

**Zonana, Víctor Gustavo**

*La urna (1911) de Enrique Banchs: un can-  
cionero argentino del siglo XX*

Letras N° 65-66, 2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Zonana, Víctor Gustavo. “La urna (1911) de Enrique Banchs : un cancionero argentino del siglo XX” [en línea]. *Letras*, 65-66 (2012). Disponible en:  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/urna-enrique-banchs-cancionero-argentino.pdf> [Fecha de consulta:.....]

## ***La urna* (1911) de Enrique Banchs: Un cancionero argentino del siglo XX**

VÍCTOR GUSTAVO ZONANA

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

**Resumen:** De acuerdo con Jorge Luis Borges, *La urna*: “Está hecho de lugares comunes: el ruiseñor, las estrellas, la desdicha de amar y no ser amado, pero en el fondo de los lugares comunes existe la eternidad de la literatura” (Borges. 1970, 180). La propuesta del presente trabajo consiste en profundizar la enumeración apenas esbozada por Borges. El objetivo al que se aspira con este procedimiento es leer el poemario a la luz de la retórica y la tónica amorosa de las distintas tradiciones medievales. La cantidad y variedad de tópicos recreados constituye una manifestación de una asunción programática. En función de ello, dicho horizonte tradicional al que se apela es clave indispensable para comprender la mayoría de los poemas e incluso para interpretar el sentido de la escritura del volumen.

El trabajo se organiza en los siguientes apartados. Primero, un repaso de las relaciones de Banchs con la poesía medieval. Segundo, la consideración de *La urna* como poemario y el examen de la recreación de los tópicos de la poesía amorosa. Por último, una valoración del sentido de recuperar el lugar común en la expresión del amor y sus alcances en la trayectoria poética de Banchs.

**Palabras claves:** Enrique Banchs – *La urna* – tónica – poesía amorosa – cancioneros.

**Abstract:** According to Jorge Luis Borges, *La urna*: “It is made of clichés: the nightingale, the stars, the misery of loving and not being loved, but in the background of the clichés rests the eternity of literature” (1970 Borges. 1970, 180). This paper tries to deepen the list just outlined by Borges. With this procedure, it aims to read *La urna's* poems in the light of love rhetoric and topics of different medieval traditions. The number and variety of medieval topics recreated in *La urna* is a manifestation of a strategic program assumed by Enrique Banchs. The traditional horizon of *La urna* can be considered as an indispensable key to understand most of the poems and even to interpret the meaning of the full volume.

The paper is organized into the following sections. First, it presents a review of the relationships between Banchs's poetry and the medieval tradition. Second, an

analysis of *La urna* as a songbook and of the ways topics of love song are recreated in the volume. Finally, we postulate the importance of clichés in the expression of love and its scope in Banch's poetic works.

**Keywords:** Enrique Banchs – *La urna* – love clichés – love poetry – songbooks.

## Introducción

Examinar la relación entre la poesía de Enrique Banchs y la lírica medieval puede parecer una tentativa reiterada o, al menos, riesgosa. La multitud de estudios que se han abocado al estudio de esta relación permiten atribuir cierta falta de originalidad a un nuevo intento en esta dirección. Sin embargo, los deslindes que se efectúan a continuación pueden concebirse desde un horizonte más afín a las poéticas medievales: es decir, como un esfuerzo de síntesis que se sustenta en la tradición y que solo aspira a avanzar mínimamente sobre un territorio muy bien explorado.

¿Por qué escoger a Banchs en el contexto de una conmemoración del *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511)? El vínculo del argentino con la poesía medieval en términos generales y con la poesía española del siglo XVI, en términos particulares, podría abrirse al menos en tres direcciones: por una parte, el diálogo con la tradición de la métrica española y su recreación contemporánea; por otra, la recuperación de personajes, temas y del universo imaginario de la literatura medieval; finalmente, y como un desprendimiento de este aspecto, la consideración, en función de una temática específica, de la retórica y la tópica inherentes a la expresión del amor. Un modo de aportar conocimiento sobre la temática, consiste en escoger este camino. Esta elección está sesgada por dos apreciaciones de Jorge Luis Borges en torno a la poesía de Banchs. Al preguntarse sobre los 25 años de silencio del poeta, Borges señalaba en páginas de *El Hogar*:

(...) *La urna* es un libro contemporáneo, un libro nuevo. Un libro eterno, mejor dicho, si nos atrevemos a pronunciar esa portentosa o hueca palabra. Sus dos virtudes esenciales son la limpidez y el temblor, no la invención escandalosa ni el experimento cargado de porvenir (Borges, 1986, 64).

Esta afirmación, de 1936, exhibe la opinión de un escritor que ha renunciado a la aventura vanguardista y que ve en el libro de Banchs un argumento poderoso para justificar su defensa de un arte pobre, hecho “de verde eternidad y no de prodigios”. Años más tarde, en 1970, la consideración del libro eterno queda asociada a la tópica. En efecto, al evocar el legado de Banchs, señala que *La urna*: “Está hecho de lugares comunes: el ruiñeñor, las estrellas, la desdicha de amar y no ser amado, pero en el fondo de los lugares comunes existe la eternidad de la literatura” (Borges, 1970, 180).

### *La urna* (1911) de Enrique Banchs: un cancionero argentino del siglo XX

Como en otras ocasiones, en esta afirmación de Borges es difícil calcular la proporción de crítica y de elogio, es decir, evaluar si la eternidad de la literatura es un valor conquistado o meramente un consuelo, posible y único.

La propuesta del presente trabajo será entonces profundizar en la enumeración apenas esbozada por Borges. El objetivo al que se aspira con este procedimiento, consiste en leer el poemario a la luz de la retórica y la tónica amorosa de las distintas tradiciones medievales como horizonte hermenéutico que ayude a reinterpretar su significación y sus méritos. La cantidad y variedad de tópicos recreados manifiesta una asunción programática. Por esta razón, dicho horizonte tradicional al que se apela es clave indispensable para comprender la mayoría de los poemas e incluso para escharbar en el sentido de la escritura del volumen.

El derrotero argumental del trabajo se organiza en los siguientes apartados. Primero, un repaso de las relaciones de Banchs con la poesía medieval. Segundo, la consideración de *La urna* como poemario y el examen de la recreación de los tópicos de la poesía amorosa. Por último, una valoración del sentido de recuperar el lugar común en la expresión del amor y sus alcances en la trayectoria poética de Banchs.

#### **Banchs y la poesía medieval**

Y ya que se trata del examen de tópicos, podría recuperarse en este lugar uno inherente a la crítica de la literatura argentina: toda la obra de Banchs está recorrida por motivos medievales. El universo imaginario medieval se presenta tempranamente en algunas alusiones de *Las barcas* (1907) (por ejemplo en el poema “Cantares”) y en recreaciones de *El libro de los elogios* (1908) (por ejemplo, en “Elogio de una lluvia”, “Elogio de caminos con damas y mendigos”, “Elogio de jardines madrigalescos”). Este diálogo se manifiesta de manera patente en *El cascabel del halcón* (1909) y persiste en *La urna* (1911).

Tal como ha sido sintetizado por la crítica, no se trata de una mera recreación arqueológica, ni de un pastiche, sino de la verdadera captación del espíritu del medioevo, traducida en un lenguaje argentino y hasta universal (Mazzei, 1969). Hay en Banchs una comprensión medieval del arte, pues, como señala Juan Carlos Ghiano, su medievalismo “[...] crea un ‘mester de clerecía’ en el mejor sentido del término: laboar docto, preocupado por los temas antiguos y los rasgos arcaicos del vocabulario, que suscita aplicadas estilizaciones como las del poema “Mester del clerecía” (Ghiano, 1957, 43). El mundo medieval se actualiza, vive con el poeta y por ello no está teñido de nostalgia (Dos Santos, 1967, 825). La mirada es por momentos irónica o adquiere un distanciamiento humorístico que no carece de ternura como puede verse por ejemplo en el “Romance de la preñadita” de *El cascabel del halcón*. Aparece así como un mundo simbólico ideal para referir íntimas vivencias del yo, su encanto por

un mundo esencialmente musical, cortés y poético profundamente arraigado en su personalidad.

En el conjunto de su obra total son varios los elementos que este universo cultural ofrece al poeta argentino (Uriarte Rebaudi, 1986): una galería de personajes de diversa índole (el Cid, Carlomagno, Tristán e Isolda, Berceo, el Arcipreste, Alvar Fañez, Rolando, Margarita de Navarra, Rimbaud de Vaqueiras); temas y tópicos del amor cortés y de la reflexión sobre la muerte; tradiciones poéticas de distintos campos culturales con sus respectivas formas, géneros y subgéneros (entre los que cabe destacar la tradición de los trovadores y troveros provenzales, la lírica galaico portuguesa, el mester de clerecía, el romancero, los cancioneros); el universo simbólico asociado a esas tradiciones; ciertas figuras retóricas de especial rendimiento en la cultura medieval como la alegoría, entendida en su función de modelo hermenéutico y de exposición, tal como puede observarse en la “Rasón” del poema “Mester de clerecía” de *El cascabel...*

A este conjunto de incitaciones creativas que el mundo medieval le ofrece, cabría sumar el diálogo con una figura que señala el tránsito del mundo medieval al renacentista: Petrarca. Se trata de una presencia que también ha sido largamente tratada por la crítica y que se presenta ya en *El cascabel...*, por ejemplo, en la serie de sonetos titulada “La estatua” (Colombí-Monguió, 1985). Pero es en *La urna*, suerte de *Canzoniere* argentino, en donde la presencia tutelar del vate de la Valclusa se concreta en la forma del soneto, de sus variables y en un conjunto reconocible de contenidos, giros lingüístico-discursivos y motivos iconográficos (Marani, 1977; Martínez Cuitiño, 1977; Meo Zilio, 1992; Herrera, 1988; 1991).

Es en este contexto de diálogo intertextual y transcultural que debe encuadrarse la apropiación de la tópica de la poesía amorosa medieval que Banchs efectúa con notable maestría en *La urna*.

### **Tópicos de la poesía amorosa en *La urna***

Para un espíritu lego, la expresión “lugar común” remite a una locución que es moneda corriente y cuyo uso reiterado la ha vaciado de contenido. Desde una perspectiva retórica, los lugares no son sino el andamiaje argumental al que el orador puede recurrir para armar su discurso. Desde una perspectiva lírica, los lugares antes de devenir tales exhiben “(...) un espíritu y un concepto de vida determinados y fijos, y que hasta entonces no aparecieron ni pudieron aparecer” (de Riquer, 1975, 77). Lo cierto es que, aunque reflejen el sistema jurídico y social del mundo feudal de los siglos XII y XIII, los tópicos de la poesía provenzal se han transmitido por los siglos y han, de ese modo, constituido un lenguaje prototípico para la expresión del amor (*Ibid.*). A su vez, cada escuela poética sucesora se ha hecho eco de ese lenguaje y lo ha enriquecido o empobrecido según el uso particular de cada poeta.

### *La urna* (1911) de Enrique Banchs: un cancionero argentino del siglo XX

Por ello no puede sorprender al lector actual que Banchs, conocedor profundo de ese acervo, lo haya recreado magistralmente en *La urna*. Ciertamente este libro es un verdadero parangón contemporáneo en la expresión del sentimiento amoroso. Es, de acuerdo con Luis Martínez Cuitiño, una barca poética, el receptáculo de una pasión que se guarda celosamente, pasada o muerta (Martínez Cuitiño, 1977, 331).

En el libro, el lector asiste a un rito de la memoria que el poeta amante efectúa, como señala acertadamente Ricardo H. Herrera (1988, 14). Este rito presenta de manera laxa los siguientes momentos: la evocación, el intento de un reencuentro —por lo general fantasmático u onírico— y la despedida, gesto último muy marcado a partir del soneto 93: “Despedirse de tanta, tanta cosa...”. Se trata de un ritual que es a la vez descenso órfico *ad inferos* y *meditatio mortis*, dada la gravitación que la conciencia del fluir temporal y la caducidad poseen en el volumen (Martínez Cuitiño, 1977, 332-333).

Así, el encadenamiento de los cien sonetos —que a veces forman series de dos o más secuencias— permiten una introspección y disección de los vaivenes del alma amante en todos sus matices: la esperanza, la firmeza, el abatimiento, el despecho, el odio, la indiferencia, la ocultación del dolor, la constancia frente a la indiferencia de la amada, la soledad, la ausencia, el deseo de olvido como forma de remediar la pena de amor, por enumerar solo algunos aspectos del proceso amoroso. Y en su conjunto, el tránsito por cada estado afectivo diseña una fase en el aprendizaje del amor cortés<sup>1</sup>, tópico que se explicita y desarrolla en los cuartetos de “Motivos de aflicción me han puesto cerco...”:

Motivos de aflicción me han puesto cerco  
y a pesar de su rígida porfía,  
no es razón de tenerlo a insulto terco,  
sino cual preferencia y cortesía.

Al cabo ésa su enérgica enseñanza  
me da tan abundante disciplina,  
que ni me hastía el bien ni el mal me cansa  
si asunto de aprender de ambos declina. (Banchs, 1981, 337).

La categoría de cortesía, explícitamente mencionada en el fragmento, hace del ejercicio amoroso y de sus deberes un aprendizaje al que el amante se somete a pesar de la “abundante disciplina” que implica. Éste se entrena en el dolor y, para ello, como alumno sumiso, sigue los consejos de su verdadero maestro, el Amor, tal como se advierte en otros poemas:

<sup>1</sup> Para la recuperación de los tópicos de la poesía amorosa me baso en las siguientes fuentes: Compagno Terracina, 2008; Gerli, 1980; Le Gentil, 1949; Lida de Malkiel, 1950; Riquer, 1975; Rodríguez Moñino, Devoto, 1954; Whetnall, 2006; Zumthor, 1972. Agradezco además el asesoramiento bibliográfico de la Dra. Gladys Lizabe sobre este punto.

VÍCTOR GUSTAVO ZONANA

Amor me enseña el principal sentido  
de las horas que pasan; y si sueña  
el alma ¿no es porque el amor la enseña?

Sutil maestro, su doctrina ha sido  
tan elocuente que doquiera creo  
sentir la voz que sigue mi deseo. (Banchs, 1981, 321).

Creo reconocer en el léxico de estos ejemplos un eco sutil de esa cortesía en tanto religión del amor en la que el amante se inicia a partir de las circunstancias y de los consejos de su sutil maestro.

Las distintas peripecias de este aprendizaje dependerán esencialmente de los grados de acercamiento a ese bien que es la mujer amada. En *La urna*, esa mujer posee prerrogativas que permiten asociarla tanto a la señora de la poesía provenzal como a las amadas de los cancioneros. Como las señoras, la amada de *La urna*, es un ser esencialmente alejado del centro que representa el corazón del amante y ejerce sobre él su poder. Ciertamente, no se trata de un vasallaje propiamente dicho. Antes bien, la amada es el motor de su canto y de su existencia. La distancia marca la carencia de ese bien deseado y constituye una forma estructural de la relación. De hecho, en una visión panteísta, el poeta se concibe a sí mismo como parte del universo que lo rodea, pero en disonancia total con el objeto de sus anhelos:

De todo lo que amo soy un poco,  
y el espíritu en éxtasis confundo  
con todo lo que miro y lo que toco.

Sólo de un ser estoy siempre lejano,  
inarmónico... Y pregunto en vano  
si en verdad ese ser es de este mundo. (Banchs, 1981, 358)

La amada, ser de otro mundo, se aparece siempre en imágenes espectrales: es en ocasiones una visión onírica, en otras “una vaga mujer cuyos vestidos/ ondulan en el claro de la luna” (Banchs, 1981, 315) o incluso una sombra perseguida con desesperación, tal como se advierte en el final del soneto “Si yo estuviera ciego todo ruido”: “Sólo ciego veré en esa apariencia/ quieta por fin la sombra que he seguido” (Banchs, 1981, 343). Creo conveniente destacar el carácter paradójico de esta imagen expresado mediante la condensación del oxímoron: el amante ciego verá una apariencia, que no es más que una sombra.

Esta condición abstracta y espectral de la amada remite a otro aspecto inherente a la tópica de la pasión amorosa. De acuerdo con Martín de Riquer, en la poesía de los trovadores es posible reconocer diversos grados de aproximación amorosa, que oscilan entre ver, hablar, tocar, besar y consumir el acto (Riquer, 1975, 91). Ya se ha seña-

*La urna* (1911) de Enrique Banchs: un cancionero argentino del siglo XX

lado que la lejanía constituye la forma predominante de relación entre los amantes en *La urna*. En función de la ampliación o reducción de tal distancia entre amante y amada, en *La urna* la pasión amorosa se exhibe mediante lugares relativos a la visión de la amada, con variantes que es posible espigar en la poesía de los cancioneros. Una posible alusión a estos grados de aproximación se advierte en el segundo cuarteto del soneto “Y pues que recordar es necesario”. El poeta rememora tiempos felices, tiempos pasados en que al menos el encuentro era posible aunque el deseo no se consumara más que mediante la visión:

¡Oh jardín!... (que aquel tiempo era jardín),  
... sufrir a solas, ansia de encontrarla,  
rubor de verla, miedo de mirarla,  
y nunca hablar... Hasta perderla al fin. (Banchs, 1981, 322).

El poeta vive de la mirada de la mujer ideal, aunque esa mirada no le esté dirigida y en ella se consolida su canto:

Por la bella mirada que vagaba  
en lo vago... y creí que me miraba,  
por la bella mirada  
nace y nace mi estrofa enamorada (Banchs, 1981, 311).

En *La urna* se presenta incluso un motivo recurrente en la poesía de los cancioneros, la casuística del ver, que es a la vez fuente de alegría y de penar en el amante, tal como se puede reconocer en el soneto con reminiscencias petrarquistas “Seis años llevo con la misma suerte...”. El poeta se resiste a la visión aunque fracasa por la dulzura que este vínculo promueve: dice “(...) mando a mis ojos que no quieran verte;/ ¡los ojos suaves porque te han mirado” (Banchs, 1981, 312). En otras ocasiones se lamenta de que su saber libresco no le sirva para interpretar si una mirada esquiva implica altivez o recato (“Cargado tengo de riqueza sorda”). La importancia dada a la mirada como forma de vínculo amoroso se reitera como un módulo fundamental. El mirar aparece como una forma básica de la búsqueda del objeto amado (“La he buscado a mi lado, la he buscado”). Si el amante no ve a su amada, su vida carece de sentido (“Los álamos están como soñando...”). Incluso en ocasiones aparece como instancia consoladora en el momento antes de la muerte. En el soneto “Este que oprime el corazón postrero...”, el amante interpela a un intermediario al que solicita: “Tú, feliz pasajero, que has de hablarla,/ dile que venga y calme con mirarla/ la pena entre los párpados helados” (Banchs, 1981, 332). Posiblemente desde este horizonte implicado en la tópica del ver deba reinterpretarse el célebre soneto del espejo como forma de revelación del rostro de la amada. Se trata de una figura fundamental cuya clausura condice con el cierre del proceso amoroso, tal como se puede advertir en el segundo

terceto del soneto 99, “Toma mi oro, pasajero, y tú”:

Ya no salen estrellas ni la rosa  
florece, pues sus ojos he perdido.  
¡Si ya no sé vivir!: ella se ha ido (Banchs, 1981, 368).

A pesar de que la forma de aproximación amorosa que predomina en el volumen es la que se establece a través de la visión de la amada, hay un momento en *La urna* en que el ansia de posesión carnal se expresa con toda su fuerza pasional. Son dos sonetos que constituyen una serie en los cuales se advierte un módulo conceptual presente en la poesía amorosa: la contraposición razón/ pasión. Asimismo, la expresión de este módulo apela a la metáfora del amor como batalla: se trata de los sonetos “Carne mortal, sosiega” y “El término a que voy ciega y altiva”. En el primer soneto, es la razón la que aconseja a la pasión y pone como fundamento de su argumentación la historia universal de los fracasos amorosos:

Mira cuanto amador yace en la tierra  
y cómo cruzan formidable guerra,  
fidelidad y olvido.  
Y pues que has de morir en plazo breve  
quiera serte el amor copo de nieve  
en lumbre de razón desvanecido (Banchs, 1981, 325).

En el soneto siguiente, aparece una voz entrecomillada que, dada la concatenación explícita de los sonetos y la continuidad temática, puede interpretarse como la voz de la carne que decide avanzar a pesar de, o justamente convencida por el argumento de la caducidad del ardor, esgrimido por la razón. La respuesta de la pasión en los tercetos es elocuente en la manifestación de este deseo de posesión:

Mi ceguera alargaba mi paciencia,  
y hoy la vista del fin inflama urgencia:  
ya no espero en silencio: quiero verla.  
Y pues que he de morir en plazo breve,  
la sola voluntad que me conmueve  
es el ansia sin fin de poseerla (Banchs, 1981, 326).

Los pasajes citados exhiben el uso de la alegoría en *La urna*, en tanto figura ideal para la representación de las pasiones y afectos del alma y para la descripción de las relaciones entre los amantes. A la manera de los cancioneros medievales, que recuperan algunos animales simbólicos de los bestiarios y los recrean desde la perspectiva amorosa e incluso sexual (Deyermond, 2004, 87), Banchs nos presenta en el volumen un verdadero bestiario que incluye la mitológica sirena (“La sirena fatal fuera piado-

*La urna* (1911) de Enrique Banchs: un cancionero argentino del siglo XX

sa”), el célebre tigre que representa su odio (“Tornasolando el flanco a su sinuoso”), un león cuyo furor cede ante la presencia de la amada (“Con el casco opulento alta la testa”), un grillo que simboliza el poder immortalizante de la canción del poeta (“En una antigua urna cantó un grillo”; “Cantaba: “Salud día del verano”); la madreperla, cuya imagen muestra cómo el dolor vivido en soledad aquilata el valor del amor (“La longeva y oculta madreperla”). Otros elementos ya sea de la naturaleza o de la industria humana, dan lugar a desarrollos alegóricos: el manantial subterráneo de los dos primeros sonetos, el mar que simboliza su pasión frente a la resistencia pétrea de la amada (“La misteriosa y móvil mar conmueve”), la fuente como símbolo de un amor no correspondido (“Sé de una fuente mansa y silenciosa...”). En todos estos ejemplos, se trata de una correspondencia entre dos dimensiones, el animal, el fenómeno natural o artificial y el afecto amoroso cuya complejidad requiere un deslinde que ocupa la totalidad del poema ya sea por la naturaleza misma del afecto o porque lo representado es un proceso compuesto por diversos estados afectivos. Este último aspecto se evidencia, en forma casi humorística, en el soneto “Con el casco opulento alta la testa”:

Con el casco opulento alta la testa  
recta y firme, el mirar como soñado,  
sobre extendida garra la otra puesta  
y ola de hierro el cuerpo recostado;  
  
por su actitud de contenido empuje  
e inmóvil en su estampa soberana,  
¡cómo impone el león!... Si a veces ruge  
como un metal resuena la mañana.  
  
¡Oh prisionero! ruges... Mas graciosa  
llega la dama del vestido rosa,  
que a tu cabeza que se humilla asusta  
bajo el pompón de seda de su fusta...  
Pues tampoco tu fuerza es un amparo  
contra la dama del vestido claro. (Banchs, 1981, 362)

Este poema constituye una ruptura anímica dentro del tono predominante en el volumen. Aquí el desarrollo de la alegoría tiene que ver con la paradoja entre la fuerza del amante y su debilidad ante la llegada de la amada. La contraposición es remarcada por el contraste entre el vocabulario bélico (casco, hierro del cuerpo, metal del rugido) con el que se representa la ferocidad del león y la figuración modernista —casi una parodia de las mujeres de “Los doce gozos”, de *Los crepúsculos del jardín* (1905)— que sirve para la presentación de esta graciosa y altiva dama.

En otros casos, la transformación a lo largo del tiempo del afecto da lugar a la elección de distintas magnitudes como comparantes de la pasión. Así por ejemplo, en el soneto “Un príncipe va en selva de laurel...,” la imagen del príncipe a caballo simboliza el ímpetu del amor juvenil; la madre pobre, la fortaleza del amor ignorado; la pálida colina, su condición mediatunda y la sensitiva, el orgullo del amante que resguarda el amor.

Otros tópicos y recursos retóricos podrían considerarse: por ejemplo, la mención de las prendas del amor, el jardín como espacio prototípico para el encuentro de los amantes, la visión simbólica de los ciclos estacionales (invierno/ primavera), la representación del corazón como sede de los movimientos afectivos en correlación con los ojos, la visión de las heridas de amor. Sin embargo, un análisis prolijo excedería los límites de esta colaboración. El examen debe cerrarse con un último señalamiento: las distintas tradiciones que convergen en su estro —lo trovadoresco, lo cancioneril, lo petrarquista, con sus matices diferenciales— son amalgamadas a un temple argentino a través de una particular dicción y de una ambientación específica. Dicción que tiende progresivamente al coloquialismo en el volumen, como señala Luis Martínez Cuitiño (1977, 359). Ambientación porteña que puede inferirse de sonetos como “Cuando en las fiestas vago en el suburbio” o “Ciudad nativa te conozco como”, en los que la visión de la amada queda íntimamente asociada a ese espacio ciudadano. La actualización del imaginario medieval escapa así a la mera tendencia de un movimiento, elude el escapismo y resulta en la composición de una obra de arte nueva, de ese libro eterno que quería Borges.

### Consideraciones finales

*La urna* exhibe una asunción magistral de la tradición, una rearticulación del legado de la poesía amorosa de todos los tiempos. Por su mismo trabajo de obstinado rigor sobre contenidos y módulos simbólicos, el diálogo transtextual en este libro sube un peldaño más de excelencia, si se lo mira con relación a las formas de apropiación de *El cascabel del halcón*, más próximas al modo de enunciación originario. Este trabajo artístico así como aligera la musicalidad inherente del soneto (Herrera, 1991, 16), desdibuja también las huellas ancestrales de lo recuperado y sutaliza su condición tópica.

El legado tradicional constituye una especie de “reserva de energías”, porque permite la conservación de contenidos que se han decantado en el tiempo. Tales contenidos guardan una suerte de sabiduría condensada, sintetizan de manera eficaz un haz de connotaciones de alto valor poético y están a disposición de quien desea aprovecharse de ellos, ya desgajados de su horizonte inmediato de gestación. La recreación, si está llevada a cabo con inteligencia y con arte, rescata ese valor y sobre él asienta

### *La urna* (1911) de Enrique Banchs: un cancionero argentino del siglo XX

sus potenciales efectos. De allí la permanente actualidad de la obra resultante.

Posiblemente no haya sido éste el balance del propio Banchs, con relación a ese valor del legado literario. Al menos así lo entienden algunos críticos. Pareciera que lograr el libro más alto de la lírica argentina mediante la magistral renovación y combinación de lugares comunes, entrañó a la vez un alto riesgo, implicó para su autor captar cierta inercia en el lenguaje, inercia de la cual se evade la belleza. Tal pareciera ser, según lo entienden Eduardo González Lanuza (1949, 73)<sup>2</sup> y Ricardo H. Herrera (1988, 18)<sup>3</sup>, una de las razones de su silencio. Incluso, este modo de valorar la trayectoria del poeta puede relacionarse con algunas consideraciones de su discurso de recepción en la Academia Argentina de Letras. Allí señalaba la siguiente paradoja:

¿Cuáles son las actitudes posibles del hombre culto cuando ha llegado a creer, o a sospechar siquiera, que esa cultura, trama y orden de su vida, es un edificio de palabras y que, por consiguiente, él mismo es un resultado del arte de obedecerlas, un dócil, sumiso y obligado alumno de la expresión de conceptos que encuentra hechos e irremediabilmente valorizados? (Banchs, 1941, 398)

Esta inquietud hallaba más adelante dos posibles respuestas: refugiarse “(...) en un hosco y desolado silencio de amargura sin fe, continuamente consciente de la muerte” (*Ibid*) o abandonarse “(...) al blando silencio de la indiferencia” (*Ibid.*). Con absoluta lucidez el poeta admite en su discurso que “(...) ambos silencios eluden la respuesta clara y desnuda que su conciencia le reclama” (*Ibid.*, 399). A los lectores actuales, Banchs deja una doble herencia: el enigma de su silencio y la iluminación de su obra poética.

<sup>2</sup> “El dominio que Banchs tiene desde siempre sobre las palabras, le lleva a menospreciar el manejo de tanta sumisión, y a desconfiar de su presunto acatamiento que esconde la imperial vanidad de adueñarse del poema para sustituirse al Sentido. De ahí que tendiera, también desde el comienzo, a mitigar sus luces apenas la insolencia de un rebrillar se insinuara; de ahí también la austeridad de su estilo y su pública atracción por lo inefable” (González Lanuza, 1949, 73).

<sup>3</sup> “En realidad el poeta deja de estar con lo lejano en la medida en que toma conciencia de que solo lo imposible es alimento de su lírica: fue joven mientras ese vínculo era ingenuo, y anciano en la medida en que sabe generar conscientemente esa imposibilidad. La ruina de Banchs proviene de su lucidez, es demasiado inteligente como para no comprender la impostura de semejante poética. Así, su respuesta al mágico sustraerse de la mujer es abandonar la quimera de un lirismo que, al haber sacrificado su deseo, esto es, su ansia de penetración en lo real, ya no podía renovarse sino solo repetirse (y, de hecho, cuando se repitió lo hizo cada vez con menos fe y con menos fuerza)”. (Herrera, 1988, 18). Para una visión diferente del problema remito a Requeni, 1999.

## Bibliografía

- Banchs, Enrique, 1981, *Obra poética*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- , 1941 “Discurso de don Enrique Banchs”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 9, 395-418.
- Borges, Jorge Luis, 1936, “Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio”, en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*. Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Buenos Aires, Tusquets, 1986, 62-65.
- , 1970, “Enrique Banchs.”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 35, 137-138, pp. 179-181.
- Colombí-Monguió, Alicia de, 1985, “La mujer de mármol: Banchs, Marino, Lope de Vega”. *Revista Iberoamericana*, LI, 130-131, 177-184.
- Compagno Terracina, Filomena, 2008, “La lírica amorosa de Jorge Manrique: tópicos y lenguaje”. *Ehumanista*, 11, 121-134.
- Deyermund, Alan D., 2004, “La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica”, en Piñero Ramírez, Pedro Manuel (coord.) *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “In memoriam”*. (Actas del Congreso Internacional ‘Lyra minima oral III’, Sevilla, 87-100.
- Dos Santos, Estela, 1967, “La poesía de Enrique Banchs”. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, Tomo 35.
- Gerli, Michael E., 1980, “Eros y Agapé: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana”, en E. Ruggs y A. Gordon (eds.). *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 316-319.
- Ghiano, Juan Carlos, 1957, *Poesía argentina del siglo XX*. Buenos Aires, FCE.
- González Lanuza, Eduardo, 1949, “Poesía y silencio de Banchs”. *Sur*, XVII, 177, 67-73.
- Herrera, Ricardo H., 1988, *La ilusión de las formas*. Buenos Aires, El imaginero.
- , 1991, *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*. Buenos Aires, GEL.
- , 2007, *Lo entrañable y otros ensayos sobre poesía*. Córdoba, Fénix.
- Le Gentil, Pierre, 1949, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*. Plihon, Rennes.
- Lida de Malkiel, María Rosa, 1950, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*. México, El Colegio de México.
- Marani, Novella, 1977, *Tonos y motivos italianos en la literatura argentina*, La Plata, Universidad de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Martínez Cuitiño, Luis, 1977, “Sobre *La urna*, de Enrique Banchs”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XLII, 331-360.
- Mazzei, Ángel, 1969, “Perfil de Enrique Banchs”. *Comentario*, XVI, 64, 38-41.

***La urna* (1911) de Enrique Banchs: un cancionero argentino del siglo XX**

- Meo Zilio, Giovanni, 1992, “A propósito de ecos petrarquistas en el argentino Enrique Banchs”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, 2, 909-920.
- Requeni, Antonio, 1999, “El silencio de Enrique Banchs”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXV, 253-254, 361-379.
- Riquer, Martín de, 1975, “Introducción a la lectura de los trovadores”, en *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona, Planeta, Tomo 1, 7-102.
- Rodríguez Moñino, Antonio; Devoto, Daniel, 1954, “Introducción”, en *Cancionero llamado flor de enamorados*. Valencia, Castalia: XXXV - XL.
- Uriarte Rebaudi, Lía Noemí, 1986, “El mundo medieval en la poesía de Enrique Banchs”. *Letras*, diciembre, XIV, 76-82.
- Whetnall, Jane, 2006, “Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar”. *Cancionero General*, 4, 81- 108.
- Zumthor, Paul, 1972, *Essai de poétique médiévale*. Paris, du Seuil.