



Letras

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

ABRIL 1982

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano Delegado

Sr. Pbro. JOSE LUIS TORACA

Director del Departamento de Letras

Prof. FRANCISCO NOVOA

Secretaria Académica

MARTA SUSANA CAMPOS

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Prof. FRANCISCO NOVOA

Secretarios de Redacción

Prof. DOLORES de DURANONA y VEDIA, Prof. LUIS A. MARTINEZ CUITIÑO
y Prof. LIA NOEMI URIARTE REBAUDI

Prosecretaria de Redacción

Prof. LILIANA G. MASSOCCO

Consejo Asesor

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

APUNTES SOBRE CRITICA SEMIOLOGICA Y SIGNIFICADOS EN EL POEMA DEL CID

Grandes son, sin duda, las transformaciones que han ido sufriendo los principios en los cuales se apoya la crítica de los Cantares de Gesta.

Los románticos soñaban con un instinto poético que poseían todos los miembros de una comunidad en la juventud de nuestra civilización. No existían entonces —decían— creadores individuales y el símil de aquellos pueblos con las aves no era una simple metáfora, pues imaginaban que casi como éstas, la colectividad cantaba “naturalmente” sus tradiciones a través de estos primitivos poemas.

Más tarde, las escuelas positivista y neopositivista —esta última con Menéndez Pidal a la cabeza en España— demostraron que si bien aquellos Cantares expresaban las tradiciones que compartía toda una sociedad, habían surgido del juego de fuerzas de muchas iniciativas individuales. Se perfila entonces la gran figura del juglar sobre la que tanto trabajó Menéndez Pidal. El juglar que crea su poesía principalmente al calor del contacto directo con su público y que luego la deja para que otros juglares y otros públicos la sigan recreando.

Pero nuevas corrientes se manifiestan en la edición del *Poema del Cid* realizada por el catedrático de Cambridge, Colin Smith (1). Este afirma —basándose en el testimonio de otros autores como Curschmann (2)— que los manuscritos épicos medievales que poseemos son obras cuidadosamente meditadas por intelectuales. Su relación con los poemas que cantaban los juglares sería la de la sinfonía de un músico culto con las melodías populares en las que se ha inspirado.

Llega a proponer que el autor del *Cid* fue un hombre versado en leyes y teniendo por lo tanto acceso a los archivos, recurrió a ellos para recoger datos fidedignos acerca del héroe y sus aventuras.

Es verdad que cuando hablamos de la literatura medieval y sobre todo de la épica no tenemos más remedio que manejarnos muchas veces con hipótesis; pero también es cierto que hay algunas menos convincentes que otras y este poeta del siglo XII o XIII con preocupaciones historicistas dignas de Galdós cuando componía los *Episodios Nacionales*, resulta un tanto extraña. De todas maneras, como poco es lo que se puede afirmar con seguridad acerca de cómo nació el *Poema del Cid*, queda aquí esta cuestión.

Pero lo que resulta obvio es que si consideramos toda obra literaria como comunicación semiológica, es decir, un mensaje emitido a través de signos

(1) *Poema del Cid*, edición de Colin Smith, Madrid, 1978, 4ª ed.

(2) CURSCHMANN, M., *Speculum*, XLII, 1967, 36-52.

cuya significación depende de todo un sistema, debemos tomar conciencia de la enorme diferencia que hay entre los códigos que manejaron los hombres de aquellos tiempos y los que hoy utilizamos para nuestra comunicación. Por eso, si decimos que el autor del *Poema del Cid* era un "intelectual" debemos aclarar si estamos hablando de acuerdo con los conceptos actuales o con los de siete u ocho siglos atrás. Sin estas puntualizaciones, pueden resultar interpretaciones del texto bastante deformadas.

Nosotros vamos a analizar algunos ejemplos tomados de tres aspectos del Cantar —la lengua, las formas poéticas y el argumento— y vamos a relacionarlos con lo que poco a poco se va sabiendo acerca de los significados y significantes válidos para aquella sociedad. Nuestra intención es poner así de relieve que ante obras como la que nos ocupa, los investigadores tenemos sólo dos caminos. Uno es hacer abstracción de toda relación con datos que no pertenezcan al texto y estudiar los elementos que se vayan presentando como integrantes de una estructura absolutamente autónoma, tal como quería la más rígida crítica estructuralista. El otro es ir reconstruyendo los sistemas de referencia dentro de los cuales cada elemento recobra por lo menos, en parte, el significado que tuvo en su momento. Cualquier postura intermedia puede llevarnos a falsas identificaciones de aquel estado histórico ya tan lejano, con nuestra actualidad, o a lo sumo con nuestro pasado más o menos inmediato. En el apartado de las formas poéticas hablaremos de una de las brechas fundamentales que separan aquella sociedad de la de los últimos siglos.

No es que queramos proponer una vuelta al historicismo sino que seguimos a Cesare Segre cuando dice que la alianza de estructuralismo y crítica semiológica "puede efectivamente producir nuevas energías hermenéuticas por ese otro medio de control de los significados que es el contexto de signos" (3).

I - La Lengua

Han insistido muchos críticos en la necesidad de considerar los elementos eruditos del Cantar y evidentemente es un aspecto muy importante que en algunos momentos estuvo descuidado. Pero para ser coherentes con el método que nos hemos propuesto, nos vemos en la obligación de aclarar en seguida de qué tipo de erudición estamos hablando.

J. J. de Bustos Tovar ha llevado a cabo un profundo estudio acerca del cultismo léxico medieval (4). Y con respecto al *Poema* llega a las siguientes conclusiones:

Las voces cultas que en él aparecen son poco abundantes.

No provienen de fuentes escritas sino que son las que ya estaban asimiladas por el habla viva de diversos niveles sociales.

(3) SEGRE, CESARE, *Crítica bajo control*, Barcelona, 1970, 77.

(4) BUSTOS TOVAR, JOSÉ JESÚS DE, *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval*. Anejos del Boletín de la R. A. Española, XXVIII, Madrid, 1974.

Son propias de esferas tan familiares para el hombre medieval como los actos litúrgicos y el lenguaje jurídico de fueros, cartas-puebla, documentos de compraventa, etc.

Desde el punto de vista estilístico no tienen un valor expresivo particular.

El contraste es vivo con lo que más adelante dirá de un autor del Mester de Clerecía como Gonzalo de Berceo.

Su léxico culto es mucho más abundante.

Proviene de fuentes escritas latinas.

Su uso responde al deseo de ampliar las posibilidades expresivas del joven romance.

Es un elemento de estructuración de su lengua literaria.

Vamos a aducir otro ejemplo que es el de las repeticiones de palabras.

Están en las obras de Berceo y en el *Cantar*. Pero la diferencia formal es evidente. Mientras en la poesía épica las repeticiones son las propias de la lengua hablada o a lo sumo, una consecuencia de clichés formularios, en el autor riojano son resultado de toda una elaboración estilística basada en la retórica clásica. Pueden compararse las repeticiones en el encuentro de Félez Muñoz con sus primas —vs. 2767-2808— y esta anáfora en tres hemistiquios que emplea Berceo en el *Milagro de la Iglesia quemada*, para decirnos que el fuego no tocó una imagen de la Virgen y el Niño:

Nin plegó a la duenna, nin plegó al infant.
Nin plegó al flabello que colgava delant.

(324 bc) (5)

En aspectos como éstos de la lengua se puede apreciar una brecha bastante profunda entre la cultura de la clerecía y la de juglaría. Esta última recoge las tradiciones consagradas por el uso. Su cultura parece abarcar horizontes bastante dilatados en el espectro social, ya que todo nos inclina a pensar que era la de un hombre que asistía a los servicios religiosos, escuchaba sermones y conocía las leyes básicas para el funcionamiento de la vida cotidiana (6).

Erudición en cambio, tal como hoy la entendemos, es la que poseían los autores de la clerecía: conocimientos propios de una élite intelectual y utilización de estos conocimientos para ejercer un magisterio sobre otras capas de la sociedad. Los clérigos cumplían con ambas premisas, porque partiendo de

(5) Cita de *Milagros de Nuestra Señora*, Ed. y notas de A. G. Solalinde, Madrid, 1964, 6ª ed.

(6) Maurice Molho piensa que era un representante de la naciente burguesía que se asentó en Castilla bajo la protección de la corona de Aragón. Pensamos que tal contexto social se compaginaría con este tipo de cultura. Conf.: *El Fuero de Jaca*, ed. crit. de M. Molho, Zaragoza, C.S.d. I.C., 1963.

la herencia escrita recibida del latín, a la cual tan pocos tenían acceso, influyeron conscientemente en la configuración de la lengua romance, patrimonio de todos.

Además, condicionar la habilidad y sensibilidad del autor del *Poema* a una sólida formación letrada es algo muy delicado porque es imposible olvidar que la Castilla de aquellos siglos era una sociedad prácticamente oral. Y hoy en día es sabido que dichas sociedades tienen formas propias para el desarrollo del individuo, tan eficientes —y algunos dicen que más— como las de la sociedad de letra escrita.

II - Formas poéticas

Nada diremos de la fórmula épica cuya frecuencia y funciones poéticas han sido ampliamente estudiadas por E. De Chasca (7). Pero sí nos detendremos bastante más en otro rasgo esencial: nos referimos a la parataxis.

Casi no hay en el *Poema* oraciones subordinadas; pero además, ni siquiera en las coordinadas se encuentran nexos lógicos, copulativos o explicativos. Las oraciones se suceden unas a otras separadas en la expresión gramatical como miembros de una suma. Sin embargo están inseparablemente unidas por el sentido y la intención a la que apuntan con la seguridad de una flecha lanzada a un blanco.

Mío Cid Roy Díaz, por Burgos entróve,
en sue conpañía sessaenta pendones;
exien lo veer mugieres e varones,
burgeses e burgesas, por las finiestras sone,
plorando de los ojos, tanto avien el dolore,
de las sus bocas todos dizían una razón:
“Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señore!”

(15-20) (8).

El deseo de hacer patente la injusticia del destierro y la fidelidad del pueblo son el auténtico nexo de esta serie de frases desligadas en el plano gramatical.

El estilo paratáctico es el natural de la lengua hablada y el que con cierto grado de estilización aparece en las canciones recitadas. De Homero en adelante, caracteriza a toda la literatura oral. La hipotaxis, en cambio, es propia de la literatura escrita y en nuestra lengua comenzará a desarrollarse a partir de las obras de la clerecía y más aún de las Crónicas.

La estructura oracional paratáctica tiende a una versificación con unidades métricas cerradas y por lo tanto no suele dar cabida al encabalgamiento. Quienes han investigado los procedimientos de elaboración de la

(7) DE CHASCA, EDMUND, *El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid*, Madrid, 1972, 2ª ed. aumentada.

(8) Las citas están tomadas de la edición de Menéndez Pidal, Madrid, 1966, 11ª ed.

poesía oral piensan que influyen motivos prácticos. Como el juglar no repite nunca una canción de memoria sino que en mayor o menor medida la recrea en cada recitación, le resulta mucho más fácil manejar versos cabales que encabalgados, más apropiados además, para el acompañamiento musical. De Chasca quiso comprobarlo con respecto al *Poema del Cid* y realizó una comparación estadística con el *Libro de Alexandre*. En este último, los versos encabalgados eran un 300 % más frecuentes (9).

Según podemos ver hasta ahora, los poemas de la clerecía y el del *Cid* siempre parecen tomar caminos divergentes que acercan a la Gesta a las formas habladas y muestran a los otros concebidos, desde el principio, como literatura escrita.

Pero iremos un poco más adelante para entrar en el análisis de las secuencias narrativas.

De acuerdo con el principio estructural que preside toda obra, veremos que el estilo oracional paratáctico se corresponde con secuencias narrativas coordinadas. Del mismo modo que la hipotaxis se impondrá definitivamente junto con las secuencias subordinadas propias de la novelística.

Destierro, recuperación gradual de la honra del héroe, perdón del Rey, boda de las hijas, manifestación de la bajeza moral de los yernos, afrenta de Corpes, Cortes de Toledo, nuevas bodas y afirmación definitiva de la honra del Cid. Así como las oraciones coordinadas van sumando las circunstancias que conforman cada acontecimiento, estos acontecimientos también van sumándose miembro a miembro, sin caer en digresiones, hasta el final de la historia.

Pero, esencialmente, cada uno de ellos lo que hace es repetir algunas ideas claves. Nueva correspondencia estructural con las repeticiones que habíamos visto en el plano de la lengua.

El Cid posee una serie de virtudes y cierta ayuda sobrenatural porque "en buen ora nació", "en buen ora cinxó espada" y nada menos que el arcángel Gabriel le confirma que "mientras que visquiéredes bien se fará lo to". Con estas armas y las otras, las que emplea para luchar, va venciendo todas las dificultades. Apenas comienza el *Poema*, su primer triunfo es la solidaridad moral —ya que otra no pueden darle— del pueblo de Burgos que no cree en la calumnia que lo ha llevado al destierro. Solidaridad que versos más adelante también manifiestan los caballeros que como Martín Antolínez dejan todo para seguirle, y luego el clero de San Pero de Cardeña. Después vendrán los triunfos militares y políticos y con su honra limpia y acrecentada al punto de haber emparentado con los reyes de España, muere cristianamente en su lecho.

El mensaje siempre es el mismo: el Cid no puede menos que salir vencedor.

Sin embargo, ¡qué diferencia entre las imponentes y briosas escenas de combate y las figuritas maltrechas y solitarias de Félez Muñoz con sus pri-

(9) Cfr. ob. cit., 329-330.

mas andando de día y noche por el bosque! Y en los dos casos se está salvando la honra del Campeador.

Evidentemente hay que rendir homenaje a la maestría literaria del autor o los autores que supieron hallar el tono adecuado para cada momento de la historia. Pero lo que ahora nos interesa señalar es la función de cada uno de esos momentos que se presentan tan distintos en la superficie y tan similares en cuanto al mensaje. Y aquí ya estamos tocando aspectos decisivos para caracterizar al *Poema* en relación con la sociedad en la cual apareció.

Para comprender mejor este punto tendremos que dar un rodeo algo largo y citar lo que cuenta M. Mc Luhan acerca de las dificultades que tuvieron algunos estudiosos del Antiguo y Nuevo Testamento ⁽¹⁰⁾. Mientras trataban de ordenar el contenido en planteo, nudo y desenlace tropezaban continuamente con aspectos que se les escurrían. Pensaron en trabajar entonces con otro tipo de ordenación interna de los hechos.

El tema era las relaciones de Dios con el mundo, Dios con el hombre y el hombre con su prójimo. Pero todos estos factores subsistiendo simultáneamente y reaccionando juntos. No había, por lo tanto, un desenvolvimiento a través de una serie de secuencias, sino que cada secuencia abarcaba todo el tema y lo condensaba en forma global.

Citaremos como ejemplo el versículo 19, del Cap. XXX del *Deuteronomio* cuando Dios le dice a Moisés:

“Yo invoco hoy por testigos al cielo y a la tierra de que te he propuesto la vida y la muerte, la bendición y la maldición. Escoge desde ahora la vida, para que vivas tú y tu posteridad”.

Como es sabido, esta opción es la esencia de todo el mensaje bíblico, la que encontramos en cada uno de sus episodios desde el Génesis hasta la Pasión.

Tal tipo de estructura narrativa es así descrita por Mc Luhan:

“Se toma todo el mensaje, se lo traza y vuelve a trazar, una y otra vez siguiendo los giros de una espiral concéntrica con una redundancia similar. Después de las primeras frases es posible detenerse en cualquier punto y conseguir de ellas todo el mensaje si se está preparado para hurgar en él” ⁽¹¹⁾.

No es muy difícil aplicar esta estructura al *Poema del Cid*. El Rey y D. Rodrigo, la familia y las fieles mesnadas, los enemigos de la corte y las huestes moras, todos se entrelazan continuamente en círculos que giran alrededor de la honra injustamente perdida y mercedamente recuperada por el infanzón de Vivar. Pero lo que fundamentalmente nos interesa subrayar es que Mc Luhan va más allá de lo literario. Más que de poesía oral él habla de *sociedad oral* pues considera que este tipo de estructura narrativa se corresponde con

⁽¹⁰⁾ MC LUHAN, MARSHALL, *La comprensión de los medios como la extensión del hombre*, México, 1969, 2ª ed., 50.

⁽¹¹⁾ Conf. ob. cit., 79.

las características básicas de una cultura en la cual la letra escrita o no existe o no desempeña un papel muy relevante.

Su teoría es que las estructuras narrativas circulares de las sociedades orales apuntan a una percepción intuitiva de los mensajes comunicados. Primero se alcanza el contenido esencial y luego cada episodio será como un microcosmos que lo presentará desde distintas perspectivas o puntos de vista. Opone esta percepción intuitiva a la percepción lógica que caracteriza al acto de lectura de las sociedades letradas. Leer es ir abstrayendo una serie de conceptos, clasificarlos, separarlos, volverlos a reunir y a través de esta serie de operaciones alcanzar al final, el conocimiento del mensaje total.

El estilo oracional hipotáctico y las secuencias narrativas subordinadas están estrechamente relacionados con este tipo de acercamiento al mensaje.

Las conclusiones del estudioso de los medios de comunicación de la década del sesenta coinciden con las de Dámaso Alonso cuando en 1940 realizó estudios estrictamente estilísticos acerca del Cantar. Al compararlo con la versión en prosa de la *Primera Crónica General*, dice que en ésta prolifera el nexos copulativo "et" y aparecen explícitos los enlaces lógicos y explicativos. Piensa que el estilo de esta prosa anuncia la "pesada pedantería razonadora de las tristes jergas científicas" mientras que en los versos del *Cid* "las palabras se cargan de valencias en sentido afectivo, de sentido alusivo". Y aun afirma que: "En el libre juego de las oraciones desligadas, la intención expresiva es sólo un resultado de la entonación y del conocimiento del ambiente afectivo" (12). La apasionada defensa de D. Dámaso del estilo del *Poema* coincide con lo que Mc Luhan señala como característico de la sociedad oral: los elementos intuitivos predominan ampliamente sobre los lógicos.

Pero aquí alguien podría objetar que la estructura narrativa circular también se puede aplicar a las vidas de Santos, de Gonzalo de Berceo, al cual hemos citado líneas más arriba como opuesto en muchos aspectos al cantar épico. En las conclusiones, aclararemos esta cuestión.

III. *El argumento*

E. De Chasca ha señalado la presencia de tres temas épicos corrientes: la contienda familiar, la venganza a que da lugar y la gran asamblea, además de un tópico como el de las espadas. Queremos señalar otro tópico que es la relación tío-sobrino. En la *Chanson de Roland*, Carlomagno es tío del paladín, parentesco históricamente falso. En el Cantar, Minaya Alvar Fáñez, brazo derecho del Cid, es su sobrino, según los versos 2858 y 3438 y éste sí es un parentesco auténtico pues está confirmado en la carta de arras de Da. Ximena. Lo que no es cierto es que estuviera tantos años junto a Rodrigo de Vivar como dice la obra. Es decir, que así como en el *Roland* se inventa un parentesco para unir a la figura del Rey y al héroe, en el *Cid* se fabula sobre una relación inquebrantable para colocar junto al tío héroe a uno de sus sobrinos. Hay otro sobrino histórico que es Pero Vermuez, portaestandarte

(12) ALONSO, DÁMASO, "Estilo y creación en el *Poema del Cid*," en *Obras Completas*, vol. III, Madrid, 1973, 113-114.

del Campeador y otro cuya existencia no ha sido probada; nada menos que Félez Muñoz, quien salva a sus primas luego de la afrenta de Corpes. Como se puede apreciar, a los tres se les asignan funciones capitales en el curso de la historia. No aparece en cambio Diego, hijo varón histórico del Cid, que murió en la gran derrota de Consuegra. Según parece, la relación tío-sobrino por línea materna estaba consagrada por antiguas tradiciones que la consideraban la más auténtica, pues se podían probar los lazos de sangre ⁽¹³⁾. Temas, tópicos, motivos y fórmulas épicas presionan sobre la materia de las gestas formando un fino entramado que las relaciona a unas con otras. Por eso, si bien cada obra es una entidad individual, no hay que olvidar que tal individualidad es resultado del uso de una serie de elementos respaldados por una fuerte tradicionalidad. La importancia de lo colectivo en la cultura de aquellos siglos es decisiva y teniendo esto presente se evitará caer en errores como el de C. Smith que considera la oración de Ximena una muestra de la maestría del autor cuando ya se ha demostrado que pertenece a una vasta familia de plegarias de ese tipo, inspiradas en la Oración de los agonizantes y también en el Credo. Volvemos a repetir que consideramos al *Poema del Cid* una obra única, pero cuya originalidad proviene de la inventiva con que en ella se han combinado los materiales que constituyen el fondo común de la épica. Y desde este punto de vista no es tan difícil suponer que haya intervenido en su composición más de un autor. En experiencias realizadas hoy en día, en talleres literarios, la creación de obras colectivas a partir de ciertos supuestos básicos, resultó con un grado bastante alto de unidad estilística. Junto a la investigación erudita de datos puede ser de una enorme ayuda la experimentación directa del hecho de producción de la escritura.

Pero volvamos a las virtudes de Mio Cid Ruy Díaz. No vale la pena que hablemos mucho sobre ellas, porque siendo un soporte estructural de la composición, han sido exhaustivamente analizadas —y también porque están descritas de tal manera que es difícil sustraerse a su honda sugestión poética y humana—. Pero para los propósitos de nuestro trabajo nos interesa recordar que tienen un aspecto bastante polémico y es el engaño del que hace víctimas a los judíos Raquel y Vidas. Para algunos críticos, obra como un antisemita; para otros, como un hombre desesperado. Y se preguntan si esa desesperación o ese antisemitismo resultan compatibles o no con la ejemplaridad de la gesta.

Aparte de que nosotros pensamos que es recurso último de desesperado, ateniéndonos simplemente a los versos:

Véalo el Criador con todos los sos santos,
yo más non puedo e amidos lo fago.

(94-95)

nos parece que con lo que es compatible es con la compleja personalidad de los héroes de la épica. Dice a A. Castro:

“La ejemplaridad del héroe épico era un entretejido de virtudes y de pecados, de religión y de mundanidad. /.../ Parece a veces como si un soplo de paganismo germánico estremeciera la estructura cristiano-románica de los Cantares de Gesta”.

⁽¹³⁾ También podemos recordar que el Conde de Barcelona tiene por gran ofensa el que el Cid no haya reparado el agravio a su sobrino.

A dicha complejidad ya se había referido en el siglo pasado, Federico Schlegel ⁽¹⁴⁾.

Estas citas parecen coincidir con lo que dice Mc Luhan respecto al hombre de las sociedades orales.

“El mundo interior del hombre oral es una maraña de emociones y sentimientos complejos que el hombre occidental hace ya mucho tiempo que ha desgastado o reprimido dentro de sí en interés de lo eficiente y lo práctico” ⁽¹⁵⁾.

Ese mundo interior del héroe tan propenso, por ejemplo, a las lágrimas, no es por cierto el que encontraremos en un héroe posterior a la Ilustración. Y hay otras actitudes significativas como la naturalidad con que se admiten las expansiones conyugales de los Infantes con sus esposas. Los caballeros se alejan del malhadado robleado de Corpes porque ellos les han manifestado que

deportar se quieren con ellas a todo su sabor (2711)

Y si Félez Muñoz vuelve atrás es porque un presentimiento le dice que no confíe en el amor de los de Carrión. Un detalle como éste no hubiera figurado nunca en una obra del siglo XIX sobre la vida de un héroe ejemplar. Se lo hubiera considerado “demasiado crudo”...

Conclusiones

Las cuestiones relacionadas no sólo con el argumento sino también con la estructura misma de la obra, no demuestran que el *Cantar* refleja formas literarias y en última instancia, vitales, que serán arrasadas por la corriente histórica. Junto a aquellos aspectos que consideramos “modernos” porque aún conservan su vigencia, no es posible que posterguemos el riquísimo testimonio de toda una tradición que está como enterrada en los versos. Los estudios de los oralistas parecen hoy recoger este aspecto de la crítica cotidiana, pero la investigación de “temas”, “tópicos”, etc. necesita del sistema de signos constituido por datos históricos o por valores vitales entonces vigentes para ser mejor comprendida y para hablar de esa realidad única que es el *Poema del Cid* y no caer en meras abstracciones. Los puntos tratados en I y II pensamos que lo demuestran pero queremos citar aún otro ejemplo. Es la reinterpretación que hace M. Molho de la huelga de hambre del Conde de Barcelona. Tradicionalmente se considera este episodio desde un punto de vista cómico. Tal aspecto es innegable, pero Molho hace notar que si el Conde hubiera aceptado el pan y el vino que le ofrece el primer día el Cid, hubiera realizado un acto de vasallaje, pues tales especies formaban parte del ritual y, por lo tanto, creaban de por sí el lazo de dependencia. De modo que junto a la ironía con que está tratado el fatuo personaje, están las complicadas relaciones entre vasallos y señores que regían el mundo de la época y, sobre todo, la

⁽¹⁴⁾ Ambos son citados por De Chasca, 132.

⁽¹⁵⁾ Conf. ob. cit. 51.

importancia formal de los ritos que presidían cada momento de la vida como verdaderos condicionantes de los actos humanos.

La crítica semiológica, al atender a los sistemas en los cuales funcionan o funcionaron los signos, enriquece el análisis literario, integrando las formas poéticas con el material que éstas poetizan.

Varias veces hemos citado en este trabajo, tesis de C. Smith para discutir las; pero es que su postura de considerar al *Poema* como una creación erudita, concebida desde un principio como forma escrita y con acentuados rasgos de individualidad puede llegar a desprenderlo de su auténtico entorno, cosa que como hemos visto, ocurre en algunos momentos del trabajo del crítico inglés. Su autor del *Cid* se parece demasiado a un novelista del siglo XIX que tratara de componer una obra inspirada en el folklore.

Los hechos que acabamos de exponer someramente en las páginas anteriores, pensamos que pueden servir como índice del importante testimonio que representa el *Cantar*, sobre todo comparándolo con otras obras: el paso de una cultura oral a la cultura de la letra escrita. Tal cambio se corresponde con hechos como los que caracterizan al llamado Renacimiento del siglo XII —que llegará a España en el XIII—: Las traducciones de Aristóteles que ponen de moda la lógica —la disciplina más formal de las relacionadas con el lenguaje y la metafísica—, la creación de las universidades, el auge del escolasticismo.

Por supuesto, no pretendemos decir que los hechos se ajustan unos a otros con precisión de engranaje, pues esto sería un disparate literario y más aún, histórico. Habíamos hablado, por ejemplo, de cómo la estructura narrativa circular perdurará en las vidas de Santos de Gonzalo de Berceo, al lado de características que inician un gran cambio lingüístico y literario. Pero lo importante es tomar en consideración cómo se van configurando las líneas de fuerza.

La trascendencia de aquel cambio es sólo comparable a la del que estamos viviendo ahora, cuando también la cultura de la letra escrita, parece haber cumplido ya su ciclo y estar a punto de ser reemplazada por otras formas de vida (16).

Volviendo a lo estrictamente literario, podemos decir que la semiología del *Poema* exige el estudio de muchos códigos: lingüístico, literario, histórico, hasta antropológico. Por su valor literario, por la complejidad de factores que entran en juego en su estructura, por todo lo que aún ignoramos sobre su génesis. Realmente, todavía "a todos alcanza materia crítica por el que en buena nació".

SOFÍA CARRIZO RUEDA

(16) Abundan testimonios como los de Rafael Bosch, estudioso de la novela, que afirma que ésta ha perdido no sólo vigencia sino también funcionalidad, frente a los espectáculos públicos. También Mc Luhan insiste en su libro en los cambios radicales que involucra la era del electromagnetismo.

NATURALEZA Y PAISAJE EN LA SOLEDAD I DE GÓNGORA

Al referirnos a la naturaleza como fuente de contemplación estética, hablamos de paisaje. La Real Academia lo define como "porción de terreno considerada en su aspecto artístico". Históricamente la palabra proviene de la pintura y ha sido traslaticiamente aplicada a la naturaleza, vista con ojos pictóricos.

El paisaje es en la historia de la pintura el descubrimiento de las bellezas de la naturaleza a través de la interpretación de los pintores —Giotto y sus discípulos en Italia; Juan y Humberto van Eyck en Flandes— cuando la técnica artística, coincidente con la vuelta al aprecio y sentimiento de la naturaleza (siglos XIII al XV) permitió representar en los lienzos visiones de países como fondo de las escenas humanas.

La percepción estética no sólo coincidió con el sentimiento naturalista de la infancia del Renacimiento (sobrenaturalizado por San Francisco de Asís) y con los primeros pasos de la pintura llamada paisajista de los giottistas y flamencos, sino también con el ansia de aislamiento en el campo, propio de los habitantes de las ciudades comerciales y refinadas de Italia.

En la época en que el artista se atrevió a cultivarlo por sí solo, el paisaje como el retrato eran juzgados géneros inferiores.

En el siglo XVII se pintaban cuadros con motivos religiosos y mitológicos; todos los demás eran infra-artísticos; valían sólo como curiosidades, incluso los de conmemoración oficial de victorias bélicas (1).

PAISAJE Y POESÍA

Según Zamora Vicente (2), el paisaje es uno de los elementos más importantes de toda lírica y la reacción personal ante la naturaleza con sus múltiples manifestaciones, puede señalar el índice de la sensibilidad, de la carga emocional.

Son elementos del paisaje literario:

árboles

pájaros

ríos

quietud

y diversidad de horas.

(1) Para estas ideas véase ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, espec. p. 38.

(2) ZAMORA VICENTE, ALONSO, "Observaciones sobre la Naturaleza en la lírica del siglo XVI" en: *De Garcilaso a Valle Inclán*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950, Ver pp. 65-84.

Los mismos aparecen por primera vez en el Renacimiento, como ampliación de fragmentos poéticos.

La lírica garcilasiana es el arquetipo de la forma de reaccionar ante el paisaje, típica del siglo XVI.

Se trata de un paisaje estático y está en función de la amada, descrito sobriamente, con rápidos rasgos, dentro del más riguroso linealismo: los árboles rectos, sombrosos, colores fríos, sin matización, insinuación de claroscuro, fuentes, pájaros, abejas y flores.

Con respecto al barroco, Orozco Díaz (3) manifiesta que lo visual y lo pictórico preside el desarrollo y vida de las artes y agrega que tanto en poesía como en pintura, lo que sorprende cuando se pasa del Renacimiento al Barroco es la ampliación de los temas correspondientes al mundo de la naturaleza y junto a ellos la entrada de lo inanimado y artificial. Por consiguiente, asistimos a la aparición de un tema independiente a partir de lo que fuera antes simple elemento de la composición. Árbol, arroyo y flores, se convierten en asuntos repetidos y animados de una vida que hasta los individualiza (panteísmo). Se agregan interiores, bodegones y retratos; son temas de la pintura que subrayan el enlace del hombre con la realidad.

La temática se enriquece con independencia de lo que antes fuera simple elemento de un conjunto: árboles, flores, pájaros, frutas, objetos.

Un gran cuadro de composición es dejado en segundo lugar por el de retratos en grupo. De ahí que sean cuadros de composición libre, cuyo interés reside en lo puramente plástico y en la profundidad psicológica.

En poesía el elemento plástico pictórico es central, no sólo el influjo del pintor sobre el poeta, sino también la afirmación y comprensión por parte de éste de la obra pictórica. Por eso el artista barroco es a la vez pintor y poeta, hecho que sólo se encontrará repetido en el Romanticismo.

Hay una nueva relación personal y social del hombre de letras con el artista plástico, fundada en la mutua receptividad que recíprocamente tienen el uno para el otro (4). Conocida es la amistad de Velázquez con poetas y escritores de los que recibió mucha ayuda para ejecutar sus obras. Sus retratos de literatos como Góngora, Quevedo y Rioja, así parecen revelárnoslo.

Sabemos también que el escritor toma elementos valiosos de la obra del pintor, no sólo en lo que se refiere a estilo u otros aspectos formales — así en descripciones— sino en lo que afecta al fondo de su pensamiento. Por consiguiente el escritor se interesa por problemas de la pintura y por la obra de aquel pintor que encuentra afín.

LA MUDA POESÍA Y LA ELOCUENTE PINTURA

Esta relación fue observada por Lope de Vega, quien expresa:

“Bien es verdad que llaman Poesía
pintura que habla y llaman pintura
muda Poesía” (5).

(3) OROZCO DÍAZ, EMILIO, *Temas del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1947, p. 40.

(4) MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *Velázquez y el espíritu de la Modernidad*, Madrid, Guadarrama, 1960, pp. 38-40.

(5) *La hermosura de Angélica*, canto V, versos 49-56. Cito por la edición de Sancha, Madrid, 1776, vol. 3, p. 64.

La lista de pintores que cita en su obra Lope de Vega es numerosa y todos son contemporáneos del poeta.

En sus escritos aparecen Pacheco, Navarrete, Ribalta, Rubens, Tiziano, Bosco, etc. (6).

La pintura es fundamentalmente idea; el pensar es un modo de pintura. De ahí que Calderón afirme:

“Las líneas y los bosquejos
al lienzo desde mi idea”

e invirtiendo la relación:

“que pudo en el pensamiento
hacer dibujos la idea” (7)

Quevedo en uno de sus poemas contra Góngora expresa:

“trata de extremaunción y no de musas
que escribes moharraches
Bosco de los poetas” (8)

Palabras semejantes a las de Lope hallamos en Francisco Pacheco, en un poema dedicado a Pablo Céspedes:

“Que en vano esperará la edad presente
En la muda poesía igual sujeto
Ni en la ornada pintura y elocuente”.

y el mismo Céspedes tiene un extenso tratado de pintura escrito en versos titulados: *El arte de la pintura* (9).

Góngora en un soneto dirigido a Quevedo, sabiendo que se ejercitaba en el arte de la pintura, expresa:

“Imita el mesmo Ovidio al mesmo Apeles
tu pintura será cual tu poesía
bajos los versos, tristes los colores.” (10)

Francisco de Rioja dedica un extenso poema a un pintor que no acertaba a pintar a Apolo en una tabla de laurel (11).

Como puede comprobarse, la relación poesía-pintura o poeta-pintor es muy profunda durante el siglo XVII, pero su origen está en Horacio: *Ut pictura poesis* (*Epístola a los Pisones*, verso 361).

GÓNGORA Y LAS “SOLEDADES”

El hilo narrativo de las *Soledades* no es más que un pretexto: el poeta lo aprovecha para entregarse a descripciones de la naturaleza, bodegones, retratos de personas y descripciones de animales. La intención de Góngora fue valerse

(6) Ver SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER, *Fuentes literarias para la historia del arte*, Madrid, 1941, pp. 398-427.

(7) MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, op. cit. pp. 38-40. Las citas corresponden a *El mayor monstruo del mundo* de Calderón, ed. de Valbuena Briones, Madrid, 1959, p. 453 y *A secreto agravio secreta venganza*, id. p. 596.

(8) *Obras Completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1966, p. 441, vs. 40-42

(9) BAAEE, tomo 32, p. 37. Fragmentos del poema de Céspedes en el mismo vol. pp. 362-66.

(10) *Poemas y sonetos*, Buenos Aires, Losada, 1940, p. 19.

(11) *Poesías inéditas de Francisco de Rioja y otros poetas andaluces*. Madrid, 1797, colección de D. Ramón Fernández, t. 18, pp. 52-54.

de una narración sencilla, coincidente en varios puntos con la de Dion, sobre la cual grabó una suntuosa estilización del mundo material (12).

Los tres reinos de la naturaleza se exaltan y desfilan ante nuestros ojos, mostrándonos una realidad sonora y plástica, verdadera fiesta de la imaginación y de los sentidos.

Se puede hablar entonces de una desviación estética, llena de atuendo y afeite, en la que desaparece todo lo desagradable y feo. Por consiguiente, podemos afirmar que Góngora es un artista original, de una capacidad creadora insólita, de credo estético exigente hasta el rigor y de pupila observadora penetrante.

1) Núcleos compositivos que se destacan en la Soledad I

- a) Llegada del naufrago a la orilla.
- b) Caminata hasta la cabaña.
- c) La cena.
- d) Cuadros de serranas y serranos.
- e) Banquete nupcial.
- f) Los juegos.

Estos núcleos se presentan a lo largo de tres días en que se desarrollan las acciones del poema.

Primer día

a) El naufrago llega hasta la orilla: se trata de una costa rocosa. El mar se agita contra las peñas. A lo lejos se divisan los montes y el sol. Hay predominio de luz.

Es un paisaje dominado por el mar y la montaña. El naufrago se dispone a buscar un refugio y hacia el atardecer, "crepúsculos pisando", comienza a escalar algunos riscos.

b) Después de atravesar una cumbre el joven divisa la luz de una cabaña. El paisaje presenta una gran oscuridad: "golfo de sombras anunciando un puerto".

Hay que atravesar una arboleda y una espesura. Se aproxima a la morada de unos cabreros. Las sombras se alternan con la luz de la cabaña, la cual está iluminada en su interior: "luz poca apareció, tanta es vecina".

Es un cuadro estático.

c) Los cabreros sirven la cena al joven y le brindan también descanso. Es el primer bodegón poético.

Segundo día

Primer amanecer con rasgos verdaderamente impresionistas (vs. 178-181). El naufrago inicia la caminata con un cabrero. Sigue la ribera de un río cuyas orillas están pobladas de frutos y flores. Se alude a algunas quintas que contri-

(12) Según M.R.L. de Malkiel el argumento de las *Soledades* proviene de la *Historia del Cazador de Eubea*, obra de Dion Cocceyano Crisóstomo, predicador perseguido por Domiciano y favorecido por Trajano, quien abrazó la filosofía cínica y estoica. El discurso séptimo, para remediar males que amenazaban a la sociedad romana, inserta la historia mencionada. Cfr. M.R.L. de Malkiel, "El hilo narrativo de las *Soledades*", *BAAL* N° 101-102 (julio-diciembre de 1961) 349-59.

buyen a deleitar los ojos del joven desdichado. Después se divisan unas ruinas cubiertas por hiedras. Este cuadro estático se rompe con la llegada de unos cazadores (vs. 230-39).

d) 1. Las serranas son cinco. Se reúnen a la orilla de un arroyo (vs. 247-65). Es un cuadro dinámico. Una serrana toca un instrumento junto a un tronco. Otra junta agua con su mano. Una tercera coloca rosas y lirios en su cabello dorado. Una cuarta agita pizarras y a ese ritmo, una quinta danza con movimientos sensuales pero con mirada honesta (13). No se describen los trajes de las jóvenes.

2. Pasan los serranos que traen presentes a la boda. Se enumeran y caracterizan animales (vs. 288-341). Todos llegan al pueblo al anochecer. Hay predominio de luz, es la que proviene de los fuegos artificiales (vs. 649-93).

Tercer día

Segundo amanecer (vs. 712-79).

Es el día de la boda. Retrato del novio (vs. 774-79) y de la novia (vs. 787-99).

e) El convite nupcial, segundo bodegón.

f) Las escenas de juegos están vinculadas con el elemento épico de la obra. Son cuadros dinámicos. Hay referencia a la robustez de los competidores: "a un vaquero de aquellos montes grueso / membrudo, fuerte roble".

El poema concluye hacia el anochecer, cuando los novios se retiran a su hogar.

Las referencias directas al paisaje se dan en toda la *Soledad I* incluidas las alusiones mitológicas y las interpolaciones.

2) *Elementos pictóricos*

a) *Los colores*

Si la pintura precede a todas las artes en el Barroco, su proyección en la poesía es inmediata.

Los mayores aprovechamientos plásticos en las *Soledades* están vinculados con los colores.

El poeta no se prodiga demasiado. El color que predomina es el blanco. A veces lo reemplaza por el elemento que lo ofrece con mayor pureza. *Ejemplos*:

v. 319 "penda el rugoso *nácar* de tu frente".

v. 353 "que, en las lucientes de *marfil* clavijas".

v. 495 "haciendo escollos o de *mármol* pario".

v. 566 "hace de blanca *espuma*".

v. 633 "en que, a pesar del sol, cuajada *nieve*".

v. 804 "flechen mosquetas, nieven *azahares*".

v. 842 "De errantes *lilios* unas la floresta"

v. 850 "ni al blanco *cisne* creo".

v. 974 "del blanco lino que del vello oscuro".

(13) Ya Dámaso Alonso estableció semejanzas entre este fragmento y el romance "En los pinares de Júcar". A los paralelismos señalados por Alonso, se pueden agregar los siguientes: descripción de la belleza de las serranas (romance: vs. 19-22, *Soledad I*: vs. 254-57) y los movimientos de la danza (romance: vs. 31-34, *Soledad I*: vs. 263-65). Cfr. *Góngora y el Polifemo*. Madrid, Gredos, 1ª ed. 1961, vol. 1, p. 299.

El otro color en orden de importancia es el rojo, el cual se da a través de adjetivos coloristas y de sustantivos portadores de ese color.

Adjetivos

- v. 162 "*purpúreos* hilos es de grana fina".
- v. 294 "*purpúrea* ternerueta conducida".
- v. 397 "al *rosado* balcón ya a la que sella".
- v. 465 "cuyos *purpúreos* senos perlas netas".
- v. 658 "*purpúreos* no cometas".
- v. 798 "*purpúreo* son trofeo".
- v. 877 "sino en vidrios topacios *carmesíes*".
- v. 916 "sus *morados* cantuesos".

Sustantivos

- v. 303 "ciñe, sino de *púrpura* turbante".
- v. 737 "un color que la *púrpura* que cela".
- v. 787 "ven Himeneo, donde entre *arreboles*".
- v. 788 "de honesto *rosicler*, previene el día".
- v. 793 "claveles de abril, *rubíes* tempranos".
- v. 878 "y pálidos *rubíes*".
- v. 482 "o en columnas bese a la *escarlata*".

El verde no le ofrece al poeta sustitutos de valor estético o suntuario. Se encuentra en la naturaleza, y tiene valor real en la mayoría de los casos.

El adjetivo colorista aparece 1) modificando a un sustantivo; 2) en función epítética; 3) en metáforas y 4) en un caso de sinestesia.

1) modificando a un sustantivo

- v. 181 "verde *obelisco* de la choza".
- v. 254 "verde *margin* otra las mejores".
- v. 530 "verde *muro* de aquel lugar pequeño".
- v. 622 "no ha sabido imitar verdes *alfombras*".
- v. 699 "de su frondosa pompa al verde *aliso*".
- v. 954 "a la verde florida *palizada*".
- v. 933 "un pardo gabán fue en el verde *suelo*".
- v. 1044 "ser *palios* verdes, ser frondosas metas".

2) Con valor epítético

- v. 268 "ser menos las que *verdes Hamadrias*".
- v. 724 "tejió de *verdes hojas* la arboleda".
- v. 734 "cual del erizado *verde botón*".
- v. 831 "y al *verde*, joven floreciente llano".

3) Metáforas

- v. 688 "trenzando el *cabello verde* a cuantas".
- v. 598 "del álamo que peina *verdes canas*".

4) Sinestesia

- v. 228 "sabe el tiempo hacer *verdes halagos*".

El azul se manifiesta generalmente por medio de la palabra *zafiro* y de los adjetivos coloristas *azul* y *cerúleo*.

- v. 6 "en campos de *zafiro* paze estrellas".
- v. 370 "las que siempre dará *cerúleas* señas".
- v. 398 "*cerúlea* tumba fría".

- v. 424 "le corre un lecho azul de aguas marinas".
- v. 425 "turquesadas cortinas".
- v. 718 "mordiendo oro el eclíptico zafiro".
- v. 814 "que azules ojos con pestañas de oro".
- v. 1078 "cerúlea ahora, ya purpúrea guía".

El amarillo lo hallamos implícito en los sustantivos *sol*, *oro* y *topacio*.

- v. 4 "y el *sol* todos los rayos de su pelo".
- v. 714 "sino los dos *topacios* que batía".
- v. 718 "mordiendo *oro*, el eclíptico zafiro".
- v. 794 "cuantos engaste el *oro* del cabello".
- v. 893 "sus espaldas rayando el sutil *oro*".
- v. 915 "*oro* trillado y néctar exprimido".

Por último, el negro lo logra mencionando el adjetivo colorista.

- v. 258 "*negras* pizarras entre blancos dedos".
- v. 746 "*negras* plumas vistió, que infelizmente".

Usa el adjetivo adusto (quemado, oscuro, negro) con valor colorista.

- v. 1019 "Si no tan corpulento, más *adusto*".

Cuando Góngora enumera los animales que llevan de regalo los campesinos, para la boda, acumula sensaciones visuales y coloridas.

- v. 302 "y de coral barbado —no de oro".
- v. 303 "ciñe sino de púrpura turbante".
- v. 319 "penda el rugoso nácar de tu frente".
- v. 320 "sobre el crespo zafiro de tu cuello".
- v. 323 "en cien aves cien picos de rubíes".
- v. 324 "tafiletes calzadas carmesíes".

Hay una breve referencia al colorido de las vestimentas de las montañesas que asisten a la boda (vs. 630-37).

"mezcladas hacen todas
teatro dulce —no de escena muda—
el apacible sitio: espacio breve
en que, a pesar del sol cuajada nieve,
y *nieve de colores mil vestida*".

Como vemos, a través de la perífrasis "*nieve de colores mil vestida*", se quiere señalar de alguna manera la ropa que llevaban las serranas" (14).

b) *Luces y sombras*

Las *Soledades* son un verdadero canto a la luz. En efecto, predominan escenas lumínicas con escasas sombras. Cuando éstas aparecen es sólo para destacar la luz.

El poema se inicia a una hora no precisada (vs. 1-45). Se puede pensar en la mañana o en las primeras horas de la tarde, en un período estival. Después se hace mención del atardecer (vs. 46-51). Más tarde, del anochecer; allí aparecen las primeras sombras que destacan la luz de una cabaña "que sobre el ferrocarril está, en aquel incierto golfo de sombras anunciando el puerto" (vs. 60-61).

(14) La síntesis de color puede verse en las ropas de los rústicos de los cuadros de Bruegel el Viejo: *Banquete de Bodas* y en la *Danza de los Campesinos*. Se observa también en el cuadro de Rubens *Kermese flamenca*. La influencia de la pintura en el poema gongorino se advierte especialmente en lo que se refiere a personajes de aldea, bodas y danza.

De aquí en adelante predominan las sombras (vs. 60-84) que van a romperse en un cuadro de interior iluminado:

"luz poca pareció, tanta es vecina
que yace en ella la robusta encina
mariposa en cenizas desatada,
llegó pues el mancebo y saludado
sin ambición, sin pompa de palabras,
de los conductores fue de cabras
que a Vulcano tenían coronado" (vs. 87-93).

Es la cabaña de los cabreros, iluminada por las llamas de la encina.

Los efectos de la luz se hacen más nítidos en el primer amanecer (vs. 176-181):

"Durmió, y recuerda al fin, cuando las aves
esquilas dulces de sonora pluma
señas dieron süaves
del alba al Sol, que el pabellón de espuma
dejó, y en su carroza
rayó el verde obelisco de la choza".

y se van a mantener durante todo el día durante el cual el náufrago deambula con el viejo serrano hallando por el camino a los invitados que van a la boda.

Hay un momento en que predominan las luces sobre la oscuridad de las primeras sombras de la noche y es precisamente cuando llegan a la aldea iluminada por los fuegos artificiales que se describen (vs. 652-93).

Al iniciarse el tercer día se reiteran juegos de luces que culminarán con las bodas y el retiro de los novios.

En todos ellos es notable la acumulación de rasgos impresionistas (15).

3) *Composiciones pictóricas*

a) *Los bodegones en la Soledad I*

Si la influencia de la pintura sobre la poesía es muy notable en el Barroco, no es extraño que encontremos bodegones en las *Soledades*, puesto que ese es un género que cultivaron los grandes pintores del siglo XVII como Velázquez y Zurbarán, desde los primeros años.

Sabemos que con ese nombre se quiso indicar que el lugar de la escena era una taberna, figón o cocina y que los personajes representados no eran ni santos ni figuras bíblicas; tampoco príncipes o seres mitológicos, sino gente de condición vulgar o ínfima.

Según Ortega y Gasset: "en el bodegón no pasa nada ni aparece objeto alguno importante ni se busca en la composición una arquitectura rítmica de formas" (16).

En la *Soledad I* hallamos, como hemos indicado, dos bodegones, uno al comienzo del poema y otro al final.

El primero alude a la cena del náufrago en la casa del cabrero (vs. 143-162).

(15) Véanse los versos 696-711, amanecer, 712-1071, día, 1072-1079, atardecer y 1079-1098, anochecer.

(16) Ob. cit. p. 28.

"Limpio sayal, en vez de blanco lino,
 cubrió el cuadrado pino
 y en boj, aunque rebelde, a quien el torno
 forma elegante dio sin culto adorno,
 leche que exprimir vio la Alba aquel día
 —mientras perdían con ella
 los blancos lilios de su frente bella—
 gruesa le dan y fina,
 impenetrable casi a la cuchara,
 del viejo Alcimedón invención rara.
 El que de cabras fue dos veces ciento
 esposo casi un lustro cuyo diente
 no perdonó racimo aun de la frente
 de Baco, cuando más en su sarmiento
 (triunfador siempre de celosas lides,
 lo coronó el amor, mas rival tierno,
 breve de barba y duro no de cuerno
 redimió con su muerte tantas vides)
 servido ya en cecina,
 purpúreos hilos es de grana fina".

El segundo (vs. 865-91) se refiere al banquete nupcial ofrecido por el padre de la novia. Es una comida rústica, en la que falta la carne (recuerdo de la Edad Dorada).

"Ostente crespas blancas esculturas
 artífice gentil de dobladuras
 en los que damascó manteles Flandes
 mientras casero lino Ceres tanta
 ofrece ahora, cuantos guardó el heno
 dulces pomos, que al curso de Atalanta
 fueran dorado freno.

Manjares que el veneno
 y el apetito ignoran igualmente,
 les sirvieron, y en oro, no luciente,
 confuso Baco, ni en bruñida plata
 su néctar le desata,
 sino es vidrio topacios carmesíes
 y pálidos rubíes.

Sellar del fuego quiso regalado
 los gulosos estómagos el rubio,
 imitador süave de la cera
 quesillo —dulcemente apremiado
 de rústica, vaquera,
 blanca, hermosa mano, cuyas venas
 la distinguieron de la leche apenas,
 mas ni la encarcelada nuez esquiva,
 ni el membrillo pudieran anudado,
 si la sabrosa oliva
 no serenara el bacanal diluvio".

Si analizamos los dos bodegones advertimos que en ambos se describen el mantel, el vaso y el elemento líquido. También hay un elemento ajeno al cuadro. Al final se describe la comida.

Primer bodegón

mantel
vaso
leche
elemento ajeno al cuadro:
vino blanco y tinto
macho cabrío
carne de chivo en cecina

segundo bodegón

mantel
vaso
manzanas
quesillo
elemento ajeno al cuadro:
la mano de la vaquera
nueces
membrillo
aceitunas

En el primer bodegón predomina la austeridad y contrastan la blancura del mantel y de la leche con el rojo de la carne.

En el segundo hay más elementos que comunican sensaciones visuales y olfativas. Los colores son variados:

rojo: dado por medio del vino y de las manzanas.

blanco: por el mantel y el quesillo.

amarillo: por el membrillo.

verde: por las aceitunas.

Por lo señalado anteriormente, el segundo bodegón es más rico desde el punto de vista pictórico.

En cuanto a valor es un elemento estético propio y distinto de todos los demás. Es la infinidad inmensa a la cual todas las cosas se refieren física y espiritualmente.

3) *Grandeza*: Es una dimensión absoluta en el orden estético. Se distinguen dos: una horizontal, referida a la llanura, paisaje mixto de cielo y tierra. Otra vertical o mayestática, referida a montañas.

En cuanto al mar, es paisaje dinámico, llanura inquieta. No es un elemento estético sino paisaje con sus colores, formas y movimiento.

4) *Figura*: Es la manifestación sensible y más concretamente espacial de armonía de masas, distancias, colores y luces de cada parte en relación con la armonía del conjunto.

5) *Movimiento*: La realidad del paisaje es también dinámica. Las dos formas típicas del movimiento sensible del paisaje son: el flujo del río y el compás de las olas del mar. Pero hay también una segunda clase de movimiento. Es el que dan los ciclos de los años y de los días: el brotar, florecer, madurar, ya que cada paisaje pertenece a una hora del día y a un día del año.

6) *Vida*: Es el elemento gracioso del paisaje, lo natural. La vida del paisaje es el elemento que suscita más agrado estético, por transvivencia o simpatía.

Es un componente principal en paisajes reducidos y secundarios, puramente decorativo, ameno en los paisajes muy dilatados.

b) *El paisaje*

Componentes estéticos del paisaje

Sánchez de Muniain ⁽¹⁷⁾ al referirse a los componentes del paisaje habla de siete elementos:

- 1) Luz y color
- 2) cielo
- 3) grandeza
- 4) figura
- 5) movimiento
- 6) vida
- 7) cultivo

Dice también que a veces la belleza de un paisaje descansa estéticamente en uno solo de esos elementos.

1) *Luz y color*. La luz es portadora del color. Pone de manifiesto cosas tales como tamaños, formas, orden vital.

Es esencial, pues, en la condición del conocimiento total del paisaje, de su belleza sensible, de su hermosura o forma bella.

El color separa cada forma según su propia condición esplendente.

Luz y color son el más puro y fecundo ayuntamiento. Ambos se necesitan mutuamente.

2) *Cielo*: La visión del cielo orienta en el paisaje y contribuye a componer su belleza. En cuanto a la realidad estética natural, es un fragmento físico de paisaje.

7) *Cultivo*: Es el encauzamiento de la fecundidad natural u ordenamiento de la vida graciosa del campo. Es el fruto de una colaboración.

Forma parte del paisaje porque es la comunicación más íntima posible del hombre y la tierra.

En la *Soledad I* advertimos:

1) *Luz y color*: predominio en todo el poema.

2) *Cielo*: No hay menciones (excepto en el v. 6: "en campos de zafiro pace estrellas", con valor metafórico).

3) *Grandeza*: Vertical (montaña) y mar (vs. 1-61).

4) *Figura*: Serranas (vs. 247-73); serranos (vs. 570-79); los novios (vs. 774-99).

5) *Movimiento*: Danza de serranos y serranas (vs. 676-683) y en los juegos (vs. 988-1060).

6) *Vida*: Mención y descripción de animales (vs. 288-327) que los campesinos llevan de regalo a la boda; aisladas menciones a lo largo de la silva, aves: buitres, codornices, ruiseñor, grullas y cisne.

7) *Cultivo*: Hay pocas menciones (vs. 102-211) ⁽¹⁸⁾.

⁽¹⁷⁾ SÁNCHEZ DE MUNIAIN, J. M. *Estética del paisaje natural*, Madrid, CSIC, 1945, pp. 131-275.

⁽¹⁸⁾ He trabajado sobre la edición de Dámaso Alonso, Madrid, *Revista de Occidente*, 1927.

b) 1. *Paisaje convencional*

Es el clásico *locus amoenus* (vs. 580-96): fuente, árboles y flores. Pero el poeta se detiene con una técnica muy minuciosa y prolifica a describir el sitio rodeado de álamos, alisos y agua que brota de un pedernal adornado con narcisos. Es allí donde la primavera calza la verde hierba de abril y se viste con las flores de mayo. La hermosura del lugar se realiza por las serranas sedientas que se acercan a beber como codornices.

b) 2. *Paisaje con ruinas* (vs. 219-28).

Este tema es característico del Barroco, pues se relaciona con el de la destrucción del cuerpo que se convierte en tierra y polvo. Además la imagen de dolor de los campos en soledad, llenos de ruinas, se contrapone al recuerdo de la belleza pretérita del lugar.

Algunos españoles no sólo sintieron ante la imagen de las ruinas la admonición de la transitoriedad de la vida, sino también la visión plástica del derrumbamiento del imperio.

El autor de las *Soledades* participa de las dos ideas.

Aquellas que los árboles apenas
dejan de ser torres hoy —dijo el cabrero
con muestras de dolor extraordinarias—
las estrellas nocturnas luminarias
eran de sus almenas,
cuando el que ves sayal fue limpio acero.
Yacen ahora, y sus desnudas piedras
visten piadosas yedras:
que a ruinas y a estragos,
sabe el tiempo hacer verdes halagos” (19).

c) *El retrato*

Los retratos son escasos en la *Soledad I*. No existe un retrato completo, ni estudio de gestos y actitudes, ni descripción de ropajes.

c) 1. *El novio*: Se destaca por su juventud y por sus cabellos dorados (vs. 776-78).

“cuyo cabello intenso dulcemente
niega el vello que el vulto ha colorido
el vello, flores de su primavera,
y rayos el cabello de su frente”.

c) 2. *La novia*: Responde al ideal de belleza femenina del Renacimiento: es rubia, de manos blancas, ojos ardientes y claros, tez sonrosada. El poeta utiliza metáforas lexicalizadas e hipérbolos.

Caracteres semejantes tiene un serrana de las que están junto al arroyo.

Novia:

“Ven, Himeneo, donde, entre arboles
de honesto rosicler, previene el día

(19) Para este tema véase Orozco Díaz, ob. cit. pp. 121-71. También hay una correspondencia con el cuadro de Rembrandt *Paisaje con ruinas*. Allí pueden observarse un puente, un río y un hombre a caballo, a la izquierda. Una cabaña y árboles a la derecha. Al fondo cerros, arboledas y ruinas iluminadas. Y el cuadro *La ruina* de Jacob Salomón Rüssdael.

—aurora de sus ojos soberanos—
virgen tan bella, que hacer podría
tórrida la Noruega con sus soles,
y blanca la Etiopía con sus manos.
Claveles del abril, rubíes tempranos,
cuantos engasta el oro del cabello,
cuantas —del uno ya y del otro cuello
cadenas— la concordia engarza rosas,
de sus mejillas, siempre vergonzosas,
purpúreo son trofeo.
Ven, Himeneo, ven; ven Himeneo” (vs. 787-99).

Serrana:

“rosas traslada y lilios al cabello
por lo matizado o por lo bello
si Aurora no con rayos, Sol con flores” (vs. 255-57).

d) *Cuadros dinámicos*. Los juegos, elemento épico.

Los juegos se realizan en las afueras del pueblo, en un ejido. Los competidores son treinta. No se los describe. Hay tímidas referencias a su físico, vigor y ropas.

“hicieron dos robustos luchadores
de sus músculos, menos defendidos
del blanco lino que del vello oscuro” (vs. 972-74).

“a un vaquero de aquellos montes, grueso
membrudo, fuerte roble” (vs. 1011-12).

“Si no tan corpulento, más adusto
serrano le sucede,
que iguale aún excede
al ayuno leopardo,
al corcillo travieso, al muflón sardo” (vs. 1019-23).

Los cuadros de gran movimiento son cuatro.

1) Comprenden los versos 972-85. Luchan dos labradores. Están semidesnudos. Son muy velludos. Esto se destaca frente a la escasez de ropas que los visten. Es una escena de fuerza. Los luchadores por transposición son comparados a viejos símbolos amorosos: el olmo abrazado por la vid trepadora y la hiedra tenaz, prendida al muro.

Luego se levantan cual dos pinos.

Obsérvese de paso, cómo se ha trascendido el sentido erótico de los dos emblemas. Ambos reciben premios iguales porque ninguno pudo vencer al otro. Después combaten cuatro más.

2) Abarca los versos 989-1005. Un joven desafía al salto a la multitud de rústicos. Como premio a la competencia se señala un pardo gabán, que queda extendido en el suelo verde. Se lanzan a su alcance ocho o diez montañeses. Hay notas de color, con predominio de tonos fríos que contrastan con los cálidos.

“un pardo gabán fue en el verde suelo” (v. 993). El desafiante triunfa sobre los demás. Todos quedan atónitos.

3) Comprende los versos 1012-19. Se acerca un vaquero membrudo, fuerte como un roble, el cual salta violentamente.

A éste le sucede otro serrano que iguala en salto al leopardo, al corcillo y al muflón (vs. 1020-30). Sale un tercero. Todos son premiados.

4) Cuadro de movimiento vertiginoso, abarca los versos 1042-79. Se acercan otros mozos que compiten en velocidad. Son veinte. Las metas son dos olmos. Salen como flechas; los tres alcanzan la misma distancia. No se sabe a quién se le adjudicará el premio, el palio. Luego anochece, aparece Venus. El padrino de bodas da a cada uno de los tres atletas un cuchillo de acero como premio ⁽²⁰⁾.

4) Representación de la naturaleza. Los tres reinos

a) Reino mineral

Las referencias a este reino son muy abundantes. El poeta se detiene en la mención de vocablos vinculados con el agua y con la piedra.

Agua: mar, océano, espumas, arroyo, arroyuelo, río, nieve, hielo; y a través de las metáforas: jaspes líquidos, cristal líquido, pedazos de cristal y aguas marinas.

Piedra: montaña, escollo, rocas, peñas, montes, riscos, cumbre, sierra, gruta, peñascos, promontorio, pedernal, cerro, arena y guija.

La alusión a otros minerales es muy reducida: perlas, plata, acero, carbunco, mármol, topacios, zafiros, rubíes, y pizarra, utilizados casi siempre con valor metafórico y con intención suntuaria.

Observaciones sobre el valor de estos sustantivos

Con valor metafórico:

zafiro: v. 6: "en campos de zafiro pace estrellas" y v. 320: "sobre el crespo zafiro de su cuello".

carbunco: v. 82: "en el carbunco, norte de su aguja".

acero: v. 103: "do guarda en vez de acero".

plata: v. 210: "engarzando edificios en su plata".

rubíes: v. 323: "en cien aves cien picos de rubíes" y v.: 878: "y pálidos rubíes".

diamante: v. 390: "solicita el que más brilla diamante".

oro: v. 794: "cuantos engasta el oro del cabello" y 874: "sino en vidrios topacios carmesíes".

topacios: v. 877 "sino en vidrios topacios carmesíes".

Con valor real:

aguas marinas: v. 424: "le corre un lecho azul de aguas marinas".

perlas: v. 465: "cuyos purpúreos senos perlas netas".

pizarra: v. 258: "negras pizarras entre blancos dedos".

(20) Se reconoce en estos juegos y también en los premios, la herencia de la épica: de *La Ilíada* y de *La Odisea*, como así también de la pastoral.

mármol: v. 495: "hacen escollos o de mármol pario".

hierro: v. 388-89, es una alusión perifrástica y tiene valor real:

"escollo, el metal ella fulminante
de que Marte se viste y lisonjea".

Como consecuencia advertimos que las referencias a minerales de valor y de lujo (incluyo aquí a la perla por ser un elemento suntuario) tienen valor metafórico en la mayoría de los casos.

b) *Reino vegetal*

Es muy variado. Se enumeran árboles, plantas, flores y frutos.

Árboles: roble, pino, fresno, chopos, nogal, olmos, encina y laurel.

Flores: lilios, rosas, narcisos, jazmines, claveles, mosquetas, azahares y azucena.

El vocablo *flor* se repite en numerosos versos de la *Soledad I*: 203, 332, 602, 766, 778, 811 y 380 (21).

c) *Reino animal*

Sus integrantes son los más mencionados. Aquí se pone de manifiesto la voluntad del poeta por dar viva precisión a las características de los seres. La penetrante observación del mundo animal lo lleva a la creación de metáforas originales, observación e imágenes relativas a las aves.

Aves: *águila*, v. 28: "de Júpiter el ave"; *pavo real*: vs. 130-31: "dorándole los pies, en cuanto gira la esfera de sus plumas"; *gallinas*: v. 299: "...crestadas aves"; *gallo*: vs. 301-303: "doméstico es del nuncio canoro y de coral barbado no de oro ciñe, sino de púrpura turbante"; *pavo*: vs. 319-20:

"penda el rugoso nácar de tu frente
sobre el crespo zafiro de tu cuello".

perdices: vs. 323-24:

"en cien aves cien picos de rubíes
tafiletes calzadas carmesíes".

Se nombran directamente: el buitre, las codornices, el ruiseñor, las grullas y el cisne.

Los animales mamíferos son los que más abundan: can, cabras, macho cabrío, lobo, ternera, cabritos, conejuelo, gamo, tigre, toro, oveja, corderos, vacas, leopardo, corcillo, muflón, cierva, novillos y corderillos.

Los insectos son escasos: abeja, hormiga y mariposa.

El único reptil es la serpiente a la que llama: áspid, sierpe y víbora.

Los animales marinos son reducidos en esta *Soledad*: delfín, orcas, ballenas, púrpura y moluscos (para Góngora siempre conchas).

A veces señala a los animales *de otra manera*: aves, esquilas, pájaro.

(21) En la lírica medieval se coloca al sustantivo rosa como categoría aparte, no subordinada a la flor. En el Renacimiento y Barroco el prestigio literario de la rosa se acrecienta. Las alusiones son frecuentes como reina de las flores, pero en Góngora no es una categoría distinta. Cfr. JAREÑO, ERNESTO, *La dualidad expresiva flor-rosa*, RFE, 37, (1953), 237-43.

Derivados del mundo animal o vinculados con él:

Cecina, leche, pieles, plumas, miel, marfil y nácar.

La mención de la miel es aludida por medio de la metáfora "oro líquido" (v. 333).

Parecería que las enumeraciones de bestias igual que las de frutos y manjares, son elementos de ornamentación.

Como se dijo al principio, el asunto de las *Soledades* es poco original y de gran sencillez.

Pedro Salinas (22) habla de un cañamazo sobre el cual Góngora borda toda clase de caprichos líricos y descriptivos.

El desarrollo de la acción es lento: se detiene en cualquier detalle para pintarlo en hermosas metáforas y en cuadros de color y movimiento.

Por eso, el tema de este poema no es otro que el mundo, sus formas externas, su realidad.

En ningún otro poema español ocupa la realidad material, las cosas, los animales, los seres, un papel tan especial. Pues para Góngora la realidad magnificada y exaltada es el objeto de su poesía.

En ese juego de sustituciones va poco a poco alejándose de su base material, del tema real y tanto se eleva que ya lo real queda como olvidado, desconocido, se pierde de vista.

CONCLUSIONES

La crítica sostiene reiteradamente, y es fácil comprobar que:

1) Góngora está insertado en la tradición clásica del Renacimiento como lo prueba, entre otras cosas, la presencia en la *Soledad I* de los temas tópicos del *beatus ille*, del *locus amoenus* y la concepción de la belleza femenina;

2) que es asimismo fiel a la tradición épica, cuyas huellas se advierten en los juegos de los serranos;

3) que el poema es una verdadera exaltación de la realidad, donde se plasma el arrobo del poeta ante los elementos de la naturaleza, eludiendo lo prosaico y elevándolo a un mundo de suntuosas imágenes.

El análisis de los procedimientos pictóricos usados por el poeta para exaltar la naturaleza, es lo que se ha intentado en este trabajo.

Las *Soledades* se presentan como un gran poema descriptivo (novedad con respecto a un ideal clásico) en el que la excelsa capacidad de visión del autor se manifiesta a través de la transmutación metafórica. Este gusto por lo visual enlaza una indiscutible relación poético-pictórica que encuadra en la ten-

(22) SALINAS, PEDRO, "Góngora, la exaltación de la realidad", en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 193-204.

dencia general que preside el desarrollo de las manifestaciones estéticas del Barroco: la fusión de las artes.

Un profundo sentido de la composición y del movimiento preside tanto los bodegones de la *Soledad I* como las escenas de danzas y de juegos. Hay curiosamente una notable correspondencia entre algunos pasajes del poema y cuadros de Bruegel el Viejo, Rembrandt y Rubens. La falta de semejanzas con pintores españoles se explicaría porque éstos, excepto Velázquez se dedicaron con gran predilección al tema religioso, que no interesó a Góngora.

El poeta maneja magistralmente los elementos pictóricos fundamentales: a) color; b) luces y sombras. En cuanto a: a) prefiere la paleta clara, de tonalidades frías; en cuanto a b), las diversas horas del día (amaneceres y crepúsculos) le permiten un despliegue de gradaciones luminosas en el paisaje, o como en la deslumbrante y virtuosista escena de los fuegos de artificio, o de la hoguera en la cabaña de los pastores, la irrupción de la luz enceguecedora en las tinieblas de la noche.

En cuanto a la descripción de los elementos naturales, podemos puntualizar que es la naturaleza animal la que le interesa fundamentalmente. Las *Soledades* resultan ser un verdadero bestiario, y es en este aspecto donde muestra la mayor originalidad metafórica y descriptiva, reveladora de un potente poder de observación y de un irrefrenable gusto visual.

La naturaleza vegetal, en cambio, pese a ser el escenario casi constante del poema, es sólo mencionada sin determinaciones caracterizadoras; pero esta mención evoca los halagos vegetales en una atmósfera de pastoral y edad dorada. La naturaleza mineral se destaca por el fulgor de materiales suntuarios, piedras y metales preciosos, ya con el valor real, ya metafórico.

El retrato es, de todas las composiciones pictóricas del poema la más escasa y la menos rica. Góngora es, en esto, aún manierista; nada de la abundancia de recursos del retrato barroco, con el estudio minucioso del vestuario, de los gestos y actitudes. Apenas el tímido esbozo de los rasgos físicos de algunos serranos, del novio y, más detenido y convencional, de la novia.

Las *Soledades* procuran la imitación de la naturaleza, captada mediante la idea y, por lo tanto, perfecta y refulgente. Para los manieristas, la belleza "era algo que de la mente de Dios fue infundido directamente en la mente del hombre, y existe allí independientemente de toda impresión de los sentidos. La idea en la mente del artista era la fuente de toda belleza en las obras por él creadas, y su habilidad para dar imagen del mundo exterior no tenía importancia, excepto en el caso que ello le ayudara a dar expresión visible a su idea" (Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, 1959, p. 141; citado por E. Orozco Díaz, *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor*, Granada, 1967, pp. 157-58). Esta actitud de ascendencia platónica, no supone desdeñar el mundo natural; busca, por el contrario, la exaltación de la belleza del mundo, mediante una actitud descriptiva del pintor que se recrea en el detalle.

Este mundo de maravilla, de luz y color, procura halagar y seducir.

El poeta quiere transmitir al lector el goce estético que en él provoca la idea:

“goza, goza el color, la luz, el oro”
dice el verso final de uno de sus sonetos juveniles. Este hedonismo estético
caracteriza la creación gongorina.

ELSA L. DI SANTO

ACLARACION DE SIGLAS

BAAEE: Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.
BAAL: Boletín de la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires.
CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
RFE: Revista de Filología Española. Buenos Aires.

EXPERIMENTACION Y VANGUARDIA EN EL TEATRO ARGENTINO DE LAS ULTIMAS DECADAS

De todas las cosas de la vida ninguna tan insensata como inventar (James Watt).

Trabajamos sin saber exactamente lo que vamos a hacer y, en el fondo, eso es lo agradable (Leprince Ringuet).

El objetivo principal de estas tentativas ha sido acabar con la uniformidad y el inmovilismo del viejo teatro psicológico e introspectivo. Es necesario recurrir a la poesía, a la música viva a los cantos, a las danzas, a una puesta en escena ágil y especialmente a actores y actrices que sean artistas y no marionetas. Hay que liberar al teatro de su miseria, arrancándolo de las manos de los hombres de negocios y de los agentes artísticos, que viven a su costa sin tener nada que darle a cambio (Joan Littlewood).

Indice: 1. INTRODUCCIÓN. — 1.1. *Tendencias recientes de experimentación teatral.* — 1.2. *La experimentación en la puesta de obras extranjeras.* — 1.3. *Crítica al teatro experimental.* — 2. LAS CREACIONES COLECTIVAS. — 2.1. *Las creaciones colectivas en la Argentina.* — 2.2. *Crítica al teatro colectivo.* — 3. EL HAPPENING. — 3.1. *El happening en la Argentina.* — 3.2. *Crítica al happening.*

I. INTRODUCCIÓN

A partir de la década del '60 numerosos elencos de jóvenes actores, artistas plásticos, músicos y bailarines intentaron encontrar nuevos caminos de expresión y adaptar a lo nacional los últimos hallazgos europeos y norteamericanos con el fin de renovar técnica y matemáticamente la escena argentina.

El Instituto de Arte Moderno (IAM), el Teatro de la Alianza Francesa (TAF), el Centro de Artes y Ciencias, el Teatro de la Peste, el Café Teatral Estudio y el Nuevo Teatro fueron algunos de los intentos de renovación a los que se sumaron el grupo Yenesí, el TIM Teatro y el Instituto de Experimentación Audiovisual Torcuato Di Tella.

Yenesí fue pionero de autores tan variados como Arrabal, Ionesco, Ghelderode o Pavlovsky; reveló obras de vanguardia como *La Colección* y *El amante de Pinter* y *Guernica* y *Pic-nic en la campaña* de Arrabal. En general este grupo se inclinó hacia las obras de autores que se identificaban más en la dimensión y problemática del hombre actual. El padre de todos ellos (usando el léxico de los responsables) fue Beckett y entre los seguidores se encuentra Eduardo Pavlosky, fundador del grupo.

En cuanto al TIM Teatro, creado en 1956, adoptó esta denominación en 1958. Poseía una sala en la ciudad de Rosario, en la que funcionaban además, un cineclub, una escuela de teatro, pantomima y danza. Su elenco era permanente y contaba con un repertorio de treinta espectáculos (de Gregorio de Laferrère, Defilippis Novoa y Nicolás Olivari a Ionesco, Adamov y Ghelderode, pasando por Truman Capote, Dino Buzzati y Carlos Mathus) a los que se sumaban espectáculos de danza, de ensayo, improvisaciones, teatro para niños, poesía en recitales y presentaciones de libros. Después de realizar varias giras por el interior del país recaló en la Capital Federal.

La importancia del TIM radicó en que desde su creación encaró una investigación permanente de las formas teatrales, constituyendo cada espectáculo suyo la aplicación concreta de las experiencias realizadas. Hasta 1963 éstas se limitaron a la búsqueda de un estilo propio, al hallazgo de nuevas formas en las técnicas de la actuación y al descubrimiento de posibilidades en la puesta en escena. Desde ese momento decidieron poner sus experiencias al servicio de sus ideas y comenzaron a realizar sus propios libretos. Su director, Carlos Mathus, fue el autor de la mayor parte de ellos (una de sus obras, *La lección de anatomía* lleva en cartel más de 8 años).

Pero sin duda fue el Instituto Di Tella el más importante de los centros de experimentación teatral que tuvo el país. El edificio que lo cobijaba ofrecía oportunidades únicas a causa de los medios técnicos más modernos y sofisticados de su momento —ese material es utilizado hoy en el Teatro Municipal General San Martín—; especialistas europeos y norteamericanos colaboraban en el campo de la escenografía, iluminación y sonido; fondos provenientes de donaciones particulares permitían todo tipo de experimentación sin retaceos.

Allí trabajaron Romero Brest, en el Centro de Artes Visuales (CAV); Roberto Villanueva, en el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) y Alberto Ginastera en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Allí se dio cabida y oportunidad a los jóvenes creadores de vanguardia que de otra manera no podrían haber realizado sus espectáculos de laboratorio (1).

El Instituto Di Tella, creado en 1958, inauguró a fines del '63 el Centro de las Artes de Expresión Audiovisual; este nuevo centro iba a dedicar sus esfuerzos al trabajo experimental creativo de los medios que utilizan la palabra y otros materiales sonoros en conjunción con la imagen visual (2).

En 1964 el Instituto se expandió y consolidó su estructura; el CEA instaló en ese año una modernísima sala de espectáculos con capacidad para 250 espectadores. En 1967, sus objetivos se habían cumplido totalmente:

- experimentación de las relaciones imagen-sonido y su integración en espectáculos;
- creación de una sala-laboratorio como centro de la actividad creadora de los jóvenes artistas de vanguardia en el terreno de las *performings arts*;
- mantenimiento de información de actividades similares en el panorama mundial.

(1) "Lunes y martes del Di Tella" se llamó el ciclo en el que se dio oportunidad a creadores nuevos para presentar sus espectáculos experimentales en un número limitado de funciones. Este ciclo pedía al público que, a su vez, quisiera ser experimentador.

(2) "Todo lenguaje está siempre haciéndose, es esencialmente experimentación. Y nuevas técnicas buscan ahondar en el hablar del hombre y buscan una resonancia, una amplitud de destinatarios cada vez mayor. El lenguaje tiene su historia como espectáculo desde que la danza y el teatro, y los rapsodas que pueblan de imaginaria la palabra, convocan al público y lo hacen participar fuertemente con sus técnicas particulares, pero que siempre son de representación. Las nuevas técnicas mecánico-electrónicas completan esa historia de los medios de expresión audiovisual. Esta historia constituye la irresistible búsqueda de una comunicación larga y profunda de la expresión más total del hombre". Roberto Villanueva, *La expresión audiovisual* (Buenos Aires, Memorias del Instituto Torcuato Di Tella, 1963).

Así, a lo largo de cinco años su escenario pudo permitirse el lujo de tres manifestaciones artísticas distintas por día, la mayoría estrenos absolutos y obras de creadores argentinos. Ochenta y seis espectáculos en cinco temporadas de doce meses con un total de 1700 funciones, un promedio de 17 producciones por año, constituyó un récord al que ninguna agrupación de antes o de ahora pueda igualar; récord no empañado ni siquiera por aquellas estadísticas que revelan el aspecto negativo: 144.000 espectadores en 1.700 representaciones, da un promedio de 9 personas por función.

Importa, entonces, tener en cuenta lo intentado y lo realizado: fue el Di Tella el que lanzó a Griselda Gambaro —famosa hoy en los Estados Unidos— cuando el absurdo no terminaba de imponerse; uno de nuestros directores más calificados, Jorge Petraglia, realizó allí excelentes experiencias (3); Nacha Guevara dijo sus canciones de protesta; hizo lo suyo el flamante Bonino, y conocimos el primer happening; Les Luthiers hallaron eco para su especial prédica y el más discutido de los conjuntos que cobijó, el Grupo Lobo, consiguió recorrer en poco tiempo, el difícil camino que va de lo sensacionalista a lo auténtico; tuvieron cabida las obras clásicas, las coreografías de Oscar Aráiz, las danzas de Iris Scacheri y Marilú Marini —los tres internacionalmente reconocidos en la actualidad—.

Yenesí, TIM, Di Tella. Estos fueron sin duda los puntos de irradiación más importantes de las nuevas tendencias y, lo que es más, permitieron por primera vez en nuestro país que se realizaran fructíferos intercambios entre los integrantes de los distintos grupos y tendencias. Al finalizar la década del '60 las actividades de estos centros cesaron por una confluencia de factores: económicos, escasa resonancia popular y problemas políticos.

Hasta ahora hemos hecho mención de tres conceptos: ensayo, experimentación y vanguardia. André Veinstein (4) advertía que si uno es cuidadoso en el uso, no es fácil distinguir estas nociones, tanto por causa de los artistas que por falta de medios o de perseverancia pasan de la experimentación a la vanguardia y al ensayo, como por los teóricos que emplean corrientemente estas diferentes denominaciones, las unas por las otras.

En realidad, lo experimental en el teatro supone un estudio práctico, desinteresado. Los espectáculos experimentales no intentan demostrar algo, solamente plantean preguntas, y aparecen a menudo como una prueba de *mise en oeuvre*. Esta prueba puede concernir tanto a un simple procedimiento técnico, un medio literario o escénico de expresión como a una búsqueda de síntesis, como por ejemplo, el estilo de una representación. La experimentación no está orientada exclusivamente hacia la creación de formas originales sino que puede consistir en el descubrimiento o reconstrucción de formas antiguas.

(3) En mayo de 1965 el Centro de Experimentación Audiovisual inició sus actividades teatrales con el estreno en Buenos Aires de la obra de J. Osborne. *Lutero*, dirigida por Jorge Petraglia. Lo novedoso era que los actores aparecían desplegados en el amplio escenario en forma de friso sobre el fondo de bellas proyecciones. En esta versión se ofrecía antes de la representación de la pieza un audiovisual ilustrativo con reproducciones de la época y un bien concebido texto de Jorge García Venturini. En *Krapp* de Samuel Beckett, Petraglia utiliza un elemento mecánico, el grabador, quizá por primera vez en escena, directamente y, en *La duquesa de Amalfi* de Leal Rey y *Los enanos* de Pinter logra integrar los diversos factores del espectáculo a través de los medios técnicos de avanzada.

(4) VEINSTEIN, ANDRÉ, *Le théâtre expérimental* (Tendances et propositions). París. La renaissance du Livre, 1968.

El teatro de ensayo implica la producción de una obra o de una serie de obras acabadas, conforme a una concepción o una fórmula artística que es o se considera original. El ensayo tiende no solamente a estudiar, sino a ser admitido por un público informado.

Por su parte, el teatro de vanguardia se declara teóricamente un teatro reformador o revolucionario por el descubrimiento de contenidos o de formas nuevas donde la producción, considerada como acabada, se colocará en un momento dado, en cabeza de la evolución artística.

En síntesis: estudio, búsqueda, prueba desinteresada, en ocasiones fragmentaria, según un programa definido y de una cierta duración: tales son los caracteres principales de un teatro experimental. Presentación de un espectáculo o de una serie de espectáculos de acuerdo a nuevas, originales o revolucionarias concepciones: tales los rasgos dominantes de los teatros de ensayo y de vanguardia. Estos se sitúan o pretenden situarse en la cima de la producción artística, mientras que los teatros experimentales se colocan al margen, de esta producción.

Partimos entonces de esta distinción propuesta por el investigador francés para describir, primero, las tendencias recientes de experimentación teatral en la Argentina —que como veremos se realizaron casi con exclusividad en el Instituto Di Tella— y luego ver de qué manera se manifestó en nuestro país la vanguardia en lo que se refiere a creaciones colectivas y happenings (3).

1.1. *Tendencias recientes de experimentación teatral*

Los hallazgos más significativos en materia de experimentación teatral tuvieron lugar en nuestro país en la década del '60 y se circunscribieron a dos aspectos: uno, el empleo de medios de expresión dramática no convencionales; el otro, las relaciones con el público y su posible participación. Y a diferencia de la experimentación europea, el problema de la arquitectura de las salas quedó relegado —evidentemente por su estrecha relación con la escasez de medios técnicos y fondos económicos que pudieran alentar dicha experimentación, o al menos investigación teórica.

Con criterio experimental se presentó *Candonga* el 30 de septiembre de 1961 en el Museo Nacional de Bellas Artes. Concebido sobre un poema de Jorge Garat, confiado en su aspecto narrativo a Roberto Villanueva, se contó con los arquitectos Miguel Asencio y Rafael Iglesias, quienes fueron los encargados de proyectar y realizar el sistema de cuatro proyectores de diapositivas, sincronizados entre sí y con la banda sonora.

Este espectáculo audiovisual incitaba al público a reconocer un nuevo teatro que adjuntaba legítimamente la música, la pintura y la escultura. Un

(3) La ambigüedad del término "vanguardia" —ambigüedad debida en parte a su "desgaste"— determina que autores como Pavlovsky, Gambaro, Ferrari Amores, Juan Carlos Herme, Ernesto Fress, Arturo Serantes Peña, Elena Antonietto, Julio Ardiles Gray (citamos los más representativos a nuestro entender) sean considerados y se consideren a sí mismos "vanguardistas", al tiempo que sus obras permiten a ciertos críticos rotularlos "absurdistas". Si por vanguardia entendemos el pronunciamiento "bélico" de una generación cuyos postulados se centran en un esencial internacionalismo y antitradicionalismo, estos autores citados deben incluirse en la vanguardia junto a los creadores de happenings y los "organizadores" de las creaciones colectivas. Dadas las limitaciones de este trabajo, nosotros intentaremos describir la obra realizada por estos dos últimos.

intento así de correspondencia del teatro con las otras artes, exigía un texto que trazara una estructura verbal paralela a la idea escenográfica. Se lograba entonces una suerte de comedia de magia verbal, musical y plástica que respondía al intento de lograr un teatro total y un espectáculo integral.

"Me interesa la búsqueda de un teatro total (si bien es una etiqueta un tanto remanida creo que es connotativa de lo que quiero expresar). Esto es hacer converger todos los elementos o recursos que hacen a la expresión dramática. Pero no como una sumatoria, sino como una integración. Esta integración se haría a través del actor. Del actor empleándose en su totalidad expresiva.

"Cuando me interesé por esta actividad, el hacer teatral estaba centrado en la palabra, en el transcurrir dramático a través de la expresión verbal. Pensaba que había otra serie de elementos y recursos que hacían el drama y que pasaban a un muy segundo plano. Creí necesario poner de relieve todos estos elementos, postergando un tanto a la palabra, no como un desprecio por ella, o en la creencia de su destierro definitivo del teatro, sino para poder hacerla entrar nuevamente con su verdadera fuerza y cumpliendo su auténtica misión, sin desmedro de los otros componentes que crean el drama junto con ella.

"Entiéndase que no es desdén por la palabra sino un gran respeto por ella. Creo que el tratamiento que propongo es capaz de reintegrarle al drama su verdadero brillo. No hay que olvidar que no es sólo razón, pensamiento lógico, sino también sonido, música; se trata en definitiva, de un tratamiento más poético de la palabra, en la poética total del drama... Aquí en el teatro, la palabra es voz (que es zumbido y es grito) a veces se articula en palabra y entonces puede producirse la tremenda explosión y brillo del verbo"⁽⁶⁾.

Dos nombres surgen cuando se habla de experimentación: Alfredo Rodríguez Arias y Carlos Mathus. El primero de los mencionados —actualmente en París— presentó su primer espectáculo en 1966 (*Drácula, el vampiro*); en 1967 realizó su segundo espectáculo (*Aventuras 1 y 2*) y en 1968 es invitado a formar parte de la temporada Di Tella '68 con su tercer espectáculo (*Futura*).

En la secuencia de estas tres obras se nota un constante progreso de desdramatización del espectáculo, aunque tal vez fuera mejor decir de un despojamiento cada vez mayor de su dramaturgia. En *Drácula* había anécdota, pero transmitida exclusivamente a través de un diálogo y una acción esquemáticos que lo único que hacían era señalarla; el contexto, en cambio estaba VIOLENTAMENTE cambiado. Lo dramático se producía por contraste de esas señales de una anécdota, existiendo en un medio que no correspondía a esa anécdota. El resultado: una fascinante estilización donde lo visual y lo auditivo aparecían audazmente combinados —gracias a la intervención de técnicos de cabina y un ingeniero de sonido.

(6) VILLANUEVA, ROBERTO, Instituto de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, Memorial, 1968.

La disociación a la que hacíamos referencia fue más evidente en *Aventuras*. Allí la anécdota estaba simplemente relatada en toda su extensión y la acción escénica no correspondía a la acción narrada. Primero, el texto era emitido según tres pautas convencionales, no expresivas. Segundo, lo gestual, estaba tratado como otro sistema convencional que no coincidía ni con la anécdota narrada ni con la forma de emisión del texto. Los tres sistemas de señales (la acción narrada, las formas de emisión vocal del texto, el proceso gestual) no coincidentes pero paralelos, al ser simultáneos en el tiempo se modificaban entre sí y permitían la creación o la sospecha, por el espectador, de un sistema de relaciones ambiguo. En este punto se producía, tal vez, lo específico dramático del espectáculo.

En resumen: en *Aventuras* no existía relato teatral; la deliberada elección de una anécdota simple, carente de todo interés dramático, no dejaba lugar a dudas. Lo que se proponía esencialmente al desconectar los elementos constitutivos del lenguaje de teatro y al cortarse la continuidad que va, por ejemplo, del gesto a la palabra, era hacer surgir el gesto como gesto o la palabra como tal, despojados de toda significación exterior... Y en el interior del nivel lingüístico volvía a repetirse ese proceso; la distorsión en el modo de pronunciar y entonar el texto, al mismo tiempo que nublaba el significado de las palabras, valorizaba su nivel significante; el lenguaje verbal era utilizado fundamentalmente como imagen acústica.

En última instancia, lo que mostró *Aventuras* fue un verdadero modelo del hecho teatral donde cada elemento, luego de aislarse rigurosamente de los otros establecía con ellos un sistema de relaciones elementales: de ese modo, el gesto duplicaba la información verbal proponiendo con ello una confrontación de los diversos planos de la comunicación escénica.

En *Futura* ya ni existía anécdota y el texto no era siquiera narrativo. Sobre ese texto, dicho natural, informativamente, Rodríguez Arias trabajaba una acción escénica como una secuencia de señales que a veces parecían coincidir con el texto y a veces parecerían disociarse. Sólo cuando terminaba el tiempo del espectáculo el espectador caía en la cuenta de la integración absoluta de los dos elementos.

Otra vertiente en el campo experimental eligió Carlos Mathus, director del TIM Teatro, de Rosario.

Su primer experimento teatral fue *Cuarto de Espejos* (1967) no recibido muy bien por el público (7). Allí daba una visión interior, subjetiva, surrealista y poética, cuyo antecedente más próximo podría ser *Hace un año en Marienbad*. Como en el film de Resnais, aquí se asistía a una sucesión sin tiempo, "con espacio sin límites, con la visión desde diferentes ángulos de la misma cosa, con superposiciones de la realidad, con proyectos y recuerdos" (8). En la obra resulta imposible descubrir dónde termina la realidad y dónde comienza su representación interior; pero mientras el guión de Robbe-Grillet sugería el curso anímico de un personaje central, el de Mathus reflejaba los cambiantes aspectos de la representación de una obra teatral, es decir, de una labor colectiva, impersonal. *Cuarto de Espejos* presentaba asimismo situaciones propias del teatro del absurdo y la crueldad; técnicamente la mayor parte

(7) A poco de empezar el espectáculo el público en su mayoría abandonó la sala desconcertado por la aparente incoherencia de la pieza.

(8) Notas del autor al Programa.

de las escenas estaban resueltas sobre la base del sonido direccional y del contrapunto música-luz.

Continuó esta línea de experimentación *El jardín de las delicias II* (1971) —exhibido en el Festival de Nancy como representante argentino—. Este espectáculo permitía al espectador recomponer la pieza según su imaginación —según afirmaciones de su autor—; pero en realidad el espectador quedaba abrumado ante los extensos y ambiguos diálogos y simbologías. En la que sí se obtuvieron resultados favorables tanto desde el punto de vista estético como de adhesión de público fue en *La lección de anatomía*, estrenada en 1973 y aún hoy en cartel, en la que se excluyen las estructuras tradicionales. Lo primero que se nos aparece es un lugar teatral transformado: no se trata de un lugar de representación solamente sino de reunión. Por ello los actores se encuentran totalmente rodeados por los espectadores y éstos deben tener la sensación de estar permanentemente en el escenario junto a aquéllos. Esta unificación del espacio-sala-escena traduce el deseo de establecer un contacto directo entre el actor y el espectador.

¿Pero este contacto, a través de qué vías?

En *La lección de anatomía* la relación directa entre la acción escénica y el público se logra al provocar un cierto sentimiento cuasi-religioso que nace del ordenamiento de un ceremonial, determinado desde el comienzo del espectáculo por un asistente que entra vestido con ropa blanca y demarca el lugar donde se ubicarán los actores, con actitud serena, ritual. También los actores adoptan una actitud de oficiantes, que deben cumplir un rito ⁽⁹⁾. Desnudos, tratan de tomar contacto mental a través del contacto físico, liberan su fantasía tratando de imaginar primero un viaje a través de su propio cuerpo, luego inventado estar en un mundo desconocido. Todos se mueven como en *ralentiseur*.

Se logra entonces, una especie de nueva purificación en un nuevo lugar teatral lograda a través de lo lúdico-religioso o del ritual.

Pero sin duda, el más polémico de los elencos que se lanzaron a la búsqueda de nuevos códigos de comunicación escénica fue el aún hoy recordado Grupo Lobo. Sin mucho estilo ni conformación profesional, jóvenes actores arrojaban sobre el escenario y sobre la platea y casi brutalmente sobre cada espectador, un montón de potencias creadoras, una suerte de vigor nuevo apoyado en la plástica y cimentado en la intuición. No se trataba simplemente de arañar paredes, morder piso, trepar caños y emitir sonidos elemen-

(9) Otros espectáculos en los que la comunión con el público se intentó lograr a través de la atmósfera propia del ceremonial: *Libertad y otras intoxicaciones* (1966): los actos que se desarrollaban en el escenario constituían una auténtica evocación de los ritos primitivos —significativamente el elenco se denominaba “La Tribu”—. Esta ceremonia —tal como se leía en el programa— “quiere dar muerte definitiva a los embajadores surrealistas”. El trabajo de laboratorio con los actores tuvo como punto de partida el *actio-theatre* (Kem Dewey fundamentalmente). El ejercicio militar fue un homenaje a *The Brig* (Keneth Brown). La tortura estuvo inspirada en Frantz Fanon y el fin de la especie —que comienza con el zumbido circular y termina con la pila funeraria— están tomados del “Living Theatre”.

En 1966 *Señor Frankenstein* fue una creación colectiva que impuso la participación en el ritual tanto desde el escenario (girar en torno a una vela) como desde la platea a los que llevan simbólicamente una reedición de los ritos orgiásticos. *Palos y Piedras* (1968) de Alberto Ure, sigue la fórmula de las anteriores e insiste en la participación sensorial del público cinematográfico, armando una especie de baile o pantomima con acciones reales (se muestra al hombre que muere abrumado por el peso de la sociedad) pero con un carácter predominantemente onírico.

tales (todo eso ocurría) sino además experimentar en equipo, formas ceremoniales del teatro preexistentes unas, otras por nacer.

Sin embargo todo ese desgaste físico no obtuvo los efectos deseados —al menos por sus creadores—, ya que el espectáculo suscitó junto con la admiración de un grupo reducido, un profundo rechazo por parte de numerosos espectadores que no recibieron con agrado las confianzas que los actores se tomaban con ellos para lograr su participación activa en el espectáculo.

A propósito de *Tiempo de fregar*, experiencia “vigilada” por Roberto Villanueva y con los actores de Tiempo Lobo, una crónica periodística rezaba en estos términos:

“Cústese o no de ellos, los espectáculos que acoge la sala de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella son como Sócrates decía de sí mismo, el tábano que pica y mantiene despierto a un noble caballo.”

Es que esta semi-creación colectiva que presentaba más características de happening que de obra teatral constituyó un nuevo aguijonazo para el espectador porteño: no había una puesta en escena, ésta se iba realizando en un proceso que demandaba casi una hora y media en dos etapas. La primera era una especie de prólogo. Cuando los espectadores entraban a la sala, encontraban las butacas tapadas con lienzos, debajo de los cuales se acurrucaban seres estrafalarios, hombres disfrazados de mujeres, mujeres disfrazadas de súcubos, de endriagos o de no se sabía qué, pintarrajeados todos, la mayoría cubiertos de harapos. Surgían de pronto y no se limitaban a restregar los pisos y perseguir las pelusas de los asientos sino que también plumereaban y lustraban a la concurrencia, dialogaban con ella, la apostrofaban y consumaban la incitación con un baile promiscuo en el pasillo mientras mascullaban frases, a ratos comprensibles, contra “la señora”.

El sonido de un *gong*, un cambio de luz y daba comienzo el espectáculo propiamente dicho. Lo iniciaba una escena de terror, en *ralenti*, con un suspenso que se prolongaba mientras que el escenario se poblaba de figuras demenciales, que con gestos de maniáticos y diálogos incoherentes evocaban los angustiosos climas de *Marat Sade* ⁽¹⁰⁾. Aquí, el enemigo era la “dueña de casa”, símbolo de la muerte, la represión y la ley. A partir de allí: gruñidos, motines abortados, ondulaciones lascivas, ritos ingenuos o perversos y una oleada incontenible de vitalidad polimorfa atacaba al espectador por todos los sentidos, restituyéndolos a su función no meramente receptora sino aprehensora del mundo. La culminación era el Nene, un monstruo engendrado por dos muchachos semidesnudos, atados con tiras de trapo, espalda contra espalda, con gorros de goma y movimientos espásticos. Esta especie de coleóptero atroz, con su andar reptante ambulaba por el escenario, en tanto que los otros intérpretes gimoteaban, escupían, succionaban y resoplaban en una inolvidable visión apocalíptica. En una hecatombe final, aparecía “la señora” en una silla de ruedas, perdido ya su poder entre las garras de la tribu sublevada.

Este espectáculo ofreció la posibilidad de descubrir, entre otras cosas cómo la vanguardia argentina (léase porteña) había asimilado las novedades

(10) Pero faltaron por completo en *Tiempo de fregar* las ideas que vertebran y dan trascendencia al horror de *Marat-Sade*.

europas y norteamericanas. Al margen de las adherencias que algunos críticos señalaron, de *Las criadas* de Genet y el *Calígula* de Camus, interesa señalar cómo en la organización del espectáculo pesaron los estilos de representación propios del Living y el Open Theatre. Aunque se elaboraron formas interesantes de indudable origen coreográfico (un navío con su máscara de proa, la procesión que culmina en un ritual, una ceremonia fúnebre) lo que predominó fue un ambiente de manicomio tenazmente mantenido; hubo en él más disparate que terror, más truculencia imitativa que fantasía. El experimento devino entonces un buen ejercicio de composición actoral más o menos espontánea, pero su objetivo final, la colaboración de actores y espectadores no se realizó, pues éstos no pudieron adherir sus propios sentimientos y vivencias a un espectáculo de tal naturaleza. Y mientras esto no se logre en mayor o menor grado, la participación espontánea del espectador en el juego teatral seguirá siendo un espejismo.

Casa 1 hora 1/4 presentada por el Grupo Lobo fue otra experiencia importante de describir por varias razones ⁽¹¹⁾. Menos rabiosa y "epatante" que sus predecesoras no liberó ni proyectó sobre el público el plus de agresión-intuición-angustia que desbordaba al actor. Se lo invitó a colocarse entre ellos, pero su participación debía ser más que nada afectiva, pensante, estimulativa. Incluso surgía un tema: el grupo de personas (los actores físicamente, los espectadores imaginativamente) jugaban a realizar un paseo por una casa virtual, una casa de todos y de nadie; una casa donde se vivió, donde se pudo haber vivido, donde se soñó que se había vivido, donde era posible soñar que se vivía. Allí surgían abuelitos regañones —la creación del viejo abuelo ya chocho que no puede tocar el clarinete es una de las realizaciones mímicas más perfectas y originales vistas sobre un escenario nacional—, tías vaporosas, bebés que se mojaban en la cuna, glicinas en el té, niños que se enfermaban al comer televisores, palabras sueltas, experiencias vividas o soñadas, frases perdidas, diálogos probables y un mundo fantástico, irreal y profundamente verdadero a la vez, convocado por rituales mímicos y sonoros (no existía el diálogo, sólo entre un medido murmullo lleno de sugerencias se apuntaban formas germinales de diálogo).

El programa advertía que se trataba de una experiencia abierta "en construcción, cambiante" en la que se integrarían todos los aportes "en posteriores funciones hasta decantarlos en un producto cada vez más neto". Se persiguió una comunicación a nivel de intimidad, con sólo sesenta espectadores —coincidiendo así con el santafesino Grupo 67 que presentara *Yeizidas* en el Festival de Córdoba—. El espectáculo, que comenzaba con la entrada del público, asumía una tónica de rito, de ceremonia entre silencios y susurros, mientras se tendían en el suelo sobre el escenario despojado de ornamentación y en torno a una estructura tubular que sugería la imagen abstracta de una casa. Predominó un clima de suspenso y tensión, y algunos espectadores llegaron a sentirse traspasados por una sensación de miedo durante el recorrido de la "casa", eje del ejercicio y traducido en acrobacias y juegos, unidos a la utilización de un lenguaje entre incoherente y poético. Este espectáculo teatral desconcertante sólo interesó, como lógica consecuencia, a los espectadores preocupados

(11) Desde su creación este grupo había hecho la doble profesión teatral, de heterodoxia y búsqueda. Rompió —o simplemente desechó— muchos caminos andados, al tiempo que se arrojaba audazmente a otros inexplorados. Esta pieza marca el paso de la agresión al rito.

en la experimentación teatral y capaces de apreciar los esfuerzos de búsqueda por extraños que parecieran.

Llegamos a 1972. La experimentación en el campo descrito ha concluido. El Di Tella, su CEA y los grupos se han diluido en tanto que los responsables —o al menos la mayoría de ellos— han ido a trabajar y estudiar a Francia, Holanda o Estados Unidos y Alemania. Ahora lo que interesa es la política. Y ella con su juego de fuerzas dominadas y dominadoras es objeto de interés por los experimentadores. Señalaremos dos espectáculos entre los numerosos realizados en esta línea, por ser a nuestro juicio, los más representativos de las técnicas experimentales de esos años.

Uno de ellos, el operativo *Pacem in Terris* de L. Ferraris, presentado en el Teatro Larrañaga, constituyó un intenso y patético intento de comunicación estética pero de contenido político. Casi nada recordaba el protocolo teatral (el espectador no sabía si se encontraba frente a una pieza teatral, una lectura, una cantata o un happening). Los actores se levantaban cada vez que daban por concluido su parlamento y salían a sentarse a una mesa a tomar un café. El público que se modificaba permanentemente, la duración del espectáculo —aproximadamente unas siete horas—, la forma de retribuir monetariamente el acceso al espectáculo —\$ 200 por hora—, la libertad de moverse, la ausencia de telones, apagones de magia, algunas coordinadas sobre las que se estructuraba este espectáculo que pretendía transmitir una tesis política. En otras palabras, se seguía una línea estética sobrepolitizada que renunciaba a los recursos habituales de la representación con el fin de lograr que la obra teatral se infiltrara imperceptiblemente como un hecho más de la vida cotidiana.

La propuesta del texto era simple: se trataba de recortar, enfrentar, fragmentar, unir, desdoblarse el discurso ideológico y político de occidente, tomando como pretexto un largo período de la guerra vietnamita. Sobre esta base se hacía hablar a algunos constructores del pensamiento occidental: Hitler, Herman Khan, Cristo, B. Goldwater, toda la prensa "seria", diversos papas, Johnson, el Ku Klux Klan, el General Westmoreland. En total, unos 180 personajes e instituciones representativas. Por medio de estas palabras ajenas, el autor borraba o intentaba borrar su impronta personal convirtiendo su trabajo en una especie de relevamiento casi científico. Toda la información diaria, la historia reciente era reconstruida para cuestionarla.

Por su parte, el director Pedro Asquini, sobre texto de María Rondano propuso una experiencia escénica novedosa. *¿Qué cuelga del manzano?* fue un espectáculo en el que la acción se fragmentaba en tres planos distintos para lograr una simultaneidad de la acción. Se modificó el lugar escénico tradicional en un intento más de unificar el espacio entre la sala y la escena. Los actores jugaban cada secuencia alternativamente en cada una de esas tres zonas en las que el público se hallaba agrupado. Es decir, los textos y situaciones se repetían tres veces, rotando de un lugar a otro. De este modo, todos los espectadores recibían el espectáculo pero no al mismo tiempo.

La obra ganó en vibración porque el público se sentía —por proximidad física— más sumergido en el conflicto; en consecuencia ese público se convertía en un elemento esencial del hecho teatral.

Esta experiencia se puso al servicio de un teatro de corte político y a través de un lenguaje atrevido se escenificó la rebeldía de los oprimidos que terminaban torturando a los opresores. Lo rescatable fue ese intento de comu-

nicación a través de la acción simultánea, no el texto que naufragaba por lo reiterativo de su mensaje.

1.2 *La experimentación en la puesta de obras extranjeras*

En septiembre de 1965 una cooperativa teatral por entonces sin nombre propio estrenó en el Teatro del Altillio la obra *No hay piedad para Hamblet* adaptación del *Hamlet* shakespeareano realizada por Mario Trejo. Un sector de la crítica y del público la apoyó fervorosamente porque vio en esa experiencia un aliento desconocido para el teatro argentino; otro sector, sólo acusó el impacto de un espectáculo tumultuoso al que negó toda validez artística. Entre ambos extremos, una tercera corriente de opinión confundió el experimento con una variante del llamado teatro del absurdo, y lo explicó en el más vago rótulo de teatro de vanguardia. En marzo de 1966 decidió constituirse en elenco estable bajo el nombre de Teatro de la Peste y eligió para el primer espectáculo presentado en el Instituto Di Tella una creación de tipo "antológica" del "teatro de la crueldad" a manera de homenaje y agradecimiento a Antonin Artaud, cuyas ideas sobre el teatro y la cultura de occidente habían estructurado desde el comienzo las búsquedas del equipo.

Gracias a este grupo, el espectador porteño presenció por primera vez *Severa vigilancia* de Jean Genet, *Los Cenci* del propio Artaud, *Orlando Furioso* del Marqués de Sade⁽¹²⁾ y *Hamlet* de William Shakespeare en la versión reducida a media hora realizada por Charles Marowitz en Europa pocos años antes.

Ese mismo año —1966— Norberto Montero con su "Teatro Blanco" ofreció *El burlador* basada en la obra Tirso. Los espectadores fueron sorprendidos por una puesta que de tan novedosa hacía irreconocible la fuente. Los intérpretes se conocían, dialogaban y acosaban con gruñidos y palmoteos; la preocupación de cada uno era indicar alusivamente las situaciones básicas de la obra. No existía un línea de diálogo y los términos de la relación entre personajes se reducían a bruscos atropellos y huídas que asimilaban la actividad de los actores a la de los animales.

Durante los seis meses de ensayo director y elenco experimentaron un teatro aconceptual y de sensaciones (otra vez Artaud) en el que la comprensión se sacrificó "en beneficio de una mayor conmoción emotivo-sensorial".

En el programa el director Norberto Montero explicaba:

"Quizá el teatro no deba sólo representar al hombre que comprendemos, al que se explica hablando o gesticulando. El gesto y la palabra confieren al ser humano un vehículo eficaz para la comunicación de ideas, incluso de aquellas ideas que el individuo concibe en torno a sus emociones.

"Lo emotivo está en la particularidad del movimiento que contiene el gesto, en la alteración de la voz que pronuncia una palabra. Tal vez la intelectualidad de la idea reprima el estremecimiento orgánico de la emoción, tal vez sea necesario buscar un equilibrio.

(12) No es casual que la característica esencial de la revolución dramática de este polémico autor se manifieste en la carencia absoluta de fundamentos psicológicos en sus criaturas (recordemos las propuestas de Joan Littlewood) que devienen simples elementos de una acción metafísica que los utiliza y los desborda.

"Esto nos mueve a indagar al hombre en el teatro. Este es el criterio que aplicamos en la búsqueda. Consideramos esta presentación un logro inmediato. En beneficio de una mayor conmoción emotivo-sensorial nos encontramos aun con la necesidad de apoyarnos un poco en las justificaciones racionales y con la exigencia de recurrir en cierto grado a un tema.

"Con este criterio nos entregamos a adaptar a Tirso. El comportamiento que sostuvimos en la adaptación atendió únicamente a la estructura de la pieza, desechando casi totalmente su argumento. La elección de esta obra nos permitió enfrentar al actor —de una manera más intuitiva— con las relaciones hombre-mujer y hombre-finitud y al público —es una hipótesis a comprobar en la experiencia— con un escaso reconocimiento de la leyenda del Don Juan.

"Intentamos atender a otras facultades del hombre, la de emocionarse, la de intuir, la de imaginar aunque no despreciamos la posibilidad de volver después a expresar hechos inteligibles."

"Hoy necesitamos el contacto del público para alejarnos con él de nuestro trabajo y medir así más claramente estas primeras conclusiones."

Al año siguiente, Roberto Villanueva, director del CEA dirigió *Timón de Atenas* de William Shakespeare, pero, apartándose de las puestas tradicionales, buscó crear "una especie de coral, una función litúrgica simple y seca".

En ésta su puesta hubo ciertas partes rígidas y otras absolutamente confiadas a la invención y expresión del grupo ("aleatorias") (13). Se rehuyó asimismo de todo aparato teatral buscando al máximo la linealidad rígida para el texto de Shakespeare y la creación libre para la puesta paralela —toda la puesta en escena recordaba el estilo despejado del director inglés Peter Brook. El texto pasó a un segundo lugar para dar supremacía al movimiento y en general a los elementos plásticos y los ademanes, propios de procesos, que otorgaron a la obra una atmósfera de rito primitivo. Se puede afirmar que en todas las escenas en las que los intérpretes se sumergían en las "zonas aleatorias" el espectáculo rozaba peligrosamente con el psicodrama.

"Este espectáculo no desea ser una representación ni una interpretación, sino un intento de recuperación de Shakespeare.

(13) Creemos conveniente señalar que este paralelismo se logró en la pieza nacional *Ceophoeus o La arruinación* de Mario Satz y Hugo Quintán, estrenada también en el Di Tella. Este espectáculo había sido planeado como un experimento teatral en el que se buscaba interrelacionar y llevar a un final común dos obras diferentes. *Ceophoeus* —*Ceophoeus Linneatus* es el nombre científico del pájaro carpintero— en que se narraba la historia del pájaro, y *La arruinación*, una radiografía de una familia moderna. Ambas obras se ensayaron por separado, siguiendo cada una su guión original. Se trabajó sobre la base de improvisaciones tanto en la fase actoral como coreográfica; hasta la etapa final, los actores de *La arruinación* ignoraron la existencia de *Ceophoeus*. El pájaro válido como experimentación fue, en cambio, siempre consciente de su intrusión. En la última etapa se enfrentó a las dos obras y se empezaron a elegir los elementos que quedarían en la forma definitiva. Surgió entonces la conciencia de estar concretando un juego extrateatral, un juego de correspondencias en el que el teatro imprimaba principalmente como pieza dentro del juego y no como ley de juego (Notas al Programa).

Para eso hemos inventado una segunda pieza paralela. De las relaciones entre las dos surgirán los diferentes planos de lecturas posibles. *La obra de Shakespeare aparecerá así indirectamente, como revelándose a través de los intersticios de la segunda pieza sin texto. El espectador deberá reconstituirla.* La puesta prevé una acción muy rígida y simple cortada por grandes zonas aleatorias. La acción en las partes aleatorias fue propuesta a los participantes con quienes se decidió su conducta personal o grupal⁽¹⁴⁾.

En 1968 el dadaísmo irrumpe en el Di Tella con una variante denominada "Teatro del despojamiento", que pone en escena *La Orestíada y/o El sombrero de Tristán Tzará* (puesta aleatoria en 21 ejercicios).

Con la primera tiene en realidad poco que ver, mientras que con la segunda relación es más coherente. La máquina aleatoria inventada por Tristán Tzará no es ni más ni menos que una precursora de la electrónica: se echan palabras en un sombrero, se agitan como en una coctelera y se van sacando al azar una a una. Es como una metáfora de la cabeza humana, casi una teoría, un modelo operable, una máquina analógica... El público sólo puede desentrañar alguna frase coherente y reconocer cómo palabras de Esquilo o de O'Neill se entrecruzan con descripciones de sucesos policiales o de algún problema social o filosófico.

Lo más desconcertante era ver paralelamente a jóvenes demostrar su estado gimnástico mientras tres de ellos leían esos textos en los que las palabras estaban libradas al azar. Esta como las anteriores experiencias no fueron aceptadas por el público y es probable —sólo probable— que el espectador de nuestros días, transcurrida ya una década, fuera en realidad receptor adecuado.

A pesar de las frustrantes reacciones de los destinatarios, el fervor por las investigaciones teatrales no abandonó nunca a estos pioneros de la experimentación y en 1969 se presentaron dos versiones; una reelaboración del teatro clásico griego, *Las nubes* de Aristófanes y *Leonce y Lena* del dramaturgo alemán Bühner.

El texto de Aristófanes desaparecía ante la invasión de la música⁽¹⁵⁾, la danza, la plástica y las nuevas técnicas mecánicas electrónicas⁽¹⁶⁾. El Grupo Vertical, dirigido por Julián Romeo no intentaba con esta puesta demostrar nada sino plantear preguntas acerca de qué vías de comunicación eran las aptas para acercarse a las obras del pasado. Para ellos, en un mundo complejo en trance de cambio total, un mundo euclidiano y no cartesiano, un mundo al mismo tiempo adormilado por saturación ante exceso de informaciones, reclamos estimulantes y tranquilizantes, en el que aconteceres, pasiones y palabras significan poco, eran necesarias nuevas herramientas de representación, simplemente porque había nuevas realidades y nuevas relaciones entre cosas que representar. Y sobre todo nuevas posibilidades de hacerlo.

(14) VILLANUEVA, ROBERTO, Notas al Programa. La bastardilla es nuestra.

(15) La banda de sonido del Laboratorio de Música Experimental del ITDT integró este espectáculo.

(16) Se contó con un técnico de sonido, un operador de sonido, un operador de luces y la supervisión técnica de F. von Reichembach.

El Grupo Vertical explicó en el Programa, el porqué de la elección de *Las Nubes* y por qué esa risueña comedia se transformaba en una auténtica tragedia:

“La comedia es la posibilidad crítica que la cultura griega se otorga a sí misma. Aristófanes apela al recurso universal de la sátira para poner de manifiesto que muy poco de lo que hay o hubo cumple una función real en su propia cultura. Y aunque se trate del S. V. a. C. y la referencia explícita sea el deterioro irreversible de las instituciones sociales y políticas de la Grecia clásica, lo traemos aquí a Buenos Aires, años 1960, porque sigue constituyendo el lúcido testimonio de un doble fenómeno: vigencia de las Instituciones y conciencia de su radical descomposición.

”Pero no queremos negar la historia ni el peso legítimo de sus transformaciones: Aristófanes aún podía permitirse la toma de distancia que significa el uso exclusivo de la sátira como denuncia política. Para nosotros la empresa es grave y poco de lo que en ella acontece nos mueve a la burla fácil o al encogimiento de hombros: la sátira se vuelve contra nosotros y por ello se hace drama, desgarramiento y encrucijada, porque ya no podemos dejar de elegir... Nuestra única respuesta es desafío y es conquista del hombre que tendrá que construir para sí y con los otros una nueva dimensión de lo humano.”

Y cerramos este periplo de trabajos experimentales con obras de autores extranjeros mencionando una singular experiencia: *Leonce y Lena*. Se trató de una “exposición de una obra de teatro” en una extraña sala teatral dividida a su vez en nueve salas; en cada una de ellas se representaban las nueve escenas que componen la pieza de Büchner. Esta idea de Alberto Alvarez permitió al público —o al menos lo indujo— a formar parte del hecho escénico y en algún caso hasta crear bocetos o interpretar en cinta magnetofónica uno de los cuatro cuadros, como ocurrió en la sala nueve.

Nueve directores propusieron sus propias soluciones para cada una de las escenas y la posibilidad de optar por la escena que cada uno prefería constituyó para el espectador una experiencia inédita.

1.3. *Crítica al teatro experimental*

Abuso de juegos macabros, repentismo y desorden, audacia conceptual, tendencia a la exasperación, furibundo esnobismo fueron algunas de las notas que caracterizaron a muchos de los espectáculos ofrecidos en los distintos centros de experimentación mencionados. Sin embargo dos aspectos positivos merecen ser destacados: en todas estas experiencias, sin excepción, el público —tradicionalmente anquilosado, cómodo en el costumbrismo— fue obligado a pensar y a participar del espectáculo teatral como nunca antes lo había hecho, motivado por nuevas propuestas que lo llevaron a interpretar su circunstancia bajo una nueva óptica. Aunque los espectáculos no llegaron a ser nunca populares, el intento fue válido y digno de encomio.

Por otra parte, se revitalizó la escenografía, se puso la técnica al servicio de la puesta en escena (en consecuencia se planteó la necesidad de moderni-

zar los medios técnicos hasta entonces vigentes y modificar el concepto de lugar teatral), se exigió la presencia de directores “profesionales” y la necesidad del trabajo en equipo al tiempo que se cuestionaron las técnicas tradicionales de interpretación actoral.

Y todo esto es lo que después de una década heredamos.

2. LAS CREACIONES COLECTIVAS

Uno de los documentos sobre la esencia del teatro colectivo que con más claridad resume la idea sobre esta forma de creación —en tanto revela las razones sociales, psicológicas y políticas que condicionaron su advenimiento y posterior desarrollo— es el manifiesto denominado “Teatro Popular”, presentado en Manizales en 1973 por varios grupos teatrales.

Allí se afirmaba y explicaba cómo el fenómeno de la creación colectiva había aparecido, entre otras causas, por la carencia de autores que diesen cuenta de la realidad que les tocaba vivir. En consecuencia, el grupo de trabajo se veía precisado a sustituir al creador individual planteando una nueva forma de creación, la colectiva. En ésta no había ni jerarquías ni división entre trabajo técnico y trabajo intelectual, sino que todos se capacitaban igualmente para cumplir todas las funciones dentro del grupo: el grupo de trabajo es entonces el ente que reúne en sí los soportes de los compañeros para producir sus propias obras.

Esta forma de trabajo predominó en los elencos adheridos al llamado “Teatro Popular” aun cuando tampoco desecharon el legado cultural existente; en la medida en que un texto escrito les sirviera, lo utilizaban —en la mayoría de los casos irreverentemente—, de manera tal que éste se convertía en un elemento vivo y operante.

En el ámbito de la creación colectiva se plantea el dilema de resolver hasta qué punto fue producto de una realidad sudamericana y, específicamente, argentina y en qué medida surgió a instancias del teatro europeo y norteamericano. No estamos en condiciones de afirmar rotundamente la existencia de influencias como tampoco de negarlas. Lo que sí puede probarse es la coincidencia programática entre los grupos colectivos de nuestro país con los de Sudamérica en general y la mayor parte de los grupos europeos.

A raíz del espectáculo presentado por “Los Teatros Libres” de Ginebra, *¿Quo Vadis?* —significativamente ejemplo de creación colectiva— sus creadores sintieron la necesidad de explicar las causas y los objetivos de sus trabajos. En esto podemos apreciar un alto número de coincidencias con las líneas programáticas de gran parte de nuestra vanguardia.

“La necesidad de crear este espectáculo no procede del esnobismo, sino de un malestar debido al desequilibrio entre la evolución material y el pensamiento en el seno de nuestra civilización.

”El teatro nos parece el mejor medio para sensibilizar a las gentes sobre este problema, a fin de que cada uno intente aportar su contribución personal a la búsqueda de una solución colectiva. Para ello no basta que los actores hablen sino que es necesario que estén directamente comprometidos con aquello que proponen.

”¿Por qué una creación colectiva?”

”Mediante la creación de la comunidad de «Los Teatros Libres» nos hemos comprometido a luchar contra una sociedad cada vez más inhumana... Por el momento lo único comunitario es la ilusión de estar juntos. La verdadera comunidad está por hacer... Esta obra está creada a partir de las reflexiones y experiencias personales de cada miembro y de la compañía.

”Nuestras preocupaciones de orden ético, antes de ser estéticas, nos parecen difícilmente conciliables con el anticuado lenguaje en que sobrevive una gran parte del teatro contemporáneo” (17).

Al promediar la exposición, estos grupos de teatro intentaron también esclarecer sus objetivos en lo que se refiere a la relación con el público y sobre todo evitar que se confundieran sus creaciones colectivas con las que desde 1960 están realizando los cultores del happening, tanto en Estados Unidos como en Europa. Por eso concluyen su documento declarando que sus espectáculos están encaminados a

“descubrir un lenguaje propiamente teatral (expresión corporal, trabajo vocal, etc.), tendiendo asimismo a establecer nuevas relaciones con el espectador exigiéndole una participación diferente en todo al happening. Se deduce de ello que para nosotros *la sala se transforma en un espacio escénico, al mismo título que la escena propiamente dicha*” (18).

Por todo esto vemos cómo claramente podemos relacionar gran parte de las creaciones colectivas europeas con el llamado “Teatro Documento”, cuyo auge constituyó también a partir de la década del '60 uno de los fenómenos más significativos de la escena contemporánea (19). El “Teatro Documento” no es una escuela dramática, pues ninguna característica estética puede encontrarse, a la manera de un común denominador. Se trata simplemente de llevar a la escena, de dramatizar de la manera más clara y coherente un texto —no dramático— ya existente (una noticia policial, de política local o internacional, un texto literario como *El diario de Ana Frank*, casos famosos como el de J. R. Oppenheimer). Estas piezas documentos, desprovistas de una estética particular, se fundamentan entonces, en su inherente capacidad para revelar al hombre su propia realidad histórica. No consisten en una mera dramatización anecdótica de figuras populares o representativas de una época sino que se basan en casos históricamente típicos a través de los cuales se manifiestan una serie de conflictos generales: El “Teatro Documento” se convierte así en una gran crónica de nuestros días. Y paralelamente, el público actual que comienza a mostrar en todo el mundo síntomas de cansancio ante el absurdismo y vanguardia hermética en general, acrecienta su interés ante estas obras documentos.

(17) “Los Teatros Libres” de Ginebra. Espectáculo *Quo Vadis?*, creación colectiva. (En: Primer Acto, 1969, Nº 109, p. 49).

(18) “Los Teatros Libres” de Ginebra, ob. cit., p. 50. La bastardilla es nuestra.

(19) DOMENECH, RICARDO, *El teatro, hoy*. (Doce crónicas). Madrid. Edicusa, 1966.

No es de extrañar que sea en el teatro documental donde se hayan resuelto los afanes de los grupos que sostienen la legitimidad y beneficios de las creaciones colectivas. Y ello es lógico, porque el difícil tema de autor del texto contra cuya tiranía se ha levantado todo el equipo teatral, se soslaya en parte con la presencia de unos hechos históricos, de unos acontecimientos, cuya sola ordenación cronológica dibuja ya una acción dramática (20).

2.1. *Las creaciones colectivas en la Argentina*

Pedro Asquini, uno de los directores más dedicados a las búsquedas experimentales de nuestro teatro inició en el Teatro ABC una experiencia que luego retomó en el Theatron en junio de 1968 y que denominó "Teatro del Público", pues los espectadores debían intervenir de una manera activa en la creación del texto. Este ciclo giró en torno de las relaciones familiares mientras que el primero había tenido como punto de partida el tema de la delincuencia juvenil.

¿Cómo funcionaba el "Teatro del Público"?

Primero Asquini interrogaba a los espectadores sobre las causas de los conflictos familiares y les solicitaba luego que sugirieran personajes, situaciones dramáticas y desarrollo de la acción; por su parte, él aceptaba, rechazaba o combinaba lo que el público proponía y finalmente, los actores improvisaban el diálogo y el movimiento escénico previa consulta privada con el director.

El público logró responder al planteo general de la cuestión pues ello estaba dentro de su experiencia diaria —pudo eficazmente señalar los motivos de los choques familiares—. Pero cuando se pasó al terreno específicamente dramático (personajes, situaciones, desarrollo de la acción) su intervención fue insegura. No se había conseguido otra cosa que esbozar conflictos muy generales, obvios o pobres que Asquini traducía al idioma teatral mientras que los actores completaban el ciclo con el diálogo y el movimiento escénico.

No es extraño que gran parte del público fuera consciente de las carencias de situaciones ricas de posibilidades dramáticas. Surge entonces este interrogante: ¿puede el público así colectivamente y en una sesión, reemplazar al más modesto (léase mediocre) dramaturgo?

A pesar de lo que pudo suponer Asquini, no. La creación es un fenómeno individual y ese mismo "Teatro del Público" lo reafirmó ya que fue precisamente Asquini, quien debió officiar de "autor" además de director, y a veces, según lo exigieron las circunstancias, de actor. Lo que en esta experiencia hubo de teatro surgió de él y en grado menor de los actores. Y la solidaridad que intentó crear entre el público y los tradicionales (e irremplazables, creemos) hacedores del teatro fue simpático, pero quedó en el plano previo al teatro: el plano de la enseñanza y el ensayo.

A mediados de 1969 Jorge Fizon presentó en el Centro de Estudios Teatrales un extraño juego de acentos surrealistas en el "delirante" juego colectivo titulado *Baño Turco* —así rezaba esta autocalificación en los anuncios—. Este

(20) Todos estos conceptos han sido extensamente desarrollados por el dramaturgo y crítico español José Monleón en su artículo "Teatro Colectivo" (Primer Acto, oct. 1973, N° 161, pp. 15-19).

clásico juego surrealista sólo puede juzgarse hoy como idea, pues su realización dependía del azar del público presente. En cierta medida, como aclaraban "las reglas del juego" que a manera de programa se entregaban (con el reconfortante agregado de un vaso de vino) a los asistentes, la pieza no existía. Cada representación variaba y se lograba desde un largo silencio hasta un enloquecido espectáculo con ribetes de aquelarre.

El esquema era el siguiente: dos de los asistentes subían a un ring donde Fizon leía una noticia del día, extraída de una vieja galera (recurso dadá), y ellos debían dramatizarla o exteriorizar físicamente lo que les había producido dicha lectura. Todo era una propuesta abierta que se extendía como una carta blanca o como un desafío a poder jugar. En el lenguaje de su creador, lo que se hacía era "en la defensa de la espontaneidad a partir de la instantaneidad". Su autor declaraba públicamente:

"Esto no es teatro, tampoco espectáculo; puede llegar a serlo, pero no como fin. No quiero que el público entre a la sala con la idea de participar, lo que propongo es un juego con la máxima libertad posible."

El programa que Fizon repartiera previamente al comienzo del espectáculo advertía sobre la "obligatoriedad de participación del público sin alternativa". Claro es que todo ello creaba inhibiciones y algunos se negaban o se arreglaban para no participar en el juego creativo. La experiencia fue interesante pero chocó con la natural timidez de un público muy reacio a pres-arse a subir a un escenario, aunque fuera en este caso un pequeño ring.

Otro ejemplo de creación colectiva lo constituyó *Hay que sostener la escalera?* (21), espectáculo montado a fines de 1967 y conocido por el público en 1969 en el 3er. Festival de Córdoba. Todo el proceso de elaboración y creación llevó aproximadamente seis meses con tres horas diarias de improvisación, otras tantas de gimnasia y ejercicios especiales (22).

De *Hay que sostener la escalera?* se dijo que contenía elementos brechtianos y claras reminiscencias de la *Commedia dell'Arte*; el escritor y director Juan Carlos Gené comentó las aproximaciones a la revista y al circo criollo; otros críticos hablaron de influencias del absurdo y del teatro de títeres. En realidad, los cuatro personajes de esta pieza, cuatro payasos de circo, lo que realizan es un juego algo intelectualizado sobre el estatus... Este espectáculo sin taras psicológicas, sin agresividad, sin desnudo ofrece una acción lineal sin complicaciones (23) a la que ayuda un lenguaje directo, sin simbolismos. Su dirección considera imprescindible aclarar que la preocupación del grupo por la estética fue siempre consecuencia del concepto, de lo que pretendía decir (coincidiendo en esto con las agrupaciones que en todo el mundo apoyaron

(21) El grupo de teatro que lo montó, dirigido por Abel Poletti en una primera etapa había intentado representar Chéjov, O'Neill, Dragún, Sánchez, Anouilh, Williams. Pero a partir del '62 comenzaron a desechar a casi todos los autores. Hacia el '69 proponen como forma de trabajo la creación colectiva al tiempo que emprenden la búsqueda de vida auténtica en el escenario.

(22) Esta información fue suministrada por quien dirigiera el espectáculo, Abel Poletti.

(23) Los personajes se van eliminando sucesivamente en los distintos roles: el accionista elimina a los demás, el obrero quiere subir y el patrón los acribilla a ambos.

los espectáculos basados en creaciones colectivas, exceptuando claro está los experimentos de vanguardia al modo del Di Tella) y por ello expresa:

“...ofrecemos la parodia de un sencillo show de circo con alusiones e intenciones bien claras sobre nuestra realidad latinoamericana.

”Me parece suicida cultivar cualquier forma que exalte lo irracional, lo incoherente, la eliminación lisa y llana y de la palabra en el escenario, ya que es a través de la palabra que ese hombre ha racionalizado su existencia. Pero el texto es secundario, lo verdaderamente autónomo son las situaciones, pero éstas carecen de proyección, de significación o no alcanzan a cobrar auténtica validez sin todo el torrente de alusiones, chistes, comentarios y diatribas que los actores incorporan a cada función.

”Todo lo ideológico, todo lo político está allí por la simple razón de ser el teatro un arte de ahora ya, y el momento que nos toca vivir está cargado de luchas políticas e ideológicas. Creo en el teatro como en *un gran sensibilizador de las grandes direcciones sociales*” (24).

Ceremonia al pie del obelisco fue un espectáculo armado por su autor, Walter Operto y un grupo de estudiantes de teatro dirigidos por Raúl Serrano. Nos hallamos ante una labor de equipo muy bien lograda que ejecuta un ritual violento y acusador. Raúl Serrano, uno de los creadores de esta obra, es quien relata la génesis de ésta:

“En la gestación de *Ceremonia* intervino mucha gente. Freud, Michel Foucault (con su *Historia de la locura*), Unamuno, Laing, Dostoievsky y Chesterton, quienes nos arrimaron algunas de sus ideas sobre la alienación psicológica e individual. Pero Evita, Justo, Uriburu y otros protagonistas reales de nuestra historia nos dieron la anécdota y las pautas ideológicas de algunos de los acontecimientos reflejados en *Ceremonia*. El trabajo comenzó en octubre del '70 y se pudo mostrar al público en junio de 1971.

”Yo aportaba las pautas, luego se discutía lo ideológico.

”Ahora sabemos que queremos teatro con la realidad que nos rodea y para aquellos que nos rodean, con nuestras propias ideas. *Este teatro es necesario y consecuentemente político. Quiere opinar sobre la realidad argentina* como nosotros lo hacemos cuando estamos en el café... Pero ahora queremos hacerlo *desde el escenario que es —debe serlo— una de las muchas trincheras que se levantan en este campo de batalla que es Buenos Aires*” (25).

(24) POLETTI, ABEL. *Creación Colectiva*. En: *Teatro* 70, agosto 1971, Nº 14-15, p. 8. La bastardilla es nuestra.

(25) Prólogo a *Ceremonia al pie del obelisco* (En: *Teatro* 70. Nº 18-19, octubre, noviembre, 1971).

En el espectáculo teatral ofrecido se advierte el empeño por captar pantallazos muy concisos de una realidad que no es propia, que arranca desde la Presidencia de Justo y llega hasta el Gran Encuentro Nacional. Pero esos pantallazos, animados siempre por los mismos intérpretes que se presentan como reclusos en un reducto de los locos, cada cual con su desequilibrio particular mezclan distintos prototipos hasta confundir la intencionalidad: es que los personajes asumen un funcionamiento alegórico: guardianes y locos, pueden ser, según lo determinan las distintas situaciones, autoridades o pueblo. Contribuye a la confusión el hecho de que los dirigentes populares citados se encarnan en los internados quienes, al mismo tiempo, continúan siendo los mismos locos.

En el programa se indica que no se trata de un análisis ideológico intelectual de los distintos procesos políticos, sino del resultado de ese análisis, la síntesis, su fruto, el examen de conciencia, la conclusión ideológica contenida y proyectada por la forma teatral. Pero, tal como lo indican varias reseñas periodísticas, el resultado fue lo que deseaba Operto: un análisis ideológico intelectual con una utilización de claves que cambian las situaciones de manera harto caprichosa, sin que puedan entenderse del todo los motivos de las identificaciones que se nos proponen.

Los personajes, en ocasiones enfrentan de manera personal o en coro a la sala, que equivale al país, la insultan y la incitan y finalizan la representación dejando en las manos de ese público la salida del laberinto.

En cuanto a la actuación, siguieron los preceptos de Stanislavsky y en cuanto a la puesta en escena, rechazaron utilizar sonorizaciones mecánicas (hicieron su propio ruido: golpes, silbidos, siseos; los instrumentos empleados: un cucharón, jarros de aluminio, una red de pescar, una flauta dulce, una guitarra y bolsas de papel) y para que todo lindara con la realidad cotidiana cada uno de los actores aportó su propio vestuario.

Al promediar la década del 60 y los primeros años de la del 70 un grupo de actores, autores y directores, inspirándose en las ideas de Piscator intentó una experiencia inédita en Argentina: el teatro villero⁽²⁶⁾. Norman Briski, actor y director teatral, describe la organización de este tipo de espectáculos teatrales como algo sumamente complejo y de larga preparación⁽²⁷⁾.

La primera parte de la tarea comprendía el contacto inmediato con la realidad: barrio o fábrica. Se investigaban las características que definían la localidad, cuáles eran los conflictos principales y los secundarios. Las consultas realizadas en las casas se hacían en forma de dramatizaciones: surgían así cuáles eran los principales conflictos del barrio. Los del equipo de teatro funcionaban a manera de investigadores pero siempre teniendo en cuenta que los datos que tomaban pertenecían a una realidad que se intentaba modificar. La elaboración era objetiva y se realizaba mediante los datos obtenidos para permitir la caracterización de los roles. En esta segunda etapa, el autor de

(26) En 1963 también en busca del teatro popular, varios elencos españoles habían llevado el teatro a los distintos barrios (El Gil Vicente, La Pipironda y el Tec, entre otros). Allí encuestaban a sus habitantes para conocer sus gustos, necesidades y problemas.

(27) Norman Briski. Experiencias: El teatro villero. (en: *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires, Cimarrón, 1973, 2ª ed.).

las obras era realmente la gente del lugar. La tarea del grupo de teatro consistía en revertir esa situación que los pobladores transmitían, representándola, dándole un sentido dramático a lo que estaba tomado de la realidad, sin deformarla, sino agregando elementos que son característicos del rito teatral conocido. La tercera etapa comprendía la realización de la obra. Esta se daba primero para los cuadros de militantes que trabajaban en el barrio y luego se daba la obra para todo el barrio: la población con el conocimiento de su problema se quedaba con el reconocimiento de clase. El objetivo teatral quedaba cumplido.

Pero, ¿y el arte?

Lo que estas piezas tuvieron de circunstancial, la carencia de elaboración en cuanto obra dramática, su fuerte dosis doctrinaria, las convirtieron en una falsa expresión, en un proyecto de militancia política en torno de un líder que modificaba en un escenario lo que no podía modificar en la realidad.

En 1969 un grupo de estudiantes de teatro de la Universidad Nacional de Córdoba se planteó la tarea de hacer llegar arte al pueblo. Para ello y como primera medida rompen con los esquemas ofrecidos por el teatro tradicional —al que consideran alejado de su realidad y sus expectativas— y lo reemplazan por la tarea de equipo, por la creación colectiva y emprenden la lucha contra una educación que ellos dieron en llamar “castradora y academicista”. Se dedican, en consecuencia, a la investigación y experimentación de un lenguaje nuevo, de medios expresivos nuevos e implantan las premisas de libertad en el juego teatral, desmitificación de las técnicas y procedimientos caducos del teatro tradicional.

Contratanto es un trabajo de teatro documental sobre la problemática del sistema educativo realizado conjuntamente por el grupo Libre Teatro Libre (LTL) de Córdoba y la Unión de Educadores de dicha provincia. Con este espectáculo realizaron una gira por América Latina e intervinieron en el festival de Manizales en 1973 (28).

Basada en documentos periodísticos, la pieza provocó el inmediato compromiso del espectador en el orden emocional: el punto de partida era la desaparición de la Maestra Norma Morellos e incluía la Cantata para los maestros de Mendoza. Distintos episodios, a la manera de esquicios, se ensamblaban en torno de este suceso: la parodia de la maestra tradicional, las represiones, los movimientos obreros.

Este tipo de teatro nutrido fundamentalmente de la realidad (no de toda la realidad, sino la de cierta clase obrera) es considerado un medio modificador más y todo el esfuerzo está destinado a la concreción de un teatro popular-político-contingente y su explícito mensaje es: educación para la libertad. No cabe entonces intentar ningún juicio estético. Simplemente describimos una experiencia teatral, válida como tal, producto de una particular situación y que halló eco en un también particular momento.

Estrechamente unido al llamado “Teatro Documento” surgió a fines de 1970 un espectáculo de creación colectiva titulado *El Cordobazo* a cargo del Grupo Teatro de Cambio bajo la dirección de Angel Ruggiero. Esta creación cons-

(28) A este festival, además de casi todos los países latinoamericanos asistieron: España, Portugal, Polonia y Uganda.

tituyó la segunda parte de un espectáculo titulado *La Gota* y en cuya primera parte se ofrecía *La cruz de tiza*, la tan representada pieza de B. Brecht en la que se atacaba al nazismo.

En cuanto a *El Cordobazo* resultó ser una creación colectiva con demasiado de colectivo y bien poco de creación, pues quedó reducida a aullidos, jadeos, desnudez y provocación, a lo que se unió ingenuidad en los procedimientos y también improvisación excesiva en la construcción. Así se malograron ideas valiosas como las planteadas en la escena en que los espectadores de televisión y lectores de diarios, mueren víctimas de la concreción inmediata de aquellos hechos de los que se imaginaban estar alejados. Resultó burda la parodia de la recepción mundana mientras el alboroto ganaba las calles; los personajes se mezclaban en confuso tropel sobre el escenario, lo que probó una vez más que lo experimental no es símbolo de indisciplina y que no basta aullar y provocar para ser de vanguardia, sino que hay que saber manejar los materiales transvasándolos a otros contextos.

1972 fue un año prolífico en piezas de tono altamente politizado y las creaciones colectivas no permanecieron ajenas a ese proceso alentadas también por la presencia de grupos extranjeros como el elenco "Rajatabla" de Venezuela y "El Galpón" de Montevideo, encuadrados ambos en un teatro político, y sobre todo por las actuaciones y piezas de Augusto Boal.

A mediados de ese año el grupo Nuestro Tiempo ofreció *Vámonos Patria a caminar*, elaboración colectiva sobre poemas de Otto René Castillo, escritor guatemalteco, y distintos temas musicales (esta creación estuvo en la línea del espectáculo *Vení que hay amor y bronca* presentada en 1971 y en la que se dramatizaran situaciones difíciles acaecidas en el ámbito nacional y latinoamericano). En la obra, Ubico, el general, es desafiado por un albañil capturado por malquererlo. Los distintos cuadros funcionan a manera de pantallazos descriptivos de geografía latinoamericana; las diapositivas sobre el dólar y el Vietnam y la lectura de la carta que la esposa de Mario Alve de Souza Vieyra (el periodista ejecutado sin procesos en el Brasil) enviara a la señora de Dias Gomide (el diplomático secuestrado) conectan a *Vámonos Patria a caminar* con el llamado "Teatro Documento".

Meritoria fue la tarea del laboratorio teatral Nosotros en su creación colectiva HOY (Bombas, Otros, Yo), cuarta de una serie que se iniciara en 1970 en el Centro Cultural General San Martín. Nosotros reafirma el predominio del actor como único factor de la representación. No hay texto dramático; no hay personajes en el sentido tradicional; no hay escenografía ni accesorios escénicos; ni siquiera hay un director como figura rectora y dominante, apenas un orientador (Alfredo Alvarez).

HOY comienza con una afirmación de la liberación del individuo respecto de las tutelas que le impone el mundo, luego de lo cual parece evocar los primeros pasos del hombre: carreras, saltos, gestos y ademanes animalescos, sonidos guturales; palabras sueltas y reiteradas que nunca llegan a constituirse en diálogo son los signos empleados para la comunicación de aquellos contenidos. Las expresiones de furia aluden a un mundo primitivo y salvaje, inocente y terrible, pero también nuestro propio mundo en el cual afloran y descargan a menudo los torrentes del odio y la violencia.

El año 1973 continúa siendo pródigo en creaciones colectivas sobre todo por la presencia de numerosos elencos latinoamericanos. Al ya citado Augusto Boal que con su grupo Machete presentaron *Torquemada*, *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo* y *Ay, Ay, no hay Cristo que aguante* se le sumaron elencos guatemaltecos, uruguayos y chilenos que intentaron imponer sus espectáculos entre el público porteño.

En lo que se refiere a las creaciones colectivas nacionales el año 1974 se inauguró con *Porque así como el cuerpo es uno* del grupo Lugar del Arte del Hombre (LAH). Esta densa e hierática ceremonia constituyó una experiencia compleja pero poco clarificadora, ya que frente a un intenso despliegue de actividad física todo se expuso con un lenguaje mínimo plagado de abstracciones y simbolismos. Mayor fortuna tuvo el grupo Libre Teatro Libre, el equipo cordobés que nos representara en el Festival de Manizales de 1972 con su *Algo por el estilo* presentada en el Teatrino de la Ciudad Universitaria.

Como en sus creaciones anteriores, el humor fue utilizado de manera reflexiva y tajante y trajo a los espectadores la imagen de una gran revista humorística que por efectos de la acción teatral cobraba vida frente al auditorio. Todo era breve y veloz y cada una de las situaciones encajaba de alguna manera con el contenido de la "próxima hoja". En vez de dar vuelta la página, los propios integrantes del equipo eran encargados de mantener viva la acción transportando al espectador a las más cambiantes proposiciones escénicas. De esta manera, los integrantes del LTL recorrieron diversos aspectos del espectáculo en general, desarrollando en elaboradas secuencias, un rico material proveniente de los más diversos sectores; sin desdeñar la comedia musical y el music-hall también alimentaron el logrado contenido de *Algo por el estilo* conforme a la particular metodología de elaboración dramática de uno de los equipos que más se ha dedicado a las creaciones colectivas.

Frescura y virulencia fueron las notas que caracterizaron en cambio, a *Sanata Farolera*, creación colectiva del grupo La Farolera del Sud, estrenada también a comienzos de 1974. En esta rara estudiantina cuestionan a fondo su condición liberal y para fundamentar este cuestionamiento recorren la historia, desde la primitiva enseñanza tribal hasta la universidad contemporánea.

Este largo recorrido se detiene en períodos claves: la república griega, el imperio romano, la época feudal y el advenimiento de la burguesía en la que la teología, las ciencias naturales, la ingeniería y las demás disciplinas del saber fueron elaboradas por una clase dominante para exclusivo beneficio de sus componentes. Las críticas coinciden en señalar que en ocasiones pecaron de subjetividad al querer convertir este trabajo en un testimonio personal, pero su mayor virtud fue hacer una virulenta antiestudiantina con los elementos informales típicos de la estudiantina convencional a través de un disciplinado trabajo.

Y ya al promediar el año 1975 surgió una muestra extravagante de humor con la creación colectiva del grupo Teatrocirco *Porca Miseria* presentada en CAYC (Centro de Arte y Comunicación). El planteo que la alentó consistió en la combinación de diversas formas dramáticas armonizadas de tal modo que componían un nuevo estilo teatral: "el monigote". Los afluentes de esta invención eran varios: los populares arquetipos del sainete se enlazaban con el grotesco discepoliano y las cómicas ampulosidades circenses no desentonaban

con las demesuras que claramente aludían a las creaciones becketianas. Consecuentemente, a través de la parodia de diversas modalidades teatrales el espectáculo llegó a configurar una propuesta original y meritoria para su tiempo. Su núcleo anecdótico lo constituyen los conflictos que sacuden a los miembros de una familia concebida en términos de un delirio multiplicado a lo largo de la obra mediante una sucesión de secuencias histriónicas, que bajo sus mascaradas oníricas reconstruyen las motivaciones más profundas del orden familiar.

En la “estirpe de los Monigotes”, el cuadro está compuesto por el Viejo, un reconocible personaje becketiano que permanece todo el tiempo recluido en una especie de cajón, empollando sus ahorros, reclamando atenciones y reconviene al resto de la familia; su hijo, aquejado de infantilismo y tiroteado por los reclamos de su mujer y las quejas del padre; la esposa, fantásica y hastiada, y el nieto, en el que las taras familiares emergen y condensan hasta alcanzar una magnitud demencial.

A partir de esos caracteres exacerbados se generan breves y alucinantes unidades narrativas que hallan su enhebramiento en el ritmo y la agilidad que debe gobernar al espectáculo. Lo más rescatable de esta pieza que intentamos describir a grandes rasgos es que constituyó un sólido punto de partida para la búsqueda de nuevas formas escénicas que recapturan antecedentes dramáticos esencialmente nacionales como el sainete, el grotesco y la pista de circo.

2.2. *Crítica al teatro colectivo*

Nos enfrentamos en casi todos los casos a un teatro de urgencia, en la línea de “agit-prop” dentro del llamado teatro político, es decir, un teatro pensado y hecho para la concientización del espectador, de cara a una postura revolucionaria. Como todo teatro de urgencia no puede alcanzar una calidad dramática —este es uno de los síntomas de todo arte propaganda—, por eso no se pueden medir las obras por sus posibilidades estéticas sino por su misión y su servicio en una coyuntura histórica. Teatro nacido al pulso de la historia de su tiempo, limitado a una no muy numerosa clase social⁽²⁹⁾ cabe cuestionar su validez fuera del contexto para el que está hecho.

Vamos en consecuencia a enumerar una serie de objeciones válidas también para el llamado teatro político:

—se sustituyen los personajes por unos arquetipos que se limitan a encarnar un discurso teórico;

—la palabra se convierte en arma de combate, en defensa de una particular facción ideológica y en consecuencia el mensaje pierde su valor universal;

—el único modo de comprender este teatro es contemplarlo a la luz de la estructura política existente y de la filosofía política dominante; los cánones estéticos han sido eliminados.

(29) Limitado porque si bien está dedicado a la clase proletaria, estas obras son apreciadas por una mínima parte del proletariado, naturalmente alejado de los espectáculos teatrales. Paradójicamente es la burguesía y ciertas élites culturales quienes constituyen la mayor parte de la audiencia en estas creaciones colectivas.

Pero tal vez la objeción que plantea José Monleón sea la fundamental porque atañe al teatro colectivo en particular:

“Hemos de aceptar que la creación colectiva es una resultante muy respetable del proceso histórico. La cuestión estaría en no hacer de ella una fórmula moral, una justificación retórica. De hecho son muchos en todo el mundo los espectáculos que se anuncian como creaciones colectivas, cuando en sustancia no lo son. Simplemente el trabajo de una o varias personas se atribuye al grupo creando una falsa imagen del proceso real. Surge entonces, como en tantos campos, un ilusionismo revolucionario, confundiendo la realidad con lo que nuestra voluntad quisiera que fuese. (...) Los riesgos de una deformación así, son obvios.

”Si todos los que participan de una creación colectiva pensarán y sintieran igual no cabría plantear siquiera el problema, puesto que la tal creación colectiva no incidirá con la creación dirigida por cualquiera de los componentes. Es precisamente la conciliación entre las diferencias personales y el trabajo común, sin sacrificar en ambos planos más que aquello que sea imprescindible, lo que determinaría una verdadera creación colectiva, en lugar de perpetuar con nuevas palabras la tradicional sumisión del grupo a una o dos personas.”

Estas lúcidas apreciaciones del crítico y dramaturgo español José Monleón son fácilmente comprobables. Para que todos participen y se trate de una real creación colectiva es necesario que cada uno de los miembros esté preparado convenientemente para realizar la tarea de cada uno de los otros componentes, y la idea de capacitar a todo el mundo para cumplir con todas las funciones del grupo choca en la realidad.

Y en la práctica, no puede considerarse como algo fortuito el que en el Teatro Experimental de Cali, el “dramaturgo” sea Enrique Buenaventura; que Abel Poletti asuma la coordinación de un teatro experimental cordobés en la creación *Hay que sostener la escalera?* o que Walter Operto sea quien escribe el “original” de *Ceremonia al pie del Obelisco*. Y si aceptábamos que la creación colectiva era una resultante muy respetable de un proceso histórico, lo que no podemos aceptar es que el concepto de creación colectiva se convierta en una falsa expresión, en un “proyecto de militancia política en torno a un líder que modifica en el escenario lo que no puede modificar en la realidad”.

3. EL HAPPENING

El happening es todo ritual que sacude las formas de la rutina escudándose en la sutil tolerancia de la palabra “libertad” y excediendo los límites de las creaciones estrictamente artísticas. El primer happening que dio nombre a ese tipo de actividad fue el de Allan Kaprow⁽³⁰⁾ por 1959 con su *18 Happenings in 6 parts* presentada en Estados Unidos. Durante cierto tiempo la actividad productiva de happenings fue llevada a cabo por artistas vinculados

(30) Allan Kaprow fue discípulo de J. Cage y marcó el punto de partida de un nuevo teatro en su país.

a la galería de Reuben: Robert Whitman, Jim Dine, Red Grooms, Claes Oldenburg y otros; en Alemania, Vostell lo difunde alrededor de 1962 y Marta Minujin en la Argentina ese mismo año.

Dos de los principales objetivos de este tipo de creación son: suprimir por una parte la distancia entre el arte y la vida y paralelamente, despertar los sentidos, el reconocimiento de los demás y del entorno para poner de nuevo en juego al individuo y a la sociedad creando una especie de contra-entorno.

Como para su realización se puede elegir cualquier material (se desechan los tradicionalmente considerados artísticos), espacio o situación, y el éxito depende del número de personas que participen (cuantos más espectadores intervengan, mejor), el happening se nos aparece las más de las veces como algo confuso y contradictorio. Por ello algunos lo interpretaron como fiestas exóticas, esnóbicas, o sea, espectáculos desordenados cuya única regla era la improvisación.

Leopoldo Maler⁽³¹⁾ explica de dónde proviene la confusión. Parte del hecho de que es indudable que el desafío del happening haya desatado la ira al no suministrar una explicación lógica de su existencia, al transferir al público la responsabilidad de establecer su sentido y al provocar una eventual toma de conciencia. La estructura del teatro es lógica o ilógica, pero no alógica. Lo ilógico depende de la comprensión de lo que es lógico: de ahí la gran coherencia de Beckett o de Pinter. En cambio la estructura alógica se mantiene totalmente fuera de esas relaciones; cada elemento está aislado en un compartimiento estanco. Y es precisamente la palabra compartimiento, la clave de la dinámica de los happenings.

El teatro del absurdo (Ionesco, Beckett, Genet), el dadaísmo (Tzará, Arp, Janco, Picabia), el teatro de la crueldad (Artaud) se concentran más en el mensaje que en los otros aspectos de la percepción. De ahí que lo insólito, la crueldad y la sorpresa tengan tanta importancia. El happening, en cambio, entra en íntimo contacto con los tres lados del triángulo perceptivo —esto es lo que ha desorientado posiblemente la estética de críticos y público. Ya no se puede centralizar al objeto del juicio valorativo en el mensaje; la cosa hecha no es ahora más importante que los que la hacen y los que la presencian; paralelamente, la obra no puede ser valorada en abstracto y el crítico necesita informarse mucho más que antes sobre psicología y sociología. En consecuencia el happening está planteando *a priori* una reeducación perceptual.

Curiosamente fue la gente de teatro la que menos aportó a este tipo de espectáculos, de ahí que la opinión más difundida es que el happening fue un "teatro hecho por pintores" —quienes contribuyeron muy positivamente fueron los líderes de la música contemporánea. A partir de 1959 se produce una diversificación: el happening será teatral, pictórico, filmico, bailado, político o tecnológico, según la actividad dominante de sus autores. En Estados Unidos los happenings cesaron en 1967 debido a los altos costos de producción.

(31) MALER, LEOPOLDO: *Algo más sobre el happening* (En: Talía, 1967, año VI, Nº 32). Sigue en todo al pensamiento de Kirby, quien afirmaba que en el happening no se dispone de asociaciones lógicas o de detalles no ambiguos que ayuden a establecer un contexto racional.

Contrariamente a lo que se cree, un happening no es algo improvisado; en cualquiera de las revistas especializadas (*Plays and Player*, *The Drama Review*, *Sipario* o *Avant-scène*) se pueden leer guiones e instrucciones para la realización de diversos happenings (esto no implica que se trate de algo objetivo: el espectáculo da cuenta de la personalidad de quien lo ha ideado).

En la opinión de Richard Schechner los happenings están arraigados en dos intereses aparentemente disconexos:

- una tentativa de reunir en un espacio “celebratorio” la complejidad del mensaje de un sector de la calle o la ciudad y
- el jugar con las formas de percepción (32).

Y en el juicio de Oscar Massota las notas caracterizadoras que distinguen a los happenings de otras producciones podrían resumirse en diez puntos:

- 1) Los objetos devienen efectivamente protagonistas tan importantes como los actores humanos.
- 2) Tratamiento de las personas como objetos materiales, más que como personajes.
- 3) Uso por parte de las personas, de los materiales, más por sus propiedades sensibles que por sus usos convencionales.
- 4) Poder ambientacional de los materiales y objetos esparcidos u organizados en una composición que rodea al espectador.
- 5) Diversidad de materiales empleados simultáneamente y correlativa importancia de los efectos.
- 6) Ausencia de argumento o de significado acumulativo; se trata de una serie de unidades de acción o situación no conectadas lógicamente.
- 7) Indeterminación, no improvisación.
- 8) Uso del lenguaje más como efecto sonoro o como medio expresivo que como medio de significación y comunicación; a menudo está completamente ausente.
- 9) El sueño, lo irracional, los aspectos afectivos e inconscientes, como contenidos.
- 10) Tiempo de repetición o de la circularidad (33).

(32) Mientras J. Cage quiere escuchar el zumbido de una abeja, A. Kaprow exhibe en las estaciones a personas envueltas en tela y M. Minujin suelta conejos y aves mientras derriba un muro de baldes plásticos.

(33) “Las personas que actúan en ellos no proyectan ningún contexto artificial de personalidad, no corporizan personajes, ni siquiera dotan a sus acciones de ninguna connotación psicológica que las defina situacionalmente. Su labor consiste en el desempeño de acciones generalmente simples, que a veces requieren alguna destreza especial, pero que siempre conservan su carácter inmediato, concreto, no transfigurado por incorporación a una “matriz” que las arrancará de la realidad para volverlas imaginarias. El ejecutante no actúa en el interior de una historia personal ni posee una estructura psicológica que pueda ser reconocida como distinta de su propia existencia y presencia reales” (Oscar Massota, *Happenings*. Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1967).

En estrecha relación con estas creaciones se encuentran los llamados *events* —de gran popularidad en Estados Unidos—. Estos se diferencian de los anteriores por su brevedad y carencia de comportamientos. Como Frank Jotterland señala (34), las más simpáticas realizaciones están inspiradas directamente en Cage, son muy simples, al alcance de todo el mundo y de apariencia pueril: viajar en tren sin billete, permanecer en silencio todo un día, abrir y cerrar los ojos en intervalos muy concretos, aserrar un violín, llamar a la policía por teléfono y posteriormente ver las aventuras que desencadenan estos actos en el mundo y en el interior de uno mismo.

3.1. *El happening en la Argentina*

El happening tiene una historia en la Argentina; en el centro de esa breve historia hay dos nombres: Alberto Greco y Marta Minujin.

Si colocamos la aparición del happening en nuestro país en la línea del desarrollo de los problemas plásticos habría que comenzar citando la muestra informalista de noviembre de 1959 en el Museo de Arte Moderno: Greco expone entonces junto a Pucciarelli, a Wells, Keneth, Enrique Barilari, Olga López Masa y Jorge Roiger; también la exhibición de "Arte destructivo", en noviembre de 1961 en la Galería Lirolay donde exponen Seguí, Wells, Barilari, Jorge López Anaya, Torrás, Roiger y Kemple. Y más acá y desembarazados ya de toda referencia al informalismo, los "Microsucesos" que Carlos Squirru, Delia Puzovio y Edgardo Giménez presentaron en el teatro "La Recova" en marzo y abril de 1965; "La menesunda", el circuito-ambientación de Marta Minujin y Rubén Santantón, presentado en el Instituto Di Tella entre mayo y junio de 1965; "El Batacazo" (circuito-objeto-ambientación, siempre según la designación de su autora) que Marta Minujin mandara al Premio Internacional Di Tella 1965; dos happenings también de la Minujin, uno realizado por el Canal 7 de televisión en 1964 y otro en el Estadio Del Cerro, en Montevideo.

Tampoco podemos olvidar el "Poster Pannel" que Squirru, Puzovio y Giménez izaron en la esquina de Viamonte y Florida en agosto de 1965. Y finalmente, 1966, el año más fructífero en estas creaciones, en el que al fenómeno de la sobre-información se le suman los más significativos happenings: "Simultaneidad en simultaneidad", "Sobre Happenings" y "Para inducir el espíritu de la imagen".

Dijimos al comienzo que una de las figuras claves en la creación de happenings en nuestro país fue Greco (1931-1965). Después de participar activamente en la explosión del informalismo en la Argentina, vivió en Italia entre 1962 y 1963. En 1964 regresó a Buenos Aires para ejecutar su "Vivo-Dito". Oscar Massota describe así el acontecimiento (35):

"Una muchedumbre de cuatrocientas personas se hacían ante las puertas de la galería Bonino, en la calle Maipú. En el interior del local, en la primera sala, se hallaban instalados

(34) JOTTERLAND, FRANK, *El nuevo teatro norteamericano*, Barcelona, Seix Barral, 1961.

(35) MASSOTA, OSCAR, ob. cit. p. 15.

dos limpiabotas; en la segunda, Edgardo Giménez y Delia Puzzovio, aguardaban enmascarados su llegada. Greco llega ataviado con una chaqueta de almirante, una banda roja cruzándole el pecho y sombrero de alas anchas y plumas coloradas. Lee entonces un manifiesto más o menos inteligible e inmediatamente sobre paneles de tela que hacen de fondo, contra el que se habían instalado a los lustrabotas, traza la silueta de éstos con pintura azul. Se traslada entonces a la plaza San Martín, acompañado por un guitarrista, ejecuta un fandanguillo; dibuja también su silueta."

Y continúa describiendo el clima de fanfarronería y exotismo intencionalmente banal unido al uso de símbolos de la cultura masiva al referirse a "Micro surcos".

"...Marilyn Marini baila «Sherezadha», hay dos enormes botellas en réplica de la naranja «Crush». Un clima burlón —que está en el origen de nuestros «camps»⁽³⁶⁾—, un poco surrealista, se combina con elementos «pop» con una intención «ambientacional» y con la construcción de un «recorrido». Los invitados debían pasar a través de laberintos, recorrer un túnel de cartón, caminar sobre almohadones de goma, apartar cortinas de celofán y muñecos de plástico, recorrer una gruta con paredes de papel maché. Edgardo Giménez reparte anteojos de colores y cubos de caldo concentrado. También se reparten zapallos rellenos y empanadas; se tiran naranjas.

"Rodríguez Arias aparece vestido de monja y mientras se escucha una voz grabada que pronuncia un sermón religioso, es acariciado por dos manos que salen de detrás del telón. Hay también crímenes simbólicos, alegorías exageradas, tortas cremosas y cotillón."

Entre enero y marzo de 1966 y en bastante estrecho contacto con happenistas como Allan Kaprow, Dick Higgins, Al Hansen, Carolee Scheeman y el alemán Vostell, el argentino Oscar Massota, asistió en Nueva York a la representación de alrededor de diez happenings. Dos de ellos le interesaron especialmente, debido a que incluían la presencia física del artista creador y que el público no sobrepasaba las doscientas personas. Sus autores: Michel Kirby y Le Monte Young.

De regreso a Buenos Aires planea "Sobre Happenings" dentro del ciclo de dos conferencias y tres happenings organizados y llevados en el Instituto Di Tella. Junto con Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Miguel Angel Telechea, Oscar Bony y Leopoldo Maler seleccionaron los happenings que representarían y que entendían resumían una progresión histórica: "Meat Joy" de Carolee

(36) El propio Massota se encarga de aclarar el sentido de esta palabra. "Camp" pertenece a la vez al *slang* y a un lenguaje culto hablado por grupos más o menos definidos de los Estados Unidos. Harold Rosenberg, en su libro *The tradition of the new*, la define: "Pertenece a algo intraducible: es necesario entender a la vez un disfraz burlón y extravagante y una mascarada por la cual se expresa el carácter verdadero del «camper»" (trad. franc., Les Editions de Minuit, Paris, 1962, p. 240).

Scheeman, un happening de Claes Oldenburg, "Autobodys", también de Oldenburg y un happening de Kirby. De esta manera usarían de un happening para relatar otro; el nuevo happening sería un mediador, como un lenguaje de hechos ausentes, ya inexistentes, pasados. Los acontecimientos, los hechos en el interior de ese happening no serían sólo hechos, serían signos. Era algo nuevo: la idea de una actividad artística puesta en los medios y no en las cosas, en la información sobre los acontecimientos y no en los acontecimientos.

"Entraron doscientas personas y en la sala de espectáculos dimos instrucciones para que se trasladaran a la playa de estacionamiento situada a menos de una cuadra del Instituto... El público que estaba en la sala, siguiendo las instrucciones se dirigió a la playa, pero seguido del público que no había podido entrar. Quinientas personas invadieron entonces la playa de estacionamiento de la calle Paraguay: «Autobodys» se transformaba en otra cosa (...) El «Autobodys» que exigía un espacio abierto y despejado para que los rodados se deslizaran por el piso se realizaba sobre un espacio completamente lleno, sobre un piso en que se apoyaban más de mil pies y manos. (...) La última proyección era el ensayo filmado de «Meat Joy» (...) Desde el primer momento el público siguió bastante fascinado las acciones: el desnudamiento, el entrelazamiento de los cuerpos, la pintura, el papel picado, la presencia real de los pollos y los pescados, el olor. Los fotógrafos estaban tal vez un poco enloquecidos. Se mezclaban a los *performers* e indudablemente constituyeron una parte del espectáculo" (37).

La otra figura central de nuestros happenings fue Marta Minujin. Y ella también aportó sus ideas acerca de la esencia de estos espectáculos tan controvertidos. Los ve como una sucesión de hechos en la forma de un *collage* que se dan en un período muy corto de tiempo y espacio; muchas cosas que pasan todas al mismo tiempo y por todos lados, que tienden a desalinearse y a estimular la vida. Ella intentó dar una nueva dimensión a la palabra libertad y fue "pop" o "hippie", se inventó una "menesunda" (38), amontonó colchones, desaparramó gallinas sobre las cabezas atónitas de la gente, creó cabinas telefónicas con efectos sensoriales, fundó una "Academia del Fracaso", propició procesiones de antorchas policrómicas, programó *collages* inverosímiles, transformó la pintura de caballete en una danza orgiástica de pinceles alucinados, proyectó películas extravagantes, en fin, inventó (o intentó inventar) todas aquellas cosas que nunca habían sido inventadas. Todo ello para lograr junto con esa nueva

(37) MASSOTA, OSCAR, ob. cit. pp. 180-181.

(38) "Tomé esa palabra del diccionario del lunfardo. Quiere decir situación difícil, embarazosa. La empleo para designar el recorrido de participación que realicé en 1965 en el Instituto Di Tella y que consistía en una ambientación con 16 habitaciones, donde el visitante era impulsado a vivir situaciones nuevas, vertiginosamente múltiples" (M. Minujin, "La semana", año 2, Nº 101, 1978).

libertad, un arte diferente, divertido, pero sin puntos de contacto, como el arte de los hermanos Marx, como una "payasada metafísica" (39).

Sus happenings fueron los más espectaculares, pero también los que llevaron el reflejo del último teatro y de la estética moderna:

1) La provocación: el arte como catalizador y exaltador de unas energías que lo rebasan, lo confunden y de algún modo lo desmantelan y hasta lo saquean. Pero a la provocación de efectos la elevó al rango de objetivo final, lo que invalidó —teatralmente hablando— la eficacia de muchos de sus espectáculos (40).

2) El humor negro contra la mistificación —tal como lo proponía Ionesco—: M. Minujin intentó que a través de ese humor, los espectadores tuvieran conciencia con mayor lucidez de su condición trágica e irrisoria y a través de la risa destruir los tabúes y anular la posible edificación de "nuevos tabúes antitabúes" (41).

3) Predominio de las imágenes que permiten hacer real la experiencia del tiempo.

4) La fantasía como revelación, como método de conocimiento: nada es verdad, todo es imaginario.

5) Ver cómo la gente se relaciona con el o los objetos presentados, como medio de abrir nuevas vías de comunicación no sólo entre el público sino en los mismos creadores.

Todas estas notas pudieron apreciarse en dos de los más significativos happenings de la autora: "El Batacazo" y "Simultaneidad en simultaneidad".

"El Batacazo" es ante todo una "anti-pintura" y una "anti-escultura" y por lo mismo, un objeto. Es decir, algo que ocupa el espacio real del espectador y que puede ser gozado con la vista, constituirse en receptáculo de valores visuales, en portador de una imagen. Pero simultáneamente y sucesivamente el espectador queda obligado a constituirse en participante, a recorrer los momentos espaciales interiores de la imagen, a vivir con el cuerpo y desde adentro, o por adentro, lo que antes miraba desde afuera. Objeto-Happening

(39) MINUJIN, M., ob. cit.

(40) Francisco Nieva sostiene que "en un acto teatral en que domine una idea de provocación se supone que unos espectadores se sentirán provocados y otros no" y concluye afirmando: "no hay más fiel asistente a los espectáculos de provocación como el buen burgués; todo porque en el fondo no se siente realmente agredido, negado, excluido, sino que se cuenta con él para sostener el teatro. (Primer Acto, 1969, Nº 107, pp. 9-27).

(41) IONESCO, EUGENE. *El humor negro contra la mistificación* (Primer Acto, 1959, Nº 7, p. 64).

donde el espectador es por momentos espectador y por momentos objeto, cosa susceptible de ser objetivada por los otros ante quienes queda expuesto y ante quienes debe recorrer la construcción. Hule, plástico, acrílico, neón, hierro, madera, goma pluma: "El Batacazo" responde en gran parte al principio "pop" que consiste en acentuar la conciencia del material, el que ha sido elegido siguiendo la sensibilidad rápida y utilitaria, *ready made* de las grandes ciudades. Lo mismo se puede decir de sus temas visuales, jugadores de rugby, un cosmonauta que se mueve: mitos de las grandes ciudades en el momento en que pasan el puente de los "mass media". Pero a esos elementos "pop", M. Minujin ha sumado la presencia de conejos reales y de moscas que, encerrados en cajas transparentes y tocados por la iluminación de neón, transmitían la idea aberrante de un campo intermedio entre el mundo crudo y animal de los sentidos y los artificios de la cultura. La imagen, el diseño muy conocido de la lata de sopa Campbell's no es sino el segmento natural de un mensaje cuyo destinatario somos todos. Las luces de neón más la presencia viviente de las moscas constituyen el semantema cuyo destinatario es cada uno.

Pero para leer el mensaje hay que entrar en la construcción. Esto es, trepar una escalera revestida en vinilio, pasar muy cerca del cuerpo viviente de los conejos, deslizarse por un tobogán, caminar sobre el cuerpo de goma pluma que figura a una mujer desnuda y salir finalmente por un túnel corto contra cuyas paredes transparentes se estrellan las moscas. Todo aparece como un juego, pero esta experiencia lúdica tiene la atmósfera ambivalente, festiva y de desencanto a la vez de los parques de diversiones. Una fusión de realidad y de engaño, de engaño sin teatro y de experiencia inusitada de frustración y de logro. El espectador al entrar en "Batacazo" pierde su personalidad para convertirse en elemento de un abigarrado conjunto donde se combinan, junto a su cuerpo, jugadores de rugby de vinilio y moscas; y la mirada de las personas que se hallan afuera hacen sentir al que está adentro una "cosa entre la cosa" y lo metamorfosean en "momentos" de una imagen global colorida y rica, susceptible de ser gustada, pero por los otros. Se trata, en fin, de una cadena de ida y vuelta en la que quien está afuera, objetiva al que está adentro y donde el que está adentro sólo puede objetivar al que está afuera por medio de un rodeo simbólico. Extraña escalera, combinación plástica de verdugos y de víctimas, donde el resultado es una yuxtaposición de experiencias que hace del espectáculo, un verdadero happening ⁽⁴²⁾.

"Simultaneidad en simultaneidad" por su parte trajo a primer plano la relación del arte con los medios masivos de información.

En abril de 1966 la argentina M. Minujin, el alemán Vostell y el americano Kaprow idearon crear tres diferentes sucesos simultáneamente en sus respectivos países. El suceso creado por la Minujin con la colaboración de Leopoldo Maler producido en el Instituto Di Tella se componía de dos sucesos simultáneos: 1) invasión instantánea (radio, TV, teléfono, telegrama) y 2)

(42) La descripción corresponde a la función efectuada en Nueva York y se la debemos a Oscar Massota.

simultaneidad envolvente (TV, radio para cada una de las personas participantes del suceso en el Di Tella, *slides*, cine, fotografías, grabadores). En ambos podemos distinguir dos situaciones: a) la preparatoria, en la que los participantes han sido filmados, fotografiados y a los cuales se les ha solicitado opinen sobre lo que está ocurriendo ante el micrófono de un grabador; y b) la realización propiamente dicha. La situación a) del happening se organiza a partir de ciertos elementos extraídos de la vida cotidiana, los medios masivos en funcionamiento ante los participantes, en papel de consumidores. Pero se advierten dos diferencias de la situación "normal": una, la multiplicación ⁽⁴³⁾ —sesenta televisores en un mismo lugar físico, sesenta radios, sesenta consumidores—; otra, el consumo simultáneo de los medios. Ambos aspectos producen un primer distanciamiento o ruptura con respecto a la situación cotidiana. La realidad aparece desrealizada por multiplicación y surge claramente la diferencia entre el consumido como observador del medio y el consumidor como observado por los medios. Los medios masivos han invadido el contexto, pero invirtiendo su papel habitual de emisores con respecto al consumidor.

En la situación b) tanto el medio masivo en su uso individual (la televisión que cada uno tiene ante sí y la radio) como los invasores del contexto han invertido su función comunicadora: emiten los mensajes recibidos en la situación anterior. El aspecto central es aquí, que los participantes son observadores de sí mismos. Pero el desdoblamiento creado por la autoobservación y la emisión simultánea de todos los medios impregna a la situación b) en su conjunto de una cierta realidad.

Eliseo Verón ⁽⁴⁴⁾ concluye que el carácter circular que adquiere la transmisión de la información entre a) y b) —los que actuaron en a) son en b) receptores de sus mismas acciones transmitidas por los medios— produce una neutralización ⁽⁴⁵⁾ de todas las oposiciones. La situación b) se diferencia así tanto de la situación a) como de la situación normal entre emisores y receptores.

En el interior del happening, los medios de comunicación de masas devuelven a unos pocos la imagen de sí mismos.

3.2. *Crítica al happening*

Aplaudido, discutido y negado el happening involucró los elementos más dispares y permitió las audacias más extrañas. Modificó el espacio teatral, mo-

⁽⁴³⁾ El happening de Michel Kirby realizado en el St. Francis College de Nueva York puede ser considerado un antecedente del que ahora comentamos, sobre todo si tenemos en cuenta que muchos de los recursos allí empleados fueron reelaborados por Marta Minujin: ej. Kirby trabajaba con proyectores de cine, tres o cuatro diferentes proyectores de diapositivas y grabadores.

⁽⁴⁴⁾ *Un happening de los medios masivos: notas para un análisis semántico* (En: Happenings, ob. cit. p. 88).

⁽⁴⁵⁾ El término "neutralización" se emplea aquí en el sentido de "una oposición pertinente que pierde su pertinencia, es decir, deja de ser significante" (BARTHÉS, R., *Elements de sémiologie. Communications*, (Nº 4, p. 127).

dificó el concepto de actor y espectador al tiempo que el de autor-creador. Utilizó nuevos materiales e intentó un arte tecnológico-total al no desdeñar ni la música, ni la danza, ni la pintura, ni la escultura. Apeló fundamentalmente al área perceptiva-sensorial de los participantes y a la posibilidad de cada ser de imaginar y de crear.

En tanto que happening conduce a una liberación del subconsciente, todas las represiones del espectador emergen a la superficie; en consecuencia, el tabú, lo prohibido, se hace visible en todas sus formas. El happening, al convertir al espectador en sujeto real y verdadero de la acción, plantea esta liberación en términos absolutos y con ella un interrogante: ¿el happening es verdaderamente teatro? Es un interrogante que por ahora no nos atrevemos a responder.

PERLA ZAYAS DE LIMA



EL REFLEJO DEL MUNDO EN LA OBRA DE LUIS CERNUDA

El reflejo de las cosas del mundo en el agua quieta es imagen reiterada en la obra de Luis Cernuda que puede, a nuestro entender, resultar clave para la comprensión de su poética. Con ella se esclarecen los alcances de lo que el poeta considera realidad y de su conflicto con el deseo, así como la visión integradora de aquélla que éste le permite vislumbrar. Igualmente ilumina su concepción del sentido último de la poesía, previo dilucidar la relación entre el poeta y su poema, o, en términos más abarcadores, entre el creador y su obra.

Conviene recordar que Cernuda definía en 1935 como función de la poesía el "fijar la belleza efímera" y que "gracias a ella lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales, o, dicho de otro modo, que el poeta intenta fijar la belleza del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente". "Cada día, cada minuto le asalta el afán de detener el curso de su vida, tan pleno que a veces merecería ser eterno" (1). La tarea del poeta es pues soñar como eterno aquello que es efímero. En otra ocasión anterior, revertiendo los términos, decía que "no es soñador quien persigue un sueño, sino quien persigue la realidad" (2). Aquí se encuentra ya presente el conflicto medular entre realidad y deseo, tan cernudiano que da título a toda su producción poética. El poeta al contemplar la naturaleza, en ciertos momentos en que se produce el "acorde" —para decirlo con su propia palabra— con la belleza del mundo, en cualesquiera de sus manifestaciones, ya sea un paisaje o la presencia de un cuerpo hermoso, siente agudizar en sí el deseo de anegarse en ella, el ansia dolorosa de salir de sí mismo para aprehenderla. Irá comprendiendo después que el objeto de su deseo se le evade continuamente, que es imposible su posesión. La vastedad de lo que anhela lo dejará siempre insatisfecho. La realidad común será entonces para él vana apariencia y suele serle insuficiente. A este respecto ha dicho Octavio Paz que lo que llega a ponerse en tela de juicio es la realidad misma. Acuciada por el deseo la realidad se despuebla, se cubre de fantasmas, de imaginaciones. Si el deseo es real, la realidad es irreal (3). En 1934 ya argüía Cernuda, con reminiscencia becqueriana, refiriéndose no a la realidad profunda, sino a la aparente, que "la realidad no es nunca lo suficientemente amplia y diversa para que ella nos baste por sí misma. Es necesario ese margen misterioso de vagas luces y de vagas sombras, exigente y veraz, que la imaginación proporciona" (4). En el poema "El retraído", la dimensión esencial de su captación del mundo (que se repite a través de la bipolaridad presente en sus imágenes, donde los opuestos parecen conciliarse y desaparecer, como entrevistados por una mirada

(1) CERNUDA, LUIS: "Palabras antes de una lectura", en *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, pp. 874-875. En adelante se citará por esta edición.

(2) "El espíritu lírico", en ob. cit., p. 1245.

(3) PAZ, OCTAVIO: "La palabra edificante (Luis Cernuda)", en *Cuadrivio*, México. Ed. Joaquín Mortiz, 1965, p. 190.

(4) CERNUDA, LUIS: "Carta a Lafcadio Wluki", en *Prosa completa*, p. 1094.

de eternidad) nos es explicitada precisamente por la imagen del reflejo de las cosas del mundo en el agua serena. Ahí compara su quehacer poético con el juego del niño:

Como el niño jugando
Con desechos del hombre,
Un harapo brillante,
Papel coloreado o pedazo de vidrio,
A los que su imaginación da vida mágica... (5)

Así hará el poeta con sus recuerdos, transformándolos porque desea vivir consigo

Vida menos ajena que esta otra,
Donde placer y pena
No sean accidentes encontrados,
Sino faces del alma
Que refleja el destino
Con la fidelidad trasmutadora
De la imagen brotando en aguas quietas.

Fidelidad pero no calco. Para reflejar, copiar las faces del alma es necesario cambiarlas. Entre la bipolaridad de una vida ajena, de trivial realidad y otra, honda y propia, el poeta elige la más suya, la más real y verdadera. La antítesis entre pena y placer también desaparece. Son dos caras distintas del mismo espíritu. Y éste reflejará en ellas la vida como fatalidad, como destino, trasmutada como "la imagen brotando en aguas quietas". En el espejo de las aguas inmóviles lo que se refleja adquiere otra perspectiva, otra misteriosa hondura. Como el alma presenta sus faces sin enfrentarla, la vida será vivida más allá del tiempo, en una eternidad parecida a la del niño que imagina

Y goza y canta y sueña
A lo largo de días que las horas no miden...

Estos recuerdos trocados mágicamente por la imaginación

No son como las cosas
De que cerciora el tacto,
Que contemplan los ojos;
De cuerpo más aéreo
Que un aroma, un sonido... (366)

No son como los datos que proporcionan los sentidos porque "existiendo invisibles para el mundo", "sólo tienen la forma prestada por tu mente" (6).

Acaso esta ensoñación, esta imaginación de lo real de sesgo platónico, agudice las aristas de la realidad inmediata y produzca en Cernuda insatisfacción en todos los planos y explique no sólo su rebeldía y aislamiento, sino numerosas apreciaciones y afanes que pueden condensarse en el afán de trasmutar

(5) Al lado de la transcripción de los versos se pondrá el número de página que corresponda a *Poesía completa*, Barcelona, Barral Editores, 1974. Aquí la cita es de p. 366.

(6) *Ibidem*, p. 366.

lo inmediato, trasmutación que dotará al mundo de otro ámbito, de otra dimensión. Esa "fidelidad trasmutadora" —conviene reiterar esta aparente paradoja suya— la plasmará o encarnará Cernuda sobre todo en una trilogía de poemas. Son "Aguila y rosa", "Silla del rey" y "El ruiseñor sobre la piedra", para no nombrarlos en el orden de su publicación, sino en el indicado por su autor (7). Si en ellos ha de elevar a categoría mítica a la España del siglo XVI, no dejará de iluminar, al mismo tiempo, con la imagen del Escorial reflejado en el agua otros aspectos complejos de su pensamiento poético, en concomitancia con lo que venimos apuntando.

La comunidad de fe (8), representada en el siglo XVI por la ortodoxia católica del reinado de Felipe II, motivará los poemas. Verificamos en ellos una gradación y cambios de perspectivas y técnicas literarias. Cernuda adoptará en el primer poema el papel de narrador omnisciente para retratar al joven Felipe II cuando llega a Inglaterra a casarse con María Tudor e introducimos en el estado de ánimo del personaje, predispuesto al regreso; en "Silla del rey" utiliza Cernuda el monólogo dramático y asistimos al fluir del pensamiento del monarca, mientras mira construir el Escorial, y en el tercero asume el poeta su propia voz para exaltar en el recuerdo la significación del palacio-monasterio. Proyecta así Cernuda en los dos primeros poemas sus propios ideales y experiencias sobre situaciones y figuras históricas, para lograr objetividad, ya que "detesta la intromisión de la persona en lo que escribe el poeta" (9). Temas afines comunican íntimamente estos poemas y los vinculan con motivos constantes de la obra cernudiana. El retrato psicológico de Felipe II perfila muchos rasgos de poeta. Marca Cernuda aquello que separa al rey de sus posibles súbditos. Al príncipe le agrada la meditación, la quietud y entiende que existen dos mundos: el de la belleza circundante y el interior. En la dualidad hay jerarquía y el joven Felipe aspira a integrarlos. Esa es su visión de la realidad. Los seres que le rodean sólo "viven afuera":

Ama Felipe la calma, la quietud contemplativa;
Si un mundo bello hay fuera, otra más bello hay dentro.
Quiere vivir en ambos, pero esos seres sólo
Viven afuera, y el ocio fértil de la mente les aburre. (411)

En "Silla del rey" nos presenta Cernuda la meditación del monarca en su madurez, cuando desde la sierra mira construir el Escorial. El pensamiento de Felipe gira sobre su gobierno, sobre el palacio y sobre la proyección histórica de su reinado. El Escorial, símbolo del Imperio, aunque pertenezca a la realidad material, es imagen de un mundo interior:

Mi obra no está afuera, sino adentro
En el alma, y el alma en los azares
Del bien y el mal es igual a sí misma;
No nace ni perece. Y esto que yo edifico
No es piedra sino alma, el fuego inextinguible. (390)

(7) En "Nota a un poema", en *Papeles del Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, XII, núm. 19 (octubre, 1957), p. 57.

(8) Según PHILIP SILVER en *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1972, p. 251.

(9) En *Variaciones sobre tema mexicano*, en *Prosa completa*, p. 162.

Es un sueño similar al poético el que lo ha inspirado:

Manos atareadas van alzando la obra,
Que viva aquí, en la mente, ha de vivir lo mismo
Para el mundo exterior, sin mudar el oriente
Del sueño pensativo, sin perder la pureza
Que como voluntad siento inflexible. (391)

Esta permanencia pétreca de la obra que copia al exterior el sueño del rey detendrá así el transcurrir temporal, revistiendo a aquel soñar de singular eternidad. Concluye, a continuación, el poema con la imagen que rastreamos:

Y el futuro será, inmóvil, lo pasado:
Imagen de estos muros en el agua. (391)

Resalta en el poema el paralelismo entre el sueño de Felipe II y el Escorial, y entre éste y su reflejo en el agua (agua del estanque que existe todavía al costado meridional del edificio). Es decir, que hay una trayectoria: de la imagen mental del artista a la obra en la piedra, y de esta realidad material a su reflejo en el agua. El Escorial reflejado en el estanque es tiempo detenido, confluencia de futuro y pasado en la perennidad de la obra.

Esta imagen del agua que espeja los muros la vuelve a utilizar el poeta en "El ruiseñor sobre la piedra". Es éste un poema escrito en el exilio. Entre las brumas y la actividad febril de Gran Bretaña el poeta siente la misma extrañeza, posiblemente, que Felipe II en "Aguila y rosa". El Escorial alcanza entonces simbología no sólo de arte sino también de hispanidad. En ese rememorar el Escorial Cernuda tiene muy presente el estanque que flanquea el monumento y aquí va a agregar una cualidad, la del agua detenida, "agua serena del estanque":

Si hacia los cielos anchos te alzas duro,
Sobre el agua serena del estanque
Hecho gracia sonrías. Y las nubes
Coronan tus designios inmortales. (272)

Cernuda añade aquí otro elemento: las nubes. Estas suelen ser las que pasan, el tiempo que "corona" el propósito de inmortalidad del Escorial porque le está subordinado. Las nubes pueden transcurrir sin modificar la imagen constante que espeja el agua. Los versos siguientes disipan todo temor de mutabilidad (la mutación era el desasosiego del rey en el poema anterior):

Y si tu imagen tiembla en las aguas tendidas,
Es tan sólo una imagen;
Y si el tiempo nos lleva, ahogando tanto afán insatisfecho,
Es sólo como un sueño;
Que ha de vivir tu voluntad de piedra.
Ha de vivir, y nosotros contigo. (275)

El temor a la mutabilidad angustiaba al monarca en "Silla del rey". Aquí el sueño de Felipe II hecho creación, vivirá más allá del tiempo y también

la grandeza hispana a que alude con el "nosotros" del último verso. El anhelo de eternidad se realiza con ciertas peculiaridades. Depende del tiempo y ya no es tiempo. Surge de la vida y no es mortal. El Escorial es

Desnudo y puro, como carne efímera,
Pero tu entraña es dura, hermana de los dioses. (273)

Procede asimismo de lo interior y es contemplado fuera. Además el poeta contempla aquí el Escorial desde el recuerdo y repite la visión interior, el sueño pensativo de Felipe II, más allá de los sentidos, antes de plasmar al exterior el palacio, en coincidencia con lo apuntado en "Silla del rey":

Tus muros no los veo
Con estos ojos míos,
Ni mis manos los tocan.
Están aquí, dentro de mí tan claros
Que con su luz borran la sombra... (273)

Más adelante en el mismo poema la visión del estanque lo lleva a sinestias reveladoras:

Agua esculpida eres, ⁽¹⁰⁾.
Música helada en piedra. (274)

El agua y la música, imágenes del fluir, sin dejar de ser lo que son, también se han detenido, esculpida la una, petrificada la otra. La piedra y el agua se han fusionado de tal modo que un elemento sustituye al otro sin perder su sustancialidad. Así el agua es esculpida. Igualmente algo tan etéreo como el sonido se inviste de dureza. Además la música y la escultura remiten de suyo a la idea de obra artística. Si el Escorial concreta y simboliza el sueño imperial de Felipe II, en la polisemia del símbolo cernudiano es quizá antes que nada obra de arte. El Escorial se compara por lo tanto con elementos estéticos: el ruiseñor, el lirio. Posee las características de gratuidad del objeto artístico:

(10) La imagen del agua que refleja las cosas y les confiere la otra vertiente de la realidad se encuentra en otro poema histórico de Cernuda, "Quetzalcóatl", cuando el viejo soldado quiere describir el momento glorioso de la rendición de Moctezuma:

La masa nevada de terrazas y torres,
Por la ciudad lejana de innumerables puentes,
Se copiaba en el agua áurea de las lagunas
Como sueño esculpido en luz gloriosa,
Y encima refulgía la corona del cielo. (316)

Los elementos coincidentes son por demás significativos. La ciudad azteca se copia en una laguna, a la que se agrega un adjetivo cromático que expresa visualmente la valoración del momento perdurable. De igual modo usa Cernuda la "corona del cielo" y el verbo esculpir.

Tú conoces las horas
Largas del ocio dulce,
Pasadas en vivir de cara al cielo
Cantando el mundo bello, obra divina,
Con voz que nadie oye
Ni busca aplauso humano,
Como el ruiseñor canta
En la noche de estío,
Porque su sino quiere
Que cante, porque su amor le impulsa.
Y en la gloria nocturna
Divinamente solo
Sube su canto puro a las estrellas.

El poeta elogia su hermosura porque

Lo hermoso es lo que pasa
Negándose a servir... (275)

e insiste en su inutilidad. El Escorial como la obra artística es desinteresado pero igualmente necesario:

Eres inútil como el lirio,
Pero cuáles ojos humanos
Sabrían prescindir de una flor viva. (274-275)

Nos encontramos con los "ojos humanos" que también serán para Cernuda trasmutadores de la realidad. En las aguas del estanque el reflejo es el mismo que en los ojos de quienes contemplan el Escorial. La obra de arte necesita del espectador. Se consume en él. El estanque es su continuo espectador, reflejando su imagen, una imagen que a veces tiembla, como tiembla la contemplación emocionada de quien lo mira. Los que contemplan el Escorial se colocan en el lugar del agua, reflejando el edificio y su contexto histórico en sí mismos, y aunque ellos transcurran —son tiempo como las nubes—, en el acto de la contemplación son agua que tiembla, transformadores de la historia en leyenda o mito. Por eso creemos que Octavio Paz está en lo cierto cuando al comentar otro poema de Cernuda sobre Luis de Baviera, pero que pudiera trasladarse a los de Felipe II, dice: "Al hablar del rey Cernuda habla de sí pero no para sí; nos invita a contemplar su mito y repetir su gesto: el autoconocimiento por la obra ajena". Y enseguida asevera algo que puede aplicarse a esta trilogía. Piensa que Cernuda, "Ante el Escorial, un lienzo de Tiziano o la música de Mozart percibe una verdad más vasta que la suya, aunque no contradictoria ni excluyente. En las obras de arte el tiempo se sirve de los hombres para cumplirse. Sólo que es un tiempo concreto, humanizado; una época [...]. Por una parte la obra es lo que se llama comúnmente una expresión histórica, un tiempo fechado; por la otra, es un arquetipo de lo que el hombre puede hacer con su tiempo: transformarlo en piedra, música o palabra, trasmutarlo en forma o infundirle sentido. Abrirlo a la comprensión de los otros: volverlo presente. La visión de la obra implica un diálogo, el reconocimiento de una verdad distinta a la nuestra y que, sin

embargo, nos concierne directamente. La obra de arte es una presencia del pasado continuamente presente. Por más incompleta y pobre que sea nuestra experiencia, repetimos el gesto del creador y recorremos, en dirección inversa, a la del artista, el proceso; vamos de la contemplación de la obra a la comprensión de aquello que la originó: una situación, un tiempo concreto. El diálogo con las obras de arte consiste no sólo en oír lo que dicen sino en recrearlas, en revivirlas como presencia: despertar su presente" (11).

Es lo que ha hecho, en cierto modo, Cernuda. Revivir la presencia del Escorial, de su tiempo y sentido como obra de arte. Recorrer para hacerlo el camino inverso al del monarca que lo creara y desplegarlo de nuevo ante nosotros en los tres poemas que comentamos. En primer lugar, con el sueño interior del rey, luego con el edificio de piedra que exteriormente lo encarna y, por fin, con quien lo mira, al juntar en su mirada lo invisible de aquel ensueño a la realidad material del Escorial. Es decir, el creador, la obra de arte y el contemplador. La mirada de éste está representada por el estanque, donde se encuentra la insondable profundidad del agua que confiere gracia (el mundo presentado por el artista) a la dureza del monumento (lo visible de la realidad) que se refleja en la superficie.

El estanque está pues confiriendo a la obra artística una tercera dimensión, la del contemplador, pero digamos que no es ya una contemplación aislada, sino un contemplador permanente (o tal vez en términos idealistas podríamos hablar del contemplador absoluto), algo así como la suma de todos los contempladores simultáneos y sucesivos. En esta contemplación está implícita la perennidad. La obra artística se multiplica en la emoción de cada contemplador y se reactualiza permanentemente en la cosmovisión, en el tiempo histórico de los contempladores que se suceden.

Cernuda tiene muy presente el estanque en su recuerdo y es que no ya en su mirada, sino en su memoria, el Escorial permanece, como en el estanque, cobrando nueva simbología en su exilio.

Pero el estanque, que reemplaza metafóricamente al contemplador cuando Cernuda se refiere a las artes del espacio —la arquitectura en este caso— se convertirá en la misma obra artística cuando se trate de las artes lineales o del tiempo: poesía o música. Ambas contendrán la misma duplicidad de elementos: la superficie que refleja y la profundidad que dota de misterio. El mundo se refleja en el poema y el lector se inclina sobre éste como sobre el agua serena. Cernuda, en su obra crítica, al comentar a San Juan de la Cruz y Gérard de Nerval, acudirá a esta imagen a que venimos aludiendo y atribuirá la eficacia estética de estos poetas a que "en ambos el reflejo del mundo aparece sobre un agua quieta, donde presentimos una hondura que da a la imagen reflejada una profundidad misteriosa sólo intuita por el lector, pero no menos latente, dotando al reflejo del mundo de una dimensión sobrenatural" (12). Esta dimensión pertenece, en verdad, al mundo invisible del poeta, un mundo al parecer de arquetipos platónicos, que el deseo quiere incorporar a las cosas o seres que lo provocan. Otro texto de nuestro poeta sobre el místico castellano confirma lo dicho. La duplicidad de elementos de que habla-

(11) PAZ, OCTAVIO: ob. cit., p. 201.

(12) En "Gérard de Nerval", *Prosa completa*, p. 1035.

mos parece corresponder en este caso a lo sagrado y lo profano de la poesía del carmelita. Dice Cernuda: "Pero ocurre con la poesía de San Juan de la Cruz algo que permite, si no justifica, dicha dualidad de sentido. Inclinado sobre ella el lector, como sobre un agua clara, ve en la superficie copiarse puramente la imagen del mundo que conoce, y bajo ella, al mismo tiempo, distinta y misteriosa, la profundidad misma del agua. Y no hay quizá error en quien de tal modo profano considere estos versos, porque tras la hermosura terrena que en ellos le deleita supone siempre el fondo insondable donde aquella queda suspendida" (13).

O sea que, como la unión mística es inefable y sólo puede ser comunicada con imágenes del amor humano, éstas corresponderían a lo que refleja la superficie y la hondura al sentido místico de los poemas. En esencia, la imagen que conocemos (14).

Ya hemos visto que en la tríada artista-obra-contemplador, las aguas quietas se han asimilado primero al contemplador, en el estanque del Escorial, y ahora a la obra, en la poesía de San Juan de la Cruz o de Gérard de Nerval. Veamos entonces la tercera posibilidad, la del artista, la de su mirada que refleja el mundo.

Esta mirada como espejo de la realidad se asimila a las aguas quietas. Así en el poema que dedica a Juan Ramón Jiménez, "El poeta", dice Cernuda:

Con reverencia y con amor así aprendiste,
Aunque en torno los hombres no curen de la imagen
Misteriosa y divina de las cosas,
De él, a mirar quieto, como
Espejo, sin el cual la creación sería
Ciega, hasta hallar su mirada en el poeta.

La mirada del poeta debe saber mirar quietamente, debe poseer la quietud del agua para espejar como ésta a las cosas de la naturaleza. Descubre así en ellas dos peculiares cualidades: lo nuevo y lo secreto:

(13) En "Tres poetas clásicos", en *Prosa completa*, p. 756.

(14) Particularmente, una obra literaria, la de Benito Pérez Galdós, va a reflejar para Cernuda no la España que le es contemporánea y que detesta, sino la otra España "más real y entresonada", con la otra realidad "que está tras ésta", una España trasmutada mágicamente. En el poema "Bien está que fuera tu tierra", de su último libro *Desolación de la quimera*, todo adquiere en las páginas de los Episodios Nacionales

Una doble visión: imaginada y contemplada.
Ambas hermosas, ambas entrañables.

En el mismo poema resalta que el mundo de las novelas galdosianas habría de revelarlo
El escondido drama de un vivir cotidiano:
La plácida existencia real y, bajo ella,
El humano tormento, la paradoja de estar vivo.

Como puede observarse no aparece la imagen del agua, pero el reflejo está implícito en la dualidad. Distingue Cernuda dos planos, uno subyacente al otro. Igualmente se halla en el poema la división entre "la patria imposible que no es de este mundo" y que puede pertenecer a un orden invisible o sobrenatural (para seguir con el léxico cernudiano) y la España visible "obscena y deprimente" (*Poesía completa*, pp. 480-482). Un mundo sórdido se trueca en la España que no ha perdido su encanto.

...Mas las cosas,
 El fuego, el mar, los árboles, los astros,
 Nuevas siempre aparecen.
 Nuevas y arcanas, hasta que al fin traslucen
 Un día en la expresión de aquel poeta
 Vivo de nuestra lengua, en el contemporáneo
 Que infunde por nosotros,
 Con su obra, la fe, la certidumbre
 Maga de nuestro mundo visible e invisible. (372)

Cernuda plantea un problema gnoseológico: la relatividad de nuestro conocimiento del mundo, y un problema lingüístico: el de las cosas y su expresión. La palabra es develamiento poético de las cosas. Pero las cosas persisten más que su expresión, persisten a través de las lenguas y de las culturas y, sobre todo, persisten nuevas y secretas. Persisten nuevas porque nueva es su visión, la perspectiva con que el tiempo las desplaza. Y arcanas porque siempre es tarea del hombre develarlas. Así, a cada cultura, a cada momento histórico, le corresponde el poeta que las asuma dentro de su cosmovisión y que trasluzca en su obra —Jiménez en esta ocasión— “la certidumbre maga de nuestro mundo visible e invisible”. En la mirada del poeta se hallan, por consiguiente, las características que distinguía Cernuda en el agua serena: la superficie que refleja lo externo y la óptica interna dada por la subjetividad del artista. Con la suma de ambas se llegará a aquella “imagen misteriosa y divina de las cosas”, la imagen que no interesa comúnmente a los hombres. Para existir el mundo necesita reflejarse en esa mirada. Ya hemos visto que esta doble visión se corresponde con el problema esencial, en nuestro poeta, de realidad y deseo. La fusión de ambos, la reconciliación de esta dicotomía se logra en la obra poética. En este mismo poema lo dice Cernuda:

...Gracias por la rosa del mundo.
 Para el poeta hallarla es lo bastante
 E inútil el renombre y olvido de su obra,
 Cuando en ella un momento se unifican,
 Tal uno son amante, amor y amado,
 Los tres complementarios luego y antes dispersos:
 El deseo, la rosa y la mirada.

La mirada refleja la naturaleza, “la rosa”, y la trasmuta por el deseo, metafóricamente, en “la rosa del mundo”, la belleza del universo. Ese instante de unión se refleja asimismo en la obra poética. Los tres elementos se fusionan en ella. Esta metapoética cernudiana se respalda en otros textos. Así en el poema “El nombre”:

Recoge el alma, y mira:
 Pocos miran el mundo.
 La realidad por nadie
 Vista, paciente espera,
 Tal criatura joven,
 Espejo en unos ojos
 Enamorados... (361-362)

En otro texto en prosa poética completa Cernuda su concepción del quehacer poético y atribuye a la mirada del creador una síntesis de esa doble visión. La profundidad del reflejarse está dada por los adverbios "largamente, apasionadamente", y porque el poeta ha sorprendido con esa mirada la realidad oculta, o invisible, al mirar común:

"Mirar. Mirar. ¿Es esto ocio? ¿Quién mira el mundo? ¿Quién lo mira con mirada desinteresada? Acaso el poeta y nadie más. En otra ocasión has dicho que la poesía es la palabra. ¿Y la mirada? ¿No es la mirada poesía? Que la naturaleza gusta de ocultarse, y hay que sorprenderla, mirándola largamente, apasionadamente. Al menos mirada y palabra hacen al poeta. Ahí tienes el trabajo que es tu ocio: quehacer de mirar y luego quehacer de esperar el advenimiento de la palabra" (15).

A veces pareciera que la misma naturaleza reclama la mirada del poeta. La hermosura debe reflejarse en él para que dentro suyo no haya sufrimiento. En "Tiempo de vivir, tiempo de dormir" lo expresa Cernuda. El adverbio "quietamente" se relaciona con la quietud del agua y del mirar quieto que tanto repite como condición necesaria y previa al reflejo:

Y quietamente te detienes.
Dentro de ti algo se queja:
Esa hermosura no atendida
Te seduce y reclama afuera. (510)

Cernuda iguala el mérito de saber mirar la hermosura al de recrearla. En "Dostoievski y la hermosura física" dice del novelista ruso y de su personaje:

Dostoievski no puede ya decirnos
si inventó a Falalei y lo encontró en la vida,
si inventó la hermosura o supo verla.
Pero el mérito es igual en ambos casos. (465)

En los textos transcritos Cernuda insiste en la condición amorosa de la mirada para descubrir el trasfondo de la realidad: "ojos enamorados", "tal uno son amante, amor y amado" y "apasionadamente". No es extraño entonces que esta imagen se traslade también al plano del amor, paralelamente al de la contemplación del mundo:

La mirada es quien crea,
Por el amor el mundo
Y el amor quien percibe
Dentro del hombre oscuro, el ser divino,
Criatura de luz entonces viva
En los ojos que ven y que comprenden. (348)

"El hombre oscuro", "el ser divino", las dos faces que la mirada del amor espeja, las dos vertientes se repiten en los ojos enamorados. En otro poema, "De dónde vienes", compara con el mirar amorosamente la naturaleza el mirar del amante. Este, como "puro conocer", da vida al objeto de su amor:

(15) En *Variaciones sobre tema mexicano*, en *Prosa completa*, p. 135.

...Creado por mi amor; igual al árbol,
A la nube o al agua
Que están ahí, mas nuestros
Son y vienen de nosotros
Porque una vez les vimos
Como jamás les viera nadie antes.
Un puro conocer te dio la vida. (450)

Esa posesión del árbol, de la nube o del agua que están fuera del contemplador, a la vez le pertenecen y vienen de él mismo. La mirada amorosa los recrea, les incorpora el otro lado de la realidad, como el agua a las cosas que en ella se reflejan. Cernuda traslada ese mirar a su concepción uranista del amor. La consecuencia será que, tratado el ser que se ama como cosa de la naturaleza, sólo cuerpo, será negado como persona y no podrá reflejarse en el amante como ser distinto. Conviene recordar que el amor *sensu strictu* trasciende al que ama porque en la búsqueda ya de la mujer por el hombre o del hombre por la mujer se desea la superación de los opuestos en un ser más total. El amor en Cernuda, en cambio, rechaza, al menos poéticamente, la identidad de los otros yos y pretende hallar en los cuerpos una aparición de su propio ego. En la doctrina idealista el hombre puede asimilar la naturaleza, que no tiene conciencia y *es* sólo a través de la conciencia humana, pero en la relación amorosa el objeto es otro sujeto, parte del yo absoluto. La visión cernudiana, como vemos, se queda en su yo individual, lo que lo remite a un narcisismo evidente, explícito en muchas composiciones, como en la "Vereda del cuco". Árbol o nube no dejan de serlo aunque se reflejen en el ensueño de quien los mira. El ser amado, sin embargo, deja de ser una identidad psicofísica, se convierte en nada más que cuerpo. De allí que, como dice Philip Silver, los cuerpos hermosos serán sólo sombras, pálidas sombras de esa Idea platónica, divina y eterna del amor⁽¹⁶⁾. Este tipo de amor hallará

La compañía fiel en cuerpos sucesivos,
Que el amor es lo eterno y no lo amado. (341)

Cuerpos que se suceden, no personas, porque lo amado, el tú, existe sólo como reflejo,

Afuera como sombra de algo,
Una sombra perfecta
De aquel afán, que es del amante, mío.

Y en esta reflexión sobre el amor que son los "Poemas para un cuerpo", hasta llega el poeta con cierto asombro a negar la existencia real del tú que ama:

Lo raro es que al mismo tiempo
Conozco que tú no existes
Fuera de mi pensamiento.

(16) SILVER, PHILIP: ob. cit., p. 144. Para otro enfoque del tema, más filosófico, puede verse: SCHARER, MAYA: "Luis Cernuda y el reflejo", en *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, Madrid, Taurus, "El escritor y la crítica", 1977.

Al no existir como persona lo amado, la mirada del amante no refleja sino su propio afán, y si desea reflejarse en lo que ama, con dialéctica solipsista se verá sólo a sí mismo. Se configura así el mito de Narciso presente en toda la obra de Cernuda. El otro no tiene identidad, el espejo es entonces sólo una búsqueda de la propia juventud perdida. En el relato "El indolente" el protagonista afirma: "Es curioso. Aire me hacía el efecto de un cristal, un cristal donde yo mismo me viese reflejado. Pero en aquel reflejo era yo más joven, más fuerte, más sereno, como si mi imagen se hubiese fijado al fin, haciéndola definitiva la eternidad" (17).

La música —otra arte del tiempo— suple al agua en la imagen que venimos estudiando y proporciona en "Luis de Baviera escucha Lohengrin" los elementos consabidos unidos a los narcisistas.

En el poema hallamos en primer lugar la doble visión externa e interna del contemplador. Igual que Felipe II el monarca

Asiste a doble fiesta: una exterior, aquella
De que es testigo; otra interior allá en su mente,
Donde ambas se funden (como color y forma
Se funden en un cuerpo), componen una misma delicia. (488).

Del mismo modo que el agua otorgaba misteriosa ensoñación a la realidad que reflejaba, dimensión sin la cual aquélla no se conformaba como verdadera, ahora la música encarna el sueño del rey, le devuelve otra imagen idealizada de sí mismo:

Flotando sobre música el sueño ahora se encarna:
Mancebo todo blanco, rubio, hermoso, que llega
Hacia él y que es él mismo. ¿Magia o espejismo?
¿Es posible a la música dar forma, ser forma de mortal alguno?
¿Cuál de los dos es él, o no es él, acaso, ambos?

Al escuchar, se inclina sobre la corriente musical (el agua sostiene latente la metaforización) y mira su propia imagen juvenil:

Sobre la música inclinado, como extraño contempla
Con emoción gemela su imagen desdoblada
Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso. (490)

Luis de Baviera ha construido también un palacio entre las sierras, un castillo

...No en la ciudad, el nido
Ya está sobre las cimas nevadas de las sierras
Más altas de su reino...

Allí "vive su reino verdadero, que no es de este mundo":

Donde el sueño le espera, donde la soledad le aguarda,
Donde la soledad y el sueño le ciñen su única corona.

(17) *Prosa completa*, p. 201.

Si bien este rey no tiene la amplitud simbólica de Felipe II, Cernuda se proyecta en su figura histórica y artística (con la técnica aprendida de Browning, aunque no en primera persona). Predica así de su reino lo que ya otra vez dijera del reino del poeta, reelaborando la frase evangélica: "El reino del poeta tampoco es de este mundo" (18).

Muchos otros ámbitos de la obra de Cernuda giran asimismo alrededor de la imagen del reflejo o del espejar, sea en el agua, de fuente o de estanque (a veces en la corriente del río), en los ojos, en el espejo mismo, etc. Veamos rápidamente algunos de ellos. Cuando toca el tema de la divinidad, en un desafío similar al de Unamuno considera que el hombre es el espejo que Dios necesita para existir. Si el hombre fenece, quién habría de reflejarlo:

Para morir el hombre de Dios no necesita,
Mas Dios para vivir necesita del hombre.
Cuando yo muera, ¿el polvo dirá sus alabanzas?
Quién su verdad declare, ¿será el polvo?
Ida la imagen queda ciego el espejo. (311)

En otro poema de tema religioso de la misma época, Lázaro, *alter ego* de nuestro poeta, refleja su propia alma en los ojos de Cristo que la transforma en "inmensa" y "dueña del mundo" por el amor:

Entonces, hondos bajo una frente, vi unos ojos
Llenos de compasión, y hallé temblando un alma
Donde mi alma se copiaba inmensa,
Por el amor dueña del mundo. (248)

Igualmente, en el exilio que comienza, la imagen de la mirada enamorada da la medida de su desesperación ante la posibilidad de no volver nunca a ver España:

Si nunca más pudieran estos ojos
Enamorados reflejar tu imagen. (224)

Se halla en primer lugar en "Clear water" el paisaje con reflejos, aguas y el fondo de éstas:

...Pinta
El reflejo del sol sobre las aguas,
En su fondo piedrecillas que sueñan.

Al final del poema, el mundo interior y el externo como término comparativo del reflejo:

Dentro de ti sonrío lo que esperas
Sin prisa, para su día cierto;
Espera donde feliz se refleja tu vida
Igual que este paisaje en dulces aguas. (503)

(18) *Poesía completa*, p. 313.

En otro poema que recuerda a Antonio Machado, "Un contemporáneo", reflexiona el poeta sobre los equívocos del conocimiento:

Que de espejo nos sirva
El prójimo, y nuestra propia imagen
Observemos en él, mas no lo suya
Ocurre a veces... (375)

En el retrato de Fray H. P. Parravicino, pintado por el Greco, se inspira Cernuda para su poema "Retrato de poeta". El fraile aparece, por el milagro del arte, mirando por siempre su tierra "quietamente". Las dos visiones que conocemos se conjugan. Las cosas "no vistas afuera con los ojos" se ven claras dentro del alma:

...Cómo va nuestra fe hacia las cosas
Ya no vistas afuera con los ojos,
Aunque dentro las ven tan claras nuestras almas;
Las cosas mismas que sostienen tu vida,
Como la tierra aquella, sus encinas, sus rocas,
Que estás ahí mirando quietamente. (421)

En la prosa poética "El mercado", aludiendo quizá a la perspectiva velazqueña de "Las meninas", cuenta Cernuda que adrede quiso quedar reflejado:

"Lo mismo que el personaje ausente, que sólo está en el lienzo, esfumado y circunstancial, al fondo de él, en un espejo, así quedaste tú allí, actor elusivo y testigo invisible, reflejado en unos ojos" (19).

En otra prosa de *Variaciones sobre tema mexicano*, "El patio", la imagen concreta y real que ha encontrado en México descubre el poeta que la llevaba dentro suyo como recuerdo imborrable, como reflejo. Nuevamente la fuente y unos naranjos que nos retrotraen a la Sevilla del mismo Machado:

"Es media tarde, y al salir a esta galería del convento, tras los arcos blancos, con su fuente en el centro y naranjos en torno, ves el patio. [...] Viendo este rincón, respirando este aire, hallas que lo que afuera ves y respiras también está dentro de ti; que allá en el fondo de tu alma, en su círculo oscuro, como luna reflejada en agua profunda, está la imagen misma de lo que en torno tienes, y que desde tu infancia se alza, intacta y límpida, esa imagen fundamental, sosteniendo ella tan leve, el peso de tu vida y de su afán secreto." (20)

El recuerdo se encarna mágicamente en la realidad, como una idea platónica que se hiciera visible, que se aposentara en las cosas.

Caracteres semejantes posee la creación colectiva de un pueblo. Lo visible será creado como reflejo de lo invisible. "Un pueblo —afirma Cernuda— sólo existe por su intuición de lo divino":

(19) *Prosa completa*, p. 146.

(20) *Ibidem*, p. 149.

Y es voz del sino que halla eco en historia,
Movido del ahínco indisoluble
De su tierra y su dios; así creando
Con lo invisible lo visible,
Con el sueño el acto, con el ánimo el gesto
Del existir dando razón al mito,
Adónde nace, crece y muere. (381)

En "Apología pro vita sua", pide que los seres recordados se acerquen

Y alumbren sus semblantes, como estrellas
Suspendidas en la noche sobre el agua oscura... (307)

El estanque reaparece en "El árbol", reflejando los mozos, como después ha de reflejar el paso del tiempo en el rostro del poeta:

Y hacia el estanque vienen rondas de mozos rubios:
Temblando, tantos cuerpos ligeros, queda el agua,
Vibrando, tantas voces timbradas, queda el aire.
.....

Y el mozo iluso es viejo, él mismo ignora cómo
Entre sueños fue el tiempo malgastado;
Ya su faz reflejada extraña le parece... (357-358)

En el poema "A un poeta futuro" reaparece la imagen de la fuente y del reflejo:

Como en fuente lejana, en el futuro
Duermen las formas posibles de la vida
En un sueño sin sueños, nulas e inconscientes,
Prontas a reflejar la idea de los dioses.
Y entre los seres que serán un día
Sueñas tu sueño, mi imposible amigo. (301)

El orden visible son las "formas posibles de la vida" que duermen en el futuro, como en una fuente. Aquellas formas han de reflejar "la idea de los dioses", el orden invisible. Y entre esas formas se halla el poeta del porvenir que ha de comprender al Cernuda que hoy le escribe. Nuestro poeta ya lo contempla soñando su propio sueño que coincide con el suyo.

Sin agotar ni mucho menos los ejemplos se puede verificar que esta imagen del reflejo se estructura a menudo en la obra en poesía y prosa de nuestro poeta (21). Un idealismo evidente subyace en la trayectoria cernudiana. Su

(21) En efecto, se puede rastrear la imagen en toda su obra. Como muestra de esta persistencia valgan algunos ejemplos. Así en poemas primerizos publicados en revistas y no recogidos en libro, como esta "Canción del pescador": "Agua: te vi tantas veces, / que te doy mis aparejos. / No quiero pesar más peces, / que quiero pescar reflejos". (Fecha de composición: 15-XII-26, publicada en *Mediodía*, núm. VIII, 1927. Recogida por Derek Harris en CERNUDA, LUIS: *Perfil del aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos*

adscripción a éste está explícita en "Palabras antes de una lectura", cuando dice: "Puesto que según parece, ésa o parecida ha sido también la experiencia de algunos filósofos y poetas que admiro, con ellos concluyo que la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla. Así pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar algu-

y epistolario. London, Tamesis Books Limited, 1971, p. 174.) También en prosas poéticas de la misma época, como "Trozos", aparecida en *Verso y Prosa*, núm. 3 (marzo de 1927): "Desde la orilla, casas grises y rotas se miran en la corriente sonrosada por la luz que filtran las nubes fugitivas hacia el horizonte". En otro fragmento de la misma prosa asoma el reflejo en el agua y, al mismo tiempo, en los ojos de la mujer: "Mientras las luces van descendiendo de los puentes y de las orillas hacia la masa oscura del agua que a trechos traicionan los reflejos. Sesgando las ondas, persisten las luces, melancólicamente, como en los ojos de la mujer persiste la silueta del navío que se va con las aguas, con el tiempo (ibidem, p. 172). El mito de Narciso y sus connotaciones en Cernuda ya apuntan con el reflejo y el espejo en "Memoria del cielo", publicado en *Verso y Prosa*, núm. 3 (marzo de 1927): "...Narciso sin moralidad —su belleza—, siempre orillas de mí, sólo dejaré la memoria de una imagen contemplada en el espejo [...] los demás nunca verán mis alas y sólo sabré alisarlas reflejadas en el agua que engañe mi nostalgia de cielo" (ibidem, p. 173). Ya en *Perfil del aire*, su primer libro, la imagen se halla reiterada: "—Arboles a la orilla / soñolienta de agua—" (fecha de composición: 28-VII-26, ibidem, p. 115); "Junto a las aguas quietas / sueño y pienso que vivo" (fecha de composición: 14-X-25, ibidem, p. 143); "¿Cuándo abrirá la imagen / orillas de la fuente? / Si se ha perdido el mármol / que un espejo cercaba / aún le queda al sentido / este vidrio de agua" (fecha de composición: 3-X-25, ibidem, p. 120); "Le goza sueño azogado / tras espacio infranqueable, / su belleza irreparable / al Narciso enamorado" (fecha de composición: 11-VIII-25, ibidem, p. 127). En *Egloga, Elegía, Oda*, el reflejo aparece negativa y positivamente: "Ningún reflejo nace / Tras de la onda plena, / Fría, cruel, inmóvil de tersura" (*Poesía completa*, p. 68); "Sobre el agua benigna, / Melancólico espejo / De congeladas, pálidas espumas, / El crepúsculo sangra / Un sombrío reflejo / En donde anega sus inertes plumas" (ibidem, p. 70). El joven dios de la *Oda* prefigura el mito de Narciso y vincula los dos mundos, visible e invisible, a que se ha aludido: "Y a la orilla cercana, al agua leve, / La forma tras su extraña imagen salta..." (ibidem, p. 78); "Por la centelleante trama oscura / Huye el cuerpo feliz casi en un vuelo, / Dejando la espesura / Por la delicia púrpura del cielo" (ibidem, p. 79). Entre las imágenes superrealistas de *Un río, un amor*: "Las noches transparentes / Abren luces soñadas / sobre las aguas..." (ibidem, p. 89). En *Los placeres prohibidos*: "Te lo he dicho con el agua: / vida luminosa que vela un fondo de sombra..." (ibidem, p. 142). La fuente y el reflejo se hallan en *Las nubes*: "Al pie de las estatuas por el tiempo vencidas, / Mientras copio su piedra, cuyo encanto ha fijado / Mi trémulo esculpir de líquidos momentos, / Única entre las cosas, muero y renazco siempre" (ibidem, p. 222); "Qué rayo de la luz alegre, / Qué nube sobre el campo solitario, / Hallarán agua, cristal de hogar en calma / Donde reflejen su irisado juego" (ibidem, p. 212). Reaparece la fuente en *Como quien espera el alba*: "...Y las ninfeas, copos / De sueño sobre el agua / Inmóvil de la fuente" (ibidem, p. 293). Y a veces con reminiscencias machadianas: "El encanto de aquella tierra llana / Extendida como una mano abierta, / Adonde el limonero encima de la fuente / Suspensión su fruto entre el ramaje" (ibidem, p. 289). Igualmente la alusión a Narciso y a lo que el mito conlleva: "Cuántas veces has ido en otro tiempo / Camino de esta fuente, / Buscando por la senda oscura / Adonde mana el agua, / Para quedar inmóvil en su orilla, / Mirando con asombro mudo / Cómo allá, entre la hondura, / Con gesto semejante aunque remoto, / Surgía otra apariencia / De encanto ineludible..." (ibidem, p. 340). Para terminar, en *Desolación de la químera*, su último poemario, un verso refiere a lo reflejado en el poema: "Palabra de poeta refleja sombra viva" (ibidem, p. 496). Los textos citados de *Perfil del aire* se mantienen en *Primeras poesías* con muy leves variantes, excepto "¿Cuándo abrirá la imagen...", que se suprime. Entre los que se incorporan a *Primeras poesías* vale indicar el XIX, "La desierta belleza sin oriente", publicado por primera vez en la *Revista de Occidente*, XXX (dic. 1925). De nuevo la imagen del espejo y, sugerida, la de Narciso: "Y el tiempo mira un cuerpo que se sueña / en el cristal, fingido irreparable" (ibidem, pág. 57. En *Perfil del aire*, ed. cit., p. 146).

na vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la «idea del mundo que yace al fondo de la apariencia», según la frase de Fichte» (22).

En otros poetas también destaca esta dialéctica entre el mundo invisible y el visible. Así cuando comenta las “Coplas” de Jorge Manrique, la “Epístola a Arias Montano”, de Francisco de Aldana y la “Epístola moral a Fabio” y especifica que los tres poemas coinciden “en referir el esquema visible y temporal del mundo a una idea de lo invisible y eterno. La poesía pretende infundir relativa permanencia en lo efímero; pero hay cierta forma de lirismo, no bien reconocida ni apreciada entre nosotros, que atiende con preferencia a lo que en la vida humana, por dignidad y excelencia, parece imagen de una inmutable realidad superior. Dicho lirismo, al que en rigor puede llamársele metafísico, no requiere expresión abstracta, ni supone necesariamente en el poeta algún sistema filosófico previo, sino que basta que deje presentir, dentro de una obra poética, esa correlación entre las dos realidades, visibles e invisible, del mundo” (23).

No hay que olvidar, además, que Cernuda nace en Sevilla, una de esas ciudades en que la tradición musulmana dota a la fuente y especialmente al estanque de jerarquía medular. Los estanques límpidos reflejan trasmutada la arquitectura, la naturaleza. El árabe se valía de ellos para meditar. Con los ojos bajos, fijos en el agua, tenía una perspectiva total de amplios patios donde una a una se repetían invertidas las columnas, los arcos, los motivos escultóricos y más abajo el cielo que hora a hora modificaba la realidad con su cambio de luz. El agua cobra así singular relieve para esta civilización inconoclasta. La fuente perdura en abundantes palacios y casas de Andalucía. En la poesía de Antonio Machado se reitera una y otra vez el tema de la fuente en sus dos dimensiones características: como fluir del agua que es fluir temporal, manifestación auditiva del tiempo que transcurre sin que podamos aprehenderlo, pero también como espejo, espejo que detiene el tiempo, que encanta la realidad.

Asimismo Federico García Lorca, otro poeta que vio la multiplicidad del mundo como un juego de espejos, señaló en su ciudad, Granada, la índole romántica precisamente por este encantamiento y cerrazón de la ciudad en sí misma a través de su reflejo en los estanques. A diferencia de Sevilla que se abre al mar por el Guadalquivir, los ríos de Granada se transforman en estanque, en espejo. De este modo, en “Baladilla de los tres ríos”, García Lorca dirá: “Darro y Genil, torrecillas / muertas sobre los estanques”.

Luis Cernuda insiste en esta imagen del agua como espejo. Sabemos que uno de los sitios preferidos de sus recuerdos sevillanos era el estanque de los Alcázares Reales (24). Este estanque puede haber sido el primer paraje donde

(22) *Prosa completa*, p. 872.

(23) *Ibidem*, p. 751.

(24) Así lo expresa en carta que envía en 1928 a Higinio Capote, amigo que vive en Sevilla. Le pide: “Y vamos al objeto de esta carta: envíame pronto esto: unas fotos —hechas con West-Pocket, si es posible— de la Giralda desde la calle de Placentines, y también del estanque de entrada a los jardines del Alcázar y del pórtico aquel cubierto de ramas, que existe en los mismos jardines a la entrada de una alameda de palmeras...”. El motivo es, según lo explica más adelante en la misma carta, completar un álbum que ha comprado y donde quiere registrar personas y sitios queridos. Citado por FRANCISCO

un elemento externo, tal vez a primera vista decorativo, se conformó en una cosmovisión profunda.

Así una imagen reiterada de la infancia andaluza se integra a su neoplatonismo romántico. Y su obra se sostendrá entre dos polos, entre apariencia y verdad, entre realidad y deseo.

Dentro de la visión de la filosofía idealista el mundo exterior, la realidad no existe. Sólo dentro de la conciencia se puede alcanzar alguna vislumbre de la imagen del mundo que se ignora. Para esta filosofía la realidad no se encuentra entonces en las cosas sino que atañe al yo del hombre. El ser humano como la fuente, como el estanque, dota a la realidad de una hondura trasmutadora en donde yace la única realidad posible.

Este conflicto entre realidad aparential e idea acierta con otro andamiaje sustentador en la etapa superrealista de Cernuda. El *surrealisme* era una tentativa de penetrar en aquello que posee más realidad que el universo lógico y objetivo. En el título general de la poesía cernudiana, en *La realidad y el deseo* aparece toda la disyuntiva de este movimiento poético. A la realidad se opone el deseo, que se erige como norma suprema. Uno de los modos fundamentales de superar lo racional se logra con el mundo instintivo del deseo. Los caminos que el deseo puede tomar para esta desrealización del mundo objetivo son el sueño, la imaginación y el arte. Sólo por ellos el hombre llega a la posesión de las cosas. Es el deseo el que nos impulsa a posesionarnos de la realidad. Para los superrealistas, espíritu y deseo están indisolublemente unidos y se oponen al mundo de la razón y al mundo de los objetos. Cernuda, a partir de *Un río, un amor* que comienza a componer en Francia y de la lectura asidua de poetas como Eluard, Aragon, Breton, Crevel, se adhiere al superrealismo que le significa una posibilidad de expresar en poesía "el equivalente correlativo" de experiencias incommunicables. De vuelta en España sigue leyendo las revistas y los libros del grupo superrealista. La protesta del mismo, su rebeldía contra la sociedad y contra las bases sobre las cuales se hallaba afirmada, contaban con su asentimiento (25). Declara Cernuda en "Historial de un libro" que "el superrealismo no fue sólo [...] una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de una época, ante la cual yo no pude, ni quise, permanecer indiferente" (26).

Tres planos constituyentes: el vivencial de la cultura musulmana perdurable en la cosmovisión andaluza, la adscripción al idealismo y la adhesión al movimiento superrealista hacen que Cernuda forje su visión singular de esta dualidad entre realidad y deseo que tiene en su obra una imagen central: la del reflejo del mundo en las aguas.

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

LÓPEZ ESTRADA en "Estudios y cartas de Cernuda" (1926-1929), *Insula*, Madrid, febrero 1964, año XIX, núm. 207, p. 16.

(25) "Historial de un libro", en *Prosa completa*, p. 911.

(26) *Ibidem*, p. 909.

APROXIMACIONES A BENITO LYNCH Y SU OBRA

III

UNA LECCIÓN DE MORAL Y UNA INCURSIÓN POR LA ORNITOLOGÍA BONAERENSE. *Los Chimanguitos* DE BENITO LYNCH

El ojo conocedor y la cálida visión de lo nuestro se combinan en Lynch con frecuencia para introducirnos en el mundo de la naturaleza campera, en especial el de la provincia de Buenos Aires. Hay un diálogo que bien puede reflejar conversaciones del propio autor con alguna puestera madre de muchachas jóvenes y deseosas de emigrar a la ciudad.

Aparecieron estas páginas en *La Nación* del 2 de diciembre de 1928 con el título de *Los chimanguitos*. Sustenta en él la tesis de que el cariño de los padres resulta insustituible para la crianza de los hijos por precarias que sean las condiciones en que ella se realiza. La anécdota lo demuestra a través de la forzada experiencia con unos pichones de *chimango* que el protagonista se empeña en “criar mejor que los padres”, con el consiguiente fracaso. La golosa apetencia con que el niño —ahora hombre que relata— contempla al objeto de sus experiencias pedagógicas, surge de sus observaciones, al par que nos ilustra sobre las características de las avecillas: “De aquellos cuatro pichones, todavía elegí el que me pareció más fuerte, más hermoso, más vivaracho y más simpático: ya que ni para hacer la caridad nadie escoge entre dos el más feo ni el más repulsivo... Elegí, como le he dicho, ‘la flor del nido’ y lleno de satisfacción y de orgullo me lo llevé a la Estancia. Tenía, al fin, lo que había deseado tanto: un pajarraco salvaje y raro, un pajarraco capaz de provocar las críticas y la desaprobación de todo el mundo: ‘¡Vean la porquería que jué a agarrar!’ ‘¡Animal inútil y dañino!...’. ‘Lárgueselo mejor al perro pa’ que juegue!...’. ‘¡Qué va a criar esa basural!...’. ‘¡Son más chúcaros y además jediondos!...’. ‘¡Andá que te saque un ojo!...’. Así, en fin; ni el menor halago, ni la más remota simpatía ni compasión siquiera para el pobre chimanguito inocente, que no hacía más que abrir de par en par su lindo pico amarillo, emitiendo un graznido ahogado y mirando a las gentes con unos ojos muy vivos y muy redondos...”

Alimentación esmerada, nido bien construido nada valen al intruso, que va depredando ese hogar y respeta al fin el último pichón porque tardíamente comprende que “aquella pareja de chimangos que volaba sobre mi cabeza aturdiéndome con sus gritos desesperados, aunque pájaros dañinos,

eran padres, padres amantes y capaces, como que sabían criar a sus hijos, un poco salvajes, era cierto, pero sin que se les torciera nada, cosa que yo no podía evitar, con toda mi buena voluntad, ni con todos mis recursos...".

Desde el punto de vista filológico, el cuento o más bien parábola, presenta un interés particular, porque aunque la denominación del *chímango*, nombre vulgar del *Milvago chímango* (1), ha sido ya recogida por la Real Academia Española como propia de la Argentina y de la zona del Río de La Plata, no ocurre lo mismo con otras especies que en el transcurso de la conversación va mencionando el muchacho.

Cabe una puntualización de cada caso. Cuatro de las variedades mencionadas en el cuento ya se encuentran registradas en el *Diccionario* de la Real Academia Española (ed. 1970), dos de ellas, *becasina* (escrita *becacina*) y *martín pescador*, como denominaciones del español en general y dos: *chingolo* (*Zonotrichia capensis*, familia *Fringillidae*) y *tero* (*Vannellus chilensis*, familia *Charadriidae*) son incluidas por el léxico mayor como propias de la Argentina. Las otras cuatro especies mencionadas y que no cuentan con registro académico son: el *biguá* (*Phalacrocorax olivaceus*) objeto de un acuerdo de la Academia Argentina de Letras (*BAAL*, XLII, N^{os} 163-164, 243-246) al que remitimos por razones obvias; el *siete cuchillos* (que en los vocabularios especializados figura como *siete cuchillas* o *junquero* (*Phleocryptes Melanops*); el *piojito* (nombre vulgar de varias especies de la familia *Tyrannidae*, cuyo rasgo común es la pequeñez) y la *lorita de monte*, ambigua denominación de las pequeñas *catitas* (familia *Psittacidae*).

El problema central del cuento de Lynch reside en las dificultades de crianza que le plantean los pichones de *chímango* al protagonista, metido a padre postizo. En otro amante de la Naturaleza como es Guillermo Enrique Hudson (*Aves del Plata, Birds of La Plata*, 1920, trad. H. Mangonnet de Millán y J. Santos Gollán, Buenos Aires, 1974), no se encuentran datos que puedan explicar ese fracaso científicamente, a menos que se entiendan por tales las referencias (p. 220) a la celosa actitud de la *mamá chímango* que cambia de nido a sus pichones, cuando nota que alguien los ha visitado. Prodigiosa ternura maternal llamativa en un pájaro que, al decir de Hudson, "es por turno un Halcón, un Buitre, un insectívoro y un herbívoro".

En la misma obra, el naturalista se ocupa de todos los pajarillos que Lynch se limita a mencionar al pasar, poniendo su atención sobre todo en dos aspectos: el nido y el canto. Así dice de una de ellas, el *piojito*: "Sujetan el nido a las delgadas ramitas de un arbusto bajo. Es una construcción profunda y hermosa, en forma de copa. Está compuesta de una gran variedad de materiales

(1) Las denominaciones científicas han sido unificadas según el *Ensayo de tipificación de nombres comunes de las aves argentinas*, de J. R. Navas y N. A. Bo. Publ. del Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, Buenos Aires, 1977, t. XII, N^o 7).

suaves, unidos en tela de araña, estando el interior revestido de plumas o pelusas vegetales y el exterior cubierto de líquenes” (p. 133), y hace una minuciosa descripción del nido del *siete cuchillas*, de forma de cúpula, ovalado, de alrededor de 22.5 cm. de profundidad, armado con pastos duros untados de arcilla húmeda y, por consiguiente, resistente e impermeable, y apunta sobre la curiosa calidad de su canto: “su lenguaje es peculiar, consistiendo en una larga nota parecida a la de la cigarra, seguida de una serie de sonidos semejantes a ligeros golpes sobre un pedazo de madera seca” (p. 157).

Lynch, por su parte, también conocedor y amante, evita la descripción del mundo de las pequeñas criaturas aladas y concluye casi sin querer, la preciosa moraleja de la imprescindibleidad del amor hogareño.

IV

LA IMPORTANCIA DE UNA PALABRA

Las dos grandes sensaciones que me ha dado su libro *Los caranchos de La Florida*, son éstas: honradez muy grande y muy extraña para ver y potencia igual para sostener un carácter. La primera virtud se traduce desde luego en la verdad del paisaje y la brevedad concomitante de la impresión. Porque no se nos escapa, a los que tenemos ojos, que en toda brusca visión de campo o lo que fuere, sólo dos o tres cosas saltan vivamente a la vista, que son las que resumen y nos dan la sensación total del paisaje; de lo demás no vale la pena hablar.

El talento suyo para el diálogo —derivación de su virtud psicológica— no me ha sorprendido, por el mismo mérito. Pero sí su potencia de martillo es admirable. Y algunos trozos de la charla de los protagonistas —camino de la escuela— son de una verdad tal, y tan rara entre nosotros, que me recuerdan algún comentario de la literatura francesa sobre el primer diálogo de Wronsky y Ana Karenine: “pero si no se dicen otras cosas que las que se dice todo el mundo!” (Carta de Horacio Quiroga a Benito Lynch en 1916 citada en B. Lynch, *El pozo*, Buenos Aires, 1920, p. 34). Si se medita la última de las inteligentes observaciones de Quiroga, se tropieza con una verdad que, no por evidente, deja de deslumbrar al lector: nada parece diferir en la expresión de sus personajes de lo puramente coloquial.

Su distintivo consiste precisamente en “hacer arte con el diálogo campesino” como apuntara ya en 1919 Manuel Gálvez (*Los mejores cuentos*, p. 164). En esa antología acogió el autor de *Nacha Regules*, un cuento que había aparecido en *Plus Ultra*, (a. 2, N^o 15, jul. 1917): *El Bagual*. El título resulta lo suficientemente ambiguo como para esconder un motivo generador. Creemos

estar ante la referencia a un "animal no domado" (Diccionario de la Real Academia Española, 1970, Arg., Bol. y Urug.) y en cambio nos hallamos con la dimensión de un insulto aplicado injustamente. En la amable atmósfera de una reunión familiar, en pleno campo, Manuelita, la niña mimada de la casa, lanza el ex abrupto de su "qué bagual" para zaherir al joven pretendiente forastero que, pálido y orgulloso, no ve otra salida que retirarse y viajar para la capital. La aparente nadería de la situación, la actitud caprichosa de la muchacha que, aunque tarde, intenta comunicarse con el ofendido, no hacen más que enmarcar un problema de sensibilidad. De los comentarios de los circunstantes deducimos que el ausente es "demasiado delicado" porque no ha compartido la hazaña de un borracho al cortarle la cola a un pobre perro, porque ha dado de beber a dos zorrinos caídos sin remedio en un pozo, o porque ha defendido a una mujer menesterosa —"una mujer / ... / debía inspirar siempre consideración a los hombres". Y esa diferencia en la valoración de las palabras que, a juicio del patrón, se reduce a una actitud altiva de parte "del que viene de adentro": "Para esa gente, mi pobre hijita, nosotros siempre seremos gauchos, siempre seremos chusma inorante y no han de perder la ocasión de echarnos en cara nuestros defectos".

La originalidad de la perspectiva de Lynch reside en derivar del uso de un término malsonante todo un conflicto de sentimientos y personalidades, y de éste el choque de ambientes y culturas.

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

TRES MAESTROS DE LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

LUIS MARTÍN SANTOS - RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO
JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS

El lustro que siguió a la guerra civil fue para la mayoría de los españoles casi tan sombrío como los mismos años de la contienda fratricida. La vida intelectual se repuso con lentitud en un ambiente general de pragmatismo y banalidad, de doctrinarismo. Y como era de presumir, la década de los años cuarenta resultó pobre para la literatura peninsular. No obstante, el decenio siguiente presencié ciertos cambios en la situación española e internacional y, como consecuencia, al filo del medio siglo, entre los años cincuenta y sesenta, presenciamos el nacimiento de una nueva escuela narrativa. Su precursor fue el celeberrimo novelista gallego Camilo José Cela con su obra más elogiada, *La Colmena*, en la cual desplegaba sutiles recursos artísticos para ofrecernos una impresión de realismo documental difícilmente superable. Muy poco después se producía un súbito florecimiento de jóvenes talentos literarios consagrados a la causa de exponer, o al menos dar testimonios, de los aspectos más criticables de la vida española, expresándose en un estilo elaborado, serio y objetivamente realista. Uno de los portavoces sobresalientes del grupo, Juan Goytisolo, ha comentado que la novela española de esos años asumió las funciones informativas y críticas que en otro conglomerado social y en otras circunstancias hubiesen desempeñado los órganos de información. Su urgente sentido del deber de presentar testimonios fidedignos los encadenaba a los procedimientos del "realismo objetivo", en una época en que sus colegas del exilio y congéneres hispanoamericanos se dedicaban a interesantes experiencias con otros estilos literarios. La novela *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio encarna el monumento supremo del nuevo concepto.

El Jarama, de SÁNCHEZ FERLOSIO

Hasta entonces Sánchez Ferlosio —nacido en 1927— era conocido sólo por una minoría, debido a su primera obra, publicada pocos años antes, bajo el título de regusto classicista *Industrias y Andanzas de Alfanhuí*, que revelaba a un escritor de honda sensibilidad y de estilo definido y poético a la vez. La fama la obtuvo el novel escritor con el Premio Nadal de 1955, precisamente por *El Jarama*, narración que por la hondura, sutileza y coherencia de su arte, vino a representar un hito en las letras españolas. La obra en cuestión, como insistiremos luego, una de las mejores de la novelística del siglo, merced a habilísimos procedimientos e insospechados recursos se impregna de auténtica poesía. Durante las tres cuartas partes de la novela —trescientas y tantas páginas en total— nada acontece que en la vida real pudiésemos considerar memorable. Pero Sánchez Ferlosio nos cautiva enseguida porque trata de intensificar en nosotros la ilusión de presencia y nos participa los sucesos que ocurren aquel

caluroso domingo estival entre el grupo de simples muchachas y muchachos madrileños, a orillas del río Jarama, jalonadas de merenderos, no lejos de la capital. De lectores u "oyentes" de pronto no convertimos en testigos del relato, en la medida en que se nos permite "ver" y "oír" lo que hacen y dicen tanto los jóvenes excursionistas como las personas reunidas en la cercana venta del bueno de Mauricio. Cuando de súbito la dulce y tímida Lucita, una de las muchachas que participan en la jira, se ahoga —magistral golpe de efecto de la novela—, y aunque la acción prosigue con el mismo ritmo e igual registro de detalles, experimenta el lector la misma compasión implícita que le transmite el "primer observador", Sánchez Ferlosio. Mas sólo un lector de insólita sagacidad podría sospechar que algo le ocurriría precisamente a esta jovencita, achispadilla poco antes del fatal accidente y hasta enamorada de Tito, uno de sus camaradas. Nos ocurre, pues, como al terminar una buena novela policíaca, y volvemos atrás en busca de las pistas inadvertidas y descubrimos entonces una serie de incidentes que, insignificantes al comienzo, se cargan de presagios. Lo curioso es que al final todos los aspectos de intrascendencia se evaporan. Ahora los triviales y acartonados son los guardias, el secretario y hasta el mismo señor Juez que dirige las diligencias judiciales respectivas. Los "horteras", como llaman en Madrid a los modestos empleados de comercio, merced a la solidaridad en la desgracia, se humanizan y crecen. Y como resultado, hasta las banalidades, los vacíos, las partes muertas de la charla —medias palabras, perogrulladas, frescos y chispeantes madrileñismos, golfantes y achulapados a veces, anacolutos y vulgaridades— adquieren grandeza por la verdad humana que encierran. Se le ha reprochado al autor, sin ninguna razón, nos atrevemos a creer nosotros, esta fidelidad magnetofónica de que se vale para reproducir nuestro español coloquial —"hermoso, inteligente y hasta deslumbrante", a juicio de Julio Cortázar. Vale la pena, en todo caso, consignar la observación, pero cabe también complementarla, acentuando la profunda y austera poesía que ilumina con eficacia suma la gran novela, y no sólo en el grado en que domina magistralmente el idioma, exprimiéndole todo su zumo popular sin caer en ninguna afectación o amaneramiento, sino también en la insólita energía lírica de las vivísimas pinturas de paisajes:

Ya empezaban los chopos a estirar sus largas sombras hacia el Levante, pero aún el sol en lo alto giraba vertiginosamente sobre sí. Recalentaba la lana sucia de los eriales, las escurridas grupas de las lomas. Alguien lo hacía destellar un instante en el cinc de un cubo nuevo y en una racha de agua que fue a desparramarse contra el polvo; alguien lo hizo teñirse en lo rojo de un vaso levantado y apurado de pronto; alguien lo tuvo todavía en su pelo, en su espalda, en sus pendientes, como una mano mágica. Zumbaba sobre la tierra sordamente, como un enjambre legendario, como un denso, cansado, innumerable bordoneo de persistentes vibraciones de luz...

No hay duda de que *El Jarama* pretende ofrecernos un retrato fidedigno de la indigencia intelectual de unos seres, producto de la sociedad masificada y gregaria de la posguerra, privados por completo de inquietudes, aunque generosos, simpáticos y benévolos. En todos sus actos constatamos que se trata de unos chavales excelentes, dignos de toda simpatía, pero no menos de

lástima. El relato caracteriza, por otro lado, la intención de la novela social española. Sin criticar los aspectos negativos de la vida hispana, trata de mostrarlos, de ponerlos en evidencia de modo que impresionen y conmuevan. Sometidos a temores y represalias, todos los sujetos denuncian la indignancia en que se debaten. Y esta misma intención social explica el hecho de que no haya protagonistas de primer plano en la novela. El carácter excepcional lo desempeña el río Jarama, metáfora de la fuerza constructiva y destructiva del tiempo.

Los Bravos, de FERNÁNDEZ SANTOS

Es posible que la deliciosa obra *Viaje a la Alcarria* de Cela (1948) haya contribuido a formar el tenso y fino estilo de Jesús Fernández Santos. El narrador madrileño —nacido en 1926— se reconoce además deudor de los novelistas del 98, de algunos autores italianos y, ante todo, de nuestra prosa clásica, en la cual ha sabido encontrar eficaces raíces estilísticas y conceptuales. Como Sánchez Ferlosio e Ignacio Aldecoa, estudió Filosofía y Letras en la Complutense. Un año antes de que *El Jarama* llamase la atención de la crítica sobre el tema de la novela objetiva, publicó Fernández Santos su relato *Los Bravos*, que ha sido considerado como uno de los libros más representativos del grupo de novelistas del Medio Siglo. Si es verdad que *Los Bravos* no puede calificarse de manera tan definida como *El Jarama* de novela objetiva, participa la narración de Fernández Santos, sin embargo, de una sobriedad que se acerca mucho a la objetividad testimonial. Por lo mismo debemos considerarla como una de las primeras manifestaciones del realismo crítico. Si *El Jarama* era el retrato de ciertos estamentos sociales madrileños, *Los Bravos* enfoca su atención sobre los caracteres humanos de un pueblo de la región leonesa.

En aquel aislado rincón no ocurre nada especial aquel estío, y el propósito del autor parece bastante claro: quiere destacar precisamente que en esas aldeas no pasa nunca nada. Los vecinos viven en un nivel mínimo, obligados y condenados a la estrechez perpetua, a la mezquindad y al estoicismo, dentro del marco tradicional que representan los guardias civiles, los pequeños burócratas locales y el guarda jurado. La narración comienza en un punto cualquiera del diario existir de aquellos seres. La escena inicial nos presenta al médico del pueblo que está empezando a practicar allí su profesión —como el protagonista de *El Arbol de la Ciencia* de Baroja—, y que atiende con solícitud a sus pacientes, entre los cuales está Socorro, doncella de don Prudencio, ricacho del pueblo, la moza más guapa de los contornos. La muchacha abandona luego a su acaudalado patrón para vivir con el médico. Varios otros sujetos aparecen en planos menos relevantes. Por último, a diferencia de Andrés Hurtado, el médico barojiano que odia al pueblo que le han asignado, el buen doctor de *Los Bravos* se queda junto a Socorro en la distante población leonesa. Fiel a su estilo objetivista, Fernández Santos no formula puntos de vista personales ni amargas acusaciones, pero a través de las páginas de su novela se perfila un auténtico cuadro de la vida rural española a fines de la década de los años cuarenta: penurias y fatigas, apuros y recelos de aquellos “bravos” que todo lo sufren.

Las escenas que nos ofrece el relato —más sucesivas que simultáneas— parecen ajustarse a los movimientos de una cámara experta en la distribución de primeros y segundos planos, merced a los cuales el lector contempla al “bravo” vecindario. Y así, en la complacencia sensorial con que el autor nos presenta algunos detalles —del desastrado viajante “vemos” primeramente los polvorientos zapatos y las estrafalarias gafas—, captamos con claridad la óptica cinematográfica con que Fernández Santos aborda el relato. Lo mismo observamos en los diálogos, vivos y expositivos en sus mejores momentos, que fluyen con rapidez a causa de su exactitud. El novelista los emplea para hacer que el lector “vea” la realidad de los personajes. Véase cómo se menciona la dolencia que sufre don Prudencio:

De la trastienda surgió la voz de la mujer de Manolo:
—Dejadle en paz, que bastante tiene ya.
Todos volvieron la cabeza, asombrados:
—Pues, ¿qué le pasa?
Apareció secándose las manos rojas en el delantal.
—¿Por qué creéis que ha pedido el coche? Pues porque está malo y tiene que verlo el especialista.
—Siempre estuvo malo; no es de ahora.
—Esto es distinto. Es aquí —se llevó la mano al pecho izquierdo.
—¿Del pulmón?
—Del corazón, que es peor. Como que no tiene arreglo...

En suma, *Los Bravos* es la obra de un artista muy seguro de sus medios —el lenguaje entre ellos— y, como ya hemos acentuado, con una clara intención social. Fernández Santos ha continuado hasta el presente ofreciéndonos magníficos relatos, entre los que descuellan: *El Hombre de los Santos*, Premio de la Crítica, 1969; *En la Hoguera*, Premio Gabriel Miró; *Cabeza Rapada*, Premio Nacional de la Crítica, etc.

UNA NOVELA IRREPETIBLE: *Tiempo de Silencio*

Luis Martín Santos, el autor de *Tiempo de Silencio*, nació en 1924; cursó medicina en Salamanca y se doctoró en Madrid en 1947. A principios de 1964 perdió la vida en un accidente de automóvil. Martín Santos fue un hombre de excepcionales dotes intelectuales. Unió a sus preocupaciones científicas una sólida preparación filosófica. Su formación literaria era igualmente muy profunda y abarcaba desde los maestros helenos hasta los autores del tiempo presente. Sentía particular fervor por nuestros clásicos, sobre todo por Cervantes. Significativo es también su interés por Faulkner, Kafka y el *nouveau roman*, y su proclamada admiración por James Joyce. *Tiempo de Silencio* apareció en 1962 e *ipso facto* la crítica española percibió que se había abierto una nueva ruta en el mundo de las letras. Desde el punto de vista de su contenido social, el relato orienta su más intensa fuerza satírica contra la burguesía: las élites económico-sociales —Matías y su medio—, los círculos intelectuales —el café de artistas, el salón de conferencias—, los elementos burocráticos —el laboratorio de investigación, los ministerios, la comisaría—, y la sufrida clase media —la gente de la pensión, el público de fiestas y teatros—. La realidad que nos describe la novela es la sociedad española de 1949, “los años de hambre”. El argumento es bastante simple: el fracaso de un joven

hombre de ciencia debido a la injusticia y mezquindad del medio social en que se encuentra inmerso. El degradado investigador acaba por convertirse en un modesto médico rural sin anhelos ni horizontes.

Hasta la aparición del relato de Martín Santos en la novela de intención social, había campeado el humor negro de Cela o el testimonio objetivo de Sánchez Ferlosio, Fernández Santos o Goytisolo. Ahora el enfoque satírico de *Tiempo de Silencio* tenía que significar lógicamente una auténtica remoción de principios. Como Cervantes, Quevedo, Goya, Larra o Valle-Inclán, para expresarse nuestro autor se vale del sarcasmo, de la ironía, a menudo crudelísima y amarga. A Martín Santos le iritan muchos aspectos de la aislada y desvalida España de aquellos años de carencia y "silencio" obligado: la inermes situación de la ciencia española, la esterilidad de los círculos intelectuales, la estolidez de la cabezuda burocracia, etc. De Pedro, el protagonista principal de la novela, ignoramos su pasado, sólo conocemos su grisáceo presente y sus proyectos. Se nos presenta como un ser desarraigado y contradictorio; a lo largo del relato da la impresión de una criatura llevada o arrastrada por la corriente de la vida, trasunto de la mísera condición humana. Los restantes personajes confirman esa desoladora concepción existencial —excepto quizá la lindísima y generosa Dorita, nieta de la patrona de la pensión donde reside Pedro, su desafortunada novia más tarde, a pesar de sus cortos y "rotundos diecinueve", siempre "pronta a derramarse hecha ternura". De vez en cuando, no obstante, la pluma del magistral narrador se tiñe de afecto y dulzura. Martín Santos nos pinta a dos huéspedes de la casa:

Había un matrimonio sin hijos que hablaban muy poco. Los dos vestidos de negro, los dos pequeñitos y pálidos, los dos un poco arrugaditos, los dos con las manos blancas estirando el mantel y echando a un lado las migas mientras llega la naranja. Este matrimonio vivía en la peor habitación de la pensión, un cuarto interior con una columna de hierro en medio. La señora había confeccionado un manguito de pana oscura que rodeaba la columna de hierro hasta media altura. Así "hace menos frío" explicaba cautelosamente.

No sólo el enfoque, también la técnica descriptiva que despliega el escritor aparece impregnada de ironía, de distorsiones evocativas. Los diálogos de Martín Santos merecen párrafo aparte, pues evidencian igualmente su capacidad renovadora. Dorita se presenta angustiada en la Comisaría con la pretensión de ver a Pedro; el diálogo recoge sólo una parte de la conversación, la del policía, y se silencia lo que dice la jovencita, aunque la parte dada encierra claras alusiones al contenido de la omisión:

- ¿Por quién pregunta?
- No. No se puede.
- No, no puedo decirle nada.
- ¿Usted qué es de él?
- No se apure, señorita. Todo acaba siempre arreglándose. Se lo digo yo que las he visto de todos los colores.
- No puedo pasarle ningún recado.
- Usted no debe llorar con esos ojos.
- ¡Claro que sí! Puede usted volver mañana...

En la línea de Joyce se observa en *Tiempo de Silencio* una explotación sistemática del monólogo interior. Y Martín Santos sabe desarrollar con virtuosismo las posibilidades de este sistema para explorar la conciencia y reflejar el fluir del pensamiento de sus protagonistas. Los elementos denominados discursivos aparecen a menudo en las descripciones, en los monólogos y hasta en los pasajes narrativos. En este contexto merecen destacarse ciertos casos de digresiones puras o disertaciones ideológicas que el autor encaja con audaz maestría en la narración: sobre Cervantes, sobre un cuadro de Goya, sobre los toros, etc.

La compleja utilización del lenguaje es otro de los aspectos más notables de la novela. Habitados a la sobria prosa del realismo social, lo que sorprendió a los primeros lectores de *Tiempo de Silencio* fue, sobre todo, su "alarde verbal", su frondoso "barroquismo" idiomático. Es indudable que Martín Santos, a las mismas alturas que sus congéneres hispanoamericanos —1961—, quiere explotar los poderes del idioma, incluidos los líricos, y con un fin bien concreto: lograr un enriquecimiento lingüístico. En cuanto al léxico, llaman la atención los cultismos —en especial términos médicos—, los neologismos y las audaces creaciones verbales. En otro nivel, se destaca el gusto por la frase larga, a menudo con complejas ramificaciones. Con todo esto se combinan espléndidas imitaciones del castellano clásico.

Y una acotación final de cara a esta obra maestra de nuestras letras: *Tiempo de Silencio* muestra, como indicábamos, profundas resonancias míticas y fuertes recuerdos de *La Odisea* y del *Ulyses* de Joyce. Se trata, en efecto, del esfuerzo más logrado en la novela española por seguir las huellas de Joyce. Sin embargo, el escritor español no se limita simplemente a imitar al genial irlandés, pues en su visión y en su ejecución nos ofrece una obra originalísima. En vista de las apreciaciones expuestas, la pregunta resulta inevitable: ¿Es *Tiempo de Silencio* una novela pesimista? Amarga, sin lugar a dudas. Alguien la ha calificado incluso de "panorama inmisericorde de un mundo degradado". Quizá tenga razón, pero el autor determina y pormenoriza las causas. Martín Santos no se detiene a mostrarnos soluciones simplistas ante al aciago horizonte que nos traza; a los lectores nos deja la misión de profundizar los motivos y de adoptar posiciones. Su hábil digresión sobre el *Quijote* le sugiere una frase que bien podemos aplicar a su propia creación literaria: "Todas las puertas quedan abiertas". Tampoco se impone hablar de desesperanza. Su visión del pasado y del presente de España es compatible con una firme esperanza histórica, mientras que sus denuncias y sus sátiras abrigan un propósito bien claro: una "destrucción de mitos", según su propia expresión.

Trabajos de cierto vuelo, desde hace algunos años, se refieren a una pretendida crisis de la novela española. En nuestros tiempos de tanto *dysphilein*, desamor, en el sentido heleno clásico del vocablo, y de *mass-media* —valga el anglicismo latinizante—, lo que es muchísimo más grave, ¿no convendría hablar también de una aguda crisis de lectores? Si tenemos presente a los escritores aludidos —agregaría a Miguel Delibes— y a los nuevos valores —a Juan Benet, no tan joven, pero revelación reciente, creador de un mundo narrativo de gran complejidad, a Juan Marsé, a Paco Umbral y al grupo de prometedores novísimos— nos atrevemos a estimar la novela española actual como un espléndido renacimiento.

BORIS OSÉS

INDIANISMO E INDIGENISMO EN LA POESIA DE LA REVOLUCION

Desde la Revolución de Mayo hasta el fin de la lucha por la independencia hubo en nuestro país —a la vez que el lógico sentimiento antiespañol suscitado por la contienda— una marcada simpatía hacia los indígenas. Ello se puede advertir en actitudes y declaraciones de distinguidos patriotas que conducían el movimiento emancipador o participaban en él decididamente —entre ellos Moreno, Castelli, Belgrano, San Martín— y en medidas en favor de los indios tomadas por la Primera Junta y la Asamblea de 1813. El proyecto belgraniano de erigir una monarquía constitucional y coronar a un descendiente de los antiguos incas, presentado en el Congreso de 1816, y que contó con sostenedores tan calificados como San Martín, es tal vez el episodio más revelador de las tendencias indianófilas del momento ⁽¹⁾. Señalar la forma en que

(1) Algunos autores sostienen que la Revolución de Mayo pudo ser considerada un movimiento de reivindicación indigenista. Así, tras recordar la proclama de Castelli, vocal-representante de la Junta y jefe de la expedición libertadora al Alto Perú, que en las ruinas de Tiahuanaco anunció a los nativos la liberación del indio y la independencia de América, Ricardo Rojas escribe: "Y engrosaban la muchedumbre, encrespando los suaves collados, todos los pueblos montañoses, que al mando de sus curacas o caciques tradicionales, habían prestado acatamiento a la Junta de Buenos Aires. Convertidos al cristianismo, pero indígenas puros en su mayoría, veían al Representante como a un restaurador de la antigua vida india, pues no otra cosa significaba para ellos la revolución, al oír la alzada contra los amos extranjeros que asesinaron a Atahualpa. Bajo sus ponchos decorados por figuras geométricas al estilo de sus huacas arcaicas o sus piedras míticas, aquellos millares de indios traían sus hondas y sus chuzos para ofrecerlos a la revolución. Todos venían para oír la palabra de liberación y de igualdad en los labios del hidalgo criollo, blanco, pero hijo de la tierra como ellos". (*Blasón de plata*, Buenos Aires, 1912, p. 208).

Angel Rosenblat, por su parte, afirma: "Iniciada la lucha, el impulso antiespañol buscó asidero en el pasado indígena. Los llamados *españoles americanos* abominaron de la conquista, renegaron de la tradición española, identificaron su causa con la del indio y trataron de hacer revivir la tradición indígena". (*La población indígena y el mestizaje en América*, Buenos Aires, 1954, p. 38). Pero estima que tales actitudes no carecían de fines políticos: "Los gobiernos de la Revolución procuraron atraerse al indio a su causa. Las proclamas y decretos invocaban la fraternidad americana y suprimían los tributos, las encomiendas, la mita, los pongos, los yanaconazgos y toda forma de servidumbre personal. Las repúblicas recién constituidas se apresuraron a proclamar la emancipación del indio y su igualdad jurídica con el blanco. Fueron mucho más lentas, en general, para admitir la libertad del negro". (Ob. cit., pp. 40-41). Acerca del entusiasmo con que San Martín acogió el plan de coronar a un descendiente de los incas, observa: "Quizá estuviera esa idea de acuerdo con sus miras políticas. Antes de emprender la campaña de los Andes reunió en Mendoza a los caciques araucanos, y al proponerles la alianza, les dijo: «Yo también soy indio». También fue idea suya editar por suscripción popular los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, obra prohibida por el régimen colonial y que influyó sin duda sobre muchos de los hombres de la Revolución". (Ob. cit., p. 39). "Por más ilusorios —agrega— que hayan sido todos esos proyectos, atestiguan como la poesía de la época, los ideales y sentimientos de los hombres de la Revolución y el peso político de la población indígena". (Ob. cit., p. 40).

este sentimiento se expresó en dos poetas representativos de la época, Esteban de Luca y Bartolomé Hidalgo, es el objeto de este trabajo.

Hemos de recordar, para nuestro propósito, la distinción que la crítica ha establecido entre dos conceptos que solían confundirse: el indianismo y el indigenismo. Para no ser reiterativos, pues hemos considerado el punto detenidamente en otro estudio (2), señalaremos sólo lo que Aída Cometta Manzoni, siguiendo a José Carlos Mariátegui y Moisés Sáenz, puntualizó al respecto: la literatura indianista "se ocupa del indio en forma superficial, sin penetrarse de su problema, sin estudiar su psicología, sin confundirse en su idiosincrasia. La literatura indigenista, en cambio, trata de llegar a la realidad del indio y ponerse en contacto con él. Habla de sus luchas, de su miseria, de su dolor; expone su situación angustiosa; defiende sus derechos; clama por su redención" (3). En síntesis, pues, el indianismo es una inclinación más retórica que real hacia el indio, y el indigenismo una identificación profunda con él.

En los poetas de la Revolución y del período de la Independencia predomina notoriamente la primera actitud, visible en todos ellos casi sin excepción, aunque a través de rasgos diversos. Veremos de qué manera se manifiesta en Esteban de Luca, uno de los vates de más alta y sostenida inspiración dentro de aquel período y representante, como la mayoría de sus colegas, de la corriente culta yseudoclásica. Un recurso frecuente en esta poesía es la personificación de la patria, de América o de la libertad (4). En el autor nombrado el procedimiento adquiere una magnitud y un vigor singulares, como puede advertirse en sus dos composiciones más significativas: "La secretaria de estado en el departamento de gobierno al vencedor de Maipo" y el "Canto lírico a la libertad de Lima".

Observémoslo tal como se muestra en la primera de esas piezas. Aparece encabezando la composición. América, representada por una joven y hermosa mujer, contempla el mundo desde el magnífico mirador de una cumbre andina:

Boleslao Lewin, finalmente, es categórico al respecto: "Ahora bien, se podrá argüir —distorsionando la verdad— que Belgrano, Castelli y San Martín, jefes de expediciones militares a regiones densamente pobladas por indios, por razones de conveniencia política hacían las declaraciones que hemos citado. Pero esto equivaldría a un desconocimiento no sólo de la conformación ideológica de los hombres de Mayo, sino también de la realidad social imperante en las regiones aludidas. En ellas el indio, singularmente en aquella época, política y militarmente, pesaba poco, sobre todo en comparación con los mestizos y blancos, de los cuales los separaba un abismo de intereses y prejuicios. Además, de tratarse sólo de un cálculo político, el hipotético apoyo de los naturales —desconocedores del manejo de las armas de fuego— lo contrabalancearía con holgura la adhesión de las otras capas, cuya voluntad se enajenaban, en gran parte, los jefes militares argentinos por su inclinación indigenista, concordante con los principios igualitarios de la Revolución de Mayo y con la tónica espiritual de la época". ("El indigenismo de Moreno, Castelli, Belgrano y San Martín", *La Prensa*, 10 de abril de 1960).

(2) Cf. nuestro trabajo "La mención del indio en la poesía de la Revolución", en *Boletín* de la Academia Argentina de Letras, Nº 117-118, julio-diciembre de 1965.

(3) *El indio en la poesía de América española*, Buenos Aires, 1939, p. 20.

(4) El rasgo reaparecerá en poetas americanos posteriores: expresiones usuales en aquella poesía, como "América inocente", "Virgen del mundo", etc., resurgen, más o menos modificadas, en Juan María Gutiérrez, Rafael Obligado, Walt Whitman, Rubén Darío, entre otros.

Allá en la cumbre de los altos Andes,
sobre región de nieve sempiterna
donde más brilla el luminoso Febo,
la América inocente colocada
domina el orbe; asiento majestuoso
le dan la cima de elevados montes (5).

Aparte la nitidez y plasticidad de la escena, cabe advertir que la figura descrita corresponde a una mujer indígena. Así nos lo revela el retrato físico, en un rápido trazo, y los detallados elementos de su atuendo lo sugieren claramente:

Hoy repartido en trenzas su cabello,
ornado el cuello de nevadas perlas,
puesto al hombro el carcaj de flechas lleno
de tersa y fina plata fabricadas,
el arco tachonado de diamantes,
los pies cubiertos con sandalias de oro,
hija del sol y de tesoros llena,
como virgen del mundo resplandece (6).

La solemne y radiosa figura domina con su presencia pasiva toda la primera parte del canto. Su mirada de alcance ilimitado desdeña la imponente grandeza del paisaje y se detiene en la heroica lucha que libran sus hijos contra las huestes españolas:

Un cuadro más grandioso y más terrible
su vista ocupa, el solio vacilante
del monarca español, que enfurecido
impele al mar las huestes sanguinosas
con que intenta oprimir al suelo indiano:
en sus semblantes retratados mira
todo el furor y rabia carnífera
de Pizarro y Cortez... ¡Ah, que en su seno
hondamente grabadas permanecen
las atroces heridas que inundaron
de sangre el trono de los dulces Incas,
de Moctezuma en México opulenta!
Por todas partes a sus dignos hijos
rompiendo mira el yugo del Hispano;
el grito universal de la venganza
contra tres siglos de opresión indigna,
el ronco son del bélico instrumento,
el horrísono estruendo de las armas

(5) *La lira argentina*, Buenos Aires, 1924, p. 181.

(6) *Ibidem*, pp. 181-182.

que los ecos dilatan y repiten
en confuso rumor resonar hacen
la bóveda celeste; el patrio suelo
retumba todo: "¡Libertad o muerte!" (7).

El simbólico personaje es, en verdad, significativo. Es América que tiene todavía las entrañas lastimadas por las heridas de la conquista. Es la madre de los patriotas que están luchando tenazmente por romper el yugo colonial y vengar la afrenta secular. Es, en fin, emblema de la unidad americana, de la necesaria unión de indios y criollos en la lucha contra la dominación española.

En el comienzo de la segunda parte asoma otro personaje indígena: un sacerdote o hechicero. El poeta lo llama "Indo sacerdote". Es el centro de un breve pasaje, pero no está descrito. Mencionado al principio de la escena y presente a lo largo de ella, llega algo desvanecido al final:

Del Pacífico mar la espalda oprimen
preñadas naos de armada soldadesca;
mas, ¡oh presagio!, el Indo sacerdote
ve entonces desde el seno de las aguas
levantarse a los cielos una nube
de sanguíneo color y vasta mole;
al sol, que va marchando hacia el ocaso,
ella se opone cual barrera inmensa.
Pero agitando su diadema de oro
él la entreabre, la rompe y desvanece,
y con radiante faz se precipita
en las salobres cristalinas ondas.
Consultando el oráculo declara
prodigio tal en pro de los indianos (8).

De cualquier modo, tanto la mención del personaje como la función de interpretar el "oráculo" que se le atribuye revelan, a la vez que reminiscencias literarias seudoclásicas, un innegable propósito de dignificarlo.

Hay, pues, en la composición que consideramos una actitud indianista, transparente sobre todo en las dos figuras examinadas. Tal actitud es corroborada por la cálida mención del "libre Arauco", los "dulces Incas" y la tan reiterada y exaltadora de "indianos" en su acepción más lata de "americanos", es decir, la que incluye y funde los conceptos de criollo y de indio. Esta acepción refleja, en el terreno de la expresión, ese propósito de unidad americana sin distinciones étnicas y sociales, que tan fundamental resultaba para el éxito de la empresa emancipadora. Que ese propósito estuviera inspirado en motivos circunstanciales, por elevados que fueran, como en este caso, y no en razones últimas de humanidad y de justicia es la incongruencia real que se

(7) *Ibidem*, p. 182.

(8) *Ibidem*, p. 193.

expresa, literariamente, en la distinción entre las dos nociones que estamos considerando.

Bartolomé Hidalgo, el poeta más espontáneo y genuino de entonces —exponente casi excepcional de la poesía popular de la época—, es el único en el cual la inclinación hacia el indio asume el carácter de una simpatía profunda, de una sincera identificación, y se convierte así en verdadero indigenismo. El cambio de actitud es tan notable que modifica la raíz misma del enfoque. Así, la imagen del indio que nos presenta —una imagen fresca y enaltecida— aparece configurada desde un punto de vista indígena. En virtud de esta singular perspectiva, el personaje es al mismo tiempo objeto y sujeto, protagonista y autor.

Podemos advertir el fenómeno en el cielito “Un gaicho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII y saluda al conde de Casa-Flores con el siguiente cielito, escrito en su idioma”, de 1819, en que el poeta satiriza la misión diplomática enviada a Buenos Aires por el monarca español para negociar la paz con las provincias del antiguo virreinato. En esa composición, el autor, altivamente, proclama la calidad indígena de él y de su pueblo:

Cielito, cielo que sí,
guárdense su chocolate,
aquí somos puros indios
y sólo tomamos mate (9).

La afirmación podría ser, simplemente, una desafiante humorada. Sin embargo, las estrofas siguientes refirman tales palabras con una coherente visión crítica de la realidad colonial, que es considerada, en verdad, a través de inquietudes y dolores especialmente indígenas:

Lo que el rey siente es la falta
de minas de plata y oro;
para pasar este trago
cante conmigo este coro.

Cielito, digo que no,
cielito, digo que sí;
reciba, mi don Fernando,
memorias de Potosí.

Ya se acabaron los tiempos
en que seres racionales
adentro de aquellas minas
morían como animales.

Cielo, los reyes de España
¡la pucha que eran traviesos!
Nos cristianaban al grito
y nos robaban los pesos (10).

(9) *Cielitos y diálogos patrióticos*, Buenos Aires, 1963, p. 62.

(10) *Ibidem*, pp. 62-63.

Podría argüirse, quizás, que tales censuras son manifestación del espíritu democrático y del nacionalismo americanista de la época, antes que de un sentimiento verdaderamente indígena. Sin embargo, ese aire de nativa autenticidad que respiran todos los diálogos y cielitos de Hidalgo —surgido de la armonía entre personajes y temas, la sencillez y espontaneidad expresiva y la frecuente utilización de indigenismos lingüísticos— parece extenderse también sobre las citadas estrofas, que están muy lejos de resultar falsas o convencionales.

Hasta en la más simple mención el indio cobra en la pluma de Hidalgo un relieve y un sentido especiales. En el “Cielito de Maipú”, de 1818, estos versos revelan el grado de su simpatía:

Pero ¡bien *ayga* los indios!
Ni por el diablo aflojaron;
mueran todos los gallegos,
viva la Patria, gritaron (11).

Porque aquí los “indios” no son otros que los soldados patriotas: la palabra ha perdido su significación étnica primigenia para convertirse en una expresión cálida y ponderativa, de modo semejante a lo que ocurriría, por ejemplo, con el término *gaucho*. En el “Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras, compuesto en honor del ejército libertador del Alto Perú” el vocablo es utilizado con la misma acepción e idéntica connotación afectiva (acentuada por el calificativo *amargo*, que en la poesía gauchesca tiene el significado de *valiente*):

En Pasco, O'Reilly y los suyos
las avenidas cubrieron,
pero los indios amargos
bajo el humo se metieron (12).

(11) *Ibíd.*, p. 48. El tercer verso contiene una exclamación que, aunque dirigida sólo contra los soldados realistas y en el calor del combate que se describe, podría parecer destinada a todos los peninulares. Pero Bartolomé Hidalgo, hombre de humilde cuna y de alma generosa, no sintió animadversión hacia el pueblo español y supo distinguir claramente entre éste y el monarca. Lo revela sin lugar a dudas en el “Cielito a la venida de la expedición española al Río de la Plata” (*Ob. cit.*, p. 56):

Saquen del trono, españoles,
a un rey tan bruto y tan flojo,
y para que se entretenga
que vaya a plantar abrojo.

Cielito, cielo que sí,
por él habéis trabajado,
y grillos, afrenta y muerte
es el premio que os ha dado.

Si de paz queréis venir,
amigos aquí hallaréis,
y comiendo carne gorda
con nosotros viviréis.

(12) *Ibíd.*, p. 65.

Por último, recordaremos el final del "Nuevo diálogo patriótico", de 1820. Al concluir el coloquio entre Contreras y Chano, éste le pide a su amigo que, después de comer y "sestiar", lo acompañe a "lo del Pelao". En la estrofa siguiente, la última de la composición y la única en que el diálogo cede su lugar a la narración, aparece este nuevo personaje:

Comieron con gran quietú,
y después de haber sestiao,
ensillaron medio flojo
y se salieron, al tranco,
al rancho de Andrés Bordón
(alias el "Indio Pelao"),
que en las pendencias de arriba
sirvió de triste soldao
y en Vilcapugio de un tiro
una pierna le troncharon.
Dieron el grito en el cerco;
los perros se alborotaron;
Bordón dejó la cocina,
los hizo apeaar del caballo;
y lo que entre ellos pasó
lo diremos, más despacio,
en otra ocasión, que en ésta
ya la pluma se ha cansao (13).

Por lo que sugiere el apodo, se trata de un puestero indio o mestizo. No está retratado físicamente, pero su presencia vívida y su semblanza moral despiertan simpatía: es un héroe humilde y desconocido, y un hombre hospitalario. Pese a la promesa de los versos finales, no sabemos que el poeta volviera a ocuparse de él. Sin embargo, ya se había insinuado levemente, antes de esta aparición, en la segunda estrofa del "Cielito a la venida de la expedición española al Río de la Plata", de 1819:

Cielito, cielo que sí,
eche un trago, amigo Andrés,
para componer el pecho,
y después le cantaré (14).

(13) *Ibidem*, p. 90.

(14) *Ibidem*, p. 53.

No hay duda, pues, que el personaje le preocupaba e iba creciendo en su mente y en su obra. La temprana muerte de Hidalgo, ocurrida en 1822, en Morón, a los 35 años, detuvo el desarrollo del "Indio Pelao". Así y todo, el personaje le permite exaltar una vez más las virtudes del indígena y su participación en la lucha por la libertad. Lo hace de modo cálido y fraternal, con ese afecto sincero y genuino con que siempre se refiere a ellos. Esta es la actitud que convierte a Hidalgo en el único poeta realmente indigenista de su generación (15).

FERNANDO ROSEMBERG

(15) ¿Había en sus venas sangre indígena? Ninguno de sus biógrafos lo ha señalado. En cambio, un adversario que no sabía controlarse, el padre Castañeda, lo ataca desde su periódico *La matrona comentadora*, N° 7, febrero de 1821, y lo califica repetida e intencionadamente de "oscuro montevidiano", como si le enrostrara condición de mulato.

SOBRE ALGUNOS ASPECTOS LINGÜÍSTICOS Y SIMBÓLICOS DEL PUENTE DEL ROMANCE VIEJO DE LA DONCELLA GUERRERA

INTRODUCCIÓN

Para caracterizar la difusión y vitalidad del Romance Viejo de la Doncella Guerrera recurrimos a las palabras dichas por quien acaso lo ha conocido mejor que nadie, Ramón Menéndez Pidal, en su *Flor Nueva de Romances Viejos* ⁽¹⁾.

“Este romance, del que tengo un centenar de variantes modernas, no figura en cancioneros ni pliegos sueltos antiguos, pero sabemos que era muy conocido en el siglo XVI, porque en la *Aulegraphia* de Jorge Ferreira un galán de la corte portuguesa canta a la guitarra nuestros dos primeros versos, y los canta en castellano; hoy, ya traducido al portugués, se repite el romance en todo Portugal y en las Islas Azores. También de Castilla se propagó a Cataluña, donde Milá recogió versiones de lenguaje castellano mezclado con catalán. Lo conocen igualmente los judíos de Tánger y de todo Marruecos, así como los de Hungría, Servia, Grecia, Constantinopla, Asia Menor y Palestina. Un canto de asunto igual, y muy parecido al castellano en su plan y movimiento, está divulgado por el Piamonte y por otras partes del norte de Italia. También existe forma análoga en Francia. Fuera de los países latinos hay cantos semejantes en Grecia y Albania; una canción de Carniola se refiere igualmente a una doncella cuyo padre lo es de siete hijas sin ningún varón, y varias de las pruebas a que es sometida la muchacha disfrazada coinciden con las del romance” (p. 246).

Complementamos, por nuestra parte, lo expuesto por Ramón Menéndez Pidal agregando que por cierto el tema de la doncella nacida en lugar del necesario o esperado hijo y heredero varón es tema verdaderamente tradicional y universal y que el marco a que debe referirse para ser comprendido su sentido último es el del simbolismo y la metafísica tradicionales. Recordamos sólo al respecto, sin intentar establecer ninguna correspondencia más especial, cosa que queda para otro estudio futuro, que uno de los famosos episodios del *Mahābhārata*, el mismo poema épico indio que contiene uno de los textos más conocidos y sagrados para el hinduismo, la *Bhagavad-Gītā*, esto es el *Canto del Señor Glorioso* o del Bienaventurado, comparable al *Evangelio* para el cristianismo, es, decimos, el que narra la historia de la doncella Shikhandini, convertida en el caballero Shikhandin ⁽²⁾, hija, como la del romance, de noble personaje, rey

(1) MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Flor Nueva de Romances Viejos*. Madrid, Espasa-Calpe, vigésima edic., 1965.

(2) En sánscrito el sufijo nominal secundario -i forma el femenino de los temas masculinos que terminan en sufijos consonánticos. Se trata, pues, del mismo nombre adaptado a ambos géneros.

en el poema indio, y participante también, aunque de manera mucho más maravillosa, en una guerra en defensa de la causa de su señor.

No es, pues, sobre la anticipada correspondencia literaria que queremos tratar en este estudio, ni sobre su quizás común trasfondo doctrinal. Sí, en cambio, queremos dedicarnos ahora a un solo aspecto del complejo simbolismo del romance, mencionando únicamente al pasar, y como meros puntos de referencia, otros que esperamos poder explicar en otra oportunidad con mayor cuidado.

PROPÓSITO DEL PRESENTE ESTUDIO

Guía nuestro intento un doble propósito. Consiste éste, por un lado, en una aplicación del método de la lingüística comparativa que nos aportará elementos de sentido íntimamente relacionados con el aspecto de la interpretación simbólica y doctrinal que, por otro lado, forma la segunda parte de lo propuesto. Podrá observarse además de qué modo un método científico como el del comparatismo lingüístico, en apariencia tan alejado y poco congruente con el objeto que ahora proponemos estudiar, un romance viejo tradicional, puede rendir buenos frutos a poco que se lo utilice con tino y respeto de sus propias posibilidades. Para los estudiantes de letras, tanto clásicas cuanto modernas, es posible que resulte en un ejemplo aleccionador, a menos que las preocupaciones ciegamente materiales por las formas (o lo que viene a ser lo mismo, la moda) no hayan torcido definitivamente su juicio y la ecuanimidad de sus intereses.

Corresponde, pues, en primer lugar, que demos una versión del romance, sobre la cual hemos de trabajar.

VERSIÓN DEL ROMANCE DE LA DONCELLA GUERRERA

Es la misma que recoge Menéndez Pidal en la aludida *Flor*. La elegimos porque contiene bien definidos los rasgos que han de constituir la base de nuestra explicación.

—Pregonadas son las guerras
de Francia con Aragón,
¡cómo las haré yo, triste,
viejo y cano, pecador!
5 ¡No reventarás, condesa!
por medio del corazón,
que me diste siete hijas,
y entre ellas ningún varón!
Allí habló la más chiquita,
10 en razones la mayor:
—No maldigáis a mi madre,
que a la guerra me iré yo:
me daréis las vuestras armas,
vuestro caballo trotón.

- 15 Conoceránte en los pechos
que asoman bajo el jubón.
—Yo los apretaré, padre,
al par de mi corazón.
—Tienes las manos muy blancas,
- 20 hija, no son de varón.
—Yo les quitaré los guantes
para que las quemé el sol.
—Conoceránte en los hojos,
que otros más lindos no son.
- 25 —Yo los revolveré, padre,
como si fuera un traidor.
Al despedirse de todos,
se le olvida lo mejor:
—¿Cómo me he de llamar, padre?
- 30 —Don Martín el de Aragón.
—Y para entrar en las cortes,
padre, ¿cómo diré yo?
—Bésoos la mano, buen rey,
las cortes las guarde Dios.
- 35 Dos años anduvo en guerra
y nadie la conoció,
si no fue el hijo del rey
que en sus ojos se prendó.
—Herido vengo, mi madre,
- 40 de amor me muero yo;
los ojos de don Martín
son de mujer, de hombre no.
—Convídalo, tú, mi hijo,
a las tiendas a feriar;
- 45 si don Martín es mujer,
las galas ha de mirar.
Don Martín como discreto
a mirar las armas va:
—¡Qué rico puñal es éste,
- 50 para con moros pelear!
—Herido vengo, mi madre,
amores me han de matar;
los ojos de don Martín
roban el alma al mirar.
- 55 —Llévaraslo tú, hijo mío,
a la huerta a solazar;
si don Martín es mujer,
a los almendros irá.
Don Martín deja las flores;

- 60 una vara va a cortar:
—¡Oh, qué varita de fresno
para el caballo arrear!
—Hijo, arrójale al regazo
tus anillos al jugar;
- 65 si don Martín es varón
las rodillas juntará,
pero si las separare
por mujer se mostrará.
Don Martín, muy avisado,
- 70 hubiéralas de juntar.
—Herido vengo, mi madre,
amores me han de matar;
los ojos de don Martín
nunca los puedo olvidar.
- 75 —Convidalo tú, mi hijo,
en los baños a nadar.
Todos se están desnudando;
don Martín muy triste está:
—Cartas me fueron venidas,
- 80 cartas de grande pesar,
que se halla el conde mi padre
enfermo para finar.
Licencia le pido al rey
para irle a visitar.
- 85 —Don Martín esa licencia
no te la quiero estorbar.
Ensilla el caballo blanco,
de un salto en él va a montar;
por unas vegas arriba
- 90 corre como un gavilán:
—¡Adiós, adiós, el buen rey,
y tu palacio real;
que dos años te sirvió
una doncella leal!
- 95 Óyela el hijo del rey,
tras ella va a cabalgar.
—¡Corre, corre, hijo del rey,
que no me habrás de alcanzar
hasta en casa de mi padre,
- 100 si quieres irme a buscar!
Campanitas de mi iglesia,
ya os oigo repicar;
puentecito, puentecito,
del río de mi lugar,

- 105 una vez te pasé virgen,
virgen te vuelvo a pasar.
Abra las puertas mi padre,
ábralas de par en par.
Madre sáqueme la rueca,
110 que traigo ganas de hilar,
que las armas y el caballo
bien los supe manejar.
Tras ella el hijo del rey
a la puerta fue a llamar (3).

Ofrecemos a continuación un análisis de las partes del romance para determinar la ubicación y función del elemento que nos interesa en la estructura de la composición. Este elemento es el *puentecito* invocado dos veces en el verso 103.

ANÁLISIS DE LAS PARTES DEL ROMANCE

A - La doncella en la casa paterna y salida a la guerra (1-34).

I. Guerras pregonadas y lamentaciones del conde (1-8):

- 1) anuncio de la guerra entre Francia y Aragón (1-2);
- 2) lamento del conde que no puede ir por viejo (3-4);
- 3) denuesto contra la condesa, que no le ha dado hijos varones, sino siete hijas (5-8).

II. Resolución de la hija menor de salir a la guerra como caballero, diálogo sobre el modo de ocultar su femineidad y pruebas de su aparente masculinidad (9-34):

- 1) la hija menor resuelve ir a la guerra como varón (9-14);
- 2) solución del primer rasgo femenino evidente (pechos) (15-18);
- 3) solución del segundo rasgo femenino evidente (manos) (19-22);
- 4) solución del tercer rasgo femenino evidente (ojos) (23-26);
- 5) sobre el nombre varonil de la doncella (27-30);
- 6) sobre su saludo varonil (31-34).

B - La doncella en la casa del rey y pruebas que debe superar para ocultar su femineidad (35-86).

I. Sólo el hijo del rey conoce a la doncella por sus ojos (35-38).

II. La reina, su madre, le revela los modos de probar la femineidad del aparente caballero (39-76):

- 1) prueba de las tiendas de feriar y fallo (39-50);

(3) MÉNÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, ob. cit., pp. 242-5.

- 2) prueba del solaz en la huerta y fallo (51-62);
- 3) prueba de los anillos del juego y fallo (63-70);
- 4) prueba del baño de los caballeros sin éxito (71-76).

III. Tristeza de la doncella caballero, alegadas malas noticias de su padre y pedido de licencia otorgado (77-86).

C - Regreso de la doncella a la casa paterna (87-112)

I. Despedida del hijo del rey y propio descubrimiento de su femineidad (87-100):

- 1) vase velozmente la doncella y descubre al hijo del rey su femineidad (87-94);
- 2) aunque quiere no puede él alcanzarla, sólo en casa de su padre podrá hacerlo (95-100).

II. Pruebas que tiene la doncella de su liberación y preservación de su virginidad (101-106):

- 1) el sonido de las campanas de la iglesia (101-102);
- 2) el pasaje del puente de su lugar con declaración de virginidad (103-106).

III. Llamado al padre y a la madre (107-112):

- 1) para que el padre abra la puerta de su casa (107-108);
- 2) para que la madre le dé su rueca (109-112).

D - Conclusión: llamado del hijo del rey a la puerta del conde (113-114).

En este análisis la parte que numeramos C-II (vv. 101-106) corresponde a la presentación de los elementos considerados por la doncella como pruebas de la terminación de su peligro y de su retorno seguro a la casa paterna, así como de la conservación de su doncellez, vinculada ésta directamente con la referencia al pasaje del puente. Ahora bien, toda la primera parte, A, como la segunda, B, están dedicadas, una desde la perspectiva de la habitación en la casa paterna, pero la otra desde la perspectiva de la estada en la guerra y en especial de la permanencia en la corte del rey, a exponer los rasgos más propios de la femineidad y los medios de ocultarlos, de un lado, y, de otro, las pruebas por que la doncella pasa hasta tener completa seguridad de la preservación de su virginidad. De donde resulta que las partes del romance se relacionan entre sí para poner de manifiesto el tema de los riesgos, pruebas y conservación, a pesar de todo, de la virginidad de la doncella. No se trata tanto de la conversión en caballero en sí misma, cuanto de los peligros que ella entraña para la doncellez. Por otra parte, los medios para el ocultamiento de la femineidad no tienen por objetivo el cumplimiento de alguna norma legal, como podría ser la prohibición de tomar las armas una mujer e ir a la guerra en una compañía de hombres, ni tienen por causa alguna conveniencia de orden social, incumbente a la doncella o a su padre. De tal manera se hace evidente la importancia de la referencia al puente del lugar como signo de la deseada conservación de la doncellez. El puente, puesto así en relación con

la virginidad expresamente por la doncella, cobra el valor de un signo de doble sentido: significa el pasaje peligroso, cuando sale de la casa paterna y de su lugar, esto es de su tierra y de su gente, al mundo extraño de la casa del rey, las cortes y la guerra; contrariamente, significa un pasaje seguro y de liberación, cuando regresa desde ese ámbito extraño al que le es propio por naturaleza. Sin embargo, también podría considerarse el puente signo de pasaje peligroso, si, como ocurre en la historia del romance, hay el riesgo de no volver a trasponerlo o de no llegar a hacerlo con la integridad propuesta.

Esta asociación del puente con el peligro, ¿es sólo ocasional o acaso, por algún secreto sendero, tiene la palabra y ha perdurado en ella y en el objeto referido un sentido inusual o antiguo a este respecto? Respondemos apelando a dos explicaciones del puente, como palabra y como objeto: la primera explicación, de carácter lingüístico, está referida a la reconstrucción semántica antigua del nombre por aplicación del método comparativo; la segunda explicación, del objeto, de carácter simbólico, está referida en cambio al valor doctrinal que se le ha reconocido en la exposición de las doctrinas relacionadas con el simbolismo del *pasaje* de las diversas tradiciones religiosas y metafísicas, así como a su permutabilidad con idéntica función.

RECONSTRUCCIÓN SEMÁNTICA DEL NOMBRE ANTIGUO

En cuanto al primer aspecto considerado, en apariencia puramente lingüístico, poseemos la mejor reconstrucción semántica comparatista que se haya hecho del nombre indoeuropeo antiguo de que procede el nuestro *puente* en el breve parágrafo que le dedicara Émile Benveniste en un estudio suyo sobre los *Problemas Semánticos de la Reconstrucción* (4). Seguimos su exposición al pie de la letra, intercalando sólo alguna nota mínima.

Se constata con frecuencia que en el marco de una comparación que abarca gran número de lenguas formas emparentadas entre sí con evidencia difieren, sin embargo, por la variedad particular de sentido que presentan. Si bien la unidad semántica de la familia es innegable, con todo no parece posible definirla con exactitud. En apariencia el "sentido primero", conservado con exactitud en una de las lenguas, se muestra en las demás desviado por distintas razones de modo tal, que causa la impresión más bien de una composición semántica. Cuando las correspondencias formales resultan suficientes, los comparatistas no se detienen en estas cuestiones de sentido, secundarias o irrelevantes para ellos; o suelen ocuparse de un caso, sin considerar el resto del conjunto. Es éste el problema del nombre del "camino", conservado en el dominio indoeuropeo según los siguientes testimonios: sánscrito *pánthāh*, avéstico *panťá*, armenio *hun*, antiguo eslavo *potí*, antiguo prusiano *pintis*, griego *póntos*, latín *pons* (genitivo *pont-is*). Si por un lado los arcaísmos de su flexión garantizan la antigüedad indoeuropea del nombre, por otro tampoco podría decirse que la relativa unidad de sentido impide la restitución de una forma común original. Sin embargo, las divergencias semánticas existentes entre los

(4) BEVENISTE, ÉMILE, *Problèmes sémantiques de la reconstruction*, primero publicado en *Word*, vol. X, Nos. 2-3 agosto-diciembre 1954; recogido ahora en *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris, Gallimard, 1966, pp. 289-307, espec. pp. 296-298.

testimonios aducidos justifican, o exigen, el planteamiento de la cuestión. Se ve que en indoiranio, eslavo y báltico, lenguas "orientales", el nombre se refiere, según esos mismos testimonios, al 'camino'. Pero en el dominio "occidental" el griego *póntos* significa 'mar'; el latín *pons*, 'puente' y el armenio *hun*, 'vado'. Como estos sentidos no se equivalen y la divergencia parece manifestarse en mayor grado en griego y en latín, dada la distribución dialectal geográfica de estas lenguas en el dominio indoeuropeo, hay inclinación a pensar que el desacuerdo semántico procede de causas de estilo o de cultura. En efecto, en griego una figura poética habría asimilado el 'mar' a un "camino", pues es por mar por donde los griegos se comunicaban principalmente entre sí en virtud de su circunstancia histórica y geográfica. En latín, en cambio, la transferencia de 'camino' a 'puente', habría resultado de la civilización de los *terramare*, o, creemos nosotros, de alguna vinculación muy especial con la Etruria a través del Tíber, si la transferencia de sentido pudiera demostrarse como más reciente. Estas hipótesis, bien se ve, tienen por base otra hipótesis, no reconocida, sí tácita e inconsciente: que el sentido primero sería el de 'camino', ya porque está atestiguado en un dialecto antiguo como el indoiranio, ya por la concordancia en él de las lenguas orientales, indo-iranio, báltico y eslavo, ya, en una perspectiva semántica, en virtud de su "simplicidad" pretendida. Por el contrario, los sentidos 'mar', 'puente' y 'vado' procederían de desviaciones de aquel sentido original. Pero los empleos, en cierto modo estilísticos y en cierto modo sistemáticos, que poseemos testimoniados en los textos más antiguos, con mayor abundancia en védico⁽⁵⁾, nos permiten acceder a una noción menos simple y más exacta del nombre *pánthāh*, representante indio de la familia, así como matizar o discernir distintos objetos significados. Hay, en efecto, en védico, otros muchos nombres del "camino", todos diferentes de éste y entre sí en cierta manera: *yāna-* (con la misma raíz del latín *ire* y castellano *ir*) denomina el "camino" de las almas hacia su correspondiente residencia (*devayāna*, *pītryāna*, que, simplificando, se refieren al "camino de los dioses" de las almas que ascienden liberadas al Cielo, y al "camino de los hombres o ancestros" de las almas que descienden desde el Cielo a la tierra en su generación, respectivamente); *mārga-* (de la que no se conoce ninguna correspondencia latina) es el sendero de los animales salvajes (*mrga*); *adhvan* (íd.) es el camino abierto; *rāthya* (con la misma raíz del latín *rota*, castellano *rueda*) es el camino carril (en español ant. *carrera*). "Lo que caracteriza a *pánthāh* es que no se trata simplemente del camino en tanto que espacio a recorrer desde un punto hasta otro. Implica pena, sufrimiento, incertidumbre y peligro, tiene desvíos imprevistos, puede variar según quien lo recorre y, por otra parte, no es sólo terrestre, los pájaros tienen el suyo, los ríos también. El *pánthāh* no está trazado de antemano, pues, ni es hollado normalmente. Es sobre todo un "franqueamiento" intentado a través de una región desconocida y con frecuencia hostil, una vía abierta por los dioses a la caída de las aguas, una travesía de obstáculos naturales, o la ruta que inventan los pájaros en el espacio, en suma un camino en una región prohibida al pasaje normal, un medio de traspasar una extensión peligrosa o accidentada"⁽⁶⁾.

(5) Los principales testimonios han sido recogidos por P. Thieme en *Der Fremdling im Rigveda*. Leipzig, 1938, pp. 110-117.

(6) BENVENISTE, ÉMILE, ob. cit., pp. 297-298.

En consecuencia, el equivalente más próximo sería 'franqueamiento' y no 'camino'. Desde tal sentido se explican mejor las variantes semánticas. En el sánscrito *pathya* tenemos de nuevo 'camino', pero este sentido no es el "original" (7), sino una de las tantas realizaciones de la significación general. En griego el "franqueamiento", según se ha definido, es el pasaje de un brazo de mar (conf. *Hellés-pontos*) y luego el de una extensión marítima mayor entre dos continentes; en latín se trata del "franqueamiento" *pons* de una corriente de agua o de una depresión mediante un "puente". Aunque no se puedan explicar las circunstancias históricas y geográficas que dieron nacimiento a tales variantes, todas ellas, 'camino', 'mar', 'vado', 'puente', permiten la reconstrucción semántica del modo expuesto, atendiendo al conjunto de los testimonios y lenguas y a la coherencia interna de las variantes con la significación fundamental.

PERSPECTIVAS SEMÁNTICAS, LINGÜÍSTICA Y SIMBÓLICA DEL NOMBRE PUENTE

Así es que, de acuerdo con lo que acabamos de ver, tenemos suficientemente demostrado, desde un punto de vista puramente lingüístico, que hubo en la historia del nombre indoeuropeo del 'camino', y en el correspondiente *pons* latino emparentado con él, un componente semántico referido al "peligro, sufrimiento, pena, angustia" que implica el pasaje a través del ente nombrado por él. Tal componente aparece por supuesto en el *puente* (del lat. *ponte*) nombrado en el romance. Al respecto, puede aducirse en contra, siempre dentro de una perspectiva lingüística de la cuestión, la ocasionalidad de tal significación especial, puesto que no aparece en los usos normales del término. Sin embargo, no podrá negarse en modo alguno que en el marco de la obra de arte poética que es el Romance de la Doncella Guerrera, el *puente*, objeto y signo, está caracterizado por ese aspecto de dificultad, peligro, angustia, que se muestra en los testimonios antiguos de la forma común. Ahora bien, contra la ocasionalidad de sentido argumentada lingüística, pero no literariamente, es posible traer a colación ejemplos que vendrían a demostrar exactamente lo contrario, esto es que en una forma, no importan los siglos o milenios que hayan transcurrido desde el momento en que se la entendía de tal o cual manera, este modo de significación, oculto y sepultado por el tiempo y por el número indefinidamente grande de los usos *normales* y de los usuarios por que ha pasado, puede resucitar con su prístino valor, cuando se lo utiliza en un contexto que, como el de la obra de arte poética, trasciende de cierta manera la lengua de la comunicación humana consuetudinaria y común. Esta tesis no puede ser desechada con una simple postura negativa o escéptica; tampoco, empero, aceptada como con un verdadero acto de fe. Por nuestra parte, sin pretender explicar el fenómeno con el cuidado y minuciosidad que requeriría una cuestión de tanta gravedad, nos atrevemos, sin embargo, a hacer algunas precisiones en tal sentido.

En primer lugar afirmamos que lo expuesto no guarda relación alguna con ninguna de las teorías sobre el modo de obrar el substrato de la lingüis-

(7) El nombre *pathya* procede formalmente de *pánthâh* bajo influjo analógico de *rathyah*. Conf. Manfred Mayrhofer, *Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch des Altindischen*. Heidelberg, Carl Winter, Band II D-M, 1963, pp. 210-211.

tica histórica; en segundo lugar, que no es la palabra, o forma, en cuanto que signo lingüístico propiamente dicho, la que conserva (ni el conjunto como sistema del que depende), sino en cuanto que *símbolo lingüístico*; es decir, que reconocemos en la pérdida o conservación del sentido primero (o del componente semántico característico) dos historias de la lengua diferentes: la historia de la lengua como devenir de un sistema de signos relativamente cerrado que incluye necesariamente el plano semántico lingüístico, por un lado, y por otro la historia de la lengua como medio de la conservación de un número de símbolos, a caballo del sistema lingüístico, pero referidos, abiertos y dependientes de la realidad. La referencia ininterrumpida a la realidad y a la analogía que guardan entre sí sus entes es la que brinda al símbolo lingüístico, en el uso común y normal mero signo lingüístico, la facultad de superar el sistema, facultad que en las *palabras* se muestra como capacidad *sui generis* de nombrar y de obrar. En tercer lugar, y esta vez como argumento positivo, recordamos un ejemplo que hemos estudiado de cerca y que se muestra como buen testimonio de lo que decimos. Se trata de la palabra *ventura* del Romance del Infante Arnaldos. Esta palabra, que en el uso normal del sistema de la lengua medieval equivalía con aproximación a 'fortuna', 'suerte', 'acontecimiento favorable (o desfavorable)', 'acontecimiento maravilloso', con olvido de su sentido primero etimológico fundamental, que tenía de ser participio futuro latino del verbo *venire* 'venir, llegar', en el uso de ese romance, uso poético y simbólico por necesidad, pasa a designar al margen de lo normal la visión de una nave y la audición de un cantar que constituyen un acontecimiento maravilloso en que *llegan* hasta el hombre y en que significan una verdadera teofanía. Este sentido no es extraño, por otra parte, en las novelas de caballería, aunque rara vez aparece tan evidente como en el romance. De igual modo la misma palabra *ventura* utilizada tradicional y simbólicamente, como en una resonancia de su valor novelesco, por San Juan de la Cruz en las *Canciones* de la *Subida del Monte Carmelo* refiere una bienaventuranza y una felicidad perfectas; esto es un acontecimiento maravilloso, que se da en una *salida* y una *llegada* del alma a la unión con Dios. Tanto en uno, cuanto en el otro paso, *ventura* debe remitirse al *advenimiento* del Siglo Futuro, es decir, del Reino de los Cielos (que, sin embargo, está dentro de nosotros), preanunciado en una notable fórmula de San Juan Evangelista expresada en el *Apocalipsis* (IV, 8):

*Dominus Deus omnipotens
qui erat, et qui est, et qui venturus est.*

Sobre este tema nos proponemos volver en otra ocasión. Para la presente circunstancia, sea o no aceptada la tesis propuesta, consideramos suficiente la evidencia de la significación especial del puente en el análisis de la obra literaria y la coincidencia, ocasional o no, del sentido primero fundamental del nombre indoeuropeo, como lo reconstruye el método comparativo, con aquel sentido poético.

SÍMBOLO LINGÜÍSTICO Y ANALOGÍA

Hasta aquí hemos expuesto la perspectiva lingüística. Incluso lo que anticipamos del símbolo lingüístico quedó como restringido al plano semántico de

tal perspectiva, puesto que no nos referimos aún a uno de los rasgos característicos del símbolo que la desbordan: la analogía. Corresponde ahora, pues, que tratemos de la cuestión doctrinal implícita en el simbolismo del puente, para lo cual es imprescindible tener en cuenta la mencionada analogía. En primer lugar es pertinente una observación preliminar estrechamente ligada a lo comparativo anterior. El nombre indoeuropeo común, con su sentido primero de "franqueamiento" que involucra rasgos de "dificultad", "esfuerzo", "peligro", "angustia", habiéndose diversificado como vimos hasta significar el "camino", "mar", "puente", "vado", lo ha hecho de tal modo, que en la formación de cada significado han intervenido esos rasgos del sentido original. Ahora bien, en el plano simbólico, ya sea que hablemos de la lengua como símbolo, ya que lo hagamos de los entes de la realidad referidos por ella en igual respecto, la palabra, o el objeto "camino" o "mar" o "vado" o "puente" a los que, anticipamos, se podrían agregar muchos otros con similar coherencia, tienen *unidad simbólica*, cualquiera sea la etimología de los términos o la clase de objeto de que se trate. No hay, pues, unidad semántica ("camino" no es "mar" ni "puente" ni "vado", y así sucesivamente, como lo exige el sistema de la lengua), pero sí en cambio hay unidad simbólica. Tal unidad procede de la *analogía* que liga al símbolo con lo simbolizado y entre sí a los símbolos correspondientes en la identidad de lo mismo simbolizado. Con las palabras y con los entes reales o representados de cualquier otro modo "camino", "mar", "vado", "puente", a los que no habría inconveniente alguno en agregar otros como "árbol", "espada", "hilo", "rayo", "arco iris", "columna", "escala", etc., etc., formamos una serie de elementos no *permutables* entre sí en el plano de una comunicación normal, como la que constituye el objeto de la lingüística en particular y de las ciencias que se ocupan de los sistemas de signos en general. Sin embargo, la permutación es posible en aquellas formas de la expresión (entendiendo esta palabra en su sentido menos psicológico y más intelectual) que trascienden la mera "comunicación" humana por apelación a la función simbólica de los elementos utilizados. Una de estas formas, con mayor frecuencia la inferior, exceptos, por razones que no podemos explicar en los estrechos límites del presente estudio, casos como el romance de la Doncella Guerrera, es la poética. En cuanto a la serie mencionada, además de su permutabilidad en las condiciones sobredichas, conviene insistir en que ésta se debe a la unidad de todos sus miembros en un mismo simbolismo, que es el del *pasaje* y que se caracteriza muchas veces por el peligro, esfuerzo, etc., implicados en él.

SIMBOLISMO DEL PUENTE

De acuerdo con las consideraciones precedentes vamos a exponer ahora el simbolismo del puente en el romance, que es la parte doctrinal a que hemos aludido. Nos remitimos para ello a los autores que lo han manifestado de la mejor manera en los textos que sobre todo transcribimos y luego comentamos brevemente con referencia al romance.

El simbolismo del puente que permite pasar *de una ribera a la otra* es uno de los más universalmente difundidos. Este pasaje es el de la tierra al cielo, del estado humano a los estados suprahumanos angélicos, de la contingencia a la inmortalidad, del *mando sensible al mando suprasensible*. El

ponte *Chinwat*, el *divisor*, de la tradición irania es un pasaje difícil, largo para los justos, estrecho como una hoja de navaja para los impíos. Dos elementos se advierten, pues, en el puente: el simbolismo del pasaje y el carácter frecuentemente peligroso de este pasaje, como es el de todo viaje iniciático. Suele considerarse el puente como *vertical*. Ocurre ello cuando se lo asimila al "Eje del Mundo" en sus diversas formas o a la escala, normalmente de siete peldaños, correspondiente cada uno a los respectivos cielos de la astronomía y cosmología medievales, o a las siete artes o ciencias antiguas, o a siete grados de la iniciación (8).

El "paso del puente" (que puede ser también el de un vado) se encuentra en casi todas las tradiciones y también, más particularmente, en ciertos rituales iniciáticos, en especial cuando se produce la antedicha asimilación. El río que se trata de atravesar de tal modo es el "río de la muerte" o la "corriente de las formas". Entonces la orilla de donde se parte es el mundo sujeto al cambio, es decir el dominio de la existencia manifestada (considerada en particular, más a menudo, en su estado humano y corporal, ya que de éste debemos partir de hecho actualmente), y la "otra orilla" es el *Nirvāna*, el estado del ser definitivamente liberado de la muerte (9). De la confrontación de este texto, en el que se advierte su fisonomía budista, con el romance surge claramente, como aparece en nuestro análisis, la necesidad de considerar en él la identidad del estado inicial y del final de la Doncella, estados que, caracterizados por la seguridad de la doncellez y el reposo en la casa paterna de manera contraria al peligro y guerra en el ámbito extraño del dominio real, representan de la mejor manera posible esa definitiva liberación y reposo, semejantes en la figura al *Nirvāna* budista, y su correspondiente "vida" opuesta a aquella "muerte" del exterior que podría haber sido la pérdida de la virginidad. El puente, en este caso, es a la vez signo de su posible conservación y último obstáculo en que se resumen todos los anteriores peligros del mundo.

Resulta muy ilustrativo que el más antiguo de los términos del sánscrito para designar el puente, y el único que se encuentra en el *Rig-Veda*, es *sétu*, palabra derivada de la raíz *si-* "ligar", de modo que su significado primero es el de "ligadura" o "vínculo". De aquí derivan luego los significados secundarios de "dique", "represa", "puente", "barrera", "límite", "frontera" "obstáculo", sobreentendiéndose en ellos que aquello que une es al mismo tiempo separación de las partes vinculadas, según el punto de vista adoptado. Ahora bien, consistente muchas veces el puente en una cuerda semejante a un hilo que se tiende de una orilla a otra de una corriente o vacío, se llegó a asimilarlo simbólicamente, por su estrechez y peligrosidad, al filo de una espada, según se vio, o a un rayo de luz por su sutileza. De tal manera aparec también el carácter "peligroso" del vínculo y camino, difícil de traspasar, y para muchos imposible por sí mismos. Las dos orillas de que el puente es vínculo y paso representan simbólicamente los diferentes estados del ser, y hay siempre algún peligro en el pasaje de un estado a otro. De donde procede un doble sentido "bené-

(8) Tomamos los elementos de este párrafo de J. Chevalier/A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Seghers, 1974; s. v. *pont*. Este diccionario los toma, a su vez, de R. Guénon, F. Schuon, J. Herbert, J. Danielou, etc.

(9) Aquí seguimos casi al pie de la letra un texto de R. Guénon de *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*. Compilación póstuma establecida y presentada por Michel Valsan. Trad. por Juan Valmard. Buenos Aires, EUDEBA, 1969, pp. 301-302.

fico” y “maléfico” del puente, como ocurre con tantos otros símbolos. En cuanto al romance, es evidente este doble sentido: negativo cuando es medio para que la Doncella salga al mundo y peligre lo que estima como su mayor don, esto es la doncellez; también es negativo cuando se muestra como “obstáculo” que debe ser traspuesto para alcanzar la seguridad absoluta, aunque se trate en este caso del último de ellos, y del que parece sintetizarlos todos. Por otra parte, es positivo cuando al salir del mundo la doncella se convierte para ella en signo y medio de recobrar la seguridad de su propio estado, en su propio mundo.

“Los dos mundos representados por las dos orillas son, en el sentido más general, el Cielo y la Tierra, que al comienzo estaban unidos y fueron separados por el hecho mismo de la manifestación, cuyo dominio íntegro se asimila entonces a un río o a un mar que se extiende entre ellos. El puente equivale exactamente, pues, al pilar que une el cielo y la tierra a la vez que los mantiene separados; y a causa de esta significación, debe ser concebido esencialmente como vertical, lo mismo que todos los demás símbolos del «Eje del Mundo»” (10). Lo que trasladado al simbolismo del romance nos indica con claridad que debe ser interpretado según una perspectiva doctrinal metafísica. La Doncella es, pues, el Ser que sale de su *lugar*, donde se guarda, esto es la No-manifestación o el Cielo, para mostrarse, vale decir manifestarse, y participar en la guerra y en las circunstancias de un mundo que le es esencialmente extraño y peligroso, la Tierra, Manifestación o Existencia. Sale a través del puente del río de su lugar, figura sintética del vínculo que hay necesariamente entre el Cielo y la Tierra por un lado, pero por otro, de esa misma Manifestación y Existencia, para luego regresar por él a su Principio. Cuando la Doncella regresa a la casa paterna “la orilla de la cual parte es, de hecho, este mundo, o sea el estado en que se encuentra actualmente el ser que debe recorrerlo; y la orilla a la cual llega, después de haber atravesado los demás estados de manifestación, es el mundo principial; la primera de las orillas es el dominio de la muerte, donde todo se halla sometido al cambio, y la otra es el dominio de la inmortalidad” (11). “Puede observarse que el doble sentido simbólico del puente resulta también de que se lo puede recorrer en las dos direcciones opuestas, aunque debe serlo, sin embargo, sólo en una, en aquella que va de “esta ribera” a la “otra ribera”, pues todo retroceso constituye un peligro de evitar” (12).

VUELTA AL NOMBRE INDOEUROPEO DEL CAMINO

De regreso del simbolismo del puente en general y en particular del del Romance de la Doncella Guerrera nos encontramos con que en el plano doctrinal la del romance es de neta raíz metafísica, aunque hayamos recurrido para sólo entreverla a uno y no más de los muchos elementos que nos dan indicios en el mismo sentido; en el plano de la mera lingüística con que un

(10) GUÉNON, R., ob. cit., p. 337. Este capítulo está expresamente dedicado al simbolismo del puente.

(11) GUÉNON, R., ob. cit., p. 338.

(12) GUÉNON, R., ob. cit., p. 338.

sentido en apariencia ocasional del *punte* viene a coincidir con el rasgo que constituyó la causa de su propia existencia como signo distinto. Si no demasiado aventuradamente volviéramos al nombre indoeuropeo así fragmentado semánticamente con el equipaje de nuestra excursión, podríamos afirmar de él que, más allá de las causas geográficas, históricas o culturales de su transformación invocadas, está la que ahora creemos fundamental: que *pánthāh* "camino duro y peligroso" y sus parientes formales son los términos semánticos de un antiguo símbolo ligüístico del *pasaje*.

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ



EXPERIENCIA Y SABIDURIA

al margen de la novela picaresca

I

Ese tema de nuestro tiempo que es la evolución psicológica ha hecho entrar en un cono de sombra a otra noción más antigua: la de experiencia de la vida.

Experiencia es el contacto de una conciencia con el curso del existir humano, sus contradicciones, límites y posibilidades; y también las consecuencias que tal conciencia extrae de ese contacto. Ellas a su vez sirven de criterio para interpretar nuevas situaciones, y para situar valores unos respecto de otros.

Proceso subjetivo —se da en una conciencia, y por ella—, tiene una dimensión objetiva: la aparición y formulación de una estructura u orden del acontecer que trasciende de lejos el caso individual. Constituye algo así como la lectura del fluir temporal, descubrimiento de principios que dan a éste cierta coherencia, más o menos precaria y permiten prever —precariamente también—, y proveer.

Es punto de encuentro entre lo perenne y lo precario. Siempre abierta, debe ofrecerse a lo nuevo, incluso si parece trastornar sus certidumbres anteriores; de lo contrario se desecará en rigidez y formulismo. La experiencia es esencialmente elástica, viviente —y por eso mismo no informe—. Pero debe saber distinguir —y esto es doloroso— entre lo poco esencial, eterno, y lo mucho indispensable pero cambiante. Cambiante orgánicamente: no es deseable ni por lo demás posible eliminar el pasado. Pero sí necesario insertar en él lo nuevo, aunque ello suponga modificaciones de fondo. Como la llegada de un nuevo hijo modifica quizá profundamente las relaciones de cada miembro de la familia con los demás, sin por eso negarlas.

Ahora bien, este tipo de reflexión —que todos, para vivir, tenemos que practicar mal o bien, conscientemente o no—, subtiende buena parte de nuestra herencia cultural. Aparece desde los libros sapienciales de la Biblia hasta los incontables refraneros, fabulistas, selvas, florilegios y máximas cuya clave hemos perdido en parte, pero cuya necesidad aflora confusamente en la actual sed de testimonios, relatos vividos, no siempre frívola o sensacionalista.

Esa sed expresa quizá la necesidad de redescubrir la decantación de la experiencia, a la vez que la de modelos de vida que de lejos o de cerca la acompañan.

Pero la elaboración de la experiencia es cosa viviente. Quizá en algún momento se haya cometido el error de confundirla con un repertorio de fórmulas fijas, intemporales, aplicables a lo sumo con pequeños retoques a todo momento y lugar: lo contrario de lo que ella es. Ciertamente su núcleo es esencial y eterno; pero él sólo se manifiesta en forma encarnada y temporal, configurado en reflexiones brotadas de su encuentro con un vivir y una conciencia concretos, en una época dada. Quizá algunos malentendidos de nuestro tiempo se aclarasen meditando esta cuestión.

Meditando: es decir, rehaciendo este camino sapiencial, "experiencial", que partiendo de lo personalmente vivido profundiza los grandes temas compartidos con otros vivires a lo largo del tiempo y a lo ancho del espacio, en dirección a los valores que iluminan su rumbo a la vez que en él se manifiestan, hasta cuajar en la máxima universal que expresa y encarna este contacto creador.

El cual, a su vez, revive e ilumina internamente todo legado tradicional, toda cultura, que de otro modo permanecen enigmáticos y yertos, reducidos a su corteza verbal.

Esto significa para cada generación una responsabilidad fundamental, en la que pueden distinguirse tres momentos: vivir profunda y lúcidamente la propia experiencia —ante todo la de cada uno—. Abrirla a las ajenas, comunicación que a su vez revela nuevas perspectivas; el entrecruzamiento de éstas constituirá en buena parte el lugar de encuentro, la tónica general de cada época. Expresarla, en fin, con vigor ligado a la autenticidad e intensidad de esa experiencia.

Pero vivirla implica asumir esa dimensión esencial que es el legado del pasado, el punto desde donde se parte y desde donde se enriquece el sentido de lo ahora vivido y de lo por vivir; y hacerlo lúcidamente, reconociendo valores y errores.

De tal modo, el pasado revive a cada generación, y es transmitido a las siguientes como savia viva, activa, impulso creador del tiempo acumulado en la memoria colectiva.

Cada generación cumple y traiciona a la vez, en mayor o menor medida esta tarea vital. Pero el balance no es necesariamente siempre el mismo.

Es posible —de ahí la responsabilidad— desfigurar, deteriorar o banalizar la lectura de la experiencia humana. Como también enriquecerla.

II

Ahora bien, a la novela puede vérsela como *mimesis* de la experiencia de la vida, su representación y desciframiento.

Lo que en el mezclado torrente del acontecer se nos muestra enigmático, ambiguo, indescifrable —si no nos apresuramos a ocultarlo con interpretaciones

someras para evitar su grave interrogación—, puede ser ordenado, encaminado a su sentido final en la imagen del mundo de la novela. Porque el narrador —siempre omnisciente en cierto modo aunque lo disimule tras variadas perspectivas— posee el hilo y la totalidad del mundo y de los destinos que ha creado; mientras que la red infinitamente rica de causas, condiciones, valores y posibilidades de cada persona y momento vital se nos escapan, nos desbordan.

En la novela —la gran novela— termina tocándose así ese núcleo inefable, oscuro y creador al que, a falta de nombre, suele aludirse como “el misterio de la vida”. La contradictoria y en definitiva armoniosa tensión entre tiempo y eternidad, limitación y absoluto, tragedia y dicha, horror y paz, cuyo descubrimiento y aceptación es parte esencial de la sabiduría.

Nada de esto se conquista fácilmente, ni con la sola decisión de hacerlo, o con la sola inteligencia. Menos aún sin ellas. Es toda la persona, con todo su vivir, quien debe lanzarse en su busca. Búsqueda lograda o no, más o menos cercana a una meta nunca poseída.

Esa búsqueda me parece el nervio, la tensión interior de la novela como representación de la experiencia de la vida.

III

Me parece interesante examinar a esta luz los tres testimonios capitales —para Francisco Rico los únicos— de la novela picaresca española.

En un trabajo anterior he creído ver en el *Lazarillo* la constitución de una imagen del mundo —austera y sombría, por cierto. De cada etapa importante, de cada suceso clave, el protagonista va extrayendo una sentencia, una comprensión que más tarde le servirá para entender mejor otros sucesos y situaciones. Fragilidad e inestabilidad de toda situación próspera o pasable, inanidad de los valores sociales más aceptados, ceguera de las conciencias (“no se ven a sí mismos”), triunfo social y material del astuto y engañador —vanidad de vanidades—, tal es su adusta conclusión, si seguimos al pie de la letra las que paso a paso va sacando Lázaro de su ajetreado vivir.

Se me dirá que confundo sabiduría y desengaño, desengaño y amargura. Por ahora me limito a glosar el *Lazarillo*. Pero no está dicho que tal amargura no sea un momento indispensable para la sabiduría: no es menor la del *Eclesiastés*.

En el *Lazarillo*, sin embargo, la interpretación del acontecer por una conciencia en pos del sentido —experiencia—, está todavía fuertemente inmersa en la vida, en los sucesos. No hay una síntesis final, una teoría de sí misma, como en el *Guzmán*. Es un aflorar a la conciencia de las grandes líneas de la existencia tales como aparecen en una personal y particular existencia, al hilo de la vida, ambiguas como la vida librada a sí misma en su balance final.

IV

El *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán se sitúa en delicado equilibrio entre la comprensión total del sentido de su vida —el resultado—, y el largo y confuso proceso que hacia él lleva, con sus desviaciones, vías muertas y contradicciones. Desde su “atalaya”, puede avizorar el sentido de su peculiar destino, el acierto o desacierto de sus grandes decisiones, el moviente diálogo entre lo dado y heredado, y su libertad vacilante o arrebatada, sin olvidar las inesperadas perspectivas que le abren las discretas y profundas intervenciones de la Gracia.

De ahí que su vida se le transforme en “caso” de humanidad. En ella ha descubierto constantes que la desbordan y que vienen de todo tiempo. “Por lo de entonces (caso personal) me acuerdo de las casas y repúblicas mal gobernadas (observación general)... Donde la razón y el entendimiento no gobiernan, es fundir el oro, salga lo que saliere, y adorar después un becerro”. (Máxima universal con cita bíblica que la enlaza con tradición y experiencia histórica sacras) —1, I, 3.

Esto lleva naturalmente a enseñar, amonestar. Tal es el propósito expreso del libro, “la tela de lo que con su vida en esta historia se pretende, que sólo es descubrir —como atalaya— toda suerte de vicios y hacer atriaca (contraveneno) de venenos varios un hombre perfecto, castigado de trabajos y miserias, después de haber bajado a la más ínfima de todas...”. (Pról. a la 2ª parte). Propósito que se refleja en la estructura que entrelaza la narración de los sucesos con las reflexiones que éstos suscitan en el narrador, más las que le inspiraron en el momento mismo, sin contar las células narrativas y reflexivas laterales que surgen a su vez de narración y reflexión principales. Propósito que puede verse también en las incontables advertencias al lector (“Y tú, deseoso de aprovechar”... —Del mismo al discreto lector—; “Vuelve sobre ti, considera, hermano mío, que es yerro...” —1, II, 4, etc.), a su vez evocadoras del esquema admonitorio de los libros sapienciales: “Hijo mío, si das acogida a mis palabras...” (Pr. 2, 11).

En el *Guzmán*, la experiencia es presentada, pues, constantemente, a la vez decantada en máximas y como proceso del que éstas surgen: la reflexión y la meditación entretejidas con el acontecer.

Pero el vaivén entre vida y reflexión se ha vuelto agudamente consciente. El peligro está cerca: hacer de la máxima una fórmula fija, cortada de ese vaivén, o una especie de preconcepción apenas reconocido como tal, que endurezca y polarice la mirada. Peligro también de romper, en favor de la pura inteligencia, el diálogo entre la conciencia y el acontecer, y, dentro de la conciencia, debilitar el arraigo a lo concreto y vital.

V

Tal sería el caso del *Buscón* de Quevedo. Francisco Rico ha mostrado con agudeza la ruptura de la coherencia del personaje. Ante todo, el proyecto

vital que lo configura, nervio además de la narración —el propósito obsesivo de “negar la sangre”, el origen infame—, resulta contradictorio con el apenas justificado hecho de escribir su autobiografía (tan cuidadosamente integrado a la ficción en el *Lazarillo* y el *Guzmán*). A veces llega a lo burdo esa ruptura, al narrar Pablos hechos que ni presencié ni pudo conocer (la prehistoria de otro personaje que acaba de conocer, en el l. III, cap. 1; la conversación entre Diego Coronel y sus parientas cuando el protagonista ya se ha ido, o con los caballeros amigos para tramar la perdición de éste, en el l. III, cap. 6).

Pablos reincide mecánicamente en situaciones semejantes —y desfavorables—; poco o nada aprende viviendo, excepto el “avisón, Pablos”, con propósito de “hacer nueva vida” y “ser bellaco con los bellacos” después de las nauseabundas (y para el lector de entonces, habituales), novatadas de Alcalá. Sobre todo, lo que deduce de sus más o menos inconexas aventuras no llega a constituir en su conciencia una imagen del mundo de suficiente coherencia.

Así, el intento de usurpar honra y estado por medio de un casamiento engañoso hace eco en la edad adulta a los malhadados esfuerzos infantiles por compensar su triste origen, sin recordarlos ni interpretarlos. Se efectúa prescindiendo de la prudencia más elemental —no digamos astucia—, que toda su vida anterior le había enseñado: no desconfía de los ocasionales y sospechosos compañeros que finalmente le roban; no teme la muy posible identificación por don Diego Coronel; en tan delicada situación ni siquiera sabe callar las innecesarias confidencias al licenciado Flechilla, causa inmediata de su perdición.

En el *Buscón* no hay diálogo con las circunstancias, aprendizaje o lectura de su sentido; sólo constantes y fallidos intentos de imponerles el propio esquema. Cuando esto falla, Pablos se abandona a los sucesos sin elegir ni juzgar, al hilo de lo que venga.

Sucede que la novela picaresca es ya un molde conocido, utilizable fuera del espíritu que la configuró, cosa que por lo demás llevará a su desintegración. Aquí sirve de cauce para un humor trascendentemente agresivo, donde el yo se oscurece tras una sarta de ocasionales mecanismos, la adquisición de la experiencia se esfuma, y su decantación queda endurecida en una especie de preconcepción, forma de la mirada dirigida sobre la realidad. Se sitúa, por así decirlo, detrás de la visión creadora que se encamina a otra aventura, tras la rabiosa negación de la realidad desvalorizada, desvitalizada y desrealizada.

Negación —pero esto es ya otro tema— que parece buscar la afirmación misteriosa de lo que a pesar de tanta devastación, pueda permanecer.

VI

Tres formas, pues, de insertarse —o desligarse— experiencia y vida; tres niveles o momentos. Primero, experiencia apenas formulada, recién aflorada, al hilo del acontecer, a ras de vida. Consciente de lo que la vida le ha mostrado, pero no de sí misma, de su existencia y sentido. Segundo, experiencia consciente de sí, llegada a teoría, sabiéndose brújula en el humano peregrinar cuya meta ha descubierto a la vez por sí misma y por la enseñanza recibida, y que proyecta esa meta sobre el pasado para descubrir así el sentido de cada momento.

Y, en fin, conciencia exasperada, desligada del proceso de la experiencia, a la que da por sabida y deja atrás, postergada por un furibundo encuentro con lo real concreto en busca de su resistencia, de una última realidad casi tangible, cuya apariencia coincide exactamente con su esencia íntima. Pero esa conciencia no es ya la del personaje sino la del autor.

VII

Ciertamente la experiencia es ante todo la de cada uno, personal y viviente lectura de las constantes de la vida, efectuada a través de la propia vida. Sin tal lectura, no puede hablar nadie de experiencia, ni tampoco vislumbrar la ajena. Pero una vez establecido el hábito de tal lectura, es posible asumir al menos como esbozo y orientación la experiencia decantada por otros. Sobre todo la que el tiempo ha pulido largamente, la que ha cristalizado en grandes imágenes literarias o artísticas, y en fin la que sobresale, lejana o cercana, por su llameante intensidad: la ejemplaridad de las personas profundamente tales.

He intentado aquí ante todo evocar esta indispensable, inevitable y fundamental realidad humana que es la experiencia. He tratado de encontrar, en tres grandes imágenes literarias, tres momentos suyos, complementarios más que excluyentes. Los creo activos en nuestra cultura, nuestro mundo, mucho más de lo que podría pensarse; no hace mucho, encontré una muy alta proporción de artículos implícita o explícitamente referidos a estos temas en revistas de economía.

Resulta aleccionador. Pero es otra cuestión.

TERESA HERRÁIZ DE TRESCA

BIBLIOGRAFIA

La novela picaresca española. I. Lazarillo de Tormes. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Ed., intr. y notas de Francisco Rico, Planeta, 1967.

QUEVEDO, FRANCISCO DE, *La vida del Buscón llamado don Pablos.* Ed., pról. y notas de Fernando Lázaro Carreter, Estella, Salvat, 1969.

RICO, FRANCISCO. *La novela picaresca y el punto de vista.* Seix Barral, 1970.

H. DE TRESCA, T., "Experiencia e imagen del mundo en el Lazarillo". En: *Comunicaciones de Literatura Española*, U.C.A., t. II, N^{os.} 1-2, 1973-4.

LOS ESTUDIOS DE MENÉNDEZ Y PELAYO Y MARÍA ROSA LIDA SOBRE LA CELESTINA

Marcelino Menéndez y Pelayo y María Rosa Lida de Malkiel son los críticos que se han ocupado con mayor detenimiento de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y alcanzaron a elaborar un análisis de conjunto que contribuyó muy eficazmente al esclarecimiento de los antecedentes literarios, tanto como a la comprensión del sentido y de los valores artísticos inherentes a la inquietante creación del bachiller Fernando de Rojas. En actitudes singularmente semejantes, cada uno de estos críticos dio a conocer un estudio breve y otro extenso sobre la *Tragicomedia*, pero en tanto que Menéndez y Pelayo se vio obligado a modificar algunos de sus asertos de acuerdo con nuevos descubrimientos de la investigación llevada a cabo en su época, María Rosa Lida pudo continuar, en cierto sentido, su estudio anterior, ampliándolo y profundizándolo según las pautas que ella misma se había propuesto.

El estudio breve de Menéndez y Pelayo apareció como prólogo a una edición de la *Tragicomedia* y se publicó posteriormente en el volumen de *Estudios de crítica histórica y literaria*; su estudio más extenso se incluye en sus *Orígenes de la novela*, porque cree advertir en la obra analizada elementos que enriquecerán después no sólo el drama sino también la novela española (1).

(1) La duda acerca del género de la *Tragicomedia*, evidente en Menéndez y Pelayo, parece surgir con el neoclasicismo, en el siglo XVIII (véase MALKIEL, MARÍA ROSA LIDA DE, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, p. 58 y ss.). Es duda que perdura hasta nuestros días, según diversos testimonios, entre los que revisten especial interés los que siguen: "María Rosa Lida ha sostenido que no es *La Celestina* una novela dialogada, sino una obra teatral, que deriva de la tradición de la comedia clásica, de la comedia elegíaca medieval y de la comedia latina humanista. Todo ello puede ser indiscutible y la erudición incomparable de la señora Lida de Malkiel se emplea a fondo para demostrarlo. Tendremos que admitir que *La Celestina* corresponde a la tradición teatral, que toma de ella sus elementos y que el autor quiso hacer sinceramente una comedia o tragicomedia. Pero esto no es obstáculo para que en la obra reconozcamos también que, en manos del autor, la tradición literaria se abrió a aspectos nuevos, los cuales justifican que Menéndez y Pelayo la insertara en los orígenes de la novela, y que tantos otros la calificaran de novela, y más concretamente, de novela en diálogo. Hay en *La Celestina* un arranque novelístico, a lo que se debe el hecho —muy significativo en la Historia literaria y también en la Historia social— de que, en ciertos aspectos, no ha vuelto a darse nada parecido a lo que *La Celestina* ofrece hasta «el surgimiento de las grandes novelas del siglo pasado», como Ma. Rosa Lida, reconoce y Lapesa ha subrayado. Ese aspecto novelístico hay que atribuirlo a la cultura social de que la obra surge, cuyos supuestos el autor supo elaborar originalmente en esa nueva forma literaria. Y la novela, tal como en los siglos modernos se nos da —género que no se encuentra en la *Poética* de Aristóteles y que nada tiene que ver con las llamadas novelas de la Antigüedad y de la Edad Media—, es una creación de la burguesía, para un público que se ha dejado llevar por formas de vida íntimas, nacidas de la nueva espiritualidad que con el desenvolvimiento y auge de aquella clase se difunde" (MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *El mundo social de "La Celestina"*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 48-49). "El género de *La Celestina* ha sido un constante quebradero de cabeza para los críticos, sobre todo porque el título de *Tragicomedia*, la forma dialogada y la división en actos implica una función dramática que la obra

María Rosa Lida ofreció una armoniosa síntesis crítica en la publicación que tituló *Dos obras maestras españolas: el "Libro de buen amor" y "La Celestina"*, lúcido compendio de un seminario y de clases dictadas en Universidades de los Estados Unidos de Norte América durante los años 1959-1960. En 1962 se publicó su complejo y completísimo estudio sobre la *Tragicomedia*, fruto de una vida excepcional consagrada por entero a la interpretación de las más valiosas manifestaciones culturales del pasado, obra que dio a conocer como *La originalidad artística de "La Celestina"*, a la que José Antonio Maravall llama "monumental estudio" y "magna *Summa* celestinesca" (2).

Todo cuanto apuntó y comentó sobre los precedentes librescos el ilustre polígrafo, y cuanto escribió acerca de distintos aspectos, ha sido exhaustivamente estudiado por la eximia erudita argentina, y a menudo ampliado, aclarado o corregido, con sólido fundamento y con una ejemplar investigación que revela su profundísima cultura, sus vastos conocimientos, su fina sensibilidad y su riguroso sistema de trabajo. No ha de olvidarse que la fecunda labor de Menéndez y Pelayo hace de sus páginas un punto de partida casi obligado para toda la crítica posterior, no sólo porque durante muchos años se le siguió hasta con cierto fervor, sino también porque algunas de sus observaciones pueden resultar válidas todavía (3), aunque otras hayan debido reverse a la luz de los aportes de nuevos hallazgos y de nuevos métodos de investigación (4). De allí que en *La originalidad artística de "La Celestina"*, su autora cite con alguna frecuencia al maestro, cuyas aseveraciones somete a rígido examen con el auxilio de su portentosa erudición, y de sus abundantes y bien meditadas lecturas. La crítica es medida en ocasiones (5), algu-

no parece haber tenido (los versos finales de Alonso de Proaza dan instrucciones para que un lector único lea el texto en voz alta a un auditorio, en aquella época uno de los medios más frecuentes de difundir las narraciones en prosa)". (DEYERMOND, ALAN, *Edad Media*, en: *Historia y crítica de la Literatura Española* al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, vol. I, p. 491). "...a pesar de su título, de su origen literario y de su forma dialogada, *La Celestina* no es una obra teatral —pienso—, sino una novela" (Ib., p. 487).

(2) MARAVALL, J. A., ob. cit., p. 8 nota, p. 12.

(3) Sus referencias a la influencia de la hechicería sobre Melibea, aunque sostenga también que el amor mismo pudo haber sido el agente único de cuanto ocurre en la *Tragicomedia*. "A la pluma de Menéndez y Pelayo debemos un estudio general sobre las artes mágicas en España durante la Edad Media, que sigue siendo punto de partida conveniente para cualquier estudio particular referente a este tema, si bien necesita ahora revisión para tomar en cuenta los descubrimientos hechos posteriormente, y, sobre todo, la enorme ampliación de nuestro conocimiento de la magia medieval, debida a la obra monumental de Lynn Thorndike y a otros trabajos recientes". RUSSELL, PETER E., *Temas de "La Celestina" y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 256).

(4) Marcel Bataillon, en disidencia con Menéndez y Pelayo, se pregunta si debe considerarse a *La Celestina* como obra precursora del llamado realismo psicológico, y advierte que tal opinión no resulta congruente si se hace el esfuerzo de comprender una técnica literaria de otro tiempo, con el espíritu de quienes la practicaron y la admiraron. (Cit. por M. R. Lida, *La originalidad artística...*, p. 293).

(5) "Menéndez y Pelayo, *Orígenes...*, t. 3, p. XXVI, equipara la declaración de Rojas [de que el acto I pertenece a otro autor] con las de los libros de caballerías, los cuales se autorizan presentándose como traducciones de antiguas obras en lenguas exóticas, pero la equiparación es insostenible, pues ni el acto I está en lengua exótica, ni las novelas caballerescas dan por antiguo el primer capítulo solamente". (*La originalidad artística...*, p. 19, nota 7). "Menéndez y Pelayo abultó desmesuradamente el poder mágico de la... [tercera] para paliar el viraje de la heroína en un día" (Ib., p. 180). También es medida la crítica, entre otras, en las páginas 47, 53 nota 16, 68, 167, 283 nota 1.

na vez comprensiva (6), raramente cáustica (7), pero generalmente severa. Excepcionalmente hay acuerdo (8) o aceptación de opiniones (9), pero es bastante corriente la referencia a datos y ediciones ofrecidos por el maestro (10). Quizá revista mayor interés lo relativo a precedentes y prefiguraciones literarias de los personajes, donde las diferencias de apreciación de ambos estudiosos pueden interpretarse como una aproximación intuitiva en Menéndez y Pelayo —no siempre cabalmente acertada pero sí a menudo útil—, completada con sagacidad y lucidez por María Rosa Lida, con la intención de lograr una interpretación ajustada del contexto social y cultural en que surgió la *Tragicomedia*, y de captar el verdadero sentido de sus formas de creación artística.

Así, para Menéndez y Pelayo, *Celestina*, la tercera, representa el afán del mal por el mal mismo, con una finalidad aparentemente sin fin específico; pero María Rosa Lida, ciñendo con mayor precisión el enfoque, cree advertir ese fin específico en el afán de lucro y en el goce por el ejercicio de su infame profesión. En cuanto a la posible relación con la *Dipsas* de Ovidio, María Rosa Lida la encuentra, en sentido estricto, sólo en la relación con *Areusa*, pero con la diferencia de que *Dipsas* despierta el afán de lucro y *Celestina* la lascivia. Y si la intemperancia báquica señalada por el ilustre polígrafo puede reconocer un antecedente en una *lena* de la literatura romana, nuestra eximia compatriota completa el análisis señalando con toda precisión las diferencias entre las *loas* al vino en uno y otro personaje.

(6) "El ingenuo positivismo de Menéndez y Pelayo podía suponer que si *Melibea* y *Celestina* mostraban erudición es porque reflejaban a las enamoradas y... [terceras] de Salamanca, a las que algo se les alcanzaría de la ciencia universitaria, en lugar de la inferencia obvia: esa «pedantería» de muy diversos personajes es moda literaria —moda de muchos siglos— a la que también rindieron tributo los autores de *La Celestina*" (Ib., p. 166 nota 8).

(7) "...críticos muy nombrados, como Bonilla, Menéndez y Pelayo y Castro Guisasa han falseado este aspecto de la relación entre la *Tragicomedia* y el teatro de Plauto y Terencio (Ib., p. 30). "...los críticos de nuestro siglo sin de hecho indagar la cuestión del tiempo implícito, han venido a suponerlo, porque han apreciado con mayor afinidad psicológica que Menéndez y Pelayo y sus acólitos el maravilloso trazado de la pasión, desde que incuba oscuramente en el fondo del alma hasta que toma posesión del alma entera y, en consecuencia, las artes mágicas de *Celestina* les resultan un desdoblamiento ocioso" (Ib., p. 222). También hay cierta acritud en las páginas 63 y siguientes, p. 171 nota 2.

(8) "Muchos críticos, juzgando inverosímil que un joven (como debía de serlo Fernando de Rojas cuando acometió su tarea) pudiera escribir tal obra y en tal plazo, han tachado de impostura toda la carta del autor a un amigo. Menéndez y Pelayo y Bonilla han argüido que, siendo Rojas un genio excepcional, no rigen para él los criterios de probabilidad en que se basa aquel raciocinio, y han aducido casos comparables de otros grandes artistas" (Ib., p. 14). "Paradójico entre todos es el caso de Menéndez y Pelayo, ya que su introducción al tercer tomo de los *Orígenes de la novela* contiene la más sensata e irrefutable defensa de la naturaleza dramática de *La Celestina* (Ib., p. 63). Hay también acuerdo en las páginas 97, 120, 146 nota 12, 229-230.

(9) "La notoria incongruencia en la conducta de Calisto y *Melibea* ha sido señalada por Lista, Valera, Menéndez y Pelayo, Azorín, Maeztu, Rauhut, Madariaga, Anderson Imbert, R. Frank, I. Macdonald. La mayor parte de estos mismos críticos responde a su objeción observando que los autores se habían propuesto pintar un amor arrollador, no encauzable socialmente. La respuesta es muy fundada, pero según notó Menéndez y Pelayo, la falla artística queda en pie" (Ib., pp. 206-207). También, p. 11, nota 1.

(10) Páginas 13-14 nota 2, 25-26 nota 14, 112, 118 nota 3, 119, 163 nota 6, 294 nota 12.

Pármeno y Sempronio, los dos criados de Calisto, tradicionalmente vinculados por la crítica —y no sólo por Menéndez y Pelayo— con el *servus fallax* de la comedia romana, aparecen en la *Tragicomedia* actuando en su condición de criados, sin la posibilidad de manejar la intriga urdida para la conquista de Melibea, como habría acontecido con el *servus* romano, ente totalmente ficticio, como advierte certeramente la señora de Malkiel. Y el rufián Centurio, a quien se solía vincular con el soldado fanfarrón de la comedia romana, se diferencia muy profundamente de aquél, entre otras varias circunstancias, por no ser víctima de mujerzuelas, sino su protegido.

Otros aspectos del estudio de Menéndez y Pelayo que la erudita argentina analiza con rigor, valorando aportes que considera aceptables, totalmente válidos o desechables —y también aportes debidos a otros críticos— se refieren a la obscenidad y a la erudición manifiestas en la obra; a la autoría y al carácter de la *Tragicomedia*; a la magia; a la posibilidad o imposibilidad de representación de la obra del bachiller Rojas; a las fuentes, a los antecedentes señalados en el teatro de Plauto y de Terencio, en la comedia romana en general, en la comedia humanística, en la comedia elegíaca; a las distintas formas de la técnica artística, tales como la presentación de ambientes, la localización, la acotación descriptiva, los diálogos de largos parlamentos y de réplicas breves, la conciencia del tiempo y su representación, la intervención de la tercera y su sentido; la significación de la muerte de Melibea; las posibles relaciones culturales entre la pareja de enamorados, y los personajes de la novela sentimental y de la tradición caballeresca. Pero esta enumeración rápida y sintética sólo da, en verdad, una idea apenas aproximada de la manera minuciosa, ordenada y metódica con que las observaciones del polígrafo español —casi podría afirmarse que todas— han sido comparadas con las de otros críticos, analizadas a la luz del texto mismo —y aun de otros textos literarios y de otros estudios críticos—, evaluadas en su significación actual según la evolución de las investigaciones y de la que podría llamarse técnica metodológica. Y cabe destacar que si entre los dos estudios de Menéndez y Pelayo acerca de la *Tragicomedia* se perfilan diferencias notorias por influencia de nuevos aportes y descubrimientos de la investigación, esas diferencias se ahondan con respecto a los de la señora de Malkiel, no sólo por el tiempo transcurrido, que supone distinta orientación y diferente enfoque de la creación analizada, sino también diferencia de ambientes, de formación y de personalidad entre ambos estudiosos. Pero cada uno de ellos ha sido, sin duda, una figura de excepción en su propia época y, curiosamente, podría aplicarse a María Rosa Lida lo que sobre Menéndez y Pelayo ha escrito Leandro Pita Romero, con motivo de cumplirse el centenario de su obra *La ciencia española*: “Vida completa, amable, laboriosa. Milagro de una existencia que no pisó los atrios de la vejez. Un caso raro en la historia de las letras. Su recuerdo no se ha extinguido...” (11).

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI

(11) PITA ROMERO, LEANDRO, *Una vida luminosa*, en *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de junio de 1976.

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Antología de la poesía española (1900-1980). Estudio preliminar, selección y bibliografía de Gustavo Correa, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1980, tomo I: 567 pp. tomo II: 642 pp.

Esta obra esperada de la lírica española de nuestro siglo, se organiza de la siguiente manera:

Tomo I. Contiene un estudio preliminar de 37 páginas en el que se traza el panorama de los distintos momentos de la lírica en relación con los autores antologizados en este tomo. El estudio abarca los siguientes puntos: la poesía española en la segunda parte del siglo XIX y su relación con la lírica del siglo XX; los años de renovación. La incidencia del modernismo (1892-1904); la poesía de 1905 a 1915; la presencia de nuevas tendencias (1916-1927); un período de maduración poética (1928-1936). Este estudio no sigue la denominación tradicional de generaciones (en este tomo se antologizan poemas de autores de la generación del 98 y del 27), sino que subdivide estos dos grandes momentos en lo que llama "períodos de sensibilidad" que marcan con mayor riqueza y detalle los distintos matices de los períodos considerados globalmente.

En este primer volumen figuran antologizados 17 poetas: Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Antonio Machado, Ramón del Valle Inclán (de la generación del 98) y José Moreno Villa, León Felipe, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Emilio Prados y Luis Cernuda (de la promoción del 27). En total selecciona 494 poemas, oscilando la cantidad de poemas de cada autor entre 20 y 60. Cada poema registra al pie, el libro en el que figura y su fecha de edición.

La selección de poemas de cada autor está relacionada con la cantidad de poemas escritos por el mismo y tomará los poemas más representativos de cada libro. La presentación de poemas de cada autor está precedida por una nota biográfica, la nómina de obras poéticas y de otras obras. A continuación de la selección figura una completísima bibliografía, ordenada según los siguientes rubros:

- I. Antologías.
- II. Obras de consulta
 1. Métrica y versificación.
 2. Historias de la Literatura y diccionarios.
 3. Memorias, crónicas, retratos.
 4. Bibliografías y documentos.
 5. Historia política, social y cultural.
- III. Obras y estudios generales y de época: Lenguaje, Filosofía, Teoría estética, Crítica Literaria.
 1. Lingüística y teoría del lenguaje.
 2. Filosofía.
 3. Teoría estética.
 4. Teoría, historia, temas y métodos de crítica literaria.
 5. Crítica de arte.

IV. Crítica y Antología de autores extranjeros e hispanoamericanos:

1. Obras de crítica.
2. Antologías.

V. Estudios Monográficos sobre grupos de autores, temas, períodos y movimientos.

VI. Bibliografía especial sobre autores.

Exceptuando la bibliografía que figura en VI, Bibliografía especial sobre autores, los de este tomo, el resto vale para los dos tomos; naturalmente este rubro se repite en el tomo siguiente.

Tomo II. Contiene la continuación del estudio preliminar referido a los autores cuyos poemas se seleccionan en el tomo.

El estudio, en este caso, desarrolla los siguientes puntos: la presencia de una nueva forma espiritual (1936 - 1950); la poesía de 1951 a 1963; la poesía de 1963 a 1980. Continúa el criterio de división por "Períodos de sensibilidad".

En este segundo volumen figuran antologizadas las obras de 38 poetas: Carmen Conde, Miguel Hernández, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Gabriel Celaya, Luis Felipe Vivanco, Germán Bleiberg, Blas de Otero, Rafael Morales, José Luis Hidalgo, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, Ricardo Molina, Eugenio de Nora, Carlos Bousoño, Carlos Edmundo de Ory, Pablo García Baena, José Hierro, José María Valverde, Gloria Fuertes, Alfonso Canales, Manuel Durán, Tomás Segovia, J. M. Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, José Angel Valente, Angel González, Eladio Cabañero, Carlos Sahagún, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, Félix Grande, Manuel Vázquez Montalbán, Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero, Antonio Colinas, Pureza Canelo. Selecciona un total de 567 poemas. Naturalmente, a mayor cantidad de autores corresponde un menor número de poemas seleccionados por cada autor.

Aquí el promedio es entre 10 y 25 por cada uno. También se da el caso de autores más jóvenes que tienen una producción menos cuantiosa. En todos los casos figuran uno o varios poemas de cada libro. Cierra este tomo la bibliografía sobre autores individuales, subdividida en libros de crítica totalmente dedicados al autor, artículos y estudios.

Los autores no figuran en orden cronológico, vale decir atendiendo a su fecha de nacimiento, sino que se tiene en cuenta la fecha de publicación de sus primeros libros y su incidencia en el panorama poético de ese momento.

Desde la lejana aparición, en 1934, de la tan preciada antología de Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, no conocemos otro intento panorámico que configure una verdadera "suma" de la lírica de nuestro siglo, como este trabajo de Gustavo Correa. Hubo sí numerosas y valiosas antologías parciales y el muy ponderable esfuerzo de comunicación de antologistas y poetas en la *Antología Consultada*. Otras tomaban un período o aquel tipo de lírica con el que estaba comprometido el antologista.

En este caso, la visión panorámica, prolija y amplia del antologista no parece haber dejado fuera ningún autor ni ningún aspecto. Y lo que es más importante, esta extensión y capacidad abarcadora no descuidó la profundidad ni la calidad. El autor conjuga con minuciosidad y riqueza las coordenadas sincrónicas y diacrónicas y aporta un documento fundamental de la lírica española de nuestro siglo.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

En *Breve Estética Filosófica*, el profesor José María Estrada presenta un jugoso compendio de sus clases de "Estética". El breve tratado que engloba los temas centrales de una Estética enfocada desde el ángulo de la filosofía aristotélico-tomista, con una evidente base en las reflexiones estéticas de Jacques Maritain, constituye una guía útil para los estudiantes de la materia.

El autor especifica ya en el prólogo introductorio que su visión de la Estética no es puramente científica, como sucede con algunas estéticas contemporáneas, sino que pretende calar más hondo y llegar a la misma esencia del ente estético; se trata, pues, fundamentalmente de una reflexión filosófica. La Estética coincide, por lo tanto, con la Filosofía del Arte. Desde esta perspectiva define al arte como una "virtud del intelecto práctico", sin dejar de destacar su carácter específicamente humano, en cuanto productor de bienes culturales. También distingue el autor entre arte y técnica, asignando al primero una finalidad intrínseca a su objeto, mientras que en la segunda, es extraña a su objeto.

Por otra parte, debemos buscar los fundamentos antropológicos del arte. Estrada los encuentra en la misma tarea artística, en la cual intervienen facultades tan esencialmente humanas como lo son la inteligencia, tanto en su aspecto especulativo, como en su aspecto imaginativo. La imaginación no deja de desempeñar un papel importante en el proceso creador de la obra de arte: hace de intermediario entre el mundo del espíritu y el de la materia.

Un capítulo aparte está dedicado a la belleza. Con este problema tocamos los fundamentos metafísicos del arte. Si bien la belleza no es definible —puesto que es un trascendental—, al menos es posible establecer las condiciones en las cuales una cosa es bella o puede llegar a serlo, tal como sucede con la obra de arte. Finalmente es necesario distinguir entre lo bello, lo bueno y lo verdadero como cualidades universales del ser que se muestran al sujeto, que lo aprehende en sus distintas fases. Sin embargo, también es posible partir de lo concreto para descubrir las notas de la belleza, siguiendo, en este caso el camino fenomenológico y experimental, no el racional deductivo, por más que ambos métodos deban completarse, en la concepción final y sintética que nos ofrece la Estética Filosófica. Así el autor nos dice expresamente: "Por cierto que una estética filosófica también tomará como puntos de partida los datos de la experiencia, pero para trascender enseguida tal experiencia e instalarse en el ser mismo del objeto". De ahí que la presentación o mostración del ser de la obra signifique "la puesta en obra de la verdad" según el pensamiento de Martín Heidegger, al que en este aspecto Estrada adhiere, por cuanto admite la interpretación de la obra de arte como *splendor veri*.

Sin duda que, en el dominio del arte, lo inteligible se da siempre y efectivamente en lo sensible. La captación de la obra: cuadro, drama o novela, etc., supone entonces no sólo un cierto distanciamiento objetivo por lo que la experiencia estética posee de conocimiento, sino asimismo una compenetración sensible-afectiva, por lo que ella tiene de carga emocional. No somos ajenos a la obra porque "ella nos enfrenta con algo que es nuestro, con algo que pertenece a nuestra vida humana... pero, claro está, todo ello objetivado, reconstruido, organizado en un mundo peculiar y distinto, independiente..." (p. 41).

En cuanto al origen de la obra de arte, nuestro autor lo pone en un sentimiento amoroso del creador, ya que todo amor siempre es difusivo y por eso entraña, sobre la esfera del arte, la intencionalidad creadora. Pero a diferencia de lo que sucede con la Creación Divina, la creación artística es una "recreación de la naturaleza". En cuanto a la "expresión estética" ésta siempre objetiva un carácter, una emoción, una peripecia, un gozo, un dolor, es decir, un estado subjetivo.

CARMEN BALZER

GUGLIELMI, NILDA, *Memorias medievales*. Buenos Aires. Ministerio de Cultura y Educación. Ediciones Culturales Argentinas, 1981, 262 pp.

Memorias medievales reúne varios artículos separados en grupos según el aspecto del medioevo que toquen: sus ideas, sus hombres, sus hábitos.

En el prólogo, la Dra. Guglielmi nos da el motivo por el cual la Edad Media nos resulta tan cercana: "El hombre de nuestra época, tan sensible a las nuevas dimensiones de espacio y tiempo, siente como propia la aventura a la que se lanzó el hombre medieval para descubrir mundos interiores, paisajes y gentes" (p. 7), y más adelante agrega: "Recordando aquellos hombres y sus ámbitos nos ahincamos en lo que nos es propio, enriqueciéndonos en el reconocimiento de las raíces que nos sustentan" (p. 8).

Los artículos conforman un vasto panorama de la vida medieval: la simbología subyacente en muchos de sus dibujos, la importancia de la fama, las leyendas ligadas a algunos grandes hombres ("El emperador leproso" trata magistralmente las consecuencias sociales de padecer lepra), las características de sus ciudades, la vida de sus habitantes y las costumbres de sus mujeres.

Merece destacarse el grupo de artículos denominado "Ambito y ocio" que trata en forma muy completa costumbres y problemas de la época. Entre las costumbres podemos citar los juegos, las modas (que comienzan a ser una preocupación) y los banquetes. Entre los problemas, el hambre, la peste, el miedo a los peligros del mar.

Memorias medievales es una visión comprehensiva de la vida de la época. Actividad, ocio, placeres y penurias del hombre medieval están descriptos con claridad y precisión.

En síntesis, esta obra es un valioso aporte para el mejor conocimiento de la Edad Media.

LIDIA BEATRIZ CIAPPARELLI