



Letras

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

Enero - Diciembre 1995

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Lic. JUAN ROBERTO COURRÈGES

Directora de la carrera de Letras

Lic^a. TERESA IRIS GIOVACCHINI

Secretario Académico

Prof. JUAN PABLO ROLDÁN

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Prof. LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

Secretarias de Redacción

Lic^a. TERESA IRIS GIOVACCHINI

Dra. ROSA E. M. D. PENNA

Prof^a. GRACIELA PUCCIARELLI DE COLANTONIO

Consejo de Redacción

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dra. OFELIA KOVACCI (Academia Argentina de Letras); Dr. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA (Universidad Complutense - Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of N. Y.); Dr. CIRIACO MORÓN-ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ELIAS RIVERS (State University of N. Y. Stony Brook); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE (Università degli Studi di Pavia).

Consejo Asesor

Prof. CARMELO DI LEO; Lic^a. TERESA HERRAIZ DE TRESCA; Dra. MARÍA ESTHER MANGARIELLO; Prof. CARLOS RISPO; Prof. JUAN ALFREDO SCHIROEDER y Prof^a. LÍA NOEMÍ URLARTE REBAUDI.

Prosecretaria de Redacción

Prof^a. ELSA GONZÁLEZ BOLIA

Administración y distribución

Dr. JAVIER GONZÁLEZ

DECIMOQUINTO ANIVERSARIO

Con la aparición de este número 31-32, *Letras* cumple 15 años de presencia ininterrumpida. Es un acontecimiento intelectual digno de festejarse gozosamente. Entre todos lo hemos llevado a cabo, venciendo con optimismo los obstáculos que parecían insuperables. El recuerdo y ejemplo de su primer director, Dr. Francisco Novoa, en su bondad y entereza, nos ha sostenido firmemente. Asimismo la asistencia generosa y atenta del entonces Decano y luego Rector de nuestra universidad, Monseñor Dr. Guillermo Blanco (que no sólo no decayó sino que se acrecentó al paso de los años) ha hecho posible que *Letras* se constituyera en una revista de investigación, reconocida por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas como una publicación de primer nivel.

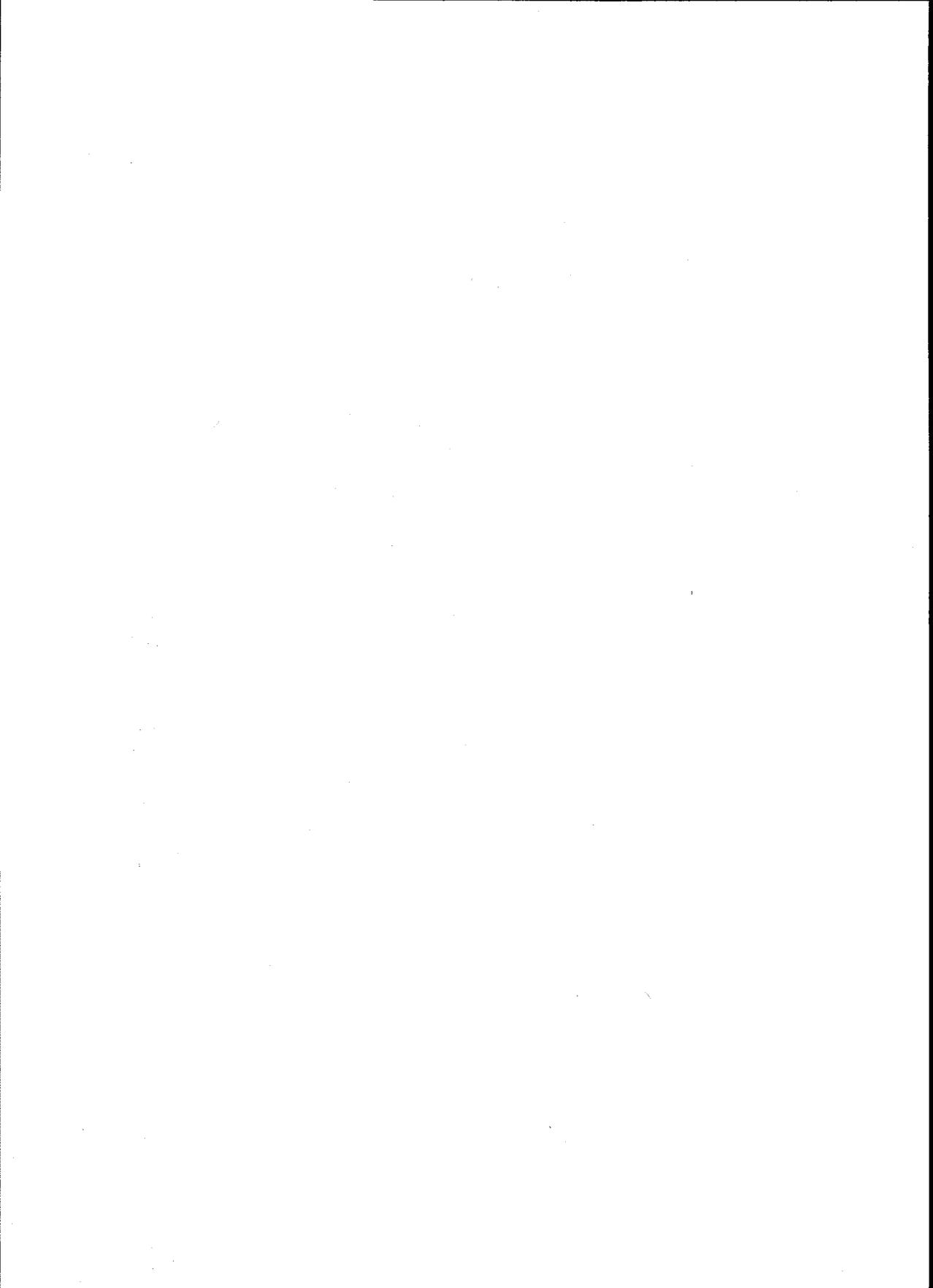
Actualmente *Letras* cuenta con un Consejo de Redacción internacional, integrado por descollantes personalidades del orbe científico. En sus páginas hay firmas de estudiosos extranjeros o del país junto a las de profesores de la casa, algunos de estos pertenecientes a la carrera de Investigador o becarios del Conicet, y otros que trabajan en los Centros de Investigación de esta Facultad.

Por canje con *Letras*, ingresan a la biblioteca valiosísimas publicaciones periódicas especializadas de todo el mundo, y también libros que editoriales extranjeras y argentinas nos allegan para la respectiva reseña bibliográfica.

En este momento de conmemoración y alegría queremos agradecer a nuestros colaboradores, y pedirles que inviten a todos aquellos que consideren conveniente a esta tarea que realizamos para que *Letras* alcance el rigor y la actualización en la empresa universitaria por excelencia: la investigación.

Quiera Dios concedernos la lucidez y voluntad necesarias para que nuestra labor sea verdadera y fecunda.

Luis Martínez Cuitiño
Director de *Letras*



LA POLÍTICA LINGÜÍSTICA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Que la historia conforma el desarrollo de una lengua y que ésta incide muy directamente en el acontecer político¹ es algo conocido y repetido de modo insistente desde hace tiempo. Manuel Alvar recordaba a este propósito el aforismo de Campanella (1568-1639): "D'acquistare e governare e mantenere gl'imperii sono tre instrumenti: la lingua, la spada et il tesoro".² Los hombres del Renacimiento así lo entendieron y ningún texto mejor que el de Nebrija para confirmarlo: "que siempre la lengua fue compañera del imperio; y de tal manera lo siguió, que juntamente començaron, crecieron y florecieron, y después junta fue la caída de entrambos" (1980, 97). Seguir, pues, el acontecer de una lengua es reflejar el devenir histórico, adentrarse en el vivir de unas gentes que tienen en los productos lingüísticos (literarios o no) la más genuina de sus manifestaciones. De ahí que la investigación lingüística no pueda estar desconectada de una mirada a la sociedad.

Preguntarse, por lo tanto, por la política lingüística en el Renacimiento español es tanto como dar cuenta de una historia de mutuas complicidades, aunque las mismas no cuenten con acuerdos previos ni respondan a actuaciones conjuntamente previstas. En las páginas que siguen, si bien sucintamente, trataré de señalar el porqué y el cómo del gran desarrollo de la lingüística española durante el siglo XVI.

Conocido es que en el último tercio del s. XV se observa una gran curiosidad por las lenguas romances.³ El hecho no es casual. Por un lado

¹ Antonio Roldán, al señalar la cuestión política como una de las motivaciones fundamentales para el desarrollo del español en el siglo XVI, afirmaba que "podría hablarse de una glotopolítica, igual que se habla de una geopolítica". (Cfr. "Motivaciones para el estudio del español en las gramáticas del siglo XVI", en *RFE*, LVIII [1976], pp. 201-229).

² Cfr. "La lengua y la creación de las nacionalidades modernas", en *RFE*, LXIV (1984), 205.

³ Américo Castro escribió que: "Esta dignificación de las lenguas vulgares, consagrándoles estudio y atención análogos a los que venían mereciendo las lenguas antiguas, es un rasgo típico del Renacimiento". ("Antonio de Nebrija", en *Revista General*, II, 17, [1918], 23).

está la creciente importancia que el espíritu de época concede al "individuo", cosa que lleva como consecuencia inmediata a propugnar la independencia de los pueblos, el renacer de los modernos estados (en España, por ejemplo, se consuma en 1474 la unión de Castilla y Aragón). Pero es que, además, el humanismo italiano aparece ensalzando tanto la grandeza de Roma que provoca el deseo de emulación en esos renacidos estados.⁴ Y como en esa mirada al pasado clásico la lengua emergía con luz propia, en cuanto elemento aglutinador e incluso de pervivencia frente a lo político, es lógico que se concediese a ésta una gran importancia. Las palabras de Lorenzo Valla son a este respecto clarificadoras: "Cuando medito a menudo sobre las hazañas de nuestros antepasados cotejándolas con las de otros reyes o pueblos, me parece que los nuestros aventajaron a todos los demás tanto por la extensión del Imperio como por la difusión de la lengua[...] Obra esta mucho más gloriosa y mucho más bella que el mismo imperio" (Asensio, 1960, 401).

Era evidente que, extinguido el poderío político del Imperio, permanecía el dominio a través de la lengua, puesto que el latín era la llave para acceder al gran legado cultural del que Roma era depositaria. De esta forma, el conocer o no latín se convertía en elemento diferenciador de una clase social, los intelectuales, que, por razones nobles en unos casos y del más puro egoísmo en otros,⁵ pretendieron conservarlo frente a la lógica de los hechos. Tengo razonables dudas de que muchos de nuestros humanistas se diesen cuenta de que la progresiva pérdida del latín era un fenómeno en cierto modo justo y desde luego lógico.

El empeño por salvar la lengua de Roma frente a la creciente expansión de las lenguas romances era, pues, contra natura y, por lo tanto, condenado al fracaso. No prejuizo conveniencias o no ni de qué tipo. Simplemente me refiero al acontecer normal. Una rápida mirada al panorama social del humanismo español, como ha hecho Luis Gil Fernández (1981), demostraría que España en los umbrales del Renacimiento era un país inculto y desconocedor del latín, salvadas las razonables y prestigiosas excepciones.

⁴ Esta es la razón de los parangones "español-latín" que se da como constante en la corriente de revalorización del vulgar en los siglos XVI y XVII. Erasmo Buceta la hace arrancar de la alegación a favor del español llevada a cabo por Garcilaso de la Vega, en Roma, el día de San Pedro de 1498. ("La tendencia a identificar el español con el latín", en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, tomo I, Madrid, Hernando 1925, 85-108.)

⁵ L. Kukenheim afirma que: "Les savants continuaient par conséquent, à préférer le latin, qui avait le double avantage d'être compris universellement et de les protéger contre le bûcher". (*Contributions à l'histoire de la grammaire italienne, espagnole et française à le époque de la renaissance*, Utrecht, H. and S. Publishers, 1974, 199.)

Lo demostraría también la pobreza de las composiciones hispano-latinas del siglo XVII a las que se ha referido Erasmo Buceta (1932, 388-414 y 1925) y que Alfonso Reyes consideró "ensayos y tanteos pueriles" (1920, 51).

La fuerza y raigambre de la lengua vulgar o común venía de lejos en nuestro país, como lo atestigua el hecho de que las constituciones del Concilio de Valladolid, convocado por el cardenal Legado Juan Hagrin de Abbeville en 1228, determinasen lo siguiente: "Establecemos que todos los beneficiados que non saben fablar latín, sacados los viejos, que sean constreñidos que aprendan, et que non los den los beneficios fasta que sepan fablar latin" (Gil Fernández, 1981, 13). En esta necesidad de que los clérigos hablen latín insistirá también el concilio vallisoletano de 1322 e igualmente el toledano de 1339.

Parece claro que la mala situación del latín en nuestra patria durante la Baja Edad Media se prolongaba a finales del siglo XV y comienzos del XVI. Pedro U. González de la Calle recoge el testimonio del portugués Arias Barbosa, quien en carta a Lucio Marineo Sículo afirma que por la ignorancia o, por mejor decir, la barbarie de los profesores apenas si se podían encontrar en la universidad de Salamanca dos o tres personas que hablasen latín.⁶ El italiano apostillará en una de sus *Cartas familiares* (*Epístola* XI, 2, Gil, 1981, 27) que según su experiencia —muy escasa parece— solo don Diego Ramírez de Villaescusa ha saboreado el dulce y muy suave fruto de la lengua latina.

De hacer caso a estos testimonios y generalizando aquella expresión de Juan de Lucena de que "el que no sabe latín, asno se debe llamar de dos pies" (Gil, 1981, 30), habría que concluir que España era un país de borricos. La verdad es que me parece exagerado, aunque nuestra imagen de "bárbaros" estaba muy extendida. El propio Nebrija se jactará en el prólogo de su *Diccionario latino-español* de haber sido el "debelador de la barbarie" y el "primero en abrir tienda de lengua latina y osar poner pendón para nuevos preceptos".⁷ El mismo orgullo y la misma

⁶ Videbam —afirma el portugués— sane iam tunc: quod nunc uideo: ob inscitiam ne dicam barbariem praeceptorum qui primae litteraturae fundamenta sine calce iaciebant: hoc est sine ullo Romanae linguae candore: Vix duo tresue Salmanticae inueniri: qui latine loquerentur: plures qui hispane quam plurimos qui barbare". Pedro U. González de la Calle. 1925. "Latín universitario", en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, I, Madrid, Hernando, 790.

⁷ "Por que hablando sin sobervia —dice al comienzo del texto— que aquella mi doctrina tan noble que aún por testimonio de los embidiosos y confession de mis enemigos todo aquello se me otorga, que io fue el primero que abrí tienda de la lengua latina, y osé poner pendón para nuevos preceptos, como dize "oraciano Catio". (fol. a. ir, col. 2. Cito por la edición facsimil de Colón-Sobera nas. 1979. Barcelona, Puvill).

inquietud volverá a repetirse en el prólogo del *Vocabulario español-latino*.⁸

La situación expuesta no era consecuencia de que no existiese obligación de conocer la lengua de Roma ni de que no hubiese suficientes voces que clamasen por la conservación del latín. Probablemente sin ese doble reconocimiento de: mala situación del latín y necesidad de preservarlo, no se entienda en su verdadera dimensión la labor de Nebrija, incluida su proyectada y no concluida *Obra de vocablos* en latín y romance. Pero una vez más nuestro país campaba por sus respetos. Es elocuente esta orden de Felipe II, dada en Salamanca el 20 de Agosto de 1588:

Sepades que por la visyta quel dottor Hernán Pérez del nuestro consejo por nuestro mandado hizo en esa vniversydad paresçe que enesa huniversydad ay estatutos que ningund estudiante pueda pasar a oyr otra facultad syn ser primero examinado en latynidad y porque algunos por escusar estexamen se graduan de vachilleres en Valladolid y en otras vniversidades y despues se incorporan en esa vniversidad, porquel dicho fraude çese vos mandamos que de aqui en adelante ningund bachiller en ninguna facultad se yncorpore enesa vniversidad syn mostrar como fue examinado en esa vniversidad" (Gil, 1981, 32).

La orden, como reconoce el recopilador de la cita, no sirvió para mucho, puesto que tres años después Felipe II se veía obligado a ordenar que en ninguna universidad española se graduase de bachiller quien no presentase "cédula y testimonio de examen" en gramática.

Desde mi punto de vista, es importante la situación del latín a que hago referencia para entender el devenir de la lengua vulgar, porque en España, como en el resto de los países, latín y lengua vulgar contienden por ocupar una lugar preeminente. Bien es verdad que la sola situación del latín no hubiera sido causa suficiente para justificar la creciente hegemonía de la lengua española frente al resto de las europeas durante el siglo XVI. Otros factores, a los que luego me referiré, determinaron el proceso. Lo que aquí quiero señalar es que no existen las casualidades, que el acontecer histórico es un conjunto entramado de circunstancias y que, en este caso concreto, entre ellas estaba la mala situación del latín peninsular.

Con independencia del propio valor que la *Gramática* de Nebrija tiene o quiera dársele, yo creo que la genialidad de éste radica, en haber sabido

⁸ "[...] nunca dexé de pensar alguna manera por donde pudiese desbaratar la barbaria por todas partes de España tan ancha y luengamente derramada [...]. Assí io para desarraigá la barbaria de los ombres de nuestra nación no comencé por otra parte sino por el estudio de Salamanca, el qual como una fortaleza tomado por combate no dudava io que todos los otros pueblos de España vernían luego a se me rendir" (fol. a. iiii, col. l. Cito por la reciente edición facsímil de la RAE, Madrid, 1989).

anteponer el espíritu de su tiempo a sus propias convicciones y al objetivo que le llevó a Italia.⁹ Pareciera que el espíritu renovador de Lorenzo Valla que él pudo captar en sus años de voluntario exilio chocaba con la fuerza de los hechos (políticos y sociales) en nuestro país. Nebrija es consciente de todo ello y más que renunciar a ese pasado lo que hace es aplicarlo a la realidad que le ha tocado vivir, aunque sabedor de que es muy prematuro porque anda todavía la lengua “suelta y fuera de reglas”, o lo que es igual, sujeta a “muchas mudanzas”.

Pero si Nebrija representa el proceso final, el eslabón último de esa cadena que arranca de las *Elegantiae*, donde el Italiano manifiesta su orgullo por el hecho de seguir reinando a través de la lengua, cree Eugenio Asensio (1960, 399) que existen eslabones intermedios, como es el caso del jurista aragonés Gonzalo García de Santa María, jurisconsulto del rey Fernando el Católico y seguro conocedor de Valla, quien, sin llegar a las formulaciones precisas de Nebrija, sí tiene clara conciencia de los valores políticos de la lengua. De ahí que, con un conocimiento real de lo que representaba para la verdadera unión de Castilla y Aragón la pervivencia de diferentes hablares e intuyendo lo que debería ser la política cultural para obviar ese problema, micer Gonzalo señala en el prólogo de *Las vidas de los santos religiosos o Vitae Patrum* (1486-91) el camino a seguir: “E porque el real imperio que hoy tenemos es castellano y los muy excellentes rey y reyna nuestros senyores han escogido como por asiento e silla de todos sus reynos el reyno de Castilla, deliberé de poner la obra presente en lengua castellana. Porque la fabla comúnmente, más que otras cosas, sigue al imperio”.¹⁰

La intuición de Gonzalo García de Santa María y la grandeza lingüística pregonada por Lorenzo Valla se fusionarán, como digo, y recibirán una formulación precisa en ese texto antes recordado de la *Gramática* de Nebrija.¹¹ Me refiero a la afirmación que encabeza el “Prólogo” con que el autor ofrece su obra a la reina Isabel:

⁹ “Assí que en edad de diez y nueve años –nos dice en el prólogo de su *Vocabulario español-latino*– io fue a Italia, no por la causa que otros van [...] mas para que por la lei de la tornada después de luengo tiempo resútuiesse en la possesseión de su tierra perdida los autores del latín que estauan ia muchos siglos avia desterrados de España. mas después que allí gasté diez años en los deprender, pensando ia en la tornada fue combidado[...]. (Nebrija, 1980, fol a. iiv., col. 1).

¹⁰ El texto citado demuestra que la imposición del castellano frente a otras lenguas peninsulares es previo a la conquista de Granada (1492), como afirma Kukenheim (1974, 204).

¹¹ Es indudable, según ya apuntó Menéndez y Pelayo, que el gran mérito de Nebrija (sin entrar ahora en las razones de la motivación) consiste en haber realizado la primera gramática de una lengua vulgar, redactada en vulgar. La existencia de notas romances en

Cuando bien conmigo pienso, mui esclarecida Reina, i pongo delante los ojos el antigüedad de todas las cosas que para nuestra recordación y memoria quedaron escritas, una cosa hálo y saco por conclusión mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio; y de tal manera lo siguió, que junta mente comenzaron, crecieron y florecieron, y después junta fue la caída de entrambos (Nebrija, 1980, 97).

Es importante tener también presente este otro texto del "Prólogo", porque aclara la posición de Nebrija y su *Gramática*:

Por que si otro tanto en nuestra lengua no se haze como en aquéllas [se refiere al latín y griego], en vano vuestros cronistas y estoriadores escriben y encomiendan a inmortalidad la memoria de vuestros loables hechos, y nosotros tentamos de passar en castellano las cosas peregrinas y estrañas, pues que aqueste no puede ser sino negocio de pocos años. I será necessaria una de dos cosas: o que la memoria de vuestras hazañas perezca con la lengua; o que ande peregrinando por las naciones estrangeras, pues que no tiene propria casa en que puede morar. En la çanja de la qual io quise echar la primera piedra, y hazer en nuestra lengua lo que Zenodoto en la griega y Crates en la latina; los cuales, aunque fueron vencidos de los que después dellos escrivieron, a lo menos fue aquella su gloria, y será nuestra, que fuemos los primeros inventores de obra tan necessaria (Nebrija, 1981, 101).

Yo creo que cuando Nebrija abandona la universidad de Salamanca a finales del curso 1487 para entrar al servicio de Don Juan de Zúñiga, consciente de la poca repercusión de sus enseñanzas a pesar de los pregonados éxitos, intuye, muy a su pesar, que los esfuerzos futuros han de dedicarse más al castellano que al latín. Había pasado poco tiempo (1485?) desde que fray Hernando de Talavera, obispo de Avila, le expusiera el deseo de la reina Isabel de que tradujese al castellano las *Introducciones*. El motivo lo expresa el propio Nebrija al comienzo de su trabajo:

[...] a lo menos se seguirá aquel conocido provecho que de parte de uuestra Real Majestat me dixo el muy Reuerendo Padre y Señor, el Obispo de Auila: que no por otra causa me mandaua hazer esta obra en latín y romance, sino por que las mugeres religiosas y uirgines dedicadas a Dios, sin participación de uarones pudiessen conocer algo de la lengua latina.¹²

gramáticas latinas a las que se ha referido Emilio Ridruejo (*RFE*, LIX (1977), 47-80) no aminoran en absoluto la importancia y mérito del trabajo de Nebrija. Lo que hacen es insistir, entiendo, en ese desierto de latinidad, ya referido, que atraviesa España y que es en parte la consecuencia de que nos adelantemos a otros países de nuestro entorno a la hora de "regular" la lengua vulgar.

¹² *Introducciones latinas... contra puesto el romance al latín*, Zamora, (ca 1486), fol.a.ii.,r.,col.2 (cito por el ej. de la B.N. de Madrid I-1168). No dejan de ser sintomáticas de esa duda a que me refiero estas palabras del propio Nebrija: "Quiero agora confessar -escribe Nebrija-, mi error: que luego en el comienzo no me parecio materia en que yo pudiesse ganar mucha onra, por ser nuestra lengua tan pobre de palabras; que por ventura no podria representar

Su intuición, sin embargo, aunque acertada, es prematura, como la demuestra el hecho de que tanto la *Gramática de la lengua castellana* (1492) como las *Reglas de ortografía* (1517) tuvieran una fría acogida y no volvieran a publicarse hasta el siglo XVIII. La lengua vulgar interesa, pero más como vehículo de comunicación y expresión que como objeto de estudio.¹³ Pareciera que con la gramática latina ya era suficiente y que conociéndola se conocía también la de la lengua española.

De todas formas, la intuición y el esfuerzo de Nebrija por codificar la lengua de todos los días no será en balde. Y tampoco carecerá de sentido su formulación de que la lengua es o tiene que ser compañera del imperio. Para demostrarlo allí están las desazones que Colón hace llegar a los Reyes en los primeros días del descubrimiento:

[...] mas yo no me detengo en ningún puerto, porque querría ver todas las más tierras que yo pudiese, para hazer relación d'ellas a Vuestras Altezas; y también no sé la lengua y la gente d'estas tierras no me entienden, ni yo, ni otro que yo tenga, a ellos. Y estos indios que yo traigo, muchas vezes les entiendo una cosa por otra al contrario" (Colón, 1976, II, 125).

La dimensión americana, precisamente, es lo que va a dar al Renacimiento español, en su vertiente lingüística, una dimensión especial. Porque eran muchos los pueblos conquistados y muy diversas las lenguas como para poder abarcarlas. Colón propone por ello un rápido remedio: "Yo, plaziendo a Nuestro Señor, llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis [indios] a Vuestras Altezas para que deprendan hablar" (Colón, 1976, II, 53).

Cualquier hecho histórico que se recuerde, cualquier migración interna o externa de un pueblo aparece indisolublemente unido a una lengua. Pero ésta, igual que la hegemonía política y económica, es cambiante. Conviene no olvidarlo, advierte Nebrija, cuando afirma que "y después junta mente fue la caída de entrambos", aseveración que supone un distanciamiento del Catedrático Salmantino respecto de Valla y, en general, de cuantos humanistas se aferraban por mantener el latín a toda costa.

La decadencia de la lengua de Roma era un hecho irreversible, como

todo lo que contiene el artificio del latín. Mas despues... contentome tanto aquel discurso; que ya me pessaua auer publicado por dos ueces una mesma obra en diuerso stilo: y no auer acertado desde el comienço en esta forma de enseñar... que... esta igual mente se ofrece a los que saben: y a los que quieren saber a los que enseñan y deprenden... y a todos estos no con mucha conuersacion de maestros". Cfr. también la *Gram. cast.*, "Prólogo".

¹³ La mayor parte de las alabanzas de la lengua que tanto José F. Pastor (*Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, NBAE, vol. 8) como Germán Bleiberg (*Antología de elogios de la lengua española*) son buena prueba de lo dicho.

también lo era la implantación de las nuevas lenguas romances. De lo primero he dejado algunos testimonios y remito a la obra citada de Luis Gil a quienes estén interesados en más detalles. De que las lenguas romances ganaban terreno día a día es fácil convencerse puesto que, en buena medida, ello es una consecuencia inmediata del deterioro del latín y, por otra parte, no se puede perder de vista el acontecer político y literario y el refrendo que los estudios gramaticales y la serie de opiniones sobre la revalorización del vulgar van teniendo.

He escrito en otra ocasión (Nieto, 1975, 41) que en la implantación del castellano como lengua nacional se pueden distinguir tres etapas que abarcan desde el siglo XIII en que se confirma como lengua nacional hasta comienzos del XVII donde encontramos los últimos coletazos de los defensores del latín a ultranza. En este largo período diferencio lo que llamo etapa de *formación*, que se extendería hasta las postrimerías del S. XV. En ella tiene lugar ese progresivo desarrollo del vulgar que, favorecido por algunos humanistas, recibirá su espaldarazo oficial con la publicación de la *Gramática Castellana* (1492) de Nebrija. Con ella arrancará la segunda etapa, de *mayoría de edad* o *imperialista*, en que el castellano no solo acompañará a las naves camino de América, sino que se extenderá por Europa entera,¹⁴ justificando así que el 17 de abril de 1536 Carlos V rompa con la vieja costumbre de parlamentar en latín y se dirija a su auditorio en la lengua oficial del Imperio (Morel Fatio, 1912, 207-225), sin importarle si el obispo de Mâcon le entiende o no: "Señor obispo —decía nuestro Embajador—, entiéndame si quiere, y no espere de mí otras palabras que de mi lengua española, la cual es tan noble que merece ser sabida y entendida de toda la gente cristiana". La tercera etapa, de *consolidación*, podría hacerse partir del *Diálogo de la lengua* de Valdés (1535), porque esta obra supone, más que ninguna otra, la alabanza del castellano desde la propia lengua. "Lengua tan noble, tan entera, tan gentil, y tan abundante" (Valdés, 1969, 44), que dejarla perder por negligencia debería avergonzar a los que con tan inmerecido desdén la tratan.

De lo expuesto, sin embargo, se deduce que latín y castellano conviven y se oponen al mismo tiempo. Solo así es posible entender que mientras Carlos V, a su llegada a Roma de la expedición de Túnez en ese mencionado año de 1536, parlate en castellano ante el papa Paulo III y su internacional auditorio, recomiende años más tarde al príncipe Felipe en una

¹⁴ Valga como resumen de los muchos testimonios que sobre el interés por el español existen en esa época en Europa el texto de C. de Villalón que incluimos en nota posterior.

preciosísima carta hecha en Palamós (4 de mayo de 1543) que no deje de perseverar en el estudio de latín:

[...] porque veys —dice— cuántas tierras aueys de seño rear, en cuántas partes y cuán distantes están las vnas de las otras y cuán diferentes de lenguas; por lo qual, sy las auéys y queréys gozar, es forçoso ser dellos entenydyos y entenderlos, y para esto no ay cosa más necessarya ny general que la lengua latyna. Por lo qual, yo os rruego mucho que travajéys de tomarla de arte[...]" (Laiglesia, 1908, 77).

¿Es que le habían hecho mella a nuestro Emperador las dificultades de comunicación que tenían los conquistadores y misioneros americanos, o pensaba más bien en la facilidad de desenvolvimiento por tierras europeas? Quizá ambas cosas, aunque, en definitiva lo que hace Carlos V es reflejar un estado de opinión, una contradicción vital, en que el castellano se va imponiendo poco a poco, pero sin acabar de arrinconar al latín como lengua de cultura.

Porque siguen oyéndose voces que claman por la primacía del latín,¹⁵ aunque, frente a quienes lo consideran lengua única para tratar las cosas graves, hay autores que opinan lo contrario,¹⁶ y otros que mitigan su importancia (en general todos los que participan en la corriente de alabanzas del vulgar (Pastor, 1929) entre los que se encuentra Diego Hermosilla que en su *Diálogo de la vida de los pajes de palacio* (1593) afirma que ya no es tan necesario como antes que los caballeros aprendan latín, "[...] porque casi los mejores libros de philosophía, oratoria, y de historias y poesía están traducidos en castellano" (Hermosilla 1916, 147).

A ese conjunto de voces más o menos críticas con el latín y difusoras del vulgar se debe en buena medida el que el castellano avance. Y se debe

¹⁵ A ellas se refiere Miguel Mir cuando en su Discurso de ingreso en la RAE advierte que "No es extraño, pues, que los mismos hombres que hablaban y escribían continuamente en latín sobre las cosas más graves de su enseñanza creyesen que solamente en latín habían de escribir sobre ellas, aun cuando sus obras pudiesen dirigirse a otro público que no fuera docto y científico, si bien capaz de entender lo que se escribía en lengua latina, ya que el conocimiento de esta lengua era común a cuantos tenían alguna, aunque levisima, cultura científica" (Mir, 1902, "Discursos", en *Memorias de la RAE*, VIII, 523).

¹⁶ Huarte de San Juan, por ejemplo, afirmaba que "ninguno de grandes autores fue a buscar lengua extranjera para dar a entender sus conceptos; antes los griegos escribieron en griego, los romanos en latín, los hebreos en hebraico y los moros en arábigo". (*Examen de ingenios para las ciencias*, BAE, LXV, Madrid, 1953, 447). El pedagogo Pedro López de Montoya aconsejaba "que se diera orden para que los niños aprendiessen las ciencias en su lengua, como lo hacían los griegos, sin gastar tanto tiempo en aprender la ajenas" (*Libro de la buena educación de los nobles...*, Salamanca, 1595, reeditado por E. Hernández Rodríguez, 1947. *Las obras pedagógicas del doctor Pedro López de Montoya*, CSIC, Madrid, 310).

igualmente que avance a la tarea de nuestros gramáticos y lexicógrafos, a los que habría de añadirse, como factor definitivo el de la conquista.¹⁷ Todo ello, junto a la mala situación del latín antes recordada, constituye los porqués a los que me refería al principio, cuya implicación e interrelación da como resultado que España se adelante al resto de los países europeos en el estudio y codificación de su lengua vulgar,¹⁸ con una actividad filológica en los siglos XVI y XVII realmente extraordinaria.

Esta actividad filológica yo entiendo que tiene tres polos básicos de orientación: el interno, el europeo y el americano. En el interno situaría los trabajos de Nebrija (*Gramática, Tratado de Ortografía y Vocabulario*) y los que de ellos arrancan, especialmente los orientados a tratar de codificar la ortografía (Venegas, Torquemada, etc.). En el europeo encuadro las gramáticas y vocabularios destinados a la enseñanza del español. En el americano, los intentos por describir las lenguas amerindias. En realidad estos tres polos pudieran reducirse a dos, y hablar de una visión de la lengua hacia dentro y de otra hacia fuera, matizando en ésta la orientación europea y la americana. Resulta sorprendente que la orientación exterior sea mucho más rica durante el XVI que la interna.¹⁹ Ello se debe, sin duda, a la influencia de un factor fundamental a que antes hacía referencia: el político.

Como digo, la consideración externa de nuestra lengua durante el s. XVI tiene dos claras orientaciones: la americana y la europea. En la primera nos encontramos con lenguas desconocidas, carentes, en principio, de interés. Me refiero a interés inmediato, reconocido. En la expansión europea chocamos con lenguas que tienen al menos tanta tradición como la nuestra, que se debaten en un proceso de afirmación similar al nuestro y que, en definitiva, son objeto de respeto, cuando no de admiración e imitación. Si el interés que los europeos demuestran por la lengua española es supe-

¹⁷ Duarte Nunez de Lião justificaba con estas palabras la expansión del castellano: "A causa da lingua Castelhana se estender per algúas prouincias et haueer nellas muitos que as saibaõ entender, et fablar, não he por a bondade da lingua (que nos não lhe negamos) mas por a necessidade que della tem aquellas gentes, que della usaõ" (*Origem da lingua portuguesa*, Lisboa, 1606, cap. XXIII, 135. Cito por el ej. de la B. N. de Madrid, R /191. Este ej. tiene encuadernado conjuntamente la edición de la *Orthographia*, Lisboa, 1576).

¹⁸ Según Kukenheim (1974, 88) es Flavio Biondo (1388-1463) a quien corresponde el mérito de haber sido el primero en reconocer la posibilidad de una gramática vulgar; pero el hecho cierto es que es Nebrija quien primero lo lleva a cabo.

¹⁹ Probablemente tenga razón Kukenheim (1974, 200) cuando afirma que los españoles se preocupan menos de su lengua que otros pueblos europeos, aunque habría que añadir que no era muy necesario conceder importancia, internamente, a algo que desde fuera era suficientemente valorado.

rior al interés que demuestran los españoles por las lenguas europeas en general se debe, desde mi punto de vista, más al acontecer político que a la lengua misma.²⁰

Ese acontecer político reseñado del que se ha ocupado con alguna extensión Antonio Roldán (1976), explica la temprana y amplia curiosidad que se observa en los Países Bajos por la lengua española. Basta una rápida hojeada a la bibliografía de Jean Peeters-Fontainas (1965) sobre las impresiones españolas en aquellos dominios para confirmar lo dicho. A los breves anónimos²¹ con reglas gramaticales escuetas y vocabulario esencial, siguieron luego tratados más extensos como la *Util y breve institución para aprender los principios y fundamentos de la lengua Hespañola* (Lovaina, 1555), la *Gramática castellana* (Amberes, 1588) del licenciado Villalón, o la *Gramática de la lengua vulgar de España* (Lovaina, 1559). Se trata de tres obras de extraordinario interés para reconstruir la historia de la teoría gramatical española.

No tanto predicamento concedería yo a los tratados siguientes, el primero —y único de los publicados en el siglo XVI— el del profesor políglota Gabriel Meurier: *Coniugaisons, règles, et instructions, moult propres et nécessairement requises pour ceux qui désirent apprendre François, Italien, Espagnol, et Flamen* (Amberes, 1558).²²

La actividad lexicográfica cuenta como obra destacada con el *Recueil de Dictionnaires francoys, espaignols et latins* (Bruselas, 1599) del flamenco H. Hornkens (Verdonk, 1990, 69-109), quien tras pasar más de diez años de su vida en la corte de Felipe II vuelve a su país y construye el primer diccionario bilingüe español-francés, del que es deudor el justamente reputado C. Oudin (1962, 297-328).

²⁰ Ya Villalón reflejaba esta intuición cuando en el "Prohemio al lector" de su *Gramática* daba cuenta del mucho interés que despertaba el castellano y de cómo por ello se había animado a escribir su tratado: "forçome por el consiguiente a esta empresa ver el comun de todas las gentes inclinadas a esta dichosa lengua: y que las aplaze mucho y se preçian de hablar en ella. El Flamenco, el Italiano, Ingles, Frances. Y avn en Alemania se huelgan de la hablar".

²¹ El primero de ellos es el *Vocabulario para aprender francés, español y flamenco* (Amberes, 1520), reeditado por el mismo impresor (G. Vorsterman) en 1530 (cfr. J. Peeters-Fontainas, *Bibliographia des impressions espagnoles*, I, 161-162).

²² Esta obra se vio complementada por la *Breve instruction contenant la maniere de bien prononcer et lire le François, Italien, Espagnol et Flamen*, que apareció en el mismo volumen (cfr. Caroline B. Bourland, 1938. "Algo sobre Gabriel Meurier", *Hispanic Review*, VI, 139-152). Otra obra de Meurier, publicada en la misma ciudad y año, aunque orientada a la praxis lingüística, es los *Coloquios familiares muy convenientes y mas provechosos de quantos salieron hasta agora, para qualquier qualidad de personas desseosas de saber hablar y escribir Español y Frances*.

A un español Juan Francisco Rodríguez, residente en Amberes, en cuyo castillo español fue maestro, se debe el primer diccionario bilingüe neerlandés-español (1634) (Verdonk, 1988, 995-998), inconfesadamente utilizado por Trogniesius²³ en sus ediciones del conocido como *Anónimo de Amberes* (Verdonk, 1988, 995-1002), esto es, en su *Grande dictionario y thesoro de las tres lenguas Española, Francesa y Flamenca*, aparecido en 1639, después de la muerte de Juan Francisco Rodríguez.

Con anterioridad a las dos obras reseñadas, hay que hacer mención del *Dictionnaire en trois langues* (Amberes, 1520 y 1530) reseñado por J. Peeters-Fontainas (1965, 161 y 162) y de los vocabularios políglotas de Bartolomé Gravio, quien el 29 de enero de 1551 obtiene privilegio imperial para reproducir el *Vocabulario de quatro lenguas* atribuido a Noël de Berlaimont y reimpresso en 1556, 1558 y 1560. No está probado, como cree Peeters-Fontainas (1965, 166), que el texto español de estos *Vocabularia* corresponda a Francisco de Villalobos a quien también Amado Alonso atribuyó la paternidad de la *Gramática de la lengua vulgar*. El hecho de que aparezcan en la edición de 1556 del *Vocabularia* mas reglas de pronunciación, publicadas antes en la *Util y breve institución* (1555) y que en esa misma fecha apareciera como corrector de la parte española del vocabulario políglota un tal Villalobos, no es razón suficiente, según Antonio Roldán,²⁴ para la identificación del personaje ni para atribuirle la autoría de ambos textos. Omito en esta breve referencia a la actividad lexicográfica en los Países Bajos la mención de Francisco Sobrino, por alejarse excesivamente de nuestro marco histórico,²⁵ y la de Arnaldo de la Porte²⁶ por el poco interés de su *Nuevo Dicionario*.

²³ De la edición de Trogniesius dice Arnaldo de la Porte en el "Prólogo" al tomo de su *Nuevo Dicionario*: "Ay con que maravillarse en esta edad tan fértil en Componedores que las Emprentas de Flandes ayan asta aora tanto suclado, sin darnos vn Dicionario en Flamenço y Español mas copioso que aquel imprimido por Trogniesio; pues aunque fue el mejor de todos quantos salieron a luz, y el que mas corrio entre manos, era sin embargo tan en ayunas, que los Flamencos que se dauan al estudio de la Lengua Castellana, no hallauan en él la mitad de los Vocablos que buscauan, ni de los Synonimos que requerían". (Citado por S. Gili Gaya en el *Tesoro Lexicográfico (1492-1726)*, XIII).

²⁴ "Estudio introductorio" a la edición de la *Util y breve institución*, XXX.

²⁵ Su edición del *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa* se fecha en Bruselas, 1705, y dice en la portada que es el más copioso y mejor de los hasta entonces salidos a la luz y que contiene frases y maneras de hablar sacadas de diferentes autores españoles, principalmente de Covarrubias, Saavedra, Quevedo, Gracián y Solís.

²⁶ Este autor escribió una obra en dos tomos en un solo volumen. El segundo de ellos se titula: *Nuevo Dicionario o Thesoro de la lengua Española y Flamenca; sale aora corregido y añadido de una gramática Española, muy provechosa para los que quieren perfectamente aprender la lengua castellana*. La opinión que la misma mereció para Gili Gaya se concreta en estas

Si nos referimos ahora a Italia, donde la hegemonía política española es evidente en la etapa renacentista, bastaría recordar las palabras de Juan de Valdés para entender cuál era la situación de nuestra lengua: “[...] ya en Italia, así entre damas como entre cavalleros se tiene por gentileza y galanía saber hablar castellano” (1969, 41). Bartolomé Ximénez Patón también escribe en el “Prólogo al lector” de su *Elocuencia española en arte* (1604) que “En Roma ay estudios de lengua española, como de latina, griega y hebrea, y los nobles procuran dar a sus hijos ayos españoles, a fin de que les enseñen la lengua. Y esto no es de agora, que parece que está esta lengua en el estado, colmo o cumbre de su perfección, como la latina en los tiempos de Cicerón”.

Puntualiza Benetto Croce en su conocida obra *España en la vida italiana durante el Renacimiento* que “no ya solo en la sociedad, sino que en la política se difundía también el empleo del español. El castellano, en Cerdeña y en Sicilia, desplazaba al idioma catalán; en Nápoles se desarrollaba intensamente; español era el lenguaje de la diplomacia hasta en Lombardía, y español hablaban los reyes y gobernadores que no siempre tenían el humor de hablar, y de hablar bien, el italiano” (Croce, 1934 (?), 138). “La lengua española —dice poco más adelante (140)— estaba tan difundida en Italia (y en Francia, y en Alemania, y en Inglaterra), que los embajadores empleaban intérpretes para hablar ante el Senado veneciano y los españoles no”.

En Italia se imprimieron desde comienzos del s. XVI muchas obras españolas; y no pocas, como la *Celestina*, la *Cárcel de amor*, los diversos libros de caballería, etc., tuvieron gran difusión (Croce, 1934(?), 142 y ss.). Algunas de estas ediciones tienen interés, además, para la historia de la lengua, porque en ellas se contienen noticias sobre pronunciación y repertorios léxicos que se adelantan bastantes años a los primeros diccionarios conocidos. Entre esas ediciones se encuentra la de la *Celestina* (Venecia, 1534) de Francisco Delicado y algunas de las realizadas por el impresor Giolito de Venecia, con la colaboración de Alfonso de Ulloa,²⁷ tal el caso también de la *Celestina* (1553) y el *Orlando Furioso* (1553).

palabras: “es una reducción del diccionario hispano-francés de Oudin, adaptado al flamenco”. (Cfr. *Tesoro lexicográfico*, XXIII, s.v. *Porte*, A de la.)

²⁷ Aparte de los datos que sobre este autor nos ofrece A. Alonso (*De la pronunciación medieval a la moderna en español* I, Madrid, Gredos, 2ª edic. 1967, pp. 345 y 113 n. 53; “Reseña” al *Tesoro lexicográfico* de Gili Gaya, en *NRFH*, V (1951), p. 329) y Annamaria Gallina (*Contributi alla storia della lessico-grafia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Firenze, Leo S. Olschki, 1959, 59–71), puede verse una valoración de los glosarios de 1553 hecha por mí mismo y aparecida en *RFE*, LXXI (1991), 253–285.

Junto a Juan de Valdés y Alfonso de Ulloa contribuyeron a extender la lengua española en Italia, Giovanni Mario Alessandri d' Urbino, residente durante largo tiempo en España, quien a su regreso a Italia publicó *Il paragone della lingua toscana et castigliana* (Nápoles, 1560) obra donde encontramos referencias a cuestiones gramaticales (criterios de pronunciación, partes de la oración, etc.) pero que no puede en rigor considerarse la primera gramática hispano-italiana. Tal honor le corresponde a *L'Osservazioni della lingua castigliana*, (Venecia, 1566) de Juan de Miranda. Y hay que decir que esta obra, reeditada numerosas veces, no fue solo el mejor manual de enseñanza de español a extranjeros, sino guía para otros autores a la hora de formular sus nuevos textos. Oudin, por ejemplo, no tiene ningún empacho en plagiar la obra del italiano.

Otro trabajo hay que reseñar dentro del siglo XVI entre los tratados gramaticales, aunque en este caso no para la enseñanza del español, sino del italiano. Me refiero al *Arte muy curiosa por la qual se enseña el entender y hablar la lengua italiana* (Medina del Campo, 1596) de Francisco Trenado de Ayllón, la cual más que abordar aspectos gramaticales, lo que hace es enumerar una larga lista de palabras italianas cuya pronunciación difiere de la que tendrían en castellano en virtud de su grafía.

El siglo siguiente, tanto desde el punto de vista gramatical como lexicográfico lo llenan las obras de Lorenzo Franciosini. En concreto su *Vocabolario Italiano e Spagnolo* (Roma, 1620) eclipsa al *Vocabulario de las dos lenguas Toscana y Castellana* (Sevilla, 1570) de Cristóbal de las Casas que conoció nada menos que quince ediciones (de 1570 a 1622) y que, en rigor, debe considerarse el primer diccionario bidireccional del español y otra lengua europea moderna. El ms. de Nicolao Landucci, depositado en la B. N. de Madrid (R 8431) (véase Gallina, 1959, 123-130), y que Gili Gaya consideró sin valor para la historia de la lengua, no debe tomarse como objeto de comparación, porque, aunque su fecha es anterior (1562), no es una obra acabada y tampoco llegó a publicarse.

Las continuas guerras y conflictos con Francia durante casi todo el siglo XVI hicieron que nuestra lengua aplazase su triunfo en el país vecino hasta el siglo siguiente. Ello no quiere decir que durante el siglo XVI Francia viviese de espaldas a la lengua española (Morel-Fatio, 1901, 85 y ss.). Sabemos que la corte de Montargis de la duquesa Renata de Ferrara fue refugio para algunos exiliados protestantes españoles (Menéndez Pelayo, 1947, 124 y ss.), entre ellos Antonio del Corro a quien la duquesa confió la educación de su hijo el príncipe Enrique de Navarra. Probablemente con motivo de

estas enseñanzas Corro preparó, sobre el año 1560, sus famosas *Reglas gramaticales para aprender la lengua española y francesa*, aparecidas luego en Oxford en 1586 (Nieto, 1988).

Miguel de Cervantes afirma que "en Francia, ni varón ni mujer deja de aprender la lengua castellana" (Cervantes, 1921, 136) y Bartolomé Ximénez Patón sostiene que "[...] cincuenta y más años a que en Francia se enseñaua por arte en estudios públicos. Como consta de un preuilegio concedido a Bartholomé Crauio, para que entre otros libros que en escuelas se leyan pudiesse imprimir vna arte para enseñar la lengua Española a los Franceses".²⁸ A pesar de estos testimonios, es evidente que el cambio total de clima y el predominio de la lengua española se produce a final de siglo y sobre todo con el matrimonio de Luis XIII y la infanta española Ana de Austria, en 1615.

De mediados del XVI solamente tenemos dos publicaciones que tengan que ver con el estudio de nuestra lengua y una ni siquiera está orientada primordialmente a la lengua española sino a la francesa. Es la *Grammática con reglas muy prouechosas y necessarias para aprender a leer y escriuir la lengua Francesa conferida con la Castellana* de Baltasar de Sotomayor (Alcalá de Henares, 1565). Se da la curiosa casualidad de que es ésta una de las dos gramáticas escritas en el siglo XVI para que los españoles se acerquen a las lenguas de Europa.

El otro trabajo, aparecido también en Alcalá el mismo año de 1565, es el de Jaques de Liaño (Jacques Ledel), *Vocabulario de los vocablos que más comunmente se suelen usar*. Se trata de un breve léxico francés-español, cuyo objetivo no debía ser otro que el de cubrir la enseñanza elemental del francés.

Al margen de las dos obras reseñadas, no conozco otra publicación que tenga que ver con la enseñanza del español en Francia hasta finales del XVI. Charpentier publica en 1596 en París *La parfaicte méthode pour entendre, écrire et parler la langue Espagnole, divisée en deux parties*. Al año siguiente es el hispanófilo Cesar Oudin (quemado vivo en París por haber participado en una conspiración a favor de España) quien saca a la luz su *Grammaire et observations de la langue Espagnolle recueillies et mises en François*. Si el trabajo de Charpentier no es desdeñable, el de Oudin es muy supe-

²⁸ "Prólogo al lector", en la *Eloquencia española en arte* (Toledo, 1604), p. 7. Cito por el ej. de la B. N. de Madrid, R- 15007. Al privilegio mencionado me he referido en páginas anteriores. También Antonio Roldán lo hace en la p. XVI de su "Introducción" a la edic. de la *Util y breve institution*. Por cierto que la fecha de 1551, dada por A. Roldán, difiere de la citada en la *Eloquencia* de Ximénez Patón, a su vez recogida por Erasmo Buceta, *De algunas composiciones hispano-latinas*, p. 403, n. 1.

rior, llegando a ser punto menos que imprescindible en la enseñanza francesa del español.

Aunque las relaciones entre España e Inglaterra tampoco estuvieron exenta de problemas en la etapa a que me estoy refiriendo,²⁹ el interés por nuestra cultura consta ya desde la época de los Tudor. Precisamente coincidiendo con la boda de Felipe II y María Tudor, en 1554, se publicaron en Inglaterra dos breves vocabularios bilingües a los que luego me referiré. Un crítico contemporáneo de Enrique VIII afirmaba que "Il parle bien le français, le latin et l'espagnol, les trois langues de tout Européen cultivé de son époque" (Buceta, 1932, 407, n.1). El panorama que traza Gustav Ungerer (1965, 177-229) sobre el libro español en la Inglaterra del siglo XVI no deja lugar a dudas respecto al interés de nuestra lengua tanto en éste como en el siglo siguiente.

A la obra de Corro antes mencionada, en rigor, primer libro español impreso en Inglaterra y fuente de extraordinario interés para conocer la situación fonético-fonológica del castellano en el siglo XVI, hay que añadir la de su traductor John Thorius. Este inglés, nacido en Londres y compañero de Antonio del Corro en el Christ Church College de Oxford, tradujo y modificó ligeramente las *Reglas* del sevillano a las que añadió un apéndice lexicográfico de algo más de novecientas cincuenta palabras. Ciertamente no es mucho, porque existen antecedentes más ricos, aunque a Thorius hay que atribuirle el mérito de presentar el primer repertorio ordenado alfabéticamente.

Los antecedentes a los que me refiero son un pequeño volumen anónimo de 30 páginas en octavo, publicado probablemente en 1554 y ordenado temáticamente (tiempo, parentesco, metales...). Contiene unas 600 ó 650 voces, con numerosas erratas en la parte española, y su fuente es el *Septem linguarum... dilucidissimus dictionarius*, editado en Venecia en 1548.

El otro antecedente es también un Anónimo aparecido en Londres el año 1554, más rico, puesto que contiene unas 1780 voces españolas, presentadas sin orden alfabético ni división temática en ninguna de las dos len-

²⁹ Si antes hubo amistad y entendimiento, con la muerte de María Tudor en 1558 y la entronización de Isabel I los intereses de España e Inglaterra entraron en una fase de progresivo enfrentamiento, que culminó en mayo de 1588 con la expedición de *La Invencible*. Junto a los opuestos intereses políticos y económicos, tanto en América como en Europa, dividía a las dos potencias la actitud religiosa (anglicana, en Inglaterra; católica, en España). Pero ello no fue obstáculo para que Inglaterra se interesase por la cultura peninsular e imitase, leyese, tradujese, editase y estudiase castellano, como dice SOFÍA MARTÍN-CAMERO. (*La enseñanza del inglés en España*, Ed. Gredos, Madrid, 1961, p. 25).

guas. La fuente de este trabajo es el *Vocabulaire* (Lovaina, 1551), de Noël de Berlaimont.³⁰

A Thorius le sigue en el tiempo, un año justamente después (1591), la *Bibliotheca hispanica*³¹ de Richard Percyvall, otro londinense emigrado a España entre los años 1579 a 1583 y a su regreso a Londres al servicio de la Corona. La *Bibliotheca* es probablemente consecuencia de su trabajo. Consta de dos partes separadas por diferente portada, la primera dedicada a la gramática y la segunda es un diccionario bilingüe de aproximadamente 13000 voces. La *Bibliotheca hispanica* gozó muy pronto de prestigio en Inglaterra en cuanto diccionario de lengua española en la última década del siglo XVI (Ungerer, 1965, 203). Es considerado, no sin cierta razón, el primer diccionario español-inglés. Las fuentes de las que parte Percyvall son fundamentalmente dos: Cristóbal de las Casas y Antonio de Nebrija. A ellas ha de añadirse su propia experiencia y las revisiones de Pedro de Valdés y Vasco de Silva y Mendoza (Santoyo, 1947, 92 y ss).

La importancia de la obra de R. Percyvall es grande para la documentación histórica del castellano. En su mayor parte fue reeditada por John Minsheu en 1599 y 1623, aunque el *A Dictionary in Spanish and English*, como se denomina la obra de Minsheu, es bastante más completa (aproximadamente 21000 voces) que la de Percyvall.

Para cerrar esta referencia a la lingüística española en la Inglaterra del s. XVI hay que mencionar un tratado, pobre y poco original, de William Stepney, *The Spanish School-Master containing Seven Dialogues*, aparecido en Londres en 1591.

Que yo conozca, ningún tratado, ya gramatical, ya lexicográfico, se publica en Alemania³² durante el siglo XVI, lo que no deja de ser chocante con las noticias que sobre la pujanza de la lengua española, incluso en aquel país, tenemos. La explicación puede estar en que se servían de los libros editados en los Países Bajos.

³⁰ Sobre ambos antecedentes y sus recientes reimpresiones puede verse Julio C. Santoyo. 1947. *Richard Percyvall y el primer diccionario Español-Ingles*, Publicaciones del Depart. de Inglés, Universidad de Valladolid, 87-90.

³¹ Descripción y valoración detallada de esta obra puede verse en referencia anterior. También en Roger J. Steiner. 1970. *Two centuries of Spanish and English bilingual lexicography (1590-1800)*, Paris, The Hague.

³² No quiero decir que el alemán esté ausente de todas las publicaciones. Su presencia puede constatarse, por ej., en el *Dictionnaire en six langues* de Henri Hendrickx (Amberes, 1576) y otros posteriores (cfr. J. Peeters-Fontainas, 1965, 177 y ss.).

Tampoco Portugal parece que preste mucha atención a nuestra lengua, a pesar de lo que escribe Erasmo Buceta al respecto: "[...] y su cultivo, por la misma época, en Portugal es un hecho tan conocido que resulta innecesario presentar pruebas; basta con apuntarlo sin más" (Buceta, 1932, 404-405). Probablemente el cultivo, dada la cercanía lingüística y geográfica no sea discutible, pero, tal vez por esa misma cercanía, yo no conozco otra obra que tenga que ver, aunque sea de lejos, con el español fuera de la de Duarte Nunez de Lião: *Orthographia da lingua Portuguesa. Obra util et necessaria assi pera bem screuer a lingua Hespanhol como a Latina, et quaesquer outras que da latina tem origem* (Lisboa, 1576).

Por lo que se refiere a la orientación americana, considero que se le ha prestado muy poca atención, a pesar de su enorme riqueza. Téngase en cuenta que algunas de las lenguas amerindias como el náhuatl (1547), tarasco (1558), quechua (1560), maya (1560) y zapoteco (1578) tuvieron artes gramaticales antes que ciertas lenguas europeas. Pero, además, el hecho americano ayudó, sin duda, a consolidar el prestigio que el español tuvo durante los siglos XVI y XVII.

En esta vertiente americana, si queremos entender en su verdadera dimensión el quehacer lingüístico, hay que tener en cuenta que frecuentemente aparecen contrapuestos los intereses de los conquistadores y los de los misioneros. En medio aparece la Corona con posturas que van desde el despotismo ilustrado de Carlos III, que por Real Cédula del 10 de Mayo de 1770 decide imponer a los indios la lengua de la Península,³³ a la actitud tolerante de Felipe II, quien respondió así al proyecto de Cédula Real³⁴ para el virrey del Perú, enviada, poco antes de junio de 1596, por el Consejo de Indias: "No parece conveniente apremiallos [a los indios] a que dexen su lengua natural; se podrán poner Maestros para los que voluntariamente quisieren aprender la Castellana, y dése orden como se haga guardar lo que

³³ "[...] para que de una vez se llegue a conseguir el que se extingan los diferentes idiomas de que se usa [...] y solo se hable castellano". (Cfr. J. Lütke. 1988 "Acerca del carácter imperial de la política lingüística de Carlos III", en *La Corona de Aragón y las lenguas románicas. Miscelánea de Homenaje para Germán Colón*, Gunter Narr, Tübingen, pp. 267-274.)

³⁴ Se informaba en esta cédula del estorbo que representaban las lenguas propias para el adoctrinamiento y la sumisión política y se proponía que "[...] los curas, sacristanes y otras personas que lo sepan, puedan y quieran hazer con amor y caridad, enseñen la lengua castellana a los indios y la doctrina christiana en la misma lengua, como se haze en las aldeas destes Reynos (de Castilla) y ansimismo a leer en Romance castellano para que deprendiéndolo desta manera desde la niñez hablen y entiendan esta lengua". (Cfr. S. Zabala. 1977. *¿El castellano, lengua obligatoria?*, Centro de Est. de Hª de México, Condumex, S.A., México, p. 34 y ss.). Felipe II no solo no firmó el documento sino que escribió: "Esto se me consulte con todo lo que hay en ello".

está mandado en no proueer los curatos sino a quien sepa la de los indios" (Zabala, 1977, 38). Este espíritu conciliador de Felipe II explica la fundación de cátedras de lenguas indígenas en algunas universidades, la primera de las cuales fue la de quechua en 1579 en la Universidad de San Marcos de Lima, comenzada de hecho a dictar desde 1576.³⁵ Su padre, el Emperador, había sido menos condescendiente, y bien es verdad que no tanto por razones políticas como de evangelización: consideraba que la pervivencia de las lenguas amerindias eran un obstáculo para la evangelización y por eso en cédulas de 1550 fomenta la desaparición de las lenguas naturales y la enseñanza del castellano.

Como se ve, todo un proceso, reflejo de los diferentes momentos políticos y de los conflictos que la diversa manera de entender la conquista planteaba. Haría falta un estudio en profundidad de los vaivenes de política lingüística para ver cómo los mismos inciden sobre el planteamiento de los diferentes tratados. El hecho es que de la actitud de mero desconcierto e impotencia que refleja el *Diario* de Colón (1976, 125) se pasa pronto a la manifestación de intereses concretos. Los más sobresalientes desde el punto de vista de política lingüística entiendo que fueron, obviamente, los doctrinales,³⁶ encomendados a los frailes misioneros, que derrocharon

³⁵ La creación de cátedras de lenguas indígenas y, en general, las medidas que aparecen en cédulas de 1570 tuvieron como objetivo forzar el cumplimiento que Felipe II había establecido en cédulas de 1565 de que todo aquel que tuviese un cargo, curato o beneficiado de indios debía conocer la lengua de éstos.

³⁶ El propio Colón escribe en un texto antes recordado: "Y creo que ligeramente se harían cristianos, que me pareció que ninguna secta tenían" (*Diario del Descubrimiento*, II, 53). Fray Alonso de Molina, sin embargo, señala otros de índole puramente práctica: "[...]mal se pueden tractar y conuersar, los que no se entienden. Este daño e inconueniente experimentamos en esta tierra, donde puesto caso que la piedad Christiana nos incline a aprouechar a estos naturales assi en lo temporal como en lo spiritual, la falta dela lengua nos estorua. Y no es pequeño inconueniente, que los que los han de gouernar y regir, y poner en toda buena policia, y hazerles justicia, remediando y soldando los agrauios que resciben, no se entiendan con ellos, sino que se libre la razón y justicia que tienen, en la intencion buena o mala del Nauatlato o interprete... Pues si en lo temporal, donde se auentura solamente la hazienda honra o vida corporal, es tan conueniente que se entiendan con estos naturales, los que los ouieren de regir y gouernar, quanto sera mas necessario en lo spiritual, donde no va menos que la vida del alma y su saluacion o perdicion".

El texto de la Cédula real expedida por Carlos V en Valladolid, a 7 de junio de 1550, es definitivo para comprender este punto: "Como una de las principales cosas que Nos deseamos para el bien de esa tierra es la salvación e instrucción y conversión a nuestra santa fe católica de los naturales de ella y que también tomen nuestra policia y buenas costumbres; y así tratando de los medios que para este fin se podrían tener, ha parecido que uno de ellos y el más principal sería dar orden como a esas gentes se les enseñase nuestra lengua castellana, porque sabida ésta, con más facilidad podrían ser doctrinados en las cosas del

verdadero esfuerzo en estudiar y describir las exóticas lenguas de los indios, hasta el punto de que en unas cuantas décadas lograron tener codificadas muchas de ellas.

Cabría mencionar, en un estudio panorámico de lo que corresponde al siglo XVI,³⁷ los trabajos sobre la lengua náhuatl o mexicana, la más importante de las habladas en Nueva España. Entre tales trabajos, suele considerarse el primero³⁸ la *Gramática de la lengua náhuatl o mexicana* (1547), del franciscano burgalés fray Andrés de Olmos que, curiosamente, no conoció su publicación.³⁹ Tampoco llegó a publicarse su *Vocabulario de la lengua mexicana* (1547).⁴⁰ Al *Arte* del P. Olmos le sigue el extenso (unas 29000 palabras) *Vocabulario en la lengua castellana y mexicana* (México, 1555)⁴¹ de fray Andrés de Molina, autor también de un *Arte de la lengua mexicana y castellana* (México, 1571). El *Vocabulario* conocerá una segunda edición en 1571 en la que añade voces nuevas e incorpora la parte mexicana-castellana⁴² de acuerdo con la teoría y la experiencia de Bernardino de Sahagún

Santo Evangelio y conseguir todo lo demás que les conviene para su manera de vivir". (Cfr. José Torre Revello. 1902. "La enseñanza de las lenguas a los naturales de América", en *Thesaurus*, XVII, 511).

³⁷ No está demás recordar que de los 1188 títulos que recoge La Viñaza en su *Bibliografía española de las lenguas indígenas de América* (Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1892), 96 corresponden al siglo XVI.

Además de referirse al tema en publicaciones anteriores, recientemente, Juan M. Lope Blanch ha trazado una clara panorámica en el primero de los trabajos reunidos en sus *Estudios de historia lingüística hispánica*, Madrid, Arco-Libros, 1990, p. 41 y ss.

³⁸ El testimonio de Fray Gerónimo de Mendieta ha anticipado unos escritos de Fray Francisco Jiménez y otros de Fray Alonso Rangel (cfr. Miguel León-Portilla: "Prólogo" a la reproducción facsímil de la edición que en 1875 hizo en francés Rémi Simeón del *Arte* del P. Olmos).

³⁹ La sacó a la luz en París, en 1875, Rémi Siméon (*Grammaire de la langue nahuatl ou mexicaene*). Después se reimprimió en México, en 1885 y, finalmente, Miguel León-Portilla tradujo al castellano el prólogo de Siméon y la reimprimió en Guadalajara (Edmundo Aviña Levy Ed., 1972).

⁴⁰ Sobre esta obra escribe el Conde de La Viñaza lo siguiente: "Ms. que, con la signatura V-255, existía en la Biblioteca Nacional de Madrid, según se ve en el Índice de dicho departamento, allí existente. Pero en el recuento de mss. hecho por el director D. Cayetano Rosell, año de 1868, ya no existía este códice" (*Bibliografía de lenguas indígenas*, p. 6).

⁴¹ Es conveniente resaltar la importancia que cobran los repertorios lexicográficos, porque como decía el propio fray Alonso de Molina "[...] no basta saber la lengua como quiera, sino entender bien la propiedad de los vocablos y maneras de hablar que tienen: pues, por falta de esto, podría acaescer, que auiendo de ser predicadores de verdad, lo fuesen de error y de falsedad" (*Vocabulario*, "Prólogo al lector").

⁴² En la *Epístola* preliminar escribe: "[...] atreuerme y presumir dedicar y ofrecer a vuestra Excelencia estos dos Vocabularios. El uno de los cuales ha algunos años que se imprimio, y agora se le han añadido otros muchos vocablos, bien necesarios: y se han

de "sacar a la luz todos los vocablos desta lengua con sus propias y metafóricas significaciones, y todas sus maneras de hablar y las más de sus antiguallas buenas y malas".⁴³ También el *Arte* se reimprimirá, con correcciones y adiciones, en 1576 (México).

La etapa siguiente es más descriptiva que acumulativa. Pareciera que el espíritu de orden (los primeros gramáticos y lexicógrafos son franciscanos; destacan luego los jesuitas) tuviera que ver con el enfoque lingüístico. Así, el jesuita P. Antonio del Rincón que abre esta segunda etapa con el *Arte mexicano* (México, 1595)⁴⁴ afirma al comienzo de su "Prólogo al lector" que "No es posible guardarse en todo un mismo método y arte, en enseñar todas las lenguas, siendo ellas (como lo son) tan distantes y diferentes entresí, antes la uniformidad en esto sería gran disformidad, y por consiguiente confusión y estoruo para quien las dependiese" (1885, 11). Será, no obstante, el P. Horacio Carochoi⁴⁵ quien aborde con más profundidad la inquietud de Antonio del Rincón. El *Arte* de éste registraría una segunda edición dentro del s. XVI (México, 1598).

Junto al náhuatl, es objeto de descripción la lengua de los tarascos o michoacanos a la que Fray Maturino Gilberti dedica el *Arte en lengua de Michuacán* (México, 1558, reimpresión por Joaquín Baranda, México, 1898) y el *Vocabulario en lengua de Michuacán* (México 1559).⁴⁶ Años más tarde

emendado y limado los que en el estauan impressos: el qual Vocabulario comienza en nuestra lengua castellana. Y el otro nuevamente, y no sin muy gran trabajo compuesto, el qual comienza en la lengua Mexicana" (*Vocabulario*).

De la segunda edición de este *Vocabulario* hizo Julio Platzmann (Leipzig, 1880) una reimpresión, reproducida facsimilarmente por Miguel León-Portilla, precedida de un documentado "Estudio preliminar" (México, Porrúa, 1970).

También, tanto de la edición del *Vocabulario* (1571) como del *Arte de la lengua* (1571), se hicieron ediciones facsimilares en Madrid, Cultura Hispánica, años 1944 y 1945, respectivamente.

⁴³ *Historia Universal de las Cosas de la Nueva España*, (4 vols., Porrúa, México, 1969), I, 28-29. Los problemas de edición que presentan los varios manuscritos que se conservan de esta obra de B. de Sahagún son la causa de que no dispongamos de una edición plenamente satisfactoria.

⁴⁴ La obra del P. Rincón la reeditó en México (1885) Antonio Peñafiel y posteriormente (1888) el Museo Nacional de México. En 1967 el editor de Guadalajara (México), Edmundo Aviña Levy, hizo una reproducción facsimilar de la de 1885.

⁴⁵ Probablemente sea el *Arte* del P. Carochoi (México, 1645) el mejor de los tratados clásicos sobre la lengua náhuatl. De las varias ediciones (algunas abreviadas) que existen de esta obra es recomendable la facsimilar realizada por la UNAM (México, 1983), sobre el ejemplar de 1645.

⁴⁶ Al igual que hizo con el *Arte* del P. Rincón, Antonio Peñafiel reeditó (México, 1901) este *Vocabulario* de Fray Maturino Gilberti bajo el título *Diccionario de la lengua tarasca o de Michoacán*. Esta última obra fue reimpresa más modernamente (México, 1962) por Ernesto Ramos.

aparecerá el *Arte y Diccionario, con otras obras en Lengua michuacana* (México 1574) de fray Juan Bautista de Lagunas. La Viñaza menciona en ese mismo año de 1574 un *Arte de la lengua de Michoacán* de Fray Juan Bravo.

El antiguo reino del Yucatán, donde se instalaron los mayas, cuenta con un *Arte del idioma maya* (México, 1560) de Fray Francisco Gabriel de San Buenaventura.

El zapoteca, el mixteco y el otomí también tuvieron sus cultivadores. Del primero se ocupó fray Juan de Córdoba tanto en su *Arte de la lengua Zapoteca* (México, 1578), como en el *Vocabulario de la lengua zapoteca o Diccionario Hispano-Zapoteco* (México, 1578).⁴⁷ Del mixteco lo hicieron los dominicos con un *Vocabulario de la lengua misteca*, concluido por Fray Francisco de Alvarado (México, 1593) y fray Antonio de los Reyes con el *Arte en lengua mixteca*, publicado también en México en 1593. Por el otomí se interesó fray Pedro de Cáceres en un *Arte de la lengua otomí* (¿1580?),⁴⁸ no publicada, donde se encara la descripción de esta complicada lengua con gran originalidad, inventando incluso signos ortográficos para aquellos fonemas que no tenían correspondencia en español.

Otros pueblos de las zonas de Oaxaca y Chiapas fueron objeto de atención por Fray Francisco de Zepeda: *Artes de los idiomas Chiapaneco, Zoque, Tzendal y Chinanteco*, (México, 1560). Como se ve, una prolífica actividad la desarrollada por nuestros misioneros, que no dejaron de atender a otras lenguas menores como el morocosi y que publicaron, además, otras muchas obras bilingües, tales como confesionarios, catecismos, doctrinales, sermonarios, etc.

La región de Perú tuvo una gran importancia en la Conquista y a la lengua de los indios quechuas dedica en 1560 Fray Domingo de Santo Tomás su *Grammática o arte de la lengua general de los Indios de los Reynos del Perú*. La misma se completaría con un *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Perú*, impreso en la misma fecha y lugar (Valladolid, 1560).⁴⁹ De 1586 es el *Arte y Vocabulario en la lengua general del Perú, llamada Quichua, y en la lengua española*, impreso por Antonio Ricardo. El más importante, no obstante, de los tratadistas de entonces fue el P. Diego González de Holguín

⁴⁷ De ambas obras existen ediciones más recientes: El *Arte* lo reimprimió Nicolás León (Morelia, 1886) y más tarde el INAH (México, 1987) reprodujo esta reimpresión. Del *Vocabulario* hizo una edición el Inst. Nacional de Antropología e Historia, México, 1942.

⁴⁸ *Arte de la lengua othomí* (siglo XVI), en *Boletín del Instituto Bibliográfico Mexicano*, 6 (1950), 39-155.

⁴⁹ De ambos hizo una reedición facsimilar Raúl Porras Barrenechea, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 1951.

que en los albores del siglo siguiente, (1607 y 1608, respectivamente) publicó una *Gramática y Arte nueva de la lengua general de todo el Perú, llamada Quichua o lengua del Inca*, y un *Vocabulario* con idéntico título.

Otras muchas lenguas, tanto de la América meridional como del sur (aymara, guaraní, araucana, etc.) fueron objeto de estudio y descripción en los siglos siguientes. Por lo general, el patrón a seguir tanto en las gramáticas como en los vocabularios lo suministraba Nebrija, pero las peculiaridades de las lenguas descritas, poco conformes con las de origen latino, obligaron a nuestros misioneros a planteamientos muy personales. Ya el padre Olmos, autor de la primera gramática de una lengua amerindia, reconocía que no es posible aplicar rígidamente el esquema de descripción de una lengua a otra "[...] porque algunas maneras de decir que nosotros tenemos en nuestra lengua o en la latina, ésta no las tiene"⁵⁰, decía.

En resumen, política y lingüística o mejor desarrollo político y desarrollo lingüístico están muy ligados en el Renacimiento español, aunque las causas no haya que buscarlas siempre ni exclusivamente en la mutua dependencia.

LIDIO NIETO JIMÉNEZ

*Consejo Superior de Investigaciones Científicas,
Madrid*

⁵⁰ *Arte*, p. 67. (Cito por la edic. de Miguel León-Portilla).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A. 1967. *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, I, Madrid, Gredos.
- ALVAR, MANUEL. 1984. "La lengua y la creación de las nacionalidades modernas", *RFE*, LXIV.
- ASENSIO, EUGENIO. 1960. "La lengua compañera del imperio, Hª de una idea de Nebrija en España y Portugal", *RFE*, XLIII.
- BLEIBERG, GERMÁN. 1950. *Antología de elogios de la lengua española*, Madrid, Cultura Hispánica.
- BUCETA, ERASMO. 1925. "La tendencia a identificar el español con el latín", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 85-108.
- . 1932. "De algunas composiciones hispano-latinas en el siglo XVII", *RFE*, XIX, 388-414.
- CASTRO, AMÉRICO. 1918. "Antonio de Nebrija", *Revista General*, II, 17.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. 1920. *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (obra póstuma publicada en 1617), Madrid, Calpe, Colección Universal, Núms. 241 a 243.
- COLON, CRISTÓBAL. 1976 *Diario del descubrimiento II*, edic. de Manuel Alvar, Madrid, Cabil-do Insular de Gran Canaria.
- COOPER, LOUIS. 1962. "El *Recueil* de Hornkens y los diccionarios de Palet y de Oudin", *NRFE*, XVI.

- CROCE, B. 1934(?). *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, trad. de J. Sánchez-Rojas, Madrid, Mundo Latino.
- GALLINA ANNAMARIA 1959. *Contributi alla Storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Firenze, Leo S. Olschki.
- GIL FERNÁNDEZ, LUIS. 1981. *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra.
- GONZÁLEZ DE LA CALLE, PEDRO U. 1925. "Latín universitario Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal I, Madrid, Hernando.
- HERMOSILLA, DIEGO. 1916. *Diálogo de la vida de los pajes de palacio*. Ed. de Donald Mackenzie, Valladolid, Imp. y libr. Viuda de Montero.
- KUKENHEIM, L. 1974. *Contributions à l'histoire de la grammaire italienne, espagnole et française à l'époque de la renaissance*, Utrecht, H. and S. Publishers.
- LAIGLESIA, F. de. 1908. *Estudios históricos (1515-1555)*, Madrid, Impr. del Asilo de huérfanos del S.C. de Jesús.
- LOPE BLANCH, JUAN M. 1990. *Estudios de historia lingüística hispánica*, Madrid, Arco-Libros.
- LÓPEZ DE MONTOYA, PEDRO. 1947. *Libro de la buena educación de los nobles...*, en HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, E. *Las obras pedagógicas del doctor Pedro López de Montoya*, Madrid, CSIC.
- LUDTKE, J. 1988. "Acercas del carácter imperial de la política lingüística de Carlos III", *La Corona de Aragón y las lenguas románicas. Miscelánea de Homenaje para Germán Colón*, Tübingen, Guten Narr.
- MARTÍN GAMERO, SOFÍA. 1961. *La enseñanza del inglés en España*, Madrid, Gredos.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO. 1947. *Hª de los heterodoxos españoles*, IV, Madrid, CSIC.
- MEURIER, GABRIEL. 1558. *Coniugasons, règles, et instructions, moult propres et nécessairement requises por ceux qui désirent apprendre François, Italien, Espagnol et Flamen*, Amberes.
- MIR, MIGUEL. 1902. "Discursos", *Memorias de la RAE*, Madrid.
- MOREL-FATIO, A. 1912. "L'espagnol langue universelle", *BHi*, XV.
- . 1901. *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France*, Paris.
- NEBRIJA, ANTONIO DE. 1980. *Gramática de la lengua castellana*, edic. de Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional.
- . 1979. *Diccionario latino-español*, ed. facsímil de Colón Soberanas, Barcelona, Puvill.
- . 1989. *Vocabulario español-latino*, Madrid, ed. facsímil de la RAE.
- . ca. 1486. *Introducciones latinas...contrapuesto el romance al latín*, Zamora, ej. de la B. N. de Madrid.
- NIETO JIMÉNEZ, LIDIO. 1975. *Del origen y principio de la lengua castellana... Ideas lingüísticas de Aldrete*, II, Madrid, CSIC.
- . 1988. "Estudio Preliminar" en su edición facsímil de ANTONIO DEL CORRO, *Reglas gramaticales para aprender la lengua Española y la Francesa*. Madrid, Arco-Libros.
- NUÑEZ DE RIAO, DUARTE 1606. *Origem de lingua portuguesa*. Lisboa, ej. de la B. N. de Madrid, R 191.
- PASTOR, JOSÉ F. 1929. *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, Madrid, NBAE, vol. 8.
- PEETERS-FONTAINAS, JEAN. 1965. *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas méridionaux*, Nieuwkoop, B. de Graaf, 2 vols.
- REYES, ALFONSO. 1920. "En torno al Renacimiento español. Antonio de Nebrija", *Retratos reales e imaginarios*. México, Lectura Selecta, México.
- RINCÓN, ANTONIO DE. 1885. *Gramática y vocabulario mexicanos*. Reimpresión de Antonio Peñafiel. México, Secretaría de Fomento.
- ROLDÁN, ANTONIO. 1976. "Motivaciones para el estudio del español en las gramáticas del siglo XIV", *RFE*, LVIII, 201-229.

- SAN JUAN, HUARTE DE. 1953. *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, BAE, LXV.
- SANTOYO, JULIO C. 1947. *Richard Percyvall y el primer diccionario español inglés*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de inglés de la Universidad.
- SOTOMAYOR BALTASAR DE. 1565. *Gramática con reglas muy provechosas y necesarias para aprender a leer y escribir la lengua Francesa conferida con la castellana*, Alcalá de Henares.
- STEINER, ROGER J. 1970. *Two centuries of Spanish and English bilingual lexicography (1590-1800)*, Paris, The Hague.
- TORRE REVELLO, JOSÉ. 1902. "La enseñanza de las lenguas a los naturales de América", *Thesaurus*, XVII.
- UNGERER, GUSTAV. 1965. *The Printing of Spanish Books in Elizabethan England*, O.U.P., London, The Library, Fifth Series, vol. XX, N° 3, Sepbre. pp. 177-229.
- VALDÉS, JUAN DE. 1969. *Diálogo de la lengua*. Ed. de Juan M. Lope Blanch, Madrid.
- VERDONK, ROBERT A. 1990. "La importancia del *Recueilde* Hornkens para la lexicografía bilingüe del Siglo de Oro", en *BRAE*, LXX.
- . 1988. "El diccionario plurilingüe llamado *Anónimo de Amberes* (1639), reflejo de la lexicografía española en Flandes", *Actas del Primer Congreso Internacional de Historia de la lengua española*, Madrid, Arco-Libros.
- VILLALÓN, C. de. 1588. *Gramática Castellana*. Amberes.
- XIMÉNEZ PATÓN, BARTOLOMÉ. 1604. *Eloquencia española en arte*, Toledo, ej. de la B. N. de Madrid, R 150007.
- ZABALA S. 1977. *¿El castellano, lengua obligatoria?*, México.



SUJETO Y OBJETO TEXTUALES EN *EN LA MASMÉDULA* DE OLIVERIO GIRONDO

INTRODUCCIÓN

Este libro presenta una modalidad poética bastante cuestionada y cuestionable, pues incursiona en un tipo de ruptura que acerca el riesgo de la incomunicabilidad. Sin embargo, esto no ocurre. La justificación y explicación de *En la masmédula* están relacionadas con un problema central del arte: cómo expresar las intuiciones poéticas surgidas en el mundo interno sin que, al pasarlas a la conciencia, estructurarlas e insuflarles lógica, pierdan la vitalidad, la frescura de ese núcleo informe originario. De este planteo elemental surge *En la masmédula*, que es así una experimentación extrema en el intento de acortar esas distancias.

La obra poética de Girondo se puede concebir como un todo orgánico en el que cada libro es un paso más hacia la culminación que se da en *En la masmédula*. Vemos las constantes tanto en el lenguaje, la forma, como en la temática. En aquél, es ininterrumpida una búsqueda a través de la quiebra que llega a su extremo en el último libro. En el segundo aspecto, se mantiene el deseo de aprehensión del mundo y del ser en todos sus estratos mediante diversas experiencias, desde lo más inmediato y material hasta lo más interno y despojado. Acorde con esto, Enrique Molina dice de la obra de Oliverio Girondo que es una "solitaria expedición de descubrimiento y conquista" (Molina, 1991, 10).

Otra constante es la actitud hacia el lector. A diferencia de Borges, quien intenta catequizar a sus "tal vez lectores"¹, Oliverio no hace concesiones en ningún momento. Ya nos dice en la Carta abierta a "La Púa" que el poema debe justificarse a sí mismo. La lectura de *En la masmédula* es dificultosa, tiene algo de desafío (por tanto, de juego) y requiere la compe-

¹ En el prólogo a *Luna de enfrente*.

tencia del lector. Si en ninguna obra se puede pretender la comprensión cabal y absoluta, menos aun en ésta.

Por último, antes de entrar de lleno en el análisis de la obra, vemos que su tonalidad es de desengaño y amargura, inversamente proporcionales a la avidez de experiencias manifiesta en los primeros libros. Es decir que la angustia existencial de *En la masedula* es el reverso de la exaltación vital de la primera etapa de su obra.

SUJETO Y OBJETO TEXTUALES

A lo largo de la poesía de Gironde el objeto textual se va desplazando: del mundo exterior pasamos al mundo interior y posteriormente al lenguaje. De modo paralelo el sujeto textual sufre un proceso de desvanecimiento: en un principio se diluye en el entorno; luego asume máscaras; se hace cada vez menos tangible hasta convertirse, finalmente, en una voz. Walter Mignolo (Mignolo, 1982) al referirse a la figura del poeta de vanguardia, destaca como rasgo característico la separación cada vez mayor entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado. A diferencia de lo que se da en la tradición romántica, aquí el yo autobiográfico y anecdótico del autor desaparece. Se trata de un yo universalizado, sin más referente que la voz que lo sustenta (Martínez Cuitiño, 1988, 1, 174).

Octavio Paz en *La otra voz* (1990) alude también a este cambio, pero en distintos términos. Él lo adjudica a que el interlocutor es otro, debido a los cambios del siglo XX. Antes el hombre hablaba con el universo, o al menos así lo creía. Hoy, ese interlocutor mítico se ha evaporado; el héroe de la nueva poesía es así un solitario en la muchedumbre o mejor dicho, una muchedumbre de solitarios.

Mientras en Borges nos topamos con un clausuramiento del yo que no sale de sí mismo, en Gironde el yo se dispersa al punto de la disgregación total. En ese dispersarse va acentuando uno u otro rasgo. "Yolleo" (Gironde, 1991, 435) es el único poema del libro en que hay una apelación directa a Dios. Desde el título del poema el pronombre de primera persona se convierte en típico. Hace un juego con la fonética criolla (él decía tener fe en ella), al que luego incorpora el léxico de igual extracción, cuando usa los vocativos "tatacombo", "tataconco" y "tatatodo" haciendo una mezcla que alude al padre, al cielo, a lo curvo o el círculo y a lo infinito. Este poema es un llamamiento directo y algo confianzudo: se inicia "Eh vos", con una interjección apelativa y uso del voseo (este poema es el único caso en todo el libro) a los que posteriormente se suma el empleo del modo Imperativo, "di", "por qué di", "responde". Todo ello para presentarnos a un yo que no

sólo se lamenta, sino que es inquisitivo. El tópicos del pronombre de primera persona se intercala con algunas paronimias, uno de los muchos recursos que usa Girondo para renovar el lenguaje poético en esta obra: vg., vos/voz, solo/sólo. Entre los yoes tenemos al insignificante "subyollito", al puro "yo mero mínimo", al corrupto yo, "verme harto en todo", a los "muertos y revivos yoes", todos ellos "yollando y yoyollando siempre". Por asociación fónica, inmediatamente nos remitimos al llorar. El llanto es una recurrencia sémica frecuente en Oliverio Girondo, podemos ver ejemplos anteriores en el Poema 18 de *Espantapájaros* (Girondo, 1991, 190) y en "A pleno llanto" de *Persuasión de los dios* (Girondo, 1991, 354). La acción de llorar se resemantiza en cada poema; puede ser purificación, manifestación de lo auténtico y más oculto o clamor y dolor, como lo es en este caso.

En "Aridandantemente" (Girondo, 1991, 408) hay un yo perdido, en literal fuga permanente de sí mismo. Concluye el poema y este yo nos dice: "aridandantemente/ sin estar ya conmigo ni ser un otro otro". Se ha extraviado por completo. Un neologismo, recurso abundantísimo de *En la mas médula*, constituye el título que une dos voces distintas y una terminación de adverbio de modo. Se trata de una andar árido, esto es que no da fruto, lo que aquí equivale a no encontrar. El poema está construido sobre la repetición y transformación de "sigo": "sigo", "me sigo", "me persigo", "me recontrasigo". Esta acción se da entre una serie de sustantivos que transmiten la misma sensación de lo viscoso, lo turbio ("beodo", "lodo", "desfondes", "estero"), isotopía propia de *En la mas médula* ya que pretende trabajar con aquel núcleo informe originario. Así, a través de lo pegajoso, lo fluido, hace alusión a lo inconsciente, que no tiene una forma definida, y a lo visceral.

"Destino" (Girondo, 1991, 444) es un poema en que el yo sufre la fatalidad de un movimiento incesante, expresada, vg., en el polisíndeton que se da como reiteración anafórica. Da la idea de un movimiento continuo, "sin aliento", como dice el mismo poema. La vida es un andar sin base fija ni estable, tal como figura en otra composición, "Al gravitar rotando" (Girondo, 1991, 405). Es un rodar que llega a ser destructivo, dice "rueda que te roe hasta el encuentro", y ejerce ese efecto nefasto tanto sobre las cosas que le salen al paso como sobre sí mismo. Los siguientes versos remiten a las piernas del espantapájaros: "y aquí tampoco está/ y desde arriba abajo y desde abajo arriba ávido asqueado/ por vivir entre huesos". Enrique Molina (1991) interpreta tal fragmento del caligrama como expresión de la verticalidad que sintetiza el recorrido de Oliverio, de la cima a la sima; Jorge Schwartz (1984) prefiere atribuir ese bajar y subir continuos al no poder dar jamás con algo que no termine siendo insustancial. Tenemos aquí, entonces, un yo condenado a la inquietud y a la dispersión.

En un poema de título onomatopéyico, "Tantan yo" (Girondo, 1991, 450), encontramos nuevamente al yo convertido en puro tópico. De modo sucesivo, menciona a un yo insignificante, "abismillo"; a un yo complejo, "dédalo"; luego, con un resto de humor que aflora cada tanto en este libro, al yo biológico descendiente del mono, "posyo del mico ancestro"; también refiere a un yo inestable, "semirefluido en vilo"; a un yo que implica todo, "panyo", y al mismo tiempo tiene sus partes disgregadas, sin cohesión, "yo ralo". Es una primera persona identificada con un "gong sin son", absurdo, lo que reenvía a la onomatopeya del título. El yo está evaporado: designa a todos o a nadie.

Otros poemas en los que se ve el yo son "Cristenia" (Girondo, 1991, 429), donde aparece asténico, dividido, inconsistente: "Al gravitar rotando", que pinta la situación del yo de nunca hacer pie firme en nada; "Porque me cree su perro" (Girondo, 1991, 452) muestra una serie de yoes entre los que, una vez más, despunta lo humorístico: el yo civilizado y racional se comporta despectivamente con otro yo que quiere volver a lo primigenio, y lo desprecia por verlo tan inferior como a su perro.

En síntesis, el sujeto textual está en fuga constante, desgarrado entre el deseo y la imposibilidad de aprehensión, tanto del mundo como de sí mismo.

Esta "muchedumbre de solitarios" que es pura voz dice y se dice hasta hacerse una con el lenguaje. Punto primordial de *En la masmédula*. Esta unificación puede verse, vg., en el poema "Hay que buscarlo" (Girondo, 1991, 410), especie de poética dentro del libro. Girondo indica dónde hay que buscar el poema y, en un momento, enuncia su estética por medio de una enumeración caótica. Incluye todo, lo alto y lo bajo, lo bello y lo feo: "en los lunihemisferios de reflejos de coágulos de espuma de/ medusas de arena de los senos o tal vez en andenes con/ aliento a zorrino/ y a rumiante distancia de santas madres vacas" (Girondo, 1991, 410). Esta misma concepción de lo estético se ve también en "A mí": "a mí a mí la plena íntegra bella a mí horrida vida" (Girondo, 1991, 454).

Aparece el poema como un objeto de difícil captación, huidizo, y siempre en un ámbito interior, cerrado; ha de buscarse en la "nuca del sueño", "debajo de la lengua", "entre epitelios de alba", "antes que se dilate la pupila del cero". Siempre en un sitio profundo, por eso utiliza sufijos que indican interioridad: "endoinesfables", "subvoces", "intrafondo". Además, la búsqueda del poema está en relación con un estado peculiar al que Oliverio Girondo señala mediante un rico neologismo. Este, imposible de traducir en sentido unívoco, se va transformando, cargado de connotaciones: "pezlampio inmerso" (iluminación súbita, profundidad),

“pezvelo en trance” (misterio, paso, iniciación), “pezgrifo [...] en la mínima plaza de la frente” (lo fantástico, prescindencia casi absoluta de la lógica discursiva). Todo esto sin olvidar al pez como forma de vida primera, conectada con lo informe y originario. Para Girondo, la poesía se emparenta indefectiblemente con lo intenso y doloroso. Dice “excoriaciones fiebre de noche que burmúa” y “al abrirse las venas”; piel desollada y sangre vertida que dan una interioridad expuesta y no gratuitamente. Desde allí surgen las “subvoces que brotan del intrafondo eufónico” que “aola, aola, aola”; así nace y procede, sin tope, como un movimiento de mareas que viene de lo más hondo.

Esto nos remite, inmediatamente, al objeto textual. El lenguaje de *En la mas médula*, esas “subvoces”, se encuentra en estado pre-lógico. Sale de lo que Julia Kristeva denomina la cora semiótica (Kristeva, 1974), espacio donde se forma el lenguaje, sin tener todavía contacto (o casi) con el mundo referencial. allí circulan libremente las pulsiones, especialmente Eros y Tánatos, y las obsesiones básicas del autor. De este modo, los vocablos prácticamente no envían al mundo externo, significan a un nivel más profundo y más amplio. *Persuasión de los días* tiene una especie de ejercitación de este libre fluir o imponerse de las palabras en “rebelión de vocablos” (Girondo, 1991, 352).

Veamos cómo es este lenguaje de *En la mas médula*. En primer lugar, concentra, ya a través de neologismos, ya prescindiendo de nexos lógicos. Al hacer esto último, las palabras se relacionan según correspondencias fónicas y semánticas, de manera que, al romper las relaciones sintagmáticas se produce una simultaneización. Cada vocablo trae, al mismo tiempo, diferentes asociaciones, recuerdos y sugerencias. Este relegar la sintaxis nos lleva inmediatamente al núcleo informe originario del poema, poesía surgida en un espacio pre-lógico que se dirige a ese mismo espacio en el lector, quien, de este modo, asiste al proceso de formación del poema.

Para Enrique Molina esta clase de poemas tiene los efectos cada vez más vastos que genera una piedra al caer en el agua. Acorde con este símil, es un lenguaje que se expande. Asimismo, para ampliar el campo de resonancias, extiende el alcance de sus significantes. El sonido cobra inusitada importancia; no es casual que Girondo haya hecho una grabación de *En la mas médula*. En cuanto al dibujo, que en este libro se agrega como un significantes más, tiene antecedentes en sus obras previas. En *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* hay ilustraciones hechas por él mismo para reforzar el código poético. En *Espantapájaros* el caligrama afirma e inmediateiza el poema. En *Persuasión...* ya hace libre uso del espacio de la página, lo que luego se da en *En la mas médula*. Es un dibujo pero sin referente externo,

como en la pintura abstracta: si ésta pone el acento en lo puramente plástico, aquí está puesto en lo puramente lingüístico. Esta peculiar disposición deja espacios en blanco que introducen el silencio como un significante más. El mejor ejemplo de poema dibujado en *En la masmédula* es "Plexilio" (Girondo, 1991, 440). En un golpe de vista percibimos vocablos que flotan en un espacio que no tiene sustento, y, justamente, es el poema de la fuga por antonomasia. Hay una recurrencia sémica de lo inconsistente perceptible, en realidad, a lo largo de todo el libro: "Ego fluido", "éter vago", "ergo nada", "plespacio prófugo", "sin nexa anexo al éxodo", "nubífago", y termina "ido".

Es un lenguaje en descomposición. La metamorfosis, la transgresión y la transformación que Carignano (1986) señala como programáticas dentro de la poética de Oliverio Girondo pasan del referente al instrumento y lo carnavalescan. En primer lugar, una característica de la carnavalescan, según Bajtin, es violar todo lo establecido, y en *En la masmédula* hay una violación del código lingüístico mismo, el poeta le quita su apariencia habitual. En segundo término, las palabras yuxtapuestas, mezcladas, forman un tejido que comunica más allá de lo semántico, produciendo una carnavalescan metalingüística (Martínez Cuitiño, 1988, 1, 175).

Girondo quiere volver a un lenguaje virgen, deseo que más tarde compartirá Cortázar y que, salvando las diferencias, tiene una realización paralela en el gílgico de *Rayuela*². En "Tantan yo", con un dejo burlón, se autodenomina "poetudo yo tan buzo" y perseguidor de "voces niñas cálidas de tersos tensos hímenes". En esta ocasión, el campo semántico de lo erótico le sirve para aludir a la pureza primera. "Cansancio" (Girondo, 1991, 459), poema que agregó en la versión grabada, manifiesta enfáticamente el rechazo del diccionario y la gramática. Está cansado de

[...] los íntimísimos remimos y recaricias de la lengua
y de sus regastados páramos vocablos y reconjugaciones y recópulas
y sus reinuertas reglas y necrópolis de reputrefactas palabras

(Girondo, 1991, 460).

El prefijo re-, que salta a la vista y al oído, da ese sentido de repetición, de monotonía, de desgaste.

Beatriz de Nóbile (1972) caracteriza a la palabra de Oliverio Girondo como palabra-ícono en cuanto que todavía no puso distancia entre la cosa y su representación (como luego lo hará el símbolo), y en cuanto gesto

² En Cortázar se apoya en la función fática del lenguaje. Muestra que la comunicación no se basa en el mensaje sino en seguir comunicados cuando se establece una relación erótica, en tanto que en Girondo el mensaje poético es la búsqueda de un lenguaje para transmitir la experiencia poética.

inicial, dedo índice que señala las cosas por primera vez. Así en *En la masmédula* el lenguaje no es referencial con anterioridad sino que crea referencias. En cierto modo, a esto alude Aldo Pellegrini (Molina, 1984) cuando declara que en Gironde existe una relación entre palabra y magia en tanto que se pretende acortar la distancia entre significado y significante.

Dijimos que *En la masmédula* está en contacto con un espacio pre-lógico; este es mostrado, por así decirlo, en el poema que abre el libro: "La mezcla". No se puede hacer una transposición exacta (precisamente, es lo que no quiere Gironde), pero sí es innegable que es figura de la materia viva y bullente a que se une el lenguaje en este libro. Da una acumulación de elementos que elide el verbo principal. La sintaxis carece de puntuación, fenómeno que se mantendrá en toda la obra, es flexible y autónoma, pero sin abandonar totalmente el sistema. Cada poesía está construida no de acuerdo con una lógica sintáctica, sino a partir de un impulso rítmico que lo vuelve dinámico. Este primer movimiento musical no es caprichoso, nada es casual en esta poesía³. El poema enumera una larga y diversa serie de elementos para concluir que no tratará acerca de ninguno de ellos por separado sino de "[...] la viva mezcla/ la total mezcla plena/ la pura impura mezcla", y más adelante dirá "el almamasa". Hacia el final del poema aparece este isovocalismo en "a", de cromatismo claro, raro en *En la masmédula*, y que puede atribuirse a que está afirmando y confirmando lo vital, movido y múltiple.

CONCLUSIÓN

De todo lo expuesto inferimos que *En la masmédula* es una obra en producción, donde sujeto y objeto textuales se insertan en el dinamismo de la lengua. Este libro se presenta al lector con inmediatez y bajo el aspecto de proceso. Es decir que, al mismo tiempo, muestra tanto el hacerse del lenguaje poético como su carácter revelador.

MARÍA AMELIA ARANCET

Universidad Católica Argentina

Becaria del Conicet

Miembro del C.I.L.A. (Centro de Investigación de Literatura Argentina)

³ En *Membretes* (Gironde, 1991, p.146) dice: "Un libro debe construirse como un reloj, y venderse como un salchichón". Además se hicieron cuatro ediciones en vida del poeta (1954, 1956, 1962, 1963), en cada una de las cuales introdujo correcciones considerables. Todo esto denota un ideal de precisión y una gran conciencia formal.

BIBLIOGRAFÍA

- CARIGNANO, DANTE. 1986. "Rechazo, fractura y alteridad en la obra vanguardista de Oliverio Girondo", *Río de la Plata Culturas*, 4-5-6. Los años veinte. Actas del I Congreso Internacional del Celcirp, París, 23-25 de junio.
- FERRO, ROBERTO. 1984. "El discurso de lo arbitrario en Oliverio Girondo", Buenos Aires, *Xul. Revista de poesía*, 6, mayo.
- GIRONDO, OLIVERIO. 1991. *Obras*. 3ed. Buenos Aires, Losada.
- KRISTEVA, JULIA. 1974. *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil.
- MARTÍNEZ CUTTIÑO, LUIS. 1988. "Girondo y sus estrategias de vanguardia", Buenos Aires, *Filología XXIII*, 1.
- MIGNOLO, WALTER. 1982. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", *Revista Iberoamericana*, 118/119, vol. XLVIII, enero-junio.
- MOLINA, ENRIQUE. 1991. "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo", pról. a O. Girondo, *Obras (op. cit.)*.
- . 1984. "Oliverio Girondo en la médula del lenguaje", *Xul* (num. cit.).
- MUSCHIETTI, DELFINA. 1985. "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo", *Filología*. N° Homenaje a Pedro Henríquez Ureña.
- NÓBILE, BEATRIZ DE. 1972. *El acto experimental*. Buenos Aires, Losada.
- PAZ, OCTAVIO. 1990. *La otra voz*. Poesía y fin de siglo. Barcelona, Seix Barral.
- SCHWARTZ, JORGE. 1984. "¿A quién espanta el espantapájaros?", *Xul* (núm. cit.).

VIOLENCIA, ETHICA Y RESEMANTIZACIÓN MÍTICA EN EL CANTO XII DEL INFIERNO

La violencia, jinete apocalíptico asociado con la guerra, permanente flagelo de la humanidad que se autodestruye, se une en la visión dantesca a las luchas fratricidas llevadas a cabo en Florencia entre güelfos y ghibelinos, entre blancos y negros. La contiendas implacables de odios continuos y de venganzas absurdas, que enlutaron la ciudad y tiñeron de sangre sus calles, fueron el espejo transparente en el cual el poeta vio una realidad que le era hostil y que deseaba combatir a través de sus versos. Por eso recrea, a partir de su experiencia personal de hombre político, sus vivencias, y las proyecta sobre hechos históricos y textos literarios del pasado, generando así una armónica simbiosis entre realidad y ficción. Sirven de materia prima para su propósito diversas obras de la antigüedad, ya que en su concepción poesía pagana y cristiana se entroncan. La cultura clásica, tan abundante en su obra, es utilizada para enaltecer los elementos cristianos y elevarlos por medio de su lírica a la categoría de mito poético.

La historia en su totalidad, aun la pagana, es considerada por Dante y por sus contemporáneos voluntad de la Divina Providencia. Los mitos, expresión cultural de un momento histórico del pasado, manifestaban la religiosidad de los hombres antiguos; por esos son vistos como figuras alegóricas que traducen una verdad moral y, en consecuencia, son dignos de ser tratados a la luz de la doctrina cristiana. Siempre se los interpreta en clave cristiana a través del comentario bíblico, como si contuvieran un mensaje iluminador del camino que la humanidad debe recorrer en su peregrinaje hacia una meta superior.

Dentro de la topografía de la *Commedia*, el séptimo círculo del *Infierno* encierra, en un abrazo asfixiante, a los violentos, distribuidos en tres jirones concéntricos de acuerdo con la dirección de su culpa: contra el prójimo, contra la propia persona, contra Dios, la naturaleza y el arte (*Infierno*, canto XI, vv. 28-32). Los cantos XII al XVII, que desarrollan el tema, se encuentran unidos de modo estrecho, no solo semántica sino estructuralmente, ya que, la mayoría de las veces, un canto penetra en el otro,

continuando el sentido del primero. Se crea así la ilusión de un relato continuo, interrumpido, aunque variado en cuanto a las descripciones y a la ambientación de los espacios recorridos. La estrategia textual, surgida del contraste entre la unidad de estructura de los cantos y la diversidad descriptiva, produce en la secuencia un dinamismo que despierta el interés del lector y motiva la emoción en su catarsis.

Dante ubica a los violentos contra el prójimo en el canto XII del *Infierno*. En el primer jirón del séptimo círculo se encuentran los pecadores que ha cometido actos de violencia contra sus semejantes. Tiranos y asesinos han pervertido su naturaleza humana asemejándose, por acción feroz e irracional, más a bestias que a hombres.

En la primera microsecuencia, el poeta presenta al lector el espacio en el cual se desarrollará el canto. Describe el accidentado y pedregoso terreno (*burrato, roccia, discosciosa*) que separa el círculo de los herejes del de los violentos. La descripción topográfica es ampliamente funcional. Valiéndose de elementos referenciales (alpestre) y topónimos (Trento, Adice) fusiona paisaje terreno y ultraterreno creando un efecto de realidad.

Lo agreste del lugar, su geografía abrupta y quebrada, guarda correspondencia íntima con el pecado que allí se paga. La naturaleza degradada de los condenados, debida a la carencia de principios morales, se proyecta en ese espacio deforme e "innatural". Además, las partículas del sitio crean una atmósfera psicológica que apunta a poner de relieve lo dificultoso del descenso y a ambientar la visión horrida que, en forma inmediata, se tendrá de Minotauro, "tal, che'ogne vista ne sarebbe schiva".

Como si se tratase de un desprendimiento de esa naturaleza infernal, se ubica, "su la punta de la rotta lacca/ l'infamia di Creti", el hombre-toro, guardián de las almas violentas. La perversión física y moral que rodea su figura se encuentra ya en su nacimiento. La madre, Pasifae, lo concibió de sus relaciones adúlteras con un toro; para lograr el propósito la mujer de Minos degradó su condición humana encerrándose en una falsa vaca de madera.

Dante utiliza, para componer su Minotauro, hipotextos clásicos,¹ pero

¹ Ovidio, *Las Metamorfosis*, Libro VIII, 2 y 3 (vv. 152 y ss.) y Virgilio, *La Eneida*, Libro II (vv. 223-4). El pasaje en el que se comparan los lamentos de Laocconte al ser atacado por las serpientes: el "mugido del toro cuando herido huye del ara y sacude del cuello la segur asestada con golpe no certero", parece haber sido fuente de inscripción de los versos 22 y 24 del canto dantesco, aunque la descripción de los torpes movimientos del Minotauro en el poeta florentino es sustancialmente distinta de la del toro del mantuano. En Dante se advierte un tono irónico y hasta cierta intención sarcástica que no están presentes en Virgilio.

los “resemantiza” de acuerdo con una intencionalidad ético-espiritual. El mito lo presentaba en su doble apariencia con cabeza de toro y cuerpo humano; el poeta invierte esta visión y muestra un ser de cuerpo taurino y cabeza de hombre. Aunque la alteración no es exclusivamente dantesca, cabe preguntarse por qué adoptó esta variante.

Por de pronto se debe señalar que Dante realiza una interpretación de los mitos en relación con las cualidades morales que sus contenidos encierran. El hecho de presentar un monstruo con cabeza humana hace más patética su degradación, ya que estaría remarcando de este modo que a pesar de estar anatómicamente dotado, su naturaleza se ha pervertido de tal forma que se ha transformado en un ser irracional, en una fuerza bruta e inerte. Su falta de inteligencia, su ira inmotivada y su debilidad interior se ponen de manifiesto en la torpeza de sus movimientos mecánicos que “quando vide noi, sé stesso morse / sì come quei cui l'ira dentro fiacca”; en consecuencia la inversión que presenta el poeta florentino resulta más conveniente para los fines éticos con que lo concibe.

Todo lo violento que su imagen encierra hubo de despertar el interés del escritor. Su condición de devorador de jóvenes y doncellas, enviados por Atenas como tributo, hizo que se lo asociara con el mismo Baal Moloch fenicio, a quien se lo representaba también con cabeza de toro. Lo anómalo de su (de) formación, mitad hombre y mitad toro simboliza en el poema dantesco “la alocada bestialidad”, presente en las almas de los condenados en el séptimo círculo.² Sin embargo, en comparación con otros monstruos del *Infierno* —las Furias, Cerbero, Pluto—, resulta más humano porque en él existe, aunque en apariencia, un resabio de esa condición, pues encarna la figura del hombre que se apartó de las leyes morales, que regulan la vida en sociedad, para caer en el pecado de violencia; por eso es indigno de tener tal naturaleza.

La creación dantesca “cristianiza” el mito pagano del minotauro al asignarle la misión de custodio al servicio de la justicia divina.³ El poeta ha “despragmatizado” su condición de antropófago y su oficio de guardián del laberinto cretense, que ejerció en la Tierra, para convertirlo en el más allá

² Respecto de la ubicación de la “matta bestialità” en un círculo determinado del *Infierno*, los dantistas no logran ponerse de acuerdo. Algunos la asocian a la herejía, el fraude o a la violencia —postura que adoptamos en nuestras opiniones por considerarlas más sólida—, para otros, se encuentra dispersa en todos los círculos del Bajo Infierno y no en uno en particular.

³ Recuérdese que la creación del infierno fue un acto de justicia divina: “giustizia mosse il mio alto fattore” (*Inf.*, canto III, v. 4); Dante llama a Dios en *Vita Nova*, “signore della giustizia” (XXVIII, 1) y él mismo, en el *Infierno*, se transforma en poeta de la justicia.

en el guardián de los violentos.⁴ A través de una operación de "resemantización" le ha otorgado un nuevo significado.

La rudeza que encarna su figura se pone en evidencia en las palabras y en el tono que Virgilio emplea para dirigirse a él. Lo hace en forma imperativa, descalificando la capacidad intelectual de su interlocutor. Lo llama agresivamente bestia y le recuerda de un modo sarcástico su derrota llevada a cabo por el "duca d'Atene".

Lo savio mio inver'lui gridò: "Forse
tu credi che qui sia 'l duca d'Atene,
che sù nel mondo la morte ti porae?
Pártiù, bestia, ché questú non vene
ammaestrato da la tua sorella,
ma vassi per veder le vostre pene" (vv. 16-21).

La mansión de Teseo en boca del guía resulta significativa pues nos pone frente a otro mito vinculado al anterior. En un hecho cultural que la Edad Media interpretó ciertos relatos heroico-clásicos desde el punto de vista alegórico-moral. La leyenda de Teseo que liberó a los jóvenes atenienses del yugo del Minotauro es recodificada por el imaginario medieval en forma alegórica como la figura del Redentor, liberador del alma del yugo del pecado. Desde la *Tebaidade* Stazio, el hijo de Egeo tiene este carácter.⁵ Algunos héroes fueron considerados durante el Medioevo como reveladores de verdades cristianas y morales. El mismo Virgilio fue visto como un vate porque se creyó erróneamente, que en la Eglóga VI anunciaba la venida de un niño —Jesús— que traería la paz al mundo. Muchos personajes ilustres y héroes míticos de la antigüedad fueron considerados profetas de Cristo. Teseo es la figura que conecta los dos polos de tensión que genera el canto XII: el Minotauro y los centauros. Sus hazañas se relacionan, por una parte, con la derrota del primero y, por la otra, con la lucha

⁴ Algunos críticos ponen en duda que Dante haya querido dar al Minotauro el rol de custodio de los violentos y que sea el símbolo de la violencia castigada. Se inclinaban a pensar que el hombre-toro es la imagen de la ira insensata. Sin embargo, y sin desechar esta última interpretación, creemos que la amplia connotación sémica que encierra la imagen del Minotauro no excluye, desde un punto de vista actancial, y por analogía con otros monstruos similares que se presentan en el *Infierno* —Cerberos, Pluto—, que cumpla la misión de guardián de los violentos. En este sentido resultan significativos los versos 32 y 33 del canto. Virgilio dice: "Tu pensi/ forse a questa ruina, ch'è guardata/da quell'ira bestial ch'i'ora spensi". Por otra parte, en el mito clásico el Minotauro era guardián del laberinto de Creta construido por Dédalo. Todas estas razones hacen que resulte convincente que Dante le haya asignado tal función.

⁵ Cfr. Podocan. "Teseo —figura Redemptoria— e il cristianesimo di Stazio" en *Lettere Italiane*, Roma, 1959.

de los Lapitas contra los hombres-caballos, de acuerdo con lo señalado por Ovidio en su *Metamorfosis* (Libro XII, 6, vv. 210-458).

El recuerdo de la ofensa de Teseo y Ariadna, junto con el apelativo de "bestia", encolerizan de tal modo al monstruo que lo apartan de su función de guardián. La imprecación del Mantuano tiene por finalidad distraer al atención del Minotauro, quien involuntariamente franquea el paso a los viajeros, a un descuido del hijo de Pasifae, furioso por las palabras de Virgilio, Dante, siguiendo el consejo de su maestro, desciende burlando su guardia.

Una vez más los matices realistas diseminados en el canto aparecen en el paisaje. El poeta al bajar siente "quelle pietre, che spesso moviensi / sotto i miei piedi per lo novo carco". Si bien se ha superado el requerimiento representado por el monstruo taurino, un nuevo obstáculo amenaza con dificultar el descenso: la inconsistencia del terreno, que parece desmoronarse bajo su peso.

Continúan luego unas tercinas de tono doctrinal que tienden a crear una pausa entre el episodio del Minotauro y el espacio quebrado que él domina y la microsecuencia de los centauros. Virgilio advierte que su discípulo ha quedado impresionado por la presencia del hombre-toro y por lo espeluznante del terreno que transita: "Tu pensi / forse a questa ruina, ch'è guardata / da quell'ira bestial ch'i'ora spensi". Entonces, en una actitud en la que por medio del relato intenta disipar la preocupación por su acompañante, comienza, a través de una breve analepsis⁷ ("Or vo' che sappi che l'altra fiata / che'i' discesi [...]"), su explicación acerca del origen y formación del barranco.

En su primera bajada, por orden de Ericto,⁸ recuerda que la pared rocosa que unía el círculo sexto con el séptimo no se había aún desprendido.⁹ El derrumbe se produjo poco antes de que descendiera Cristo al

⁶ Teseo simboliza el concepto del Bien, que resulta siempre vencedor en su eterna lucha contra el Mal, representado en este caso por el Minotauro. Ambos serían manifestaciones arquetípicas de esos valores. Según C. G. Jung, "en cada individuo, aparte de las reminiscencias personales, existen las grandes imágenes 'primordiales' [...] heredadas en la estructura del cerebro [...] El hecho de esta herencia explica el increíble fenómeno que ciertas leyendas estén repetidas por toda la tierra en forma idéntica [...], trátase de la manifestación de las capas más profundas del inconsciente, donde dormitan las imágenes primordiales de carácter universal humano [...] Acaso estas imágenes primordiales pudieran llamarse también 'arquetipos'". *Lo inconsciente* (traducción Emilio Rodríguez Sadia). Buenos Aires, Losada, 1974, 83.

⁷ Relato retrospectivo dentro de la diégesis (Genette, G., *Figures III*).

⁸ Cfr. *Infierno* IX, vv. 22-28.

⁹ Téngase en cuenta para entender de una manera más acabada lo que se está señalando, que Virgilio murió diecinueve años antes de nuestra era.

infierno para rescatar a los justos del Limbo.¹⁰ El estruendo fue tan grande que creyó que el universo entero volvía al caos inicial, según la concordancia y la discordia de los cuatro elementos.¹¹

El pasaje es por demás esclarecedor del perfecto sincretismo que logra Dante-*auctor*¹² entre el dogma cristiano-bíblico, presente en la alusión a los versículos de San Mateo, y el elemento pagano, encarnado en Virgilio.

Por otra parte, y desde el punto de vista de la construcción global del canto, la explicación se revela como una diégesis de carácter metonímico, ya que en los primeros versos (1-10) se presenta el efecto y en los últimos (34-35) la causa que produjo el derrumbe.

La microsecuencia de los centauros se abre con la descripción, a modo de marco, de un nuevo paisaje. Su composición es paralela al ámbito ocupado por el Minotauro, si bien el lugar contrasta conceptualmente con el anterior. En uno domina un espacio rocoso, estéril, seco; en otro, un foso rodeado por un río ígneo de sangre en el cual se "hierve" a los condenados: "la riviera del sangue in la cual bolle / qual che per violenza in altrui noccia". Ambos tienen en común las características terribles con las cuales se los presenta.

El contrapaso que Dante asigna a los condenados se da por analogía, ya que aquellos que han sido cegados por la "cupidigia e ira folle", que han bañado con sangre el mundo, están ahora inmersos en un río hemático. La sangre derramada por ellos en el mundo es el medio del cual se vale la justicia divina para administrar su castigo.

Tras una reflexión de inspiración evangélica, en la que Dante alude al pecado de violencia y al deseo malsano de codiciar los bienes del prójimo, retorna la voz narrativa de Dante-*agens*. Describe el jirón como "un'ampia fossa in arco torta" rodeada por el Flegetonte y a su vera una gran cantidad

¹⁰ En San Mateo se lee que en el momento de morir Cristo "el velo del templo se rompió en dos, de alto abajo; y la tierra tembló, y las piedras se hendieron. Y abriéronse los sepulcros, y muchos cuerpos de santos que habían dormido, se levantaron" (27; 51 y 52). Charles S. Singleton, refiriéndose al pasaje, ha señalado que esta ruina, como otras que aparecen en el *Infierno*, tienen un sentido admonitorio de la salvación operada por Cristo el día de su muerte, salvación que no alcanzará a las almas pecadoras. ("The visitas in Retrospect", en *Atti del Congresso Internazionale Dantesco*, Firenze, 1965, pp. 279-303).

¹¹ Idea de Empédocles que Dante conoció a través de *La Metafisica* de Aristóteles.

¹² Adoptamos la propuesta del Formalismo ruso que distingue entre *sjuzet*, cuyo sujeto de la enunciación sería el *auctor*, y *fábula*, cuyo sujeto del enunciado sería el *agens*. Empleamos estas denominaciones para indicar el doble rol de Dante-autor y Dante-personaje, solamente en los casos en que, por razones puntuales, sea necesario hacerlo.

de centauros que corren "armati di saete / come solien nel mondo andare a caccia".

El mito del centauro, de copiosa literatura,¹³ híbridos monstruos, mitad hombre y mitad caballo, traduce en su estructura psicológica profunda los conflictos internos del hombre entre su "ello", sus instintos y su "super yo", sus principios éticos. En su dúplice naturaleza, humana y equina, se conjura la doble tendencia del hombre hacia lo bestial y hacia lo sublime. También simboliza el instinto adormecido. (Cfr. Chevallier, 1992.) Dante conserva de ellos su apariencia tradicional y los presenta en grupo. Elabora su imagen desde un punto de vista "figural", según el concepto propuesto por Erich Auerbach (1963 y 1975), en su actividad terrena, pero al igual que lo hizo con el Minotauro, los humaniza al asignarles una tarea más noble de la que les había dado el mito, pues los coloca como custodios, por voluntad divina, de los violentos contra el prójimo, en una clara analogía con el carácter colérico que tuvieron en el mundo.

En cuanto a las cualidades morales y psíquicas que el poeta otorga el Minotauro y a los centauros, existen marcadas diferencias entre unos y otros. El primero reúne las características de la ira irracional, mientras que los segundos, aunque violentos, están concebidos de modo más meritorio, con rasgos que destacan su racionalidad. Por eso son carceleros de tiranos cuya violencia estuvo orientada, para el logro de sus objetivos, por la inteligencia, si bien desviada de principios éticos. Por medio de ellos Dante *auctor* no solo quiere castigar los instintos violentos de los condenados, sino también su inteligencia dirigida hacia el mal, apartada del recto obrar.

Tras la visión que se ofrece de estos seres fantásticos, corriendo "armati di saete, / come solien nel mondo andare a caccia", la focalización¹⁴ se desplaza del ángulo de Dante-*agens* (*Io vidi*) al ángulo de los centauros (*Veggendoci calar*). Ubicados en el plano inferior, "ven" bajar a los viajeros. La

¹³ La palabra centauro deriva de la combinación de dos voces griegas: el verbo κεντεiv, picar, y el sustantivo ταυρος, toro que se relacionan con las costumbres de los hombres de los pueblos pastores de montar a caballo para reunir el ganado y que vistos desde lejos, daban la impresión de formar una unidad entre el hombre y el caballo. El mito de los centauros es un de los más difundidos y presenta numerosas variantes en las distintas culturas, pero fueron los griegos quienes con mayor intensidad lo propagaron a través de su arte. Homero, Píndaro, Plutarco, Ovidio, Apolodoro, en el mundo clásico, y Tassos, Shakespeare, Hölderlin, Goethe, Leconte de Lisle y hasta Rubén Darío en el mundo moderno, por nombrar solo uno pocos autores, se ocuparon del tema.

¹⁴ La focalización se relaciona con el modo del relato y responde a la pregunta ¿Quién ve? Seguimos, en este sentido, el trabajo de la narratóloga Mieke Bal, *Teoría de la narrativa* (trad. Javier Franco). Madrid, Cátedra, 1985.

doble focalización produce un ajustable contraste entre la visión de *Dante-agens* y la de los hombres-caballos, ya que el establecer dos puntos de observación contribuye a crear en el lector la sensación de un espacio biplánico. Además el efecto visual está omnipresente en el canto a través de expresiones como: *vide, vid'io, ogni vista, quando vidi noi, ficca gli occhi, si mira, mostracci un'ombra* y otros semas similares.

Al ver descender a los viajeros tres centauros se separan del grupo y con aire violento e impetuoso intentan detenerlos. Uno de ellos amenaza con saetearlos si no explican la razón de su presencia en el lugar. Su actitud es marcial, pero no inspira terror como otros custodios del *Infierno*, sino que en la firmeza de su orden se pone en evidencia el fiel cumplimiento de la tarea asignada por Dios. Virgilio le responde con similar autoridad que la explicación le será dada a Quirón ("la risposta / farem noi a Chiron"). Luego, dirigiéndose a su compañero, le dice que quien los ha detenido es Neso "che morí per la bella Deiamira". El epíteto que acompaña el nombre muestra la dignidad del personaje. En la presentación se omiten ciertos aspectos negativos de su fábula, como el atropello cometido contra Deiamira y la venganza, por medio del engaño, contra Hércules, y se rescata de su historia de amor, venganza y muerte, un matiz positivo: "murió de amor", con lo cual el poeta sensibiliza el caballo biforme y le otorga relevancia.

Del grupo escultórico que forman los tres centauros, Quirón es el más noble. Dante lo muestra en una actitud reflexiva, de ser pensante, habituado a la meditación. La grandeza del personaje se expresa con economía de medios: "il gran Chirón, i quale nodrì Achille". Dos son los rasgos destacados: su sabiduría y su condición de ayo de Aquiles. Folo, que completa el friso, es el menos relevante y el más iracundo de los tres, de acuerdo con el mito clásico. Virgilio dice de él que "fu si pien d'ira", recordando su actuación en las bodas de Piritoo e Hipodamia.

Toda la energía del canto se concentra en las figuras que componen el trío equino. Dios, en la ficción dantesca, los ha puesto a su servicio, su función es saetear a los miles de condenados que encuentran en el Flegetonte e impedir que se asomen "del sangue più che sua colpa sortille". En la vida eterna, los violentos son castigados por sus pares en la vida terrena, en un accionar feroz. Dante-*auctor* los ve con simpatía estética, los llama "fiere isnelle", poniendo de relieve con este adjetivo su belleza plástica y su diligencia para castigar a aquellos condenados que no acatan la disposición divina.

Después el narrador dirige su atención hacia Quirón, quien advierte que Dante desplaza lo que toca por causa de su peso ("Siete voi acconti /

che quel di retro muove ciò ch'el tocca"). Lo muestra avezado, estableciendo además un interesante juego conceptual entre la materialidad del cuerpo del poeta y la ingravidez de Virgilio. Lo dicho se acompaña de un gesto de gran plasticidad: "con la cocca / fece la barba in dietro e le mascelle". El lenguaje gestual¹⁵ remarca los sonidos que salen de su "gran bocca", en la que se aúna su doble condición de monstruo y de sabio.

Pero retomemos las palabras que el Mantuano dirige al ayo de Aquiles. Dante-*auctor* marca como un *regisseur* la posición de su personaje Virgilio. Lo ubica, para comenzar su parlamento, "dove le due nature son consorte":

[...] Ben è vivo, e sì soletto
 mostrar li mi convien la valle buia;
 necessità 'l ci 'nduce, e non diletto.
 Tal si partì d'è cantare alleluia
 che si comisse quest' officio novo:
 non è ladron, né io anima fuia.
 Ma per quella virtù per cu'io movo
 li passi miei, per sì selvaggia strada,
 danne un de' tuoi, a c'ui noi siamo a provo,
 e che me mostri là dove si guada
 e che porti costui in su la groppa,
 ché non è spirito che per l'aere vada (vv. 85-96).

Las palabras de Virgilio expresadas a Quirón difieren de las dirigidas al Minotauro. Su hablar es calmo, reflexivo, solícito, pues conoce el carácter de su interlocutor. En ellas resume el sentido del viaje, el mandato divino, su nuevo oficio como guía de un alma viva y formula cortésmente su pedido de ayuda. Según Michele Barbi (1956, 218), el discurso se ajusta a los preceptos de la retórica medieval: primero se confirma la observación de que Dante-personaje está vivo, luego se precisa la necesidad del viaje, se explica la razón de que un ser vivo se encuentre caminando en el Infierno y finalmente se pide, en nombre de Dios, que su camino sea allanado con la ayuda de un centauro, todo ello dicho en un tono armonioso y convincente para obtener el efecto deseado.

Ante tan persuasivo parlamento, Quirón, sin poner objeción alguna, "si volse in su la destra poppa" y ordena a Neso que le sirva de guía. Una vez más en la figura del centauro se establece una relación binaria entre el plano humano y el eterno a través de una doble operación de "despragmatización" y "resemantización". En la Tierra Neso estaba encargado de pasar a los viajeros de una orilla a la otra del río Evenus, ahora, en su existencia ultraterrena,

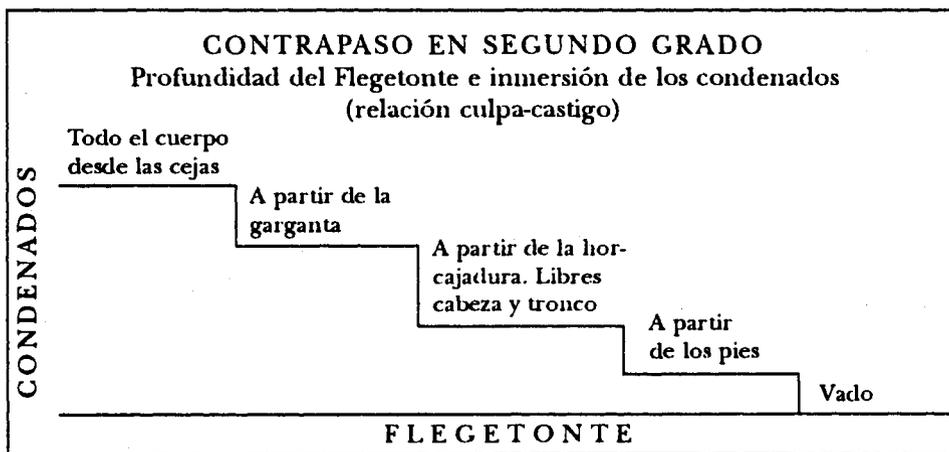
¹⁵ Otro claro ejemplo del empleo del lenguaje gestual en la *Commedia* se encuentra en la figura de Farinata cuando "li levò le ciglia un poco in suso" (*Inf.* c. X, v. 45).

deberá trasladar a Dante a la otra orilla del río de sangre, en consecuencia en su imagen se asocian dos puntos de vista: el figural y el escatológico en una precisa analogía entre un “antes” y un “ahora”.

El centauro conduce a los viajeros hasta el Flegetonte del “Bollor vermiglio”. Se llega así a la parte conclusiva del canto, dedicada a los pecadores. Virgilio cede su lugar a Neso (“questi ti sia or primo, e io secondo”), quien en su nueva función de guía sustituto les explica la situación de las almas allí condenadas.

Por medio de la voz de Neso, Dante-*auctor*, como lo ha hecho en otros círculos del Infierno, establece categorías y subcategorías entre las almas que se encuentran inmersas en el río. Los tiranos que cometieron violencia contra la vida y las propiedades de sus gobernados se encuentran sumergidos en la zona más profunda “infino al ciglio”. El centauro se detiene luego frente a otro grupo de violentos “ch’nfino a la gola / pareo che di quel bulicame uscisse”, con lo cual se indica que allí la profundidad del río es menor y que también lo es el grado de su culpa. Más adelante ven almas que tienen fuera de la sangre hirviente la cabeza y el torso: “tercean la testa e ancor tutto ‘l casso”. Poco a poco el río se toma menos profundo hasta llegar al lugar donde se encuentran aquellos que solo tienen sumergidos los pies: “sì che cocea pur li piedi”, llegados a este punto pueden cruzarlo y arribar a la otra orilla, donde se halla la selva de los suicidas.

La subcategorización de un mismo pecado, según su gravedad, crea un contrapaso que podríamos denominar de “segundo grado”, ya que si bien todos los violentos están inmersos en el río de sangre hirviente —contrapaso en “primer grado”—, no todos lo están en la misma proporción. Su *ethos* topográfico podría diagramarse del siguiente modo:



La equidad de la justicia divina se expresa en el coherente contrapaso de los violentos. Dante “descontextualiza” el río de fuego del Hades y lo “resemantiza” al convertirlo en el instrumento del cual se vale Dios para castigar a los violentos contra el prójimo.

La presentación de personajes condenados de la historia clásica: Alejandro, Dionisio, Atila, Pirro y Sexto, y contemporáneos de Dante, Azzolino, Obizzo II d’Este, Guido di Montfort, Rinier da Corneto y Rinier Pazzo, está dada con matices ético religiosos por Neso.

CONCLUSIÓN

En el canto de los violentos contra el prójimo, Dante-*victor* reduce el espacio protagónico de Dante-*agens*, cuya función se limita simplemente a narrar. No participa del coloquio con las almas y están ausentes la piedad, la ira y las distintas reacciones emotivas que, como personaje, expresa a lo largo de su visita al reino del llanto eterno. Las figuras de los centauros y del Minotauro ocupan toda la escena y desplazan la voz de los condenados, tan importante en otros pasajes del *Infierno*. Son dos fuerzas centrípetas que atraen hacia sí los demás componentes del relato.

Francesco Figurelli (1962, 28) ha juzgado el canto como falto de unidad por la diversidad de secuencias y temas que desarrolla; sin embargo, creemos que ella debe buscarse en el modo de trabajar el discurso, en la “resemantización” mítica y en el sincretismo entre elementos paganos y cristianos, así como también en las situaciones paralelísticas que se generan entre los dos polos de atracción hacia los cuales convergen, en forma radial, todos los elementos de la diégesis.

Por último, su mensaje se asocia a la intención ético-espiritual, constante de la *commedia*, que se pone en evidencia a través del rico y variado contrapaso que Dante, como hombre medieval, desea transmitir a sus contemporáneos, sobre todo a aquellos que “han perdido el bien del intelecto”.

DANIEL CAPANO

*Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina*

BIBLIOGRAFÍA

- ALHIGIERI, DANTE. 1988. *La Divina Commedia* a cura di G. Giacomone (tres volúmenes), Roma, Angelo Signorelli.
- AUERBACH, E. 1963. *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli.
- . 1975. *Mimesis, la realidad en la literatura*. México, FCE.
- BAL, MIEKE. 1985. *Teoría de la narrativa* (trad. Javier Franco), Madrid, Cátedra.
- BARBI, M. 1956. *Problemi fondamentali per un nuovo commento alla Divina Commedia*, Firenze, Sansoni.
- CHEVALIER, J.; CHEERBRANT, A. 1992. *Dictionnaire de symboles*, Paris, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter.
- FIGURELLI, F. 1962. *Leitura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier.
- JUNG, C. G. 1966. *Lo inconsciente* (Emilio Rodríguez Sadia), Buenos Aires, Losada.
- PODOAN. 1959. "Teseo—figura Redemptoris— e il cristianesimo di Stazio" en *Lettere Italiane*, Roma.
- SINGLETON, CHARLES S. 1965. "The vistas in Retrospect" en *Atti del Congresso Internazionale Dantesco*. Firenze, 1965.

ENTRE LA VOZ Y LA MEMORIA LÍRICA DE TIPO TRADICIONAL, PALABRA Y MÚSICA

El punto de partida de este trabajo consiste en considerar que en la lírica de tipo tradicional, la música podría no ser un agregado posterior sino un elemento del texto, que lo configura y se deja configurar por él. En efecto, se trata de poesía oral y tradicional, confiada pues fundamentalmente a la voz y a la memoria; a la voz con su carga de impulso y emoción; a la memoria con sus estructuras firmes y evocables. Ambas confluirían en recursos que aúnen la intensidad emotiva con la claridad de la fijación. Entre ellos se destaca la repetición, más o menos sutilmente variada, ampliada o especificada.

Conviene recordar que hemos recibido esta poesía oral y tradicional a través de filtros cultos más o menos transparentes, como los Cancioneros que reflejan los gustos de la corte de los Reyes Católicos o sus inmediatos antecesores, los vihuelistas de mediados del s. XVI o los incontables poetas cultos que, sin dejar de atender a los metros italianos, volcaron también su interés en asumir, transmitir y recrear temas populares. La diversidad misma de estos filtros nos permite con todo entrever una sustancia común en la poesía de tipo tradicional por ellos transmitida. El trabajo comporta pues dos aspectos: un análisis literario y un análisis musicológico, que procuraremos interrelacionar.

Al analizar cierto tipo de poemas, sobre todo los más próximos al zéjel o al villancico, encontramos con suma frecuencia que el sentido se despliega, diríamos, musicalmente: enunciado del tema en el estribillo, su ampliación, variación, complementación o desarrollo en el cuerpo o mudanza, para cerrarse el círculo en la repetición, a veces intencionalmente variada, del tema inicial.

Sería interesante saber si esta "melodía" semántica y muchas veces sintáctica se corresponde con una estructura semejante, paralela o complementaria, en lo musical.

Veamos algunos ejemplos:

*El amor que bien me quiere
ahora viene.*

*El amor que bien me quería
una empresa me pedía.*

Ahora viene.

Lírica española de tipo popular, ed.

de Margit Frenk, n° 103.

Cancionero Musical de Palacio, n° 144.

¡Quién vos había de llevar!

¡Oxalá!

¡Ay, Fatimá, Fatimá!

Fatimá la tñ garrida

levaros he a Sevilla

teneros he por amiga

¡Oxalá!

¡Ay Fatimá!

Líresp. de tipo pop., cit. n° 159;

canc. Mus. de Palacio, n° 116

El estribillo constituye una aseveración cuyo sujeto es retomado y ampliado en la mudanza mediante una ampliación rítmica y silábica con cambio de rima, a lo que se agrega un aspecto nuevo, el pedido. La relación de éste con la repetición parcial del estribillo que cierra el poemita deja implícita una urgencia y quizá una satisfacción —sea por la formulación misma de ese pedido, sea por habérselo satisfecho. Sintácticamente las estructuras de estribillo y mudanza son las mismas, con el agregado de un núcleo verbal +OD en ésta. Sobre una estructura básica de repetición se insertan pues una leve variación (ritmo-rima-tiempo verbal) y un verso de ampliación (el pedido: núcleo verbal +OD) que se recogen en la repetición literal del 2º v. del estribillo, cuyo sentido se enriquece tanto con lo así dicho como con sentidos implícitos dados por la relación con los versos de la mudanza.

El estribillo-tema expresa: un deseo, su intensificación en cuanto tal, y el vocativo dirigido a su objeto. Se trata pues de variación sobre un tema central: la carga afectiva de un deseo, centrado sobre una mujer. El desarrollo —cuerpo o mudanza— despliega, localiza y precisa ese contenido; en nada lo modifica, ni siquiera aumenta; se califica a la mujer (explicitación de lo presupuesto en la intensidad del deseo), se sitúa su lugar de realización del deseo, se lo precisa en una situación. En conjunto, y más sutilmente se pasa de anhelo a propósito mediante el tiempo futuro. Queda omitida la vuelta, seinánticamente implícita en la relación propósito-anhelo (“oxalá”), simplificándose el vocativo,

duplicado en el estribillo inicial. Podría preguntarse si esta modificación tiene correspondencia melódica. Por otra parte, está invertido en el cuerpo, apareciendo primero el vocativo y luego el verbo, a modo de quiasmo, que el agregado de una estructura verbal paralela esfuma en parte. La versión editada por M. Frenk cambia ligeramente el ritmo del estribillo al desaparecer la pausa final de verso antes de "ojalá" y la duplicación de "Fatimá". La sintaxis muestra una variación ordenada: la oración desiderativa que inicia el estribillo se despliega en las afirmativas de simétrica estructura e idéntico tiempo verbal; el vocativo del 2º v. del estribillo, recibe un complemento que despliega conceptualmente lo implícito en la afectividad de la exclamación. En resumen, el deseo intensificado por la exclamación del estribillo es explicitado en el cuerpo, con un complemento al vocativo, un complemento circunstancial al verbo y la adición paralela de otro verbo con complemento, antes de reiterar con el estribillo la intensidad del deseo, cargada ahora con lo desplegado en el cuerpo: también aquí una estructura circular.

*Gritos daban en aquella sierra;
¡ay, madre!, quiérome ir a ella.*

*En aquella sierra erguida
gritos daban a Catalina.
¡Ay madre!, quiérome ir a ella.*

Lír. esp. etc. cit., 186;

Canc. Mus. de Pal., 15.

El estribillo-tema contiene una aseveración localizada por un complemento de lugar, completado por una exclamación de deseo. El cuerpo amplía el 1er v. repitiéndolo de forma invertida, a manera de quiasmo, agregando un adjetivo al compl. de lugar que pasa a iniciar el verso, continuando el OD que pasa a 2º término con un OI, destinatario de los "gritos". La relación directa con el estribillo, sin vuelta, deja suponer la poderosa fuerza de los motivos del yo-hija-emisor. En resumen: la estructura del cuerpo invierte y amplía al estribillo, cuyo 2º v. reaparece literalmente en el v. final.

*Dentro en el vergel
moriré,
dentro en el rosal
matarme han.*

*Yo me iba, mi madre,
las rosas coger,
hallé mis amores
dentro en el vergel.
Moriré.*

*Dentro en el rosal
matarme han.*

Lir. esp. etc. cit. 91;

Canc. Music. de Pal., 366.

*¡Ay!, luna que reluces,
¡toda la noche me ahumbres!*

*¡Ay!, luna aún bella,
ahúmbresme a la sierra
por do vaya y venga.
¡Toda la noche me ahumbres!*

Lir. esp. etc. cit. 366;

Canc. de Uppsala 27

El estribillo paralelístico varía la relación jardín-muerte en dos direcciones: a) muerte asumida/ muerte padecida; b) vergel/rosal -varía la especificidad y el color.

El cuerpo despliega las potencialidades de vergel/rosal en una mínima narración que se inicia en el descuido, se centra en la sorpresa amorosa y al enlazar con el estribillo, queda ligada a la muerte en sus dos aspectos si se acepta el "moriré" de la vuelta, tan sólo en su aspecto pasivo en caso contrario.

Tenemos pues: tema paralelístico, desarrollo simbólicamente contenido en él, pero de manera menos rigurosamente explícita que en otros casos, estribillo retomado más o menos completamente según se acepte o no "moriré". Una vez más, aunque con la ligera variación del germen narrativo, se hace presente el esquema: tema - despliegue, variación, ampliación o desarrollo - tema, en el que la parte central modula y carga de sentido a la parte inicial.

El sujeto y el verbo del estribillo son retomados y ampliados en el cuerpo. La ampliación del sujeto es más bien una equivalencia; al verbo, en cambio, se agrega un complemento de lugar a su vez ampliado por una subordinada adverbial que introduce implícitamente al sujeto emisor cuyo actuar y propósito describe; tenemos pues una ampliación progresiva, como en etapas: menor la primera, más extensa la segunda, mayor aun la tercera, dependiente de la segunda. El estribillo sintetiza e intensifica al conjunto. Tenemos pues: tema - repetición y ampliación del sujeto del tema-repetición y ampliación del predicado del tema- ampliación de la ampliación con presencia implícita del sujeto emisor - tema. Otra estructura circular, pues.

De los textos analizados parecería desprenderse el denominador común de una estructura análoga a lo musical, en el sentido de constitución de una especie de diseño desplegado en el tiempo, en este caso de tipo circular. En él, un tema inicial expone elementos que en la etapa siguiente son a la vez repetidos y ampliados, variados o desarrollados, para ser reasumidos o repetidos, parcial o totalmente pero ya cargados de mayor sentido o intensidad, en el momento final. Estructura circular, pues, muy nítida y legible. Es notable cómo, en estos poemitas brevísimos, se establece una rica correspondencia de relaciones internas, expresadas en estructuras semánticas, sintácticas y rítmicas muy finas y firmes. Ello nos ha permitido hablar de una intensa musicalidad en sentido analógico, emisión de un tema rigurosamente expuesto, repetido con variaciones, inversiones, ampliaciones o intensificaciones y finalmente retomado; fuerte esquema repetitivo sobre el que se insertan dichas modificaciones expresivas, destinadas a realzarlo más que a alterarlo.

Interesa ahora ver qué sucede con las estructuras melódicas. Para ello recurrimos a Clara Cortazar, a cuyo cargo queda el análisis musical de nuestros poemas.

* * *

La lírica de tipo tradicional de los siglos XV y XVI ha sido encerrada casi enteramente, ya entonces, bajo el rótulo de *villancico*. Este esquema formal, como se sabe heredado del *virelai* de los troveros franceses, mantiene musicalmente dos características fundamentales: a) la copla se divide en dos partes, y en ellas la música se repite sin variantes; b) la melodía del estribillo se retoma después de estas dos frases, constituyendo la vuelta. Así, se puede sintetizar el esquema musical del villancico como *abba*, o, para mayor precisión, *AB cc aB*.

En el *Cancionero Musical de Palacio* se encuentran piezas que se amoldan dócilmente a este esquema. Muchas de ellas responden a la estética cultista de Cancionero. Pero apenas se aborda el material de tipo tradicional, los motivos musicales se entrelazan de maneras diversas, y con un gusto tan marcado por la reiteración, aun de ideas breves, que la copla, en lugar de inaugurar un nuevo material melódico, retoma elementos del estribillo. He aquí un ejemplo:

CP fol 299.



Meis o-los van por lo mar--re, Mi-ran-do van Por-tu-ga--le. Meis o-los van por los ri-o

De hecho, la forma musical se aproxima más a la del *rondeau* troveresco que a la del villancico. El *rondeau*, efectivamente, expone en el estribillo todo el material musical empleado en la canción, y las estrofas sólo se limitan a repetirlo de manera fragmentaria o integral. He aquí, como ejemplo, el que cita Johannes de Grocheo, en el siglo XIV, en su tratado *De Musica*.



Tou-te seu-le pas-se-rai le vert bos-ca--ge Puis-que com-pai--gni-e...n'ai
 Si j'ai perdu mon a-mi par mon ou-tra--ge
 Tou-te seu-le pas-se-rai le vert bos-ca--ge
 Je li fe-rai a sa-voir par un mes-da--ge que je li a---man-de---rai.

La repetición lisa y llana parecería ser el único recurso retórico de esta lírica desprovista de todo alarde. Pero la observación de las fuentes muestra que esa simplicidad es más elaborada de lo que aparenta. (CP, fol 85).

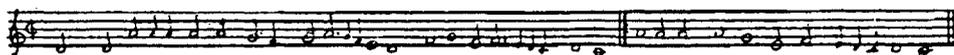


El a-mor que me bien quie-re A-----go-ra vie-ne. Ell a-mor que bien me ...que-rí-a.
 Un en-pre-sa me pe- día- a

En esta "copla" (en realidad, un solo verso de un cosaute que se altera para que entre forzadamente en el esquema del villancico) la repetición melódica no es literal: formada por dos motivos, toma uno de la cabeza y otro de la cadencia final del estribillo, del que se abandona el motivo central (ABC ac ac abC). Hay pues una verdadera condensación de elementos en una frase ya oída y al mismo tiempo novedosa. No se encuentran las variaciones y ampliaciones del poema, no hay progresiones, retrogradaciones, inversiones o desarrollos. Campea aquí la estética incantatoria de la variación mínima, que tan bien analizara Asensio para las Cantigas de amigo galaico-portuguesas. Por sutiles y delicadísimos toques, una misma idea se expone, se estira y se recoge sobre ella misma. Este procedimiento de condensación no es casual: aparece al menos en otras 18 piezas del *Cancionero de Palacio*, y no siempre con aspecto ingenuo. En *O Castillo de Montanges* (fol 241v-242), por ejemplo, el estribillo despliega cinco motivos, de los cuales la copla toma sólo el primero y el último, en una síntesis muy intelectual.

Quién vos había de llevar (CP fol 69v.-70) muestra la maestría con que los músicos elaboran su trama de reminiscencias. En esta pieza a cuatro partes, me atrevo a suponer que la melodía principal está distribuida entre el tenor

(en su primera parte hasta "Oxalá"), y la voz superior (en la segunda parte del estribillo). Esta suposición no es gratuita. Las melodías tradicionales raramente tenían giros cadenciales a través del semitono ascendente de la sensible y, siguiendo la estética medieval, terminaban por movimiento descendente (cosa que ocurre aquí en el tenor en la primera cadencia y en la soprano en la segunda); finalmente, el mismo tenor realiza el condensado melódico en la copla, retomando con valores más largos el motivo inicial de notas repetidas que él mismo expuso al comienzo, juntándolo al giro descendente final expuesto antes por la voz superior:



¡Quién vos a-vi-a de lle-var..! ¡O-----xa-lá! ¡Ay, Fa-----ti-ma! Fá-ti-ma la tan ga-----rri-da.
Te- ne-ros é por a-mi-ga Le-va-ros é a Se----- vi-lla.

Determinada ya la melodía principal, agreguemos que la voz superior, intercambiando motivos con el tenor, refuerza el efecto de estas repeticiones en un claroscuro donde "se despliega, localiza y precisa el contenido... en nada lo modifica, ni siquiera aumenta...", como ha dicho Teresa Tresca, pero lo dota de ecos y resonancias donde se expresa "la intensidad del deseo" (id) y un juego de espejos donde realidad y ensoñación se entremezclan: "¡Oxalá!".

Sin embargo, hay casos más numerosos aun de simple repetición de una parte del estribillo, sea la primera, sea la última. Así en el cosaute *Gritos daban en aquella sierra* (fol 10), donde la segunda frase del estribillo constituye la melodía de la copla (AB bb aB). En el plano literario Teresa Tresca develó los quiasmos de *sierra* y *gritos*. En el plano musical, rompiendo el paralelismo del cosaute, la "mudanza" se logra mediante la repetición forzada de uno de los versos, mientras que la "vuelta", *gritos daban a Catalina*, retoma el giro ascendente del primer verso, instaurando así un paralelismo nuevo, de tipo dramático, donde la palabra *gritos* resuena las dos veces sobre la misma melodía.



Gri-tos da-van en a-que-lla sie-rra; ¡Ay, ma-dre, quié-ro m'ir a e-lla! En a-que-lla sie-rra er-gui-da
Gri-tos da-van a Ca-ta-li-na

Otras veces, se encuentran verdaderos "zéjeles musicales", donde el estribillo y la vuelta encuadran una melodía nueva, inalterablemente repetida tres veces. *Dentro en el vergel* (CP f. 247) es un ejemplo. El paralelismo vergel/rosal está reforzado por un estribillo musical de esquema aa'. La

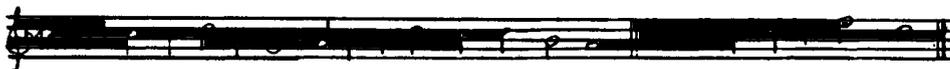
copla repite tres veces el mismo giro que ya habíamos encontrado en el estribillo.

Den-tro en el ver---gel mo-ri-ré, Den-tro en el ro---sal ma-tar-m'án.

Yo miva, mi ma-dre, las ro-sas coger, ha-llé mis a-mo-res

Y esta melodía, cantada obstinadamente por el tenor, está revestida de un tejido contrapuntístico muy fino y variado: entradas imitativas y giros cadenciales sobre un pedal del bajo (al estilo de Josquin des Prés) en el estribillo y la vuelta, mientras que la copla se desliza en homofonía (al estilo de la frottola italiana), con acordes en estado fundamental y “fabordón”. He aquí cómo el músico despliega todo su saber compositivo para dotar a esta melodía, simple como una canción infantil, de un elemento textural contrastante y contrastado (polifonía-homofonía) y acercarse así, quizás, a la dramática oposición de amor y muerte.

No debe abusarse de interpretaciones que ligen en exceso los elementos musicales a los literarios. Cuántas veces aparecen versos lacerados por silencios inoportunos, acentos descalabrados, más sílabas que notas... El ideal “oratórico” del manierismo y sobre todo del barroco no es el de estas cancioncillas. La unidad texto-música no se logra a través de una “retórica musical” sino de una estética única que engendra, en cada caso, procedimientos de efecto lírico convergente. Sin embargo, las correspondencias son a veces muy elaboradas. El ejemplo más puro es quizás *Ay luna que reluces* (C. de Uppsala 22). La obra es unos cincuenta años más joven que las del Cancionero de Palacio. Encontramos en ella las texturas diferentes de *Dentro en el vergel*, pero tratadas con una atmósfera lírica y una rítmica unificantes. La melodía principal está en la soprano, que canta sola varias veces, mientras las otras voces elaboran una especie de “comentario” (“ampliación”, según Teresa Tresca), imitativo en el estribillo, homófono en la copla. Esta repite apenas tres notas del estribillo (“equivalencia”) para lanzarse luego hacia el agudo en otra “amplificación progresiva” que tiene su correlato poético en el vocativo *Ay luna tan bella*. Pero estas tres notas son esenciales: ellas bosquejan un modo melódico muy hispánico, el modo de mi con dominante a la cuarta (Deuterus plagalis) reafirmado luego por la breve escala ascendente (mi-fa-sol-la y transportes) del segundo verso.



Ay, lu-na que re-lu-ces, to-da la no-che m'a-lum-bres! Ay, lu-na... tan be-lla
Por do va-ya y ven-ga A-lum-bres mea la sie-rra

(Ver anexo)

Repetición integral de frases, repetición fragmentada, condensación, repetición melódica con tratamiento polifónico variado, repetición motivica, amplificación. He aquí, a través de estos pocos ejemplos, algunos de los procedimientos que demuestran la variedad formal y la plasticidad lírica del villancico de los siglos XV y XVI en sus aspectos musicales. Lejos de ser ejemplo de estructuras esclerosadas, prueba la vitalidad inventiva y la finura de los compositores, que supieron integrar en un marco culto y hasta cultista el recurso de la repetición, característico de la tradición oral, haciendo de él, en sus formas sutiles y numerosas, una viga maestra de su estilo.

* * *

¿Podríamos hablar de correlaciones entre texto y música? Los recursos son distintos, las ideas musicales ocupan espacios más flexibles que las semánticas o que las estructuras sintácticas, por lo que su organización y combinación es diversa. Pero la concepción creativa que gobierna la expresión literaria y la musical pareciera fundamentalmente la misma, fundada en "la estética incantatoria de la variación mínima". Del estudio de las fuentes resulta una razonable certeza: en ambos registros —literario y musical— se observa un eje de repetición sobre el que se insertan los recursos que intensifican y destacan su expresividad. Esa repetición, modulada de manera diversa y quizá complementaria, nada tiene de monótona: cautiva la atención, le hace recorrer giros sobre un mismo eje, y vuelve casi mágicamente presente el centro de interés, llenando el campo de la conciencia y por ende, el de la memoria individual y colectiva. Podríamos decir: de la atención y la voz a la memoria; de la memoria —lo que se prevé y adivina—, a la atención y la voz.

TERESA H. DE TRESCA
CLARA CORTAZAR DE GOETTMANN

Universidad Católica Argentina

BIBLIOGRAFIA

FUENTES LITERARIAS

ALONSO, D. y BLECUA, J. M., 1964, eds. *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*. Madrid, Gredos.

FRENK, MARGIT ed. 1977, *Lírica española de tipo popular*. Madrid, Cátedra.

ROMEU FIGUERAS, JOSÉ ed. 1965, *Cancionero Musical de Palacio*. Barcelona, CSIS.

FUENTES MUSICALES

ANGLÉS, HIGINIO ed. 1947, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio*. 2 v. Barcelona, CSIC.

Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres y a quatro y a cinco bozes ...1556, Venecia, Hieronymum Scotum.

ESPEJO E INTERLOCUCIÓN EN "NUBOSIDAD VARIABLE" DE CARMEN MARTÍN GAITE

En el Prólogo a la primera edición de *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, la autora refiere el criterio de selección de estos artículos:

[...] en todos ellos se roza profunda o lateralmente un asunto al que he comprobado que, más tarde o más temprano, acaba remitiendo cualquier posible reflexión sobre los conflictos humanos: el de la necesidad de espejo y de interlocución [...] (Martín Gaité, 1982, 7).

Para Todorov, "los temas del tú se forman a partir de la relación que en el discurso se establece entre dos interlocutores [...] el yo está presente en el tú [...]" (Todorov, 1974, 166).

La preocupación por el interlocutor se marca desde temprano en la obra de Gaité y tiene relación con sus protagonistas femeninas y con la comunicación. En *El balneario*, la protagonista en el sueño crea un interlocutor, en *Retahílas* uno de los epígrafes, tomado de los *Papeles inéditos* de Fray Martín Sarmiento dice:

La elocuencia no está en el que habla sino en el que oye; si no precede esta afición en el que oye, no hay retórica que alcance, y si precede, todo es retórica del que habla (Martín Gaité, 1981, 10).

En *El cuarto de atrás* aparece el hombre del sombrero negro, clave ambigua de la literatura de misterio e interlocutor soñado. A través del desdoblamiento narrativo, la presencia misteriosa se construye como la figura del que escucha. Estamos ante un locutor que narra y un interlocutor que conduce y se transita alternativamente, desde ese espacio propio del recuerdo de la infancia a las reflexiones sobre la literatura. Entretanto, se gesta la escritura.

En el caso de *Nubosidad variable* las interlocutoras son dos mujeres que se comunican a través de cartas desde lugares distintos y distantes, pero desde los espacios interiores a través de un género confesional. A su vez, a partir de un reencuentro, soñado por Sofía e imaginado por Mariana, hacen el recuento de sus vidas, del largo período en el que permanecieron

alejadas y desde ese recuento, por asociación libre, trazan su propio autorretrato y develan su propia identidad. El proceso de la novela consiste en reordenar sus historias para reencontrarse con ellas mismas ahora y reeditar la historia interior de una amistad, vinculada con la vocación por la escritura.

La diferencia con *El cuarto de atrás* reside en el hecho de que se ha transitado desde un interlocutor imaginario a una interlocutora real y que el intercambio es el texto mismo que crean ambas al comunicarse y a través del cual se configura la novela.

La imagen del espejo juega un papel fundamental en *Nubosidad variable* y se vincula con ciertos rasgos propios de la escritura femenina. Luce Irigaray sugiere que:

[...] en la relación tradicional del hombre con la mujer, el hombre quiere que la mujer no sea más que un espejo, y la mujer necesita salirse, romper su marco para alcanzar su plenitud. Si la mujer no era más que un espejo vacío que se llenaba según los antojos del hombre hoy le incumbe a ella la función de llenarlo (Ciplijauskaitė, 1988, 78).

La misma autora establece una distinción entre el espejo convexo que le había sido impuesto y el cóncavo, el *speculum*, que le permitiría penetrar en su propio interior.

Martín Gaité coloca en esta novela un epígrafe de Natalia Ginzburg que dice:

Cuando he escrito novelas, siempre he tenido la sensación de encontrarme en las manos con añicos de espejo, y sin embargo conservaba la esperanza de acabar por recomponer el espejo entero. No lo logré nunca, y a medida que he seguido escribiendo, más se ha ido alejando la esperanza. Esta vez, ya desde el principio no esperaba nada. El espejo estaba roto y sabía que pegar los fragmentos era imposible. Que nunca iba a alcanzar el don de tener ante mí un espejo entero (Martín Gaité, 1994, 7).

Un elemento constitutivo de la estructura de esta novela es la técnica del collage y, en algunos casos se materializa en un collage de espejos rotos. Cuando terminamos la novela sentimos que ha quedado el espejo entero, pero sin marco. Son fragmentos de espejos en una construcción que integra los añicos en un orden nuevo. Las protagonistas logran la imagen de ellas mismas a través del diálogo. Reconstruyen momentos del pasado, reflexionan sobre ellos y toman conciencia del significado de esos fragmentos. La actividad de las amigas, luego del reencuentro, se comparte desde el aporte de su propia escritura para constituir una composición dialogada.

Después del encuentro fugaz en una exposición, Sofía propone "la

cautela previa de lo epistolar” antes de volver a verse. Mariana le contesta a la primera carta:

¿Cómo no te la iba a hacer después de aquella perorata tan divina sobre los espejos rotos, y la liebre en el erial y los huevos fritos, que parecía que no nos habíamos dejado de ver nunca? (29).

Días después, en la misma carta, que continúa a modo de diario, luego de una circunstancia adversa, sostiene:

Ni el papel que uso, ni la letra que me sale están a la altura de lo anterior, como salta a la vista. En este mundo de espejos hechos añicos, la paz es un lujo efímero (33).

Cuando Amelia, la hija menor de Sofía, la sorprende en su cuarto usando sus acuarelas, la madre explica:

Se titula “Gente en un cóctel”. Es un poco en plan collage. Ahora le voy a pegar por todas partes triangulitos de papel de plata, como si fueran trozos de espejo [...] (35).

La hija pregunta por el motivo del conejo y la madre le dice que simboliza la sorpresa pero que también se puede interpretar como un homenaje a Lewis Carroll.¹ En ese momento, su hija le saca una foto, en ella se refleja una sonrisa de felicidad que surge de mirar a Amelia. La narradora se cuestiona si esas fotos instantáneas pueden atrapar liebres blancas y la significación del mundo de objetos que está en su escritorio. Va descubriendo que, a medida que la foto se iba revelando, cada objeto se delimitaba en torno a su propia figura y aprecia esa nueva perspectiva:

Comprendí que hay que mirar las cosas desde fuera para que el desorden se convierta en orden y tenga un sentido (37).

El lazo que constituye el sentido es el afecto que las comunica a ambas. En otro momento contempla a su hija mirándose en el espejo mientras espera una llamada. Constata esta actitud con la siguiente reflexión:

Ahora necesita recuperar confianza y va hacia el espejo del armario de luna, que le devuelve la mirada soñadora y llena de deseo (39).

Entonces se produce una nueva refracción, la protagonista se siente espejo, en el sentido de que la hija reproduce la imagen de cuando ella se enamoró. Recluida en la cocina, para no interferir ese llamado, recuerda escenas de cuando sus hijos eran niños y continúa esta imagen diciendo:

Y mi espejo giraba para dar abasto a todo, yo era un espejo de cuerpo entero

¹ En *El cuarto de atrás*, M. Gaité coloca la siguiente dedicatoria: “Para Lewis Carroll, que todavía nos consuela de tanta cordura y nos acoje en su mundo al revés”.

que los reflejaba a ellos al mirarlos, al devolverles la imagen que necesitaban para seguir existiendo, absueltos de la culpa y de la amenaza, un espejo que no se podía cuartear ni perder el azogue (40).

Quando le sirve la comida que ha ido a preparar, retrocede a la época en que su lugar era la cocina:

A lo largo de una serie de años [...] mi equilibrio mental estuvo supeditado al logro de recetas de cocina apetitosas y de un comentario aprobatorio por parte de los duendecillos reflejados en mi espejo (41).

En el capítulo VI escribe Mariana desde la casa de Silvia, su amiga-paciente. Añora a Sofía como interlocutora. Le describe el entorno del ambiente según las reglas de juego establecidas por ambas en sus códigos de comunicación. Empieza por los espejos:

En esta casa hay muchos espejos, demasiados... y lo peor es que son solemnes, casi trágicos, y que me salen al paso... justamente cuando ver mi imagen es igual que sentir una cuchillada por la espalda, cuando la lucha que me traigo entablada entre aceptarme a mí misma y huir de mí está alcanzando sus cotas más álgidas, de tensión irresistible. No falla. En momentos así, precisamente en éstos, resulta que se me aparece el espejo o que estaba parada delante de él hacía un rato y no me había dado cuenta [...] Yo lo que no entiendo es por qué tengo tanta querencia a bajar a este salón y a pasearme por él, si cuando agarro el picaporte y empujo la puerta siempre me da miedo... Tendríamos que ponernos a tirar de Freud para entender por qué entro yo tanto en ese recinto, furtivamente y casi en contra de mi voluntad, como cediendo a la fuerza de un embrujo [...] (89).

Mariana conjetura que puede tener alguna relación con los cuentos de hadas inventados por Sofía y con la tentación del cuarto cerrado y evoca para ella la condición misteriosa de ese cuarto. Detalla la opresión que siente cuando encuentra a Brígida, la ama de llaves de la casa de Silvia, que compara con la señora Dean de *Cumbres borrascosas*. Brígida está rezando el rosario, le reprocha a Mariana y lo hace extensivo a Silvia, el andar por el mundo "como ovejas desorientadas".

En otra carta de Sofía a Mariana, refugiada en el cuarto de su hija, mira por la ventana y ve el texto variable e infinito de las nubes a las que compara con los viajes interiores. Se encuentra allí para buscar fotos, cartas viejas y el diario de viaje a Londres para hacer un collage y entender lo que significó para ella la historia de Guillermo. Curiosamente, esos apuntes que escribió a su vuelta del viaje a Londres, para recuperarse y salir del infierno mediante la escritura, estaban alojados en el libro *Mar de fondo* de Patricia Highsmith.

En el capítulo "A vueltas con el tiempo", Sofía retoma el diálogo con Mariana "en el tono de V. Woolf" y por medio de él, la invita a entrar en el

recinto del tiempo. La operación personal y novelística es coincidir en ese tiempo común compartido mediante la técnica de avances y retrocesos, la asociación libre. En este capítulo, la narradora, Sofía, en la que se proyectan varios rasgos de la autora, para retomar la historia de Guillermo, de tan dificultoso abordaje, se propone contarla como una novela. Con este recurso pasa de la vida a la ficción, pero a su vez reflexiona sobre el modo de escribirla, y busca la manera de tomar distancia de la circunstancia vivida:

Esta carta, pues, ha dejado de serlo y pasará a engrosar mi cuaderno de deberes. Que todo en él —como verás algún día— va en plan de añicos de espejo... La historia de Guillermo no puede quedar reflejada en versión única y de cuerpo entero, como una novela rosa, perfectamente inteligible e inocua. Se merece otro tratamiento, que iré inventando, porque más que contarla lo que quiero es investigarla, proyectar la perplejidad que me producen sus fisuras, sus quiebros y sus *trompe l'oeil*. Usaré la técnica del collage y un cierto vaivén en la cronología... Tú misma atarás cabos... Se inicia la pesquisa. Ahora apártate a escuchar [...] porque estoy hablando de ti con otra persona (152-153).

Otra salvedad que hace en este capítulo, traduciendo la teoría al lenguaje cotidiano, es la necesidad de la perspectiva de la distancia en la escritura. Citando a su hija mayor, Encarna, Sofía dice que no es lícito escribir en plan "yoyeo". Este planteo de la narradora nos remite a las distintas modalidades que toma el narcisismo en la psicología del hombre y de la mujer (Ciplijauskaité, 1988, 78-79). En este caso la narradora, hablante, postula como interlocutora a Soledad, la amiga de su hija y luego incursiona en reflexiones sobre la compañía. Interpretamos que concluye asumiendo la compañía de la soledad en la escritura o dicho con otras palabras el ejercicio de habitar la soledad y sentirse a gusto en ella.² También en este capítulo hay espejos en los intertextos, en los diálogos con otras novelas, como es el caso, que, de retomar la relación con Guillermo podría terminar como *Ana Karenina*. El reencuentro con el amado de la adolescencia le permite apreciar que el "personaje" Guillermo, actual interlocutor, trata de reflejar la imagen de los sueños de juventud. Cuando percibe la inautenticidad del mismo, siente que el relato era fingido, que la credibilidad de su discurso era sospechosa y que la historia se había quedado "sin interlocutores".

En "Clave de sombra" la hablante o narradora es Mariana quien, en este caso espeja fragmentos del diario de K. Mansfield, texto que le hace

² En diversas ocasiones M. Gaité hace referencia al placer y la compañía de la escritura. En el caso de esta novela dice: "[...]— me ha llevado muchas horas de mi vida, a través de una relación estrecha y de una complicidad intransferible, y es precisamente la inyección de vida que insufló a mis horas muertas lo que echo de menos ahora, la compañía que el libro me hizo" (*El urogallo*, 73, Madrid, junio 1992, 78).

guiños desde el territorio del sueño y desde allí aprecia, de modo vivencial, una experiencia de intertextualidad e interlocución transferida al mundo de lo cotidiano. El personaje Mariana asocia la cantidad de personas que aparecen solapadas en la conversación y el pensamiento, *como un entramado en cuya tela se borda nuestro propio vivir y en el que los recuerdos se superponen*. Mariana, mientras cambia de sitio, postura y enfoque, ensaya diferentes estilos de escribir. Esta búsqueda de acuerdo entre el tono, el modo y la organización de lo que quiere contar, se asemeja al tratamiento del abordaje de lo literario que propone Martín Gaité en *Desde la ventana* (Martín Gaité, 1987) para referirse al estilo de Santa Teresa, capítulo que titula "Buscando el modo" y en el que describe el estilo de la Santa de la siguiente manera:

[...] Santa Teresa logra arrebatar al lector y inecerlo en los *vaivenes* de este mundo desconcertante que pretende explorar en sus escritos, a tientas, pero con arrojo [...] (51).

En este punto Martín Gaité valora los caminos erráticos por los cuales la Santa logra atrapar la naturaleza de lo emotivo y a su vez esquivo la repercusión de los patrones literarios vigentes.

El abordaje del tema amoroso de las interlocutoras de la novela que tratamos, pasa por la dificultad que existe para hablar de la experiencia del amor que la mujer vive de forma inédita y secreta. Martín Gaité describe el proceso en el capítulo aludido, de la siguiente manera:

[...] ansiosa, por una parte, de presentar la imagen de enamorada que se le exige componer y contagiada, por otra, de la tentación de libertad que supone hallarse frente a ese umbral inquietante, necesita quedarse sola para entender de verdad lo que le está pasando [...] (44).

Ambas interlocutoras, Sofia y Mariana, deciden reanudar el diálogo reflexionando retrospectivamente acerca del motivo de la ruptura, causada por la figura masculina que provoca en ambas el descubrimiento del amor. La reanudación del diálogo se enriquece con la referencia anterior a un mundo compartido en la lectura, la escritura y la proyección de sueños comunes enlazados por el ideal hacia el que proyectan sus vidas, y se interrumpe o se horada en ese pozo de lo no dicho en su momento y de lo difícil de decir. En el autoanálisis de las vivencias amorosas de ambas, surge que se gestaron en torno a una figura de Guillermo idealizada por ellas. El deseo de Mariana que despunta en este capítulo es reencontrarse en el espacio que convivieron previo a esa experiencia que las separó. A Mariana se le vuelve urgente el encuentro y la recuperación de la interlocución mutua, aquella que, en la que como dice Todorov, "El yo está presente en el tú". Entretanto su actual monólogo, su "strep-tease solitario" apunta a un interlocutor múltiple.

En la carta siguiente, Sofía, para buscar la perspectiva, transcribe un poema de la infancia referido al dibujo cambiante de las nubes que se titula "La casa del mirador". Recordemos que desde su novela *Entre visillos* (Premio Nadal 1957), en que la protagonista Natalia se asfixia por la pacata vida provinciana y es considerada una "chica rara" que se asoma por detrás de los visillos a la vida de la calle, hasta su ensayo *Desde la ventana* de 1987, en el que esa "chica rara" que fue ella misma mira toda la literatura femenina española, acicateada por el discurso conversacional en *Una habitación propia* de V. Woolf,³ se sostiene la búsqueda de un interlocutor con el que compartir el anhelo de libertad.

El espejo de otro texto compartido reaparece en la carta de Mariana cuando le escribe a Sofía que recuerda un anochecer en el que iba caminando por la calle de Aribau y deseaba encontrarse con la protagonista de Carmen Laforet para tomarla del brazo como una antigua amiga. El gozne de esta asociación radica en que Sofía vinculaba el ambiente opresivo de la familia de Andrea con el de *Cumbres borrascosas*. Mariana asocia al duendecillo Noc convocado por Sofía en sus momentos creativos y la figura de Andrea. También recuerda que la lectura de *Nada* fue una de las primeras novelas que Sofía le recomendó leer. Desde allí salta a la evocación de las primeras lecturas por las que Sofía la hizo incursionar y luego se propone jugar a ser Heathcliff y Katherine, cuando se metieron de noche en el jardín de la granja de los tordos y se subieron a una ventana para espiar el salón de los Linton.

Sofía no solo busca el modo para contarle la historia del período en el que permanecieron incomunicadas, sino que también trasmigra por distintos lugares de la casa para buscar el cuarto adecuado. De allí surge una denominación de los distintos espacios en los que, a partir de la recuperación de la interlocutora, trata de construir "una habitación propia", un cuarto en que la intimidad y la historia personal pudieran surgir. Como vimos anteriormente, un espacio frecuentado cuando sus hijos eran niños, era la cocina. En la configuración actual de la casa, un espacio rechazado en común por ella y sus hijos es el lujoso cuarto de baño que su marido hizo ampliar por el arquitecto y "pintor" Gregorio Termes, al que su hijo Lorenzo designa con el pomposo nombre de "El Escorial". Cuando vuelve del viaje a Londres, donde se encontró con Guillerimo, toma conciencia del distanciamiento con su marido. Para investigar su situación, vuelve a buscar retazos, recuerdos, objetos del pasado para componer su collage. Se refu-

³ Mariana en su "huida" intenta terminar su ensayo sobre erotismo para el que se ha llevado material.

gia, busca un espacio propio para escribir, salir del infierno y tomar conciencia.

En el capítulo XI reflexiona:

Pensar es ir saltando de una habitación a otra sin ilación aparente, estancias del presente y del pasado, algunas aún accesibles, otras cerradas para siempre o derruidas, nuestras o no, tan pronto morada estable como refugio eventual del que solamente quedó un olor o una sombra movediza proyectada [...] (195).

Primero recalca en el cuarto de Amelia, su hija menor que es azafata y lo habita temporariamente, y empieza a quedarse a dormir allí. En el cap. XV "El trastero de Encarna" encontramos a Sofía en la habitación de su hija mayor, quien se ha ido a vivir, junto con su hermano Lorenzo a la casa de su abuela Encarna, madre de Sofía, después que ella murió, a la que ambos hermanos llaman el "refu". En ese trastero de Encarna encontramos amontonados y en desorden una serie de objetos semejantes a los de "el cuarto de atrás" de la protagonista Carmen, que diera título a su novela anterior. A ese cuarto Sofía va para bucear más profundamente en su identidad. El cuarto de Encarna ha sufrido varias transformaciones, pero tiene, desde una lectura feminista, algunas cualidades que comparte con el modo de ser propio de la mujer:

[...] la peculiar mezcla de disponibilidad, penumbra y desorden propia del carácter de su inquilina. Toda la estancia es una madriguera provisional, presidida por el "de momento", y conserva esa incondicionalidad que caracteriza a las almas generosas para albergar emergencias [...] (276).

Allí evoca a Encarna niña y el momento en que empezaron a confiarse sus secretos y a contarse cuentos. Encuentra la foto que refleja ese instante y observa que la imagen actual de su hija se alejó mucho de lo que era entonces. Decide hablar con su hija, pero el encuentro se vuelve perentorio cuando redescubre un cuaderno de Encarna rotulado: "Cuentos sombríos". Decide anunciarse por teléfono y, al descolgar el auricular, descubre el diálogo de su marido con su amante. Sofía en ese momento siente:

[...] no pude evitar que una serie de añicos de aquella historia descabalada me entraran por el oído, intentando engrosar el caudal, ya desbordante, de todos los cuentos y cuentas pendientes (306).

La propuesta de ir a visitar y "rescatar" a su hija, se convierte en una huida, deja una nota en la que anuncia que va a dormir a la casa de una amiga. Trata de borrar las huellas para que su marido no la localice y miente: "No la conoces tú ni tiene teléfono", pero en realidad se va al "refu".

En el capítulo "Petición de socorro", la tapa de la novela lleva un collage

de Martín Gaité, del mismo título, Mariana llama a Sofía para pedir "consuelo". La atiende Consuelo, la criada quien le dice que sospecha que se ha ido al refugio. La situación se invierte, ahora Mariana quiere ayudar y "rescatar" a Sofía. Deja mensaje y deshace su maleta para esperar el llamado de su amiga, segura de que acudirá a la cita. Mientras aguarda, retoma sus "ejercicios de redacción". Ella también ha vuelto a ver a su amado, a Manolo Reina, para enterarse de que ya no la quiere. Escribe mientras espera a la interlocutora. No quiere analizar como psicóloga, no quiere desdoblarse:

[...] me resisto a ponerme en manos de la doctora Jekyll, que me devuelve a un mundo de miserias reales a cuyo cargo estoy, me rebelo ante la idea de ser tratada y apaciguada por la doctora Jekyll León, que me transmuta en ella, quiero escapar, Sofía, deformada en espejos grotescos, te llamo, soy Mariana, quiero llorar contigo a rienda suelta una pena de amor tal vez irrelevante, pero que arrastra muchas anteriores[...] (315).

[...] contártelo , Sofía, a borbollón, como me salga, como me hablan mis pacientes de sus ilusiones perdidas para siempre, [...] preguntarte, Sofía, dónde voy a meter las imágenes fragmentarias y descabaladas... Aunque, mirada desde otro ángulo, toda esta perorata también puede tomarse como un caso de desdoblamiento de personalidad añadido a los muchos que anota la doctora León, repartidos por fichas, papeles y cuadernos [...] todos le vienen bien [...] para abonar su tesis [...] un engrudo especial [...] -con que pegar ese montón de añicos clasificados [...] (317).

Mientras Mariana da rienda suelta en su escritura al estallido de su corazón que aguarda consuelo, Sofía duerme en el refugio y allí se producen otros juegos de espejos e interlocuciones. Es el capítulo final de la novela que se titula *Persistencia de la memoria* como el cuadro de Salvador Dalí colgado en el cuarto en el que duerme Sofía. El capítulo se inicia con un monólogo de Encarna, la madre de Sofía, que, en calidad de fantasma, viene a su casa. Es de noche y no logra dar con la perilla de la luz, camina a tientas y busca la habitación del biombo, aquella en la que hacía sus "ejercicios de ventana", cosiendo junto al mirador y mirando al exterior.⁴ Se despista buscando el trazado de la casa en tiempos pasados, luego recuerda que la casa fue dividida por su hijo Santi, hermano de Sofía, quien vendió su parte y sugirió que legara la casa que transita ahora, a sus nietos. Evoca las visitas que llegaban a su casa. Sofía solo traía a la hija del Dr León,

⁴ En el capítulo "Mirando a través de la ventana" de su libro *Desde la ventana*, M. Gaité dice: "Pocos han reparado en la significación que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar. Condenada a la pasividad y a la rutina... La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles [...] (36).

luego riñeron y no sabe por qué. Quienes traían más visitas eran su hijo y su marido.

En ese momento tantea una puerta con dos hojas: la cocina, “[...] el reino que tuve por mío de forma más contundente, tal vez porque entre todos fomentaron en mí esa convicción [...]” (348). Siente sabor a ceniza y estalla en un discurso de reivindicación feminista:

Se me despeñan en alud inconcreto Navidades, cumpleaños, comidas dominicales, y meriendas—cena para algún compromiso de él... como dando por hecho que yo ponía algún gusto o ilusión en pasarme un día entero en la cocina y vestirme luego para salir a sonreír a matrimonios borrosos y darles las gracias si traían una botella... a aquellas mujeres con las que había que conversar a la fuerza sobre temas sin fuste, mientras ellos discutían de sus negocios, mujeres que no dejaban huella, igual que no la dejaría yo cuando iba a sus casas [...] (348).

Repasa su relación con Encarna, su nieta favorita y los motivos de esta preferencia: “Jamás me ha dado nadie tan buena conversación, con aquella voz dulce[...]” Se reprocha haberles exigido a su hija y sus nietos compartir obligatoriamente las comidas de los domingos. Sobre todo por haberla afligido a su hija quien tenía que “[...] sacar la cara por ellos [...] sentirse acusada [...] cargar con mi sempiterna amargura”. Remata su discurso diciéndole:

[...] y ahora lo siento, hija. En este momento solo querría que pudieras oírme, no tanto como para que me disculparas como para que, al mirarte en este espejo ya sin lustre, decidieras firmemente hacer lo que sea para no acabar como yo [...] (351).

La madre tiene ganas de volver a la barca, intenta irse, pero se orienta hacia otra habitación en la que intuye que algo le va a salir al paso. Esa habitación, en la que ahora Sofía está durmiendo, en “plan provisional” es la misma en la que antes tenía su cuarto de costura y su ventana y en la que dejó orden de que la velaran; la que antes tenía el mueble con los tres espejos de luna y su sofá. Otra vez entra a tientas, se tropieza con libros tirados en desorden por el suelo junto a un almohadón y unos zapatos. Reconoce que la que está durmiendo allí es su hija. Intenta despertarla con dulzura y no lo logra. En la penumbra evoca los retratos familiares que antes había en la pared principal de su cuarto y, desde esa perspectiva, se espejan otras historias pasadas. Descubre que ahora hay un cuadro y, al acercarse a contemplarlo, lo describe y luego lee el título que es el mismo del capítulo. Cuando observa los relojes derretidos del cuadro de Dalí, hace una consideración sobre los relojes que marcaron el tiempo de su vida, un “tiempo de dar órdenes”. En cambio estos relojes aluden a otro tiempo, al

tiempo interior de la experiencia del amor y al tiempo mágico de esta noche de visita.

Entre los recursos técnicos más usados en la novela de concienciación, Biruté Ciplijauskaitė señala el doble y el espejo (73). En este caso, tres mujeres: Encarna-Sofía-Encarna, se van a reflejar en el espejo de tres lunas del cuarto de la abuela, que termina siendo un paradigma del espejo de las generaciones en que cada una consolida su propia imagen. La abuela encarnó una manera de vivir en la que se les asignaba un rol y un espacio a la mujer en su época, el del deber. La hija, Sofía (sabiduría), es la que realiza un debate interior sobre su papel de hija, madre y esposa, en un proceso de autoconocimiento practicado desde la misma escritura, en las cartas-diario-confesión que tienen como interlocutora a su amiga Mariana. Su hija Encarna, refractándose en ambos espejos anteriores, "encarna" las actitudes de una mujer actual que es libre y escribe pero que hace pasar a la escritura por el terreno del amor y la realización. La abuela, en diálogo con su hija dormida, plantea:

¿Te puedes imaginar, Sofía [...] la clase de memoria que tendrán tus hijos cuando desaparezcas tú? Claro que no[...] yo tampoco sé de lo que tú te acuerdas y de lo que no, ni cómo ordenas y te explicas esos recuerdos dentro de la cabeza. ...Pero mira, solo te voy a decir una cosa: no me mires a mí en ese tipo de inventarios, *que lo que te haga sufrir lo descartes, hija* (358).

La abuela comprueba que en la cara de su hija dormida hay una expresión de angustia, sabe que tiene una pesadilla, le deja su temura, le recomienda que no tenga miedo y vuelve a su barca.

Sofía se despierta, confusa, con la misma sed con la que su madre ingresó a la casa. Se extraña de que la luz esté prendida y se relata, en la medida que lo va develando, que ha soñado con su madre y con relojes, que su madre no había muerto y que su madre era ella. Se inicia un camino de reconocimientos y búsquedas. Está sentada en la cama, no sabe qué cama es, busca el armario de tres lunas, comprueba que no está y reconoce la estantería de libros con pirulís de madera con la que había tropezado su madre al entrar. Se da cuenta de que se durmió vestida y evoca la noche en la que también se durmió vestida en la butaca de su madre, velándola. Se remonta a la última visita a su madre viva, el día anterior a su muerte. Ella había vuelto de Londres, plétórica y su madre lo descubre. Recuerda "estuvimos hablando durante rato y a gusto, porque yo traía ánimos para dar y tomar de aquel viaje como de novela [...]" y el tema en el que se encuentran es el cambio. Su madre había comprado una tela con flores para retapizar su butaca monótona y unicroma y le encarga a su hija citar al tapicero. Sentada en la cama se pregunta por qué está en ese cuarto ahora. Congela

la imagen en la coincidencia de la postura en que veló a su madre y el extraño reflejo que se producía de ambas en el armario de tres lunas:

La miraba desde mi butaca, mejor dicho, la suya, no directamente, sino reflejadas ella y yo en las tres lunas del armario ropero, que cogía casi toda la pared de enfrente. Una visión oblicua que distorsionaba la escena y fomentaba las ensañaciones que me alejaban de ella y la volvían irreal(263).

Se lamenta de no haberle contado a su madre su aventura con Guillermo, “a estilo novela rosa”.

Este juego especular superpone su imagen proyectada con la de su madre en el espejo, y la de su encuentro con Guillermo:

Y revivía una y otra vez con todos sus detalles, en mitad de la capilla ardiente, una noche mucho más ardiente, la última que pasé con Guillermo en el cuarto de su pensión londinense también amueblada con un armario de luna que recogía el perfil cambiante de nuestros cuerpos entrelazados –todo es un infinito juego de espejos –un cuarto...donde él me había pedido llorando que no lo volviera a abandonar, como si fuera yo y no su mujer quien lo hubiera abandonado, petición seguida por un denso silencio... y que por fin rompí con mis palabras[...]”(364).

Sus palabras intentaban conjurar el destino fatal de la heroína adúltera de Tolstoi: “No quiero terminar como Anna Karenina”. Pero lo dice recordando la interpretación de Greta Garbo “entre suspiros y lágrimas tan fantásticos como verdaderos, trasvasados de su ficción a la mía”. Esa imagen representativa de la desdicha, es espejo en el que ella se mira para no repetir la historia: “En este espejo no te mires –parecía decirme ella–(Anna Karenina), para eso te lo enseño”. Su madre vino para traerle el mismo mensaje.

Se dirige a la cocina para tomar agua y buscarle alimento a un gatito que apareció en su cama como la liebre en el erial y que le despierta su necesidad de ternura. Encuentra un caos que se dispone a ordenar, aparece uno de los dos amigos de su hijo que se han quedado a dormir después de la fiesta con la que se encontró el día anterior. El personaje le cuenta su historia . Se siente extraña en un mundo extraño hasta que pregunta por Encarna. Cuando le contestan que ha llamado, siente:

[...] como si la casa entera estuviera a punto de desintegrarse con todos los fantasmas que contiene, planeta ciego girando en el vacío, a no ser que un eslabón la conectara de repente con la vida, y acabo de localizar ese eslabón. Noc. El jardín de la casa de Suances (374).

El otro visitante que ha hecho noche en el “Refu”, es nada menos que Raimundo, el controvertido paciente y amigo de Mariana León. Sofía ne-

cesita contarse y contarle a su interlocutora, la serie de acontecimientos superpuestos que está viviendo. Pide papel. Quien se lo suministra es Raimundo: "Me alarga un cuaderno negro con tapas de hule, que previamente ha estado inspeccionando y del que ha arrancado las primeras páginas." Sofía escribe en la cocina, "a toda velocidad, sin levantar la cabeza". Llega Encarna, feliz. Al saludarla, la madre apoya la cabeza sobre su vientre y piensa que allí algún día puede que "anide la continuación de estas *memorias*". Al ver la cocina limpia, la hija dice "Parece un milagro. Como si hubiera vuelto la yaya". La madre se queda sorprendida por la mención de la yaya al entrar, corrige que no parece que haya vuelto sino que esa noche estuvo allí. Encarna la pregunta si la abuela la ha visitado en el sueño y la madre declara:

—no, ha sido algo más fuerte todavía. Me he estado paseando por el pasillo como si fuera ella, me he *desdoblado en ella*, acabo de acordarme, ¿es qué era ella?, miraba esta casa y no la conocía, y luego... no sé, más cosas, muchas cosas. No me había pasado nunca eso con mamá, se salía de mí como si yo la pariera, de verdad, alucinante. Y pensaba con sus frases y revivían sus recuerdos. Algunos se me han borrado [...] Por eso me he puesto a escribir, para que no se me olvidara lo que ha podido quedar, para rescatarlo (381).

La hija comenta: "[...] siempre se escribe para lo mismo, un poco en plan 'restos del naufragio', ¿no?". En ese momento descubre que el cuaderno es el de ella y la madre declara que se lo ha dado Raimundo. Cuando la madre se disculpa, Encarna afirma que la que se lo regala es ella y le pide que repare en la cita que está al comienzo. La madre lee: "De todos los pozos se puede salir cuando se enciende la curiosidad por saber lo que estará pasando fuera mientras uno se hunde".

Retoman el tema de los desdoblamientos y a partir de allí se ponen a hablar de la escritura, "con un entusiasmo propio de quien tiene sed atrásada de algo, quitándonos la palabra una a otra. Parece como si no hubiéramos hablado de otra cosa en la vida". La madre reflexiona que empezaron a hablar de eso desde aquel verano en Suances. Recordemos que la primera intención de la madre al venir al refugio había sido recuperar a aquella niña que le contaba cuentos, e indagar en su hija adulta la continuidad de su ejercicio de escritura que se había iniciado con "Cuentos sombríos", como la había comprobado al encontrar el cuaderno en "El trastero de Encarna". Ese cuarto en el que quedaron, en la casa materna, rastros de su memoria. A continuación le anuncia que le van a publicar un libro de cuentos. Retoma la frase de la abuela "todo es coser". Cuando la madre le pregunta cómo y cuándo lo ha hecho, la hija explica que ha recogido retales, hilos, botones, imperdibles y carretes vacíos. La madre constata: "hemos vuelto a encontrarnos, aquí mi niña y yo". Hablan del título del

libro. La hija le comenta, que entre varios títulos, su novio—editor eligió *Persistencia de la memoria* y que llevaría en la tapa la reproducción del cuadro de Dalí, ese que estaba colgado en la pared del cuarto en que su madre durmió. Sofía pregunta entonces qué se hicieron de aquellas fotografías que tenía la yaya en esa pared y, como por arte de magia, la hija saca de su billetera la foto de la abuela en su juventud, con un caballo en el que se reflejaba su rostro lleno de felicidad. En la visita de la abuela, cuando ella busca esa foto, evoca que encerraba una historia de amor no realizado. Ambas, madre e hija, privilegian en esa foto los rastros de un rostro feliz. Sofía ignoraba esa historia de amor que la abuela confió a la nieta.

Agotadas por el ejercicio de juntar los “cachitos” como decía Encarna en su infancia, los retazos de distintos momentos que reflejan las historias superpuestas de tres generaciones de mujeres que buscan su identidad y su libertad en los momentos felices, ya en el cuarto de costura, cuarto de Encarna en el que van a dormir ambas surge en la conversación la “historia accesoria” del segundo motivo por el que vino Sofía al refugio. La madre abrevia el tema de la infidelidad de su marido, su hija ya lo conocía y le propone, a semejanza de la abuela y del personaje de Anna Karenina, salir del pozo. Salir de esa historia y de ese lugar en el que “ya no pinta nada”, para iniciar otra historia. Quiere reencontrarse con su amiga Mariana León de quien no sabe el paradero actual. Encarna le promete ir a buscarla. Antes de dormirse Sofía le pregunta si se acuerda del duendecillo Noc y Encarna, con naturalidad, contesta: “Está aquí con nosotras ahora”.

En esta serie sucesiva de reflejos queda amalgamada la imagen de tres generaciones proyectadas en el armario de tres espejos de luna. Este objeto simbólico tenía como escenario el cuarto de costura de la abuela. Ese cuarto es el mismo en el que la abuela tenía su ventana. Desde allí contemplaba el mundo exterior sin poder modificar la historia propia a la que la habían confinado. Por ella proyectaba sus ansias de libertad aunque el lugar que le habían asignado a la mujer era el de la cocina. La abuela, que vivió parte del siglo anterior, se inserta en la historia de las mujeres en esa época cuya misión era callar. Su hija Sofía, encuentra su espacio de libertad en el relato oral. Lo comparte con Encarna niña en un jardín de cuento. Ellas crearon ese espacio propio mediante la interlocución y la comunicación mutua de un mundo maravilloso. Hasta ese momento, la comunicación de esos mundos, radicaba en la oralidad. Luego, Sofía madura, redescubre y vive doblemente la realización de la libertad compartida en su adolescencia con su interlocutora de entonces. Con Mariana intercambiaban relatos orales, lecturas y “ejercicios de escritura”. Ese espacio propio se vuelve a abrir a través de los escritos con los que se comunica a partir del reencuentro

con Mariana. Mediante el género confesional de las cartas escritas a modo de diario, se cuentan mutuamente la historia de los años que permanecieron distanciadas. En ambos casos, dilucidan el motivo de su distanciamiento vinculado con la figura de Guillermo y la historia de sus respectivos fracasos amorosos que convertirán en literatura. La hija Encarna, tercera en la serie del espejo de las generaciones, va a "encarnar" lo mejor de las experiencias de su abuela, a quien ayuda a entender el presente y a aceptar los cambios de su madre. Su abuela no puede llegar a cumplir esa etapa y se encarna en calidad de fantasma para corregir el mensaje negativo que había sembrado en su hija. Sofía realiza el proceso de concienciación, pasando de la oralidad a la escritura y desplazándose sucesivamente de la cocina, reino heredado de su madre, durante la niñez de sus hijos, al cuarto matrimonial cuando estos partieron. El dormitorio se continuaba en un baño al que sus hijos llamaban "El Escorial". Su marido lo hizo construir para valorizar económicamente la casa y para estar acorde con su *status* económico actual, su único motivo de preocupación. En ese ámbito sin interlocutor se refugia en la lectura, en particular en la novela *Cumbres borrascosas*. El marido desdeña ese tipo de evasión. Pero ese texto, cuya lectura compartió con Mariana adolescente, es el espacio en el que sueña premonitoriamente un reencuentro con su amiga. Mariana en sus primeras cartas recuerda que ambas se habían propuesto ir en el mes de mayo a conocer el escenario donde transcurre la novela y además desea citarle fragmentos que Sofía se sabía de memoria. Es el espacio del encuentro en la escritura.

Encarna nieta, hija de Sofía, inicia la búsqueda de este espacio en el intercambio oral de las historias maravillosas en el jardín de Suances, lo continúa en su adolescencia en los escritos que deja en el trastero. Ese cuarto en el que se arrumban los recuerdos y en el que Sofía encuentra, cuando busca refugio provisional, el cuaderno titulado "Cuentos sombríos" que contiene un cuento referido a un desencanto amoroso titulado "Exilio sin retorno". En ese punto de inserción se conectan la escritura actual de la madre y el intento de recuperar a su hija para la escritura, para a su vez recobrar en ella ese espacio de cuentos. En el "refu" y sobre la base del poster que reproduce el cuadro de Dalí, se superponen tres historias, que engarzan el pasado con el presente y proyectan la continuidad de la historia de estas mujeres en las tres etapas en las que les tocó vivir. Una espeja a la otra y la supera, pero las tres, en sus etapas sucesivas, van descartando los fracasos para iniciar, con un corazón nuevo, una historia nueva y van trazando a lo largo de un siglo la historia de la mujer. La abuela vivió en la etapa del silencio y el encierro, asumiendo un lugar asignado, la hija inició el proceso de autoconocimiento que se concreta en el diálogo confesional,

de mujer a mujer, en la novela de la escritura haciéndose. La nieta parte del mundo de cuentos de la infancia para continuar con la escritura, significando que la voz de la mujer ya es aceptada como reflejo de su propia identidad en el espacio de los hombres. Es el novio—editor el que propone publicar sus cuentos y también el que acepta que esos cuentos son una continuidad de la historia de la mujer. Por eso sugiere como portada el cuadro de Dalí, que Encarna acepta hasta el punto de darle al conjunto de sus historias el título de “Persistencia de la memoria”. La escritura y la historia de la mujer se ejecuta en un diálogo con el hombre, con un interlocutor que propicia y ayuda la manifestación pública de la palabra de la mujer en un ámbito compartido. Encarna ha salido del exilio sin retorno, la abuela ha retornado de su exilio para corregir lo que su voz tenía de dominante como traslado de los roles del deber que se le había impuesto. La madre, Sofía, sale del exilio de su mundo de novela y escribe su propia novela dialogada con una interlocutora Mariana, que elige su mejor parte en el proceso de develamiento de su identidad a través del cual se impone la voz propia del deseo por encima de la voz del deber.

El “Epílogo” de la novela está contado en tercera persona por el camarero del bar de la playa, Rafael Heredia, quien es el testigo oculto, que ve sin ser visto, desde las vidrieras del bar, “su ventana”, la actividad febril de dos mujeres que en actitud celebrante, intercambian papeles escritos, se leen sus respectivos folios, hacen anotaciones en los márgenes y, sobre todo, conversan y ríen.

Cuando se desata un chaparrón el camarero y su sobrino, ayudan a recoger los “papeles” de las protagonistas. Se vuela una hoja que una vez rescatada por los ayudantes, el narrador en tercera persona, declara que aparecen dos palabras, una de las cuales apenas se lee. Nuestra lectura nos permite completar lo que los testigos no entienden, que han dado fin a la novela, a la que le han puesto título. Deducimos entonces que durante tres días, estas mujeres, frente al mar, han reunido los añicos, los fragmentos de espejos, el collage de sus vidas en interlocución mutua. La escritura de estas mujeres y la voz propia contenida en ella es aceptada por el hombre y respetada. La madre, con su amiga, han saltado de la oralidad a la escritura, reconstruyendo y reconstruyéndose, en un espacio, con voz propia, la historia de una amistad.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

Universidad Católica Argentina

BIBLIOGRAFÍA

- MARTÍN GAITE, CARMEN. 1982. *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino.
- . 1981. *Relahías*, Barcelona, Destino.
- . 1994. *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama.
- . 1987. *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe.
- CIPLIJAUSKAITE, BIRUTÉ. 1988. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Hacia una tipología de la narración en primera persona, Barcelona, Antropos.
- TODOROV, TZVETAN. 1974. *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, (1970).



LA POESÍA ARBÓREA DE ENRIQUE BANCHS

INTRODUCCIÓN

Todo verdadero poeta adquiere, voluntariamente o no, un tácito compromiso de fidelidad para con ciertas obsesiones que suelen cristalizar en unas pocas pero reveladoras imágenes recurrentes; estas imágenes, con sus reparaciones, entrecruzamientos y modificaciones del caso, acaban definiendo la entera poética del autor, su estilo, su cosmovisión, su alma. Si Machado es caminos y fuentes, Borges espejos y laberintos y Guillén mediodías y aire, cuadra postular que dos de las obsesiones más recurrentes y estructurantes de la poética banchiana son el silencio y el árbol.

Sobre la primera de estas imágenes bastante se ha dicho. La isotopía del silencio se relaciona en Banchs con el tema de la poesía y del arte, de sus posibilidades y funciones, y viene acompañada por algunos motivos subsidiarios como el balbuceo y la búsqueda de la sencillez expresiva. Es sabido que el poeta acabó sucumbiendo sólo parcialmente ante la tentación del silencio tan largamente acariciada, ya que, si bien su último libro de versos publicado, *La Urna*, data de 1911, cuando el autor contaba 23 años, lo cierto es que Banchs, que murió en 1968, continuó escribiendo y editando poesía en publicaciones periódicas hasta 1955, y textos en prosa a lo largo de toda su vida. Las hipótesis acerca del silencio banchiano y sus verdaderas motivaciones divergen. Leonidas de Vedia transcribe manifestaciones de Banchs en que el poeta confiesa: "No necesitaría escribir los versos; los escribo para los demás. Y esta tarea es fastidiosa, pues su resultado me parece siempre copia fragmentaria, torpe y adulterada del contenido que intuyo en el núcleo informe. Es materializar lo inefable..." (Vedia, 1964, 17-18) Según esto, el silencio final sería la aceptación definitiva por parte del autor de sus invencibles limitaciones para lograr una ejecución que no resulte irremediabilmente inferior a la idea. Frente a esta explicación *propter infirmitatem*, Borges arriesga otra diametralmente opuesta: el poeta habría alcanzado tal maestría y tal destreza en el manejo de su arte, que acabó por desdeñar la literatura como un juego demasiado fácil (Borges, 1986, 62-65).

Mucho menos estudiada permanece la segunda isotopía, la del árbol, más allá del reconocimiento de la naturaleza y la comunión del hombre con los elementos humildes y cotidianos como rasgos siempre advertidos en la poesía de Banchs. Nosotros intentaremos en las consideraciones que siguen un análisis pormenorizado de las recurrentes imágenes arbóreas en la lírica banchiana, con el objeto de inferir a partir de ellas el núcleo semántico definido por la isotopía del árbol dentro de la poética del autor. Comenzaremos por recordar y sistematizar los significados generales del árbol como símbolo tradicional, para así descender luego al caso particular de cada uno de los poemas seleccionados.

EL SIMBOLISMO ARBÓREO

Si recurrimos a la historia de las religiones, a la mitología, a la literatura y el arte tradicionales, advertimos que detrás de las casi innumerables diferencias de matices y aplicaciones concretas los distintos aspectos del simbolismo arbóreo pueden ser homologados bajo el común denominador de la idea de vida totalizante, enfocada ya como perdurabilidad y renovación, ya como inmortalidad y trascendencia.¹

En no pocas cosmogonías existe la concepción de un árbol primordial que origina el universo entero. Los fenicios sostenían que el dios supremo había creado la tierra, el cielo y el océano a partir de un roble alado, y los caldeos poseían una tradición, más tarde perdida o bien reemplazada por alguna cosmogonía más elaborada, según la cual el universo era un árbol cuya copa era el cielo y su tronco la tierra. Pero sin duda la cosmogonía arbórea más bella e impresionante la hallamos en la mitología germanoescandinava, para la cual la creación entera es un enorme árbol, el fresno Yggdrasil, a la sombra de cuya copa se extiende el universo, cuyas ramas se yerguen hasta el cielo y cuyas raíces se hunden en la tierra. Yggdrasil está

¹ La bibliografía sobre el valor emblemático del árbol es ingente; bástenos mencionar entre los títulos de más fácil acceso: Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1986; Jean Chevalier (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986; Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1956, cap. I, 45-50; del mismo autor: *El mito del eterno retorno*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1984; y *Traité d'Histoire des Religions*, Préface de Georges Dumézil, Paris, Payot, 1953, cap. VIII, 232-284; James George Frazer, *La rama dorada*, México, F.C.E., 1992; Pierre Grimal (dir.), *Mitologías*, Barcelona, Planeta, 1973, 2 vols.; René Guénon, *La Gran Tríada*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1986; y del mismo autor: *Le symbolisme de la croix*, Paris, Les éditions Vêga, 1970; y *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Compilación póstuma establecida y presentada por Michel Valsan, Estudio preliminar de Armando Asti Vera, Buenos Aires, Eudeba, 1969.

siempre verde y lozano, pues sus tres raíces se bañan en tres fuentes o manantiales de vida, una de las cuales, la fuente de Urd, es la proverbial fuente de Juvencia o de eterna juventud. Los tres manantiales, Urd, Hvergelmir y Mimir, corresponden respectivamente a los tres mundos de los dioses, los hombres y los gigantes, englobados y unificados por el árbol cosmogónico (Eliade, 1953, 234-237 y 241-242; y Grimal, 1973, vol. 2, 44-45).

Nos hemos detenido un poco en el fresno de los germanos porque nos permite señalar de manera concentrada y organizada la mayor parte de las características simbólicas arbóreas. Ellas son:²

1- El árbol como fuente de vida. Se observa esto tanto en su carácter de árbol cosmogónico u organizador del universo, cuanto en su relación con los manantiales de vida.

2- El árbol como expresión de la vida trascendente o como dador de inmortalidad. Es una especificación de lo anterior. El árbol cosmogónico (piénsese en el árbol de la vida del Génesis bíblico) es garantizador de la inmortalidad, sea a través de sus frutos, sea a través de las fuentes de vida que manan a sus pies (Eliade, 1953, 250-254 y Guénon, 1959, 289-292).

3- El árbol como vida cíclica o regenerada. Se trata, en realidad, de lo anterior visto desde otro aspecto. El árbol, en cuanto ser vegetal regulado por el ritmo recurrente de las estaciones, muere y renace cada año. Este aspecto regenerativo del árbol, asimilable por cierto a la idea misma de inmortalidad y trascendencia, contrasta con el tiempo lineal e irreversible de la vida humana.³

² Preferimos arriesgar nuestra propia clasificación semántica de las imágenes arbóreas tradicionales; no es inoportuno, empero, transcribir también la tipología de Eliade: "[...] a) l'ensemble pierre-arbre-autel, qui constitue un *microcosme effectif* dans les couches les plus anciennes de la vie religieuse (Australie; Chine; Indochine, Indes, Phénicie, Egée); b) l'*arbre-image* du Cosmos (Indes; Mesopotamie; Scandinavie; etc.); c) l'*arbre-théophanie* cosmique (Mesopotamie; Indes; Egée); d) l'*arbre-symbole de la vie*, de la fécondité inépuisable, de la réalité absolue; en relation avec la Grande Déesse ou le symbolisme aquatique (par exemple Yaksa), identifié à la source de l'immortalité ("L'Arbre de Vie"), etc; e) l'*arbre-centre* du monde et support de l'univers (chez les Altaïques, chez les Scandinaves, etc.); f) *liens mystiques* entre arbres et hommes (arbres anthropogènes; l'arbre comme réceptacle des âmes des ancêtres; le mariage des arbres; la présence de l'arbre dans les cérémonies d'initiation, etc.); g) l'*arbre-symbole* de la résurrection de la végétation, du printemps et de la 'régénération' de l'année (par exemple le 'Mai', etc.)". En: *Traité d'Histoire des Religions*, pp. 233-234.

³ El tópico se relaciona con los ritos de la vegetación que renace en primavera y con las "fiestas de mayo", de luenga tradición en las más diversas culturas. Cfr. James George Frazer, *La rama dorada*, p. 154 y *passim*, y Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des Religions*, pp. 267-269 y *passim*.

4- El árbol como eje del mundo. Este aspecto es importantísimo. El árbol cosmogónico, en cuanto origen del mundo, es también su centro, su eje, esto es, el sitio en donde y por donde se comunican al mundo las virtudes del Principio metafísico que lo originó y lo sostiene, el canal por donde el Principio se manifiesta y por donde, a su vez, la manifestación se mantiene ligada al Principio que la sustenta.⁴

5- El árbol como elemento totalizador e integrador del cosmos. Es un corolario de lo precedente. El árbol, origen y eje del universo, es el elemento vertical que reúne e integra los distintos niveles y planos horizontales de la manifestación. Integra los tres mundos de la creación, pues hunde sus raíces en el nivel subterráneo, eleva su tronco por sobre la tierra, y tiende sus ramas al cielo. Reúne en sí, además, los cuatro elementos terrenos, pues sus raíces son asimilables a la tierra, su savia al agua, su leña al fuego y su follaje al aire (Guénon, 1970, *passim* y Eliade, 1953, 234-237 y 265). Sobre la relación simbólica del árbol con el número tres (los tres mundos que integra, las tres raíces de Yggdrasil y sus tres manantiales, etc.), volveremos más adelante, a propósito de un texto de Banchs.

6- El árbol como símbolo verticalizante. El árbol comparte con otros significantes, como la torre, la columna, el mástil e incluso la montaña, el elemento común de la verticalidad con significado de elevación y trascendencia a lo absoluto. Dijimos ya que el árbol, por ser *axis mundi*, es el canal por donde el Principio metafísico se manifiesta. Considerado esto en sentido inverso, podemos decir que el árbol es también el canal por donde los seres del mundo manifestado, contingente, se elevan hacia el Ser necesario que les da razón y sustento ontológico. Nos permitimos recordar a tal efecto, una vez más, el árbol de la vida del Génesis. La fe, a menudo, aparece simbolizada por árboles o columnas, y no debe perderse de vista que, según veremos incluso más adelante, la cruz misma es un árbol.

En síntesis, el árbol simboliza la vida en todos sus múltiples aspectos: la vida cósmica, la vida integradora o totalizante, la vida regenerada o perdurable, la vida inmortal o trascendente. Sin embargo, y nos limitamos por el momento a tan sólo señalarlo, la polisemia de nuestro signo es tal que permite incluso la coexistencia de significados contrarios. Ya tendremos oportunidad de ver en Banchs cómo el árbol, símbolo de vida y de inmortalidad, puede también asociarse a lo mortuorio, sin que esto suponga un

⁴ Cfr. las obras de Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, pp. 47-50; *El mito del eterno retorno*, pp. 18-23; y *Traité d'Histoire des Religions*, pp. 239, 249, y 258-259; y de René Guénon "L'arbre du milieu", en su *Le symbolisme de la croix*, pp. 62-69; y "El árbol del mundo", en sus *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, pp. 281-285.

mal uso de la imagen o un desvío respecto de sus rectos sentidos por parte del poeta, sino, por el contrario, una más profunda comprensión de sus posibilidades y aplicaciones.

VIDA TOTALIZANTE Y RENOVADA

Roberto Giusti, en su prólogo a la *Obra poética* de Banchs editada por la Academia Argentina de Letras, nos ofrece una buena caracterización de nuestro autor como poeta afecto a las imágenes arbóreas:

[Banchs posee] el vivo sentimiento de la naturaleza común de lo creado, el sentimiento de la vida cósmica [...]. [Recorre al] árbol, precisamente. Como éste, es el poeta una misma cosa con el Todo, al cual está ligado por secretas raíces; de igual suerte que el árbol transforma los jugos de la tierra y los elementos del aire en la frescura de la fronda y la jugosidad de los frutos, así el poeta convierte la vida que lo rodea en sustancia de belleza (Banchs, 1981, 18).

Giusti subraya ante todo el anhelo del poeta de identificarse con el árbol para así poder asimilar el tiempo lineal y finito del hombre al tiempo cíclico y por tanto renovable y perdurable de la naturaleza. Este contraste *tiempo humano vs. tiempo de la naturaleza*, constituido en *topos* a lo largo de buena parte de la historia de la literatura, asoma en la siguiente composición de Banchs incluida en su primer libro de poemas, *Las Barcas*, de 1907, y titulada "Un anhelo":

Quisiera cuando tenga sobre mi cuerpo muerto,
sobre mi labio frío, la tierra húmeda y blanca,
por las metamorfosis fecundas y absolutas
que la Naturaleza piadosamente amasa,
toda mi carne joven vaya a un árbol florido
y se funda en sus fibras virginalmente blancas
como un verso armonioso se funde en un poema.

Porque este cuerpo mío, débil vaso de un alma
que ama las armonías y la línea perfecta,
querrá estar con los nidos, con la luna de plata,
con la luz, lengua clara de las cosas sublimes,
con el gesto pacífico que insinúan las ramas.

Y una tarde de estío vendrán los leñadores,
y entre el planto chirrioso que giman las cigarras,
una tarde de estío dejaré el bosque umbrío
en las fibras de un árbol volteado por las hachas.

Después en el martirio de las fábricas rudas,
toda mi carne blanca deberá ser hilada,
toda mi carne nueva se hará cabellos blancos,
con la blancura de hostia de las testas ancianas,

y al pasar de los husos a los largos telares
se juntarán los hilos para tejer holandas.

No pases ese día por las hilanderías...
Primor de los telares, sábana fina y rara,
eso he de ser, amada, blanca sábana suave,
caricia entretejida, dulce recuesta hilada.
Y en las noches de insomnio te besaré en los labios,
oprimiré la seda de tu piel perfumada
y en un abrazo suave como una luz de estrella
en las realizaciones de mi vieja esperanza
tendré tu cuerpo todo perdido entre mis pliegues.

Madre Naturaleza, madre fecunda y sana,
yo quisiera ser árbol. (69-70)

En el celeberrimo verso inicial de "Lo fatal", Darío envidiaba al árbol y lo tenía por dichoso por ser *apenas sensitivo*; para Rubén no hay dolor más grande que el dolor de estar vivo, y el árbol, a fuer de menos sensible, se le antoja menos vivo que el hombre y por ello más feliz. Nada más opuesto a Banchs y a sus deseos de asimilación arbórea. Para el autor argentino la vida del árbol es más plena que la del hombre, porque se halla sujeta al ritmo cíclico y renovable de la naturaleza y puede identificarse así con la inmortalidad misma. La deseada integración del hombre al ciclo regenerativo de la naturaleza persigue el imaginario logro de una vida inagotable y perpetua capaz de mentir, casi, la comunión con lo absoluto. Banchs anhela *metamorfosis secundas y absolutas* para su *carne joven*, cuando ésta *se funda* con las fibras del árbol; el léxico mismo denota la trascendente meta perseguida, la eterna juventud fruto de un periódico renacer en fusión con los tiempos rítmicos del cosmos. El texto sugiere la certeza —y acaso el deseo— de una muerte joven que posibilite una regeneración también joven dentro del ciclo natural. Interesa destacar, además, que a través de su fusión con el árbol el poeta anhela una unión total con el mundo entero, pues el árbol aparece, acorde con la tradición simbólica que hemos sintetizado más arriba, como un emblema integrador del cosmos todo; así, quiere Banchs, por medio del árbol, "...estar con los nidos, con la luna de plata,/ con la luz..." Estos tres elementos son claramente connotativos de la ascensionalidad y por ende de la trascendencia buscadas y alcanzadas mediante la elevación vertical de la imagen arbórea. Pero la fusión con el cosmos no acaba en el árbol, ni siquiera en este árbol simbólico que *es* el cosmos; vendrán después los leñadores, que aserrarán su madera para que luego sea convertida en fibras de hilar que al cabo tejerán una sábana, y esta sábana, *caricia entretejida*, besará los labios y oprimirá la piel de la enamorada en un suave abrazo. El final del poema recontextualiza el inicial motivo arbóreo y le otorga una dimensión semántica más plena, pues a la trascen-

dencia lograda en el tiempo cíclico de la naturaleza se suma ahora la trascendencia lograda en el amor, y a la fusión hombre-árbol sucede la fusión poeta-amada. Pero es la primera fusión la que posibilita la segunda, y es la trascendencia de la integración en los ritmos renovables de la vida arbórea la que posibilita esta final trascendencia obtenida en la unión *post mortem* —un poco al modo de Tristán e Iseo, cuyas cuitas de amor fueron lectura favorita de Banchs— de los amantes. El árbol brinda al poeta, por sí, una vía de renovación e inmortalidad cósmicas, y a la vez le abre el acceso a otro tipo de renovación e inmortalidad en el amor, gracias a las absolutas metamorfosis que *piadosamente amasa* una naturaleza que es *madre fecunda y sana*.

La transmigración del alma humana al seno de un árbol tras la muerte corporal, convertida en anhelo del poeta, es creencia difundida en múltiples culturas antiguas y testificada por numerosos mitos. Frazer recoge datos de diversas tradiciones en las que los árboles son venerados como los nuevos cuerpos de los antepasados muertos, y explica de qué modo ha nacido la costumbre de plantar árboles en los cementerios en relación con estas creencias.⁵ Mircea Eliade, por su parte, destaca que la transmigración del alma humana a una especie vegetal puede continuarse en segundas o terceras metamorfosis que eslabonan una cadena similar a la del poema de Banchs:

Nous pouvons [...] observer dès maintenant la solidarité entre l'homme et une certaine espèce végétale, solidarité conçue comme un circuit continu entre le niveau humain et végétal. Une vie humaine à laquelle il est mis fin de façon violente se continue dans une plante; cette dernière, à son tour, s'il lui arrive d'être coupée ou brûlée, donne naissance à un animal ou à une autre plante... (Eliade, 1953, 260-261).

Para Eliade, la migración del alma de los muertos a árboles o plantas constituye un verdadero retorno a la matriz cósmica original, a la Tierra Madre, cuya realidad o fuerza es de orden vegetal, no humano (Eliade, 1953, 262).

⁵ Cfr. James George Frazer, *La rama dorada*, pp. 148-149: "Otras veces son las almas de los difuntos las que se cree animan a los árboles. En la Australia central, los de la tribu Dieri consideran muy sagrados ciertos árboles en los que suponen se han transformado sus padres [...]. Algunos filipinos creen que las almas de sus abuelos están en ciertos árboles y por eso los respetan [...]. Cuando susurran las hojas al viento, los nativos imaginan que es la voz del espíritu [...]. Entre los igorrotas, cada poblado tiene su árbol sagrado en el que residen las almas de los antecesores muertos en la aldelhuela [...]. Ha sido costumbre inmemorial en China plantar árboles sobre las tumbas para que así se fortalezcan las almas de los fallecidos y se salve su cuerpo de la corrupción; como los cipreses siempre verdes y los pinos son considerados más llenos de vitalidad que los demás árboles, los han escogido con preferencia para este propósito. Por eso los árboles que crecen junto a las tumbas son en ocasiones identificados con las almas de los ausentes."

En otro poema, "El almendro florido", publicado en la revista *El Monitor de la Educación Común* en agosto de 1911, Banchs contrapone dolorosamente el destino mortal del hombre, imposición de su tiempo lineal e irreversible, y el siempre vivir del árbol, renaciente cada año. Citamos sólo los primeros versos:

¿Quién me dijo a tiempo, juventud ligera
que eras pasajera?
Yo veía al almendro florido y decía:
ha de perder sus flores, pero el año que viene
se llenará de nuevo de flor la fronda umbría...
¡Dolor! no tiene el hombre lo que la rama tiene,
y en el hombre no vuelve la leve flor de un día.
Juventud perdida, ¿quién me decía
que como te estoy llorando te lloraría algún día? (447-448)

El *topos* adquiere aquí una intensidad altamente persuasiva, pero el texto banchiano que más famosamente aborda el motivo de la siempre renovada vida arbórea es un soneto de *La Urna*, de 1911, que se adelanta en tema y atmósfera al no menos célebre "A un olmo seco" de Antonio Machado, fechado en Soria en 1912 e incluido en la edición del mismo año de *Campos de Castilla*. El soneto de Banchs canta el asombro, la maravilla del poeta que contempla el espectáculo mágico de un árbol hasta ayer seco y hoy florecido. No hay casi meditación, y mucho menos moraleja. El poeta no contrasta discursivamente la suerte del árbol con la suya de hombre, pero detrás de su asombro nos hace entender que buenamente envidia la vida inextinguible del vegetal. La repentina lozanía del árbol se expresa nuevamente en términos de verticalidad, rectitud y ascensionalidad, pero también se ponen de relieve la voluntad, la perseverancia y el estoicismo del árbol, que no llora lo que pierde y retoña en su misma cicatriz. Tal vez lo que más sorprenda en estos bellos versos sea el uso invertido del *topos* clásico del *ubi sunt?*; la pregunta del poeta no discurre ya acerca de la desaparición repentina de lo que hasta ayer era vivo y hermoso, sino sobre la súbita y desconcertante reaparición y regeneración de lo que hasta ayer era muerto y seco:

¿Qué es esto: ayer no más árbol desnudo
y seco, abandonado, inmóvil, mudo,
de nuevo al cielo azul joven te elevas
pomposamente lleno de hojas nuevas?
¿Y aquellas ramas rotas que tenías,
y aquellas hojas secas que veías
como instantes caer, adónde han ido?
tanto antiguo dolor, ¿desvanecido?

Bajo la maravilla de hojas verdes,
no lloras lo que pierdes;
retoñas en la misma cicatriz

y flor se llama lo que fue quebranto...
¡Comprendo cómo puedes vivir tanto,
árbol feliz! (366-367)

El epíteto final con que saluda Banchs al árbol encierra la expresión de su propia carencia y de su incumplido deseo. Como señala Luis Martínez Cuitiño en un trabajo sobre *La Urna* de 1977, más allá de la buena envidia del hombre finito por el tiempo cíclico y renovable de la naturaleza, “[...] Banchs elogia la capacidad de felicidad del árbol, que no está atado a los recuerdos” (Martínez Cuitiño, 1977, 339). Por su parte, Gaston Bachelard, tratando de los poetas afechos a las imágenes vegetales, recuerda el carácter gozoso de la ensoñación arbórea:

El ensueño vegetal es el más lento, el más reposado, el más reposante. Que nos devuelvan el jardín y el prado, la orilla y el bosque, y reviviremos nuestras primeras dichas. El vegetal conserva fielmente los recuerdos y las ensoñaciones felices. (Bachelard, 1980, 251)

En “El paseo”, ronda infantil aparecida originariamente en el volumen *Antología de la poesía infantil* de Blanca de la Vega, en 1954, Banchs dedica dos estrofas octosilábicas a su obsesión arbórea:

Árbol noble, yo te canto:
yo te canto, árbol sencillo;
yo que crezco y me levanto
lo mismo que un arbolillo.

Quiero en ti copiar mi vida
y alzarne sobre la ruta,
como copa florecita
que dé sombra y que dé fruta. (543-545)

No se trata ya aquí de convertirse en árbol ni de envidiar su tiempo cíclico, sino, más simplemente, de imitarlo, de querer parecersele. La imitación, por su carácter exterior, no puede establecerse más que en el plano formal; de ahí que el poeta no acentúe tanto la condición funcional regenerativa de la vida del árbol, a la cual no podrá acceder por simple voluntad imitativa, sino su forma, su aspecto vertical, erguido, recto, ascensional. Los verbos en primera persona —*crezco, me levanto, quiero alzarne*— indican el propósito imitativo del poeta, que identifica la verticalidad del árbol con su propia verticalidad humana. Por lo demás, y tratándose de un hombre como Banchs, no es extraño que las ideas de rectitud y altitud connoten además una cierta significación ética. Siempre en el plano de lo formal, Bachelard ha señalado, citando a Claudel, la afinidad del hombre

y el árbol, argumentando que ambos son los dos únicos seres verticales de la naturaleza (Bachelard, 1980, 255). Infinidad de mitos subrayan la estrecha asociación hombre-árbol, hablándonos de personas convertidas en árboles, identificadas con ellos u originadas en ellos. Ya recordamos cómo muchos pueblos antiguos veneraban árboles en que reconocían a sus ancestros o que veían como cuerpos de las almas de los muertos; bástenos añadir aquí los célebres nombres de Proteo, Dafne y Mirra, todos ellos metamorfoseados en árboles; en nuestro ámbito podemos mencionar la leyenda guaraníca de Anahí y la flor del ceibo, y a propósito de los libros veterotestamentarios recordemos que los personajes poderosos son a menudo comparados allí con árboles fortísimos y de repente abatidos: tal es el caso de los sueños proféticos de Nabucodonosor (Daniel, capítulo IV), y del faraón, identificado con un cedro (Ezequiel, capítulo XXXI).

Dos rasgos más surgen con claridad de las estrofillas transcriptas. En primer término, y al igual que en el anterior soneto de *La Urna*, está el tácito elogio de la voluntad del árbol, cuya verticalidad aparece como expresión de una fuerza volitiva de valoración moral. El poeta, puesto a imitar a ese árbol que con fuerte voluntad crece y se levanta, sólo logra hacerlo *lo mismo que un arbolillo*, con una fuerza menor, diminutiva. Pero el rasgo que en estos sencillos versos nos servirá más y mejor para seguir adelante con nuestros análisis despunta en la tenue dialéctica que se insinúa entre la verticalidad del árbol-hombre y la horizontalidad del suelo.

EL ÁRBOL Y EL SUELO

Dice, en efecto, el poeta que quiere alzarse sobre la ruta para dar sombra y fruta. Tenemos aquí los tres elementos de un perfecto juego dialéctico: a) un plano horizontal representado por el suelo (tesis); b) un eje vertical representado por el árbol-hombre (antítesis); c) la proyección del eje vertical sobre el plano horizontal, el nexo entre el primero y el segundo, dado por la sombra y los frutos que se proyectan desde lo vertical sobre lo horizontal (síntesis).

Esta en apariencia inocente construcción ortogonal, esta imagen poética sostenida por una oposición *verticalidad vs. horizontalidad*, nos remite a una subyacente oposición de orden ontológico entre trascendencia e inmanencia, absoluto y contingente, infinitud y finitud.⁶ No estará de más

⁶ Cfr. *ibíd.*, p. 256: "Y es precisamente este dinamismo vertical lo que forma entre la hierba y el árbol la dialéctica fundamental de la imaginación vegetal. Por muy derecha que sea la umbela en tiempo de siega, conserva la gran línea horizontal del prado [...]. Sólo el árbol sostiene firmemente, para la imaginación dinámica, la constante vertical."

recordar que esta dialéctica está claramente expresada en los capítulos iniciales del Génesis. En el Paraíso Terrenal, Dios permite al hombre que coma de los frutos de todos los árboles, incluido el central árbol de la vida, con excepción del de la ciencia del bien y del mal. Después de la caída, y expulsada la primera pareja del Edén, Yavé impone a Adán el siguiente castigo: "Te dará espinas y abrojos [la tierra], y comerás de las hierbas del campo". (Génesis; III 18). Como se ve, hay una clara oposición entre la verticalidad de los árboles con sus frutos, alimentos de Adán antes de la caída, cuando el hombre aún gozaba de la Gracia que lo situaba en un plano de trascendencia y ligazón con el Principio, y la horizontalidad de las hierbas del campo, su alimento para después del pecado, para su nueva situación de natural e inmanente terrenalidad.

Pero hay en los versos de Banchs un concepto clave, el de la *sombra* que proyecta el eje vertical sobre el plano horizontal, esto es, la irrupción de lo trascendente en el seno de lo inmanente, el rescate y la salvación del mundo contingente y finito por parte de lo absoluto e infinito. Al margen de esta ronda infantil —cuya sencilla llaneza no excluye, como se ve, la complejidad semántica—, hemos detectado otros cuatro poemas que ilustran esta dialéctica de que venimos hablando. El primero, un soneto titulado "Las flores", se incluye en *Las Barcas* y retoma explícitamente el ya tratado tema de la migración de las almas muertas a nuevos cuerpos vegetales. Veamos el primer cuarteto:

Las flores son las almas de los muertos queridos.
Lo dijo Armand Silvestre: todas las primaveras,
cuando las alas nuevas se parten de los nidos,
las almas de los muertos están en las praderas. (45)

La dialéctica ortogonal se establece en los versos tercero y cuarto, en las asociaciones *alas nuevas-nidos* vs. *muertos-praderas*; los nidos están en lo alto de los árboles que en su verticalidad contienen la vida recién nacida, joven, plena, de las alas nuevas, mientras los muertos reposan en la horizontalidad de las praderas.

Los otros tres textos pertenecen a *El cascabel del halcón*, de 1909; uno de ellos es un romance endecasílabo que se titula "Sombra de árbol" y sobre el cual hemos de volver más adelante; ahora sólo detengámonos en los cuatro versos iniciales:

Gracias, sombra sagrada de los árboles.
Ahora te derramas en mis brazos,
sombra, y siento un humor como de aurora
sobre la hierba nueva de los prados. (278)

El poeta invoca directamente a la sombra del árbol, y la sacraliza. La

sombra es el aspecto visible de la proyección del árbol sobre el suelo, de la acción del eje vertical sobre el plano horizontal, esto es, del Principio metafísico sobre el mundo manifestado. Por eso la sombra es *sagrada*, y por eso siente Banchs "...un humor como de *aurora*/ sobre la hierba *nueva* de los prados..." El humor es de aurora y la hierba es nueva porque la acción benéfica de la sombra ha producido una regeneración de la vida toda, porque lo absoluto ha descendido sobre su creación, se ha derramado sobre el suelo inmanente para vivificarlo y hacerlo trascender. Si cabe la expresión, *la sombra implica una verticalización de lo horizontal*

El siguiente texto es uno de esos sonetos banchianos de ceñida perfección técnica y elocuente belleza. Se llama "La senda de los manzanos":

Daban sombra a la senda los manzanos,
y cual templos con cálices de aromas,
maduraban los árboles lozanos
la carne blanca y dura de las pomas.

La hierba amarillenta, el puente roto,
las condecoraciones del sol manso
sobre la charca verde y sobre el soto
y la canoa quieta en el remanso,

eran como reposo para el alma,
la mendiga de calma
en la senda con sombra de manzanos.

Rodeábanme, al mover paso tardío,
mariposas y sol, silencio y río,
en la senda con sombra de manzanos. (297)

Ya desde el verso inicial se establecen los tres términos del proceso dialéctico: *senda* (tesis, lo horizontal), *manzanos* (antítesis, lo vertical), *sombra* (síntesis, verticalización de lo horizontal). La sombra que se proyecta sobre la senda es, otra vez, la acción vivificante del Principio trascendente sobre la manifestación inmanente, el *gozne* donde lo vertical se articula con lo horizontal para comunicarle sus virtudes, elevarlo y rescatarlo. Hay, nos parece, ecos de las correspondencias baudelairianas en la comparación de los árboles con templos, y la mítica barca de Caronte se insinúa en la evocación de la muerte mediante *la canoa quieta en el remanso*. La imagen modernista del verso sexto no molesta demasiado pese a la ostentosa hinchazón de su metáfora, que no llega a empañar el estupendo soneto. La hierba es *amarillenta* porque, por ser horizontal, pertenece al dominio de la finitud y la muerte, lo mismo que la *charca verde* y la ya mencionada *canoa quieta en el remanso*. El primer terceto concentra el símbolo entero en una escueta y eficaz formulación en que se logra un cierto *reposo para el alma*, esa *mendiga de calma* que desea saltar del plano al eje, de la mano de la sombra vivificante. El mismo verso

final del primer terceto —leve variación, por lo demás, del arranque del poema— se repite al cabo del segundo, para clausurar así el soneto con la ilusión de un retorno constante, de un tiempo cíclico similar al del árbol.

Pero el más logrado poema de los que tratan la dialéctica árbol-suelo es el soneto "Cipreses del jardín":

Los cipreses perpetuos del jardín
y la humedad al pie de los cipreses,
y el musgo y el otoño y el sin fin
silencio que me oprime muchas veces,

cuando paso tan cerca del jardín
donde prolongan sombra los cipreses,
todo se junta en sucesión sin fin
y me da la tristeza de otras veces.

¡Oh, jardín que he mirado tantas veces
con temor melancólico y sin fin!
¡Oh, angustioso y letal, fosco jardín!

Con llamadas de muerto muchas veces
mueven los brazos largos los cipreses,
los cipreses perpetuos del jardín... (282)

El soneto es un alarde de construcción que prefigura ya al consumado sonetista de *La Urrutia*.⁷ Banchis distribuye los catorce versos en sólo cuatro rimas que se repiten, sin caer por ello en el sonsonete o el tedio. La estructura descansa sobre dos isotopías léxicas referidas a la oposición *finitud o immanencia vs. infinitud o trascendencia*. La primera, que agrupa las unidades significantes de finitud, comprende *jardín, pie, fin, oprime, otoño, tristeza, temor, angustioso, letal, fosco, muerto*; la segunda isotopía, que connota infinitud, se integra con *cipreses, muchas veces, perpetuos, prolongan*, y el otra vez concepto clave de *sombra*.

Detengámonos en el primer cuarteto; en él los dos versos iniciales establecen ya la dialéctica: *Los cipreses perpetuos del jardín* es una apertura enérgica y vertical que nos coloca de entrada frente al elemento arbóreo, recto, firme, ascendente, y por ello trascendente, *perpetuo*. El complemento *del jardín* establece, al cabo del primer verso, una conexión lógica con el segundo, y *la humedad al pie de los cipreses*, donde nos situamos en una clara dimensión horizontal, en el suelo immanente. Luego, observemos las rimas. *Jardín* y *fin* pertenecen ambos a la isotopía de lo immanente-finito, el primero en

⁷ Los conceptos fundamentales para el análisis de este texto proceden del trabajo de Luis Martínez Cuitiño, 1994, "La ortogonalidad racionalista de Enrique Banchis", *Proa*, 14, tercera época (noviembre-diciembre).

el plano espacial, el segundo en el temporal. *Cipreses* y *muchas veces* se ubican en la isotopía de lo trascendente-infinito, y también aquí lo primero alude a un concepto espacial y lo segundo a uno temporal. Los modos de trascender y de no finar divergen específicamente, además, en cada caso: los cipreses son *perpetuos*, perennes, de vida inacabable aun dentro de la linealidad; el *muchas veces*, por el contrario, refiere una trascendencia fundada en la renovación periódica, en el eterno retorno de los ciclos naturales. En el segundo cuarteto, las mismas rimas repetidas —con la variante *otras veces* en vez de *muchas*— reproducen similar juego dialéctico, pero aparece el tercer elemento o síntesis de la oposición a través de la imagen de la *sombra*, que como en textos anteriores asume la función simbólica de gozne articulador de lo horizontal-inmanente y lo vertical-trascendente, y de instrumento o medio verticalizador de lo horizontal. El soneto acaba con una repetición del verso inicial, con lo cual se afirma la ilusión de un tiempo circular y el poema, volviendo sobre su propio comienzo, se asocia al ritmo regenerativo del ser al cual canta. Por último señalemos, solamente al sesgo por el momento, la aparente paradoja de que un árbol asociado habitualmente por la tradición universal con lo sepulcral y mortuorio, como el ciprés, cumpla aquí una función simbólica connotativa de trascendencia y vida perpetua. Responderemos a esto a propósito de un próximo texto que habremos de comentar.

VOLUNTAD, VERDAD, INMORTALIDAD

Señalábamos más arriba, al analizar poemas como el soneto de *La Urna* que se maravilla ante el espectáculo del árbol reverdecido o la ronda infantil “El paseo”, que las imágenes arbóreas son portadoras de las virtudes de la firmeza y la fuerza de voluntad, de una suerte de tozudez positiva que es la que permite al árbol reponerse a sus etapas otoñales y volver a florecer, a erguirse, a vivir. El poema “Sombra de árbol” de *El cascabel del halcón*, del que citamos sólo el comienzo para ejemplificar la dialéctica horizontal-vertical, alude también a la fortaleza arbórea, fortaleza ética que se asimila a la voluntad humana que el poeta ansía como meta personal. Veamos los versos restantes del texto:

...¡Amigo de los pájaros!: tú eres
como la casa mía por lo manso
y por esa humildad de fortaleza
que hay en tus ramas bellas como brazos.
He parado mi planta en el camino,
y una serenidad grave de lago
pones sobre el asombro de mis ojos...
Para el fin de la vida y del trabajo,

como un sudario todo de armonía,
tenga tu gran serenidad, hermano. (278)

La fortaleza del árbol es *humilde* y se confunde con la *serenidad*, valores claves de la ética banchiana y —si damos fe a quienes han tratado al poeta— notorias virtudes de su persona. El árbol fuerte es modelo para el hombre que se propone templar su voluntad, es ejemplo de resistencia y tenacidad. Dice Bachelard:

A la vista de un árbol sobre la montaña, batido por los vientos, no podemos permanecer insensibles: ese espectáculo nos recuerda al hombre, los dolores de su condición, una multitud de ideas tristes [...]. Ante este espectáculo comprendemos que el dolor está en el cosmos, que la lucha está en los elementos, que las voluntades de los seres son contrarias, que el descanso es sólo un bien efímero. El árbol que sufre colma el dolor universal. (Bachelard, 1980, 267-268)

El árbol sufre, pero se sobrepone, y a su ejemplo el poeta persigue una superación del dolor mediante la serena aceptación: un *sudario*, pero *de armonía*. Armonía que es, por cierto, obra de la voluntad. En un texto de 1918 titulado "La alegre seguridad" despuntan estos versos donde también la serenidad y la voluntad son los ejemplos brindados por el árbol al hombre:

...¡Con qué viril serenidad esta tarde
de estío voy por la ciudad nativa!
Así se siente el árbol cuando todas
sus ramas, en un ímpetu de brotes,
casi hacen ruido produciendo flores.
Al porvenir lo agarro con mis manos
como se tiene un pájaro. Me apoyo
en mi fe, cual si fuera una brillante
lanza de acero, y el dormido espíritu
ágil, vibrátil, nuevo, se levanta... (484)

La fuerza arbórea explota como voluntad de vida, en un *ímpetu de brotes* que casi hace ruido. El vitalismo del árbol contagia al poeta un análogo optimismo, o mejor, una voluntad de optimismo, un querer creer para agarrar el porvenir con las manos y hacer que el dormido espíritu se levante. El elogio de la voluntad arbórea como modelo para las conductas y las actitudes humanas se hace explícito en unos versos de "Los varones", del año 1919:

...Nuestra virilidad es energía
lenta, inapercibida, inevitable,
como el vigor seguro de los árboles
que crecen poco a poco entre dos losas
separando y alzando las dos piedras,
así, trabajadores en silencio,

levantamos el árbol del propósito
fijo, de entre las lápidas pesadas
hasta que con el tiempo al fin su copa,
hogar del canto se levanta al cielo
celeste de la vida satisfecha... (490)

Pero si los impulsos verticales y la tenacidad reverdecedora del árbol constituyen en éste un modelo de fuerza y de voluntad, también identifica el poeta el movimiento y la actitud ascensionales como índices de la búsqueda o el anhelo de la verdad. Dice en "Palabras", de *Las Barcas*:

La verdad...Bella increada
cual la dama del Quijote,
¿en qué torre está encerrada?
¿en qué árbol tiene brote? (40)

La verdad está *encerrada*, resulta inaccesible, pero el sitio donde se oculta es una torre, un eje vertical, y también es un eje vertical el árbol donde puede llegar a manifestarse, a hacerse accesible a los hombres, a tener brote.

Vamos ahora a comentar una "Cancioncilla" de *El cascabel del halcón*; se trata de una serie de cuartetos eneasílabos donde el motivo arbóreo cuaja en un complejo simbólico que nos permitirá descubrir todos los valores vistos hasta aquí, condensados y potenciados:

El pino dice agorerías
en el silencio vespéral.
-Pino albar, ¿cuántos son mis días?
la cuenta siempre fina mal...

-Pino que rezas en voz baja,
pino agorero, pino albar,
de pino albar será la caja
en que me han de amortajar.

Caja de pino con retoño,
para enterrar a un ruidador.
¡Ah!; que lo entierren en otoño...
Pongan también alguna flor.

El pino dice agorerías
junto al molino ruidador;
arriba están las Tres Marías
como tres hojas de una flor.

El pino dice agorerías
sobre el silencio vespéral;
los pobres pasan como días
y el pino reza en su misal. (284-285)

Cuadra reparar ante todo en la elección del pino como árbol emblemático. El pino, con sus hojas perennes, es uno de los más universales símbolos de la vida inacabable. Al significado arbóreo genérico de trascendencia y elevación, el pino, por su carácter perennifolio, añade la especificidad de vida no ya regenerada cíclicamente, sino perpetuamente joven y lozana, casi inmortal. Por otra parte, la copa del pino, por su analogía formal con la pirámide, es transitivamente depositaria de los valores simbólicos de ésta. Como apunta Marc Saunier, la pirámide expresa la totalidad de la obra creadora, pues su base representa la tierra creada, su vértice superior el Principio creador, y las caras que unen el vértice con la base encarnan la manifestación del Principio en su obra terrena (Cirlot, 1986, 364-365). Claramente descubrimos que estos significados corroboran el rol de árbol cosmogónico jugado por el pino en este texto.

Sin embargo, hay ya desde la primera estrofa ciertos indicios que nos hacen dudar acerca de la univocidad del símbolo arbóreo aquí. El pino, signo de inmortalidad y trascendencia, es calificado de *albar*, con las connotaciones de nacimiento y vida pujante que la palabra carga; pero este pino albar dice *agorerías*, y las dice *en el silencio vespéral*, y esos anuncios aciagos dichos en una tarde silenciosa nítidamente contrastante, debido a sus implicancias de acabamiento y declinación, con el carácter albar del pino, son anuncios de verdades, o mejor, de una verdad, de la verdad capital, profecías que adquieren la identidad del viejo *topos* del *memento mori*: "...¿cuántos son mis días?/ La cuenta siempre fina mal." Y ya en la segunda estrofa, ese pino que reza y proclama la verdad de la muerte inminente proporcionará, llegada ésta, la madera con que se ha de hacer el ataúd para el poeta: "...de pino albar será la caja/ en que me han de amortajar". En resumidas palabras, el simbolismo del pino aquí no sólo no es unívoco, sino que en su polisemia llega a ser contradictorio: el mismo pino que connota vida perenne, inmortalidad, trascendencia y totalidad cósmica, es agorero de muertes y materia para ataúdes; su copa piramidal no escapa tampoco a la contradicción, ya que si bien es cierto que la pirámide tiene el valor cósmico que señalamos antes, también sabemos que histórica y culturalmente la arquitectura piramidal se asocia con lo funeral y sepulcral. Algo similar vimos respecto de los cipreses del soneto de las cuatro rimas, cuando subrayamos la coexistencia en la misma imagen de un valor positivo dado por la verticalidad y de otro negativo ínsito en la innegable connotación mortuoria de esos árboles.

Llegamos entonces al punto en que el símbolo arbóreo parece oscurecerse, complicarse, descariarse, pero la verdad es que la aparente incompatibilidad de los dos valores simbólicos más que una oscuridad comporta

una mayor profundidad, y más que una complicación una potenciación, porque la imagen se enriquece con un nuevo significado que hasta ahora no habíamos mencionado: el de la dualidad. Y no precisamente el de una dualidad de complementación, aquella que puede lícitamente resolverse en síntesis (padre-madre, blanco-negro, activo-contemplativo), sino el de una dualidad de exclusión y contradicción: vida-muerte, bien-mal, ser-nada. Esta dualidad operante en el simbolismo arbóreo le permite al signo integrar a sus significados de valor positivo otros de índole negativa que contrasten con los anteriores. Indefectiblemente, todo aspecto negativo simbolizado por un árbol aparecerá bajo la forma de una dualidad de contradicción, y ello está por cierto justificado por el significado y las connotaciones del binario. El dos es la ruptura de la unidad primordial, la escisión y descomposición del ser, la irrupción de la pluralidad y con ella del devenir, la corruptibilidad y la muerte. Es el conflicto, la división, la contingencia y el acabamiento.⁸ En el Génesis, dos célebres árboles nos ilustran sobre cuanto venimos diciendo. El árbol de la vida, plantado en el centro del Edén, asume la función simbólica de *axis mundi*, de centro místico, vertical y ascensional, identificado con la vida trascendente y la unión con el Principio creador. Un segundo árbol, el de la ciencia del bien y del mal, es el árbol de la contradicción, del peligro, de la tentación y del pecado; es el árbol del dualismo, del más radical e irreconciliable de los dualismos, el del bien y el mal. Con la opción por el mal de parte de Adán, el hombre pierde su contacto con el árbol de la vida y de la unidad, y queda atado al árbol dualista del pecado y de la muerte, hasta que con el sacrificio de Cristo en otro árbol central y unitario, la cruz —que según quiere la tradición fue construida con la madera del árbol de la vida (Eliade, 1954, 254)—, los hijos de Eva pueden comer nuevamente los frutos de la vida y son puestos otra vez en la vía trascendente. La cruz de Cristo, entonces, recupera para el símbolo arbóreo de la Escritura el valor positivo, al regresar a la unidad tras la superación del dualismo del árbol del pecado, y recupera este valor

⁸ Huelga aducir aquí la dilatada bibliografía sobre simbolismo numérico; remitimos a los dos repertorios ya citados de Cirlot y Chevalier, y al aún no superado volumen de *Vincent Foster Hopper, Medieval number symbolism, Its sources, meaning and influence on thought and expression*, New York, Cooper Square Publishers, 1969. El lector hallará en este valiosísimo estudio las referencias pertinentes a las autoridades antiguas y medievales más importantes, como los pitagóricos, los gnósticos, San Agustín, Marciano Capella, San Isidoro de Sevilla, Dante, Rabano Mauro, Hugo de San Víctor, etc. Este último estableció una serie de nueve modos de significación mística de los números, en un breve texto que hemos editado, traducido y comentado en: *Javier R. González*, "Hugo de San Víctor y la interpretación mística de los números en la Edad Media Latina", en *Excerpta Scholastica I*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, 1993, pp. 1-11.

positivo asumiendo el negativo y neutralizándolo, vencíendolo, dado que también la cruz de la Pasión es un árbol de vida y muerte, un árbol donde se muere para resucitar, para alcanzar y dar vida eterna.

Pero Banchs nos reserva aún otra profundización más acabada del símbolo. Venimos de señalar cómo la cruz de Cristo es el árbol que supera el dualismo y retorna a la unidad. Según la mística numérica, la superación de la dualidad y el regreso al uno se dan en el tres. El ternario es la vida íntima de la unidad, su reconquista por síntesis, neutralización o aniquilación de los términos contrarios de la dualidad. El tres es el número divino y santo, número de la Trinidad cristiana, del Cielo en la tradición extremooriental, y de numerosísimas tríadas divinas mitológicas; uno y tres se identifican en su carácter divino, trascendente y total (Cirlot, 1986, 364-365, Guénon, 1986, *passim* y Grimal, 1973, *passim*). Pues bien, leamos ahora la cuarta estrofa de la Cancioncilla de Banchs: arriba del pino agorero brillan las *Tres Marías, como tres hojas de una flor*. Con la incorporación del ternario al complejo simbólico del árbol, Banchs ha explotado el símbolo al máximo. El tres es un número habitualmente asociado al signo arbóreo. Tres son las raíces del fresno cosmogónico germano y tres los manantiales en que se hunden, tres los niveles del universo que unifica el árbol como eje del mundo, tres las ramas en no pocas representaciones del árbol central, tres sus partes constitutivas (raíces, tronco, follaje), y tres los elementos que hemos analizado en los poemas de la dialéctica horizontal-vertical (suelo, árbol, sombra). En el caso concreto del pino, hemos dicho que su copa se asimila a una pirámide, la cual pirámide deriva de un triángulo, y no escapa que, según la doctrina pitagórica, el tres es el primer número de los llamados *triangulares*. El poeta integra los significados del ternario y del árbol, y funda esta asociación en la divinidad del tres y el aspecto ascensional, trascendente y unitario del árbol. Y he aquí a la tríada y la unidad identificadas: *arriba están las Tres Marías. Arriba*, en la copa de ese pino vertical lanzado hacia las alturas divinas como una flecha de fe y trascendencia, *arriba* como una rosa mística de tres pétalos. Este ternario restituye al árbol su valoración simbólica positiva, de vida trascendente e inmortal; ello se advierte en la estrofa final, donde el pino ya no dice sus agorerías *en* el silencio vespéral, como en la estrofa primera, sino *sobre* el silencio vespéral. La sustitución de la preposición arrastra una enorme mutación de sentido, pues pasamos de la inmanencia *-en-* a la trascendencia *-sobre-*. En este *sobre* gravita, por lo demás, toda la fuerza de su étimo latino *super* y su correspondiente campo semántico: al colocarse no ya *en* sino *sobre* el silencio vespéral, el pino *supera* el plano inmanente, lo *sobrevive* y accede a un plano *superior*. Y volvemos así al tema de la voluntad y la tenacidad arbóreas: la misma fuerza y el mismo tesón que en textos anteriores vimos posibilitar la rectitud ascensional y el

reverdecimiento periódico del árbol, posibilitan aquí pasar del *en* al *sobre*, de las agorerías de muerte a las Tres Marías, de la caja y la mortaja a la fe de un pino que en el último verso *reza en su misal*, del binario negativo al ternario positivo. También el árbol de Cristo, su cruz que devolvió la vida, está asociada al ternario. Tres fueron las cruces del Gólgota; la central, la axial del Salvador, se asimila al árbol de vida del Edén, y las laterales del buen ladrón y el mal ladrón se identifican con el árbol de la ciencia del bien y del mal y entrañan el dualismo negativo y mortífero que la cruz del centro supera y resuelve como eje unitario de la tríada (Guénon, 1970, 2-69).

En esta breve y a primera vista ingenua y asorlinada canción que acabamos de comentar, Banchis ha logrado prodigiosamente concentrar y usufructuar al máximo los más complejos e intrincados matices simbólicos de la imagen arbórea. La dialéctica immanencia-trascendencia, en virtud de tan diestro manejo del símbolo, no se establece ya detrás de una oposición horizontalidad-verticalidad, o suelo-árbol, sino que se instala en el seno del propio árbol, que aparece simultáneamente como una verticalidad dual o contradictoria que entraña en sí la oposición vida-muerte, y como una verticalidad plena que, resolviendo y superando la dualidad en el ternario, retorna a la unidad y a su valor simbólico positivo. Esto ocurre gracias a la inquebrantable fuerza de voluntad del árbol, que le permite mantenerse recto, perseverar en su ascensionalidad y reincidir en sus periódicas regeneraciones cíclicas. Más allá de todo esto, la tenacidad arbórea se manifiesta en la férrea voluntad de seguir siendo árbol, de perseverar en su propio ser, según se ve en un poema publicado en *Carus y caretas* en 1917, "Naturaleza", el último en que repararemos. La composición consta de once tercetos endecasílabos de rima encadenada, y refiere la muerte de un árbol al cual se va por madera para hacer con ella diversos objetos: una honda, un remo, leña, un báculo. Finalmente, lo último que se fabrica con la generosa carne del árbol es una cruz para una tumba:

Y al otro día, a la primera luz,
muerto el viejo vinieron por la rama,
la rama seca para hacer su cruz.

Así la historia, así vulgar el drama
del árbol opulento que fue herido,
pero no como hiere aquel que ama. (475-476)

El árbol otrora opulento fue abatido y herido para ser explotado, vejado, profanado casi. Su madera fue a morir como material de utensilios. Y sin embargo, pareciera que en esa carne abatida late aún la vida no del todo apagada, y sobreponiéndose a la catástrofe el árbol torna a ser árbol, renace como árbol a través de la cruz. Su voluntad perseverante lo

sostiene más allá de su muerte, y le permite inclusive vencer a la muerte misma y seguir viviendo, tenazmente, en esa cruz que señala una tumba y un muerto pero que es ella misma árbol, vertical y trascendente, y signo de la fe en la inmortalidad. La tácita moraleja parece indicar que un verdadero árbol jamás dejará de serlo, y que el tesón de la verticalidad resiste todo embate.

CONCLUSIONES

Cumplido ya nuestro recorrido por la imaginería arbórea en la poesía de Banchs, corresponde ahora definir el significado global de la isotopía en el contexto de la poética y de la cosmovisión del autor.

Si debiéramos definir un núcleo semántico común para todas las imágenes analizadas, optaríamos por decir que el árbol banchiano representa ante todo la *voluntad de vivir y de persistir en la vida*. Este ímpetu, esta fuerza, este trabajo en pos de la trascendencia y la inmortalidad comportan un valor ético que se suma a otras virtudes arbóreas y banchianas: el silencio, la humildad, la rectitud, el servicio, la bondad en suma.⁹ Pero comportan también, y sobre todo, un valor metafísico.

En el contexto de la cosmovisión de nuestro poeta, esta silenciosa y serena voluntad de vivir y perdurar que se valora en el árbol supone, lisa y llanamente, un rasgo de optimismo. Sabemos que el pensamiento banchiano es básicamente pesimista y que su posición racionalmente adoptada linda con el agnosticismo. Ello no impide que su canto asuma por momentos actitudes celebrantes. Se suelen distinguir etapas cronológicas, y se afirma la existencia de un Banchs optimista y celebrante en *Las Barcas* y *El libro de los elogios*, y un Banchs pesimista y desengañado en *El cascabel del halcón* y *La Urna*. Es lo que propone Giusti (Banchs, 1981, 18-22), y también Martínez Cuitiño señala, en relación con el íntimo pesimismo de *La Urna*, que el poeta se aparta allí "de la disparidad temática, de las variadas influencias, del tono celebrante [...] de los libros anteriores" (1977, 322).

⁹ Enrique Banchs fue un hombre silencioso, humildísimo y radicalmente bueno, de una modestia casi enfermiza cuyas raíces profundas cuadra estudiar a la sicología. Su poesía trasunta esta modalidad de su carácter, y su predilección por las imágenes arbóreas se nos antoja no del todo desligada de su valoración de lo callado, lo humilde, lo bueno. Los árboles de Banchs, al margen de los complejos significados simbólicos que intentamos descifrar, connotan un modo de ser que es el del poeta, encarnan una actitud recta y estoica, digna, modesta, taciturna, serena. En este caso, contrariando a Croce, la *personalidad real* y la *personalidad poética* no difieren.

Por nuestra parte, podemos decir que los raptos de optimismo sugeridos por las imágenes arbóreas, incluso en aquellos poemas en apariencia más funéreos y mortuorios, se encuentran diseminados a lo largo de toda la trayectoria lírica del autor. Inclusive en *La Urna*, y después de ella. Estos destellos optimistas no implican necesariamente una negación de la postura abierta y decididamente pesimista asumida por el autor en su último libro, donde —afirma Ricardo Herrera—, el escenario es un “cementerio idealizado [...], la nada, el *nihil* que el ateísmo del autor deifica para darle un objetivo y un sostén a su tragedia individual” (Herrera, 1988, 399). A menudo los hombres —y sobre todo los artistas— adoptan racionalmente una filosofía que juzgan verdadera, pero dejan que cada tanto se filtren por entre las ranuras y junturas de su teoría las mal disimuladas ráfagas de sus deseos más profundos en sentido contrario. La lógica del canto no siempre coincide con la lógica del pensamiento, e incluso pueden ambas llegar a contradecirse. La isotopía arbórea supone la existencia en Banchs de un inocultable impulso y deseo de optimismo que irruinpe en el seno y a despecho de un pensamiento nihilista. Es el milagro de la poesía, muy parecido al milagro de la fe que sopla cuando quiere y a pesar de todo. La razón pesimista de Banchs construirá con matemática precisión sus versos de cipreses fúnebres, hierbas amarillentas, maderas para ataúdes, agorerías vesperales y foscas jardines, pero del riñón mismo de estas imágenes mortuorias y nihilistas surgirá, a través del ejemplo arbóreo de voluntad y tesón para la vida, la esperanza emotiva —¿y por qué no, también, superracional?— en la trascendencia del enhiesto tronco vertical, en la regeneración perpetua de las hojas nuevas, en la sombra sagrada y redentora, en las metamorfosis absolutas, en el árbol feliz que sube hasta las Tres Marías y que, por ser cruz, extrae la salvación de las entrañas mismas del dolor y de la muerte.

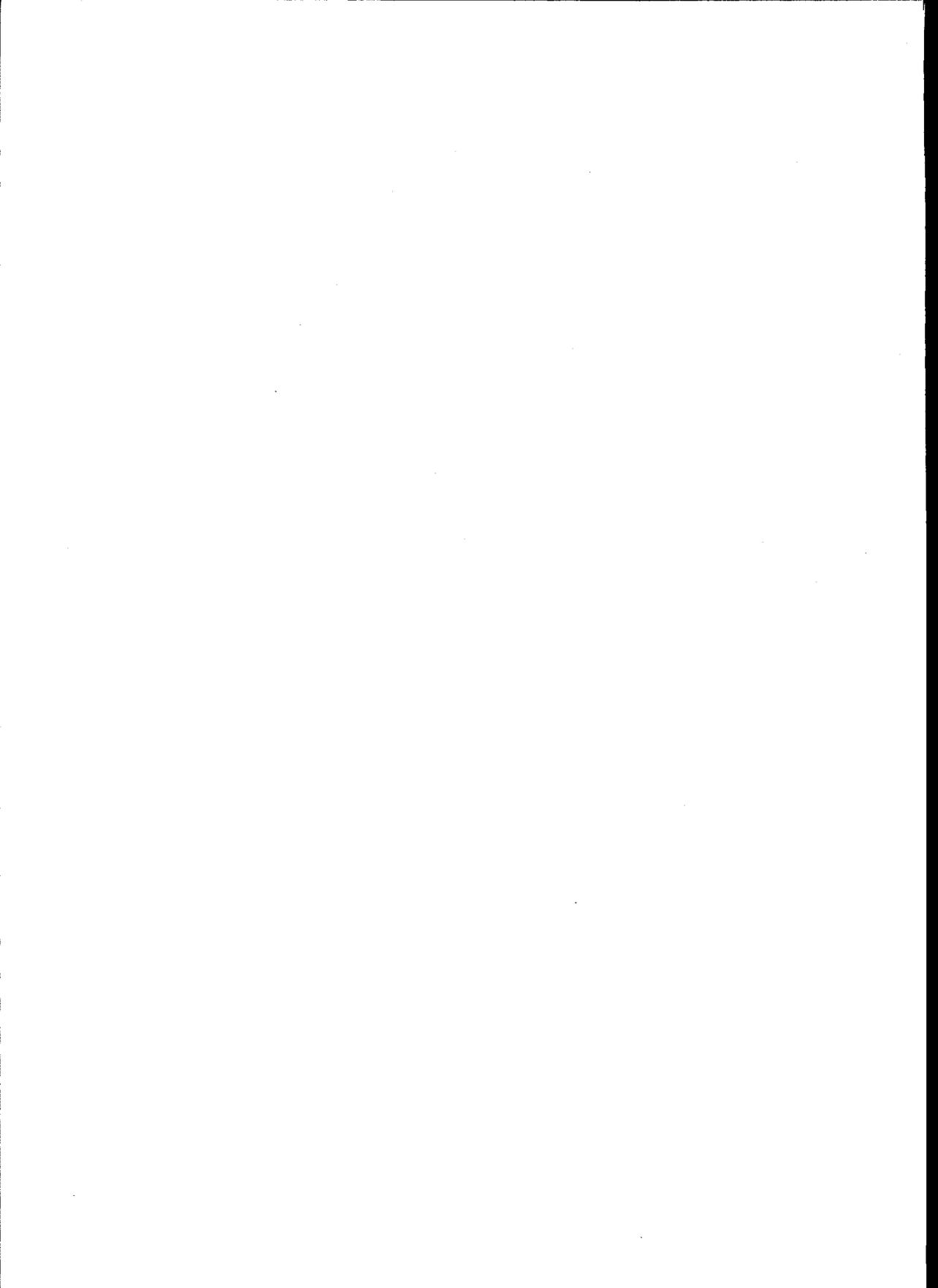
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Universidad Católica Argentina
Becario del Conicet

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, GASTÓN. 1980. *El aire y los sueños*, México, F.C.E.
BANCHS, ENRIQUE. 1981. *Obra poética*, Prólogo de Roberto F. Giusti. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
BORGES, JORGE LUIS. 1986. “Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio”, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1930)*. Buenos Aires, Tusquets.

- CIRLOT, JUAN EDUARDO. 1986. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- CHEVALIER, JEAN (director). 1986. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- ELIADE, MIRCEA. 1956. *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- . 1984. *El mito del eterno retorno*, Barcelona, Planeta-De Agostini.
- . 1953. *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, Payot.
- FOSTER HOPPER, VICENT. 1969. *Medieval number symbols*, New York, Cooper Square Publishers.
- FRAZER, JAMES GEORGE. 1992. *La rama dorada*, México, F.C.E.
- GONZALEZ, JAVIER R. 1993. "Hugo de San Víctor y la interpretación mística de los números en la Edad Media Latina", *Excerpta Scholastica I*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina.
- GRIMAL, PIERRE (director). 1973. *Mitologías*, Barcelona, Planeta (2 vol.).
- GUENON, RENÉ. 1986. *La gran triada*, Barcelona, Obelisco.
- . 1970. *Le symbolisme de la croix*, París, Les éditions Vêga.
- . 1969. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, Eudeba.
- HERRERA, RICARDO H. 1988. "El arte de Enrique Banchs a la luz del arte actual", *BAAL*, LIII, 209-210 (julio-diciembre), 393-404.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, LUIS. 1977. "Sobre *La urna* de Enrique Banchs", *BAAL*, XLII, 165-166 (julio-diciembre), 331-366.
- . 1994. "La ortogonalidad racionalista de Enrique Banchs", *Proa*, 14, tercera época (noviembre-diciembre).
- Sagrada Biblia*, Versión directa de las lenguas originales de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto O.P. Madrid, BAC.
- VEDIA, LEONIDAS DE. 1964. *Enrique Banchs*, Buenos Aires, E.C.A.



EL IDEARIO ESPACIAL DE *EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

En esta, nuestra primera novela, peculiarísima invectiva contra los libros de caballerías, según palabras del supuesto amigo del autor, la planificación del espacio ha sido supeditada a la concepción cervantina de la esencia y función de la caballería en el mundo cristiano. Y ésta es revelada por don Quijote, ante los atónitos cabreros, en el Discurso de la Edad de Oro (I, cap. 11).

Recordemos, entonces, los pasajes más significativos, al respecto, del texto en cuestión:

—Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados [...], y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima [...] entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío [...]; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas [...]. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia [...]. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y la llaneza [...]. Las doncellas y la honestidad andaban [...] por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad. Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna [...]. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros [...] (Cervantes, 1982, 113-115).

De tal manera, don Quijote, retomando motivos clásicos, recuerda la añorada existencia de una edad perdida, "entonces", caracterizada por la armonía entre el hombre y el Cosmos y por la libertad como aceptación responsable del hombre de su función en el Universo. Esta es una Edad de Oro,¹ un tiempo edénico, a la cual contrapone, dolorosamente, la vivencia

¹ Esta visión de la Edad de Oro coincide plenamente con el ideario humanista basado en la primordial delectación ante la naturaleza inmanente. De tal manera lo muestra Américo

de una edad oscura, "agora". Esta última ha invertido los valores de la anterior y, por ende, carece de lo que en aquella sobreabundaba. La armonía rota ha hecho aparecer la codicia, la mentira, la falsedad y la inseguridad. El hombre, don Quijote o cada uno de los otros personajes de la obra, es el habitante de una edad de Hierro, de un tiempo de pecado, que ofrece un camino de expiación y conversión en la orden de los caballeros andantes.

Es así como Cervantes en las palabras del hidalgo manchego muestra la caballería como una hipóstasis de la Sabiduría² y, por lo tanto, al caballero, mediante el ejercicio de las armas,³ como el encargado de *destruir* el conocimiento artificioso, de *restituir* la armonía entre el hombre y el Cosmos y de *convertir* a sus eventuales oponentes en conocedores de la Verdad.

Fines tan altos y misión tan cualificada, de inmediata protección al débil y mediata armonización o religación del hombre con lo Otro, habían dejado su impronta mucho antes de la peroración quijotesca. Como ejemplo de lo dicho recordemos las palabras de Ramón Llull en su *Libre del Orde de Cavaylerie*.⁴

Castro en el capítulo IV "La naturaleza como principio divino e inmanente", en su obra *El pensamiento de Cervantes*. 2 ed. Madrid, Crítica, 1987. Pero ésta, como se verá más adelante, ha sido enaltecida aquí por la concurrencia de otros elementos tradicionales que rebasan su sentido inicial y la alejan de un simple tópico de época para insertarla en el climax mismo del ideario cervantino.

² Esta visión de la caballería cervantina fue desarrollada exhaustivamente por el Profesor Aquilino Suárez Pallasá en su intervención en el homenaje a San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, agosto de 1991, y en su conferencia "Tradición clásica y tradición cristiana en la caballería de don Quijote", en las VIII Jornadas de Estudios Clásicos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, junio de 1995.

³ Cfr. Amezcua, José. "La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*", en *NRFH*, XXI, 2, 1972, 320-327: "El caballero arqueúptico es un hombre de acción, lo que equivale a decir que su superioridad no se afirma sin la derrota de otro" (324).

⁴ Llull, Ramón. *Libro de la Orden de Caballería*. Edición bilingüe catalán-castellano. Barcelona, Teorema, 1985. La insistencia en la calidad misional de la función caballerescas en el texto de Llull no queda reducida a este ejemplo; cfr., en particular, el Prólogo donde se alude a la jerarquía de la misión encomendada, Parte I (12-13) y Parte II (23) donde se determinan genéricamente los alcances de esa misión y Parte VI (66) donde se recalca, a manera de colofón, la enjundia de la tarea asignada. También el Infante Don Juan Manuel, pese a su practicidad de miras con respecto al tema, en el *Libro del caballero y el escudero* alude a la excelencia de la caballería que procura a quien la sirve con autenticidad una forma de conocimiento superior. Valgan estos autores mencionados como ejemplo de la Península Ibérica. Pero, si éste fuera el tema central de nuestro trabajo, la lista de los nombres debería ser muy numerosa, en especial debería incluir la obra de Bonizo de Sutri *Liber de Vita Christiana*. Edición a cargo de Ernst Perels. Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, 1930. Este clérigo medieval puntualiza la función de la caballería como realización de la milicia

Faltó en el mundo la caridad, lealtad, justicia, y verdad: empezó la enemistad, deslealtad, injuria y falsedad; y de esto se originó error y perturbación en el pueblo de Dios [...]. Luego que comenzó en el mundo el desprecio de la justicia por haberse apocado la caridad, convino que por medio del temor bolviese a ser honrada la justicia: por esto todo el pueblo se dividió en millares de hombres y de cada mill de ellos fue elegido y escogido uno, que era el más amable, más sabio, más leal, más fuerte, de más noble ánimo, de mejor trato y crianza entre todos los demás. (Parte I, Del principio de la caballería, 9).

Por lo tanto, para Cervantes, como fiel discípulo de una antigua y prestigiosa escuela, la caballería andante, según palabras de don Quijote, debe ser guardiana y transmisora de la Tradición Central.⁵ Y, en consecuencia, debe estar basada en un poder que sea amor,⁶ pues posee no con el ansia de quitar, sino con el deseo de restituir a cada ser y en cada cosa su prístina misión.

Esta es, a nuestro entender, la modalidad de lectura que vincula este discurso con la planificación del espacio general de la obra como resultante *frustrado* del actuar caballeresco.

Siempre y cuando aceptemos que las doncellas ayer libres, hoy en peligro, y el tono general de la exposición guardan, tras su sentido primero —la función caballeresca como socorro a los débiles—, un sentido segundo implícito —la misión caballeresca como restauración de la armonía cósmi-

cristiana en el ordenamiento ideal de la sociedad, Iglesia visible, en el tiempo de la reforma Gregoriana (Cfr., en especial, liber vii, cap. 28, 248-249 y liber ii, cap. 2 y cap. 43, 35 y 56 respectivamente). En consecuencia, el ideario caballeresco cervantino es fruto de un sustrato ideológico clérigo-medieval que se difundió y se enriqueció gradualmente en la sociedad cristiano-europea.

⁵ Aquí Tradición Central o Primordial y tradiciones secundarias derivadas son dos conceptos cuyos alcances significativos corresponden a los empleados por René Guénon en *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, cuando, al igual que la exegesis patrístico-medieval, reconoce la polivalencia ontológicamente progresiva en la revelación de todo lo creado. Y también supone el concepto de tradición subyacente en los escritos de Ramón Menéndez Pidal, en los cuales la tradición simultáneamente es el *patrimonio común*, generado en el tiempo y el espacio por un pueblo, y la transmisión (no solo pasiva: simple comunicación, sino activa: posibilidades de modificación) de ese mismo patrimonio, a través del tiempo, por las sucesivas generaciones integrantes de ese pueblo. En este caso, ese patrimonio y esa transmisión, según un tiempo y un espacio determinados, constituyen un modelo de tradición secundaria o derivada: la concepción de la caballería medieval, que no deja de ser *una particularización histórica* de la Tradición Central o Primordial, conjunto de creencias que son el patrimonio esencial común de la humanidad en su conjunto, y de las cuales la caballería cervantina se siente sostenedora y propagadora.

⁶ El mismo don Quijote se hace eco, explícitamente, de esto al decirle a Sancho, poco antes de su mencionado discurso: "[...] porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala" (I, cap. 11, 112).

ca—. Por ende, todo el discurso es un enorme *signum translatum* a la manera agustiniana.⁷

Este es entonces un espacio que ha sido, de manera explícita, teleológicamente organizado, mediante una consigna previa: la concepción de la caballería andante, que lo supera y que, a su vez, dota a este espacio materializado en un itinerario, el de don Quijote, de una causalidad intrínseca, pues este mismo itinerario es consecuencia de su función como caballero.⁸

Por lo tanto, a través de esta itinerancia caballeresca dos son los espacios que se contraponen, bajo diversas modalidades, desde un comienzo: a) *exterior*, como mundo que alberga el conocimiento artificioso, e *interior-espiritual*, como mundo íntimo del caballero que alberga el verdadero conocimiento y, por ende, la obligación de ser agente de transformación del anterior; b) *vivido*, como mundo a convertir (Edad de Hierro), y *evocado*, como mundo a tomar como modelo para esta conversión (Edad de Oro).

Estos dos espacios en su dispar modalidad, exterior-vivido e interior espiritual-evocado, no hacen más que transfigurar espacialmente el contrapunto temporal antitético entre el “entonces” y el “ahora”⁹ que fundamenta no solo el discurso de don Quijote, sino su propio actuar y el de los otros personajes a lo largo de la obra.

⁷ El proceso interpretativo de este sentido indirecto es desencadenado por la analogía existente entre el sentido primero —la cosa significada o *res* más la representación de la cosa o *imago rei*— y el sentido segundo —aquello que la cosa es—. El reconocimiento de esta doble resonancia interpretativa del signo fue uno de los pilares de la hermenéutica medieval, fundamentada en la exégesis patristica, especialmente en las aseveraciones agustinianas acerca de la naturaleza del símbolo (“*Signum est enim res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire [...]*”) como *signum translatum*: “*Translata sunt, cum et ipsae res quas propriis verbis significamus, ad aliud aliquid significandum usurpantur [...]*”. Cfr. San Agustín de Hipona. *De Doctrina Christiana*. En: *Obras Completas*. Edición bilingüe. Madrid, B.A.C., 1957, vol. XV, Liber II, cap. 1, 112 y Liber II, cap. 10, 128 respectivamente.

⁸ Esta reciprocidad indisoluble entre caballería e itinerario ha sido numerosas veces señalada, entre ellas la mención de Juan Manuel Cacho Bleuca en la introducción a su edición del *Amadís de Gaula*. Madrid, Cátedra, 1987, vol. I: “Desde el punto de vista literario este continuo desplazamiento se convierte en expresión de la esencia del prototipo artístico” (160).

⁹ Esta confrontación temporal presenta, entre otros, un antecedente significativo: en el siglo XV el caballero Diego de Valera en su obra *Espejo de verdadera nobleza* la emplea para estructurar un discurso en relación con el apogeo, Edad de Oro, y la decadencia, Edad de Hierro, de la caballería. (Cfr. Valera, Diego de. *Op. Cit.* En: *Prosistas castellanos del siglo XV*. Ed. M. Penna. Madrid, B.A.E., 1959, en especial, 107a).

Estas dos dimensiones, confundidas en los términos de una oposición mixta: *Agora/ exterior-vivido (Edad de Hierro)* frente a *Entonces/ interior espiritual-evocado (Edad de Oro)*, denotan en la novela la permanente presencia de una modalidad de espacio que infiere un tipo de tiempo o una modalidad de tiempo que infiere un tipo de espacio en particular.

Al respecto dice Ricardo Gullón en el capítulo "Conceptos de espacialidad" de su obra *Espacio y novela* (Gullón, 1980):

...no hay espacio sin tiempo ni tiempo sin espacio [...] el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial (1).

En este caso, este entrelazamiento de tiempos y espacios justifica que la acumulación de una misma modalidad de tiempos sobre un espacio permita que éste, materializado en un lugar, describa al personaje. Gullón, analizando casos similares, lo denomina *espacio formativo*, pues los personajes se acomodan:

[...]de tal suerte a sus condiciones que se diría renuncian a tener otra personalidad y otro carácter que el impuesto por el espacio mismo. (52)

Aquí, la ansiada complementación entre dos tiempo-espacios irreduciblemente enfrentados es buscada por el protagonista a través de la realización de su itinerario, instaurador de un *espacio formativo como caballero andante*.

De tal manera, el camino¹⁰ motivado por el Entonces/ interior espiritual-evocado, al cual como en *Acta Apostolorum* y el *Amadís de Gaula* se hacen constantes referencias explícitas,¹¹ es el medio que posibilita llegar a los otros, que están inmersos en el Agora/ exterior-vivido, para realizar esa protección-conversión, ya forzosa, previa imposición por las armas, ya libre, por tácita aceptación.

Esta marcha reconoce tres puntos significativos: la aldea, como inicio fáctico del itinerario, la venta-castillo donde recibe caballería, como inicio efectivo del itinerario, y el Toboso, como punto referencial y testificador de la

¹⁰ Con respecto al valor del camino como marcha dice Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*. Traducción de Luis Gil. Barcelona, Labor, 1985: "El camino y la marcha son susceptibles de transfigurarse en valores religiosos, pues cualquier camino puede simbolizar el camino de la vida y toda marcha una peregrinación hacia el Centro del Mundo" (154).

¹¹ El espacio en estas obras también ha sido considerado, como parte de un estudio de objetivos más amplios, en nuestra investigación *Una poética del espacio para el Amadís de Gaula*, inédita, 1994, 283 pp., llevada a cabo para el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina. (Cfr. cap. V "Tipologías espaciales comparadas", 101-129).

consumación de su itinerario caballeresco. Estos centros estructurales están supeditados a un centro conceptual, la morada de la pastora Marcela, verdadero *locus exceptionalis* o Centro del centro,¹² pues es el único lugar, en el itinerario de Quijote, donde el caballero no necesita imponer ni por las armas ni por aceptación voluntaria su imperioso ideal regenerador. Este lugar es residencia de la Sabiduría. Y, en consecuencia, los dos tiempo-espacios se encuentran en él en *natural* complementariedad; de allí la actitud del caballero de explícita defensa de la condición libre y solitaria de Marcela, que se asemeja a las doncellas de “entonces”:

—Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. [...] es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive. (I cap. 14, 144).

Por lo señalado hasta aquí, deberíamos caracterizar el espacio del *Quijote* como la interrelación de una serie de *locus* mediante un *spatium*,¹³ un itinerario determinado por el encadenamiento de aventuras caballerescas, de finalidad *intrínseca retrospectiva* (con un centro referente: Entonces/ interior espiritual-evocado) y *prospectiva* (con un centro referencial esperado: el mundo *entero convertido a la Sabiduría*) *simultáneamente* y *bidireccional* (de constante tensión entre su centro referente y su centro referencial). En consecuencia, sería un espacio visto como un continente asumido y diferenciado mediante la generación por conversión de un espacio exterior vivido (el mundo de los caminos, el “agora”, la Edad De Hierro, la desarmonía, el conocimiento engañoso) a un espacio interior íntimo (el alma de don Quijote, el “entonces”, la Edad de Oro, la Armonía, la Verdad).

Pero esta caracterización, hasta ahora, solo refleja el intento de don Quijote y no la respuesta del mundo como espacio exterior-vivido, ámbito de la desarmonía y del conocimiento engañoso. El mundo no aceptó ser objeto de esa transformación, de esa mudanza de naturaleza que el caballero, mediante el hacer heroico, buscaba imponerle.

¹² Entendiéndolo como el rasgo esencial del espacio heterogéneo o religioso. Al respecto dice Mircea Eliade, en su ya citada obra: “Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el *punto fijo*, el eje central de toda orientación futura” (25-26). Y más adelante recalca: “Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente” (29).

¹³ Empleamos aquí *locus* y *spatium* en su sentido aristotélico-escolástico. Remitimos para mayores precisiones a nuestro trabajo ya mencionado, en especial a su introducción, 1-8.

En consecuencia, el espacio heroico¹⁴ no devino aquí en el *espacio formativo* por excelencia. Pues, el espacio exterior-vivido ("agora", Edad de Hierro) se impuso, *por primera vez*, sobre el espacio interior íntimo, esencialmente el espíritu del caballero, y le impuso a éste sus propias condiciones. *La aventura caballeresca se agotó* y es don Quijote, ya no como agente sino como objeto, quien va a sufrir la mudanza, no convirtiéndose al conocimiento artificial o mentiroso, pero sí aceptando la imposibilidad de transformar el todo, espacio exterior vivido, y contentándose con la convicción de transformar solo a aquél, espacio interior espiritual, que pueda y quiera ser transformado. Resuenan aquí las palabras de Sancho a la vista de la aldea, ya al final de sus aventuras:

Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote que, si viene vencido de los brazos ajenos, *viene vencedor de sí mismo*; que, *según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede.* (II, cap. 72, p. 1126)

En él también se hizo la luz, aceptó los límites de su propia utopía. La imposibilidad de concretar, en su tiempo y en su tierra, un espacio heroico arquetípico, como el de Amadís, y la necesidad de adecuarse, por obra de este *spatium* trastocado, pues genera un itinerario causante de una mutación negativa, a un *espacio caballeresco profanado* por la *inversión* de sus características inodélicas —itinerario sin causalidad efectiva, fundamentalmente prospectiva, carente de movilidad bidireccional por desdibujamiento del centro referente y del referido— y de su fin —reacualificación restringida del espacio interior íntimo.

En última instancia, el espacio originado es símbolo de la imposibilidad de revivir el *entonces*-Edad de Oro, ya hecho *agora en su alma*, en el *agora*-Edad de Hierro físico de todos.

En conclusión, la típica oposición espacial exterior-interior, que el héroe cabal itinerante, como Amadís o el Cid, logran resolver en una adecuación del primer término al segundo por el ejercicio de sus aptitudes bélicas, en el caso de don Quijote *es resuelta* por las fuerzas antagonistas al caballero mediante una profanación, acción compulsiva por irreductibilidad al cambio, del espacio exterior-agora-Edad de Hierro, sobre el interior-entonces-Edad de Oro, causando el desengaño y el silenciamiento del héroe.

Retomando ahora la frase inicial de este trabajo, podemos afirmar que la supuesta invectiva del autor contra los libros de caballerías, si es tal, no

¹⁴ Las características principales del espacio heroico son las que le adjudicamos anteriormente al espacio quijotesco, si éste hubiera devenido tal. También han sido consignadas, más detalladamente, en nuestra investigación recientemente mencionada. (Cfr. cap. V "Tipologías espaciales comparadas", 122).

se origina en la burla o el descreimiento, sino en el doloroso y frustrante sentimiento de su imposibilidad. Don Quijote y su historia no son más que *signa translata* de esta dolorosa certeza.

SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ
Universidad Católica Argentina
Becaria del Conicet

BIBLIOGRAFÍA

- AMEZCUA, JOSÉ. 1972. "La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*", *NRFH*, XXI, 2, 320-327.
- CASTRO, AMÉRICO. 1987. *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Crítica.
- CERVANTES, MIGUEL DE. 1982. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona, Planeta.
- GULLON, RICARDO. 1980. *Espacio y novela*, Barcelona, Antonio Bosch.
- LLULL, RAMÓN. 1985. *Libro de la Orden de Caballería*, Barcelona, Teorema.

EL SIMBOLISMO DEL FENÓMENO DE LA REFLEXIÓN
ACÚSTICA Y LUMINOSA EN LAS ÉGLOGAS DE VIRGILIO
(Segunda parte)

Tanto el fenómeno acústico de la resonancia como reflexión, cuanto como plenitud y amplificación, requieren ambos que las vibraciones procedentes de la fuente sonora se muevan dentro de un espacio limitado y de dimensiones proporcionadas. En los fragmentos del *Génesis* que transcribimos, los cuales podrían multiplicarse, con variantes, cientos de veces en la manifestación de la Palabra, la Palabra procedente de Dios expande hasta los "límites" constituidos por las propias criaturas que ella ha producido con su poder, criaturas que forman el "ámbito" en que se limita aparentemente la infinitud divina en espacio y en tiempo.

No está de más recordar aquí que en ciertos lugares del Antiguo Testamento la voz de Dios se representa mediante los efectos acústicos del sonido del trueno, que reverbera en todos los seres que habitan entre el cielo y la tierra. La voz divina, que es trueno, fuego y viento al mismo tiempo (es decir: sonido; luz y movimiento, que son las tres formas paradigmáticas universales de toda representación mítica de la manifestación divina y del devenir de la Existencia), aparece así en el *Salmo 29* (3-10): "¡La voz de Yavé sobre las aguas!/ Trueno el Dios de la majestad./ Yavé sobre la inmensidad de las aguas./ Es poderosa la voz de Yavé;/ la voz de Yavé es majestuosa;/ la voz de Yavé rompe los cedros,/ troncha Yavé los cedros del Líbano./ Y hace saltar al Líbano como un ternero,/ y al Sarión como un ternero de búfalo./ La voz de Yavé hace estallar llamas de fuego; la voz de Yavé retuerce las encinas, despoja las selvas,/ y en su templo todo dice: "¡Gloria!" / Siéntase Yavé sobre las aguas diluviales,/ siéntase como Rey eterno." El templo a que se hace mención en la parte final del Salmo es el Universo entero, y el "¡Gloria!" que se dice en este templo universal es la respuesta de todas las criaturas, que, a modo de reflexión acústica, manifiestan que Dios está presente en ellas *per essentialiam*. De otro lado, aparte de advertirse en el texto el contenido señalado de los fenómenos acústicos de los modos de resonancia, hay que notar, desde el punto de vista de la forma, la com-

posición antifonal, propia de los cantos salmísticos. Ahora bien, esta forma antifonal está constituida sobre la base del simbolismo del fenómeno acústico de la resonancia. (En cuanto a la mencionada representación de la voz discernida en aspectos acústicos, luminosos, cinemáticos, ésta no es inusitada fuera del dominio hebreo; en la obra de Virgilio puede observarse cómo es un procedimiento recurrente en la descripción de los dioses y de los mayores héroes de la *Eneida*).

La Palabra creadora de Dios es mencionada explícitamente muchas veces, como en *Sabiduría* 9, 1: "con tu Palabra hiciste todas las cosas". "La creación es, pues, la obra de la Palabra de Dios, y es por esta razón que ella es también una revelación, pues Dios, al hablar no puede sino decirse a Sí mismo. El mundo lleva en sí el reflejo y la imagen de la Palabra por la que fue creado, y como esta Palabra es la Palabra misma de Dios, el mundo lleva en sí la imagen de Dios, el reflejo de las perfecciones divinas. Al crear el mundo, Dios le ha impuesto un mensaje que los hombres deberían ser capaces de leer" (Boismard, *op. cit.*, 113). La resonancia acústica elemental no es más que una figura de esta resonancia metafísica y cósmica de la Palabra de Dios: la plenitud del Todo está resumida simbólicamente hasta en una ínfima parte de lo que lo compone.

En la concepción teológica de Virgilio no hay ni un Dios, ni una Palabra creadora, ni, en consecuencia, una creación que refleje al poder y la majestad de tal Dios y de tal Palabra. Sin embargo, existe en él la idea de una cierta participación de los seres humanos y naturales, incluso inanimados, en el canto y en la palabra de los pastores, idea que se manifiesta y funda en idéntico simbolismo de la resonancia. En este sentido, si bien debemos reconocer que el canto y la palabra del "hombre musical" de las *Églogas* no proceden *in nihilo*, puesto que hay una naturaleza preexistente en la cual se difunden y sobre la cual actúan (por lo menos así es en apariencia), también es necesario admitir que el ámbito en que se produce la resonancia, determinado por la expansión del sonido hasta sus límites, se constituye verdaderamente en una nueva naturaleza, una nueva *physis*, ontológicamente distinta de aquella anterior al canto, palabra y resonancia. Por donde puede advertirse que existe analogía entre el sustrato simbólico acústico de la Palabra de Dios del Antiguo Testamento (y del Evangelio en consecuencia) y el propio del canto y palabra pastoriles de las *Eglogas* de Virgilio, y que ambas representaciones son, además, correspondientes.

Con lo precedentemente expuesto no intentamos, ni imaginamos posible, una hebraización del pensamiento de Virgilio, sino solo, como debe resultar con claridad, la determinación de un tipo simbólico común que trascienda tanto la tradición hebrea, cuanto la greco-romana.

Los rasgos de la Palabra aludidos, junto con otros referidos a ella y a otras realidades que no podemos reseñar aquí, constituyen en parte el modelo sobre el cual San Juan Evangelista moldeó la forma del *Logos* que manifiesta en el *Prólogo* de su Evangelio. Ese *Prólogo* nos interesa especialmente para exponer el simbolismo de la resonancia, porque en él se resume mejor que en ningún otro lugar el empleo de un movimiento similar al de este fenómeno acústico elemental en la expresión de una verdad metafísica y religiosa. Hemos anticipado ya cómo la Palabra de Dios personificada, salida de El y vuelta a El, constituyó un modelo para la expresión de la *Palabra* en el *Prólogo*, puesto que el Hijo, Cristo, como Ella, sale del Padre y vuelve al Padre. Esta salida y vuelta del Verbo está resumida en el *Prólogo* del cuarto Evangelio según un esquema parabólico, descrito del modo más excelente y comprensivo por M.E.Boismard, a quien ya citamos. Transcribimos aquí los puntos que determinan ese esquema:

- | | | |
|---|---|---------------------------------|
| a.El Verbo con Dios (1-2) | : | a'.El hijo en el Padre (18) |
| b.Su función de Creación (3) | : | b'.Función de recreación (17) |
| c.Donación a los hombres (4-5) | : | c'.Donación a los hombres (16) |
| d.Testimonio de J.Bautista (6-8) | : | d'.Testimonio de J.Bautista(15) |
| e.Venida del Verbo al mundo (9-11) | : | e'.Encarnación (14) |
| f.Por el Verbo encarnado somos hechos hijos de Dios (12-13) | | |

Este esquema literario-simbólico, normal en la literatura hebrea, pero que también se reconoce, gracias a Paul Maury, como fundamental de las *Eglogas* de Virgilio, y que, además, es tan general que lo encontramos, en forma de espejo, en la composición de la *Iliada* definitiva, e incluso en una proto-Iliada anterior mucho más arcaica, este esquema, decimos, basado en una presentación de "ida y vuelta" de los personajes o de los acontecimientos, es una formalización artística de un movimiento semejante de la reflexión del sonido (de la imagen luminosa, o de cualquier realidad concebida de manera similar), el cual, habiendo salido de su fuente natural, recorre un espacio y retorna de nuevo a ella. Todo devenir al que se le reconozca un principio del cual depende y al cual está subordinado debe comportarse de tal modo, y no existe otra posibilidad de comportamiento. Cuando decimos todo devenir referimos implícitamente al ser involucrado que le da consistencia. En efecto, así como en el Antiguo Testamento estaba puesto el énfasis en el poder y efecto de la Palabra salida de Dios, con menor insistencia en cierto modo, o con más velada alusión al aspecto de su retorno a El, retorno muchas veces modificado hasta haberlo hecho casi imperceptible, en el *Prólogo* del Evangelio según San Juan, como en todo el

cuerpo de este Evangelio, y en el Nuevo Testamento en general, el énfasis recae por igual en la salida del Verbo y en su retorno al seno del Padre después de haberse encarnado y cumplido su misión, con el agregado de que semejante regreso no lo efectúa en soledad, sino en compañía de la plenitud de todos aquellos que han llegado a ser hijos de Dios y a quienes está reservada la gracia de la "participación de la Naturaleza divina" (Pedro II, 1,4). Si ahora se recuerda que: *nemo ascendit in caelum, nisi qui descendit de caelo, Filius hominis, qui est in caelo* (Jo. 3,13), la imagen de la resonancia resulta perfectamente clara.

Con todo esto no hemos hecho más que bosquejar algunos rasgos comunes al simbolismo cristiano y al virgiliano. En este sentido creemos haber demostrado la correspondencia formal entre ambos simbolismos, dos expresiones exteriormente distintas de una misma sustancia del fenómeno acústico de la resonancia en todos sus tipos, que sirve de soporte a ambas expresiones. Pero explicar con absoluta precisión cuál sea la correspondencia doctrinal, innegable si la hay de símbolos, es tarea que supera con mucho el marco de nuestras posibilidades presentes, y que hemos de emprender cuando las circunstancias lo permitan. En todo caso, los elementos fundamentales para emprender con buen rumbo esa investigación creemos que ya están dados. Restaría señalar, solamente, que ningún buen resultado habría sido alcanzado si en la determinación de esa esencia doctrinal común no intervinieran los conceptos de *amor*, *hénosis*, *gnosis* y *théosis*, verificables tanto en el cristianismo, cuanto en el pensamiento de Virgilio, aunque distintos e inconfundibles.

Hemos sostenido una y otra vez el carácter universal del simbolismo de la resonancia de las *Églogas* de Virgilio. El Islam puede brindarnos un notable ejemplo doblemente valioso: primero, porque se trata de la utilización en la realidad cotidiana de ese fenómeno acústico con fines religiosos; segundo, porque la palabra sigue estando indisolublemente asociada a él.

La sala de pilares de una mezquita está construida a semejanza de una plantación (Plantación de Paraíso) o de un bosque sagrado de palmeras en que el fiel puede moverse de aquí para allá con perspectivas siempre cambiantes del interior y con profundidades de la visión que se abren o cierran a medida que las columnas se ordenan en hileras o se desordenan aparentemente. Delante de la entrada deben estar las pilas o fuentes en que los fieles se lavan la cara, manos y pies en el ritual de la purificación. No hay altar en una mezquita. Como la palabra es el elemento cultural primordial y exclusivo en la tradición musulmana, solo hay en ella oración, de pie los fieles, sentados o prosternados con la frente tocando el suelo. El propio suelo es lugar de oración y todo se ordena, tanto en el interior de la mez-

quita, cuanto en el exterior, en relación con su extensión estática, sobre la cual reposa el espacio. Así es que, mientras que el templo cristiano tiene como centro, al cual se ordena todo el espacio interior, el altar, en la mezquita no hay centro ordenado propiamente dicho exterior al hombre mismo, porque en realidad el centro es constituido por la persona del fiel en el preciso lugar en que se detiene a hacer su oración.

Carente de altar la mezquita, solo el *mihrab* guarda cierta semejanza con él, digna de tenerse en cuenta desde el punto de vista que nos ocupa. El *mihrab* de la mezquita señala la dirección de la Meca, de un lado, y sirve, de otro, para dar *resonancia* a las palabras del *Imán*. El *mihrab*, o nicho de oración, consiste, en efecto, en una hornacina abovedada construida sólidamente y dispuesta de tal modo que la voz del *Imán*, quien en las horas canónicas dirige la oración desde él, resuena y se amplifica hasta llenar todo el ámbito del templo y reverberar en las columnas. Del mismo modo, el altar cristiano *orienta*, en el sentido riguroso de la palabra, el templo, y está rodeado del *coro*, con el que relativamente coincide en función el *mihrab*. La función de este coro, que complementa el sacrificio de la Eucaristía y constituye la naturaleza verdaderamente musical del culto cristiano, equivale a la de la resonancia producida en el *mihrab*, ya que no es nuevamente una necesidad utilitaria de acústica la causa de la resonancia, sino que procede de una concepción simbólica del principio, origen, medio, difusión y fin del sonido.

“El *mihrab* no representa ningún santuario en el sentido estricto de la palabra; tampoco es algo imprescindible para la celebración del ritual islámico. Imponer a los creyentes cualquier forma creada artificialmente sería contrario a la ley islámica, que siempre da la debida importancia a la pobreza. No obstante, encontramos el *mihrab* desde los primeros tiempos del Islam y, si bien los autores de textos jurídicos guardan silencio al respecto, su forma y su nombre recuerdan algunos de los pasajes más misteriosos del Corán: el ‘nicho de las luces’ es símbolo de la presencia divina en el corazón humano; la palabra *mihrab* corresponde al Sancta Sanctorum del templo salomónico, en el cual —según la versión coránica— un ángel había alimentado en su niñez a la Virgen María. El nicho abovedado en sí mismo es una de las formas más antiguas del santuario, del lugar en que se manifiesta Dios, que recupera en el marco islámico su sentido ancestral, porque en él se recita la palabra de Dios, revelada en el Corán. Todo ello explica por qué precisamente en la configuración del *mihrab* se manifiesta aquel sentimiento que en árabe recibe el nombre de *al-hayba*, palabra que podríamos parafrasear como ‘temor y respeto ante lo excelso’” (T. Burckhardt, *La Civilización Hispano-árabe*, Madrid, 1977, 19).

Si consideramos que la civilización que ha dado origen a tales formas religiosas es ancestral y ontológicamente *pastoral*, nos encontramos, refiriéndonos a los elementos correspondientes de las *Églogas* de Virgilio, con coincidencias formales evidentes que, bien entendidas, pueden conducir, otra vez, a una interpretación verdaderamente universal del simbolismo del sonido en Virgilio. En primer lugar, con el aludido sustrato pastoral de las formas religiosas musulmanas coincide el ámbito pastoral de las églogas. Del mismo modo que, dentro o fuera del templo, el fiel se convierte en centro y corazón del mundo, cuando durante la oración toca con su frente el suelo en el gesto de la humillación, así también los pastores de Virgilio son centro de su propio mundo natural, y gira éste en torno de ellos, pero cuando cantan con resonancia, no cuando cantan mal o cuando sufren la experiencia amarga del exilio. El bosque de palmeras que representan las columnas de las mezquitas (las columnas del primer templo islámico, en Medina, eran troncos de palmeras), y el *mihrab* se asimilan con perfección a las selvas de las *Églogas* y a las cavernas en que suelen entrar los pastores para cantar (lo cual se hace extensible, por supuesto, al templo cristiano, tema que no hemos querido desarrollar en el presente estudio). Las cavernas de las *Églogas V* y *VI* son los ámbitos propios de las teofanías producidas sonoramente por la palabra y la música de Sileno o de los pastores inspirados, y es indudable que otras cavernas de otros lugares de la obra de Virgilio cumplen la misma función, como es el caso de la que en el libro VI de la *Eneida* sirve a las revelaciones de la Sibila, o como la que constituye el propio mundo subterráneo, donde adquiere Eneas un conocimiento no solo del principio y orden de su estirpe, sino del origen y orden del universo entero, como en la *Égloga V*, orden del cual es cima y centro Roma. Estas cavernas de la poesía de Virgilio son, según vimos en otro lugar, una forma del simbolismo de la cavidad del corazón, y corresponden de tal modo al *mihrab*, en el cual se produce, como una revelación atemporal, la recitación de la palabra divina del Corán. La resonancia de la voz en la concavidad del *mihrab* y en las columnas de la mezquita equivale a la producida por el canto del "hombre musical" en las selvas, montes y cavernas de las églogas, resonancia de la cual participan de diversos modos los seres que oyen el canto del pastor.

Otros aspectos del simbolismo precisan con exactitud definitiva la coincidencia de ambas formas en un mismo símbolo. El Islam rechaza la imagen como objeto de devoción y de representación, porque ésta tiende a encerrar en una forma limitada la realidad divina ilimitada que representa (ni puede hacerse imagen del hombre, porque siendo éste semejante a Dios, también se cometería el error de limitar la Divinidad, en virtud de la existencia de esa semejanza). Luego resulta característico del arte islámico

el utilizar la decoración más compleja, estilizada y suntuosa posible para figurar y enmarcar algo que, en sí mismo, no es visible: la palabra hablada. La palabra es para el Islam lo que para el arte cristiano son los íconos sagrados. "Naturalmente también la palabra sagrada es un símbolo, en el sentido que necesariamente reviste de forma perceptible la realidad divina, que está por encima de toda comparación. Sí, también la palabra se convierte en un símbolo, pero en un símbolo que no llega a cuajar, pues su sonido se pierde en el aire una y otra vez y demuestra así la poca consistencia de sus propios límites" (T. Burckhardt, *op. cit.*, 20-21). Naturalmente, esa palabra inscripta del modo más profuso y rico posible en todos los lugares interiores y exteriores del edificio del templo no es sino una cristalización visual, estática y geométrica de la palabra sonora de la recitación del Corán, que emana y resuena desde el *mihrab*. Representa una actualización visible del eco, plenitud y participación de esa palabra porque del mismo modo que el Corán está compuesto de las letras sonoras inscriptas por la pluma divina en la revelación, así también el universo es en la concepción islámica un inmenso libro cuyas innumerables letras son las criaturas creadas por Dios. Igualmente, en las *Eglogas* no hay resonancia que no sea de la palabra sonora y musical de los pastores.

En la oración los fieles se colocan hombro con hombro y fila tras fila detrás del *imán*, frente al *mihrab*, para repetir en voz alta o baja —según exija el ritual— las palabras que éste pronuncia, e imitar sus movimientos, inclinaciones y prosternaciones. Es éste otro caso de resonancia en el que se conjugan singularmente los tres aspectos físicos de la misma involucrados en el término latino y presentes en las *Églogas* de Virgilio. De un lado está comprendida la reflexión exacta del sonido original por parte de los hombres que lo oyen; de otro, esta repetición implica, cuando es efectuada como en este caso por una multitud de seres, una plenitud y amplificación; finalmente, la resonancia no se limita a los aspectos puramente acústicos del fenómeno, sino que ocurre también la tercera modalidad de ella, que es la participación de los seres involucrados en el movimiento o reposo que induce en ellos la vibración del sonido. La repetición ritual de palabras y gestos como los que acabamos de describir de la oración islámica frente al *mihrab*, el "nicho de las luces" y fuente de la resonancia, halla una exacta correspondencia en el simbolismo acústico de las *Églogas*, no solo en casos evidentes como el más frecuente del eco, cuyo ejemplo más conspicuo está en el verso 5 de la primera *Égloga*: *formosa resonare doces Amaryllida silvas*, sino en pasajes en los que se muestra la participación de los seres en el movimiento del sonido de la música divina: *tum vero in numerum Faunosque ferasque videres/ ludere, tum rigidas motare cacumina quercus* (Égl. VI, 27-28). Simbolismo éste que desborda el marco de las *Églogas* para demostrarse en

todo lugar en que se manifiesta el origen divino del Universo y el Principio de todos los seres de la Existencia universal aparente en el sonido musical, como ocurre en otro famoso lugar de la *Eneida*: *Interea videt Aeneas in valle reducta/ seclusum nemus et virgulta sonantia silvae,/ Lethaenumque domos plucidas qui praenatat annen./ Hunc circum innumerae gentes populique volabant,/ ac velut in pratis ubi apes aestate serena/ floribus insidunt variis et candida circum/ lilia funduntur, strepit omnis murmure campus.* (VI, vv. 703-709).

Con lo dicho solo hemos esbozado un tema extraordinariamente rico, profundo y difícil. De ningún modo pretendemos con esta última parte intentar una islamización del pensamiento de Virgilio, ni hablar de él como de un alma "naturalmente musulmana". Solo queremos demostrar otro aspecto de la universalidad de su pensamiento. La Verdad de su poesía, que nace y se nutre del mito, es lo que hace que su voz suene con acentos familiares en los lugares y tiempos más distantes.

II) *Vocutio de las fuentes en la Égloga I de Virgilio*

El orden narrativo de la primera Égloga, por todos conocido, es el siguiente: 1) el pastor Melibeo halla a Tí tiro al pie de un haya tocando la flauta; manifiesta la propia desdicha de tener que abandonar la patria, y la felicidad de Tí tiro, que hace *resonar en las selvas el nombre de Amarilis* cantado por él; 2) la dicha de Tí tiro es por causa de un dios, al que celebra y sacrifica; 3) Melibeo lleva delante de sí sus cabras al exilio, preanunciado por señales ominosas; 4) preguntado, refiere Tí tiro su viaje a Roma y la incommensurabilidad de la urbe y la propia ciudad; gracias a la libertad, recibida en la vejez, marchó a Roma, libre de la servidumbre de Galatea y de la vida antigua dispendiosa, siervo ahora voluntario de Amarilis; 5) descúbrele entonces Melibeo la pena de Amarilis por su ausencia de la tierra: "llamábalo ella desolada, y llamábanlo los pinos, las fuentes y arboledas" (vv. 36-39); 6) aquí mismo había sido donde conociera Tí tiro, esclavo todavía, a aquel joven semejante a un dios; 7) y de nuevo Melibeo felicita al anciano: quedará en su tierra, suficiente aunque pobre, ni tendrá mal extraño su rebaño; entre arroyos conocidos y sagradas fuentes tomará el fresco de la tarde; se adormecerá con el susurro de los sauces poblados de melíferas abejas; oirá como siempre cantar al podador y el gemido de palomas y de la tortolica; 8) mutaráse todo en sus contrarios antes de que Tí tiro olvide el rostro de aquel joven; 9) se lamenta Melibeo del exilio y abandono de la patria y el rebaño, que acaso ya no vuelva a ver; 10) lo convida Tí tiro a pasar allí la noche. El orden de los acontecimientos reales, reducido a sus partes esenciales, es como sigue: 1) Tí tiro sirve con infortu-

nio al amor de Galatea; 2) viaja a Roma, conoce al joven que lo redime y redime lo suyo; 3) Galatea lo abandona, entre tanto, y *Amarilis invoca a los dioses por causa de él y a él ausente llaman pinos, fuentes y arboledas por causa de ella*; 4) vuelto Tíiro, ama libremente a Amarilis y es amado por ella; 5) *canta su nombre y las setvas lo repiten*, feliz en su patria, mientras que, desposeído, Melibeo marcha al exilio.

La *vocatio* de Amarilis y las fuentes, que será el objeto especial de nuestro estudio, está, en cuanto al orden narrativo, en el centro de la primera Égloga, y en cuanto al orden real es contemporánea de la ausencia de Tíiro, de su ida a Roma y de su redención, e inmediatamente anterior a su retorno y al amor mutuo de los dos en libertad. El texto de Virgilio (ed. Hirtzel, oct. 1963) dice en el v. 5 por boca de Melibeo que se dirige a Tíiro: *formosam resonare doces Amaryllida silvas*, y en los vv. 36-39 por el mismo personaje, reflexionando sobre el dolor que causó a Amarilis la ausencia de Tíiro: *Mirabar quid maesta deos, Amarylli, vocares, / cui pendere sua patereris in arbore pona; / Tityrus hinc aberat. ipsae te, Tityre, pinus, / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant*. Antes de cualquier consideración, conviene decir que *vocatio*, en principio, significa de dos modos: 1) 'nombrar de viva voz para hacer presente' y 2) 'hacer presente nombrando de viva voz', y que en ambos pasajes hay *vocatio* en el primero, de Tíiro a Amarilis, y de Amarilis a Tíiro en el segundo. Este texto suscita en primera instancia tres preguntas más o menos inmediatas, a las que comenzamos a dar respuesta aquí: 1º) de qué modo son capaces de *vocatio* los pinos, fuentes y arboledas, conjunta y separadamente, y en qué consiste la de las fuentes en particular; 2º) cuál es el sentido y función de esa *vocatio* de pinos, fuentes y arboledas, que desde ya puede ser denominada *iconística*; 3º) si hay una relación causal entre esta *vocatio* y el amor de Tíiro a Amarilis.

En cuanto a lo primero, damos por sentado que la *vocatio* de pinos, fuentes y arboledas a Tíiro sólo puede acontecer porque Amarilis llama, es decir, *vocat*, a Tíiro, aunque ello no conste expresamente en el texto. Es verosímil, considerando la letra con rigor, que la *vocatio* de Amarilis a los dioses por causa de Tíiro engendre la *vocatio* de los pinos, fuentes y arboledas a Tíiro por causa de Amarilis, y que se produzca una peculiar transformación de una *vocatio* en otra; pero no falseamos el espíritu del texto haciendo depender directamente de una *vocatio* de Amarilis a Tíiro la que realizan los seres de la naturaleza: el llamar éstos a Tíiro es efecto de su causa, el llamar y desear Amarilis la presencia de Tíiro. Para explicar esta participación de los seres en la *vocatio* de Amarilis pueden tenerse en cuenta tres criterios: 1º) el de la retórica, 2º) el de la teoría de la *simpatía* de hombre y mundo, 3º) el físico y fenomenológico. De acuerdo con el prime-

ro, se trata de una prosopopeya, cuya pertinencia es el arte poética y el estilo; no da explicación a los hechos, solo la pospone y deja pendiente de otro criterio. De acuerdo con el segundo, hay una relación de simpatía entre los seres y Amarilis por la que se compadecen de ella y obran en consecuencia; la solución es solo aparente, por cuanto en parte se recae en el primer criterio reprobado y en parte se trata de una simple petición de principio, pues se da por cierto algo que primero debería ser probado; en efecto, la mencionada simpatía consiste en un concepto que requiere demostración previa, en un principio del que habría que deducir la doctrina aplicable a él, y en un pensamiento en general decaído en trivialidad y que nada explica ya. De acuerdo con el tercero, es posible inducir desde el conocimiento de los hechos representados el principio que los contiene virtualmente, que reside en ellos por esencia y que por excelencia los explica. A este criterio, pues, nos remitimos.

La entidad de los hechos representados en la *vocatio* de Amarilis procede de dos causas: física y poética. Por la primera, se tiene en cuenta el fenómeno físico de la reflexión del sonido y de la luz como substancia de la forma poética. Por la segunda, el artista toma de la naturaleza esa substancia o fenómeno y lo elabora poéticamente de acuerdo con las categorías y procedimientos del arte (entre los cuales se cuenta la simetría que Virgilio establece entre la *vocatio* de Tíiro y la de Amarilis para presentarlas como dos aspectos distintos de una sola realidad esencial), y el artista y pensador o contemplador lo informa con el valor de símbolo, porque lo natural es substancia de la forma poética, la forma poética es substancia de la forma simbólica y la forma simbólica es substancia de todo conocimiento y realidad sobrenatural. Los hechos, descriptos, son los siguientes: 1º) la *vocatio* de los pinos, fuentes y arboledas a Tíiro de Amarilis y la de las selvas a Amarilis de Tíiro son dos especies de un solo género de *vocatio*, pues se identifican en substancia, forma y función o fin, más allá de sus diferencias; en efecto, lo genérico y común está constituido, en cuanto a la substancia natural, por el fenómeno físico de la reflexión del movimiento ondulatorio, cuyo resultado es el eco para el sonido y para la luz el espejamiento; en cuanto a la forma poética, por la elaboración idéntica del fenómeno, lo cual se muestra en la simetría de las partes del siguiente modo: a) Amarilis; b) pinos, fuentes, arboledas; c) Tíiro = c') Tíiro; b') selvas; a') Amarilis; partes que son igualmente simétricas si se las considera compuestas en espejo, o si se las considera en paralelo o formando un ciclo cerrado; por la utilización idéntica del mismo fenómeno como *vocatio*, y por la alusión a una común teoría del espacio en ambos casos, de la cual no podemos ocuparnos en este estudio; y en cuanto a la función o fin de las dos vocaciones, porque ambas son "para hacer presente", aunque con distinta clase

de presencia, una persona ausente. En cambio, las diferencias específicas están constituidas por: a) las distintas circunstancias de los que llaman (Títiro llama con el amor y con la presencia de Amarilis; Amarilis, empero, sin el amor y sin la presencia de Títiro); b) las clases distintas de seres que intervienen en la *vocatio* (pinos y fuentes no son comunes, y arboledas y selvas lo son solo en parte); c) las clases distintas de vocaciones que resultan de las clases distintas de seres intervinientes, si bien ambas son simétricas en la forma y complementarias en el efecto. 2º) En la *vocatio* final de Títiro, empero, quedan resumidos los caracteres genéricos comunes y las diferencias, porque: a) hay presencia de los dos y el amor es mutuo y uno; b) las clases de seres se reducen a la sola, única y principal de las selvas; c) las clases de vocaciones se reducen a la primordial y propiamente acústica (primordialidad acústica que procede de un simbolismo tradicional y universal, del que hemos tratado ya a propósito también de las *Églogas* de Virgilio). 3º) En efecto, hay dos clases de vocaciones, dependientes de los dos medios materiales distintos con que se producen: el sonido y la luz; como la *vocatio* de los seres consiste, de acuerdo con el texto y conforme venimos exponiendo, en la repetición de la *vocatio* humana original, se trata en ambos casos del mismo fenómeno físico de la reflexión, pero acústica en uno y luminosa en el otro. Es reflexión acústica la *vocatio* de selvas, pinos y arboledas, porque reflejan como eco la voz humana que llama, es decir, porque reflejan repitiéndolo el nombre "Amarilis", cuando lo pronuncia Títiro. Es reflexión luminosa la *vocatio* de las fuentes, porque reflejan el rostro de Amarilis transformado en el de Títiro, conforme al único y propio modo que tienen de llamar "Títiro", si Amarilis lo llama. Las selvas, pinos y arboledas participan de la naturaleza sonora; las fuentes, en cambio, de la luminosa. La naturaleza sonora de aquéllos consta por las siguientes razones: 1º) física, porque los objetos que se alzan desde el suelo son aptos para producir la reflexión acústica; 2º) poética, porque Virgilio la atribuye por norma a los árboles; así ocurre en la misma égloga, cuando caracteriza a los sauces por su *susuro* (vv. 53-55); en la octava, cuando denomina *loquentes* los pinos (vv. 22); en la décima, cuando llama *sonantes* a los bosques (v. 58), etc.; 3º) simbólica, porque de acuerdo con una tradición universal se asigna naturaleza sonora al árbol; por ejemplo, cuando la tradición hindú asimila el éter primordial y sonoro a un árbol arraigado en el cielo, o cuando un poeta como Rainer M. Rilke en el primero de los *Sonetos a Orfeo* homologa el sonido del canto de Orfeo con un árbol. La naturaleza luminosa de las fuentes consta por las siguientes razones: 1º) física, porque es propiedad del agua remansada (*fontes* nombre común de manantial y remanso) el espejar los objetos puestos ante ella y reflejar sus imágenes; 2º) poética, porque es lugar habitual del género bucólico de

todos los tiempos, y aunque Virgilio no vuelve a mencionarlo así en las Églogas, sin embargo refiere el fenómeno del espejamiento en las aguas del mar (Ec. II 25-26; Coridón ve su propia imagen y pondera su belleza favorablemente: identidad de substancia fenoménica y forma poética con Ec. I 39, pero con sentido contrario); 3º) simbólica, porque de acuerdo con una tradición universal se conoce y utiliza el simbolismo de la reflexión luminosa, en el agua libre, en la contenida en un vaso, o en un espejo, para referir una teoría del conocimiento; a esta tradición pertenece la leyenda de Narciso, sobre la cual hemos de insistir luego.

Por indicios ciertos hemos presumido que la *vocatio* de las fuentes se cumple no solo en la reflexión de la imagen del sujeto contemplante, sino en la transformación de la semejanza del objeto deseado e interiormente contemplado. (Y empleamos aquí con deliberación los términos "contemplar", "imagen" y "semejanza" para anticipar una correspondencia, no para forzar una interpretación). Aducimos ahora nuevos testimonios en favor de esa transformación, que tienen además la virtud de probar, otra vez, la universalidad del simbolismo y pensamiento de Virgilio. Por orden, son de San Juan de la Cruz, de Jalal-ad-din Rumi, de una Upánishad y de Mu'ayyid-din Ibn Arabi de Murcia. Dice San Juan en la canción 12 del *Cántico Espiritual*: "¡Oh cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos descados / que tengo en mis entrañas dibujados! ", donde quien habla es el *alma* enamorada de Dios y triste por Su ausencia; la *fuentes* es la fe, *cristalina* por Cristo, pura, fuerte y clara en las verdades y limpia de errores y formas naturales, cuyos *semblantes plateados* son sus propias proposiciones y artículos, y los *ojos* que pide el alma se formen en el agua son los rayos y verdades divinas y la grande presencia de Dios, ojos que ya están en el alma según el entendimiento y la voluntad dibujados. "Sobre este dibujo de fe, dice San Juan en su Comentario a la Canción, hay otro dibujo de amor en el alma del amante y es según la voluntad, en la cual de tal manera se dibuja la figura del Amado y tan conjunta y vivamente se retrata cuando hay unión de amor, que es verdad decir que el Amado vive en el amante y el amante en el Amado. Y tal manera de semejanza hace el amor en la transformación de los amados, que se puede decir que cada uno es el otro y que entrambos son uno. La razón es porque en la unión y transformación de amor el uno da posesión de sí al otro, y cada uno se deja y [da y] trueca por el otro, y así cada uno vive en el otro, y el uno es el otro y entrambos son uno por transformación de amor. Esto es lo que quiso dar a entender San Pablo cuando dijo: *Vivo autem, jam non ego; vivit vero in me Christus* (Gal. 2, 20)". (La aplicación rigurosa de este paralelo al pasaje de Virgilio podría hacer creer que la unión de Amarillis con Tí tiro es anterior al viaje de éste a Roma; sin embar-

go no es ello necesario, porque tampoco San Juan habla de una unión definitivamente consumada, la cual solo puede tener lugar escatológicamente después de la muerte, juicio y resurrección del hombre).

Dice el poeta musulmán y sufí Rumi en su *Mathnawi*: "Quien no es Amante ve en el agua su propia imagen... [pero] cuando la imagen del que ama ha desaparecido en El, ¿a quién deberá contemplar ahora en el agua? Dímelo" (VI, 3644). La respuesta es obvia: el rostro del Amado. Y, en efecto, en otro lugar de la misma obra se pregunta y responde: "¿Qué es el amor? Tú lo sabrás cuando llegues a ser Yo" (III, 4723). El marco doctrinal en que deben entenderse estas expresiones es el propio del esoterismo musulmán, que no coincide con el de la mística cristiana. En ese marco, a la perfección que en la mística cristiana según San Juan de la Cruz significa la unión de amor del alma con Dios y transformación del amante en el Amado, pero con preservación de la persona del amante y sin absorción en el Amado, Dios, corresponde la Identidad suprema del ser con el Principio Metafísico uno y absoluto realizada por una extinción de los atributos de la criatura y una subsistencia de los de Dios, de los cuales se hace coesencial el ser, y por una transformación consistente en un pasaje más allá de la forma al estado divino, permanente, absoluto, incondicionado e informal. Pero, independientemente de la diferencia entre los aspectos doctrinales cristiano y musulmán y la perspectiva espiritual aún indeterminada de Virgilio, es evidente que la substancia del simbolismo amoroso y fenoménico del pasaje de Rumi puede homologarse con exactitud con la de la primera *Égloga* en lo que respecta a la transformación de las imágenes y la causa de que procede.

Resumimos de la siguiente manera el tercer ejemplo, tomado de la *Chandogya Upánishad* (VIII 7, 1 y ss.). Prajapati, Señor de todos los seres generados y forma a la vez de Brahma supremo, pronuncia unas palabras en que declara la verdadera naturaleza del Atma, el Espíritu o Ipseidad, las cuales son oídas por los *devas* y los *ásuras*, los seres angélicos y los demoníacos, quienes separadamente deciden apropiarse de ese Atma eterno e inmortal. Dos representantes de ambos estados se hacen para ello discípulos de Prajapati y, después de estar unos años con él, le descubren su propósito. Prajapati les revela que Atma eterno es Brahma supremo y es la persona que se ve en el ojo (: *ya esha ákshini pírusha drishyáte esha atná*). Para verlo, conocerlo y poseerlo luego les propone que se miren en el agua espejada de un recipiente. Así lo hacen. Como resultado, el representante de los *ásuras* queda engañado por la visión de su propia apariencia corporal reflejada, pero el de los *devas* llega a advertir el error, retorna a Prajapati, permanece muchos años con él y al fin, superadas otras pruebas semejantes, adquiere la doctrina verdadera: no es Atma lo visto reflejado, sino la Perso-

na que ve por los ojos y demás sentidos del hombre. La imagen reflejada es solo la forma contingente de Atma y de *Púrushah*, la Persona, y, sin embargo, éste puede llegar a conocerse por aquélla, porque es, después de todo, su apariencia. Estamos muy lejos aquí del clima pastoril y amoroso de las *Églogas* de Virgilio. La perspectiva del *Vedanta* es puramente intelectual y doctrinal. El agua natural de las fuentes se trueca por la contenida en un vaso. Pero el efecto es en esencia el mismo: el *ásura* Virocana, como el Coridón de la segunda *Égloga* y el Narciso de la leyenda, se conforma con la visión de su propia imagen, y yerra; en cambio, el *deva* Indra es capaz de remontarse desde la contingencia de la propia imagen reflejada y vista hasta el *Atma* inmutable y absoluto, que reconoce definitivamente como inmortal (*vi-nrityu*), libre de mal (*ápahata-papman*), libre de vejez (*vi-jará*), libre de pena o dolor (*vi-shoka*), libre de hambre (*vi-jighatsá*), libre de sed (*a-pipasá*), contra lo que la mera corporeidad humana parece manifestar. (Recordamos un texto del Maestro Eckhart que parece copiado del *Vedanta*, puesto que en uno de sus *Sermones* [XIII: *Qui audit me*, ed. J. Quint, München 1977, 216] dice: “Das Auge darin ich Gott sehe, ist dasselbe Auge, darin Gott mich sieht. Mein Auge und Gottes Auge ist ein Auge und ein Gesicht und ein Erkennen und eine Liebe”).

Del sufi español Muhyi-d-din Ibn Arabi de Murcia, nuestro Abenarabi, amado y llamado en el Islam “vivificador de la religión” y “el maestro más grande”, tomamos el último ejemplo. Lo tomamos de su libro *Fusus al-Hikam, Los engarces de las Sabidurías* o, como también es denominado, *La Sabiduría de los Profetas*. Dice Abenarabi: “La Esencia divina no se revela sino en la *forma* de la predisposición del ser que recibe esta revelación; nunca ocurre otra cosa. Entonces, el ser que recibe esta revelación esencial no verá en el Espejo divino sino su propia *forma*; no verá a Dios —es imposible que lo vea—, sabiendo, empero, que no ve su propia *forma* más que en virtud de este Espejo divino. Es en todo análogo a lo que acontece con un espejo natural: mientras contemplas las formas en él, no ves el espejo, aunque sabes que no ves esas formas —o tu forma propia— si no es por el espejo” (trad. T. Burckhardt, Paris 1974; capítulo sobre Set). El contenido doctrinal de este texto y del simbolismo del espejo expuesto en él no difiere del de Rumi, y en la parte más honda ni siquiera del upanishádico, pues que en su Esencia infinita Dios no se hace “objeto” de ningún conocimiento, antes bien es El el Sujeto de todo contemplar y conocer y el Testigo implícito de todo acto cognitivo, por Quien y en Quien todo ser se conoce, según las palabras: “Las miradas no lo alcanzan, es El quien alcanza las miradas” (*Alcorán* VI 102), citadas por Abenarabi. Pero, sabido que la Esencia divina es el Espejo divino en que la criatura humana se contempla y consume el conocimiento, resta averiguar qué cosa es esa *forma* de la pre-

disposición del ser a la revelación y esa otra que se ve en el Espejo de la Esencia divina. En verdad, la primera no es distinta de la segunda, porque se trata de los atributos y nombres divinos que, subsistentes en la Esencia e inseparables de Ella, misteriosamente están presentes en el ser. Cuando el contemplante contempla en el Espejo y el gnóstico conoce, la *forma*, o imagen, que aparece no es de nada contingente suyo, sino los atributos y nombres divinos, que son la forma de Dios. Dicho de otro modo, reconoce en la Esencia sus propios arquetipos divinos. (Y, preservadas las diferencias dogmáticas como corresponde, esta doctrina musulmana tiene una cierta semejanza con la cristiana oriental palamita de las Energías increadas). Aplicado, pues, este ejemplo a la comprensión del pasaje virgiliano, resulta que la *vocatio* de las fuentes se compadece con perfección con la revelación de su propio y verdadero arquetipo que tiene el contemplante ante el Espejo divino, puesto que de igual manera se manifiesta en ellas Títilo amorosamente contenido en la voluntad y entendimiento de Amarilis.

Acerca de esta misteriosa propiedad de las fuentes de reflejar el rostro del amado ausente da muchos testimonios la poesía popular, sobre todo la de raíz o inspiración tradicional. El texto de San Juan de la Cruz que hemos aducido, por ejemplo, está en estrecha conexión y dependencia del conocido romance viejo de Fontefrida. De esta clase, queremos ofrecer aquí un testimonio que tomamos de una famosa canción popular argentina, compuesta alrededor de 1930. En un pasaje, el cantor, que recuerda a la amada ausente, dice: *porque en aquel arroyito/ a veces sus ojos me suelen [saben] mirar*. El simbolismo, aunque utilizado sin intención metafísica alguna, es claro. Sin embargo, el impulso racionalista, que en todas partes hace efecto, ha venido a perturbar la idea primigenia, mudando la frase *me suelen mirar*, que responde al canon tradicional, por la más fácil y vulgar *se suelen mirar*, que hemos oído más de una vez.

Pero, como no es necesario alejarse tanto de Virgilio en tiempo y espacio para hallar testimonios significativos, traemos por último a colación uno de su contemporáneo P. Ovidio Nasón. Se trata del contenido en la relación que en el libro tercero de las *Metamorfosis* (ed. G. Lafaye, Paris 1969) hace de los mitos de Eco y Narciso. Su argumento es el siguiente: el adivino Tiresias profetiza ambiguamente a Liríope, madre reciente de un hermoso niño, Narciso, engendrado en ella con fuerza por el Cefiso, que su hijo habría de vivir larga vida "si no se conociere" (*si se non nouerit*, III 348). Cumplidos dieciséis años, la ninfa Eco, antes condenada por la celosa Juno a repetir siempre los sonidos y palabras oídos y a nunca dar comienzo al hablar, se enamora de él. Acércase un día al joven orgulloso, quien, sintiéndola, la invita a reunirse (*huc coeamus*, v. 386). Eco entiende la pala-

bra de Narciso según su pasión le indica y, cuando va a abrazarlo, él huye con desdén. Por ese desprecio languidece la ninfa hasta que, perdido su cuerpo, solo quedan de ella la voz y los huesos convertidos en piedras (*vox tantum atque ossa supersunt; / vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram*, vv. 398-9). Desde entonces vive como voz en las selvas y en las cuevas escondida (*latet siluis*, vv. 393 y 400; *solis uiuit in antris*, v. 394). Nadie la ve, aunque todos la oyen (*nullo uidetur*, v. 400; *omnibus auditur*, v. 401). Así va desdeñando Narciso a muchos otros pretendientes; pero uno clama justicia a Némesis y se le otorga. Había una fuente cristalina de nidios semblantes plateados, intacta de hombre, animal o árbol. Un día llega Narciso y, cansado de la caza y del calor, se echa a beber de ella. En el acto ve en la fuente una hermosísima figura de joven, del que queda enamorado (*dumque bibit, uisae correptus imagine formae. / spem sine corpore amat; corpus putat esse quod unda est*, vv. 416-7). Engañado, pues, y perdido de amor, llega a los extremos propios de la pasión; olvida su propio cuidado y advierte que lo mismo hace el de la fuente. No pueden reunirse, aunque solo un poco de agua los separa. Mas viene a conocer al cabo que ése es él mismo; su propia imagen no puede engañarlo; el amor en que arde es amor de sí (*iste ego sum; sensi nec me mea fallit imago; / uor amore mei, flammis moueoque ferroque*, vv. 463-4). Pero no por esto abandona su afán; quisiera poder separarse del cuerpo común, hacerse dos para poder amarse, pues lo que desea está en él y su propia belleza lo ha hecho indigente de amor de sí (*quod cupio mecum est; inopen me copia fecit. / O utinam a nostro secedere corpore possem! / Votum in amante nouum, uellem quod amamus abesset*, vv. 466-8). Ahora sabe que pronto ha de morir, mas quisiera que el de la fuente perdurase. Como enturbia con sus lágrimas el agua y pierde así la imagen, se lamenta y se golpea el pecho y los brazos, lo cual viendo ocurrir al del agua por haber vuelto a ella su habitual pureza, desfallece de dolor y dice sus últimas palabras mirando todavía en la fuente (*ultima uox solitam fuit haec spectantis in undam: / "Heu frustra dilecte puer"*, vv. 499-500). El lugar todo repite sus palabras y Eco también su adiós. Entonces, muere. Desciende a los infiernos y sigue mirándose aún en el agua Estigia. Por él lloran Náyades y Dríades. Mas su cuerpo no se halla, sino una flor de centro azafranado ceñido de blancos pétalos: el narciso.

Comparamos el texto de Ovidio con el de Virgilio según dos perspectivas: 1) correspondencia de las formas poéticas externas; 2) correspondencia del contenido doctrinal. De acuerdo con la primera, advertimos que Ovidio reúne en una sola historia dos mitos distintos: el de Eco y el de Narciso. Considerados separadamente, en el mito de Eco se refiere un simbolismo del sonido en general y de la reflexión acústica en particular, mientras que en el de Narciso se refiere uno de la luz como forma en general y de la reflexión lumínica en particular; pero, considerados con-

juntamente, Narciso aparece como causante de la resonancia de Eco y del espejamiento de su propia forma en la fuente. En la representación de Virgilio hay también un simbolismo general del sonido, particular de la resonancia, fuentes y un personaje, Amarilis, que causa sus reflexiones. Para completar la simetría con el mito de Narciso solo falta el espejamiento de Amarilis en las fuentes. Restituido éste necesariamente a su contexto, el repetir las fuentes "Títiro", cuando quien se mira en ellas es Amarilis, no acontece sino por la aludida transformación, aunque, como es evidente, no se da ella en el texto de Ovidio. En cuanto a la correspondencia doctrinal, ésta puede establecerse de dos modos: literal o vulgar e imperfecto, y espiritual y perfecto. Conforme al primero, representa Narciso el arquetipo del amor egoísta (y homogéneo); en la fuente no hay transformación, porque Narciso se ve solo a sí mismo; ni hay *vocatio*, porque no hay alteridad real de contemplante y contemplado. Habiendo, en cambio, alteridad real de sujeto y objeto de amor y, además, *vocatio* de las fuentes en el texto de Virgilio, también hay indefectiblemente transformación de la forma del amante en la del amado, puesto que estas tres partes forman una tríada de relaciones solidarias y necesarias. Conforme al segundo modo, el mito de Narciso, de acuerdo con ciertos rasgos (figura serpentina del Cefiso, nombres de Liríope y Narciso, flor relacionada con ellos, reflexión en la superficie de las aguas, forma luminosa de Narciso, etc.), tiene como sustrato una teoría cosmogónica, y en relación con ella debe poseer otra de Conocimiento metafísico. Esta, por el simbolismo con que se presenta, no puede ser diferente en esencia de la vedántica ya aludida.

Creemos haber demostrado, pues, que en un contexto religioso y tradicional el fenómeno de la reflexión de la luz y la forma, en cualquier medio líquido o similar en tal efecto —fuente, recipiente o espejo—, es significativo de una transformación de la imagen del contemplante en la Imagen del aparentemente contemplado; de donde, en consecuencia, resulta que es correcta la interpretación de la *vocatio* de las fuentes en la primera *Égloga* de Virgilio. (En un cuento tradicional alemán, "Die Kristallkugel", recogido por los hermanos Grimm, se afirma que un espejo determinado no se deja engañar y solo muestra la realidad, no la apariencia; por eso, el de la madrastra de "Sneewittchen" habla y responde diciendo siempre la verdad, aunque el nombre que pronuncie no sea el de quien se esté mirando en él). En fin, el uso de este simbolismo tradicional y sagrado por Virgilio agrega un indicio más referente al carácter espiritual de su pensamiento y obra. Las comparaciones precedentes no quieren significar una cristianización, islamización o vedantización del pensamiento de Virgilio, ni conjeturan acerca de la naturaleza definitiva de su forma doctrinal, pero ofrecen un punto de referencia eminente para determinarla. La espiri-

tualidad del poeta, supuesta una cierta coherencia entre la obra y su autor, puede estar más o menos próxima a esa eminencia.

IV) Función iconística del fenómeno de reflexión en la Égloga I de Virgilio

Para nadie es un secreto que en las *Églogas* calló Virgilio mucho más de lo que dijo. Llenar de sentido sus silencios es la primera tarea de todo filólogo a quien interese de verdad la inteligencia de la obra virgiliana. Uno de esos silencios nos preocupa ahora. Es el que concierne a la causa tácita de la unión de amor de Títiro con Amarilis.

En las dos primeras partes de este estudio sobre las *Églogas* de Virgilio habíamos demostrado: 1º) que el fenómeno acústico característico de éstas, a diferencia de *Geórgicas* y *Eneida*, es el de resonancia; que es común a todas las églogas; que lo es de acuerdo con tres especies distintas: reflexión propiamente dicha o eco, amplificación sonora y participación en los efectos del sonido; 2º) que las formas de la resonancia son utilizadas simbólicamente por Virgilio de un modo correspondiente al uso que de ellas se hace en diversas tradiciones religiosas. En la tercera parte tratamos la cuestión de la *vocatio* de las fuentes en la *Égloga I* y demostramos que, por simetría con la *vocatio* acústica de las selvas y en correspondencia con un simbolismo universal, la de aquéllas consiste en la reflexión del rostro de Amarilis transformado por amor en el de Títiro, transformada ella misma en él íntimamente. En esta parte afirmamos que la unión de amor de Títiro con Amarilis, cuya causa no se manifiesta en la égloga, resulta del efecto que la doble *vocatio* de Amarilis por fuentes y arboledas produce en Títiro ausente, de acuerdo con un tipo tradicional homólogo.

Acéptese o no la teoría de Paul Maury, aprovechada en nuestros estudios, es evidente que en las *Églogas* hay una cantidad de hechos lo suficientemente semejantes y simétricos, como para permitirnos establecer ciertas bases de identidades y diferencias muy útiles a la hora de plantear los presupuestos hipotéticos de una interpretación. En primer lugar, sabemos que en la *Égloga II* aparece un caso de reflexión luminosa que es de igual género, aunque de diferente especie, que el que estudiamos en la primera. En efecto, el pastor Corydón, arrebatado por el nefasto amor homogéneo de otro pastor, Alexis, dice de sí y de su imagen vista: *nec sum adeo informis: nuper me in litore vidi, / cum placidum ventis staret mare, non ego Daphnim / iudice te metuam, si numquam fallit imago* (II 25-27). Aquí, el problema de estas afirmaciones no es tanto el fenómeno en sí de la reflexión luminosa, ni la ponderación más o menos narcisista, cuanto que Corydón se haya visto únicamente a sí mismo, sin que su imagen reflejada recordara una semejan-

za con el rostro del amado y sirviera de tal modo a la *vocatio* del ausente y renuente. En segundo lugar, sabemos que hay en la *Égloga VIII* un modo muy especial de *vocatio*. En efecto, se refieren en ella de Damón y Alfesibeo sus amores desesperados, suicida el uno, ilusionado el otro. Alfesibeo invoca doblemente a Dafne, por quien sufre: con el icono visual de su efigie modelada y con el sonoro de su nombre representado emblemáticamente con el laurel: *terna tibi haec primum triplici diversa colore/ licia circumdo, terque haec altaria circum/ effigiem duco y sparge molam et fragilis incende bitumine lauros./ Daphnis me malus urit, ego hanc in Daphnide laurum* (VIII 73-75 y 82-83). La *vocatio* supersticiosa de Alfesibeo sale del marco de la *vocatio* natural, la verdaderamente religiosa de las *Églogas*, para caer en la artificiosa del ritual mágico, cuyo resultado no puede ser sino la ilusión pasajera y el desengaño pernicioso: *credimus? an, qui amant, ipsi sibi somnia fingunt?* (VIII 108). Contra estos casos, la *vocatio* de Amarilis en la *Égloga I* se muestra como efectiva, real y perdurable.

Demostrada, como queda dicho, la naturaleza transformante de la *vocatio* de las fuentes, considerando su simetría con la de los pinos y arboledas y su asociación con ella para un común efecto, y viendo, además, cómo es diferente de la de los fenómenos imperfectos e ilusorios de las *Églogas II* y *VIII*, vamos a determinar ahora la finalidad propia y el efecto de la *vocatio* completa, acústica y luminosa, de Amarilis, lo que equivale a explicar el sentido de la función que hemos denominado *iconística*, aquella que es propia de toda *vocatio*, que constituye su razón de ser y que definimos provisoriamente diciendo que se trata de “un nombrar de viva voz capaz de hacer presente lo nombrado”, o *viceversa*, “un hacer presente nombrando el nombre eficaz del ausente”. Sin embargo, está claro que una definición como ésta es estrecha, desde que no comprende el hecho de la *vocatio* de las fuentes, esto es, la *vocatio* luminosa y visual. La función iconística se refiere a ambas formas de la *vocatio*. Llamamos *icono* a toda imagen visual-luminosa y acústico-sonora igualmente representativas de una persona ausente, y es función iconística propia de tal icono, en consecuencia, la capacidad que éste tiene de hacer presente, en la realidad y en la memoria, la persona ausente, cumplidos los modos de la invocación. De otro lado, después de examinar los ejemplos que habíamos propuesto para demostrar la transformación de las imágenes en la *vocatio* de las fuentes y aceptada su asociación y simetría con la *vocatio* del nombre, puede agregarse a la definición que ese “hacer presente” se asimila, desde el punto de vista del sujeto, a una apropiación de “objeto” nombrado. Por todo lo cual corregimos diciendo que la *vocatio* consiste en un “manifestar el nombre sonoro y la imagen luminosa juntamente de la persona ausente para hacerla realmente presente y una consigo mismo”, o, *viceversa*, un “hacer realmente presente y una consigo mismo”.

la persona ausente por la manifestación del nombre sonoro y la imagen luminosa eficaces". A pesar de todo, esta definición no es conclusiva, como tendremos oportunidad de ver. Para interpretarla cabalmente en sí misma y para descubrir al mismo tiempo su existencia y efecto en la *Égloga I* conviene que describamos los rasgos que caracterizan la esencia de la *vocatio* completa de Amarilis, dando por supuesto que en su forma trasuntan su sentido y función íntimos. Lo hacemos, pues, con arreglo a la doctrina aristotélica según la cual en todo proceso o devenir, como el hecho descrito, pueden distinguirse cuatro clases de causas: eficiente, material, formal y final.

De acuerdo con la primera causa, eficiente, el principio del proceso o devenir, y en la *Égloga* aquello por lo cual Tí tiro se hace presente y une en amoroso consorcio con Amarilis por voluntad mutua nacida de la aparente voluntad primera de ella, dado que en él hay amor en potencia y en ella en incoación de acto, consiste en la propia Amarilis, que llama a Tí tiro de dos modos: 1) manifestando con propósito y según su naturaleza el nombre del ser que quiere atraer a la presencia y unión, y 2) manifestando juntamente la imagen luminosa del mismo ser con igual fin. Esta causa conforma el primer rasgo o aspecto de la *vocatio* de Amarilis y sabemos que es de ella, porque ni los pinos, ni las fuentes, ni las arboledas poseen *vocatio* espontánea sin previa e implícita *vocatio* de Amarilis, aunque la manifestación de las imágenes parezca no depender de un acto concreto de Amarilis. De acuerdo con la segunda causa, material, es decir, la materia que sirve a la causa eficiente para su efecto y aquello con que se hace acto y por lo cual llega a ser el que Tí tiro capte "oyendo y viendo" hipotéticamente la *vocatio* de Amarilis, cuando ella necesariamente nombra y contempla, consiste en el icono acústico-visual de Tí tiro, esto es, su nombre y su aspecto, a saber: 1) su nombre sonoro manifestado en la pronunciación o en el recuerdo de Amarilis con intención, de una manera exterior o interior, pero tan real y efectiva en ambos casos, que resulta repetido por pinos y arboledas, y 2) la imagen luminosa de Tí tiro transformada y manifestada de la de ella por las fuentes, de la misma manera y propósito que anteriormente se dijo. Si se objetase aquí que de hecho Amarilis invoca a los dioses (I 36) y no directamente a Tí tiro, habría que responder de dos modos: de acuerdo con lo que acabamos de decir sobre la manifestación interior y de acuerdo con un argumento de orden religioso, que tiene que ver con la causa siguiente y hemos de desarrollar en otro estudio, pero que anticipamos que se relaciona con el dogma cristiano de la comunión de los santos, según el cual, cuando invocamos a los amigos del Señor, sus santos, abogados e intercesores nuestros delante de El, a El mismo invocamos, o con la afirmación de la ortodoxia hindú, según la cual, venerando la multiplicidad de los dioses,

diversidad hipostática del Supremo, a Él solo se reconoce y rinde culto. En cuanto a la tercera causa, formal, la idea o el paradigma del efecto de la *vocatio*, es decir, de la presencia de Tíiro y unión con Amarilis, ésta es la "respuesta" de los pinos, fuentes y arboledas, que hacen presente a Tíiro, y a sí mismos, para Amarilis, cuando con la reflexión del nombre pronunciado exteriormente o manifestado interiormente por ella repiten "Tíiro" los pinos y arboledas, según lo que a sus naturalezas sonoras corresponde, y cuando con la reflexión de la imagen del rostro de Amarilis transformada en la de Tíiro por el agua espejada de las fuentes y manifiesta así como a su naturaleza luminosa corresponde, ellas, las fuentes, dicen "Tíiro" a su vez con el lenguaje de la luz. La reflexión acústica —resonancia o eco— y la luminosa —espejamiento— son, en el plano de lo fenoménico y en el de lo poético-simbólico, la forma o paradigma de la perfecta *vocatio*. En ambas reflexiones se prefigura y anticipa la presencia definitiva de Tíiro nombrado y contemplado, virtualmente presente en su manifestación por los seres naturales. En fin, la cuarta causa, final, el porqué y el para qué de la *vocatio*, el bien por excelencia y la realidad última a que tiende su efecto, consiste en la presencia del ausente Tíiro en su lugar natural y la unión con Amarilis, autora de la *vocatio* y, por ésta, unión inseparable de la presencia. En resumen, tenemos que los cuatro aspectos causales de la *vocatio* de Amarilis consisten en, primero, que Amarilis representa la causa eficiente; segundo, que la manifestación del nombre e imagen representa la causa material; tercero, que la reflexión acústica y luminosa —resonancia o eco y espejamiento— representa la causa formal, y cuarto, que Tíiro presente y uno con Amarilis representa la causa final. La causa eficiente, encarnada por Amarilis, podría ser solo aparente y estar encubriendo otra íntima verdadera: el propio Tíiro, que, como bien deseable, genera en aquélla la voluntad de llamarlo y poscerlo. Los términos de este último punto de vista, llevados al plano de una interpretación doctrinal, podrían hacer presuponer en el texto virgiliano una doctrina religiosa de tipo immanentista, conjeturable por cierto. Por otra parte, el esquema causal de la *vocatio* de Amarilis se muestra no solo simétrico, sino complementario del de la de Tíiro (I 5), más allá de ciertas diferencias que no es de momento señalar. Amarilis llama, en general, como llama Tíiro; manifiesta el nombre y forma de él, como él el nombre de ella; los pinos, fuentes y arboledas repiten el nombre e imagen de Tíiro, como las selvas el nombre de Amarilis; Tíiro se hace al fin presente y uno con ella, como ella lo está y es con él. Así, pues, no habría error en explicar la primera y última causa de la *vocatio* de Amarilis como de "Tíiro en Amarilis" y "Amarilis en Tíiro", respectivamente, aunque deducir de ello algunas conclusiones de orden filosófico y religioso en el sentido sugerido arriba sea aquí extemporáneo.

Las causas constituyentes o intrínsecas, materia y forma, es decir, manifestación del nombre y de la imagen y la correspondiente reflexión acústica y luminosa, constituyen el meollo de la cuestión que venimos tratando de la función iconística. Las dos causas aparecen asociadas en esta función, tal como se da en las dos *vocationes* de la *Égloga I*, la primera de Amarilis y la segunda de Tíuro según el orden natural de los acontecimientos narrados. Para determinar la esencia de tal función iconística en la *vocatio* de Amarilis es necesario saber: 1) cómo es una manifestación de nombre e imagen capaz de hacer efectiva la presencia y unión; 2) qué relación tiene con esa manifestación la reflexión acústica y luminosa. Por razones de orden circunstancial, vamos a limitar nuestra respuesta a la primera pregunta, pero de modo tal que quede respondida en lo general y esencial la cuestión de la función iconística. Para tal fin, aducimos algunos testimonios procedentes de distintas tradiciones religiosas. La comparación de la *vocatio* de Amarilis con unos parangones espirituales brinda, en cuanto a lo metodológico de la hermenéutica virgiliana, un punto de referencia óptimo, tan necesario como el mínimo del llamado puramente animal e intrascendente a la hora de otorgar un valor al sentido del símbolo poético. Proponemos, pues, cuatro ilustraciones pertenecientes a la tradición cristiana oriental, a la hindú, a la musulmana y a la budista *zen*. En cada una de ellas hay una doctrina del nombre y de la imagen eficaces en la *vocatio*.

En la tradición cristiana Dionisio Areopagita establece el fundamento doctrinal de una economía y una teología del nombre y de la imagen. Explica la función de las formas sensibles diciendo que, como causas materiales de una *vocatio* verdadera, sirven para la obtención del fin máximo deseable: la *hénosis* y *théosis* del hombre partícipe de la naturaleza divina (2 Pe. 1, 4). De su *Tratado sobre la jerarquía eclesiástica* extraemos el siguiente pasaje, citado por San Juan Damasceno en el suyo sobre las imágenes divinas, que luego citaremos: "Pero las esencias y órdenes que son superiores a nosotros, y de los cuales hice ya santa memoria, ellos son incorpóreos y es espiritual y supramundana su propia jerarquía. Mas por analogía con la de aquéllos, vemos la nuestra multiplicada en la diversidad de los símbolos sensibles, por los cuales, en simetría con nuestra [condición], ascendemos a la uniforme deificación, a Dios y la divina *areté*. Aquéllos inteligen como inteligencias, según les está permitido; mas nosotros ascendemos, cuanto es posible, a las divinas contemplaciones por medio de imágenes sensibles" (Cap. I). Y dice también en el *Tratado sobre la jerarquía celestia*: "Pues no es posible que de otro modo nos ilumine el rayo teárquico, más que velado anagógicamente en la diversidad de los velos sagrados y predispuesto connatural y apropiadamente a nuestra condición por una paternal Providencia. Por ello, habiendo el Principio iniciador instructor de los ritos

sagrados juzgado nuestra santísima jerarquía digna de la *mimesis* supramundana de las jerarquías celestiales y exornado las dichas inmateriales jerarquías con figuras materiales y composiciones formales, nos las dio en tradición para que, por analogía con ellas, ascendamos desde las sacratísimas figuraciones hasta las simples e informales anagorías y asimilaciones, pues no es posible a nuestra inteligencia alcanzar aquella *mimesis* y contemplación inmaterial de las jerarquías celestiales, si no contase con una guía material acorde a su condición, considerando las bellezas aparentes imágenes de la hermosura inaparente, los perfumes sensibles figuras de la difusión inteligible, las luces materiales imágenes de la donación de luz inmaterial, y plenitud contemplativa en espíritu las sagradas enseñanzas discursivas, hábito ordenado y concorde con las cosas divinas los órdenes de las jerarquías de este mundo, participación de Jesús la recepción de la santísima Eucaristía, que todo cuanto a las esencias celestiales ha sido transmitido de un modo supramundano, a nosotros nos fue dado simbólicamente [...]. Mediante imágenes sensibles representó [el Principio iniciador, amigo del hombre] los espíritus supracelestiales en las composiciones sagradas de las Escrituras, para elevarnos por medio de las cosas sensibles a las inteligibles y desde los símbolos sagrados a las cumbres simples de las jerarquías celestiales” (I 2-3). El que tales símbolos o imágenes sensibles sean acústicos y visuales se asegura en muchos lugares. San Juan Damasceno lo hace en el *Tratado en defensa de los santos iconos*, antes aludido: “Como por las palabras sensibles oímos con los oídos corporales y comprendemos las cosas espirituales, así por la visión de los ojos corporales llegamos a la contemplación espiritual” (III 12).

De los textos de Dionisio Areopagita se deduce que las realidades sensibles, luces, sonidos, perfumes, formas, etc., constituyen sendas especies de causas materiales que están en función de una doble *vocatio*: divina y humana. La *vocatio* divina, que es descendente y primordial, por la Gracia y la Providencia paterna provee al hombre de los medios necesarios y propios de su condición y promueve en él la *vocatio* humana y ascendente que, sirviéndose de tales medios materiales, lo devuelve a su Principio y Fin. Salvadas las distancias doctrinales, algo similar creemos que tiene lugar en la *vocatio* virgiliana y en las de otras tradiciones, según los testimonios.

Con presupuestos doctrinales como los del Areopagita la Iglesia de Oriente produjo teología y un método característico de invocación del nombre divino para la realización espiritual perfecta, es decir, para la *hénosis* y *théosis* amorosa del hombre en Dios. La teología del nombre, forma acústica, posee una correlativa teología de los sagrados iconos, forma visual. El método de la denominada “oración del corazón” o “de Jesús” se enraiza en la concepción veterotestamentaria del nombre de Dios como una cierta

entidad separable de la persona divina y subsistente por sí misma (Ex. 23,21; Is. 30,27). El nombre es una revelación de la persona y una expresión de la esencia divina e inaugura una relación nueva con Dios. En el NT se dice del nombre de Jesús que está sobre todo nombre y que delante de él se humillan todos los seres (Fil. 2,9-10), que solo hay salvación en el nombre de Jesús (Hechos 4,12), y, como garantía del efecto de la *vocatio* verdadera, que todo lo que se pida al Padre en el nombre de Jesús será dado ((Ju. 16, 23-24). Aunque no hay una teología del nombre en los primeros siglos cristianos, los contemplativos practican intensamente su devoción. La oración de Jesús propiamente dicha surge cuando a la invocación del nombre se une la respiración rítmica. Esto ocurre en los ámbitos monacales sinaíta y atonita por obra del hesicasmo. Un teólogo como san Simeón, el gran propagador monástico de esta epiclesis, llega a proponer como efecto y fin de la invocación rítmica del nombre de Jesús la real incorporación del hombre no en el Cuerpo Místico, sino en el Cuerpo en sí, al modo de la tradición griega. El propio Simeón describe el proceso de la oración: cierre el monje la puerta de su celda; en estado de tranquilidad siéntese, incline la cabeza sobre el pecho, mire el centro de su cuerpo, comprima la respiración, esfuércese en hallar mentalmente el "lugar del corazón", repita rítmicamente acompañada con la respiración y sin cesar la epiclesis, la *vocatio* del nombre. Con la *vocatio* se funden y desvanecen las pasiones, se supera luego la dulzura de la salmodia, se llega a la *theoría*, se alcanza la contemplación perfecta y el hombre queda como morada espiritual construida para que habite y more en él Cristo. Para un teólogo como san Gregorio Palamas el término de la invocación del nombre es la visión de la luz divina, la "Luz Tabórica", alcanzada solamente con la propia transfiguración del contemplante. El nombre de Jesús es, así, un instrumento y un método de transfiguración. Por el nombre llega a transfigurarse quien invoca, pero no solo él, sino la realidad que lo rodea y el mundo entero en Jesucristo, sin confusión panteística alguna. Porque el universo material, que es más que signo, se esfuerza gimiendo hacia Cristo elevándose a él con un movimiento misterioso, mientras que murmura en secreto su nombre: *Si hi tucuerint, lapides clamabunt* (Luc. 19,40). Al ministerio sacerdotal de cada cristiano corresponde expresar esta aspiración, pronunciar el nombre sobre sí y sobre los elementos de la naturaleza, las piedras, los árboles, las flores, los frutos, los animales, la montaña, el mar, para dar término a la larga, secreta y ansiosa espera de transfiguración, de sí y de todo el mundo. El fin último de la oración, de la *vocatio* del Nombre, es la Unión en conformidad con Cristo por una ascensión a la naturaleza divina. La vida en la unidad del Cuerpo Místico de Cristo confiere a las personas humanas todas las condiciones necesarias para adquirir la gracia del Espíritu Santo, es decir, para participar en la vida misma de la Santa Trinidad, en la perfección suprema

que es el amor, pues Dios es amor (1 Ju. 4,16) y el amor es inseparable de la *gnosis*, del conocimiento. La doctrina no es nuestra, y las palabras, en buena parte, tampoco; sin embargo, comentan con exactitud, aunque en un sentido místico, no solo la naturaleza y eficacia del nombre como causa material de la *vocatio* de la *Égloga I* en general, sino puntos tan dificultosos como la unión de los seres en el llamado de Amarilis y en la felicidad de la presencia de Tíiro.

Idéntico criterio se sustenta con respecto a la teología de los sagrados iconos visuales, desde que el arte sacro ortodoxo es una expresión visible del dogma de la transfiguración de la naturaleza humana entera. Así, un icono de Cristo no representa ni la mera naturaleza humana, ni la divina de Cristo, sino su Persona encarnada. De igual modo, un icono de la Santísima Virgen o de cualquier santo no representa la mera humanidad de sus prototipos, sino las personas glorificadas y deificadas, esto es, transformadas y transfiguradas, incluso en el caso de representar la imagen un estado de humillación, como el de la cruz. Dios creó al hombre en posesión de dos bienes, uno estático y el otro dinámico: la imagen, que es la libertad del espíritu y la libertad, y la semejanza, que es el movimiento del ser libre hacia Dios. El hombre tiene ambas, la creación solo imagen. La imagen perfecta del hombre es la imagen divina; se llega a ella por la deificación que resulta de la perfección de la semejanza cumplida en la transfiguración, causa a su vez de la transfiguración e imagen nueva del mundo. La transfiguración futura de la naturaleza humana, fin de la semejanza y restauración de la imagen divina, tiene su prototipo en la Transfiguración de Cristo en el Monte Tabor (Mat. 17,2; Mar. 9,1-8; Luc. 9,27-36). El Señor abandona su "forma de esclavo" y revela la divino-humana glorificada, pero no adquirida, sino manifiesta. El icono, pues, es una imagen que representa una semejanza del prototipo deificado, carne transfigurada, iluminada por la gracia, futura; es transmisión de belleza y gloria divina, y es venerable y santo, porque transmite al contemplante el estado deificado de su prototipo y lleva además su nombre; porque en él está presente la gracia de ese prototipo y porque, habiendo la gracia del Espíritu Santo suscitado la santidad de la persona representada y de su icono material, en la gracia se opera la relación santificante entre el fiel que contempla y el santo por intermedio de su icono. Como el icono participa en la santidad de su prototipo transfigurado, participamos nosotros por el icono en esta santidad contemplando e invocando el nombre. Del mismo modo que en y por la gracia del Espíritu Santo puede el hombre restablecer su semejanza con Dios y transformarse por el trabajo interior, haciendo de sí un icono viviente de Cristo, también su estado santificado puede traducirse en imágenes: visibles y audibles. El icono es, pues "una transmisión sobria, absolutamen-

te despojada de toda exaltación, de una realidad espiritual dada. Si la gracia ilumina al hombre completo, de modo que todo su ser espiritual y físico es ocupado por la oración y permanece en la luz divina, el icono fija de manera visible este hombre devenido un icono viviente, una semejanza verdadera de Dios. El icono no representa la Divinidad: indica la participación del hombre en la vida divina" (L. Ouspensky, *Essai sur la Théologie de l'Icone dans l'Eglise Orthodoxe*, Paris, 1960, 194). Porque el icono es lo que nosotros debemos ser, en cuanto que manifiesta la deificación del hombre resultante de la encarnación divina. La imagen participa de la santidad y de la gracia de su prototipo: la Gracia del Espíritu Santo, que mora así en la imagen, santifica los ojos de los fieles y cura las enfermedades espirituales y corporales. El icono no representa la gracia, la indica por medio de signos. Por ello es vía y medio y es en sí mismo verdadera oración; por lo cual la Iglesia nos lo propone como auxilio para la recreación de nuestra naturaleza viciada por el pecado, pues su fin es ordenar para la transfiguración todos nuestros sentimientos y nuestra inteligencia y todo nuestro ser. En conclusión: invocamos con nuestra voz como invocamos con nuestros ojos. Nombramos el Nombre divino para que ese Nombre se haga carne en nosotros en el amor, como contemplamos la Imagen sagrada para que en el amor se haga verdadera luz en nosotros. Nombramos y contemplamos invocando para convertirnos y transformarnos en el Invocado y Contemplado, unidos a Él y transfigurados por el amor. Y a nuestra invocación amorosa se asocian todas las voces y todas las visiones de todos los seres que ansían con nosotros la Presencia y la Transfiguración.

Ciertos puntos fundamentales de la doctrina de las imágenes acústicas y visuales de la tradición hindú coinciden con la perspectiva cristiana y pueden explicar también la causa material de la *vocatio* de la *Égloga I*. En una oración famosa Shankaracarya se disculpa por visualizar la divinidad durante la contemplación de aquel Uno que no está limitado por ninguna forma. Se disculpa también por celebrar con himnos a aquel Uno que está más allá del alcance de las palabras. Lo hace además por visitarlo en los sagrados recintos, a Él, que es omnipresente. De donde se deduce que, si incluso aquel que, como Shankaracarya, conoce con un conocimiento perfecto no puede resistir el impulso de llegar a la Divinidad por la vía del amor y la devoción, contando con que el amor exige un objeto de adoración, el Amado, y con que un objeto debe concebirse en palabras o formas, esto es, nombres o imágenes, cuánto mayor no será esa necesidad para la mayoría de los hombres, para quienes es mucho más accesible la vía del amor y la devoción, que la del conocimiento. Así, pues, el filósofo percibe la inevitabilidad del uso de las imágenes, verbales o visuales, y sanciona la legitimidad de su uso. El propio Dios es quien en realidad hace tal conce-

sión a nuestra naturaleza mortal adquiriendo las formas imaginadas por sus adoradores en la contemplación, haciéndose a Sí mismo como nosotros somos, para que podamos ser como Él es (A.K.Coomaraswamy, "The origin and use of images in India", en *The Transformation of Nature in Art*, New York, 1956, 160). La manifestación divina se adapta a las posibilidades del contemplante de acuerdo con dos modalidades: 1) formal, como interior o sutil y exterior o material, y 2) informal. Quienes siguen las dos especies de la modalidad formal solo pueden llegar al final de la vía por la identificación de sus conciencias de adoradores con las formas con que la realidad divina es concebida. Es por ello que se dice que "solo como Dios puede adorarse a Dios", y que "hay que hacerse Dios para adorar a Dios". Solo cuando la contemplación (*dhyanam*) se realiza en unión perfecta (*samadhi*, la consumación del *yoga*) tiene efecto la adoración. Para tal efecto, el adorador se sirve de dos clases de símbolos, en principio: el símbolo material visual, o *yantra*, y el auditivo, o *mantra*. Estas materias simbólicas proceden de una tradición regular y están indisolublemente unidas al rito en virtud de su propia naturaleza. El predominio de una forma sobre otra depende del carácter original de la civilización: nómada pastoril o sedentaria urbana. En la tradición hindú el método del *japa-yoga*, esto es, la invocación ritual rítmica incesante del nombre divino, posee la estructura causal de la *vocatio* de Amarilis, de la cristiana ya considerada y de otras que vamos a exponer.

En cuanto a la tradición budista, el *nembutsu*, palabra que significa literalmente "pensar en el Buddha", consiste en la invocación ritual rítmica del nombre del Buddha Amitabha, práctica que se remonta a los orígenes del budismo en la India. La forma original del *nembutsu* puede resumirse del modo siguiente: en primer lugar está el pensamiento en el Buddha; luego, la invocación sonora de su nombre; así, el pensamiento produce la forma de la invocación y ésta, a su vez, se hace "informante" del pensamiento, porque quien invoca de verdad no está realmente separado de la Presencia del invocado, sino que está incipientemente unido a él en su nombre. Esta perspectiva devocional del *nembutsu* lo hace externamente diferente de la vía del estudio y la indagación práctica del *zen* en su búsqueda del *satori*. "A medida que el poder misterioso del Nombre llegó a imponerse con mayor vigor en la imaginación religiosa de los budistas indios, cesó el pensamiento en el Buddha como persona dotada de grandes virtudes, dando paso a la pronunciación de su nombre. Como dice un filósofo: *Nec nomen Deo quaeras; Deus nomen est*. El nombre es tan bueno como la sustancia; en algunos casos actúa mucho más eficazmente que aquello que representa, pues cuando conocemos el nombre, ponemos a un dios a [nuestro] servicio [...]. Cuando el Buddha Amitabha obtuvo su iluminación, deseó que su

nombre [*námadhya*] resonase en todo el gran *kyliocosmos*, para así poder salvar a cualquier ser que oyese su nombre" (D.T.Suzuki, *Ensayos sobre budismo zen*, Buenos Aires, 1976, II, 153). Hay dos maneras de invocar el nombre. "En un caso, la invocación tiene lugar con la idea de que *nomen est numen* [...]. El nombre mismo es considerado como poseedor de algún poder misterioso que opera prodigios [...]. Cuando se pronuncia el nombre, todo cuanto éste significa despierta en la mente de quien lo pronuncia, y no solo eso, sino que finalmente su mente se abre con éste a sus recursos más profundos y revela su verdad más íntima, que no es otra que la realidad del nombre, es decir, Amitabha mismo" (Suzuki, *op. cit.*, II, págs 156-8). En el segundo modo de la invocación "el nombre es pronunciado no necesariamente como indicativo de cosas que se sugieren, sino a fin de elaborar cierto proceso psicológico [...]. El nombre de Buddha puede repetirse ahora hasta mecánicamente, sin referencia a quien lo lleva, como realidad objetiva [...]. La repetición mecánica del *nembutsu*, es decir, la pronunciación rítmica, aunque monótona, del nombre del Buddha [...] una y otra vez, decenas de miles de veces, crea un estado de conciencia que tiende a reprimir todas las funciones ordinarias de la mente. Este estado es acaso muy parecido al del trance hipnótico, pero difiere fundamentalmente de éste en que lo que surge de la conciencia del *nembutsu* es una intuición [...] de la naturaleza de la Realidad y tiene un efecto muy durable y benéfico sobre la vida espiritual del devoto. En un trance hipnótico no hay nada de esta índole, pues se trata de un estado mental morboso que no produce fruto de valor permanente" (Suzuki, *op. cit.*, II, 158-9).

La palabra *dhikr*, término técnico del esoterismo islámico, significa 'recuerdo, reminiscencia', en el sentido platónico de conocimiento reflejado de los arquetipos, y literalmente 'mención', pues el recuerdo no es sino una mención interior. Esta ambivalencia desempeña una función importante en el lenguaje sufi, ya que refiere la "evocación" de la Realidad divina al simbolismo sonoro de las fórmulas de invocación, llamadas también *dhikr*. Por eso, *dhikr* es denominación de toda forma de concentración en la Presencia divina. En la invocación de un Nombre de Dios los tres aspectos constitutivos de la vía espiritual, a saber: verdad doctrinal, virtud volitiva y alquimia espiritual, se resumen en un solo acto interior. La virtud resulta del reflejo humano del aspecto divino significado por el Nombre sagrado, mientras que la transformación que opera la alquimia espiritual brota, en su actividad más íntima, del poder teúrgico de ese mismo Nombre, que se identifica misteriosamente con Dios y transmuta la estructura psico-física del hombre, actuando de un lado sobre las sedes orgánicas de la conciencia y transportando, de otro, el resplandor de la Gracia, misteriosamente presente en los símbolos divinos. El *dhikr*, pues, que siendo "mención", "llama-

do", "recuerdo", es al mismo tiempo recitación rítmica incesante del Nombre divino con voz sonora o interior, constituye la forma de *vocatio* que el sufismo hizo centro de su método, de acuerdo en ello con la mayor parte de las tradiciones de la humanidad presente. En la invocación el carácter ontológico del acto ritual se expresa del modo más directo: la simple enunciación del Nombre divino, análoga a la "enunciación" primordial e ilimitada del Ser, es el símbolo de un estado y conocimiento metafísico, indiferenciado y suprarrazional, y síntoma de una realización espiritual, puesto que el Nombre divino, revelado por Dios mismo, implica una Presencia divina que se hace operativa en la medida en que el Nombre se apropia a quien invoca. "El hombre no puede concentrarse directamente en lo Infinito; pero concentrándose en el símbolo de lo Infinito alcanza lo Infinito mismo: cuando el sujeto individual se ha identificado con el Nombre hasta el punto en que toda proyección mental queda absorbida en la forma del Nombre, la Esencia divina de éste se manifiesta espontáneamente, pues la forma sagrada no tiene a nada fuera de ella misma, no tiene relación positiva sino con su Esencia y sus límites se disuelven finalmente en ella. De tal modo, acontece que la unión con el Nombre divino se convierte en la Unión con el propio Dios" (T. Burckhardt, *Introduction aux doctrines ésoteriques de l'Islam*, Paris, 1969, 139-140).

En conclusión: la estructura causal de la *vocatio* de Amarilis en la *Égloga I* es homóloga en general y en particular de la *vocatio* espiritual de distintas tradiciones religiosas, como el cristianismo, el hinduismo, el budismo y el sufismo. Tanto en la *Égloga* cuanto en estas religiones, la *vocatio* pertenece a idéntico clima devocional y posee en consecuencia semejante simbolismo amoroso. En todos los casos por igual el uso del nombre y eventualmente de la imagen del amado ausente como especies de una misma causa material de la *vocatio* cumple la función que denominamos iconística de producir la presencia y la unión. En fin, la razón tácita de la unión amorosa de Tíiro y Amarilis puede interpretarse, a la luz de la homología de los testimonios, como resultado de la *vocatio* efectiva de Amarilis.

CONCLUSIONES

Paul Maury ha descubierto y descrito el templo literario, visible y exterior que constituye la arquitectura de las *Églogas* de Virgilio. Nosotros demostramos que ese templo es la manifestación de otro templo espiritual, invisible e interior del pensamiento de Virgilio, y, más todavía, que éste es esencia, principio y causa de aquél: el templo sonoro y luminoso del amor de Tíiro y Amarilis. Para el hombre romano un templo, el lugar denomi-

nado *templum*, era ante todo, gracias al sentido etimológico del término, un símbolo de la ex-tensión divina desde su Principio hasta los límites, *tesca*, de la Existencia, y de la inseparable in-tensión de todos los seres de la Existencia hacia su Principio divino, de modo que ex-tenderse a sí misma la Divinidad en seres e in-tender éstos a Ella de retorno constituía un solo acto, una sola tensión, una sola substancia *templum* en el espacio y en el tiempo. La tensión, pues, en el espacio y en el tiempo macrocósmicos, consiste en un perpetuo diálogo de la Divinidad con los seres y de los seres con la Divinidad, un salir y volver, ir y venir continuo e indefectible. Virgilio intuyó en dos fenómenos de la naturaleza, la reflexión acústica y la reflexión luminosa, un trasunto de aquel templo eterno universal. Pero dio nombre a la substancia que lo constituye, la tensión, llamándola *Amor*; a la ex-tensión subsistente, llamándola *vocatio* de Tíiro a Amarilis; y a la in-tensión subsistente inseparable, llamándola *vocatio* de Amarilis a Tíiro. El amor de Tíiro a Amarilis y de Amarilis a Tíiro, pues, son el Amor, esto es la Tensión-Amor, el Templo-Amor. Todo esto es perfectamente inteligible para un cristiano. En el orden económico, la creación de Dios es templo, primero, en cuanto que las criaturas proceden de Él como una ex-tensión, y como in-tensión retornan a Él, mientras que Él subsiste en todas como tensión, pero esencial, no substancialmente. Mas crear Dios es amar, porque cuando ama crea y cuando crea ama. Puesto que Dios ama el mundo, lo crea, y puesto que lo crea, lo ama, y el mundo sale de Dios en ex-tensión de amor y retorna a Dios en in-tensión de amor, y Dios subsiste en él como tensión de amor. Amando Dios las criaturas las crea, y amando las criaturas a Dios las recrea en su amor subsistente. En el orden teológico, Dios Padre ama al Hijo y lo engendra en ex-tensión de amor de su substancia divina; el Hijo ama a Dios Padre y vuelve a Él en in-tensión de amor consubstancial, y el amor del Padre al Hijo y del Hijo al Padre son la tensión de amor que es la procesión del Espíritu Santo. Dios, pues, es Amor; Dios es Tensión de Amor; Dios es el Templo de la Santísima Trinidad, que es, en fin, Templo de Amor. No lo supo Virgilio; no lo intuyó, tampoco lo predijo. Pero es el último sentido que una hermenéutica espiritual puede descubrir en su obra "naturaliter christiana".

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ
Universidad Católica Argentina
Conicet

ASEDIOS ESTRUCTURALES Y SEMÁNTICOS A DOS POETAS ARGENTINOS

I

CÓDIGOS Y LENGUAJE EN LA POESÍA DE ALFREDO VEIRAVÉ

Ya conocido como uno de los mejores y más importantes poetas de Argentina, Alfredo Veiravé (1928) ha ganado premios y honores muy prestigiosos que confirman su sitio de privilegio entre los escritores consagrados de su país.¹ A pesar del lugar que ha alcanzado, su poesía se ha estudiado poco, fuera de las muchas reseñas de sus obras que se han publicado. En esta breve presentación, me gustaría identificar los elementos de su poesía que la hacen tan singular y conocida y, al mismo tiempo, indicar la hondura y disciplina que contribuyen a distinguirla como única y diferente.

Es relativamente fácil reconocer un poema de Veiravé, y hay tres aspectos, más bien externos, que le dan a su poesía esta marcada identidad. Lo más obvio es su formato, el diseño del poema en la página, luego su estructura y, por último, el uso prolífico de un sinnúmero de códigos para esa construcción. La determinación del formato radica en la libertad que siente Veiravé con respecto a los márgenes de la página, ya que los versos raras veces están alineados al margen izquierdo. Algunos o fragmentos de ellos, se encuentran centrados en la página, o muy a la derecha, lo que proporciona al conjunto cierto patrón visual. Este procedimiento nos recuerda mucha de la poesía de vanguardia, en particular la de Vicente Huidobro y Paul Eluard, pero es muy posible que haya otra clave que explique este rasgo externo de su obra. Rafael Felipe Oteríño, en una reseña de *Historia natural*, señala las varias referencias que hace Veiravé a las esculturas móviles de Alexander Calder, y si miramos los poemas pensando en las estruc-

¹ Entre otros, Veiravé ha ganado el Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía (1928), es el Premio Nacional de Literatura del Fondo Nacional de las Artes (1983), y es miembro correspondiente de la Academia Argentina de Letras (1983).

turas escultóricas de Calder, es posible ver una semejanza no tan casual entre los dos, especialmente en este poema de *Historia natural* (1980, 67):

CALDER

Sagaces
las hojas de metal liviano
como estampillas del Japón
espejean en el aire
mueven sus recuerdos
reflejan velozmente los conceptos estáticos;
él, fotografía pensamientos
revela esos objetos imaginarios.

Vistas así, las piezas de Veiravé se componen de líneas (mejor dicho de grupos de palabras) colgadas de un punto en la parte superior de la página, o atadas a algún punto central de ella. Casi podríamos imaginarlas girando libremente como las formas suaves y móviles que componen las obras metálicas de Calder.

Además, da la impresión de que las líneas son entidades que tienen cierta libertad entre ellas, porque generalmente están compuestas de grupos de palabras al parecer independientes. Muchas veces no hay un hilo que conecte entre estos fragmentos, lo que da la impresión de enumeraciones caóticas o, por lo menos, de una alogicidad y unas ocurrencias al azar. Esta libertad que nos recuerda a los surrealistas no es nada casual, ya que hay varias referencias en los poemas a los "campos magnéticos" de Philippe Soupault y a las teorías de André Breton, todo lo cual refuerza la idea de un poema compuesto de partículas solo tenuemente interconectadas. Pero los textos de estos poemas presentan con más claridad aún este aspecto fragmentario y giratorio, y es el concepto de los *Puntos luminosos*, que empieza a desarrollarse en el libro así titulado y que sigue apareciendo en los libros siguientes. La segunda estrofa del primer poema, igualmente titulado "Puntos luminosos", nos da una explicación de este concepto y también del razonamiento para las enumeraciones alógicas (1970, 9):

Ellos son un tema general abstractos como las abejas
en la lluvia como las catástrofes submarinas
el cabello de Odiseo sobre la arena
enumeraciones que no alcanzan jamás la concentración:
esa sabiduría visual de transformarnos
en puntos luminosos
dispersos dolores en la punta del pulmón
que nada tienen que ver con la concentración de la historia

Veamos aquí el énfasis repetido en el hecho de que no hay conexiones entre las enumeraciones (“no alcanzan jamás la concentración”, “dispersos”, “nacla tienen que ver con la concentración”), lo cual refuerza lo que vimos antes con respecto a la libertad que tienen los fragmentos individuales de los poemas. En el libro siguiente, *El imperio milenarío* (1973), se establece una conexión entre este concepto de datos aislados y la formación de un poema: “estos poemas / estos pequeños núcleos de palabras girando / en sistemas ptolemaicos alrededor de un átomo desintegrado” (45). Y luego en *Historia natural* (1980) esta aclaración:

Como el poema, que se reproduce y transmite información,
algunas luces intermitentes, cambios a veces,
siempre que acierte a dar con las dificultades de una programación
acertada en la asimilación de los alimentos (32).

Hasta aquí nos hemos mantenido más bien en la superficie de los poemas, con las referencias al formato y la construcción, y los consiguientes efectos visuales semejantes a los que recibimos de un móvil o de una constelación de planetas o de estrellas. Pero aún al empezar a hablar del contenido de estos poemas, de los materiales usados en su construcción, tendremos que limitarnos al aspecto externo de ellos. Porque, como ya hemos indicado, los poemas están formados por líneas o secciones —frases o agrupaciones de palabras— que muchas veces no tienen relaciones evidentes entre sí. Y lo que contribuye a las faltas de conexión es que hay un deseo por parte del autor de usar una casi infinita variedad de “códigos”, o sea, en la definición de Jonathan Culler, “a set of objects or categories drawn from a single area of experience[...]” (Culler, 1975, 43). Esta variedad de componentes contribuye al sentido de independencia y libertad que tienen los versos o fragmentos de cada poema. Pero no le da al lector una coherencia para facilitar su lectura, ya que el texto salta de un código a otro, y de éstos hay muchos; por ejemplo, una lista tentativa de algunos códigos incluiría: el código botánico, entomológico, zoológico, anatómico, cibernético, tecnológico, matemático, mitológico, político, geográfico, religioso, atlético, amoroso, cinemático, periodístico, médico, gramático, y los códigos del vestido, de la literatura, del arte de las civilizaciones primitivas, del espacio interplanetario, etc.

Un poema clave que ilustra estos tres aspectos de los poemas de Veiravé es el siguiente, de *La máquina del mundo*:

QUE ES POESIA ME PREGUNTAS MIENTRAS CLAVAS EN
MIS OJOS TU PUPILA AZUL

Un delirio naufragante de las memorias recuperadas
en un galeón perdido en el mar de los Sargazos
es decir
la calle de los Muertos bajo el escándalo del sol
en Teotihuacán

(y los bichitos del jardín)

La respuesta de los abismos en el asma de Marcel
los trabajos de oficina de Franz Kafka
la despedida de Cruz y Fierro en el desierto
(las asociaciones interminables)

y tú (10).

Aparte del obvio caso de intertextualidad —el poema es una especie de palimpsesto de uno muy famoso de Gustavo Adolfo Bécquer—, un aspecto recurrente en Veiravé (se podría compilar un catálogo de la intertextualidad en sus poemas, que va desde Cervantes hasta García Márquez y Cortázar), vemos aquí el patrón exterior o visual del poemamóvil, con las líneas y partes de líneas colocadas en un diseño algo asimétrico sobre la página. También están los fragmentos obviamente desconectados, un fenómeno reforzado por el uso de varios códigos: el marino (“naufragante”, “galeón perdido”, “el mar de los Sargazos”), el anatómico (tu pupila azul), el médico (“un delirio”, “el asma”), el zoológico o entomológico (los bichitos), el de la literatura con las referencias a las obras de los tres autores Proust, Kafka y Hernández. No podemos dejar este poema sin fijarnos en otros dos elementos claves que van a ayudarnos a descifrar el método así utilizado. Estos se encuentran en el título y en las dos últimas líneas. La penúltima infiere la importancia de hacer asociaciones entre estos elementos desconectados que forman el poema. El título y la muy corta última línea indican claramente cómo tiene que hacerse esta asociación; vale decir, el lector tiene que participar. El papel personal de éste se ve en los verbos activos del título (“preguntas” y “clavas...”) y en el sujeto entendido (tú) de estos verbos, el posesivo personal (tu) y la reiteración de ese sujeto (tú) en la última línea. Por supuesto, esta es una lectura alternativa, semiótica, del poema, ya que en la primera lectura el *tú*, además de sujeto de los verbos, es el asunto, la *raison d'être* del poema.

Otro breve ejemplo quizás pueda servir como un “arte poética”, simplificada para Veiravé (*Historia natural*, 1980, 67):

POEMA

La conciencia enumera o nombra
o se abisma, perpleja
en un conjunto de silencios, otras veces,
simplemente canta
con un código de señales o llamados
de humo, sobre las colinas,
que dicen,
"bicicleta", "sombriila", "eucaliptus"
palabras sueltas para ella
que recuerdan
aquel paseo por las arboledas.

Las repeticiones de términos equivalentes aquí son significantes. "Enumera" y "nombra" se refieren al proceso usado para formar estos textos, mientras que "se abisma" y "perpleja" indican la posible falta de relación entre los elementos nombrados, algo reforzado por la repetición de "señales" y "llamados" que son de *humo*, una palabra que indica su carácter efímero. Luego, las tres palabras entre comillas, que nos parecen aisladas a primera vista, pueden ser conectadas por un receptor: "ella que recuerda" en el poema, o el lector de cualquiera de estos textos.

A pesar de esta aparente solución para la dificultad de estos poemas, hay varias indicaciones a través de los libros de Veiravé de una leve desconfianza con el lenguaje. "Y por último", en *La máquina del mundo* (1977, 78), por ejemplo, muestra estas dudas.

Y POR ULTIMO

Y por último la función de la palabra o del lenguaje
de los monos que apenas sule
la transmisión del pensamiento.
O sea que la escritura el tiempo que lleva para componer
un discurso un poema un tratado loable en las más raras
circunstancias a saber:
en una tumba como discurso de despedida del amigo ausente
en el poema que todos leen muy ligero porque llaman al
almuerzo del domingo
en la protesta que se dibuja sobre los muros de la ciudad
para convencer
a los que quieren creer en la caída de los ángeles
anacrónicos
en las revistas para la mujer con sus horóscopos colocados
en lugares visibles
y por último
un eco que rebota en las paredes de
la selva
y es comido por los pumas de la memoria

Hay varias expresiones de desconfianza asociadas con "la función de la palabra o del lenguaje" en este poema. En primer lugar es un lenguaje primitivo, "de los monos", y la repetición de la frase "por último" da la idea de desesperación. Pero el efecto más fuerte viene de las expresiones de desconfianza: "apenas supe", "una tumba", "un discurso de despedida", "del amigo ausente", "la caída", "un eco [...] comido".

El siguiente y breve poema de *Historia natural* (16), que da título y estructura a otro libro posterior, indica que el proceso poético y sus resultados son bastante azarosos:

RADAR EN LA TORMENTA

Y alguna vez, no siempre, guiado por el radar
el poema aterriza en la pista, a ciegas,
(entre relámpagos)
carretea bajo la lluvia, y al detener sus turbinas, descienden
de él, pasajeros aliviados de la muerte: las palabras.

También esta definición del poema que encontramos en "Poetizar, la más inocente de todas las ocupaciones, Hölderlin": "[...]un poema [...] ese temblor, ese desamparo, esa confesión púdica, ese grito en soledad, esa estructura fatal, esa pena rimada, esa angustia dominical, etc., etc." (75). Estas frases indican emociones de temor (temblor, desamparo, confesión, grito, pena, angustia), algo que Veiravé, en una charla sobre sus poemas, subraya cuando habla de "algo incierto pero estremecedor" en sus palabras ("El poeta y su obra", 1975). Además hay que agregar que, dentro del contexto de este poema, estas "definiciones" caben muy bien en el ámbito humorístico en el cual Veiravé siempre ubica su poesía. Y, por fin, estas breves definiciones que encontramos en *Radar en la tormenta* (1985) hacen hincapié en la actitud dudosa con respecto a la palabra poética: "la poesía. / Palabras solitarias, / gotas proféticas en un aljibe seco" (23); y "del errático exilio (del poema)" (81).

Estos tibubeos indican cierta madurez, y también ligan a Veiravé con algunos otros poetas "intelectuales" que hacen de esta duda toda una poética. En contraste con esos poetas (entre ellos Roberto Juarroz y Octavio Paz), Veiravé construye un mundo textual de fragmentos calderianos, de puntos luminosos, para que ellos provean al lector de un "herbario completo" que le permitirá construir las múltiples facetas de su propio universo. Como ha dicho el poeta: "a veces deseo que en esa ininteligibilidad, en esa penumbra, surjan algunos perfiles, algunas palabras que logren despertar en alguien (no en todos) y en un momento (no siempre) esa rara sensación

de haber traspasado el límite de un país, para entrar en otro más hermoso, más dulce" (Veiravé, 1975, 2).

II

LOS OBJETOS RECALCITRANTES EN LA POESÍA DE JOAQUÍN GIANNUZZI

Poblados en gran parte de objetos ordinarios, los poemas de Joaquín Giannuzzi parecen excesivamente sencillos. Pero detrás de esta aparente sencillez hay, no solo una poética bien pensada, sino una filosofía literaria de impresionante complejidad, que refleja alguna de las tendencias críticas que generalmente se asocian con nuestra época "posmoderna", y en particular con unas ramas de la teoría francesa que tanto se han discutido en las décadas recientes. En esto, Giannuzzi, y algunos otros poetas hispanoamericanos, aunque con diferencias obvias, comparten una conciencia aguda de los problemas que subyacen en el texto y del lenguaje que necesitan para construirlo.

En efecto, Octavio Paz le ha dado el término "poema crítico" al texto posmoderno que cuestiona sus propias bases. En particular, lo que critican estos poemas es el lenguaje —que consideran como inestable y frustrante— y su inhabilidad para transmitir o representar algo específico. En algunos poetas la conciencia de esta pérdida de autoridad con respecto al texto les lleva a una cierta angustia y a un intento de "desnombrar", y ni siquiera intentan referirse directamente a nada, como Roberto Juarroz o Juan Luis Martínez, el autor chileno del libro que lleva el título decepcionante de *La nueva novela* —porque no es novela sino una especie de *collage* artístico-literario. Otro poeta angustiado, el mexicano David Huerta, en su largo poema-libro *Incurable*, se da cuenta de todos los problemas filosófico-literarios que asedian el texto moderno, y luego recurre a toda la tradición poética, o se refugia en ella, a sabiendas de todas las deficiencias que la acompañan. Jorge Luis Borges, que en cierto sentido prefiguró todo el *angst* poético de esta época posmoderna, en su poesía tardía —después de señalar claramente todas las faltas asociadas con el lenguaje— aconsejó, o por lo menos soñó, con una negación voluntaria de la situación real para poder volver al estado original de los primeros inventores del lenguaje, para los cuales una palabra sí significaba lo que señalaba.

Un poema clave de Giannuzzi titulado, apropiadamente, "Poética" indica claramente que este poeta tiende a seguir esa receta posmoderna

esbozada por Borges. Este texto señala la importancia de los objetos cotidianos para el poema, y también la necesidad de usar un lenguaje igualmente ordinario.

POETICA

La poesía no nace.
Está allí, al alcance
de toda boca,
para ser doblada, repetida, citada
total y textualmente.
Usted, al despertarse esta mañana,
vio cosas, aquí y allá,
objetos, por ejemplo.
Sobre su mesa de luz
digamos que vio una lámpara,
una radio portátil, una taza azul.
Vio cada cosa solitaria
y vio su conjunto.
Todo eso ya tenía nombre.
Lo hubiera escrito así.
¿Necesitaba otro lenguaje,
otra mano, otro par de anteojos, otra flauta?
No agregue. No distorsione.
No cambie
la música de lugar.
Poesía
es lo que se está viendo.

(1977, 75)

¿Qué puede decir uno para explicar este poema, que está dicho tan claramente y que está tan bien resumido en los dos últimos versos? Para empezar, tiene que ver con la poesía misma, como lo son muchos de los otros poemas de Giannuzzi. Y esto los pone dentro de la categoría de la “metapoesía”, igual que los otros poetas que se preocupan por los problemas del lenguaje. Fuera de esto, este poema dice que toda la poesía está allí, en frente de nosotros, y que las varias cosas que el lector ve ya son poesía. Los versos últimos insisten en que el poeta use solo el lenguaje directo que ya existe para nombrar todo lo que “se está viendo”. ¿Podría algo ser más obvio o más sencillo? Solo ver y decir. Si nos referimos a otros poemas de Giannuzzi encontramos, sin embargo, que el proceso poético no es tan simple. Solo son aparentemente sencillos. Siguiendo el resumen de su propia poética que ya estableció en el poema con ese título, Giannuzzi da a los objetos ordinarios el lugar central en muchos de sus poemas. Un buen ejemplo de este proceso es “Basuras al amanecer”, que incluye una larga lista de objetos diversos. Con la apariencia de *objets trouvés*, este poema, a

primera vista, casi se podría considerar como un *poème trouvé*. Este poema no se limita a nombrar lo que “se está viendo”, sino también humaniza los objetos, e incluso los convierte en mártires —comparados al excremento— ya que yacen allí en la basura, como el poema que tiene otro nombre significativo, “Los objetos”, humaniza y nombra cosas que le son importantes al autor implicado. (Con este término que viene de Wolfgang Iser, me refiero no al autor de carne y hueso, sino al concepto que tenemos del autor cuando leemos el texto.)

Aunque estos poemas no indican por qué hay tanta insistencia en los objetos comunes, hay varias explicaciones de este fenómeno en otros de sus poemas. Uno importante del primer libro de Giannuzzi, *Nuestros días mortales* (1958, 27-28), por ejemplo, da una explicación del valor de un objeto cotidiano, y lleva adecuadamente como título, el nombre de ese objeto, “Botella de leche”. Empieza con estos versos:

De madrugada
junto a la ventana abierta
que da al invierno
mis sentidos se desconcertaron
ante la plenitud
de un peso total contenido
en la fría blancura irreal.
Nada más lejos del amor
que esto: quisiera comprender
el aislamiento absoluto
de la materia incommunicable,
la integridad de la constante
tensión hacia abajo
de la fuerza obstinada
que se colina a sí misma.

Y termina:

De manera
que la botella de leche
contra la madrugada de invierno
también precipitó mi mente
en una repentina perplejidad
y solo me pareció,
meramente, la idea
de una botella de leche.

Una lectura semiótica fácilmente revela el núcleo del texto. Por todo el poema hay sustantivos, adjetivos y adverbios que se refieren a la unidad o plenitud completa que es la característica central de esa botella de leche: “plenitud”, “un peso total contenido”, “el aislamiento absoluto”, “la integridad”. Todo esto en contraste con lo caótico de la condición

humana, "nada más lejos del amor", que queda explicado en otros versos, los menos, del poema. Aquí se está expresando una filosofía de la existencia. En efecto, este texto bien ilustra la distinción que hace Jean Paul Sartre en *El ser y la nada* entre "ser-en-el mundo" y "ser-dentro-del-mundo". Como lo explica Hazel E. Barnes en el prólogo de su traducción del libro al inglés, para Sartre la conciencia humana está simplemente "en el mundo", mientras "estar-dentro-del-mundo" es ser *uno* con el mundo como en el caso de los objetos" (Sartre, 1956, xii). Como mínimo, para Sartre, "hay una separación entre la conciencia y las cosas del mundo." Y los poemas de Giannuzzi, como en esta canción a la botella de leche, constantemente se refieren a este tipo de separación insistente. Los últimos versos del poema dicen irónicamente que el problema aquí es que la botella representada por el texto es "meramente" la idea de ese objeto, subrayando la afinidad con Sartre, y también infiriendo la filosofía platónica que subyace en esta poesía. Pero el resultado del poema es que las palabras no han podido representar adecuadamente el objeto. Jacques Derrida dice, en *De la gramatología* que en este intento de capturar el ideal platónico está fuera del alcance del lenguaje humano: "si bien este movimiento inicia su época bajo la forma del platonismo, se realiza en el momento de la metafísica infinitista. Solo el ser infinito puede reducir la diferencia en la presencia" (Derrida, 1984, 92). Para Derrida, pues, solo Dios podría expresar las palabras que pudieran referirse a cualquier objeto familiar. Giannuzzi, sin embargo, desde el principio ha estado tratando de llegar a una manera de resolver este problema inherente al lenguaje, que obviamente ve como una seria deficiencia. En sus libros más recientes hay una búsqueda aún más profunda de un lenguaje idealmente absoluto, un deseo de "una palabra de hierro" (Giannuzzi, 1962, 11). Esta expresión es muy semejante a la de Borges, "un lenguaje de hierro", el retorno idealizado a un lenguaje mítico, un lenguaje perfectamente representacional donde el signo es idéntico al objeto al que se refiere. La clave de todo esto, para Giannuzzi tendría que encontrarse dentro de los objetos que el poeta ansía describir. Específicamente, la característica necesaria yace dentro de "la materia viva" de los objetos, como los vemos en estos versos de "Estetoscopio":

El lenguaje secreto de la materia viva
es estentóreo como un incendio
que corre por debajo, en la oscuridad.

(1977, 86)

Lo esencial de los objetos se describe en términos semejantes en otro poema, "Sapo en el laboratorio":

sin hallar en el circuito secreto
de una instantánea pasión despanzurrada.
(1984, 50)

Aquí lo que contienen los objetos es un "circuito secreto" que indica por qué el poeta tiene que encontrar este lenguaje escondido. La "pasión despanzurrada" que el objeto apenas puede *contener* implica que este lenguaje podría proveer el tipo de experiencia poética trascendental que ha descrito Juarroz como una "poesía explosiva".

Paradójicamente, lo que en estos textos da a los objetos corrientes su cualidad interna y trascendental es el orden —la unidad o plenitud que estaban tan bien demostradas en la "botella de leche"— que estas cosas contienen. Una paradoja hecha explícita en este verso que se refiere al simple proceso de comer uvas en "Comiendo uvas": "un orden que impone certeza en todas direcciones" (1980, 28).

El verbo usado aquí no es el que se esperaría ver, como dispersar o diseminar, sino "imponer". La naturaleza del objeto está presentada definitivamente como una ley universal, que proporciona certeza por todas partes. Este orden absoluto de las cosas está subrayado en otro poema de *Violín obligado* que se refiere a "esta consistencia resuelta de una vez por todas" (29).

En el contraste con esa consistencia deseada se encuentra "el caos insidioso de una independencia atroz", como el poema "Nuestros días mortales," cuyo título también nos dice mucho. Por motivos de espacio, solo voy a agregar que hay muchos poemas que indican que ese caos no solo se aplica a nuestra condición humana sino también al lenguaje que emplemos por ser humanos. Poemas como "Tema poético" y "Solo en escena" (1984, 21), por ejemplo. Y hay poemas que tratan de convertirse en "otra especie de poesía" (a la que se refiere el poema "Este mundo, muchachos" —*Contemporáneo*, 27-28) que pudiera juntar la existencia material con un lenguaje humano perfectamente unificado y coherente. Poemas como "Comunicación cero en el día de mi cumpleaños" (1977, 79) y "El marco de referencia" (1984, 34) forman parte de la lucha textual por medio de la que tratan de encontrar una unificación objetiva y trascendental con los objetos materiales. Pero a la vez están constantemente cuestionando la habilidad del lenguaje de proveer la clave para llegar a ese estado trascendental. Como sucede con los otros poetas críticos, esta conciencia de problemas fundamentales con su lenguaje lleva con frecuencia a textos que ponen el énfasis en el proceso artístico. Es allí, en ese proceso —lo que el siguiente poema llama el "rito privado"— donde la

lucha hacia una posible resolución artística y lingüística tiene su campo de batalla.

RITO PRIVADO

Fuera de la habitación el mundo
ordena la trama de su tejido
con ese rumor implacable que uno atiende
creyendo estar apartado.
Pero detrás del vidrio raspado por la lluvia invernal
soy un fragmento activo, mezclado
a la desgracia de una época.
Envejeciendo y pálido,
melodramático entre el crujido de mis articulaciones
me aferro como un náufrago a un resto
de desprecio individual. ¿Habrá
cierto significado en el acto
de abandonar la ventana? Girando
mis ojos turbios y discontinuos
me vuelvo hacia al ácido fresco e inmortal
de una fuente de limones en el centro de la mesa,
a una fría porción de libertad en mi lenguaje.

(1980, 85)

Fuera del nivel de existencia del hablante está la trama bien ordenada tejida por el mundo. Creyéndose separado de este orden, de esta idea de estabilidad, el poeta —en contraste con la angustia expresada en otros de los textos que hemos visto— se da cuenta de que, aunque él es una cosa pequeña e incompleta (un fragmento), está activamente comprometido con el problema que implica el hecho de estar condenado a la condición humana caótica y a su lenguaje de fracaso. En este estado de incertidumbre, el poeta agoniza sobre su oficio difícil (el melodrama del crujido de sus articulaciones). Luego hace la pregunta: ¿dejar la ventana significa algo? Con esto significa el intento de tratar de abandonar sus preocupaciones con el inexpresable orden del mundo material. Como respuesta, vuelve, como lo hacen muchos textos de Giannuzzi, a un solo objeto definido y representativo, una fuente de limones. Con este acto el poeta ha decidido aferrarse a la libertad que ve como una especie de salvación en lo que para él es un lenguaje desordenado.

Es importante darse cuenta, después de toda la preocupación por un lenguaje fracturado, y la condición humana caótica que representa, que este poema termina con una nota romántica. También hay un toque estético; la fuente de limones es a la vez fresca, llena de vida e inmortal.

quizás tomando el papel de una naturaleza muerta de Cézanne. Como símbolo del ideal platónico, que existe en el estado de la idea pura, son también inmortales. Aunque el medio del poeta es un lenguaje incapaz de representar perfectamente esa visión artística, advierte aquí que un lenguaje inestable, por definición, tiene que permitir la libertad como parte de ese proceso. Esa libertad para él, ahora, significa que puede perseguir lo que Derrida expresa como "la imposibilidad y, por ende, el deseo de la presencia pura" (1984, 307). La voz poética aquí, bien consciente ahora de su inhabilidad de llegar a su meta, todavía sigue enfocándose en ese ideal imposible.

Entonces vemos específicamente cómo toda la poesía de Giannuzzi se refiere al proceso de crear la poesía a pesar de un lenguaje inadecuado o una inhabilidad de representar coherentemente un ideal objetivo. Lo que nos deja este último poema es algo equivalente a lo que Derrida llama el "suplemento". La fuente de limones en el poema no captura ni la fuente "real" que el poeta ve, ni el ideal trascendental de una filosofía platónica. Pero, como el *supplément* de Derrida, "reemplaza [...] se insinúa *en-lugar-de*" (1984, 185). Además Derrida dice que "así es como el arte, la *techné*, la imagen, la representación, la convención, etc., se producen a modo de suplemento de la naturaleza y se enriquecen con toda esa función de acumulación" (ibídem). La insistencia de Giannuzzi en producir textos poéticos que giran alrededor de objetos básicos es un esfuerzo de mucho valor, emprendido, como hemos visto, con toda conciencia de su futilidad. El sabe, con Derrida, de la imposibilidad de capturar totalmente su esencia. Al mismo tiempo, estos poemas son lo que Sartre llamaría "actos imaginativos," que en estos casos juegan con la propia capacidad constitutiva del lector. Las imágenes textuales de Giannuzzi, pues, como se acumulan, y como continuamente cuestionan su propia base, enriquecen nuestras visiones del mundo y del complejo proceso creativo que a él, como a Borges, le gustaría hacer receptivamente sencillo.

THORPE RUNNING

St. John's University
Collegeville, USA

BIBLIOGRAFÍA

- CULLER, JONATHAN. 1975. *Structuralist Poetics*, Ithaca, Cornell University Press.
- DERRIDA, JACQUES. 1984. *De la gramatología*, México, Siglo Veintiuno.
- GIANNUZZI, JOAQUÍN. 1958. *Nuestros días mortales*, Buenos Aires, Sur.
- . 1962. *Contemporáneo del mundo*, Buenos Aires, Américalee.
- . 1975. *El poeta y su obra*. Charla sobre sus poemas, en un ciclo organizado por la Subsecretaría de Educación, realizado en el Teatro Nacional Cervantes, en el mes de diciembre.
- . 1977. *Señales de una causa personal*, Buenos Aires, Sur.
- . 1980. *Principios de incertidumbre*, Buenos Aires, O.B.H.
- . 1984. *Violín obligado*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- SARTRE, JEAN PAUL. 1956. *Being and Nothingness*, traducción e introducción por Hazel E. Barnes, New York, Philosophical Library.
- VEIRAVÉ, ALFREDO. 1970. *Puntos luminosos*, Resistencia, "Fogón de los Arrieros".
- . 1973. *El imperio milenario*, Buenos Aires, Sudamericana.
- . 1977. *La máquina del mundo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- . 1980. *Historia natural*, Buenos Aires, Sudamericana.
- . 1985. *Radur en la tormenta*, Buenos Aires, Sudamericana.

UNA ADAPTACIÓN TEATRAL INFANTIL DE UNA NOVELA DE EMILIO SALGARI

Sandokan (una de piratas), comedia musical para niños estrenada con exitosa respuesta de la crítica especializada y el público en el Teatro Nacional Cervantes el 23 de abril de 1994, puede ser considerada la producción más acabada del director Héctor Presa, responsable de la puesta en escena y la adaptación, junto con los integrantes de su grupo La Galera Encantada.¹

Héctor Presa figura entre los más importantes cultores del teatro actual para niños en la Argentina. A pesar de su juventud (nació en 1954), tiene en su haber una larga trayectoria siempre dentro del campo específico de la escena infantil nacional. Compartió con Dora Kornman de Sterman la dirección del grupo La Galera Encantada, desde sus orígenes en 1977. La Galera Encantada es uno de los equipos más valiosos, coherentes y de producción constante en la historia del teatro infantil argentino de las últimas décadas. A La Galera Encantada se deben numerosos espectáculos: *Musicando*, *Callejeando* y *Una gotita traviesa* (todos de 1978).

¿A quién buscás?, *Un pequeño circo* y *Piedra libre para mi ciudad* (los tres de 1980), *Del 1 al 10* y *Juegos, lo que se dice juegos* (ambos de 1981), *Estimado don Quijote* (adaptación de la novela de Cervantes, de 1982), *El Hado de Pistacho* (1983), *Yo así no juego más* (1984), *Yo me arreglo solo* y *De postre, el Hado* (1985), *El último cola de perro* (1987), *Payasos de la Galera* (1988), entre otros. Entre las actividades de Héctor Presa como actor sobresalió su participación en *Hansel y Gretel*, adaptación de Marisé Monteiro (Sala Pablo Picasso de La Plaza, julio 1993). Las tareas del grupo La Galera Encantada se nuclean

¹ Conformaron el elenco Eduardo Alfonsín (Sandokán), Daniel Bóveda (Yáñez), Ernesto Torchia (Lord Guillonk), Gaby Lerner (Mariana Guillonk), Néstor Sánchez (Chester), Miguel Rur (Cabo), Carlos de Urquiza (Pirata Brooke) y Marianda Martins (cantante relatora), entre otros. La música de Angel Mahler, la escenografía y vestuario de Silvia Copello, el adiestramiento en esgrima y peleas de Osvaldo Bermúdez y la coreografía de Mecha Fernández completan la ficha técnica de *Sandokan (una de piratas)*.

actualmente en la sala homónima, ubicada en Corrientes 3671, que ostenta el título de “el único teatro argentino dedicado exclusivamente a la infancia y la juventud”.

Sandokán (una de piratas) es adaptación de la novela de Emilio Salgari, escritor italiano (1862–1911) cuyos folletines adquirieron enorme popularidad en el mundo entero. Integran su producción ochenta y dos novelas largas, más un centenar de novelas cortas y sesenta y ocho relatos. De todos estos textos algunos mantienen hoy plena vigencia en el circuito de lectura infanto-juvenil de la Argentina, especialmente sus aventuras de piratas entre las que sobresalen *El corsario negro* y *Los tigres de Mompracem*, novelas que cuentan con innumerables ediciones en colecciones de divulgación (en su mayoría adaptaciones o versiones abreviadas) destinadas específicamente al público infanto-juvenil.

Salgari dedicó a Sandokán varios de sus libros. Su primera aparición fue en la novela por entregas *El tigre de la Malasia*, publicada en *La Nuova Arena* entre octubre de 1883 y marzo de 1884. Dicho texto fue reeditado con importantes modificaciones en 1900, en forma de libro, por el editor Antonio Donath, en Génova, con el nombre de *Los tigres de Mompracem*. El éxito de Sandokán motivó la escritura de algunas “continuaciones” posteriores como *Sandokan alla Riscossa* (1907), título conocido en castellano como *El desquite de Sandokán*, y *La reconquista de Mompracem* (1908).

Para su espectáculo, Héctor Presa trabajó sobre la versión original y completa de *Los tigres de Mompracem*, es decir, la versión definitiva y corregida de aquella primera novela por entregas de 1883-1884.

ANÁLISIS COMPARATÍSTICO

Para el análisis comparatístico de las relaciones entre la novela italiana y la pieza teatral argentina, seguimos las sugerencias teórico-metodológicas de Jorge Dubatti en su estudio “Aportes para la teoría y la metodología del Teatro Comparado: el concepto de adaptación teatral” (1993a). Por razones de extensión evitaremos deliberadamente las definiciones teóricas al respecto, que pueden consultarse en el trabajo de Dubatti. En nuestro estudio de la adaptación distinguiremos tres niveles: la fábula, el discurso y la semántica. Todas nuestras citas corresponden a la edición de *Los tigres de Mompracem* al cuidado de Emilio Pascual (Salgari 1993). En cuanto al guión de *Sandokán (una de piratas)* trabajamos sobre nuestra experiencia espectral en las funciones realizadas en el Teatro Nacional Cervantes.

a) Nivel de la fábula

De la confrontación de los textos se concluye que, en este nivel, la pieza de Héctor Presa sigue fielmente el relato de Salgari en sus unidades constitutivas invariantes, así como en algunas de las variantes, a la vez que introduce algunas significativas modificaciones innovadoras.

a.1. En cuanto a las unidades invariantes, Presa respeta tanto los motivos esenciales de la estructura de novela de aventuras (el héroe pirata, Sandokán, que defiende su isla; sus sucesivos enfrentamientos con el oponente, los "leopardos" ingleses nucleados por Lord James Guillonk; su alianza con el ayudante, el amigo Yáñez) como los de la intriga amorosa (la "pareja imposible" formada por Sandokan y Mariana Guillonk, sobrina del peor enemigo del Tigre, pareja que logra constituirse recién en las últimas líneas de la novela y acarrea un definitivo cambio de identidad en Sandokán).

a.2. En cuanto a aquellas unidades que pueden variarse sin afectar la estructura básica de la fábula, Presa elige respetar las siguientes: el personaje de Brooke, el "exterminador de los piratas" (como lo define Salgari en la novela), que se enfrenta con Sandokán en los combates más cruentos; la ubicación geográfica (la isla de Mompracem, tierra de Sandokán, y de Labuán, territorio de Lord Guillonk, ambas en la Malasia); avatares menores de la fábula como el encuentro de la pareja en la casa de Lord Guillonk a causa de la herida de Sandokan y el encubrimiento momentáneo de su identidad, etc.

a.3. en cuanto a las modificaciones de la fábula cabe distinguir: 1) *la supresión de una enorme cantidad de material narrativo*: Presa ha debido reducir un material de lectura de varias horas (la novela tiene unas trescientas páginas en letra menuda) en un espectáculo de una hora y media. Por lo tanto, Presa debió seleccionar y desechar una buena parte de la novela.

En el texto original, Salgari multiplica la yuxtaposición de enfrentamientos bélicos y aventuras épicas de Sandokán y sus tigres con los "leopardos ingleses". Desde el punto de vista estructural casi todas esas aventuras son catalizables y sólo han sido destinadas por Salgari a la multiplicación del efecto de "acción" sin que agreguen demasiado a la historia central. Presa pone en práctica un estricto principio de economía.

2) *la amplificación de motivos*: específicamente en lo relativo a los sucesos que componen la historia sentimental. En declaraciones realizadas por Héctor Presa al periodismo, señaló su voluntad de poner las aventuras y la

intriga sentimental en un mismo nivel para diseñar un público modelo que incluye tanto a varones (más atraídos por las aventuras y la acción) como a niñas (más interesadas por la línea amorosa).

3) *la incorporación de motivos nuevos*: Presa crea el personaje de Chester, empleado al servicio de Lord Guillonk, en quien recae buena parte de la comicidad verbal y de situación en la obra teatral. Chester ha sido incluido para degradar la figura del lord inglés, quien según las sinceras y simpáticas palabras de su sirviente resulta ser un patrón mandón y avaro, que debe a su empleado la mitad de su sueldo. De alguna manera Presa sintetiza en este personaje un rasgo de actualidad que funciona como guiño cómplice con el espectador adolescente o adulto (aunque no descartamos la recepción infantil): Chester puede conectarse en nuestra sociedad con la imagen del trabajador mal pago, que reclama un aumento en su sueldo y se subleva ante la injusticia. En segundo lugar, Presa crea el personaje de la esposa del pirata Brooke, especie de manager o empresaria de los negocios de piratería de su marido.

4) *la repetición de ciertos motivos, pero con otra funcionalidad*. Nos referimos al tratamiento que Presa le otorga a las escenas de violencia en la pieza teatral. Salgari expresa una violencia descarnada, de rasgos naturalistas, que acentúan la crueldad casi delictiva de Sandokán, que hace honor a su sanguinario nombre de "tigre". En la novela original, campea una llana percepción de la atrocidad de los "crímenes de guerra". En cambio, en la obra de Presa, se respeta el motivo de las luchas y los enfrentamientos armados pero se "abuena" el contenido de la violencia y por sobre todo se lo permea con elementos cómicos. Incluso Presa trabaja con la parodia del discurso bélico. Por ejemplo, en el último combate, se anuncia el despliegue de "artillería pesada" y en realidad se trata de un duelo con avioncitos de papel y se menciona entre los armamentos los "cañones de crema y dulce de leche". Por otra parte, si bien mantiene el personaje de Brooke, le da un perfil diferente: a diferencia del sanguinario personaje de Salgari, el Brooke de Presa es un pirata torpe, distraído, gordo y con anteojos, lo que implica un idéntico procedimiento de degradación del oponente como el antes señalado en cuanto a la influencia de Chester sobre la imagen de Lord Guillonk.

En conclusión, en el nivel de la fábula, Presa sigue fielmente la estructura básica de la novela de Salgari pero otorga a su versión una peculiar inflexión diferencial: la selección y disminución del material de aventuras y la amplificación de la intriga sentimental; la creación del sirviente Chester y la degradación cómica de Lord Guillonk y de Brooke; la parodia de discurso bélico. Los procedimientos de degradación del oponente borran

la adscripción del espectáculo a la épica de la novela: si en ella protagonista y oponentes gozan del mismo grado de dignidad y respeto, en la pieza teatral esa relación se desequilibra en virtud de un más acentuado maniqueísmo ingenuo (los buenos enfrentados con los villanos) al servicio del carácter *naif* y cómico de la adaptación de Presa.

b) Nivel del discurso

Desde el punto de vista del discurso, en tanto se trata de una adaptación genérica (Dubatti 1993a), trabajamos en el área de la estética comparada o interrelación de las artes (según la terminología de Etienne Souriau). En tanto Presa traslada una novela al lenguaje de la escena, los cambios en el nivel del discurso son múltiples y complejos. Nos detendremos sólo en los rasgos más relevantes.

b. 1. En cuanto a la *dimensión lingüística*, para el pasaje de la novela al teatro, dentro de la *enunciación mediata* (el habla de los personajes, Ubersfeld) Presa establece dos sub-grados internos de enunciación:

1) *primer sub-grado*: las palabras de un narrador-presentador-cantante (el personaje de Marianda Martins), cuya función es enmarcar los sucesos de la historia de Mariana y Sandokán y suplir al narrador omnisciente en tercera persona de la novela de Salgari. Lo singular de la versión es que se trata de una mujer que, a la manera de una "musa", relata desde la luna la historia de Sandokán. Está vestida al uso malayo pero con tonos blancos, es decir, Presa la distingue del orden interno del relato con la estilización del color de su vestido.

2) *segundo sub-grado*: los diálogos de los personajes. Es en estos diálogos donde se verifican las mayores modificaciones en el nivel del discurso. Si bien Presa aprovecha las estructuras de diálogo originales de la novela, da a las palabras de los personajes la novedad de lo cómico (especialmente al personaje de Chester) y borra absolutamente toda huella de "literaridad" al servicio de la síntesis y de la comunicación directa que exige el público infantil. Entre los recursos de comicidad verbal se destaca principalmente la autorreferencia literaria. En la pieza de Presa Mariana explica con lujo de detalles cómo son la personalidad y la historia de Sandokán y ante la sorpresa de su tío, quien le pregunta de dónde sacó tanta información, ella le confiesa haber leído la novela de Salgari.

b. 2. En cuanto a los *procedimientos de puesta en escena* (la poética espectacular, es decir, el sistema de convenciones en el que se sustenta el texto espectacular) se manifiestan las novedades del lenguaje de Pre-

sa respecto de la novela de Salgari. Presa hace de *Sandokán* una comedia musical. Es aquí donde surge plenamente la especificidad de las técnicas teatrales empleadas por Presa de las que sólo señalaremos algunas fundamentales:

1) la musicalización de Angel Mahler a través del relato cantado, escenas de baile, batallas con coreografía y fondo musical, movimientos de conjunto a la manera de coros. En los "temas de amor" Presa recurre a la doble imagen simultánea: mientras canta la pareja central, paralelamente otra pareja de bailarines realiza figuras de danza.

2) Presa recurre a una escenografía y vestuario deliberadamente no realistas con la intención de construir cuadros visuales muy coloridos que funcionan como dispositivos de atracción de la atención del espectador infantil.

3) el trabajo con la comicidad de situaciones: un aspecto casi absolutamente ausente en la novela original.

4) la minuciosa elaboración de los códigos del movimiento y del *espacio gestual*, especialmente a través de los aportes coreográficos de Mecha Fernández y del asesoramiento en esgrima y peleas de Osvaldo Bermúdez.

5) Presa elige para su personaje central un actor que quiebra la imagen clásica de Sandokán fijada en las ilustraciones de la primera edición por Carlo Linzaghi. Si en la novela de Salgari Sandokán responde a un *retrato idealizado*, es "alto, esbelto, de fuerte musculatura, con rasgos enérgicos, varoniles, fieros, y de una extraña belleza; largos cabellos le caen hasta los hombros: una barba negrísima le enmarca un rostro igeramente bronceado. Tiene la frente amplia, sombreada por dos espesas cejas de arcos atrevidos; una boca pequeña que muestra unos dientes afilados como los de las fieras y relucientes como perlas; dos ojos negrísimos, que despiden un fulgor que fascina, que abraza, que hace bajar la vista a cualquiera" (Cap. I, 8), en la versión de Presa se trata de un tipo físico más ligado a lo occidental, lo contemporáneo y que favorece una identificación mayor de los chicos con modelos de masculinidad vigentes hoy en nuestra sociedad: el Sandokán de Eduardo Alfonsín no responde ni al exotismo ni a la ferocidad ni al romanticismo idealista del original de Salgari.

c) Nivel semántico

Todas las modificaciones que hemos señalado implican una diferencia semántica relevante de la pieza de Presa respecto del original de Salgari.

Dicha diferencia podría sintetizarse en los siguientes términos: Presa retoma la intención salgariana de exaltar el amor como forma de redención y sentido último de la vida del hombre (retoma la imagen del tigre vencido por el amor de una mujer). Sin embargo, Presa le otorga a Sandokán un sentido mucho más amplio desde el punto de vista simbólico: no se trata de la historia de un pirata que debe luchar para recuperar aquello que le han robado, sino que se trata de "un hombre que lucha por su verdad" (*sic*). De esta manera Presa multiplica, abre la dimensión simbólica del texto hacia nuevas direcciones proponiendo una "moraleja" de corte existencialista: la exaltación del hombre con una moral individualista, que lucha por lo que cree y por lo que ama, más allá de los contenidos concretos de la historia particular. En suma, Presa se apropia del sentido de la novela de Salgari para darle una nueva inflexión humanista.

CONCLUSIÓN

La confrontación comparatista de la novela y la pieza teatral permite concluir que *Sandokán (una de piratas)* de Héctor Presa es según la tipología diseñada por Dubatti una *adaptación genérica estilizante*: sigue de cerca el relato de Salgari pero, sin traicionarlo, se toma ciertas libertades que acentúan el carácter novedoso de la versión teatral.

En el nivel de la fábula, Presa se mantiene fiel a la novela (repite tanto las unidades constitutivas invariantes como algunas de las variantes) pero introduce algunas significativas modificaciones innovadoras (cambio de funcionalidad de la violencia, parodia del discurso bélico, creación de los personajes de Chester y la esposa de Brooke, borramiento del estatuto épico a partir de la degradación de los oponentes de Sandokán).

En el nivel del discurso, Presa incorpora las técnicas de otro lenguaje: la comedia musical para niños, a través de la musicalización, el vestuario y la escenografía no realistas, el trabajo con la comicidad de situaciones, la coreografía y el espacio gestual de la esgrima, la inclusión del personaje de una relatora-cantante, el cambio de la imagen clásica del héroe y el procedimiento de la autorreferencia literaria (un personaje de Salgari cita la novela de Salgari).

En cuanto a la semántica, Presa multiplica la dimensión simbólica del personaje de Sandokán y exalta en su figura la del hombre que "lucha por su verdad" y por lo que ama en un sentido más amplio.

En suma, Presa no se conforma ni con una simple y mecánica escenificación epigónica (lo que Dubatti denomina adaptación clásica) ni

pretende una versión transgresora (a pesar de la inclusión de algunos componentes paródicos en el discurso de la violencia). Presa busca un camino intermedio entre ambas: se mantiene solidario a la estética de la novela de aventuras de Salgari pero a la vez imprime a su versión un sello particular que implica una apropiación actualizada de la novela, una puesta al día formal y semántica sincronizada con su propio deseo y con los reclamos de su público infantil.

NORA LÍA SORMANI

Fondo Nacional de las Artes

BIBLIOGRAFÍA

- DUBATTI, JORGE. 1992. "Problemas de Teatro Comparado. La adaptación argentina (1909) de *Tierra baja* de Angel Guimerá", en su *Comparatística* (ed.), Buenos Aires, Biblos, 45-62.
- . 1993a. "Aportes para la teoría y metodología del Teatro Comparado: el concepto de adaptación teatral", *Letras*, nros. 29-30, enero-diciembre 1994, 13-27.
- . 1993b. "Teatro Comparado (Europa-Argentina, 1900-1930): un modelo de relevamiento", *Boletín del Instituto de Artes del Espectáculo* (Universidad de Buenos Aires), n. IX, 15-18.
- . 1994a. *Así se mira el teatro hoy*, Buenos Aires, Editorial Beas.
- . 1994b. "Teatro Comparado: teoría y metodología", *Wellliteratur. Cuadernos de Literatura Comparada*, n. 1, 7-16.
- MEHL, RUTH. 1992. *Con éste sí, con éste no... Más de 500 fichas de literatura infantil argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- SALGARI, EMILIO. 1993. *Los tigres de Mompracem*, traducción, apéndice y notas de Emilio Pascual, ilustraciones originales de Carlo Linzaghi, Bogotá, Rei Andes.
- SORMANI, NORA LÍA. 1994a. "La máscara y la pluma" (sobre nueva dramaturgia argentina infantil), *El Cronista Cultural*, 21 de enero, 6.
- . 1994b. "La literatura sube a escena" (sobre el auge de las adaptaciones de la literatura universal en el teatro infantil de Buenos Aires), *El Cronista Cultural*, 17 de junio, 6.
- SOURIAU, ETIENNE. 1986. "Estética comparada y literatura comparada", en su *La correspondencia de las artes*. Elementos de Estética Comparada, México, F.C.E., 15-23.
- ZAYAS DE LIMA, PERLA. 1990. *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, MANUEL, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos, 1987 (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 354, 158 pp.)

Manuel Alvar define los ensayos que conforman este volumen como "consideraciones de un lector para estimular a otros lectores". Es, sin duda, una lectura cuidadosa y entusiasta de la novelística de Miguel Delibes el punto de partida de estas "meditaciones" que, si bien explícitamente personales, no pierden nunca su rigurosidad crítica.

Gracias a una estructura de cinco estudios unitarios, el autor abarca un panorama bastante amplio y ensaya diferentes aproximaciones a un material extenso y de inagotable riqueza. A veces rastrea un tema y analiza su evolución a lo largo de la trayectoria del escritor nacido en Valladolid en 1920 y Premio Cervantes 1994. Así *Los hombres y el paisaje* y *Las guerras de Miguel Delibes* abundan en citas de novelas, confrontadas incluso con párrafos testimoniales o de autocrítica de Delibes. En ocasiones la erudición de Alvar no elude cuestiones de historia de la novela o planteos clásicos que origina el género, como en *Sobre el realismo*. Pero probablemente las páginas más lúcidas de esta obra son las que el estudioso dedica al rasgo más notable de la técnica de Delibes, es decir, su capacidad para caracterizar y dar vida a los personajes según su habla: *El instrumento lingüístico* y *Los caminos hacia el monólogo interior* son dos breves tratados cuyo mérito principal es captar la esencialidad del novelista que, por sobre todas las cosas, "posee el pulso de la lengua".

Quizás el análisis de obras como *Cinco horas con Mario* y *Los santos inocentes* son más que suficientes para afirmar —aún en estos escépticos tiempos posmodernos— el valor primario de comunicación que la lengua siempre ha poseído y debería poseer. Alvar parece rendir un tácito homenaje al escritor septuagenario que, carente de todo prejuicio intelectual y con su peculiar sencillez, ha afirmado: "El lenguaje destruido dejaría de ser comunicación y pienso que el lenguaje, si no sirve como vehículo de comunicación, no sirve para nada".

Completan la presente edición una "Breve autobiografía" ofrecida por el propio Delibes, un listado actualizado de Bibliografía que incluye la nómina de sus obras y textos de críticos y, finalmente, una selección de recortes de prensa en que se comentan las novelas consideradas.

MARÍA LUCÍA PUPPO

BATTISTESSA, ANGEL J. *Sonetos*, Buenos Aires, Corregidor, 1993, 56 pp.

Llega a nuestras manos el florilegio que encierra los *Sonetos* de Battistessa en un pequeño volumen dorado, un cofrecito donde el carácter sabio de su poesía se acendra como en los últimos cuartetos de Beethoven que tanto amó.

Son veintidós composiciones que el editor ofreció al poeta en ocasión de sus noventa años, poemas de la madurez y de la ancianidad, de rasgo testimonial y testamentario, que debieran leerse al atardecer, en la quietud de un jardín porteño, en ese estado de comunión con Dios y el prójimo, con la naturaleza y el arte, que el alma católica del autor había convertido en hábito. Sonetos en endecasílabos o en alejandrinos de linaje francés.

En cada verso el lector de estos cantos volverá a encontrarse con Battistessa. Con el hombre que hace su confesión al modo claudeliano, tras la vestidura secreta y esencial del poema, en reserva que acentúan las imágenes de la holgada clausura, del jardín, de la celda, de la bodega, del zumo, de la redoma y que convienen a esa alquimia trascendente cuando celebra, en "lo profundo del corazón mortal", la memoria del Edén y la certeza del Paraíso:

Eso sí se me acuerda. Se me acuerda mi infancia
matinalmente clara en el huerto paterno.
Entre dones mudables adiviné lo eterno,
y que la rosa, mustia, se angeliza en fragancia.

Coloquio con el profesor que, allá en su cátedra, nos hizo disfrutar de los infinitos registros de la cultura, de los archivos que convocaba con gracia natural, el poemario es para siempre una lección sobre el soneto que, desde la Escuela Siciliana, llega hasta nosotros exigente y ágil como una forma musical. El maestro sabe orquestarlo con clásico rigor, en una "estricta geometría" donde se lucen la enumeración y la onomatopeya:

Tu música es plural: poema flauta,
redoble tamboril, trompa violenta,
apremiante clarín, cítara lenta,
coro total si confidencia cauta.

Hombre de cultura, Battistessa viaja de la naturaleza a los libros, y de los libros amados al mundo natural, en "un dulce retorno al limpio encantamiento / de los días primeros". Vuelve también, desde sus largas peregrinaciones, a "la casa, mi celda en el paisaje / de la tierra argentina", donde el Otoño pródigo se demora y donde los recuerdos se transforman en esencia y en nostalgia". Es entonces el hombre de fe el que agradece el don, el que comprende que el Edén perdido "mañana será Cielo" y presiente los

aprestos del Piloto para el "Ulises cristiano", una vez consumadas las cuatro etapas que profetizó para sí mismo:

Cumplí bien la primera: asombro y juego;
en la segunda amé y anduve ciego;
curo, ya en la tercera, la honda herida.

Para alcanzar el Reino, la cuarta ha de ser un tornarse como niño, un aspirar a "algo que sea jornada sin pausa, algo que sea/el puerto intemporal, soleado y sin invierno" de la "añorada Itaca, prenda del mar ignoto".

Entretanto, se inclina con ternura sobre los inocentes animales que amó San Francisco de Asís, sobre "la vida y sus fruiciones: / el amor, la amistad y la dulzura / del sociego interior", sobre "las aflicciones de este hermoso vivir" en la premura del tiempo que hace vasto el recuerdo y corta la ilusión, sobre las Navidades familiares donde los ausentes proclaman el "prefigurado convite".

Si algo deslumbra en esta colección es la extrema coherencia de todo el proceso, la lúcida mirada que abarca la Primavera y el Invierno, reveladora de la armonía del alma. Este canto de fe, de amor y de esperanza se entona con arte exquisito, con un manejo en luminosa plenitud de los recursos del estilo y del idioma, de modo que se alcance "—en letra y en espíritu— el decoro del mundo".

Recibimos pues, con júbilo, la herencia de nuestro querido maestro: el universo que en gozo contemplara, "la tierra, el cielo, la Creación entera" que festejó un hombre en gracia.

DOLORES DE DURAÑONA Y VEDIA

CAPO, JESÚS, *Saulo, ¿por qué me persigues? Novela sobre San Pablo*, Santiago de Chile, Sudamericana, Colección Ecumene, 1994, 190 pp.

El libro de Jesús Capó es un libro comprometido, genuinamente comprometido; es una muestra de ese tipo de literatura que, a contrapelo de las tendencias más frecuentes del compromiso político o social, opta por un compromiso trascendente, de cuño cristiano y de intención abiertamente evangelizadora.

Cabe, sí, preguntarnos si corresponde llamar *novela*, en sentido estricto, a este relato sobre la vida, la misión y el pensamiento del Apóstol de los

Gentiles. Atendiendo a la carencia de una intriga y de una acción nuclear que determinen una estructura a propósito, preferimos ver en esta encendida narración una biografía novelada, ficcionalizada, y no una novela biográfica. La figura de Pablo es el centro y el único factor y motor de la acción, su vida y sus hechos los únicos sostenes de la fábula, y su prédica apostólica el meollo doctrinal de la obra. Siguiendo de cerca los *Hechos de los Apóstoles* y las *Cartas* paulinas, Capo construye una historia rigurosamente lineal y atrapante sobre la actividad misionera de Pablo, desde su participación en el martirio de Esteban y su memorable conversión en el camino de Damasco, hasta su prisión y muerte en Roma. Más allá de las fuentes escriturísticas, la obra revela un sesudo comercio del autor con la teología cristiana y judía. La especulación doctrinal, empero, no traba ni demora el vertiginoso desarrollo de la acción; las definiciones teológicas de Pablo ocurren siempre en el marco de sucesos concretos que las contienen, motivan y justifican, y se desarrollan en diálogos vivos y concisos. Así, por ejemplo, los debates con la iglesia de Jerusalén sobre la superación de la Ley Mosaica y la innecesidad de la circuncisión, la charla con Bernabé sobre el Cuerpo Místico, y la conmovedora instrucción de Pablo a Lucas sobre el valor salvífico del sufrimiento, en el preciso momento de la despedida de ambos en la celda del apóstol en Roma, tras recibir la confirmación de su sentencia a muerte (caps. 29 y 30). Literariamente, estas escenas finales representan el punto más alto de la obra, y nos dibujan a un Pablo decidido al martirio y firme en su fe, pero humanísimo al fin y temeroso —como el Señor en el huerto de los olivos— de las horas que se vienen. Lucas, a su lado, toma nota de sus últimas enseñanzas, lo conforta en su fiebre y se resiste a dejar al maestro, obstinándose en la esperanza de una prórroga que no ha de llegar.

Resulta fundamental en la obra la relación de Pablo con Jerusalén y con el judaísmo. Queda claro que la postura de Capo —que es la de Pablo— tiende a considerar a la Ley Mosaica como superada y secundaria, pero no despreciable. Constituyen verdaderos motivos conductores de la obra la vocación universalista del apóstol, su interés por Roma y su convicción de que la cristianización de los gentiles no requiere del cumplimiento previo de las formas y preceptos de la vieja ley, pero son asimismo notables los lazos fortísimos de Pablo con Jerusalén, que es la iglesia madre, su dolor al ser tildado de renegado por sus hermanos judíos, y sus esfuerzos por evitar una ruptura con su pueblo, ruptura que al cabo resulta inevitable debido a la intransigencia de éste.

La atracción ejercida por Roma es denotativa de la vocación universalista del Apóstol de los Gentiles. Igual que los *Hechos de los Apóstoles* en que se

basa, la obra de Capo se inicia en Jerusalén y se cierra en Roma; hay un *centro* religioso que se ha desplazado, y que al correrse de Oriente a Occidente indica la superación de la vieja ley por la nueva y del concepto estrecho de pueblo elegido por el de un pueblo de Dios identificado con los hombres todos y, por esto mismo, *ecuménico, católico*.

El estilo del relato es encendido y conciso; las sucesivas instancias de la vida del santo se hilvanan con una mezcla de acción y pasión que refleja cabalmente el carácter del personaje. Todo va desenvolviéndose en una especie de vértigo, en una urgencia evangelizadora. La resolución de las escenas es rápida, la lengua despojada, la descripción económica y el acontecer incesante. El diálogo se erige en el recurso fundamental, como instrumento apto para integrar la doctrina a la acción. A Pablo le urge llegar a Roma, y a Capo también. La elocución es llana pero vigorosa, como llana y vigorosa es la lengua del Nuevo Testamento en que el autor bebe. Tan profunda y capital es la índole del mensaje, que no se está aquí para hacer «literatura». Capo se ha propuesto evangelizar a través de su relato, y lo logra doblemente: transmitiendo él mismo la doctrina paulina, y sobre todo creando en el lector, tras volver la página final, el irrefrenable deseo de acudir a los textos sagrados. El autor se basa en el Nuevo Testamento, pero huelga decir que no pretende reemplazar su lectura sino motivarla. Creemos que logra plenamente este objetivo, y que sobre tal logro descansa la mayor virtud de este libro que recomendamos.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Diccionario de escritores mexicanos siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días. Tomo III (G). Dirección y asesoría de Aurora M. Ocampo. México, Universidad Nacional Autónoma, 1993, XLVI + 371 pp.

El Instituto de Investigaciones Filológicas (Centro de Estudios Literarios) de la Universidad Nacional Autónoma de México, prosigue con la reedición aumentada de su estupendo *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*, aparecido originariamente en 1967, cuyo anterior tomo II reseñó *Letras* en su oportunidad.

El tercer tomo, dedicado a autores cuyos apellidos comienzan con G, respeta las características científicas y editoriales observadas en los dos tomos precedentes. Entre éstas, y sin ánimo de repetir lo ya reseñado por esta

revista en su número 27-28 a propósito del tomo anterior; destaquemos las más notorias.

En primer término, se debe elogiar la *exhaustividad* del repertorio, tanto por el número de autores incluidos y la amplitud del patrón selectivo, cuanto por la cantidad y calidad de la información contenida en cada entrada. En abono de lo primero, bástenos notar que el tomo que comentamos dedica sus 371 páginas exclusivamente a apellidos de inicial G, y que el criterio de selección acoge a escritores no sólo de los géneros mayores tradicionales (novela, cuento, poesía, teatro, ensayo), sino también a filósofos, críticos, biógrafos, cronistas, historiadores literarios y periodistas cuyas obras tengan alguna relación con las letras mexicanas. El concepto de *mexicano* es asimismo generoso, pues comprende inclusive a aquellos autores de otras nacionalidades que han residido y producido sus obras, total o parcialmente, en México. Así los casos —y citamos al azar— del chileno Manuel S. Garrido (pp. 141-142), del español Gabriel García Narezo (pp. 63-65), del colombiano Eduardo García Aguilar (pp. 31-35), del argentino Adolfo Gilly (pp. 152-155), entre otros.

En lo concerniente a la información dedicada a cada autor, ésta se organiza en tres apartados. Primero, una breve biografía del escritor analizado, con mención de sus obras. Segundo, un listado de su producción, tanto bibliográfica cuanto hemerográfica, según orden alfabético y, dentro de éste, por géneros y fecha de aparición. En tercer lugar sigue una importante sección de referencias bibliográficas sobre el escritor en cuestión, clasificadas por orden alfabético de críticos. Este tercer apartado resulta de singular relieve por su prolijidad y constituye un instrumento de invalorable utilidad para el investigador.

También es ponderable la *funcionalidad* del volumen. Tras una advertencia liminar, sigue una lista de abreviaturas corrientes, de siglas tanto generales (pp. XI-XII) cuanto de publicaciones periódicas citadas (pp. XIII-XXVI), que posibilitan reducir a un mínimo de verbosidad los asientos bibliográficos y hemerográficos del autor y también las referencias sobre éste, en los apartados correspondientes. A continuación se consignan una bibliografía general (pp. XXVII-XLIII), y un índice de los escritores incluidos en este tercer tomo (pp. XLV-XLVI). El cuerpo del *Diccionario* se abre con el artículo dedicado a Benita Galeana (p. 1), y se cierra con el de Francisco Guzmán Burgos (pp. 370-371).

El volumen, al cuidado de la directora y asesora de la obra, Aurora M. Ocampo, cuenta además con la colaboración de Angélica Arreola Medina, Rocío González Serrano, Pilar Mandujano Jacobo, Laura

Navarrete Maya, Patricia Ortiz Flores, Carlos Rubio Pacho y Aurora Sánchez Rebolledo.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

GARRIDO GALLARDO, MIGUEL ÁNGEL, *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la naturaleza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, 284 pp.

He aquí el último libro, hasta el momento, de Miguel Ángel Garrido. Casi todos los trabajos que integran el volumen han sido publicados anteriormente, por separado o en recopilaciones ahora agotadas; algunos resultan de la refundición de otros, pero todos han sido “convenientemente corregidos, aunque sin borrar las huellas de su condición originaria en cada caso”(9). No se trata, como pudiera temerse por su origen, de una serie de contribuciones dispersas; el resultado es, muy al contrario, un conjunto temáticamente coherente y cuidadosamente articulado.

Ya desde la “Introducción” puede advertirse los dos ejes sobre los que discurre la indagación del autor: por un lado, la reflexión sobre qué debe entenderse por ciencia y por literatura, a través de la discusión de los distintos enfoques desde los que se estudia la disciplina, y por otro, su compromiso con la dimensión humanista, que ve la actividad literaria como una parte cimera de la comunicación humana, expresión de la conciencia crítica del mundo y baluarte de la libertad del hombre frente a las presiones a que se ve sometida (hoy, en particular, por los medios de comunicación). La afirmación de la necesidad de una “ciencia de la literatura” —en el sentido amplio de “ciencia” que se explicita con claridad— está presente a lo largo de todo el libro. El horizonte de tal ciencia debe pasar por una estrecha conexión entre semiótica y lingüística, en particular en su vertiente pragmática, que atiende a la relación de los signos con la situación en que se producen, por la consideración de la literatura como lugar de encuentro “de la lengua natural y de todos los demás mecanismos comunicativos de los diferentes discursos” (26). Pero sin renunciar al sustrato ontológico o metafísico (Steiner llegará a llamarlo “teológico”) de la comunicación literaria o artística.

En ocho secciones se reparte el contenido del libro. La primera parte presenta un panorama de “la teoría literaria en España desde 1940” (y de la más reciente, en Iberoamérica), donde el nacimiento y arraigo de la

estilística, pasando por las teorías militantes de los primeros años sesenta y la irrupción después del estructuralismo, hasta la diversificación de tendencias a partir de los setenta, con mayor influjo de las corrientes americanas. Se ponderan los logros válidos del pasado, se traza el estado actual de los estudios y se apuntan los cauces del futuro. El recorrido pone de manifiesto hasta qué punto la evolución, lejos de presentarse como puramente azarosa, responde al contexto en que se produce, tanto al externo del desarrollo político, como al de la sucesión de paradigmas en el ámbito internacional de la disciplina. Creo que merece destacarse el alegato final contra el injusto olvido de las aportaciones hispánicas en el panorama mundial, fácilmente comprensible (no tanto cuando resulta jaleado por nuestro propio papanatismo), pero objetivamente injustificable. La desproporción entre difusión y valor, si comparamos las muestras con las obras escritas en lenguas "dominantes", parece evidente, tanto en las cimas como en las medianías y hasta en las simas.

En la segunda parte, titulada "Las funciones externas del lenguaje", se examina la teoría jakobsoniana de las funciones tal como se formula en la justamente célebre ponencia "Lingüística y poética", pero situándola en el contexto en el que se produce, un congreso sobre el estilo, y en la línea de investigación, desde el formalismo, de Jakobson. Se pone de manifiesto así la coherencia "interna" del modelo y se desmontan las críticas que ha suscitado por cuanto se hacen desde otros paradigmas o presupuestos. Reconociendo las limitaciones de la función poética para definir la "literariedad" (como hiciera ya el propio Jakobson), y admitiendo que "se puede aceptar la refutación de la teoría (lo que ya se ha hecho globalmente)" (77), acaba señalando como posible rendimiento, aún por explicitar, de este paradigma "el de una tipología de mensajes establecida según el grado de dominancia de una y otra función" (78).

El tercer bloque, "De la estilística a la semiótica", contiene un repaso de las sucesivas aportaciones al estudio lingüístico de la literatura, o poética lingüística en sentido amplio (pues algunos planteamientos bordean lo sociológico), desde la estilística hasta las teorías textuales y la pragmática; que pone de relieve el movimiento de superación, no de anulación, de unos paradigmas por otros. Con la conclusión de que si no es posible circunscribir la cualidad literaria de los textos a su naturaleza lingüística, mucho menos lo es investigar aquella ignorando ésta; aunque haya que atender también a otras dimensiones semióticas, como la social, sigue un examen de las "condiciones para una semiótica (verdaderamente) literaria", que no cumple ni una semiótica de la diferencia, como la estructuralista, ni una semiótica de la referencia basada en la Lógica, como la inspirada en

Peirce (tampoco, aunque se estudie más detenidamente aparte la de base marxista), por cuanto se muestran incapaces de dar cuenta de la dimensión estética, del “descubrimiento”, en que radica lo específicamente literario; y aboga por una semiótica concebida como estrategia —no como ciencia ni como método— que respete esa dimensión, que es en último término metafísica.

La cuarta parte se dedica al tema, verdaderamente fundamental, de los géneros literarios, del que el profesor Garrido se viene ocupando de forma continuada —publicó en 1988 un *reading* sobre *Teoría de los géneros literarios* (Madrid, Arco-Libros) y ha redactado el capítulo correspondiente de un *Curso de Teoría de la Literatura* (D. Villanueva ed., Madrid, Taurus, 1994). Además de un estado de la cuestión se encontrará el esbozo de una teoría de los géneros en relación con los factores de la comunicación, que, reconociendo la imposibilidad de definir el “género” atendiendo a componentes solo formales o semánticos, propone entenderlo en perspectiva pragmática, como un *modelo* de escritura para el autor, un *horizonte de expectativa* para el lector y un *señal* para la sociedad lectora. Se ofrece a continuación un ensayo de aplicación al “sainete” que confirma algunas de las conclusiones anteriores, como la insuficiencia de la tradicional división tripartita y el peso de lo social en la definición de los géneros históricos.

Más antigua, si cabe, e igual de constante, es la atención que ha prestado el autor a la relación entre literatura y sociedad, de que trata la quinta sección del libro. Se ofrece en ella una revisión crítica de la teoría de una de las figuras mayores del pensamiento literario de nuestro siglo, György Lukács —objeto también de un libro reciente de Garrido (Valencia, Amós Belinchón, 1992)—, que pone de manifiesto las contradicciones a que le empuja su apuesta por una (im)posible estética marxista, es decir, por un enfoque ideológico de la literatura que pretende explicarla en función de una clave *única*, el materialismo histórico. De otra parte, se procede a un análisis de las tesis básicas del “estructuralismo genético” de Lucien Goldmann, que pueden, según el autor, “integrarse en el establecimiento de una Teoría Literaria que, lejos de contradecir a toda la crítica tradicional, perfeccionaría a mucha de esta crítica anterior” (181). Aunque también se resumen las principales cuestiones (menos comprometidas) que suscita la relación entre literatura y sociedad en los procesos de producción y consumo de las obras, el estudio se centra en la sociología de los contenidos y apuesta por un “pensamiento fuerte” que intente dilucidar “ese estrato de la obra literaria —la forma del contenido— que no pertenece a la individualidad del autor sino a su ser comunión” (181), a su ser social.

La sección siguiente aborda la reactivación de la retórica en el panora-

ma contemporáneo, y no solo en el campo del pensamiento. Auge, pues, teórico y práctico, que se observa aquí en lo que pudiéramos llamar “esplendor y miseria” de la retórica de hoy. De una parte, se afirma el componente retórico de toda obra literaria y se niega la separación entre retórica literaria y retórica argumentativa: el peso de la retórica ha sido una constante de la cultura occidental. Pero, de otra, el triunfo “aplastante” de la retórica —la extremada eficacia de los discursos del poder— en la sociedad actual, favorecido por el pensamiento neopositivista, los “mass media” y el dominio de la imagen, se consigue a costa de la verdad (desplazada por la “verosimilitud”, relativa, variable según los contextos) y, consecuentemente, de la libertad. El resultado es un hombre literalmente bombardeado por informaciones que no puede contrastar con la realidad: el “homo rhetoricus”, que da título a este capítulo.

Las dos últimas partes del libro toman como objeto obras literarias particulares para contrastar en ellas los principios teóricos antes expuestos. En la primera de ellas, bajo el rótulo de “Pragmática literaria”, asistimos al proceso de formalización literaria desde dos perspectivas, y en dos casos, opuestos por el vértice: “San Juan de la Cruz, emisor poético” y “Las columnas de Francisco Umbral”. Una experiencia mística, inefable, en busca de un lenguaje, el poético (con sus convenciones, códigos culturales, etc.), como vehículo de una comunicación utópica. Y, a la inversa, la densidad de figuración de un lenguaje, el de Umbral, que redime —convirtiéndolos en “literatura”— los contenidos triviales de una crónica de periódico. La última sección da cuenta de sendas lecturas de las dos primeras novelas de Umberto Eco. La hermenéutica se aplica aquí a desvelar el substrato ideológico que es, en el caso de estas obras, el propio de la mentalidad posmoderna”. La fácil identificación de los lectores con esa visión del mundo explica quizá la gran repercusión de *El nombre de la Rosa*; pero no la peor fortuna de *El péndulo de Foucault*, seguramente debida a factores más “técnicos” que ideológicos.

Espero que este breve resumen sirva, cuando menos, para dar cuenta de la amplitud e importancia de los asuntos tratados, que si se suman a las líneas abiertas a la sugerencia, ofrecen un panorama casi completo de las cuestiones centrales de la Poética. Queda meridianamente claro que el sentido de la adhesión del autor a la pragmática es muy diferente al que adquiere en la Estética de la recepción o en la Deconstrucción y dista mucho del relativismo imperante, como salta a la vista en las lecturas de Eco, o en la afirmación de la necesidad de aceptar un “núcleo duro” de sentido inicial en la intención del autor. Si se destaca en todo el libro el componente retórico de la comunicación literaria, se hace sin renunciar al radical ontológico de la misma.

La propuesta global del autor puede entenderse como una síntesis entre pragmática como espacio de la configuración literaria y semántica —en la orientación ya dicha— como núcleo de la comunicación artística. Recorre estas páginas una apelación al “sentido común”, predicada —aquí sí— con el ejemplo. Se podrá, en fin, aceptar o rechazar las tesis que se exponen, pero difícilmente escatimarles coherencia y seriedad.

Dos sorpresas aguardan todavía al lector como valores añadidos. Me refiero a una prosa impecable, persuasiva y brillante, de una parte, y de otra (¿o es lo mismo?) a una inteligencia penetrante, desenvuelta y responsable; que resultan, además de insólitas, altamente estimulantes.

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS

LOQUI, TEÓFILO DE. *Una introducción al Cabo Vírgenes*. Introducción y notas de Antonio E. Serrano Redonnet, con referencias geográficas de Federico A. Daus. Buenos Aires, Marymar (Colección Patagonia), 1992, 128 pp.

Estos recuerdos del sur, evocados en una primera aproximación por el eximio prologuista como “detalles y apuntes” llegados a manos de su familia por voluntad de la viuda del autor, María Lucía Méric de Loqui, tienen el encanto de la pequeña historia enriquecida con la pátina de la nostalgia. Esta misma burilada en la distancia le prestará un dejo íntimo y sentido a lo que bien pudiera haber sido solamente una descripción escrupulosa de una épica marcha, en el año 1887, entre el poblado de Los Misioneros y el Cabo Vírgenes, en los tiempos iniciales de la incorporación efectiva de la Patagonia al territorio nacional. Pero su autor, el capitán de navío Teófilo de Loqui, quien escribe desde el hoy de la vejez porteña, sabe ver en ese ayer mutante (pues tanto pertenece a su tiempo patagónico, como en otras ocasiones se retrotrae a los tiempos de su solitaria infancia) valores humanos imperecederos, rescatados por él de un pertinaz e injusto olvido, y un paisaje imponente, esencialmente americano, donde el hombre y el animal se hermanan o se miden mutuamente en la búsqueda de su dominio.

De tal manera, Loqui, ya presente en la portada de su obra con la fisonomía de un caballero de leyenda, se nos muestra como un hombre romántico capaz de acciones atrevidas (cfr. su aparición ante los buscadores de oro en Zanja a Pique, pp. 83-94), de percepciones sensibles de infinita

delicadeza (cfr. sus numerosas descripciones del paisaje, a manera de ejemplo la de la p. 58), de un atinado don de mando (cfr. su mesurada determinación en el campamento del Coile, pp. 29-35), y de un profundo y chispeante conocimiento de los hombres y sus debilidades (cfr. su pícaro descripción del ingeniero belga, pp. 26-28; 53 y 57).

Tan buen narrador se manifiesta Loqui que no solo sabe describir un sitio transportándonos a él, sino que también sabe callar u omitir detalles farragosos o accidentales para su lector, al que siempre tiene silenciosamente en cuenta como destinatario de su testimonio.

Esta misma natural capacidad descriptiva, poseída por el marino, pone ante los ojos del lector personas por él tratadas, verdaderos tipos de nuestra literatura, como el peón Mauricio "el buen criollo" y el ingeniero belga Gerónimo Habit-d'Oie "el pobre gringo", que superan en sus ricos y decantados matices las limitaciones de todo estereotipo, pues el autor sabe recuperarlos para la vida.

Por otra parte, también hay otras recuperaciones o, mejor dicho, reparaciones que permite el relato, pues a través de las evocaciones de Loqui surgen hombres de mando y valía de la Argentina pasada: el teniente de navío Carlos María Moyano, el comandante Federico Spurr, el contralmirante Daniel de Solier y otros, como el sargento Ortiz, el comisario Villagrán, don Cipriano García, el indio tehuelche Compe, el santiagueño Chaparro y el cordobés López, hombres desconocidos tal vez en la historia grande a los que el autor les otorga vida y reconocimiento. Estas semblanzas que el marino sabe hacer surgir con maestría nos revelan el envidiable entorno que lo rodeó y nos ayudan a sostener la esperanza, en esta nuestra edad de hierro de sarcasmo moral y de abulia ética, de reencontrar el camino para forjar un hombre argentino que pueda confrontarse siempre con tan íntegros antecesores, que merecen en toda circunstancia la reparación que fluye del recuerdo sentido de su vocación de pioneros.

Esta capacidad en la evocación de hombres, situaciones y paisajes se trasluce también en el estilo de su prosa, donde las precisiones verbales se ven acompañadas de una adjetivación poéticamente impresionista que delata al hombre, no solo poseedor de singulares experiencias, sino diletante lector de los autores de su tiempo. Su capacidad para plasmar imágenes de un cromatismo austero y casi borroso, referidas a la puesta del sol (p. 29), a las noches de luna (p. 34), al amanecer o al resplandor mortecino del fogón (pp. 25 y 21, respectivamente), es una buena prueba de lo dicho. Muy probablemente el estilo poéticamente intimista que modela, de esta manera, todo el relato, cuyo tema inicialmente no nos lo permite sospechar, desconcierta primero al lector, para introducirlo luego en un clima

donde no solo se apela a su curiosidad histórica, sino a la plenitud de su condición humana. El estilo y el asunto, materia y forma del relato, logran así en su sorprendente modalidad de adecuación -asunto histórico y estilo poético e intimista- una pertinaz y gratificante complementación.

La introducción, a cargo del Dr. Antonio E. Serrano Redonnet, explicita con mayor claridad las cuestiones aquí esbozadas y resalta las virtudes de la obra al ubicarla con precisión y amenidad en su singular contexto. Esta labor esclarecedora ayuda a disfrutar de su lectura acabadamente. De igual manera, las notas, en las cuales se incluyen las referencias geográficas aportadas por el Dr. Federico A. Daus, enriquecen el texto al confrontarlo en sus puntualizaciones geográficas con la cartografía moderna o con relaciones pormenorizadas del lugar en cuestión y, en algunos casos, al ampliar nuestro conocimiento respecto al autor y su formación cultural.

El libro, en su parte final, cuenta también con una breve pero precisa bibliografía referida al tema y una sólida e interesante documentación sobre el autor.

En suma, la colección Patagonia se ve enriquecida con esta obra, en la cual se evocan, una vez más, los tiempos pioneros de nuestro sur, no desde la nostalgia amarillenta, sino desde la nostalgia esperanzada del sueño adiós de Loqui: “[...] sabiendo que siempre tendré saudades del lejano sud de nuestra tierra, en cuyo suelo tenemos tantas riquezas que sólo esperan decisión y medios para hacerla más grande, poderosa y soberana” (p.95).

SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ

LÓPEZ JIMÉNEZ, FRANCISCA. 1995. *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid. Editorial Pliegos, 204 pp.

La autora propone cubrir zonas no exploradas dentro de la vasta bibliografía sobre el tema, para mostrar el modo en que la mujer española crea “una tradición propia” dentro del discurso femenino. Para ello tiene en cuenta la tradición socio-cultural en la que su discurso se inscribe y en particular, los mitos sociales impuestos que busca revertir. El estudio se divide en cinco capítulos que consideran respectivamente el discurso de la novela rosa en relación con la retórica oficial, el discurso de formación de la protagonista femenina en relación con el “bildungsroman”, el que se vincula con el realismo social, los discursos desmitificadores y, finalmente el discurso paródico de los años ochenta.

En el segundo capítulo considera una cantidad de novelas que podrían agruparse bajo el rótulo del "bildungsroman", que la crítica no ha tenido en cuenta. Analiza *Nosotros los Rivero* de Dolores Medio, *Los Abel* de Ana María Matute, *La vieja ley* de C. Kurtz y *Los cien pájaros* de C. Alós. Demuestra que en ellas se manifiesta la rebeldía adolescente que cuestiona las relaciones sociales de su momento y el rechazo del mito social dominante.

En el capítulo "El discurso narrativo del realismo social", cuestiona la falta de consideración sobre la aportación femenina al realismo social y prueba que ese aporte se da en dos planos: la posibilidad de realización de la mujer fuera del hogar en la novela de los años 50, y el planteamiento de la situación de la mujer en el ámbito social, en la novela de los años 60, momento en que la mujer española ingresa al mercado laboral. Analiza las novelas *Entre visillos* de C. Martín Gaité, *Taller* de Mercedes Ballesteros, *El pez sigue flotando* de Dolores Medio y *Los enanos* de C. Alós. Tiene en cuenta los cambios económicos, los movimientos migratorios que se van dando entre estas dos décadas y que proponen otros modelos para la mujer, así como la influencia del turismo y un mayor ingreso de mujeres a la universidad.

En el capítulo cuarto, "Discursos demitificadores", toma como modelos de análisis *Algo pasa en la calle* de Elena Quiroga, *Una mujer llega al pueblo* Mercedes Salisachs, *La playa de los locos* de Elena Soriano y *Retahílas* de Carmen Martín Gaité. Muestra cómo estas novelistas rompen con los discursos dominantes de la retórica oficial, desde una variedad de tópicos que reflejan el carácter de construcción social de los mitos impuestos.

En el caso de la novela de los años 80, toma las propuestas de las novelas *Te trataré como a una reina* de Rosa Montero, *Para no volver* de Esther Tusquets y *Los perros de Hécate* de Carmen Gómez Ojea. Muestra, en la línea crítica innovadora de la teoría feminista, la persistencia de temas problemáticos, y denuncia la vigencia de mitos antifeministas que siguen funcionando. Analiza en estos textos la mayor libertad con que se expresan estas escritoras y marca la actitud diferente con la que parodian y contestan a los discursos mitificadores.

Las conclusiones de este trabajo intentan definir la tradición propia de la escritura de mujer en la novela femenina de la posguerra española. Resume que la tradición crítica masculina rescata como único aporte importante la narrativa del realismo social en el contexto del total de la novelística escrita por hombres, en los que se incluye el tratamiento vagoroso de la producción femenina sin definir los caracteres formales de la misma y sin plantear las temáticas referidas para poder estudiarlas. Recoge la propuesta de Linda Chown, quien considera, al igual que la autora de este

trabajo, que las críticas norteamericanas realizaron una encomiable labor de rescate de las escritoras mencionadas, pero que no tuvieron en cuenta la tradición socio-cultural. Partiendo de esta propuesta realiza un análisis en el que se incluyen elementos culturales, políticos y estéticos que funcionan como supuestos necesarios para la consideración de esta literatura. Analiza el espacio de la mujer en la posguerra española y la presión de los mitos acerca de su identidad. Considera que la mujer es más vulnerable a la actuación de esos mitos en su desarrollo como individuo. Rediseña, por períodos, etapas de la novelística femenina en la que predomina un discurso al que se busca contestar con la creación de otro mito que propone lo propio. Así por ejemplo, muestra la respuesta al malestar que produce en la mujer el mito de la dependencia con el discurso de la novela rosa que, sin salir del encuadre del lugar de mujer, explora zonas ocultas no expresadas con las que se evade de la dependencia. En el caso del "bildungsroman" considera que el discurso se modifica para dar cabida en la novela a la expresión del conflicto entre crecimiento espiritual e integración social. En este estadio valora la aparición de la protagonista "chica rara" que menciona Carmen Martín Gaité en *Desde la ventana*, con su discurso demitificador en el que afirma la rebeldía por su exclusión. Cuestionan la eternidad del amor, la retórica del sacrificio y se afirman en principios existencialistas desde los cuales llaman la atención sobre el hecho de que también la mujer puede estar sola y también puede tener necesidad de un proyecto que le dé sentido a su vida. Según F. López el proceso narrativo de estas novelas, presenta un diálogo en el que la expresión del deseo femenino, a través de fantasías de distinta naturaleza, entra en conflicto con los discursos que determinan el malestar femenino en su experiencia social. Consignan que en todos los casos el crecimiento espiritual de la heroína está expresado por un sentido de extrañamiento, de no pertenecer a una sociedad a la que no puede integrarse sin renunciar a su libertad. Esa "chica rara" es el contramito de la "chica casadera", de la mujer con un rol asignado por la sociedad.

Caracteriza como discurso propio del realismo social femenino, el tratamiento ambiguo del conflicto entre la predica social a través de la literatura que propone el modelo, y el deseo de asentar modelos de comportamiento propio de la mujer para esa situación que pasen por la independencia económica y el espacio en el campo laboral.

Señala varios tipos de discursos demitificadores en las distintas obras que trata. Afirma que algunos se relacionan con un tipo de introspección psicológica que pone de manifiesto la vacuidad de muchos de los valores aceptados. Otros salen de la introspección psicológica para explicar las consecuencias de la represión y otros reconocen el poder del lenguaje que

cuestiona los valores universales, sin atender a la validez de los mismos para la mujer. El discurso de las autoras tratadas en este capítulo es considerado como un indicio de verbalización de la perspectiva femenina del mundo a través de un discurso no prestado. Desde el punto de vista literario se aleja de las modas y desde el punto de vista social se alerta a la mujer culta sobre el peligro de aceptar los 'valores' propagados.

Entiende que estas preocupaciones siguen siendo motivo de análisis para Martín Gaité a mediados de los 70, y para Montero, Tusquets y Gómez Ojea, en los 80. Afirma: "Todas ellas logran desarrollar un tipo de discurso propio desde el que problematizan aquellos otros que siguen siendo dominantes y ajenos a sus necesidades". Considera que la estrategia más frecuentada es la de la metaficción.

Después de trazar este panorama concluye que los discursos narrativos que constató favorecen la valoración de la obra de cada autora y sus propias circunstancias socio-culturales. Propone que, desde esta valoración, la crítica literaria realizada por hombres o mujeres podrá superar cierto reduccionismo que no le permitió ver la tradición propia de la escritura de mujer en su total dimensión.

Consideramos que el trabajo está logrado dentro de los límites propuestos: situar descubrimientos esporádicos en un contexto más amplio, recuperar textos considerados como subgéneros e instalarlos en la categoría de un género propio de la mujer atendiendo al contexto específico del fenómeno socio-cultural, ampliar la incorporación de textos subestimados y establecer el discurso propio de la mujer en este período.

El trabajo contiene abundante bibliografía sobre el tema y la propuesta de continuar esta consideración incorporando las líneas interpretativas atendiendo a estos aportes.

Por tal motivo consideramos recomendable la lectura de esta propuesta para integrarla en una historia de la tradición propia.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

KLEIN, TEODORO. *El actor en el Río de la Plata (II). De Casacuberta a los Podestá*, Buenos Aires, Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1994, 222 pp.

Teodoro Klein es (junto a Raúl H. Castagnino) el más destacado de los

investigadores argentinos dedicados al estudio del teatro rioplatense del siglo XIX. Continuator de la línea historiográfica de su maestro Jacobo de Diego, Klein demuestra admirablemente en sus trabajos la vigencia del *verosímil crítico* del ya fallecido autor de *Grotesco y revista* y *Francisco Felipe Fernández*: la creencia de que la función primordial del historiador es reconstruir fielmente el campo fáctico; la idea de que el historiador debe conocer los avatares del hecho teatral en todos sus detalles y que, por ello, nada debe serle ajeno, lo que lo obliga a manejar bibliografía de primero, segundo y tercer orden, así como a descubrir la mayor cantidad de documentación inédita y desconocida; el concepto de que, para el verdadero historiador, la erudición es indispensable aunque resulte peligrosa si cae en manos de algún pedante vacío y ostentoso; por último, que el historiador brilla no sólo por su capacidad de generalización y abstracción sino también (y especialmente) por su habilidad y pasión por el hallazgo, el almacenamiento y la sistematización de nuevos datos, testimonios y documentos.

Dentro de esta concepción historiográfica, el último libro de Klein que acaba de dar a conocer la Asociación Argentina de Actores: *De Casacuberta a los Podestá* (segunda parte de *El actor en el Río de la Plata. De la Colonia a la Independencia Nacional*, volumen aparecido con el mismo sello editorial hace ya diez años), resulta una contribución ejemplar al mejor conocimiento del teatro argentino entre 1820 y 1880 y sin duda un hito fundamental en la historiografía teatral rioplatense.

El tomo sobresale por su caudaloso aporte de materiales históricos procedentes de numerosas fuentes de información poco frecuentadas sobre la producción, circulación y recepción del teatro nacional del siglo pasado, fruto de la paciente y constante labor de Klein en archivos argentinos y uruguayos, públicos y privados a lo largo de una década. Klein deja de lado la perspectiva más frecuente (y fácil de concretar): el estudio de los textos dramáticos, y se centra en las múltiples aristas del hecho espectacular (actores y compañías, empresarios, repertorios, puestas en escena, salas, teatro callejero, circo, ópera, etc.). *De Casacuberta a los Podestá* amplía considerablemente nuestro conocimiento de la actividad de los actores Trinidad Guevara, Felipe David, Luis Ambrosio Morante, Juan José de los Santos Casacuberta, Fernando Quijano; del repertorio culto y de la tradición del teatro popular en la Argentina; de los cambios estéticos en el paradigma de la interpretación y la puesta en escena acarreados por el romanticismo; de la desaparición de la compañías locales hacia mediados de siglo; de las actividades circenses y de algunas compañías teatrales del interior; de las relaciones recíprocas entre Buenos Aires y Montevideo; del

surgimiento de los Podestá y los antecedentes de *Juan Moreira*. El libro incluye además abundante documentación iconográfica que hasta hoy no había sido impresa (en cuyo rastreo ha colaborado la archivista María Grushka del Instituto Nacional de Estudios de Teatro) y un apéndice en el que se transcriben contratos laborales de actores y compañías y *bordereaux* de Casacuberta en Chile en 1849. Un aporte que debe destacarse especialmente es el hallazgo del manuscrito de un sainete perdido de Luis Ambrosio Morante: *Al que le venga el sayo que se lo ponga* (1827), del que se reproducen algunos fragmentos y que puede ser considerado nuestro primer sainete porteño. Este texto arroja nuevas luces sobre la supuesta "continuidad" del género chico en los escenarios rioplatenses del siglo pasado.

En suma, *El actor en el Río de la Plata (II). De Casacuberta a los Podestá* constituye junto con *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas* de Raúl H. Castagnino uno de los pocos estudios fundamentales sobre nuestra actividad escénica decimonónica.

JORGE DUBATTI

NORMAS PARA LA PRESENTACION DE ORIGINALES A LA REVISTA *LETRAS* DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS (U. C. A.)

1) Se presentarán escritos en computadora (original y copia), acompañados del diskette procesado en WORD o WORDPERFECT, a doble espacio, y no podrán sobrepasar las 25 páginas de computadora con las notas y bibliografía incluidas. Se deben señalar claramente los párrafos y el margen a la izquierda debe ser de 4 cm.

2) Las notas deben ubicarse a pie de página. Se recomienda reducir al mínimo las notas y no utilizarlas para la simple mención de fuentes bibliográficas. La bibliografía se consignará después de las notas, por orden alfabético, con el sistema autor-fecha (ver ejemplos).

3) Las citas, si son cortas, van en el texto entre comillas. Si la cita comienza en mitad de oración se encabeza con el signo [...]. De igual modo termina si la frase está incompleta. El mismo signo se utiliza si hay salto de texto. Si las citas son largas van con sangría en el margen izquierdo y a un espacio, sin comillas, en párrafo aparte. Se utiliza el mismo signo [...] cuando sea necesario (salto de párrafo, versos, etc.).

4) Los paréntesis se usan de acuerdo con las normas generales; los corchetes, al tratarse de cambios del texto original como ser observaciones adicionales u omisiones.

5) Los guiones van entre palabras compuestas sin espacio (ej.: Ibero-América), y cuando se utilizan para incisos en medio de una frase, con espacio antes del guión inicial y después del guión final.

6) Las palabras extranjeras y términos técnicos van en cursiva, con excepción de los que figuran en el diccionario más reciente de la Real Academia de la Lengua.

7) Se utilizan los números arábigos para indicar el número de una revista y los romanos para tomos, de revistas o libros y también para los capítulos de las obras. En general se suprimen las abreviaturas n^o, vol. y p.

8) Las referencias bibliográficas en el texto van entre paréntesis, ej.: (Coulson, 1974, 79). Estas referencias se consignarán a continuación de la cita. Los datos completos deben ir al final, en la bibliografía.

9) Otras normas:

- Los nombres de diarios y revistas van en cursiva.
- Los nombres de días, meses y años van en minúscula.
- Después de puntos suspensivos y comillas no va punto.
- Los títulos de primera jerarquía van en el centro, mayúsculas; los de segunda jerarquía en el margen izquierdo, mayúsculas, los de tercera van en cursiva, minúsculas.
- El adverbio 'solo' no se acentúa a menos que pueda confundirse con el adjetivo homónimo. Tampoco se acentúa el grupo 'ui' a no ser que lleve el acento de sílaba (ej.: jesuítico, pero construido).

- Se utilizan las comillas dobles para los textos citados dentro de uno propio, pero no cuando se cita con sangría izquierda. Las comillas incluidas dentro de otras se pueden marcar con comilla de ángulo o comilla simple (ej.: "más tarde, en «El centauro», insiste en..."). También la comilla simple se utiliza para señalar palabras en trabajos lingüísticos y gramaticales.
- Después de 'en' o 'ver', no se colocan dos puntos.
- Las abreviaturas solo van en cursiva cuando corresponden a formas latinas no españolizadas. El acento en "íd." o "ibíd." ya españoliza. Para uniformar la publicación rogamos usar: art. cit. (artículo citado), *op. cit.* (obra citada), cfr. (confróntese), *loc. cit.* (lugar citado), ms./inss. (manuscrito o manuscritos), p./pp. (página o páginas), p. ej. (por ejemplo), s./ss. (siguiente o siguientes), v./vv. (verso o versos), *ibíd.* (ibidem), *id.* (idem), *sic* (así).

EJEMPLOS

En el texto:

En *Descenso y ascenso del alma por la belleza* afirma que "ya en la «expansión» o ya en la «concentración», el alma no deja de girar en torno de su centro marcado en la figura con una cruz" (Marechal, 1965, 58).

Según advierte Javier de Navascués (1992, 245 y ss.) la autotextualidad es un recurso importante en *Adán Buenosayres*.

En la bibliografía:

COULSON GRACIELA. 1974. *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

LOJO, MARÍA ROSA. 1982. "Lucía Febrero; la mujer simbólica en *Megafón o la guerra*", *Alba de América*, 1 (California, julio-diciembre).

NAVASCUÉS, JAVIER DE. 1992. *Adán Buenosayres. Una novela total* (Estudio Narratológico), Pamplona, EUNSA.

La correspondencia (por envío de originales, libros para reseñar, suscripciones o canje) debe dirigirse al Prof. Luis Martínez Cuitiño - Revista LETRAS, Facultad de Filosofía y Letras (UCA), Bartolomé Mitre 1869, 1039 - Buenos Aires.

NORMAS PARA LA PRESENTACION DE ORIGINALES A LA REVISTA *LETRAS* DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS (U. C. A.)

1) Se presentarán escritos en computadora (original y copia), acompañados del diskette procesado en WORD o WORDPERFECT, a doble espacio, y no podrán sobrepasar las 25 páginas de computadora con las notas y bibliografía incluidas. Se deben señalar claramente los párrafos y el margen a la izquierda debe ser de 4 cm.

2) Las notas deben ubicarse a pie de página. Se recomienda reducir al mínimo las notas y no utilizarlas para la simple mención de fuentes bibliográficas. La bibliografía se consignará después de las notas, por orden alfabético, con el sistema autor-fecha (ver ejemplos).

3) Las citas, si son cortas, van en el texto entre comillas. Si la cita comienza en mitad de oración se encabeza con el signo [...]. De igual modo termina si la frase está incompleta. El mismo signo se utiliza si hay salto de texto. Si las citas son largas van con sangría en el margen izquierdo y a un espacio, sin comillas, en párrafo aparte. Se utiliza el mismo signo [...] cuando sea necesario (salto de párrafo, versos, etc.).

4) Los paréntesis se usan de acuerdo con las normas generales; los corchetes, al tratarse de cambios del texto original como ser observaciones adicionales u omisiones.

5) Los guiones van entre palabras compuestas sin espacio (ej.: Ibero-América), y cuando se utilizan para incisos en medio de una frase, con espacio antes del guión inicial y después del guión final.

6) Las palabras extranjeras y términos técnicos van en cursiva, con excepción de los que figuran en el diccionario más reciente de la Real Academia de la Lengua.

7) Se utilizan los números arábigos para indicar el número de una revista y los romanos para tomos, de revistas o libros y también para los capítulos de las obras. En general se suprimen las abreviaturas n^o, vol. y p.

8) Las referencias bibliográficas en el texto van entre paréntesis, ej.: (Coulson, 1974, 79). Estas referencias se consignarán a continuación de la cita. Los datos completos deben ir al final, en la bibliografía.

9) Otras normas:

- Los nombres de diarios y revistas van en cursiva.
- Los nombres de días, meses y años van en minúscula.
- Después de puntos suspensivos y comillas no va punto.
- Los títulos de primera jerarquía van en el centro, mayúsculas; los de segunda jerarquía en el margen izquierdo, mayúsculas, los de tercera van en cursiva; minúsculas.
- El adverbio 'solo' no se acentúa a menos que pueda confundirse con el adjetivo homónimo. Tampoco se acentúa el grupo 'ui' a no ser que lleve el acento de sílaba (ej.: jesuítico, pero construido).

- Se utilizan las comillas dobles para los textos citados dentro de uno propio, pero no cuando se cita con sangría izquierda. Las comillas incluidas dentro de otras se pueden marcar con comilla de ángulo o comilla simple (ej.: "más tarde, en «El centauro», insiste en..."). También la comilla simple se utiliza para señalar palabras en trabajos lingüísticos y gramaticales.
- Después de 'en' o 'ver', no se colocan dos puntos.
- Las abreviaturas solo van en cursiva cuando corresponden a formas latinas no españolizadas. El acento en "íd." o "ibíd." ya españoliza. Para uniformar la publicación rogamos usar: art. cit. (artículo citado), *op. cit.* (obra citada), cfr. (confróntese), *loc. cit.* (lugar citado), ms./mss. (manuscrito o manuscritos), p./pp. (página o páginas), p. ej. (por ejemplo), s./ss. (siguiente o siguientes), v./vv. (verso o versos), *ibíd.* (ibídem), *id.* (ídem), *sic* (así).

EJEMPLOS

En el texto:

En *Descenso y ascenso del alma por la belleza* afirma que "ya en la «expansión» o ya en la «concentración», el alma no deja de girar en torno de su centro marcado en la figura con una cruz" (Marechal, 1965, 58).

Según advierte Javier de Navascués (1992, 245 y ss.) la autotextualidad es un recurso importante en *Adán Buenosayres*.

En la bibliografía:

COULSON GRACIELA. 1974. *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

LOJO, MARÍA ROSA. 1982. "Lucía Febrero; la mujer simbólica en *Megafón o la guerra*", *Alba de América*, 1 (California, julio-diciembre).

NAVASCUÉS, JAVIER DE. 1992. *Adán Buenosayres. Una novela total* (Estudio Narratológico), Pamplona, EUNSA.

La correspondencia (por envío de originales, libros para reseñar, suscripciones o canje) debe dirigirse al Prof. Luis Martínez Cuitiño - Revista LETRAS, Facultad de Filosofía y Letras (UCA), Bartolomé Mitre 1869, 1039 - Buenos Aires.