Letras

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

DICIEMBRE 1981

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano Delegado

Dr. EMILIO KOMAR

Director del Departamento de Letras

Prof. FRANCISCO NOVOA

Secretaria Académica

Prof. MONICA JONGEWAARD de BOER

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Prof. FRANCISCO NOVOA

Secretarios de Redacción

Prof. DOLORES de DURAÑONA 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

DOS EJES ORIENTADORES EN UNA OBRA DE SERGIO DE CECCO (*)

El Reñidero es, hasta el momento, la obra de mayor repercusión que nos ha brindado Sergio De Cecco y llega a nuestras letras en 1962 cuando es seleccionada por el Fondo Nacional de las Artes para ser publicada.

Un año más tarde obtiene el Premio Municipal para Obras Inéditas y es estrenada en el Teatro del Jardín Botánico. Al mismo tiempo merece el Premio Dramático de la Sociedad General de Autores de la Argentina. Poco tiempo después es llevada al Teatro Municipal General San Martín.

En la misma época se realiza su versión cinematográfica bajo la dirección de René Mujica con un reparto que incluía reconocidas figuras de nuestro cine nacional –Francisco Petrone, Alfredo Alcón, Fina Basser, Miriam de Urquijo y Jorge Salcedo–. Esta película se hace acreedora al tercer premio del Instituto de Cinematografía y resulta seleccionada para representar a la Argentina en el Festival de Cinematografía que anualmente se lleva a cabo en Cannes, Francia.

El Reñidero fue traducida al inglés y el 26 de enero de 1975 el Theatre of University College Cardiff la lleva a escena recogiendo la aprobación de la crítica inglesa.

El Reñidero fue repuesta en el Teatro Municipal General San Martín durante la temporada 1977 permaneciendo en él hasta 1978, año en el que la misma institución la llevó en una gira por el interior de nuestro país a Mendoza, Córdoba, Santa Fe y Bahía Blanca (1).

Para la temporada 1980, el mismo Teatro Municipal ha incluido nuevamente esta obra argentina en el repertorio con el cual llevara a cabo una gira por los países de América del Sur. De esta manera queda confirmado, una vez más, lo expresado en el programa que hemos citado anteriormente.

Es nuestra intención delinear en *El Reñidero* el legado universal de la concepción de la tragedia griega y especialmente de su héroe, pero se hace necesaria una aclaración antes de iniciar la exposición. *El Reñidero* surge de una doble motivación que nos fue expresada por Sergio De Cecco: "Para dar una versión propia reflexioné profundamente sobre el carácter de los persona-

(*) Tenemos conocimiento de un artículo específico sobre este mismo tema realizado por Elena Huber y que ha sido publicado en el Boletín de Humanidades, Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, año 1, Nº 1, diciembre 1972 y cuyo título es *El mito clásico en* El Reñidero, *de Sergio De Cecco.*

(1) El programa que realizó la Dirección del Teatro Municipal General San Martín para la temporada 1978 comenta: "No es casual que *El Reñidero* haya retornado al Teatro Municipal General San Martín. En la idea de recuperar y mantener en su repertorio aquellas obras que en el pasado lejano o más reciente contribuyen con su calidad a la edificación de un teatro nacional, este Teatro eligió la obra de Sergio De Cecco considerando que se presta admirablemente a esos fines".

jes griegos de *Electra*, de Sófocles, sobre su fuerza y sus duras pautas morales y me documenté ampliamente acerca del medio social argentino de comienzos de siglo (2)".

De lo dicho por el autor se desprende que no sólo recrea el tema de la tragedia griega sino que le imprime una serie de características psicosociales porteñas del 1900, que hacen de ella una obra argentina y clásica.

Consideraciones estructurales

El arte de conducir la acción de la tragedia clásica dista mucho de lo que hoy exigimos como tal.

La introducción de la voluntad humana hecha por Sófocles hizo que se destacase la peripecia y que surgiera el nudo (*desis*) y el desenlace (*füsis*) dividiéndola en dos partes fácilmente identificables con los dos actos de *El Reñidero*. En el primero asistimos a la *desis* y en el *segundo* a la *füsis*.

No sólo en la estructura es reconocible la importancia de los nuevos conceptos de Sófocles, sino que de acuerdo con la preocupación predominante del autor nacional la voluntad humana será de interés primordial en el drama argentino.

Sergio De Cecco toma en cuenta muchos de los principios de la tragedia egea, los moderniza mediante la utilización de un filtro genuinamente nuestro —el concepto casi mítico de una determinada generación porteña— para elevarse a lo universal a través de una muestra de miserias humanas y de una propuesta de los bienes hacia los que el hombre es capaz de evolucionar.

En la obra, la materia histórica está dada sucintamente con una ubicación temporal —1905— en la que se desarrolla la acción y mediante la presentación de determinados "tipos" argentinos, no es factor preponderante ni desencadenador.

Igualmente ocurre con lo político (3), ya que De Cecco toma un caso de politiquería local a fin de que el espectador pueda obtener un cuadro abarcador de los móviles de la época.

La materia religiosa, ese destino irrevocable decretado por Zeus, está totalmente sustituida por la realidad ambiental circundante.

Esta transposición estructural es la que determina que la realidad circundante sea la principal fuente desde la cual surgen los valores que gobiernan el destino de cada uno de los personajes.

El sentido griego del dolor está presente en el drama argentino en el estrato de purificación, puesto que la duda de matar existe en Orestes hasta el momento final de la obra (4).

El Reñiredo encierra una finalidad didáctica inherente a la postura del espectador que ella reclama: frente al desarrollo dramático, el espectador se

(2) Entrevista personal, julio 1978.

(3) La primera versión teatral de *El Reñidero* estaba originada en una producción radioteatral que el autor llevó a cabo durante algunos años. La misma acentuaba rasgos de cierta política de comité que luego De Cecco fue depurando.

(4) El sentido del dolor se verá aclarado más adelante al referirnos a Orestes como personaje.

convierte en un ser activo que debe tomar conciencia de que el hombre mismo es el único motor de la evolución.

La permanente preocupación de nuestro creador por el hombre, por la valorización del mismo, su reconocimiento como ente humano y los problemas de incomunicación a los que se ve sometido en nuestro siglo, lo lleva a que se comprometa íntimamente con una determinada realidad y logre entregar una reproducción cabal y eficaz de la misma. En el compromiso De Cecco le quita familiaridad, la torna asombrosa y sorprendente a fin de obtener una posición crítica en el espectador.

Sergio De Cecco hace una inteligente combinación de elementos del teatro clásico, de la técnica expresionista y brechtiana para llegar a producir un efecto de distanciamiento con el cual marca la ausencia de la catarsis griega y obtiene una comunicación directa con el público porque su mensaje está dirigido al hombre de nuestra sociedad contemporánea.

El título

Desde que nos enfrentamos con el título de la obra asistimos a la comprensión gradual de un símbolo polisémico que no sólo atraviesa distintos niveles —material, moral, psíquico y social— sino que también funciona como un amplificador que con distintos cortes concéntricos nos lleva a obtener un panorama de la época representada en las páginas del drama.

En un primer nivel de interpretación este título, *El Reñidero*, nos lleva al ambiente de los antiguos reñideros en los cuales la tensión se iba elevando a medida que la muerte se aproximaba a cualquiera de los animales contendientes.

Con este círculo de muerte Sergio De Cecco abarca los distintos conceptos morales que, por una parte, van guiando el desenvolvimiento individual de cada uno de los personajes y, por otra parte, permiten la asociación de los mismos en dos grupos opuestos: uno es el que se aferra a las reglas de su tiempo y lugar social (Pancho Morales, Elena, Soriano) y el otro es aquel que pretende alejarse de la sordidez del ambiente que conoce (Nélida que lucha por salir, Vicente que ya ha logrado dar este paso) (5).

En el momento en que Vicente intenta presentar sus condolencias a Elena por la muerte de su padre, don Pancho Morales, el diálogo pone en evidencia las oposiciones morales a las que nos referimos:

. . . . . .

Elena: Es la única manera de vivir.

Vicente: La única que conoció, Elena; porque yo sé de otros pagos, donde cada uno es rispetao en la medida de su merecimiento y no de su coraje. A veces veo el barrio y se me hace que es la pista de un enorme reñidero y que nosotros somos los gayos, puestos pa ganar... o morir, cuando no... pa ganar y morir.

Elena: No me apetece su mundito de fantasía, Vicente.

(5) Orestes es el personaje que oscila entre ambos grupos extremos y no llega a adherirse a ninguno: Orestes marca una tercera posibilidad.

Vicente: En él don Pancho Morales no hubiera tenido que morir.

Elena: No hubiese podido vivir, tampoco. Yo quiero este mundo, así sea un reñidero, porque fue el suyo.

Vicente: ¿A costa de la sangre y el duelo?

Elena: Al duelo lo traemos prendido como una araña desde que vinimos al mundo. Yo, de chica, jugaba aquí, Vicente, entre la sangre de los gallos, de los que aprendí la única ley que conozco ... y usted debería saberlo, que vivió con nosotros, que fue el único compadre de Orestes. Usted debería sentir lo mismo, si no ha cambiado.

..... (6)

Esta oposición moral conforma psíquicamente a los personajes y los rodea de un ambiente de violencia. Dichas condiciones ponen en movimiento los resortes afectivos correspondientes para que cada uno de ellos intente encontrar su propio espacio social.

La lucha de los personajes en la búsqueda de un ajuste dentro del ámbito societario ya existente (7) nos ofrece "tipos argentinos" pertenecientes a una clase desarraigada. Cada uno es huérfano, afectiva y socialmente, y tratará de desarrollarse en el marco histórico en el que su creador lo encierra.

Este enorme y simbólico reñidero nos abre la puerta hacia una pasada generación argentina registrada tanto por la literatura popular —nada más claro que la línea poética que desencadena en el tango— como por la literatura culta —ensayistas, escritores y pensadores que pueden agruparse en tres generaciones: 1896, 1910 y 1925—.

Sergio De Cecco, nutrido de las diferentes interpretaciones del ser argentino, de los nuevos cánones de la psicología y combinando los valores del teatro clásico y los del teatro épico adopta, en esta creación, una postura crítica con el objetivo de proponer un nuevo ser quien, trayendo a la conciencia su propia barbarie pueda sanearla para convertirse en nuestro "tipo" representativo maduro y coherente (8).

Dos ejes orientadores

Sergio De Cecco, comprendiendo las características históricas y sociales de nuestro país y conociendo la época, ha variado la forma de la realidad, y de la literatura (9) extrae la esencia de uno de los momentos en los que la vida política y social argentina se encontraba centralizada por el amor al caudillo. Pero como hombre imbuido de conceptos avanzados fija el sostén del dinamismo teatral en dos ejes orientadores y opuestos: Don Pancho Morales —Agamenón— y Orestes —Orestes—.

---

(6) De Cecco, Sergio, *El Reñidero*, Buenos Aires, Huemul, S. A., 1979, pp. 32-33.
(7) El autor eligió el barrio de Palermo cuyos habitantes se consideraban los más bravos, los más guapos y un año en crisis —1905—.
(8) De Cecco reflexionando acerca del teatro épico nos propone lo que el hombre debe ser.
(9) Conf., Mafud, Julio, *El desarraigo argentino*, Buenos Aires, Americanlee, 1959, p. 105.

Por una parte conoceremos al "taita Don Pancho" que es representante y punto de partida de la desarraigada clase social de la obra y, por otra parte, nos encontraremos con Orestes, quien oscilará constantemente entre ser vencido por su pasado generacional para convertirse en un "taita" o romper con todo lo heredado para convertirse en un nuevo ser.

Don Pancho Morales

Tomando la debida distancia temporal y espacial con respecto a la concepción grecolatina del héroe y aplicándola a este personaje, podemos observar que como caudillo y "taita" de Palermo adquiere, formalmente, dimensión heroica.

Don Pancho es un "tipo representativo" de una élite humana perteneciente al Buenos Aires novecentista que sobresale por concordar con los principios morales de su tiempo.

El personaje fue cultor del coraje, del machismo y del cartel; su única meta fue el poderío —aún después de muerto—. Don Pancho fue un ideal de hombre, "fue único, inconfundible e invariable: el hombre valiente, en el vocabulario libresco: el hombre macho, en el vocabulario popular" ([10]). En el momento en que se realiza el velatorio del personaje y se abre la escena nos llegan los comentarios de la gente:

.....

Voces: —Con sus más y con sus menos, Don Pancho Morales supo ser un varón bien templao...

— En taba, nadie le mataba el punto.

.....

Voces: Pa mí que a Don Pancho le hicieron un feo... Sólo de a traición se mata a guapos como él...

—¡Ahora te aprovechás porque Don Pancho no puede levantarse a sobar a los atorrantes como vos, que si no, estarías sin cuero para recibir más tajos!...

.....

—¡Don Pancho era un taura de ley y donde estaba él, boca abajo todo el mundo!

..... ([11])

Don Pancho jamás tuvo tiempo para el alma, la mujer ni el amor. Cuando Nélida, su mujer, le muestra un vestido nuevo, Don Pancho la ataca dudando de su comportamiento y destruye la prenda:

.....

Nélida: (Amarga) Porque para vos sólo pesa lo que cavilen esos malandras ¿No?... ¿O sos vos el que ha retorcido la historia?... Ya sé que te gustaría verme encerrada, presa, vieja. Pero yo no hago ningún mal a nadie...

([10]) Ibídem, p. 65.
([11]) De Cecco, Sergio, ob. cit. pp. 27/29.

Padre: (Fuerte) ¡Usté va a hacer lo que yo disponga! (Va rápido a tomar el vestido) ¡Y vea lo que hago con sus floreos!... (saca la daga y lo corta de arriba a abajo).

Nélida: (Con lágrimas en los ojos, contenida) Pusiste tu firma en mi vestido, Pancho. El filo de tu daga es el único talento que tenés.

..... (12)

Este caudillo siempre se movió a través de la violencia, de la sangre y el terror porque éste era su lenguaje natural. Un código establecido por la fuerza del cuchillo.

Don Pancho Morales ha muerto, pero está presente mediante Elena, los raccontos y las Voces; De Cecco lo trae a escena para que pese terriblemente en el destino de todos los personajes porque es el heredero no sólo de su generación sino de todas sus predecesoras y representa una especie de fuerza ancestral que llevará a todos estos seres teatrales a un aislamiento fatal e ineludible:

.....

Orestes: Todo se ha derrumbao... Ella... El... Elena. Los tres me han dejado chaucho.

..... (13)

Morales creó una aristocracia familiar basada en su ambición social y política, al mismo tiempo que halló en el seno de la familia el campo psicológicamente deformado (14) pero propicio para ejercer su despotismo de compadre. En el primer racconto asistimos a un diálogo entre padre e hija con el que el autor sintetiza el *status* de los Morales:

Padre: ¿Qué es eso? ¿La hija de Pancho Morales lagrimeando como una vieja?... ¡No me haga sentir vergüenza!

Elena: (Enjuga las lágrimas) ¡Ya no lloro más!

Padre: Así me gusta. En Palermo nadies ha visto achicarse a un Morales... (Le pasa un pañuelo) Somos duros, como los pies de Cristo. (Pausa) Y a ver si se lo mete en la cabeza, pa enseñárselo a Orestes, que dende hace tiempo lo noto un poco poyerudo.

.....

Padre: Anteayer, el diputao, supo decir en público: "Con Morales en Palermo ganamos la parroquia con los ojos vendaos".

Elena: ¡Los tenés en la palma de la mano, papá!

Padre: Soy gayo de cresta alta, y dende que pisé el suelo sé pa qué lao va a caer la taba.

..... (15)

(12) Ibídem p. 65.
(13) Ibídem, p. 70.
(14) Sergio De Cecco presenta una familia muy peculiar: una esposa que engaña al marido con su ladero, una hija que tiene por objetivo instar a su hermano para que cometa un crimen y un hijo que no podrá soportar ninguna regla ni presión, cualquiera sea la calidad de éstas.
(15) De Cecco, Sergio, ob. cit., pp. 35-37.

En el transcurso del Primer Acto, Don Pancho Morales es una figura de claros contornos y aunque no pertenece a una especie superior podemos afirmar que, en este caso, es el superior de su especie. Su poder estaba apuntalado por el miedo que infundía a fuerza de acuchillar en cualquier cortada y por su intervención directa en la política del partido.

Esta figura evocadora de un "taita" de ley será desmitificada en el Segundo Acto. Sergio De Cecco irá desgarrando a este héroe porteño hasta demostrar que no sobresale por su energía moral sino que para Morales el mundo empieza y termina en él mismo; el único valor es su propia persona.

Pancho Morales ha forzado la existencia de un aparato social-familiar para ocultar y sostener su energía inmoral de ser desarraigado, para el cual la sociedad es un medio insensible que requiere la obtención inescrupulosa de un privilegio como condición imprescindible para entrar en ella.

Morales no actúa por honor ni se detiene ante negociaciones bajas, no duda en entregar a su hijo a cambio de su nombre y de su futura prosperidad:

.....

Padre: ¿Pero qué me está pidiendo?

Delegado: Un sacrificio que va a dar la medida de su fidelidad, Don Pancho. Con eso acallaríamos las murmuraciones y el candidato le quedaría muy agradecido. (Pausa). Piénselo. Se acerca una era de prosperidad que nos va a alcanzar a todos y sería penoso que a la hora de cosechar tanto esfuerzo ... usted quedara prácticamente huérfano de apoyo.

Padre: (Se pone de pie, le da la espalda. Duda).

Delegado: ¿Qué me dice, Don Pancho? Me gustaría llevarle una buena noticia al candidato.

Padre: (Pausa larga) (Cansado). Está bien.

..... (16)

Este personaje es la encarnación de un producto del medio ambiente que vemos explicado claramente en boca del trapero mientras se lleva las ropas del difunto:

.....

Trapero: ¡Quién sabe!... (Sonríe) Yo, a la noche, abro el atao, saco los trapos y los miro despacito: las costuras... el forro... y aprendo a conocerle la índole a los hombres. Taitas que por fuera eran más estiraos que cueyo e' pavo, por dentro eran puro remiendo y retazo, cosidos de mala gana, como con bronca y vergüenza.
(Mete una prenda en la bolsa y la pesa) Esta es la verdadera jeta de la vida, la jeta deshilachada que si le sabés entender el chamuyo te hace sabedora de todos los secretos de los hombres.

..... (17)

(16) Ibídem, p. 69.
(17) Ibídem, p. 45.

Nuestro creador descarna totalmente a Pancho Morales, nos ofrece la sórdida vida interior del personaje tallado por la violencia de su ambiente que aun después de muerto no tiene ninguna posibilidad ni de cambio ni de explicación Nos lo revela en el momento final de la obra ([18]):

. . . . . .

(Se ilumina el reñidero y aparece el padre, encendiendo un cigarro, sonriendo despectivo. Orestes suelta a Elena).

Padre: Ya me lo esperaba...

Orestes: ¡Papá!

Padre: Te faltaron agayas, Orestes, fue una achicada más.

. . . . . ([19])

La desvalorización de este personaje está encaminada a cumplir con la reflexión social que lleva a cabo Sergio De Cecco como constante en sus creaciones. Pancho Morales pertenece a una época en la que los hombres estaban seguros de lo que hacían, pero su figura interior lamentable y el hecho de que el hijo no puede mantener el estamento elaborado por el padre nos ofrece panorámicamente la decadencia social del momento en el que transcurre la acción.

Orestes

Orestes es el único protagonista de la obra que nos ocupa; es el personaje en el que Sergio De Cecco ha volcado sus más profundas reflexiones. Orestes responde a la voluntad del creador de ofrecer una propuesta al problema no sólo de la relación generacional sino también del enfrentamiento entre padre e hijo ([20]).

Este personaje tiene una naturaleza diferente a la de su padre, a la que era común que se diese en el ambiente en el que se crió.

. . . . . .

Nélida: (Lo aferra angustiada) ¡Orestes...! (Lo obliga a mirarla) Vos no estás hecho para matar... (El trata de zafarse inútilmente) Yo te conozco, yo te enseñé a querer!... vos mamaste leche de amor de mis pechos; yo te veía crecer y decía: "Algún día va a defenderme"....

. . . . . ([21])

El autor le ha marcado una realidad interior distinta pero el protagonista se encuentra ligado al mundo de su padre por su propia debilidad, por su propia necesidad de ser reconocido y amado por Don Pancho Morales —aun después que éste ha muerto— y tratará de sostener los valores del taita. Le interesa averiguar quién ha dado muerte a su padre pero no es una inquietud

([18]) En el derrotero psicológico de Orestes, De Cecco marca la aparición casi fantástica de la figura paterna.

([19]) De Cecco, Sergio, ob. cit., p. 77.

([20]) *El Reñidero* es la obra en la cual la relación paterno-filial —tratada también en *Prometeo y Capocómico*— es delineada en claros trazos dramáticos.

([21]) De Cecco, Sergio, ob. cit., p. 63.

que nace de él mismo, sino que es una obligación que acepta cuando Elena se lo dice:

.....

Elena: ¡O por indiferencia o por venganza... Hay muchos que querían verlo acabado, pero muy pocos tenían el coraje!... No puede ser difícil encontrar al culpable, es tu deber.

Orestes: (Repite) Mi deber.

..... (22)

Orestes rechaza toda ayuda que pueda recibir y toma posesión de la casa y de la familia, así se lo deja aclarado a Soriano:

.....

Nélida: (Con dificultad) Yo le debo mucho a Soriano. El se ocupó de todo...

Orestes: Se agradece; pero esta madeja es mía, y sólo yo soy quién pa desenredarla.

Soriano: (Lento) Orestes está en lo cierto. (Se levanta y sale).

Nélida: (A Orestes) ¿Qué le has dicho?

Orestes: Lo justo. Cada cual en su lugar: el ladero e' mi padre que guarde las puertas de mi casa. Yo, el hijo, adentro e'mi casa.

Elena: ¡Eso es!

..... (23)

Orestes desde el comienzo de la obra hasta el final del Primer Acto está sometido a lo heredado; se espera que sea la mano conscientemente vengadora y esto es anticipado sin que el protagonista haya aparecido:

.....

Voz de una vieja: A mí me podrán hacer callar, pero ¿qué pasará cuando lo sepa Orestes? (Se echa a reír).

..... (24)

A pesar de que el personaje no da indicios de su verdadera interioridad, el espectador la intuye cuando, sin convicción, admite que vengará a Don Pancho:

.....

Elena: Orestes...

Orestes: Ya lo sé.

(22) Ibídem, p. 48.
(23) Ibídem, p. 50.
(24) Ibídem, p. 29.

Elena: Vas a matarlo.

Orestes: Sí.

Elena: (Abraza a Orestes) Vos sos lo único que me queda... Ayer, cuando te vi entrar con tus pasos hubiera querido gritar de alegría. Se me hizo atrás el tiempo y me pareció que vivía papá, que todo había sido sólo una pesadilla, que era él quien había entrado por esa puerta, con su estilo que ahora es el tuyo y que todo iba a volver a empezar... Pero eso sólo será posible si sos capaz de vengarlo.

Orestes: Seré capaz.

..... ([25])

Sergio De Cecco sabe que Orestes encarna una fuerza nueva que tiene que realizar el camino hacia la salud generacional y lo llevará en una línea ascendente hasta lograr que el protagonista, así como el héroe griego, llegue a una expiación, aunque a nivel inconsciente, de la culpa de su antepasado.

En el Segundo Acto asistimos a la deliberación que Orestes llevará a cabo consigo mismo. En ella deberá enfrentarse alternativamente con la verdad y con la venganza que se le reclama por tradición.

Para posibilitar el desarrollo del protagonista, Sergio De Cecco lo coloca en el centro de tres fuerzas encontradas —su padre, su madre y su hermana— y al mismo tiempo integra el pasado y el presente en un ritmo casi cinematográfico que ineludiblemente lo llevará hacia lo fatal.

Orestes se encuentra desasosegado porque la muerte que deberá llevar a cabo no es decidida por él mismo; la acepta inseguro como un dictamen del destino.

Elena ha de aguijonearlo manejando el engaño que entre Nélida y Soriano le hicieron a Morales. Ella no quiere limpiar el nombre de su padre, aunque ésta sea la razón invocada como verdadera, sino que lo que busca es satisfacer su propia sed de venganza puesto que un amor enfermizo la unió demasiado a su padre y le hizo sentir odio por su madre:

.....

Elena: (Roncamente angustiada) Ellos estaban ahí, puercos, inmundos, en la cama donde ella dormía con papá, donde nacimos nosotros, entre las sábanas blancas que de mañana tendía al sol. Por eso mataron a papá, para quedarse solos; aunque yo no los haya visto, es como si sintiera la daga de Soriano hundiéndose en la espalda querida, y su sangre limpia, fuerte, entre las piedras...

.....

Elena: (Honda) Confío en vos. Mi vida, mi mañana, mi paz, todo está en tus manos... (Le toma la mano derecha) En esta mano que llevará el peso de la daga. (Pausa) No tengas compasión, ellos no la tuvieron.

([25]) Ibídem, p. 55.

..... (26)

Elena deteriora el nivel consciente de Orestes y lo apremia para que lleve a cabo el crimen.

Nélida, su madre, intenta ejercer una fuerza contraria a la de Elena apelando a su amor materno y al pasado que Orestes desconoce:

.....

Orestes: ¿A dónde quiere llegar con eso?

Nélida: ¡A qué tengas la verdad, caliente, en tu mano! Acordate, Orestes, cuando él volvía... Todo era de nuevo hostil, de nuevo la indiferencia, la soledad... y sus ojos fríos... ¿Te acordás cómo te castigaba, por cualquier cosa?

..... (27)

A través de Nélida, Orestes es enfrentado con su verdadero pasado y éste es el detonador de la fuerza que ha ido creciendo en el interior del personaje:

.....

Nélida: (Señala) Allí estaban la noche que te arrestaron.

Orestes: ¿Quiénes?

Nélida: El y el delegado del partido hablando de vos.

..... (28)

Se ponen al descubierto su orfandad, su castigo de ser débil desde la cuna, su insatisfacción afectiva, el engaño:

.....

Orestes: Cobarde... (Con angustia) Me vendió. (Se echa a llorar).

..... (29)

Orestes está a punto de entrar en una psicosis desde la cual ha de realizar el cambio que su autor le ha previsto.

Desesperado se encuentra con Vicente y en el diálogo con su amigo presenciamos el último momento de lucidez desde el cual el protagonista reconoce su falta de identidad, la realidad de su pasado e intenta tomar una decisión.

Orestes siempre estuvo tratando de pagar para ganarse el amor del padre, su confianza, pero nunca logró nada. Vicente se lo dice:

.....

Vicente: (Con amistad) Fuiste un güérfano Orestes... y fijate una cosa; los güérfanos tienen eso: siempre andan como pingo que busca dueño...

..... (30)

---

(26) Ibídem, p. 55.
(27) Ibídem, pp. 63/64.
(28) Ibídem, pp. 67/68.
(29) Ibídem, p. 69.
(30) Ibídem, p. 73.

El recuerdo del pasado que todos le ocultaron lo destruye totalmente y en su desesperación puede ver la realidad del presente que lo rodea:

. . . . . .

Orestes: Vos lo sabías, todos los sabían, ¿por qué nadies me lo dijo? Dos años al ñudo... Allá, entre rejas, diciéndome todos los días: "El no tiene la culpa... no puede hacer nada por vos".

Vicente: ¿A qué volver lo andado?

Orestes: Elena también se lo tuvo guardado... ¡Mala hembra! ¡Pa ella Orestes era solamente un cuchillo que iba a hacerle su venganza!... Vicente... Esto me ha quebrao por el eje...

. . . . . (31)

Orestes no es más que un ser fracasado al que se le reclama una determinación que no es capaz de tomar ya que se encuentra sometido a una fuerza interior que lo confunde y así se lo dice a Vicente cuando éste le pide que se olvide del pasado:

. . . . . .

Vicente: Cortá sin miedo, Orestes.

Orestes: (Se incorpora) ¿A qué? ¿A quién?... ¿Dónde está, cómo se llama? Hace un rato creí que se llamaba Soriano... Pero más luego me olvidé de él. El no es tampoco. Quizás sea Elena, quizás sea mi madre... (Se vuelve a Vicente)...

. . . . . (32)

Vicente le explica las causas de la muerte de Pancho Morales y de esta manera Sergio De Cecco ofrece al personaje principal la posibilidad de convertirse en el catalizador del cambio que el mismo autor propone:

. . . . . .

Vicente: Digo que Pancho Morales... sobraba. Y digo que sobraba en el mundo. Pancho Morales sobraba, ya no era nadie, un día u otro iba a caer amasijado por los mismos que le habían dado su hombro. Mirá el barrio, andá por las calles y lo vas a entender. La gente como él ya cada día mete menos miedo y una noche cualquiera va a hocicar el último guapo. El... hizo punta, eso es todo.

. . . . . (33)

La alteración de Orestes desemboca en una depresión contenida que De Cecco hará aflorar armando un juego escénico casi diabólico en el que Elena aparece rejuvenecida, feliz porque cree que su hermano ha matado a Soriano, pero luego, como la muerte no ha acontecido, la muchacha vuelca sus verdaderos sentimientos y lo insulta:

. . . . . .

(31) Ibídem, p. 70.
(32) Ibídem, p. 70.
(33) Ibídem, p. 71.

Elena: ¡Hasta Soriano fue más hombre!... Mañana todo el mundo se te va a reír en la cara. ¡Miren al hijo de Pancho Morales! ¡Al felón!

..... (34)

El clima de violencia será alimentado cuando el autor introduce el plano mental de Orestes en el cual Elena, figura real, y Don Pancho Morales, figura fantasmagórica, se aúnan para despreciarlo. El protagonista se desgarra interiormente cuando pregunta:

.....

Orestes: ¿A qué seguir matando? ¡Ya tengo las manos rojas!

Padre: Era tu última oportunidad.

..... (35)

Esta sentencia de Morales cercena a Orestes de su marco real y desde la profunda angustia que lo sitúa en la locura el protagonista hará el último intento de encontrarse:

.....

Orestes: (Angustiado) ¡Yo quería saber...! ¿Por qué hay que pagar pa ser un Morales? ¿Quién ha puesto el precio y dónde está aquel que da, sin pedir nada a cambio?

..... (36)

Orestes, sin control de sí mismo, mata finalmente a Soriano que entra acompañado por Nélida y cuando su madre corre a abrazar al protagonista, el mimo cuchillo se hunde en el cuerpo de ella: así lo indica el autor.

"Nélida llega hasta su hijo casi en un abrazo desesperado hundiéndose el cuchillo que Orestes tiene en la mano, como atónita y cae lentamente, muerta. Elena ha asistido a la escena inmóvil, Orestes baja la vista y mira a la madre como si recién se diera cuenta de lo que ha pasado. Suelta el cuchillo temblando, retrocede unos pasos y repentinamente, con un grito desgarrador sale por la puerta que da a la calle como perseguido por todas las furias. Elena no se mueve. Baja la luz, comienza a oírse el tema musical, final y cae el telón" (37).

El protagonista en su inconsciencia asumió todas las culpas, cometió el último y necesario crimen para limpiar la mancha generacional, pero como en sí mismo han hecho carne las nuevas pautas que el autor propone, tiene tiempo de horrorizarse.

Orestes ha cumplido un camino ascendente hacia la desesperación de saberse usado, engañado, forzado a hacerse cartel, fracasado en el intento de concordar con la realidad social que debía haber asumido y, luego, sufre una caída brusca, inconsciente, casi alucinada hacia un crimen que no elige, que no siente, pero que ineludiblemente debe cometer.

(34) Ibídem, p. 77.
(35) Ibídem, p. 77.
(36) Ibídem, p. 78.
(37) Ibídem, p. 78.

Orestes es el representante de una generación conflictuada por la agresividad, por la falta de amor, por el desarraigo, por la orfandad. Es el representante de una sociedad que no reconoce la barbarie que hay en ella pero que quiere cambiar, que está cambiando pero que al mismo tiempo no logra escaparse, conscientemente, de la masa de sangre, coraje, machismo que lo corroe, lo aprisiona y lo empuja a ser la mano ejecutora de la ley de *El Reñidero* (38).

Conclusiones

Cuando un autor ingenioso presenta nuevamente sobre el escenario personajes clásicos como Orestes, Agamenón, Electra, Clitemnestra, nos encontramos frente a almas cada vez más ricas.

Sergio De Cecco ha retenido, hasta el momento —ya que tiene en preparación una Fedra moderna— los temas profundos de Electra y Prometeo (39), porque le han permitido hablar libremente de la época a la que él mismo pertenece.

Nuestro dramaturgo nos prueba que el hombre no ha cesado de preocuparse, de reflexionar sobre las situaciones básicas de la existencia, para las cuales el teatro griego ha creado figuras que son fuente inagotable para creadores talentosos.

En *El Reñidero,* De Decco nos ha brindado no sólo su reflexión sobre el ser humano sino también la transformación que con el correr de los siglos han sufrido los valores primigenios. Al mismo tiempo plantea la necesidad de su revisión y reordenación para que el hombre de nuestro siglo pueda sobrevivir a todo lo luctuoso que ha intentado destruirlo.

Susana Barbato

(38) Una síntesis de este artículo ha sido publicada en las Actas correspondientes al IV Simposio Nacional de Estudios Clásicos llevado a cabo en Resistencia, Chaco, en la Universidad Nacional del Nordeste en 1976.

(39) La obra *Prometeo* —inédita— ha sido estudiada en profundidad por la autora del presente trabajo mediante una beca otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en 1978.

PERVIVENCIA DEL ROMANCE DE BERNAL FRANCES (*)

El tema de la adúltera es poco común en las letras clásicas españolas. El honor hispano rechaza el adulterio, tema que abunda en la literatura europea, pero que nunca afincó resueltamente en la de España. El adulterio es minimizado en ella frente a la venganza. De este modo, el romancero apenas si recoge romances de traición femenina y hace especial hincapié en el honor, tema que luego desarrolla la comedia nacional.

El romance de Bernal Francés se encuentra vivo en el folklore de España y Portugal y ha trascendido las fronteras físicas de la península por las vías habituales: las islas Baleares y Canarias, América y también las colonias judeohispánicas de Marruecos, península balcánica y Asia Menor.

No entraremos a considerar el problema de su origen. Aceptamos que es un romance con concomitancias en otras expresiones poéticas populares de Piamonte y de Francia paralelas a las de España y Portugal. Ya ha manifestado Menéndez Pidal que el mismo nombre de Bernal Francés puede dar la pauta del origen hispano del romance, cuyo personaje dramático tiene una encarnación real en el capitán de los Reyes Católicos (1).

Sin duda debido a su fuerza dramática, este romance perdura en la actualidad a través de múltiples reelaboraciones y en vastas áreas geográficas.

Como observa Menéndez Pidal, es incomprensible que las colecciones antiguas no hayan recogido este romance (2). De todos modos, la localización histórica de su personaje por Alonso de Palencia y los cronistas de los Reyes Católicos permiten ubicarlo como un capitán de la guerra de Granada. Además de sus escaramuzas bélicas, poco más conocemos de él, salvo que su avaricia era pareja a su esfuerzo como capitán. Lope de Vega llama Bernardo Francés a uno de los personajes de *El niño inocente de la Guarda*, aunque no se introduce en la obra el tema del romance que Lope sin duda conocía, puesto que en su comedia *Amor secreto hasta celos* incluye estos versos:

> Las tres de la noche han dado,
> corazón, y no dormís;
> o vos no tenéis dineros,
> o alguien dice mal de mí,

que se corresponden con aquellos del romance de Bernal Francés: "o amores dejaste en Francia, / o te han dicho mal de mí" (3).

(*) Los autores agradecen al Dr. Diego Catalán haberles permitido, en Madrid, el acceso al Archivo de Ramón Menéndez Pidal, cuyas versiones se cotejan en este trabajo.

(1) MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, "Los romances tradicionales en América", en *Cultura española*, 1906.

(2) MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Romancero hispánico*, tomo I, Madrid, Espasa-Calpe, 1953 (tomo IX de las Obras Completas), p. 160. Concepto que reitera en *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973 (tomo XI de las Obras Completas), p. 70.

(3) MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Romancero hispánico*, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1953 (tomo X de las Obras Completas), pp. 407-408.

En la mayoría de las versiones conocidas constituye el nudo dramático la suerte de la adúltera al ser descubierta por el marido. La estructura del romance en las colecciones castellanas se caracteriza por el inicio dialogado entre la mujer que oye golpear su puerta y el supuesto amante que se da a conocer. Luego el romance toma la forma narrativa para seguir a la enamorada que baja a abrirle la puerta. La descripción se detiene en el momento en que el caballero apaga el candil y la amante siente como una premonición de la tragedia. Ante la sorprendida exclamación de la mujer, el hombre se disculpa diciendo que trae a la justicia tras sí, disculpa paralela a la del cristiano engañador en el romance de Moraima y que tal vez se deba a contaminación, dado el comienzo similar de ambos romances.

Otra vez se retoma lo narrativo-descriptivo para enumerar las obsequiosas demostraciones con que la dama recibe al amante hasta ofrecerle lecho de flores. El diálogo se reanuda ante el reproche de la enamorada que no sabe a qué atribuir el desapego de Bernal Francés. Baraja entonces supuestas causas que pueden determinar la actitud de su amante: miedo a la justicia o a que lo sorprendan los criados o alguien de la familia u otro amor en tierras francesas o difamaciones sobre la conducta de ella y, por último, temor al marido de quien asegura que no podrá presentarse por estar en tierras lejanas. Las palabras de Bernal Francés, que fueron desechando una por una las causas dadas por la mujer, en este momento se vuelven reveladoras: es el marido y no el amante quien yace a su lado y quien le dará la muerte, anunciada como un rico ropaje:

vestido de fina grana
forrado de carmesí,
y gargantilla encarnada
como en damas nunca vi;
gargantilla de mi espada,
que tu cuerpo va a ceñir.

Y la venganza culminará con la noticia de su muerte al amante:

Nuevas irán al francés
que arrastre luto por ti (4)

Esta es la estructura que se mantiene en las versiones más acabadas del romance. Una estructura simple, sin mayores problemas temporales, pues en algunas las secuencias aparecen como sucesivas, mientras que otras hacen suponer el transcurso de algún tiempo desde que le ofrece el lecho y el posterior reproche de la amante por el desamor de él. Finaliza en forma dialogada, sin que se materialice el homicidio. Los personajes no pasan de dos, la esposa traidora y el marido, supuesto Bernal Francés, lo que condensa la fuerza dramática de este trágico romance.

Sin embargo, esta condensación y sobriedad de medios expresivos no es una constante, como se ve en las versiones recogidas en este siglo en las distintas regiones donde sigue vigente y que se encuentran en el Archivo de Ramón Menéndez Pidal.

(4) Seguimos la versión popularizada por Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, vol. 100, pp. 112 a 114.

Una lectura de estas versiones nos permite una primera separación de las de la península ibérica en tres grandes zonas que prácticamente coinciden con las de habla catalana, castellana y portuguesa.

Las del centro son las que mantienen más la estructura de la versión analizada. Por lo general notamos que no conservan el nombre del protagonista, que pasa a ser un francés, don Francisco, Paquito, Juan Ramón, Simón Blanco y otros. También el nombre de la protagonista sufre alteraciones: Catalina, Madalena, Teresa, María Antonia, etc. Otro cambio que podemos encontrar en las versiones castellanas es la presencia de un nuevo personaje, la criada o el criado.

La introducción del personaje de la criada la hallamos en la primera secuencia del romance, cuando ante la llamada a la puerta el ama le pide que baje a abrir a su amante. La respuesta, un tanto descortés y desobediente, coincide en las distintas versiones; así en una de Badajoz:

—Levántate, mi criada; levántate y vete'abrir.
—Levántese usté, mi ama, que con usté v'a dormir,

y también en otras dos de Extremadura: en la del corro del Candil, de Cáceres, es paralela la orden a la criada e igual respuesta; la variante es mínima en el corro de la hija del alguacil, de Badajoz:

—Levántate tú, criada,
para encender el candil.
—Levántese usté, señora,
que con usté ha de dormir.

Asimismo, en una versión de Zamora se introduce el personaje de la criada:

—Levántate, mi criada, a ver quién estaba ahí.
—Levántese usté, mi ama, que aún mejor la hará dormir.

Los motivos que determinan la introducción de este nuevo personaje no están muy claros, lo que sí es evidente es que aparece cuando la adúltera se identifica con la hija del alguacil. Puede ser que sirva como elemento señalativo de la reiterada mala conducta de la señora a quien la misma criada parece enjuiciar en la respuesta. La reincidencia en los amores con Bernal Francés en otros romances la suele destacar el mismo personaje masculino cuando pide que le abran diciendo que él es quien la "suele servir". Del mismo modo ella evidencia esta asiduidad cuando le reprocha "no solías ser así". En este punto se separan ampliamente la amante de Bernal Francés y Alba Niña. En este romance la protagonista muere sin haber consumado la traición.

El personaje del criado se halla en una única versión de Santander. Aquí es el marido vengador quien llama al criado para que lleve los hijos que dejó sin madre a la casa de la abuela:

—Toma, criado, aquí estos niños llevároselos a su abuela.
Si pregunta por Elena le dirás que muerta queda.

El hecho de que la adúltera sea madre es también único en esta versión castellana peninsular, mientras que es común a las portuguesas y catalanas.

De los elementos simbólicos del romance, el candil no suele faltar en ninguna de las versiones. En algunas, al apagarlo el personaje masculino ya tenemos una primera respuesta en que se sospecha la oculta personalidad del marido:

—Quien ha apagado tu luz te quiere más que tú a mí.

Así en las versiones de Cáceres y Badajoz de la hija del alguacil. En otra de Almería y una de Soria no se apaga, sino que el marido pide que no se encienda:

—No lo encienda usté, señora, no lo encienda para mí.

En la de Soria el motivo del candil se retoma como símbolo de la muerte:

—Llamarás a tus hermanas que te enciendan el candil,
Llamarás a don Francisco que te ayude a bien morir.

Pero la versión más original en cuanto a este elemento está en el corro del Candil, recogido en Extremadura, ya que concentra y finaliza con el símbolo del candil el romance:

En la mi puerta a estas horas
yo no me levanto a abrir.
Levántate, mi criada,
Levántate y ves a abrir.
Levántese usté, mi ama,
que con usté va a dormir.
Se levanta en sayas blancas,
justillo de carmesí.
Al desatrancar la puerta
se le apagaba el candil.

El otro símbolo es el de las ropas que le ofrece el marido. Se suele perder en la mayor parte de las versiones castellanas. En otras se sintetiza en la gargantilla de grana.

Sin embargo, se nota la introducción de un nuevo elemento, el religioso. El marido, que es inclemente en la venganza terrena, no se anima a condenarla eternamente y la manda a rezar. La muerte se consuma cuando ella está orando. La plegaria es interrumpida inmediatamente después que la adúltera reconoce su pecado ante Cristo, en acto de arrepentimiento, y en muchas versiones al hacerla rezar el credo, cuando afirma su creencia en "su único hijo", lo que lleva implícita la posibilidad de redención para la doctrina católica:

...y da parte al señor cura
que te ayude a bien morir.
La mandé decir el credo,
credo la mandé decir.
Al decir "su único hijo"
tres puñaladas la di...

(Abre la puerta Teresa..., Santander)

...gargantilla colorada
traigo guardada para ti.
Ya puedes decir el credo,
mira que vas a morir.
Al decir "su único hijo"
tres puñaladas le di.

(Corro de la hija del alguacil, Badajoz)

Casi textuales en esta parte son las versiones de "El gran francés", de Cáceres, y "Tan, tan, a la puerta llaman", de Almería.

Algunas versiones suman al vestuario simbólico el arrepentimiento por la culpa:

...si eso hicieras, Catalina, si eso hicieras para mí,
te haría un vestido de grana forrado de carmesí
y una gargantilla de oro la que en mujeres no vi,
el vestido será el cuerpo forrado con carmesí,
la gargantilla la sangre que vea correr por ti.
La hizo hincar de rodillas y el credo la hizo decir,
al decir "su único hijo" tendida la dejó allí.

(Quién es ese caballero, Burgos)

La introducción del rezo es la única forma de piedad que conocen estas versiones. La muerte cruel y sangrienta ayuda a que se restablezca el equilibrio social, contra el cual atenta el adulterio, pero la venganza se detiene ante la condenación eterna dando la medida de la concepción católica del pueblo español. En todas estas versiones, la insistencia en concretar la venganza con tres, cinco o siete puñaladas dice que el sentido del honor está tan vivo en la España de este siglo como en la España de Calderón. Hay un hecho formal que puede ser significativo de este sentimiento de venganza. En muchas versiones el relato en tercera persona pasa a la primera, la del marido vengador, para narrar el momento de la muerte de la protagonista:

...y al decir Jesús pequé el corazón le partí.

o

al decir "su único hijo" tres puñaladas le di.

o

cogí mi puñal dorado cinco puñaladas le di.

Si bien este cambio de persona narrativa puede deberse a una imposición de la rima, tal vez se pueda ver, en el hecho de asumir la venganza una primera persona, la compenetración del pueblo con el personaje vengador.

El portugués tiene otro sentido del honor y un gusto marcado por las versiones más acabadas; no es entonces de extrañar que el romance cambie de estructura al pasar a ser una primera parte de una historia más compleja que se prolonga con el romance del Palmero.

En las versiones portuguesas el desarrollo de la psicología femenina va a cobrar un lugar principal en el largo diálogo en que ella trata de salvar su vida con astucias al verse descubierta por el marido. Hasta ese momento no había diferido mayormente de las españolas. Comienza a variar cuando el hombre se da a conocer como su esposo:

Teme tú falsa traidora
pois o tens a par de ti! (5).

Estos versos con que el marido acusa a la mujer nos evocan en ese "falsa traidora" el apóstrofe que la tortolica dirige al ruiseñor en Fonte-Frida. La adúltera inventará entonces el recurso del sueño para evitar la venganza:

Ai! se tu es meu marido,
quero-te mais do que a mim...
Oh que sonho! tão máo sonho,
que eu tive agora aqui!

(5) Para las versiones portuguesas véase LEITE DE VASCONCELLOS, José, *Romanceiro Portuguez*, Lisboa, 1886, pp. 36 a 78 y las notas correspondientes.

El marido no se deja enredar en la astucia femenina y ofrece el simbólico traje carmesí a la dama. Hasta aquí la primera parte, cuya estructura coincide con las versiones castellanas. Pero a partir de este punto, las portuguesas se contaminan con el romance de la Aparición o del Palmero. Surge entonces el tercer personaje, el amante —en unas versiones Bernal Francés y en otras don Francisco—, quien se presenta de camino para ver a su enamorada. Una voz, a veces la del propio marido, otras veces la del sepulturero que la enterrara, otras una voz anónima, le relata el fin de su amada.

El vestido encarnado de la adúltera vuelve a cobrar importancia en este relato:

—Tua amada, meu senhor,
E'morta que eu bem la vi:
Os signaes que ella levava
Eu t'os digo agora aqui:
Levava saia de grana
E gibâo de cramezim,
Gargantilha de cutello,
Tudo por amor de ti.

Pero después de esta introducción ya se ajusta la versión a la del romance del Palmero:

Os sinos que lhe correram
Por minhas mâos os corri;
As andas em que a levaram
Eu de negro lh'as cobri;
Caixâo em que a amortalharam
Era de oiro e marfim;
Os fadres que a acompanhavam
Nâo tinham conto nem fim;
Saíram-lhe sete condes,
Cavalleiros mais de mil,
As donzellas a chorar,
Os pagens iam a rir;
Levaram-na a enterrar
A'egreja de San Gil.

A continuación, en un segmento narrativo el enamorado cuenta cómo cayó desvanecido y al recobrar el conocimiento corre hacia la sepultura. La voz de su amada lo alienta a seguir viviendo. En el arrepentimiento de la muerta encontramos un fondo didáctico, ausente de las versiones castellanas, pero común con las catalanas:

A mulher con quem casares
Chamem-lhe Anna como a mim,
Quando chamares por ella
Hasde-te lembrar de mim:
Conta-lhe os nossos amores,
Que apprenda na minha fim.
Filhas que d'ella tiveres
Ensina-as melhor que a mim,
Que se nâo percam por homens,
Como eu me perdi por ti.

En las versiones portuguesas se refunden dos romances, uno de venganza, otro de amor, que dan un tono distinto a ambas partes. En la primera, sorprende la tragicidad del marido vengador frente a la desesperación de la mujer que procura su salvación a través de la astucia. En la segunda, se suaviza la muerte cruenta, unida al tema del honor, tan hispánico, y el pueblo parece sentirse solidario con los amantes. Bernardo o don Francisco se entera entonces del fin de su amada a través de esa aparición que le sale al camino como en el romance del Palmero. Tal vez este anexado tenga su origen en aquella frase de la versión más difundida:

Nuevas irán al francés
que lleve luto por ti,

frase que pronuncia el marido en el romance español. Pese a que no existe una sólida estructuración interna entre ambas partes, la fusión tiene su razón de ser. Un elemento formal, como el asonantismo en í es fundamental para que se hayan ido fundiendo en la tradición oral. A esto hay que añadir el gusto del romancero portugués por los desarrollos amplios y por estas contaminaciones felices que señala Paul Bénichou (6). Se suma a esto el hecho de que el romance de la Aparición tiene un principio muy sorpresivo que parece reclamar la presencia de una motivación previa o un suceso histórico que, presente en la mente de todos, sirva de marco al romance, como en "Dónde vas Alfonso XII". También en la actualidad el romance del Quintero antepone un desarrollo previo.

Unidas estas tres causas, no debe sorprender que todas las versiones portuguesas y algunas gallegas presenten dicha contaminación. A menudo se hallan curiosas variantes, como la de la presencia del sepulturero. Otra novedad es que la protagonista es madre. A veces los hijos son del amante. De esto es especialmente notable una variante de Santo Ovidio en que la aparición recomienda al amante:

De tres filhos que eu tive
Entre ti e entre mim,
Mette um a frade, outro clerigo,
Que digam missas por mim;
A menina a mettas freira
No convento de Bomfim,
Que nâo perca por homens,
Como eu por ti me perdi.

Otra variante significativa la presenta la versión de Funchal, en que don Francisco se condena a la misma suerte que su amada:

Palavras nâo eram ditas,
Por morto no chão cahi;
Passaram horas e horas,
Acordei, já nâo na vi.
E, por dôr de meu peccado,
Com que dôr me arrependi!
E, de triste, que fiquei,
Só, de tristeza morri.
E, por nâo ir confessado,

(6) Bénichou, Paul, *Creación poética en el romancero tradicional*. Madrid, Gredos, 1968, pp. 106 a 113.

Eu no inferno cahi.
Dama qu'rida da minh'alma,
Aqui estou, vós 'staes aqui;
Ao menos, ardemos juntos
N'estas fogueiras sem fim!

En esta versión el amor es más poderoso que la muerte y las llamas de la pasión que los unieron en vida los unirán después en el infierno. Es de notar el empleo de la primera persona del amante que se prolonga en la narración más allá de la muerte.

Las versiones peninsulares se completan con las catalanas. La estructura de éstas es similar a las castellanas: el llamado a la puerta, a veces el diálogo con la criada, la amante que baja a abrir y el reconocimiento inmediato, algunas veces mientras suben la escalera, y la amenaza de muerte. Esta es la coincidencia en cuanto a estructura que no se observa en todas las variantes. En ocasiones hay un desarrollo previo, anterior a la llamada a la puerta, en el que el marido que parte de caza recomienda a la mujer no abrir. Asimismo está extendido en algunas zonas un final de tipo didáctico en que la mujer, sentenciada a muerte, se dirige a las otras mujeres para recomendarles que tomen ejemplo en su desgracia:

Treu lo cap a la ventana, tres paroles va decir:
—Donzelles, viudes, casades, preneu exemple de mi:
quan vos truquin a la porta, no vos atrevigueu a obrir;
quan vos penseu que és lo macu, sera el traidor del marit.

En las versiones catalanas la adúltera también es madre, pero aquí es la astucia del marido la que intenta saber cuáles son los hijos del amante:

...y ahora esta pensando cuántos hijos tienes de mi.
Todos son tuyos y mios; todos son de tu i de mi
menos el més gran que tengo que és del traidor del marit.

o

—Ahora estaba pensando quants hijos tienes de mi.
—Todos son de don Francisco fora el gran del meu marit.

o

—Ahora estaba pensando quin era els meus exics.
—El mitjà de don Francisco, el mitjà i el més petit;
el més gran és de don Pedro, del traidor del meu marit.

Este motivo se presenta sólo en las versiones catalanas y no tiene mayor desarrollo. Su finalidad parece ser concentrar la furia del marido que entonces le ofrece:

—Ahora estaba pensando de que't podia guarnir,
al cap una glassa blanca i al coll un fil carmessí.

o

—Ahora estaba pensando a fer te'n otro vestit,
un vestit de tela crua, tela crua frenesí.

o

—Ahora estaba pensando de le fer-te'n llarg vestit,
un vestit de seda blanxa, al coll un llaç carmesí
l'enviaràs a teu mare que te'l vingui a cosir,
enviaràs a don Francisco que te'l vingui a vestir.

El blanco de la mortaja se integra al rojo de la venganza en varias de estas versiones.

Se completa así un panorama del romance en la península, pero falta aún ver las variantes que sufrió en otras latitudes.

En Mallorca las versiones se asimilan por lo general a las catalanas, con la variante previa de la despedida del marido. Luego la llegada del amante que confiesa huir de la justicia, el interrogatorio sobre cuáles son sus hijos y el símbolo del vestido blanco forrado de carmesí con que el supuesto amante se da a conocer como marido. El motivo didáctico final cobra mayor importancia:

Treu es cap a la ventana
tres parauletes va di:
Fadrines, viudes, casades,
preniu exemple de mi;
si vos toquen a sa porta
no vos xequeu a d'obri.

Fadrines, viudes, casades,
preniu un consey de mi
si vos toquen a sa porta
no vos xequeu a d'obri
perque jo mi'hi axecada
i ni hi haure de mori.

Entre las variantes mallorquinas hay una con una conclusión totalmente original y sorpresiva. La venganza recuerda las versiones castellanas, pero falta la contrición final de la mujer en el credo y se añade un nuevo elemento milagroso:

La primera punyalada la va feri an ses costellos.
Li va dir: —Sebastiana, encara en guard de més belles.
La segona punyalada la va ferir an es cô.
Li va dir: —Sebastiana, aquesta ja ve de bo.
La darrera punyalada la va ferir an es cap.
Li va dir: —Sebastiana, amb aquesta has acabat.
Un minyonet de tres mesos an es tres dies parlà:
—A su-qui estava mu mare com mun pare la matà.

En este final se observa una contaminación con el romance de la Mala suegra, donde el niño recién nacido impide que su padre mate a su madre al hablar y descubrir las mentiras de la abuela.

Las islas Canarias ofrecen una rara versión —recogida por María Jesús López de Vergara en 1954—, donde aparecen fusionados los romances de Bernal Francés y de Alba Niña, cada cual conservando su propio asonante (í-ó). En las recolecciones de Canarias el llamado a la puerta reitera el nombre de la protagonista:

—Franciscana, Franciscana, la del cuerpo muy gentil...

en tanto que don Francisco pasa a ser don Alonso. En lo general, se ajustan a las versiones castellanas.

En las colonias judeo-hispánicas también ha perdurado el romance de la adúltera. En Tetuán y Tánger Bernal Francés se transforma en un mocito o pajecito que se enamora de la dama. En ambos casos se da el antecedente

previo a la llamada en la puerta. En las de Tetuán se evidencia la contaminación inicial con un asonante en á. El primer verso recuerda algunas versiones del comienzo del romance de Alba Niña, como "Mañanita era mañana, —mañana de San Simón":

Mañanita, era mañana, mañanita de San Juan,
lié mis paños de Holanda y a la mar los fui a lavar.
Por ahí pasó un pajecito que de mí quiso burlar.
Tiréle yo un entrepecho que a la mar le eché a nadar.
Duele mi corazón duele, de mirarle allí ahogar.
Tiréle los mis trenzados por poderle rescatar,
agarréle de la mano, subiérale al buen rosal.
Hícele cama de rosa, cabecera de azahar,

y luego retoma el romance de Bernal Francés:

De clavelinas le puse y claveles más de mil
medianoche ya es pasada, la cara no volvió a mí...

En las versiones de Sarajevo, Constantinopla y Dardanelos, hay un cambio en los personajes: ella es reina y él es un peregrino; en lo demás no presenta mayores variantes que en sus formas castellanas.

En América también encontramos versiones de este romance, principalmente en México y Chile. Las chilenas, ya conocidas en 1905, fueron de las primeras que se conocieron. No presentan mayores modificaciones con respecto a las de lengua castellana, salvo algunos detalles que se agregan nuevos. El marido que luego de la venganza marcha a meterse a fraile en la iglesia de San Austín o de San Gil; el marido que le dice que vengan sus hermanas y sus cuñadas a tomar ejemplo en ella. También aquí la adúltera suele ser madre. Pero hay dos versos que se repiten con singular insistencia en estos romances recogidos en Chile y que nos recuerdan a "Las señas del marido". Cuando la traidora se da cuenta que yace junto a su esposo, se lamenta de su suerte:

Malhaya mi madre y la hora en que nací
hablando con mi marido y nunca lo conocí,

o bien

Infeliz, infeliz yo
y la hora en que nací:
hablando con mi marido,
ni en la habla lo conocí,

y también

—Oh! Malhaya mi desgracia
y el día en que yo nací:
con mi marido en mis brazos
y nunca lo conocí,

y en otras

Válgame Dios de los cielos,
válgame el santo San Gil!
Hablando con mi marido
y nunca lo conocí.

El hecho insólito de que la mujer pueda no haber reconocido al marido parece asombrar al pueblo chileno. En una forma cantada en este romance, incluso se desarrolla un cogollo en que el cantor se vuelve al público destacando esto:

Señores y señoritas,
cogollito de alelí,
la niña perdió la vida
por no saber distinguir (7).

Menos abundantes pero más ricas en recreación popular son las versiones de los corridos mejicanos con el tema de Bernal Francés. En el Archivo de Ramón Menéndez Pidal se hallan dos de estos corridos, uno remitido por Navarro Tomás desde Santa Fe, Nuevo México, y otro enviado por Pedro Henríquez Ureña. Ambas versiones cuentan la muerte de doña Elena, la adúltera a quien su marido mata con un rifle. El francés es aquí Fernando, en un corrido soldado, en el otro rey, y posiblemente la insistencia en la nacionalidad se debe a la no lejana estancia de fuerzas militares francesas en el país. Ambas versiones difieren en un detalle fundamental. El castigo del marido en una se limita a la mujer traidora, en la otra busca primero al amante para dispararle cuatro balas y recién después rematará el castigo con la mujer. En este corrido, mucho más extenso, se indica que ha sido arreglado por Eduardo Guerrero y no se sabe hasta qué punto el arreglo pudo modificar lo ya existente.

En ambos corridos Elena es madre de dos criaturas y pide que no se la mate por ellas. En el corrido de la doble venganza la maternidad de Elena encuentra una variante que inesperadamente lo acerca a la de Santander, versión aislada dentro de las del centro de la península. En aquélla el marido llamaba al criado:

Toma criado aquí estos niños llévaselos a su abuela.
Si pregunta por Elena le dirás que muerta queda.

En el corrido mexicano Elena está aún con vida cuando el marido la separa de los hijos:

—Toma, criada, estas criaturas
se las llevas a mis padres,
y si preguntan de Elena
les dices que nada sabes.

La coincidencia en el nombre de la protagonista y en la suerte de los hijos no parece responder a una casualidad. Es probable que la versión santanderina tenga un tronco común con la del corrido mexicano.

En Argentina este romance ha tenido menos repercusión que el de Alba Niña. Ismael Moya en su *Romancero* recoge numerosas versiones del de la adúltera en ó, en tanto que sólo una del de Bernal Francés. Esta versión es curiosa porque si bien todo el principio hasta el largo parlamento de la dama conserva la rima en í, a partir de la respuesta en que el marido se da a conocer prácticamente se pierde la rima en el romance y hay una vacilación que produce las siguientes asonancias: í-o, í-o, á-e, é-o, é-o y las dos rimas finales son en é, lo que refuerza la "reminiscencia final de las señas del marido" que advierte Moya. Se conserva aquí la nacionalidad del galán, pero difiere

(7) Para las versiones chilenas véase VICUÑA CIFUENTES, JULIO, *Romances*, en Biblioteca de Escritores de Chile, Santiago, 1912, pp. 89 a 105 y las notas correspondientes.

en que pospone la venganza para el día siguiente después de que los padres de la mujer la bendigan. La mujer también es madre de tres hijos que el padre piensa enviar al rey como vasallos (8).

Las versiones de Chile y México, tan adaptadas al canto, demuestran la vigencia de este romance en la hispanidad del Nuevo Mundo. Mientras dure esta vigencia se seguirán encontrando cambios y variantes que adecuen al tiempo y al espacio la tragedia de sus protagonistas. En el romancero hallamos factores externos e internos que determinan la vida de un romance. Los externos pueden estar referidos al contexto socio-cultural de quienes lo vivencian, lo modifican, lo rechazan o lo acogen sin variantes. Los factores internos al romance son los valores intrínsecamente poéticos que determinan su pervivencia por el influjo sobre la sensibilidad artística de los pueblos. Ambos factores mancomunados influyen en la vida del romance sin que sea factible concluir que uno priva sobre el otro. Esta interferencia entre sociedad y obra estética y la posibilidad de la reelaboración son las que afirman la vigencia de Bernal Francés por encima del drama calderoniano *El médico de su honra*, por ejemplo. A ello se debe la dificultad de un juicio estético sobre un romance. Toda versión, por muy acabada que parezca, es factible de perfeccionarse y, a veces, otra incompleta, con un verso sugerente, puede ser motivación para recreaciones posteriores que deriven el romance a un nuevo ámbito. Tal vez la contaminación del romance de Bernal Francés con el del Palmero o de la Aparición, en la versión portuguesa, responda a una simple insinuación del luto del francés en las castellanas. El pueblo quita o agrega de acuerdo con sus preferencias. Está en su derecho, pues es el depositario de este caudal poético.

NORMA CARRICABURO
LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

(8) MOYA, ISMAEL, *Romancero*, Buenos Aires, Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras, 1941, pp. 439 a 466.

LAS FUNCIONES DE TEATRO ENTRE 1815 Y 1817

El intento de esbozar una historia crítica del arte dramático en nuestro país es tarea abrumadora y, además, ya realizada en parte por autores de reconocida seriedad. Tal es el caso de la vasta obra de Mariano G. Bosch y Raúl Castagnino, entre otros. A ella es preciso sumar los numerosos artículos, ensayos y referencias que hallamos en producciones dedicadas no exactamente a la historia del teatro, pero que abordan el aspecto estético o extraliterario, como el caso de Juan María Gutiérrez en *Los poetas de la revolución*. Pretendemos, en consecuencia, abarcar desde una doble óptica histórico-literaria, sólo un corto lapso del período que Castagnino llama "nuestro pasado teatral". Nos ocuparemos de los años de 1815, 1816 y 1817.

La elección no fue hecha al azar sino que nos llevó a ella un hecho en particular: el hallazgo de un manuscrito en el Archivo General de la Nación, hallazgo que, es preciso aclarar, no nos pertenece. Llegó a nosotros por iniciativa del Dr. Antonio E. Serrano Redonnet, profesor titular de la cátedra de Literatura Hispanoamericana I de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A., quien nos facilitó desinteresadamente dicho manuscrito (1).

En él se ofrece una nómina completa del número, nombre y ubicación, en el recinto del Coliseo Provisional, de los asistentes a las funciones durante los años mencionados, con aclaración del costo de los palcos, lunetas y cazuela; cómo se hacían las reservaciones y los pagos.

De su lectura y análisis podemos inferir:

1º El precio que se abonaba por las localidades.
2º La variación que sufría el número de asistentes y la ubicación de éstos.
3º Asiduidad de los concurrentes.
4º Calidad del público.

Tomemos como punto de referencia el mes de enero de 1815: el número de personas que ocupa los palcos altos es de seis. La venta figura pagada. Otros meses, por ejemplo julio del mismo año, las ventas en deuda son casi del mismo monto que las abonadas pero, asimismo, el número de asistentes ha aumentado en forma considerable, pues de un promedio de seis, anotado en el mes de enero, tenemos en este mes de julio, diez.

Habría que investigar en los archivos de la tesorería, para saber si los asiduos espectadores saldaron posteriormente sus deudas.

De 1814 data un caso que, aunque no corresponde al ciclo del que nos ocupamos, es interesante tener en cuenta.

En *Crónicas del pasado teatral argentino* (Buenos Aires, Huemul, 1977), dice Castagnino:

"En el archivo de la Policía se conservan testimonios como, por ejemplo, una nota de un débito en el Recibo de la Tesorería del 14 de junio de 1814,

(1) Se trata del expediente Nº 3-6-16/5-7. Archivo Farini, 1823.

según la cual Miguel de Azcuénaga debe al ramo de Comedias 30 pesos por 20 funciones en el palco alto Nº 16 de la temporada que acababa el 19 del corriente" (p. 30).

En aquella época y hasta 1817 la Policía administró el Coliseo Provisional. Interesante sería una investigación conjunta de sus archivos para averiguar si el señor de Azcuénaga fue el único que adeudaba sus abonos. Aunque no nos hemos ocupado del problema, vemos que en los años que siguen al mencionado hecho, el palco Nº 16 permanece libre, y también que, siempre en julio de 1815, la nómina de asistentes es casi la misma que en enero —además de los que se agregan— como vimos; por lo que podríamos deducir que los aficionados a las funciones teatrales de entonces eran en su mayoría dignos de crédito que ya en nuestros tiempos no es posible dar, al menos en círculos tan popularizados como el de los espectáculos teatrales. Los libros contables de hoy no tendrán, en el futuro, interés para estudios de este tipo.

Pasemos ahora a considerar estos aspectos en el sector de las lunetas. En ellas el número de asistentes era mayor. Su costo, invariable a través de estos tres años, como el del resto de las localidades, era de cinco pesos. En enero de 1815 se ocupa un promedio de ochenta, y en julio disminuye a sesenta. El número supera al de los palcos ocupados. Es curioso que disminuya el número de asistentes en la temporada invernal, ya que se supone más acorde para este tipo de espectáculos; pero no olvidemos tampoco las precarias condiciones del Coliseo de las que constantemente se hace mérito en todos los estudios referentes al período, lo que quizás influyó para que la concurrencia fuera menor. Sumemos a esto la calidad de los espectáculos, que distaba mucho de ser óptima, salvo en contadas ocasiones, como en las fiestas patrias o en las conmemoraciones de batallas o en importantes acontecimientos públicos.

A pesar de que:

"[...] en 1812 la singular empresaria [la policía] adoptó una medida que aportó nuevo atractivo para los espectadores: introdujo orquesta con piano para completar los espectáculos con música y para poder organizar conciertos. Hasta ese tiempo las únicas músicas habitualmente oídas en el teatro habían sido las de las trompetas y charangas desde el escenario, cuando las piezas lo requerían" (R. Castagnino, ob. cit. p. 27).

y que:

"La Policía no descuidó tampoco la contratación de actores y actrices" (Castagnino, ibíd., p. 28).

Sin embargo, no se lograría hasta mucho tiempo después elevar el nivel de las representaciones, educar al público y "consolidar la existencia de una dramática propia".

Mucho menor aún es la cantidad de localidades vendidas en cazuela y en los bancos, que, en julio de 1815, sólo son reservados para diecinueve funciones por don José Verísimo Cordeiro y por don Marcos Ruiz.

En lo que respecta a la nómina y ubicación de los asistentes, se repite casi sin variantes. En enero de 1815 encontramos ubicado en el palco alto Nº 13 al cónsul norteamericano, quien lo vuelve a ocupar nuevamente en mayo del mismo año. En el número 10, se halla Juan Martín de Pueyrredón, quien tiene abono para dieciocho funciones.

Casi todos los nombres se repiten a lo largo del manuscrito, como ocurre con don Juan Bautista Segismundo, que se ubica en el palco alto Nº 1, o don

Ambrosio Lezica, quien adquiere seis lunetas durante los años 1815/16. No aparece consignado, en cambio, ocupando el mismo lugar en el mes de junio, donde sólo reserva tres de las seis de los años anteriores.

Detengámonos ahora en algunos nombres. Encontramos a Manuel Dorrego, Benito Lynch, Ambrosio Lezica, todos ellos ilustres participantes en los hechos políticos y culturales de aquella década.

También nos encontramos, y cómo no hacerlo, con un personaje que despertó numerosas polémicas, respecto a su calidad de actor y autor, Luis Ambrosio Morante, quien ocupa el palco alto Nº 15, por diecinueve funciones en 1816. De él dice Bosch:

> "que quedará para la historia como el pensador, el literato, el autor teatral de valer, y fecundísimo producto para el teatro porteño" (2).

y Paul Groussac, en su noticia sobre su obra, *La revolución de Túpac Amaru*, que:

> "si llegase a fortalecer la paternidad que insinuamos de Túpac Amaru, el nombre de Morante cobraría, desde esta publicación, singular importancia en la historia de nuestro teatro".

Podríamos continuar así con similares consideraciones, pero entendemos que esta tarea excede los límites de nuestro trabajo (3).

Concluimos haciendo notar que, en el conjunto de los tres años, el número de asistentes a las representaciones ha ido aumentando a pesar de la decadencia material del Coliseo.

Hacia marzo de 1817 el estado del edificio y la calidad de las obras eran motivo de preocupación para cierto grupo de intelectuales. Bosch hace mención de este problema en la conferencia mencionada. Agrega, además, que se intentaba festejar "el triunfo de las armas por la Patria [...]. Jóvenes distinguidos de la sociedad unidos a los cómicos, subieron a las tablas para dar funciones fuera de abono". Todo esto da muestras del interés acentuado por el teatro, interés que fue preparando el camino para que, inmediatamente y por iniciativa del Director Pueyrredón, se fundara, más adelante, la Sociedad del Buen Gusto en el teatro. Será a partir de agosto de este año de 1817 que la Sociedad comenzará a funcionar. Hacemos mención de ella ya que fue un hito importante en la evolución de nuestro teatro nacional; pero como nuestro manuscrito incluye hasta el mes de junio del año de 1817 y ella inicia sus actividades en agosto, sólo señalamos tan importante hecho a fin de despertar quizás el interés por una investigación más profunda.

Hagamos ahora una breve referencia histórica acerca de los precarios recintos teatrales que continuaron el de la Ranchería. Para desarrollar el tema, podemos remitirnos tanto a obras específicas como las ya citadas o a los periódicos de la época, cuyo cotejo con sus obras críticas resulta sumamente interesante.

Castagnino, en la obra citada, dice que:

"hasta 1804 no contará Buenos Aires con otro recinto de carácter perma-

---

(2) Bosch, Mariano G. *El teatro en la historia argentina*. Conferencia pronunciada el 2 de noviembre de 1938, en Cuadernos de Cultura Teatral Nº 12, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1940, p. 92.

(3) Aspiramos a completar un análisis más exhaustivo de la época en la próxima publicación, ya del manuscrito completo, y de otras piezas conservadas en el Archivo General de la Nación, en los cuales aparecen además los nombres de actores y actrices de la época y las obras que representaron.

nente, esta vez construido por Ramón Speziali [...]. Este Coliseo provisional se construyó en un terreno ubicado junto al café de Aignase, frente a la iglesia de la Merced en la intersección de las actuales calles Reconquista y Cangallo [...]. A pesar del carácter provisional con que se edificó el local sobrevivió casi setenta años" (p. 16).

Ubicado el recinto al que se refiere el manuscrito rememoremos brevemente cuál era su estado y condiciones en el lapso que nos ocupa. Sabemos que sufrió sucesivos cierres y aperturas desde 1810 y que la Policía cierra el Coliseo y toma posesión de él.

"Se consideran y estudian sus deficiencias y la misma intendencia se encarga de subsanarlas. Se reparan las tejas de la techumbre, el interior del teatro es pintado, aumentada alguna luminaria, restauradas grietas y filtraciones murales..." (Castagnino, ibíd. p. 25).

Esto en lo que hace al aspecto material del edificio. En cuanto a los asuntos puramente teatrales:

"la actividad de la nueva empresaria no se detuvo, pues, en lo material. Una serie de disposiciones en consonancia con el momento político y los propósitos gubernamentales en cuanto a aprovechamiento educativo y proselitista de la escena aportan alguna novedad en la entonces mínima aún historia del espectáculo teatral argentino" (Castagnino, ibíd, pp. 25-26).

La Policía se ocupará de disponer la revisión de los repertorios con un doble fin: cuidar la calidad de las representaciones y desterrar el gusto por el teatro español. Nombra asesores de nota para realizar este tipo de tarea tendiente, por otra parte, a acrecentar el liberalismo y eliminar el concepto de monarquía y la persona del rey, acorde esto con los movimientos políticos que gestan julio de 1816 y que se originaron ya en 1810. Pero, lamentablemente, la actividad de la Policía no fue muy feliz. Es curioso comprobar estas opiniones en los periódicos de la época.

En una carta remitida a *El Censor*, del jueves 27 de marzo de 1817, un ciudadano expresa:

"Soy muy aficionado al teatro; no extrañe Ud. que repita mis comunicaciones sobre él. Este establecimiento se quitó al propietario por un golpe de autoridad, y la ganancia dudosa que éste tenía vino a asegurársele con tres mil pesos anuales fijos que le abona la caja de policía y los cómicos beneficiados. Concibo bien que la policía pensase sólo en adelantar el gusto y la ilustración y que por tan loable objeto quisiese perder anualmente 1.500 ó 2.000 pesos, poca pérdida, corto sacrificio para tiempos en que sus fondos eran pingües; escaso sacrificio, repito, si se hubiesen llenado sus deseos, que a nuestro pesar vemos vanos porque apenas han alcanzado los esfuerzos del ilustrado e inteligente juez a darnos tal cual pieza buena que le han proporcionado de afuera.

El caudal de policía está en tal estado al presente que a todos sus empleados se deben tres meses y medio, a su tropa algo más, a sus sirvientes de carros qué sé yo cuánto, y a los cómicos (4) dos meses [...]. Voy a proponer un medio que aumente a la caja de policía sus fondos y consuele la ilustración del público. Dese la casa a su legítimo dueño. Pague

---

(4) Con este calificativo se nominaba a los actores y actrices de entonces, sea cual fuere la especie que interpretaran.

éste por cada función 25 pesos, he aquí 2.500 pesos seguros con qué cubrir estas atenciones [...]. Buenos Aires no puede estar sin teatro. El nuevo no puede concluirse tan pronto; es preciso refaccionar el antiguo. Su dueño, estoy seguro de que no gastará su caudal sabiendo que va a sembrar para no cosechar. La policía puede pagar los 2.400 pesos al dueño, en madera, clavazón, etc. Este la levantará en menos quizás de 20 días, como que la edificó teniendo que derribar el edificio que había en el terreno. Sé también que no se negaría a esta proposición. El tiene fondos, tiene conocimientos, sabe manejar una compañía y aun cuando careciese de estas luces, buscaría sujetos que al menos entiendan las distintas especies de dramas que conocen los teatros, y sepan cuáles corresponden mejor a nuestro país".

Firma este artículo Leandro Bervez, quien —sin embargo— no figura como abonado en los años que nos ocupan.

Como vemos, las reacciones contra la Policía eran abiertas y decididas y en consecuencia, la iniciativa de Pueyrredón fue la que correspondía a las necesidades del momento.

En cuanto a los temas y representaciones, ya en un artículo publicado en el *Independiente*, el 24 de enero de 1815, se habla sobre la moral y decencia en el teatro y se apunta la necesidad de expresar en él ideas afines a la institución de nuestro territorio como país libre. Se critica duramente el teatro español, a España y al rey. Sobre las representaciones dice otro artículo del mismo periódico, de marzo de 1815:

"para sostener las ideas presentadas en los papeles [...] se ideó iniciar la representación por una canción o marcha patriótica".

Esta disposición data ya de 1812, cuando se determina ejecutar la canción patria en todas las representaciones.

A esta actitud se sumará, luego, una oposición cada vez más dura y tenaz contra el teatro español. En *El Censor*, jueves 7 de septiembre de 1815, leemos un comentario sobre la representación de la *Estrella de Sevilla* de Lope:

"...sólo tiende a deificar a los tiranos, justificar sus maldades [...] el crimen queda inmune y triunfante [...] pero los señores cómicos harán en adelante más discreta elección de sus funciones consultando el objeto del teatro con relación al país en que representan. El murmullo del auditorio hizo honor a su modo de pensar manifestando que es más digno de que se le represente a *Roma libre, La muerte del César,* etc. que a doña Inés de Castro y otras paparruchas indigestas".

Roma libre y *La muerte del César* (tragedia de Voltaire) son obras que, como *La libertad civil* o *El hijo del Sud*, fomentan las nuevas ideas de libertad e independencia que los patriotas tratan de inculcar a nuestro pueblo (5).

Recorriendo atentamente los periódicos de la época, encontramos innúmeros artículos en los que se hace hincapié en la necesidad de que las representaciones

(5) Ambas obras se escriben en 1816; son anónimas. *La libertad civil*, de un solo acto, fue publicada en *La lira argentina*. El asunto es la jura de la independencia argentina y exalta la libertad, aunque no puede decirse que esta pieza posea acción teatral. *El hijo del Sud* es una pieza en un acto con alegoría y música. Fue atribuida a Ambrosio Morante. Su idea fundamental, como la de la obra anteriormente citada, también es la independencia de América. Como hemos dicho antes, el análisis de las obras superaría el límite de espacio que poseemos. Lo incluiremos en el próximo trabajo que estamos preparando y que será, así lo creemos, mucho más rico en información y análisis de las piezas de la época.

teatrales sean una forma de difusión de las nuevas ideas que gestaron los acontecimientos de Mayo, que conducirán al Tucumán de 1816. Pero no todos los críticos de hoy alzan su voz para juzgar este tipo de espectáculos. O, mejor aún, tratan de defender el teatro de la península oponiéndose a hacer de aquellas representaciones un vehículo de ideas. Se llega a hablar de un "teatro de pie forzado" y de fallas en la acción dramática. Bosch, en cambio, se entusiasma cuando exclama:

> "Nuestro teatro se vio ligado más de una vez íntimamente y no pocas marchó paralelamente y a la vera, y aún sobre la misma huella de nuestra propia historia de nación nueva y de nación libre".

Con respecto a estas posturas disímiles, creemos que es necesario establecer una diferencia en lo que se refiere a juzgar la calidad de las obras o de las representaciones y, por otro lado, la finalidad del espectáculo. Incluso el propio Bosch se queja de los defectos de una producción como *Camila*, pero no deja de aseverar por ello que:

> "El teatro ejerció muchas veces una influencia decisiva en los acontecimientos, difundiendo ideas (y) sus cómicos nativos se alistaron en las filas patrióticas".

Cuando se refiere a los cómicos nativos, menciona la actividad en favor de las luchas de la independencia de personajes de nuestro teatro, como Ambrosio Morante y otros compañeros que participaron, desde Chile o el Uruguay, y en nuestra propia tierra, activamente como intermediarios, mensajeros o soldados. Existe un rico anecdotario al respecto que puede interesar y ser consultado en los archivos o en las biografías de nuestros hombres de teatro.

¿En momentos como aquellos, era más importante cuidar la calidad de las representaciones o atender su proyección ideológica en el público? Creemos por supuesto lo segundo. Aunque hubiera sido excelente, no lo dudamos, el logro de ambas aspiraciones.

Volviendo a los testimonios periodísticos, afirma un lector, por lo visto asiduo concurrente al Coliseo, en *El Censor* del 13 de marzo de 1817:

> "La policía debe velar sobre que se representen obras dignas, instructivas, luminosas, correctas, escritas con fino gusto y sabiduría".

De estas expresiones se desprende el interés del público por mejorar, sin embargo, el repertorio de las representaciones. Este juicio resume asimismo una serie de reflexiones sobre la mala administración del Coliseo, que, como dijimos, se había deteriorado notablemente a principios de 1817.

Podríamos abundar en referencias y comentarios de la misma naturaleza. Dejamos la inquietud a aquellos que recorran los artículos transcriptos. Aspiramos a que, de alguna manera, haya quedado en claro que, si bien se pudo criticar, y con razón, la calidad de las obras representadas, ésta fue sacrificada en atención a la necesidad de despertar y afirmar en el público los nuevos ideales de libertad e independencia.

Para cerrar este breve comentario podemos decir con Bosch que:

> "[Las representaciones] fueron preparando el ambiente para producir el acto que literatos y políticos tenían ideado desde tiempo atrás de aprovechar el teatro como elemento eficaz para la educación popular" (ob. cit., pp. 93/94).

Hace estas consideraciones al comentar las funciones teatrales de marzo de 1817, con motivo de los triunfos de Chacabuco y Maipú. Es importante recalcar el hecho, significativo, de que es en esta época cuando se afianza el

interés por remozar nuestro Coliseo, su repertorio, las condiciones de los cómicos, todo lo cual, tratará de llevar a cabo la Sociedad del Buen Gusto, aunque sabemos que sin demasiado éxito, finalmente.

Es interesante tener en cuenta una reflexión aparecida en *El Censor* el día 13 de marzo de 1817 a propósito de las representaciones que las críticas sobre ellas menudean:

> "Sabemos que la prevención contra el teatro sólo subsiste en los que nada leen y nada piensan y en nada reflexionan por sí mismos [...]. Amamos la ilusión y ella presta encantos a la verdad. La voz de la filosofía es demasiado árida para muchos: conviene suavizarla, amenizarla con las gracias de las musas".

Creemos que en ella se explica perfectamente la idea de que el teatro es uno de los mejores medios, aun en desmedro a veces de algún elemento esencial a él, como todas las manifestaciones artísticas, para contribuir a formar una conciencia nacional. Lo que debería ser tenido en cuenta en todos los ámbitos que, como el nuestro, se ocupan de la formación de intelectuales (6).

Obras representadas

Durante los años de 1815, 16 y parte del 17, se representaron numerosas obras, según pudimos comprobar en los avisos y artículos de los periódicos de la época. Las representaciones se complementaban con sainetes acompañados con música.

Señalemos, por ejemplo, un aviso publicado en *El Censor*, de 1817:
"Esta noche, *La Matilde*, con tonadilla y sainete" (7).
O este otro:
"Esta noche *El villano metido a Gentilhombre*, con tonadilla y sainete" (8).
Veamos, ahora, algunas de las obras que se representaron:

En 1815:

Agamenón, tragedia en 5 actos de Lemercier.
El feliz encuentro, de Goldoni.

En 1816:

Vida y muerte del Cid y noble Martín Peláez.
El carpintero de Livorna, comedia en 5 actos de Duval.
Cómo ha de ser la amistad, comedia en 3 actos de Luis Moncín.
El verdadero amigo, comedia en 3 actos de Goldoni.
La muerte del César, tragedia de Voltaire.

---

(6) El éxito de estas representaciones, dice Castagnino, llama nuevamente la atención del gobierno sobre el teatro. *El Censor* —diario oficial— predica: "El teatro debe ser órgano de la política. J.M. de Pueyrredón convoca el 28 de julio a una reunión de notables para constituir una sociedad encargada de la organización del teatro. Con ello la intervención directa de la policía quedó prácticamente concluida" (ob. cit., p. 31).

(7) *La Matilde* es obra de Francisco M. Nifo.

(8) "Después de la representación, se daba una pequeña pieza en un acto con cantables... Era esta una concesión al «guarangaje» o seal al público masculino de los corredores y el de negrillas sirventes que abarrotaban los últimos asientos de la cazuela. Los bufos, con sus coplas y gracias gruesas entusiasmaban a este público que, bastantes veces impacientándose, soportaba la tragedia histórica para solazarse con el acto de «fin de fiesta»". Ernesto Morales, 1810-1830, Cuadernos de Cultura Teatral. Colección de Estudios de Teatro, Nº 13.

En 1817:

El sí de las niñas, comedia de Moratín.

El Cid, de Corneille, traducción de Vélez Gutiérrez.

Cornelia Bororquia, drama trágico inspirado en un episodio de la Inquisición; lo compuso un autor nacional; podría ser A. Morante.

Orestes, de Voltaire.

Don Juan Tenorio, arreglo del actor Mariano J. Velarde.

Las víctimas del claustro, drama de La Harpe, traducido por Esteban de Luca.

Nos quedarían los arreglos y traducciones del actor Luis A. Morante, representados entre 1816 y 1820. Recordemos:

La familia del anticuario, comedia en 3 actos de Goldoni.

El nuevo Tartufo y la madre culpable, drama en 5 actos de Beaumarchais.

El comerciante de Smirna, comedia en un acto de Chamfort.

El hijo del Sud, acto alegórico con música original de Morante.

Lo cierto es que, al terminar el fichaje total de las obras representadas en este período, más las de Morante, que llegan hasta el año 1820, se puede afirmar que el Coliseo abrió sus puertas a pocas manifestaciones realmente originales. Ya se han hecho estudios sobre algunas de ellas. Nosotros hemos retomado la tarea, cuyo resultado daremos a conocer junto a la publicación del manuscrito que nos ocupa.

El Siglo de Oro español, como vemos, ha quedado atrás. Muchos de sus creadores serán reemplazados en el período independiente por autores criollos. Junio de 1817 marca, entonces, un doble hito: por un lado, la Policía fue reemplazada por la Sociedad del Buen Gusto en la administración del Coliseo, quien desde ese momento se encargará de su organización; por el otro, temas y autores nacionales irán afirmando el futuro del teatro argentino.

El período siguiente nos entregará nuevos y mejores logros.

MARÍA TERESA CORVATTA

VIGENCIA Y ACTUALIDAD DE GONGORA (*)

Contexto histórico gongorino: este poeta, asombro de su época, alabado y discutido, ensalzado y denostado, en la medida extrema en que sólo pueden hacerlo, también, las levantadas mentes: pienso en Quevedo, a la distancia; o, en Lope, destacando su "buena y sana intención en enriquecer el arte y aún la lengua con tales exornaciones y figuras cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas"; o, en Don Francisco Cascales, que no sale de su asombro de que un "ingenio tan divino (Góngora) que ha ilustrado la poesía española", "enriquecido la lengua castellana con frases de oro felicemente inventadas y felicemente recibidas, que ha escrito con elegancia y lisura, con artificio y gala, con novedad de pensamiento y con estilo sumo lo que ni la lengua puede encarecer ni el entendimiento acabar de admirar atónito y pasmado" asista ahora a este salir con "ambajiosos hipérbatos y con estilo tan fuera de todo estilo y con una lengua tan llena de confusión"; y, agrega una carta a don Francisco del Villar: "...digo, pues, que a ese caballero siempre le he tenido y estimado por el primer hombre y más eminente de España en la poesía, sin excepción alguna y que es el cisne que más bien ha cantado en nuestras riberas. Así lo siento y así lo digo; pero como yo concedo esto me ha de conceder vuestra merced y todos los doctos que han de ser en esto solamente oídos que aquella oscuridad perpetua debe ser condenada..."; o bien, podría pensar en don Diego de Saavedra Fajardo que se complacía de que en "nuestros tiempos" hubiera renacido un Marcial cordobés, don Luis de Góngora, "requiebro de las musas y corifeo de las gracias; artífice de la lengua castellana" que "cuando deja correr su natural es culto y puro sin que la sutileza de su ingenio haga impenetrables sus conceptos, como le sucedió después queriendo retirarse del vulgo y afectar la oscuridad: error que se disculpa con que aún en esto mismo salió grande y nunca imitable... y que tal vez tropezó por falta de luz su *Polifemo* pero ganó pasos de gloria y si se perdió en sus *Soledades* se halló después tanto más estimado, cuanto con más cuidado le buscaron los ingenios y explicaron sus agudezas..."; o salto al siglo XIX y pienso en Menéndez Pelayo, quien en 1884 vino a decir: "llega uno a avergonzarse del entendimiento humano"; y que diez años más tarde afirmara —no sin nuestro asombro—, "el nihilismo poético" de la última época del poeta cordobés; y, que en esto, hago gracia de Luzán y de sus coetáneos en la segunda mitad del siglo XVIII y gran parte del XIX; o pienso en la extravagancia de Verlaine que admirara a Góngora sólo porque de mentas había oído que era poeta raro, oscuro, difícil y proscripto de la literatura oficial; y no seguiré pensando en otros y recordando sus juicios carentes de todo juicio tanto en el encomio como en la censura, porque ni en lo uno ni en lo otro dieron en clavo

(*) Conferencia pronunciada en el ciclo sobre Góngora, organizado por el Intituto de Filología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, el 4 de octubre de 1977.

ni en lugar seguro, sino llevados por el arrebato de su entusiasmo, así en lo alto como en lo bajo.

Pues, este poeta —émulo en el manteo literario como de sus locuras habría de serlo el bueno de don Alonso Quijano—, adviene a la vida y a su destino en momentos de alzado esplendor para España. Apenas se asentaban los escasos diez años del que había de marcar uno de los hitos más grandes de todos los tiempos dentro de la lírica peninsular, cuando la España de Felipe II deslumbraría al mundo con una de las hazañas más grandes que "nunca vieron los pasados ni verán los venideros siglos": Lepanto. Mas, sin embargo, detrás de aquel vuelo de temeraria altura, qué peligrosísima caída se escondía y qué inicio cercano de una pertinaz y progresiva decadencia se avecinaba sólo comparable a la gloria de su pasado esplendor.

Fue Dámaso Alonso quien estableció, por un lado, el crecimiento de una Castilla verdaderamente imperial cuyos puntos claves históricos irían desde fines del siglo XV, con los Reyes Católicos a Carlos I y primeros años de Felipe II, en el siglo XVI, cuya desintegración muy rápida comienza con visibles signos en el reinado de Felipe II, se acentúa en el de Felipe III y se precipita en el de Felipe IV y Carlos II; y, aquel otro gran imperio americano mantenido hasta principios del siglo XIX, cuyo último baluarte se perdería en 1898.

Creo, sin embargo, que esta división es más aparente que real, pues el proceso de desintegración fue uno solo, y abarcó tanto lo peninsular como lo de ultramar; sería, precisamente, el primero el que habría de precipitar el segundo; es decir, el de 1898 (año, también llamado del "desastre nacional"), ya que América estaba prácticamente emancipada en espíritu desde el siglo XVIII y sólo aguardaba el momento oportuno para emanciparse de la metrópoli dado el creciente debilitamiento de la corona de España.

Algunas fechas de nacimientos serán propicias para una mejor visión de la coetaneidad secular de sus grandes poetas: en 1501 ó 1503, Toledo se convertiría en cuna gloriosa de Garcilaso; en 1504 nace Fray Luis de Granada; en 1515, Santa Teresa de Jesús; en 1527 ó 1528, Fray Luis de León; en 1542, San Juan de la Cruz; cinco años más tarde, en 1547, Cervantes; en 1561, Góngora. Tal apretada estadística de momentos puntuales en el tiempo manifiéstase muy incompleta en cuanto a hitos históricos y aun literarios, pero no deja de percibirse, a través de ella, una clara vislumbre del momento histórico-cultural que, por destino, le tocaría vivir a Góngora.

En la *lírica*, la línea garcilasista habíase interrumpido en 1536 con la muerte del poeta, aun cuando continuara bifurcada.

La *novela de caballería* había tenido su auge en la primera mitad del siglo, con la época del Emperador (ya que aquélla como éste parecían coincidir en la "apoteosis de las virtudes e ideales de la última Edad Media", y, una "suerte de aureola de héroe medieval" iluminando el rostro sonriente del César), pero se iba extinguiendo en tiempos de Felipe II y apenas si quedaban débiles rescoldos en tiempos de Cervantes, lo cual significa que casi no existía en la época de Góngora.

La *novela pastoril*, de ilustre linaje (procedente de la antigüedad clásica y del Renacimiento italiano), surge en la etapa final de la época del Emperador, ya que *Menina e moça* o *Libro das Saudades*, del portugués Bernardim Ribeiro, es de 1554, año de la aparición de *El Lazarillo de Tormes*; y, de 1558 ó 1559

es la *Diana* de Montemayor; de donde se deduce que el género estaba en su apogeo en tiempos de Góngora.

La novela picaresca, en cambio, señalado ya el año de 1554 en la triple edición del *Lazarillo* (Alcalá, Amberes, Burgos), caerá rápidamente por decreto real y no habrá más novela picaresca hasta 1599 con el *Guzmán de Alfarache*, o sea, un año después de la muerte del monarca del Escorial.

En cuanto al *teatro* se quedaría detenido en el siglo XV para renacer en el XVII y consolidar a través de sus tres figuras magnas el espíritu de unidad nacional.

Tal —a grandes rasgos— el panorama de las letras en el momento de la aparición de Góngora, poeta.

Así, el niño Góngora de diez años, espectador de Lepanto en 1571, asistirá, de igual modo, a la derrota de "La Invencible", en 1588. A partir de este dato histórico comenzará a consignarse el proceso de la decadencia española.

Por lo que respecta a este joven de veintisiete años parece ser ya autor de fama, según se desprende de citarle Cervantes como "raro ingenio sin segundo", en su *Canto a Calíope*, de 1584. Vuelto Góngora a Córdoba en 1585, de Salamanca, adonde lo habían enviado sus padres para estudiar Derecho (1576), se ve envuelto dos años más tarde (1578) en un proceso inquisitivo —a raíz de la visita hecha por "el rígido y virtuoso Obispo don Francisco Pacheco", a la ciudad natal del poeta—, en el cual se le amonesta seriamente, entre otras cosas, por "escribir coplas profanas".

Por estos años su fama poética es ya muy grande. Lo revela el hecho de que sus poesías ocupan más sitio que las de ningún otro autor en *Flores de poetas ilustres*, recopiladas por Pedro de Espinosa en 1605 (año de la aparición de la Primera Parte del *Quijote*).

Aún no ha entrado en el período de mayor trascendencia para su producción literaria, que podría fijarse aproximadamente entre 1609 y 1617, época en que se traslada a Madrid y que habría de constituir la de sus obras mayores: *Oda a la toma de Larache, El Polifemo, Las Soledades* y el *Panegírico del Duque de Lerma.*

A esta altura y, más o menos abocetadas las líneas generales en que hace su aparición Góngora, valdría detenerse a examinar qué se rescataba de las letras en el momento de su llegada a ellas.

El ciclo de Garcilaso ya señalado y, prácticamente cerrado en 1536, significaba la instauración definitiva del humanismo en su más amplio y totalizador sentido. El siglo anterior había preparado a través de sus poetas cultos el clima ideal para que éste pudiera desarrollarse. Las notas de tono medieval, que no se perderían nunca totalmente, se acentuaban con mayor o menor fuerza según se tratara del poeta de la elegía a su padre (Manrique), o del Secretario de Cartas Latinas, de Juan II (don Juan de Mena), o del Marqués de Santillana, con su muy rica Biblioteca de autores antiguos en su palacio de Guadalajara. Si a esto se agrega la llegada a la Península de los humanistas italianos se hilarían todos los elementos que hicieron posible el siglo XVI.

La posterior reforma métrica en manos de Boscán y Garcilaso, con la introducción del endecasílabo italiano, configuraría el aspecto más importante en lo que a la renovación de la lírica se refiere; pero, además, se afianzaría definitivamente la lengua poética, hasta entonces desconocida, con Garcilaso:

Un mundo de ninfas y pastores, de arcádicos idilios o levantados amores, traídos de Teócrito, Virgilio, Petrarca, Ausías March o Sannazaro, unidos al talento creador del toledano concretarían la cultura humanística con un sello de personalísimo acento individual.

Sin embargo, esta lírica no disimularía un cierto tono pagano allegado a su origen. La segunda mitad, en cambio, del siglo XVI, con el advenimiento de Felipe II (1556) marcará un giro de trescientos sesenta grados en lo que al espíritu español se refiere, pues volverá a un recogimiento interior favorable al despertar de la poesía religiosa.

Alejado el peligro erasmista de España, junto a la manifiesta conducta del retraído monarca del Escorial, la aparición de la mística y la ascética darían el tono imperante a la poesía de la segunda mitad de siglo. Los humanistas se hacen escriturarios. La poesía, sobria y moral. Los desposorios del alma con Dios alcanzan suprema altura y la lengua vuélvese lisa y severa.

¿*Qué poesía recoge Góngora*?: desechada la corriente religiosa tornará sus ojos a Garcilaso; y, volver a Garcilaso, significa entroncarse en una corriente de lírica cortesana que llenará prácticamente el siglo; lírica, que, a su vez, se desprenderá de la provenzal cuya influencia sobre autores como Dante y Petrarca pudieron absorber, indirectamente, por vía de Italia, los de Castilla.

No obstante, Góngora no engarza directamente en Garcilaso, aunque aparezcan coincidencias y reminiscencias del toledano, sino en otro poeta. Garcilaso había introducido un lenguaje nuevo. Los distintivos de esa lengua pertenecían a la tradición greco-latina y a la italiana renacentista. De Garcilaso se derivarán dos líneas poéticas: una, que ha dado en llamarse "diestra garcilasiana" y que incluirá poetas como Fray Luis y San Juan de la Cruz, Lope y no tanto, quizá, Quevedo; otra, que imprimiría una nueva dirección y formación, cuyo poeta sobresaliente será Fernando de Herrera y los líricos que integrarían, más tarde, la escuela sevillana hasta culminar en Góngora.

El módulo, pues, sería Garcilaso-Herrera-Góngora. Y sea que se hable del binomio Garcilaso-Herrera o de Herrera-Góngora, siempre el poeta sevillano, nacido en 1534, aparecerá como el último eslabón que hará posible el advenimiento del cordobés. Ambos sentirán en extremo grado el gusto por lo formal.

Una rápida semblanza de lo que Sevilla representaba en tiempos de Herrera justificará la tónica de esa poesía suntuaria andaluza de boato y de esplendor, de desusado brillo, de joyas y pedrería, derivadas, en mucho, de lo que la ciudad era en la España de Carlos I.

Ciudad de riqueza y lujo y, también, de desorden y confusión, llegaban a la Casa de Contratación las carretas cargadas de oro y de plata procedentes de Indias. Y si hemos de creer una *Historia de Sevilla*, de Alonso de Morgado, de 1587, habrá que aceptar aquel insólito cargamento que el 22 de marzo de 1595 llegó del Nuevo Mundo y que demandó 332 carretas para transportar "el oro, plata y perlas". Esta referencia da una idea de lo que representaba la ciudad del Guadalquivir en la España humanística del Emperador.

Por el lado de la poesía, la escuela sevillana, o andaluza (cuyo jefe fue, precisamente, Herrera) se distinguió desde siempre, de la salmantina (cuyo jefe fue Fray Luis de León), por el brillo y la opulencia, la riqueza verbal, el cromatismo, la imagen visual, la ampulosidad, la tendencia a la concreción de lo abstracto frente a la segunda, cuya sobriedad, su casi ausencia de color,

el predominio de la música, la tendencia a la especulación del pensamiento y abstracción de lo espiritual conformaron sus más esenciales características, revistiéndola de una severa gravedad que no siempre alcanzó la del Betis.

Con los elementos recibidos por tradición Fernando de Herrera aportaría una más rica y amplia utilización de los recursos formales que irían desde las simples licencias poéticas a los tropos y, de éstos a las alusiones cultas, perífrasis, epítetos, hipérbatos y una densidad nueva, que no estaba tanto en la densidad silábica del verso, como en la selección y colocación de los vocablos. De estas aguas bebería Góngora.

No puede causar, pues, asombro que expresiones y actitudes —insistentemente destacados por la crítica estudiosa respecto de Góngora—, aparezcan con no poca frecuencia en Garcilaso y en Herrera.

El tan mentado *carpe diem* renacentista, traducido en la actitud vital del instante presente, irreversible y único por oposición al pensamiento trascendente de la primera mitad del medioevo, respecto de la vida ulterior del hombre, urgido en la vida del más acá ante la insegura del más allá, desgajado del pensamiento medieval cuya rotación de las *Danzas de la Muerte*, hacia una perplejidad inquietante por el destino del hombre quebraba la tradición senequista —sobre todo en España—, se manifestaría en Góngora, no como rasgo esencial de su poesía sino como herencia recibida de su época a la cual no pudo eludir. Algunos ejemplos bastarán: el Soneto XLIII, que comienza: "Ilustre y hermosísima María", insiste en el último verso, por medio de una anáfora, en la necesidad del goce del momento presente: "Goza, goza el color, la luz, el oro"; el Soneto XLIV repite la misma actitud y, concluye, en aquél: "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada". Habría que insistir aquí, en dos aspectos, primero en la reiteración imperativa verbal; y luego, en el *pulvis, cinis, nihil* latino que anunciará ya la línea quevediana.

Respecto del ideal de la belleza femenina, Góngora continuará la tradición renacentista entroncada en el medioevo: cabellos rubios como el oro, frente ancha, ojos claros, etc. Este "retrato retórico" (que es, también, el de Melibea), señalado por María Rosa Lida, regirá por igual en Garcilaso, Góngora y Herrera. "Blanco nácar y alabastro puro" será la carne; "pequeña puerta de coral preciado", la boca; "claras lumbreras", los ojos (que, además, serán siempre color esmeralda); "cimbrias de oro al claro sol", los cabellos; etc. Un acabado ejemplo sería el Soneto LVI, titulado: "Descripción de una dama".

En Herrera aparece este mismo retrato ideal, procedente de Petrarca.

> Bella Señora...
> Luz de eterna belleza...

En Garcilaso, en la Elegía II, de tradición italiana, se lee:

> el cuello de marfil, la blanca mano,
> los cabellos de oro...

En cuanto al paisaje virgiliano, "la selva umbrosa", o "el verde prado" danse como constantes en los poetas nombrados. Algún cultismo como "tramontar" se lee, casi igual, en Góngora y en Garcilaso:

> Al tramontar del sol bordado de oro
>
> (Garcilaso, *Egloga I*)

Al tramontar del sol la ninfa mía

(Góngora, *Soneto LII*)

La expresión de Góngora, tantas veces citada, "peinar el viento, *fatigar* la selva" (como verbos trastrocados), en la *Elegía I* de Garcilaso léese: "el monte *fatigando*"; de donde se deduce que el léxico poético fue, en mucho, común a lo largo de este siglo.

El aporte poético gongorino: la lectura de un poeta como Fernando de Herrera y, aun el mismo Garcilaso, presupone en la relación obra-lector la exigencia de un lector culto. Por tanto, se pone en vigencia una concepción aristocrática de la poesía (aun cuando marche al lado, sin mezclarse, una corriente popular). Hay un Góngora que sabrá burlarse y zaherir cruelmente con su "aguijón de plata", y otro que buscará en el vuelo raudo de su pluma cielos de inalcanzable altura en los cuales, acaso, deseara descansar de su trabajosa vida.

¿A qué causas, entonces, respondió toda esa intrincada red cultista, ya en las figuras, ya en la sintaxis, ya en el léxico, ya en las alusiones cultas, etc., del poeta de las *Soledades*?

La lengua familiar de Castilla la Vieja enseñoreada en Santa Teresa hallábase seriamente comprometida. De aquella "difícil facilidad" a lo zafio y vulgar distaba medio paso. Góngora toma conciencia del peligro que corre la poesía proclive a una llaneza colindante con lo plebeyo y se empeña —no sin esfuerzo duro—, en levantar aquella lengua amenazada a la altura de lo que llamará el "lenguaje heroico".

"Heroico", en poesía, es sinónimo de esplendor, de grandeza, de noble linaje, de alzada estirpe. Por desplazamiento el lenguaje "heroico" —así habría de entenderlo nuestro poeta—, "ha de ser —dice— diferente de la prosa y digno de personas capaces de entendelle".

La poesía será, pues, en sus manos lo que uno de sus más grandes estudiosos contemporáneos, Dámaso Alonso, definió como "lenguaje construido como un objeto enigmático". El enjundioso estudio del citado crítico nos exime de toda glosa porque más que el desmenuzamiento específico de la poesía gongorina en este momento, importa demostrar su vigencia y modernidad dentro de la lírica contemporánea.

¿Hacia qué apuntaba la concepción poética de Góngora en la línea de continuidad que se extendería desde 1580 a 1626 (un año antes de su muerte)? La respuesta es: al *lenguaje*. Todo el esfuerzo de Góngora se concentrará en la palabra; en esa palabra que, de pronto, como un mágico fuego de artificio se abrirá para mostrar un mundo de brillos y fulgores más resplandeciente cuanto más oscuro es el cielo que los acoge. Y este cielo, renacido en altura, por encantamiento del vocablo rescatará de la progresiva decadencia de España en las postrimerías del siglo XVII lo único que valía la pena, quizá, de ser salvado: la lengua.

Así como Cervantes poseyó el ojo realista para ver aquello que España ya no quería ver y su hidalgo manchego viera caballeros y princesas en donde sólo había venteras de sombra oscura y venteros de sucias faltriqueras, Góngora vio también, como aquél, la miseria en que se iba precipitando su

patria entre los últimos resplandores de un fuego que se apagaba. A esa realidad opondría su poesía. Y, así como poseyó la palabra zafia y despiadada en la crítica cruel a una sociedad decadente, supo escapar, cuando quiso, de la asfixia de intrigas cortesanas, medianías y bajezas de pretendidos encumbrados personajes con el gesto desdeñoso y la mueca irónica hacia un mundo arcádico, de seres mitológicos y pasiones heroicas, cuando no divinas.

Y nuevamente, ninfas, pastores, gigantes, amores, despechos, desdenes, mármoles, piedras, soles, todo se mezcló en una monstruosa epopeya para alejarlo de plebeyas torpezas.

Cuanto la moderna ciencia de la literatura expresara hoy acerca de la lengua poética estaba ya en Góngora, como lo estuvo en Cervantes. Fue el poeta de Córdoba quien se atrevió a proclamarse en España "gran tirano sultán, dictador de dicciones", y a realizar la obra legitimada por la tradición humanista. Si la poesía fue para Góngora "un objeto enigmático" resuelto por el lenguaje, dicha actitud volvería a repetirse en el tiempo, en su más fidedigna imagen dentro de la poesía moderna.

El planteo de la lengua poética en el creador de *Polifemo* volvió los ojos a su oscuro origen. Por ser el castellano una lengua romance suponía —en última instancia— un latín venido a menos. Había que devolverle, pues, su perdida nobleza. Y en este punto el problema consiste en saber de qué "nobleza" se trata: si la del latín que la originó (casi irreconocible en la misma Roma), o la de la lengua obtenida. Se trataba de latinizar el romance corrupto sustituido por la romanización del latín. Y, para ello, había que volver a la curva sintáctica de la lengua madre moviéndola según el hipérbaton latino.

Cuando la generación española del 27 puso sus ojos en Góngora no fue para desagraviarle por ser poeta abandonado de las honras oficiales, sino porque generación y poeta se sentían unidos en una común y coincidente actitud esteticista. Góngora consideraba "lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo —decía—, haya llegado a la perfección y alteza de la latina". Los poetas generacionales del 27 fundirían el bronce de los versos gongorinos para construir una nueva poesía, tan hermética y oscura, como la del poeta venerado.

La inicial propuesta de este estudio parecería haberse alejado de sus objetivos; mas cualquier cotejo destinado a determinar la vigencia de un poeta que, a la distancia de cuatro siglos, coincide en expresión y no poco contenido con las manifestaciones líricas de tan alejado momento en el tiempo, exige una mirada más profunda, aunque rápida, del contexto histórico en que se inscriben.

Establecidos los caracteres de la decadencia española desde fines del siglo XVI y todo el XVII —acentuado declive que toca vivir a Góngora—, vuélvese imperativo determinar las causas por las cuales la generación del 27 asumió una actitud iconoclasta respecto del vate cordobés.

En *Ensayos gongorinos*, Dámaso Alonso señaló la "universalidad del autor de *Polifemo*" junto a la "irrealidad" de una naturaleza derivada directamente de la concepción humanística. En la lírica del Siglo de Oro se patentiza la doble vertiente que desde siempre acusó la poesía peninsular: la presencia

de una obra "antirrealista y universal" por oposición a una "realista, popular y localista", como el caso de Lope de Vega, sin dejar de ser hispánica.

Este dualismo paralelístico generará una nota peculiarísima: la exageración de ambas posiciones. La "idealista" con la espiritualidad de un San Juan de la Cruz, por ejemplo; y la "antirrealista" con Góngora, a las cuales se les suman en lo material "todas las procacidades del género lupanario", exasperadas hasta lo grosero en una curva de la que no se salvarían ni Góngora ni Quevedo.

La generación del 27 situada entre dos guerras asistiría, como Europa entera, al panorama desolador de su destrucción. Los factores determinantes socio-políticos y económicos unidos al estado calamitoso de la realidad circundante originarían en el espíritu del hombre una cosmovisión caótica y apocalíptica como no se había visto hasta entonces. La guerra les había enseñado que los más fuertes pilares sobre los que se asentaba la sociedad burguesa habíanse pulverizado y deshecho como fuegos de artificio. La idea de una vida tendida hacia el futuro no sólo se concebía como una loca absurdidad, sino que todo urgía para vivir el momento presente ante la incertidumbre cruel del porvenir. La fe en los valores religiosos y las inquietudes teológicas o metafísicas constituíanse en anacrónicas pretensiones surgidas de una mente calenturienta. Todo se desmoronaba en la vida de fuera y todo se deshacía en la vida de dentro.

Las expresiones estéticas del hombre no podían sino apuntar a un dislocamiento y resquebrajamiento de la concepción artística; fisuras que denotaban claramente la ruptura y quiebra de una realidad imposible de sostener o, al menos, representarla como no fuera a través de disyuntamientos inverosímiles y grotescos.

Así surgieron simultáneamente en todos los países del continente los "ismos", cuya importancia en el arte era dar una imagen acabada del total descalabro post-bélico en el estado espiritual del hombre.

Mas no todo procedía del conflicto 1914-1918. Desde fines del siglo XIX apuntábanse los primeros resquebrajamientos de un arte no muy ortodoxo respecto de ciertos principios estéticos. Diríase que no había ya comunicación entre el objeto artístico y el receptor del mismo. Comenzábase a hablar un lenguaje distinto.

Hugo Friedrich ha demostrado exhaustivamente en *Estructura de la lírica moderna* la apretada urdimbre de esta peculiar poesía. La lírica del siglo XX se expresa —a su juicio—, por "enigmas y misterios"; y, así señala cómo las líneas que van de Tralk o Rilke hasta Gotfried Ben, o de Apollinaire a Saint-Jhon Perse, o de García Lorca a Guillén, todas confirman una inquietante misteriosa aura.

Entrar en la profundidad que el tema reclamaría significa alejarse de los propósitos del presente trabajo; bastará para comprender cuanto se diga en adelante, destacar los rasgos tipificadores de esta poesía que habría de llevar a levantar en España el estandarte "Góngora". Expresa al respecto Hugo Friedrich: "su oscuridad le fascina en el mismo grado que le aturde y la magia de sus palabras y su aura de misterio le subyugan aunque no acierte a comprenderlas".

Enormes dificultades obstruyen una clara visión al pretender destejer la intrincada red de elementos que la confirman, la espesa urdimbre que se entreteje y las finísimas hebras que se traban y entrecruzan en espesa malla de múltiples facetas. Quizá fuera necesario aclarar algunos términos no siempre empleados con rigurosa exactitud. Ya Friedrich planteaba el problema de definir en adecuada imagen qué cosa se entendía por lírica "moderna".

Si centrando la atención sobre la poesía del 27 aceptamos que, dentro de lo moderno, se estructuran poemas de Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Dámaso Alonso o Luis Cernuda, preciso será restablecer, entonces, un límite generacional porque "moderno" puede ser, también, como aclara el citado estudioso, un poeta como Baudelaire o Rimbaud, Quevedo o Góngora; y, yendo más lejos todavía, no sería imposible encontrar algunas actitudes muy sugestivas en los aledaños del siglo XVIII.

"Moderno" no sería, entonces, un límite temporal o histórico sino mucho más que eso; "moderno" sería una actitud esencial, una postura del "yo", un latido vivencial que participa, coincide y converge en el particular estremecimiento del alma actual, una manifestación espiritual mantenida sin reservas a lo largo del quehacer poético a pesar de sus aparentes mutaciones, a veces, más formales que esenciales, a donde van a dar los brazos de un mismo río, las aguas de un mismo lecho. Lo "moderno" asume, pues, el aire de un desgajamiento del "yo" absoluto respecto de la sociedad, descartando toda posibilidad de reconciliación entre el "yo" y el mundo que lo rodea.

Hay angustia, congoja de la realidad. Por un lado se entroniza la fantasía, se favorece la evasión, se acentúa la ruptura entre los límites de la verdad y de la apariencia, se establece la difusa imprecisión entre lo real y lo soñado, entre lo imaginado y lo vivido y, en esta devoradora sed de aprehensión, el hombre canaliza su angustiante soledad en un desmesurado individualismo, en un estado de rebeldía, en una inaprehensible tristeza, en una inquietante desolación de la muerte y en una no muy aquietadora imagen de Dios. Por otro lado, ciertos rasgos atávicos, misteriosos u ocultistas se enlazan extrañamente a un agudo intelectualismo; y no pocas formas sencillas de expresión se acompañan de retorcimientos estilísticos, de oscuridades poemáticas desconcertantes y desorientadoras. El poema rompe, así, la relación existente entre los motivos líricos y el estilo que trata de dislocar su expresión formal.

La oscuridad lingüística se persigue ahora, como antes en Góngora, deliberadamente. Los testimonios modernos son, en este sentido, incontrastables. Aún aludiendo al mundo de la realidad, el poema nunca será descriptivo sino que creará un mundo deformado, insólito y extraño a sí mismo.

Estudiar los aportes que recibe la lírica del siglo XX demandaría largo tiempo. Baste señalar y dejar a consideración del lector, la caída y derrumbe de la filosofía positivista del siglo XIX; el insatisfecho apaciguamiento del cientificismo; la toma de conciencia de los límites cognoscitivos de la razón; el descubrimiento de potencias anímicas capaces de hacer conocer al hombre el mundo y la realidad tanto, o mejor, que el intelecto; los descubrimientos freudianos; el aporte del psicoanálisis; la estruendosa caída de la burguesía con la primera guerra mundial; la aparición de la vanguardia poética y sus "ismos"; más atrás, la línea descendente que va del Parnaso al Simbolismo y de éste, a la poesía Pura; la indiscutida vigencia en nuestros días del surrealismo; los

cien aportes que la moderna técnica imprimió al creciente mundo de la máquina y de la velocidad; y todo mezclado en la más extraña confusión y enredo de un mundo que no sabe, todavía bien, qué es lo que quiere, ni adónde va; y, si lo sabe, por lo menos es evidente que aún no ha encontrado el camino de sus iluminaciones.

Cabría preguntarse ahora, qué relación emparienta a Góngora con la lírica moderna. Las circunstancias que favorecieron la aparición de este poeta en la España del siglo XVII fueron, sin duda, su creciente decadencia; signo que se manifestaría sobre todo en la lengua. El hecho de que el cordobés se propusiera salvarla de su precipitada caída para devolverle la antigua nobleza de su estirpe fue trabajoso intento y no siempre valorado logro.

En el 27 español la fundamental circunstancia histórica —o sea la decadencia— se repite; y, aunque otras sean las causas originarias, se engendra, como entonces, una situación de caos y confusión proclive a la desintegración total. Para una exhaustiva información sobre esta materia habría que recorrer todas las páginas testimoniales que cubrieron las cuatro latitudes peninsulares al cumplirse el tercer centenario de la muerte del poeta de Córdoba para rescatar una idea acabada de lo que significó su nombre en el ámbito poético del 27.

Puntos de estrecha coincidencia, así como de marcadas divergencias acercaban o distanciaban al poeta de los postulados generacionales actuales. Algunos elementos procedían, sin duda, del caos y la angustia; pero, otros, reconocían muy levantada estirpe. Por un lado, evasión, con Rimbaud; por otro, culto a lo absoluto, con Mallarmé. Fue este último, sobre todo, el que habría de proclamar y sostener los principios estéticos de la generación.

El descubrimiento de Góngora coincide con el momento en que la poesía —pasado el disloque de los "ismos"—, toma un carácter acentuadamente esteticista. La generación del 27 se ubicará "entre dos centenarios", según uno de sus cofrades actuante y expectante: Dámaso Alonso.

1) El primer centenario corresponde a la muerte del poeta (1627-1927).

2) El segundo corresponde al nacimiento (1561-1961).

Las dos fechas citadas se corresponden con dos actitudes distintas: la iconoclasta de 1927, y la de abandono y olvido, de 1961.

No todas las buenas estrellas acompañarían siempre a Góngora. La *Poética* de Luzán, aparecida en 1737, se opondría abiertamente a su estilo "hinchado, hueco y lleno de metáforas extravagantes". Alabado y vilipendiado le alcanzaría gran parte de la crítica negativa hacia el Siglo de Oro, como bien señala Dámaso Alonso.

El despiadado juicio de Menéndez Pelayo en 1884 al expresar: "Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano", ratifica los extremosos límites de la crítica al poeta del *Polifemo*. Y si Verlaine admira a Góngora sólo porque sabe de mentas que era un *poeta raro, oscuro y difícil*, proscripto de la literatura oficial, esta inclinación hacia el vate español originó grandes consecuencias para la crítica española y universal.

Fue Darío quien llevó a España a través del Simbolismo francés el gusto por Góngora, aunque lo "leyera poco y mal". ¿Qué coincidencias, entre tantas divergencias sostenía la vuelta hacia tan discutido vate? La poesía finisecular buscaba lo exquisito, lo raro; y Góngora suministró una abundante fuente de inspiración en tal sentido.

La generación del 27, sacudida todavía por los últimos colapsos de la primera guerra mundial, con el consecuente advenimiento de una sociedad totalmente destruida, trataba de evadirse por la canalización del lenguaje de la cruel realidad que los envolvía. La "perfección implacable", de la poesía gongorina, en el decir de Dámaso Alonso, les ofrecía un mundo de noble brillantez y alzada estirpe por sobre la desolación y miseria de un universo en ruinas.

Si los factores desencadenantes de la decadencia del siglo XVII, creciendo vertiginosamente hasta el "gran desastre nacional" del noventa y ocho, no fueron los mismos que los del primer cuarto del siglo subsiguiente, la similitud en el desmoronamiento de la sociedad engendró una muy semejante actitud desde el punto de vista del arte.

Al igual que Góngora, los poetas del 27 partieron de una concepción poética esencialmente esteticista. Se desterraba el lenguaje zafio y grosero, vulgar y aplebeyado, y se buscaba la brillantez y opulencia de las metáforas raras y de las imágenes anonadantes.

Descubierto Góngora por Dámaso Alonso en Cambridge, entre los años 1923 - 1924, en la Biblioteca universitaria en donde descubre las viejas ediciones de los comentaristas Salcedo Coronel y Pellicer, se entrega con desusada avidez al estudio del poeta.

Siente en Góngora un "sentido exacto, nítido, trasluciente"; la realidad aparece exaltada al grado de una hiperrealidad, lo cual le hará exclamar:

> "Comprendí entonces que Góngora podía compararse a un castillo o palacio que el caminante nocturno, desde fuera, juzga totalmente sombrío; pero si penetra al recinto, puede ver que dentro arden cien lámparas, a cuya luz todo se perfila y reverbera."

Prontamente se le unen Gerardo Diego, Federico García Lorca, con su famosa conferencia sobre Góngora; Salinas, Guillén y más luego, Rafael Alberti. Casi todos recitaban al poeta andaluz, de memoria. Dámaso Alonso en el citado estudio relata casi anecdóticamente cuanto ocurriera por aquellos días y el desapego que posteriormente sobrevino sólo comparable a la desbordante euforia primera.

Las coincidencias estéticas entre estas dos distantes generaciones eran, en cómputo de Dámaso Alonso: la *pureza literaria* (eliminar del poema todo elemento no poético); *preocupación por la imagen* (en esto se va detrás del movimiento ultraísta, que pierde su estridencia inicial en los años inmediatamente anteriores a 1927); se trata ahora, de "trabajar perfectamente en pureza y fervor; de eliminar del poema los elementos reales y de dejar sólo los metafóricos, pero de tal modo que éstos satisficieran a la inteligencia con el sello de lo logrado". Además, había que rescatar a Góngora —según testimonio de Dámaso Alonso—, del "ambiente del simbolismo", en donde lo habían colo-

cado los entusiasmos de Verlaine, pues Góngora no era un poeta "vago ni impreciso"; su arte correspondía a un afán de nitidez estructural como el que preocupaba, por entonces, a la generación del 27.

El concepto internacional de la cultura española se formó a lo largo de los siglos de decadencia de España; y, sobre esto, llama la atención Dámaso Alonso, que pareciera no darse cuenta de lo que significaron los siglos XVI y XVII. Muchas veces, bajo el signo del Barroco, no se comprendió el desgarro de angustias de Quevedo, ni la grandeza del cuidado estético de Góngora.

La "pura crítica intuitiva" de 1927, y la posterior "filológica", de Leo Spitzer y Vossler, ordenaron las cosas. Luego le seguirían Ortega y Gasset, Menéndez Pidal, y, después del cuarenta, toda una generación de jóvenes eruditos españoles.

Góngora, en este punto, representaba la "cima de la artificiosa aristocracia".

Un año más tarde, en 1928, se dieron cuenta con claridad de que el entusiasmo gongorino del 27 era, ante todo, un acto de "reparación por injusticia".

En 1928, Dámaso Alonso publica, en "Revista de Occidente", un artículo en el que explica qué cosa fue su fervor por Góngora. Y, entre sus aclaraciones, decía:

> "...sobra y falta *para el gusto de hoy*, en la poesía de Góngora. Sobra tanto lastre mitológico, tanta raedura seudocientificista. Faltan, en cambio, innúmeros temas vitales dignos de ser trasfundidos en materia y forma de poesía eterna...".

Y definía su posición, así:

> "...situándonos dentro de la literatura greco-latinizante, nuestra admiración por el autor de las *Soledades* no tiene límites, ni él, en lo técnico, rival; de un modo absoluto, cara a las necesidades actuales (y eternas) de la poesía, la de Góngora nos deja admirados, pero insatisfechos...".

"Admirados" porque la lección del poeta cordobés fue una lección de "pura fidelidad a la poesía", la de su insuperable dominio técnico; pero "insatisfechos" porque Góngora –agregaba– "no es nuestro poeta, ni menos *el poeta*".

Luego vendrían otras influencias a la lírica, como la del superrealismo, al otorgar particular valor a los más primarios movimientos humanos: sueños, visiones oníricas, asociaciones mentales, símbolos oscuros. De esta suerte la poesía que en 1927 acusaba una ilimitada carga estética, se llena ahora, de un nuevo peso vivencial "estéticamente impuro". Inmediatamente advendrá la guerra civil y, con ello, una poesía social de muy distintos fines. Mas a pesar de estas marchas y contramarchas el influjo de Góngora está latente en la poesía actual.

Fue la permanencia del gongorismo lo que contribuyó a que muchos cultismos allegados a la lengua quedaran definitivamente fijados en lenguaje hablado.

La mejor figura de articulación sintáctica la constituía el hipérbaton. Su logro se apoya sobre el lugar que cada morfema debe ocupar en el sintagma,

sobre el cual se apoyarán los otros o, éste, se apoyará en los demás. Pero el hipérbaton estaba ya en muy alto grado en Garcilaso y en Herrera.

La quiebra hiperbática concede al sintagma niveles y distancias. Si a esto se le suman los paralelismos antitéticos (que aparecerán, luego, en la poesía del 27), equivalencias y contradicciones, dualidades lógicas combinadas, temerarias libertades, sinuosas formas tanto más sinuosas y abruptas cuanto más se acercan a la "selvática silva de las *Soledades*", para decirlo con palabras de Guillén; violentas rupturas como las que aparecen en la "Canción Fúnebre", dedicada al gran Duque de Medina y Sidonia y por las que se lee:

"Quién, díme, con aquella de quien dudo
cuál más dolor o majestad ostente.
Plumas una la frente.
Palmas otra y el cuerpo más desnudo".

se tendrá el bagaje de elementos heredados.

La acentuada tendencia a la representación de un mundo sólido engendrará una cierta quietud o estatismo sobre el movimiento. Aquel pretendido entronque de Góngora con el Simbolismo, del que ya se ha hablado, no podría darse nunca por cuanto aquél prefiere a la imagen difusa, inaprehensible y plurisémica librada al poder imaginativo del lector, el objeto real y unívoco, imposible de escapar a su naturaleza específica.

De los poetas del 27, quizá sea Jorge Guillén, el que se encuentre más cerca de Góngora, en el deseo de objetivizar el mundo volviéndolo "sólido" y tangible.

Así como Góngora no es modelo de poeta para un lector neófito o no iniciado, la lírica moderna no dista en demasía, por su actitud ostensiblemente agresiva de aquél, por cuanto su comprensión no sólo la vuelve retardataria sino que prontamente afloran el cansancio y la fatiga; la esencial diferencia estaría en que mientras en Góngora una vez descubierto el objeto real de la imagen su posesión se hace plena, en la poesía actual la duda sobre su verdad desvanece la aprehensión. Algún ejemplo (de entre muchos) escogido al azar, en García Lorca confirmaría esta aseveración:

1) Que se pierda en la noche sin canto de los peces.

o;

2) y en la maleza blanca del humo congelado.

Ambivalencias y plurivalencias simultáneas rompen la imagen que se soslaya de flanco y, muy pocas veces, de frente.

Góngora suele darse, también, al juego de alteraciones semánticas o significativas como cuando al referirse al cuerpo inmóvil de Galatea dormida habla de "cristal mudo"; y, en cambio, de "cristal del arroyo", cuando se refiere al agua. De este modo acércanse a la imagen objetos muy distantes entre sí.

Cuando Guillén llama "monstruo metafórico" a esta imagen gongorina:

"cuando velera paloma
alada sino bajel".

no está muy lejos de la del poeta chileno Carrera Andrade en "el pajarillo del amanecer", por el "diario de la mañana"; o bien: "La vaca del viejo mundo / pasaba su triste lengua / sobre un hocico de sangres / derramadas en la arena", en el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía.*

Góngora, como buen humanista, conocedor del latín, embebido en los modelos poéticos de la antigüedad romana, echó mano de temas que sólo quien frecuente la poesía latina podría gustar con deleite sumo. Y, así como se sirvió de sus modelos para la sintaxis, también se sirvió en la selección de los vocablos, de aquellos que conceden precisamente a su poesía un marcado sabor latinista.

Sin conocer por lecturas humanísticas el significado de *aduro, pondus, secundus, incedo, lapis,* etc., sería imposible estimar en toda su intención latinizante los epítetos que como cultismos aparecen en muchos de sus versos.

Con la palabra, Góngora crea un mundo de cosas que están más cerca de las artes plásticas que de la poesía; un arte que se asemeja más a la estatuaria, a la pintura o a la arquitectura que al sonido o a la música.

Sus comentaristas y críticos señalaron cómo en sus canciones fúnebres poco o nada habla de la muerte ni del muerto; pero, sí, en cambio de "túmulos", "tálamo", "pira", "urna", "jaspes", "oro" "mármol" y, como al pasar, "si ceniza poca" (refiriéndose al sepulcro de Garcilaso de la Vega, excelente poeta toledano —diré— que está enterrado en Toledo con su mujer").

La intimidad del poeta no aparece en Góngora en ninguna parte. La poesía se despoja, en él, de la anécdota personal que encendiera la pluma de Garcilaso o de Herrera. Esta actitud —salvadas distancias— se repite en la poesía moderna que desalojó de su ámbito los ayes y suspiros neoplatónicos o románticos para reemplazarlos por una acendrada voluntad estética.

De la misma manera, al estallar la guerra civil española a pesar de volcarse la poesía hacia una acentuada inquietud social, perdiendo, en consecuencia, su primaria actitud estetizante, varios poetas como Dámaso Alonso (en primer término), Rafael Alberti y los que fueron allegándose más tarde: Miguel Hernández, Blas de Otero, Felipe Hierro, por citar algunos, no lograron evadir totalmente los rasgos tipificadores de la poesía gongorina; y, aunque el contenido se trocara en una declarada problemática existencial con su inherente angustia de un hombre inserto en un mundo de incomprensiones y desacuerdos, las formas expresivas y la lengua adquirirían tonalidades, criptas, rupturas insolentes, inconcebibles transgresiones sintácticas y semánticas que hasta hoy se perciben con muy poco esfuerzo.

La concepción aristocrática de un arte privativo de unos pocos iniciados conformaron la imagen de la época que se vivía. Este vaivén pendular —ni nuevo ni original— demostró una vez más que cuando un sistema social se aplebeya y los síntomas de decadencia se acentúan con manifiesto carácter de corrupción surge, por natural reacción, un arte singular, aristocrático y antipopular que trata de salvar del mismo lo que considera bastardeados fines.

Como ya se advirtiera en anteriores páginas, no fue solamente el gongorismo el sello que signó la poesía del 27 española. Así como Góngora había hecho un culto de la palabra, dos siglos más tarde, Mallarmé se entregaría a

la búsqueda del vocablo absoluto. La actitud poética se revistió en ambos de nobilísimo aliento, aunque la sustancia no fuera la misma.

Si el hechizo y encantamiento de Góngora residió en aquello que Salinas llamó "exaltación de la realidad", el de Mallarmé se manifestó en haber liberado al vocablo de toda objetivización.

Los principios de la poesía pura coincidían con los de Góngora en el repudio común hacia la expresión vulgar; luego, en escindirla de todo contenido didáctico o utilitario; en alejarla de toda verdad pragmática y, finalmente, en despojarla de todo sentimentalismo o "embriaguez del corazón"; aunque se aparten en lo referente al contenido poético.

La poesía pura había allegado conocimientos ocultistas procedentes de la Baja Antigüedad, atribuidos a Hermes Trismegisto, a través de Mallarmé.

Góngora, en cambio, está muy lejos de ser un poeta órfico. En él se trata de un saber y de un entendimiento definidos. La poesía gongorina es una visión de la naturaleza según la concepción renacentista, aun cuando a su ojo realista no escapara la realidad circundante.

En el Góngora de las obras de alto vuelo se goza de un derroche de luz, de color, de oro, de piedras, marfiles, como no se había dado en toda la literatura precedente; pero en el Góngora satírico, en el fustigador de vicios y corrupciones, se advierte el peligro que hay en "seguir sombras y abrazar engaños".

¿Fue Góngora un desengañado escéptico pesimista? La presencia del poeta cordobés en la poesía moderna —y, aun contemporánea—, coincide por las dos vertientes. Por un lado, la crisis de la decadencia española en el noventa y ocho y los acontecimientos bélicos del siglo XX (dos guerras mundiales y una guerra civil), precipitan los últimos restos de valores espirituales y morales de un hombre virtualmente deshecho. La transitoriedad de la vida, la fugacidad del tiempo existencial originarían un nuevo *carpe diem* como contrapartida de una visión del mundo y del hombre desesperada e irreversible. El *carpe diem* renacentista en esta reedición moderna del siglo XX posee en común la toma plena de conciencia de la brevedad de la vida, del temor a la muerte, de la inseguridad de una vida ulterior, de la vacilante fe en la trascendencia del espíritu más allá de la envolvente miseria humana. Ni aquéllos ni éstos se engañaron. Era preciso huir, buscar una salida, escapar a la realidad. El camino sería a través del arte y de la poesía.

Góngora evadió su época de creciente desintegración por el mundo refulgente de la palabra; escondió la realidad —cuando así lo quiso—, detrás del alzado cielo de su estro poético; puso alas donde había torpes pies, y, con la mirada que sólo poseen los elegidos paseó su vista sobre esa sociedad mezquina y vana y huyó hacia otra patria, hacia otra marmórea soledad menos fría que la soledad del hombre entre los hombres.

Y, también, los de ahora, no como "aquel raro ingenio sin segundo", quizá, por ser otras las circunstancias y otro el momento histórico, pero, sí, con el mismo afán de escapar a la asfixia de su destino buscaron en la máscara desdeñosa con que el poeta cubrió su dolor y su desengaño el camino de su salvación.

Y otra vez la poesía en la búsqueda del vocablo enjoyado y diamantino amortiguó largas horas de confusión y olvido.

Reactualizadas aquellas fracturas lingüísticas, quiebras detonantes, violencias sintéticas, rupturas semánticas, formas hiperbáticas, levantada palabra que forman el bulto corpóreo del más discutido poeta de todos los tiempos, retornan otra vez por misterio de su encantamiento a teñir la lírica de esta noche del espíritu, en donde unos y otros, como entonces y como ahora, aspiran a descubrir antiguos dioses en el rayo divino de la divina poesía.

RAQUEL SAJÓN DE CUELLO

Profesora Consulta de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

BELGRANO Y LA ESCUELA DE DIBUJO

La escuela de dibujo propugnada por Manuel Belgrano fue la primera tentativa de enseñanza artística, encarada en forma sistemática, en el país. Uno de los establecimientos de bellas artes lleva hoy su nombre y ese homenaje no puede ser más merecido. La figura y el pensamiento del prócer se hallan muy ligados a los orígenes de la educación argentina. En opinión del profesor Zuretti (1) representa "el esfuerzo más vasto y hondo, realizado en el país, desde el período hispánico, para extender a través de órganos apropiados, la educación como fundamento de la formación argentina".

En este sentido, cabe señalar: a) el papel asignado por Belgrano a la educación en el proceso evolutivo del país; b) las realizaciones prácticas; y c) lo referido a la enseñanza del dibujo en el contexto de ese programa. En el prócer, la enseñanza artística forma parte de un ambicioso plan pedagógico. No fue una iniciativa aislada. Buscó deliberadamente la creación de escuelas técnicas y el fomento de la artesanía.

Belgrano era hijo del iluminismo dieciochesco, racionalista, con acentuadas convicciones religiosas, fisiócrata atemperado por la lectura del abate Galiani. En educación, estaba influido por Condillac y Genovesi, de quien derivan sus ideas sobre enseñanza.

Tales antecedentes, así como la inclusión de la iniciativa dentro del plan de educación de Belgrano, permiten creer que la idea original fue suya, elaborada luego con Hernández. Juan Probst (2) señala que "el hecho concreto que inspiró a Belgrano la idea de la fundación de las escuelas de dibujo y náutica fue la creación de la Academia de San Luis, en Santiago de Chile, en 1797, a instancias de su colega y amigo, don Manuel de Salas, con quien estaba en constante correspondencia".

Los antecedentes de la iniciativa de Belgrano se encuentran en dos de las memorias anuales leídas por el prócer al iniciarse las sesiones del Instituto del Consulado y que constituían un programa de trabajo sobre los problemas del país.

La primera memoria fue leída el 15 de junio de 1796 (3). Allí se refiere a los beneficios de una escuela de dibujo y arquitectura que cree indispensable para el ejercicio de las profesiones y el adelanto industrial. Brega por su

---

(1) ZURETTI, JUAN CARLOS, *Belgrano. Sus Realizaciones Educativas.*

(2) PROBST, JUAN, "Cultura. La enseñanza durante la época colonial (1771-1810)", incluido en *Documentos para la Historia Argentina.*

(3) BESIO MORENO, NICOLÁS, *Fundaciones Matemáticas de Belgrano,* y RIBERA, ADOLFO, *Las Escuelas de Dibujo del Consulado de Buenos Aires*: coinciden en afirmar que la primera memoria data del 15 de junio de 1795. El texto de ambas puede verse en *Fundaciones* y en *Academia del Dibujo del Consulado. 1799-1804,* del mismo autor. Al publicar (1937) los antecedentes de ésta, Besio Moreno da la fecha de la primera memoria en 1796. Sin ningún comentario especial.

fundación en las principales ciudades del virreinato y, sobre todo, en Buenos Aires. Agrega que el estudio del dibujo debe ser obligatorio para los artesanos que aspiran a maestros y afirma que el dibujo "es el alma de las artes". En la Memoria del 14 de junio de 1798 vuelve a insistir en las ventajas del arte y en la conveniencia de otorgar premios.

El ejecutor material de la iniciativa fue el escultor y tallista español, a la sazón en Buenos Aires, Juan Antonio Gaspar Hernández que, "animado" —la expresión es de Mitre— por el secretario del Consulado, se presentó solicitando autorización para crear una "escuela de geometría, perspectiva, arquitectura y toda especie de dibujo".

Hernández había nacido en Villanueva, cerca de Valladolid y en 1780 ya vivía aquí. Ejecutó los púlpitos y los adornos de talla para el órgano de la Catedral. Fue también el autor de los altares de Santiago Apóstol y de la Virgen de Covadonga en San Ignacio (4). En Santo Domingo ejecutó dos niños en el altar de San Vicente Ferrer y varias imágenes en la iglesia de la Merced. No fue, como expresa el padre Furlong, un neoclasicista sino que, más bien, debe considerárselo como una transición con el barroco (5). Contribuyó también a la realización de la Pirámide de Mayo y murió en Buenos Aires en 1821.

El escultor propuso la creación de la Escuela de Dibujo al Consulado, reservándose el cargo de director-maestro en forma honoraria. Los cursos serían nocturnos y solicitaba local, moblaje, bancos, mesas, candelabros y luces. Cinco días más tarde, se giró el expediente al síndico quien aconsejó que el proyecto fuese elaborado por Belgrano y Hernández.

Ambos redactaron de inmediato unas "Normas Provisorias" que serían la base del establecimiento. Especificaron que sólo se admitiría a españoles e indios netos. Se negaba la entrada a negros y mulatos, salvo los ocupados en tareas de maestranza. El virrey recibió los antecedentes el 16 de mayo y los aprobó cuatro días después. El reglamento definitivo se conoció el 11 de agosto. Excluía también a negros y mulatos hasta que se habilitasen aulas separadas. Disponía la provisión de útiles a alumnos pobres y permitía admitir en clase a los aficionados al dibujo que quisieran ejercitarse. También se preveían sanciones. Estas normas fueron elaboradas después de comenzados los cursos de acuerdo a la experiencia de los mismos.

La escuela fue habilitada en los salones del Consulado que funcionaba en la vieja casa de los Azcuénaga, en la hoy esquina de Rivadavia y Reconquista.

El acto inaugural se realizó el 29 de mayo de 1799. Habló Belgrano y el establecimiento inició su labor con cincuenta alumnos. A los dos meses tenía cincuenta y ocho y, a mediados de septiembre, llegaba a sesenta y cuatro. El virrey Avilés expresó al Consulado que esa iniciativa produciría considerables adelantos. A los cuatro meses de iniciadas las clases se instituyeron diez premios.

---

(4) TROSTINÉ, RODOLFO, *La Enseñanza del Dibujo en Buenos Aires.* RIBERA, ADOLFO L,. y SCHENONE, HÉCTOR H., "Tallistas y Escultores del Buenos Aires Colonial. El maestro Juan Antonio Hernández.

(5) FURLONG, GUILLERMO, S. J., *Historia Cultural y Social del Río de la Plata. 1536-1810. El Trasplante Cultural: Arte.*

Uno de los alumnos de la escuela del Consulado fue José María Morel, padre del pintor Carlos Morel.

El año de la fundación (1799) quedó perfectamente establecido por Mitre que, en su *Historia de Belgrano*, documentó la fecha. En la *Vida y Memorias de Mariano Moreno*, su hermano Manuel da el año 1796. Moreno redactó y publicó su libro en Londres en 1812 y confundió posiblemente la primera "Memoria" del 96 con la fundación de la escuela.

La academia de dibujo constituyó un paso positivo y significó también un primer jalón en el desarrollo del arte argentino. En el pensamiento de Belgrano, el hecho adquiere un contenido pragmático referido al papel del dibujo en la vida comercial de la Colonia.

Como en otras empresas, junto a Belgrano aparecen Castelli, Marcó del Pont, Escalada, Vieytes y Cerviño, "vinculados en una misma obra de cultura intelectual y de propaganda económica y tecnológica" que comienza con las memorias consulares y la traducción del resumen de la fisiocracia. Se continúa con la fundación de las escuelas de dibujo y náutica y culmina con la publicación de "El Semanario" y el "Correo de Comercio". El inspirador e ideólogo del grupo era Belgrano y esas ideas se reflejarían indirectamente en el arte que se transformaría de barroco en clasicista, tal como ocurre en Hernández (6).

El escultor tenía una formación empírica, derivada de su labor artística que lindaba con lo artesanal. El método utilizado fue, pues, muy primario. Se copiaron figuras humanas sacadas de grabados de la época. Se enseñó a dibujar detalles de los ojos, nariz y boca, así como figuras de cuerpo entero que los alumnos debían copiar. El escultor era violento y susceptible, y tuvo encontronazos con los alumnos. En alguna oportunidad, solicitó la presencia de soldados para mantener el orden, lo cual no fue tomado en cuenta.

Los hermanos Francisco y José Cañete, arquitecto uno y pintor el otro, conocidos en la ciudad, impugnaron el nombramiento de Hernández. Este quería cobrar su trabajo y, para ello, presentó la renuncia el 4 de abril de 1800. Al enterarse de que se había ofrecido el cargo a Francisco Cañete, retiró su dimisión argumentando que los alumnos se lo habían pedido. Los Cañete se fueron a Chile recomendados por Belgrano a Manuel de Salas.

Los enemigos de la escuela eran muchos. Belgrano debió luchar contra los prejuicios y la mala voluntad evidente de algunos personajes de gran influencia en la Colonia (7). El argumento principal fue de orden económico y el más fuerte opositor a la creación del establecimiento fue Juan Esteban de Anchorena.

Desde sus comienzos, la escuela funcionó luchando contra un gobierno enemigo de todo adelanto, secundado por la clase enriquecida, que sofocaba toda tendencia de cultura para explotar también intereses personales (8).

---

(6) GONDRA, LUIS ROQUE, *Las Ideas Económicas de Belgrano*. Vid. asimismo Juan María Gutiérrez, *Origen y Desarrollo de la Enseñanza Pública Superior en Buenos Aires*, y JUAN CARLOS ZURETTI, ob. cit. El libro de Gondra sigue siendo fundamental para filiar la formación intelectual de Belgrano.

(7) El propio Belgrano habla en su *Autobiografía* de los intereses monopolistas y emplea concretamente esa palabra.

(8) LOZANO MOUJAN, JOSÉ MARÍA, *Apuntes para la Historia de Nuestra Pintura y Escultura*.

La marcha de la escuela fue, sin embargo, un verdadero éxito. Se dieron premios a los alumnos y se hicieron exposiciones de sus trabajos. La academia se ubicó en una sala cercana al despacho del secretario del Consulado y, detalle significativo, Belgrano solía asistir a los cursos en los momentos libres.

En Madrid tampoco se vio con buenos ojos la iniciativa a la que se consideró un "mero lujo". El 28 de mayo de 1802 se recibió una cédula real suprimiéndola con el argumento de la guerra con Inglaterra. Las gestiones para lograr el consentimiento del rey fracasaron. Otras tentativas del propio Belgrano (1805 y 1807) tampoco dieron resultado. Los testimonios recogidos permiten seguir en detalle las peripecias de la escuela (9).

El cierre de la escuela significó un fuerte golpe para Belgrano que se repitió en las tentativas posteriores. El prócer lo recuerda en su *Autobiografía* (10):

"Mi ánimo se abatió, y conocí que nada se haría en favor de las Provincias por unos hombres que por sus intereses particulares posponían el del común; sin embargo, ya que por las obligaciones de mi empleo podía hablar y escribir sobre tan útiles materias, me propuse, al menos, echar las semillas que algún día fuesen capaces de dar frutos, ya porque algunos estimulados del mismo espíritu se dedicasen a su cultivo, ya porque el orden mismo de las cosas las hiciese germinar.

"Escribí varias Memorias sobre la plantificación de escuelas: la escasez de pilotos y el interés que tocaba tan de cerca a los comerciantes me presentó circunstancias favorables para el establecimieno de una Escuela de Matemática, que conseguí a condición de exigir la aprobación de la Corte, que nunca se obtuvo, y que no paró hasta destruirla; porque, aun los españoles, sin embargo, que conociesen la justicia y utilidad de estos establecimientos en América, francamente se oponían a ellos, errados, a mi entender, en los medios de conservar las colonias.

"No menos me sucedió con otra de diseño que también logré establecer, sin que costase medio real el maestro: ello es que ni estas ni otras propuestas a la Corte, con el objeto de fomentar los tres importantes ramos de agricultura, industria y comercio, de que estaba encargada la corporación consular, merecieron la aprobación; no se quería más que el dinero que produjese el ramo destinado a ella; se decía que todos estos establecimientos eran de lujo y que Buenos Aires todavía no se hallaba en estado de sostenerlos.

"Otros varios objetos de utilidad y necesidad promoví, que poco más o menos tuvieron el mismo resultado, y tocará al que escriba la historia consular dar una razón de ellos; diré yo, por lo que hace a mi propósito, que desde el principio de 1794 hasta julio de 1806 pasé mi tiempo en igual destino, haciendo esfuerzos importantes a favor del bien público; pues todos, o escollaban en

---

(9) Esa documentación fue publicada por NICOLÁS BESIO MORENO: *Academia de Dibujo del Consulado 1799-1801.*

(10) Manuel Belgrano, *Autobiografía,* ob cit.

el gobierno de Buenos Aires, o en la Corte, o entre los mismos comerciantes, individuos que componían este cuerpo para quienes no había más razón, ni más justicia, ni más utilidad, ni más necesidad que su interés mercantil; cualquiera cosa que chocase con él encontraba un veto, sin que hubiese recurso para atajarlo".

La pausa oficial se prolonga hasta 1815, cuando en Buenos Aires comienza a evidenciarse una tendencia auspiciosa hacia la educación pública. El Directorio alentó ese movimiento. Juan María Gutiérrez se extraña de que, en ese lapso, sin faltar artistas, no hubiese iniciativas de valor en torno a la enseñanza. Cita el caso del pintor italiano Angel Camponeschi que, en un censo de 1809, figura como retratista dando clases de pintura (11).

J. A. García Martínez

BIBLIOGRAFIA

Belgrano, Manuel, *Autobiografía*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1945, 2ª edición.

Belgrano, Mario, *Belgrano*, Buenos Aires, Imprenta Gerónimo Pesce, 1927.

Besio Moreno, Nicolás, *Fundaciones Matemáticas de Belgrano*, Buenos Aires, Imprenta Mercantil, 1920.

Besio Moreno, Nicolás, *Academia de Dibujo del Consulado, 1799-1804*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1936.

Furlong S. J., Guillermo, *Historia Cultural y Social del Plata, 1536-1810. El Trasplante Cultural*, Buenos Aires, Editora Tipográfica Argentina, 1969.

Gondra, Luis Roque, *Las Ideas Económicas de Manuel Belgrano*, Buenos Aires, Universidad de Ciencias Económicas, 1923.

Gutiérrez, Juan María, *Origen y Desarrollo de la Enseñanza Pública Superior en Buenos Aires*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915.

Lozano Moujan, José María, *Apuntes para la Historia de Nuestra Pintura y Escultura*, Buenos Aires, Librería A. García Santos, 1922.

Probst, Juan, *Cultura. La Enseñanza Durante la Epoca Colonial, 1771-1810*, en "Documentos para la Historia Argentina", t. XVIII, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1924.

(11) Trenti Rocamora, J. Luis, *La Cultura en Buenos Aires hasta 1810*.

RIBERA, ADOLFO, *Las Escuelas de Dibujo del Consulado de Buenos Aires*, en "Anuario", Academia Nacional de Buenos Aires, núm. 2, 1974.

RIBERA, ADOLFO y SCHENONE, HÉCTOR, *Talleristas y Escultores del Buenos Aires Colonial. El Maestro Juan Antonio Hernández*, Revista de la Universidad Nacional de Buenos Aires, núm. 5, 1948.

TRENTI ROCAMORA, J. LUIS, *La Cultura en Buenos Aires hasta 1810*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1948.

TROSTINÉ, RODOLFO, *La Enseñanza del Dibujo en Buenos Aires*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1948.

ZURETTI, JUAN CARLOS, *Belgrano. Sus Realizaciones Educativas*. Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, 1970.

POEMA DEL CANTE JONDO DE FEDERICO GARCIA LORCA

El libro *Poema del cante jondo* es un solo poema que se estructura con una serie de poemas en torno a las principales especies del folklore andaluz: la seguiriya, la soleá, la saeta, la petenera. La unidad también está dada por la hondura del tono y la condensación de los temas en composiciones breves.

Lorca compone el *Poema del cante jondo* en 1921, (aunque lo publicará en 1931), en el clima de los preparativos y posterior convocatoria para la Fiesta del Cante Jondo realizada en Granada en junio de 1922. En ella, Lorca y Manuel de Falla, principales organizadores y protagonistas, instan a los concurrentes a resucitar el acervo folklórico, literario y musical del primitivo cante andaluz. En esta ocasión pronuncia su conferencia "El cante jondo, primitivo canto andaluz" y lee poemas del libro que tratamos.

Los críticos consignan que Lorca conoció por tradición oral el folklore andaluz desde niño, pero también conjeturan, por informaciones conseguidas de compañeros de "La Barraca", que consultó colecciones de cantares.

Siebermann se pregunta: "¿...conoció los cinco tomos de los «Cantos populares españoles»... (de Rodríguez Marín)... o conocía tal vez las publicaciones de don Antonio Machado y Alvarez («Demófilo») su colección de «Cantes Flamencos»? O los admirables tomos de la Biblioteca de las tradiciones populares españolas?" (1). Nosotros suponemos que pudo conocer la compilación de Machado y Alvarez porque la mayor cantidad de seguirillas gitanas las recogió de boca del cantaor Silverio Franconetti, de quien traza también su biografía y Lorca en el *Poema del cante jondo* hace el "Retrato de Silverio Franconetti" (2) con elementos de esa biografía y además incluye una imagen de la "Seguiriya gitana" Nº 89 recogida por Machado y Alvarez de boca del mismo Silverio, que dice así:

Maresita mía
yo no sé dónde
al espejito donde me miraba
se le fue el asogue.

(1) SIEBERMANN, GUSTAV, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, p. 301.

(2) Citamos por la edición: FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1977, 20ª ed., ts. I y II, p. 238.

Lorca dice en el "Retrato", refiriéndose al efecto del "grito" del "siguiriyero":

. . . . . .

Los viejos
dicen que se erizaban
los cabellos
y se abría el azogue
de los espejos.

mientras en su conferencia "El cante jondo, primitivo canto andaluz" lo evoca así: "...el portentoso Silverio Franconetti, que cantó como nadie el cante de los cantes y cuyo grito hacía abrirse el azogue de los espejos" (3).

No obstante la probada relación de esta poesía de Lorca con las formas tradicionales andaluzas, se percibe claramente el timbre de su voz individual.

Es más, García Lorca descubre en el folklore andaluz notas comunes a su concepción lírica, cierta tensión de tipo surrealista. Por eso críticos como Gonzalo Sobejano (4), G. Díaz-Plaja (5) y el citado Siebermann (6) coinciden en llamar a este retorno a lo popular sin abandonar las nuevas conquistas poéticas: "Neopopularismo".

El tema de este poema es el dolor ante la muerte. El cante jondo refleja esa concepción particular de España ante la muerte. Se vive conociéndola y desafiándola. Eich sostiene que España "conoce la vivencia de la nada como ningún otro pueblo de la tierra" (7). La muerte está incorporada como categoría de lo vivo. Se vive el tiempo de cara a la muerte, con patética intensidad. Como dice Salinas: "The vision of life and man that gleams and shines forth in Lorca's work is founded on death, Lorca understands, feels life through death... Death is the mentor of life, its teacher" (8).

El primer núcleo importante de poemas se agrupa bajo el título: "Poema de la seguiriya gitana" compuesto por siete poemitas. Se inicia con un "Paisaje" escueto y conturbado: "...los olivos/ están cargados/ de gritos". Lo sigue

---

(3) *O. C.*, t. I, p. 1023.

(4) SOBEJANO, GONZALO, *Notas tradicionales en la lírica de Antonio Machado*, en R. F., 1954, p. 136.

(5) DÍAZ PLAJA, GUILLERMO, *Historia de la poesía española*, Barcelona, 1948, p. 398.

(6) *Op. cit.* p. 267.

(7) EICH, CH. *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Madrid, Gredos, 1970. p. 79.

(8) SALINAS, PEDRO, "Lorca and the poetry of death", en: *Lorca, a collection of critical essays*, edited by Manuel Durán. United States of America, Prentice - Hall, Inc., Engle wood Cliffs, N. J., 1962, p. 100.

"La guitarra" transmisora del llanto, un llanto persistente, "...es imposible/ callarla", repite el estribillo. La guitarra es el corazón del hombre que late en el vacío: "Corazón malherido/ por cinco espadas".

Como las cinco espadas de la Dolorosa, el tiempo hiere el corazón del hombre que se hace voz en el llanto de la guitarra. Luego irrumpe "El grito", "¡Ay!", que se expande en una figura de tensión total:

La elipse de un grito,
va de monte
a monte.

.....

Como un arco de viola
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento.

Luego, como contracanto, viene "El silencio". En "El paso de la siguiriya" personifica la figura del cantar marchando hacia la muerte: "¿Qué luna recogerá/ su dolor de cal y adelfa?". Avanza acompañada por elementos anómalos:

Entre mariposas negras
va una muchacha morena,
junto a una blanca serpiente
de niebla.

El instrumento que esgrime es capaz de dar muerte: "Un puñal en la diestra". El estribillo sintetiza la transformación cósmica que produce su paso:

Tierra de luz
cielo de tierra

En "Después de pasar" esquematiza en la figura de una espiral ascendente de llanto la actitud en que quedan involucrados los espectadores y la naturaleza. En "Y después" queda resonando esta experiencia de soledad en el obsesionante estribillo: "Sólo queda/ el desierto".

En la conferencia antes citada describe a la siguiriya gitana como: "un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos... Después, la frase melódica va abriendo el misterio de los tonos y sacando la piedra preciosa del sollozo..." (9).

El núcleo siguiente es el "Poema de la soleá". La serie de poemas se estructura sobre la base de la polarización de conceptos: en "Tierra seca" el

(9) *O.C.* t. I, p. 1006.

viento-tiempo que pasa por los caminos, se opone a la tierra seca, quieta, llena de pena, a este desierto en que se convierte Andalucía vista desde el dolor. En "Pueblo" exclama: "¡oh, pueblo perdido,/ en la Andalucía del llanto!". En "Puñal", el instrumento que trae la muerte, se repite en cuatro versos monosílabos el "no" obsesionante con que se rechaza el dolor que trae el puñal. Queda luego el rastro del grito en: "¡Ay!":

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés

.....

Todo se ha roto en el mundo.
No queda más que silencio.
(Dejadme en este campo,
llorando).

El hombre desolado, sin esperanza, crea desde el fondo de una experiencia que caracteriza en "Teoría y juego del duende": "en esos momentos de intensidad puede ver, elevados al margen de una intemporalidad, fenómenos de un sentimiento temporal..." (10), esta ajustada imagen del mundo como vacío:

El horizonte sin luz
está mordido de hogueras.

En tanto "La soleá", puro sentimiento, aparece "vestida con mantos negos".

El otro núcleo lo constituye el "Poema de la saeta". Pasan "oscuros arqueros" que "vienen de los remotos/ países de la pena". "Y van a un laberinto/ amor, cristal y piedra". Van por un laberinto, y están ciegos ("Madrugada").

El otro núcleo es el "Gráfico de la Petenera". Por el "Camino" avanzan cien jinetes enlutados:

.....

Esos caballos soñolientos
los llevarán
al laberinto de las cruces
donde tiembla el cantar

En ese laberinto encontrarán muerta a la Petenera: "Muerte de la Petenera", allí ellos también encontrarán la muerte:

Cien jacas caracolean
sus jinetes están muertos.

---

(10) *O. C.*, t. I, p. 1097.

El ritmo de la Petenera está identificado con una mujer que muere en medio de anuncios cósmicos. Entre sombras amenazantes se rompe la cuerda de la guitarra de donde brota el acompañamiento de la copla:

Largas sombras afiladas
vienen del turbio horizonte,
y el bordón de la guitarra
se rompe.

Aquí encontramos también una coincidencia temática con una Petenera recogida por Machado y Alvarez (11):

¡Mal haya la Petenera
y quien la trajo a la tierra!
que la petenera es causa
.....
de que los hombres se pierdan.

y en Lorca:

En la casa blanca muere
la perdición de los hombres.

Díaz Plaja considera que esta sección es la más bella y emocionada del libro, pues: "Se cruzan aquí alusiones musicales y esguinces dramáticos manados de fuentes oscuras..." (12).

La serie de "Seis caprichos" culmina con el poema "Cruz":

La cruz.
(Punto final
del camino).
Se mira en la acequia.
.....

Por los laberintos se llega a la muerte, por los caminos se llega a la cruz. Lorca juega con el doble sentido de los signos de puntuación: la cruz, es el punto final, la llegada definitiva, pero al reflejarse en la acequia proyecta líneas de puntos, los puntos suspensivos parecen abrir un camino de expectativas, de posible continuidad, pero, como afirma Gustavo Correa: "La cruz/

---

(11) "Cantos flamencos", recogidos y anotados por Antonio Machado y Alvarez ("Demófilo"), Introd. por Félix Grande, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1975.

(12) Díaz Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, 5ª ed., p. 111.

se mira en la acequia", mas las acequias (estanques) son aguas estancadas y por ellas no transita la comunicación. Sólo reflejan..." (13).

En el último tramo del libro figuran dos escenas dramáticas dialogadas: la "Escena del teniente coronel de la guardia civil", y el "Diálogo del amargo".

En todo el *Poema* lo lírico adquiere una intensidad que se dispara en imágenes que tienden a escenificarse.

En el "Diálogo del amargo" se conjuga la aparición de todos los elementos del *Poema*: la noche, la marcha, la encrucijada, el destino del hombre marcado en su nombre Amargo, el grito "Ay yayayay/ Yo le pregunté a la muerte./ Ay, yayayay"; el cuchillo (puñal): "Los cuchillos de oro se van solos al corazón", el jinete que trae la muerte cuando la muerte se consuma; la indicación escénica marca signos de naturaleza conturbada: "La sierra del fondo se cubre de cicuta y de ortigas y queda flotando la voz de la madre, en una canción que es preanuncio de *Bodas de Sangre*: "Canción de la madre del Amargo".

Lo llevan puesto en mi sábana
mis adelfas y mi palma.

Día veintisiete de agosto
con un cuchillito de oro.

La cruz. ¡Y vamos andando!
Era moreno y amargo.

Vecinas, dadme una jarra
de azófar con limonada.

La cruz. No llorad ninguna.
El Amargo está en la luna.

El Amargo se ha encontrado en el camino con el cuchillo; la madre, con fuerte resignación carga su cruz, prohibe el llanto y supone a su hijo integrado a un ámbito cósmico y mágico.

La imaginación popular sobrelleva la tragedia de la muerte, con la necesidad de un destino de belleza. Lorca reencarna esta visión y en una síntesis fulmínea dispara esta saeta de dolor al cielo del lirismo.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

(13) CORREA, GUSTAVO, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 27.

EDIPO EN COLONA Y SU FALTA DE COHESION

Introducción

Antes de morir, Sófocles "el último exponente de la concepción arcaica del mundo" (como lo llama Dodds) (1), retoma el mito de Edipo para componer su última y magnífica tragedia: *Edipo en Colona.*

En los últimos años de su activa y feliz vida de ciudadano ateniense, eligió conducir a un anciano desdichado y miserable a una muerte gloriosa, y esa muerte tan deseada por Edipo sucederá en Colona, una pequeña aldea a doscientos kilómetros de Atenas. Allí donde el poeta comenzó su vida, en ese mismo lugar, Edipo concluirá la suya, venerado, amado, redimido, protegido por los dioses.

Pero antes de morir deberá "defenderse", pues los ancianos de Colona se horrorizarán al saber que quien les pide asilo es "el desdichado hijo de Layo". Creonte le exigirá que vuelva a Tebas y lo amenazará tomando prisioneras a sus hijas; gracias al apoyo de Teseo rey de Atenas podrá liberarse de él, para enfrentar finalmente el pedido de clemencia de Polinices, a pesar del cual maldecirá a sus hijos varones y profetizará su muerte fratricida y sólo entonces "un alado trueno de Zeus" le indicará que ha llegado el momento de su misteriosa muerte y marchará hacia el sitio secreto de su tumba, desde donde será una fuente de bendiciones para el Atica.

Esta obra fue premiada en el año 401 a. de C., ya muerto Sófocles, cuando su nieto también llamado Sófocles la hizo estrenar; el anciano parece haber desarrollado en ella los temas esenciales de su poesía y toda la maestría de su técnica dramática.

Se trata de una tragedia muy especial, ya que presenta características únicas; es la más extensa de todas las conservadas, consta de mil setecientos setenta y nueve versos, requiere cuatro actores, la acción no transcurre a las puertas de ningún palacio sino en un lugar sagrado: el bosque de las Euménides, y sus cantos corales llaman la atención por sus combinaciones métricas y su especial ubicación dentro de la obra.

Sin embargo, la crítica no siempre parece valorarla de esta manera; hay quienes dudan de la autenticidad de ciertos pasajes, tal es el caso de Müller (citado por el padre Ignacio Errandonea en su estudio sobre las tragedias de Sófocles), que la comenta de la siguiente manera:

"El ansia del protagonista por morir llena todo este drama. Estoy persuadido de que tal como está ahora no ha podido salir de las manos de

(1) Dodds, Eric Robertson, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Revista de Occidente, 1960.

Sófocles esta tragedia. En el anhelo de un viejo que quiere acabar su miserable vida, no hay nada dramático. Para que la muerte venga a tiempo trae Sófocles el primer oráculo; para que aumente el interés los aldeanos se han de oponer al héroe y hay que llamar al rey; tampoco esto es para mucha vida en una acción. Conclusión: por estas observaciones, dificultades, dudas y contradicciones, resulta imposible que este drama saliera de las manos del poeta en la forma en que lo tenemos" (2).

Otros la ven simplemente como una continuación poco feliz de *Edipo Rey* (estrenada un decenio antes); la imagen de un Edipo anciano, indeciso y rencoroso no alcanza para algunos la fuerza y la calidad de un héroe trágico: así lo ve Walter Kaufmann en su libro *Tragedia y filosofía,* cuando dice:

"El viejo Edipo de la última obra de Sófocles es todavía un hombre dado al enfado, moralmente hablando está muy lejos de ser atractivo: no tiene comparación con el protagonista de *Edipo Rey,* ni tampoco con las otras figuras salvadoras a quienes Sófocles consagró sus tragedias: *Filoctetes* y *Heracles.* El Edipo de esta última tragedia se presenta resentido e inhumanamente duro, tan lleno de piedad para consigo mismo como incapaz de simpatizar con los sufrimientos de los demás. *Edipo en Colona* es la obra más negra de Sófocles, no solamente por lo que dice el coro, que parece pronunciar la maldición más grande del viejo poeta sobre la vida, sino también porque la compasión de Edipo para consigo mismo, su rencor y sus vengativos deseos dominan fuertemente la totalidad de la obra" (3).

Muchos son los que rescatan el delicioso lirismo de sus cantos corales pero hay quienes la consideran como una tragedia de estructura dramática enclenque. Tal es el caso de U. von Wilamowitz, que reflexiona sobre ella de esta manera:

"Léase todo el drama una sola vez con atención y salta a los ojos que la tragedia de la acogida y desaparición de Edipo está muy superficialmente unida; perdonemos al viejo de noventa años que no haya ajustado bien las partes" (4).

Más recientemente, Francisco Rodríguez Adrados en su libro *Fiesta, tragedia y comedia,* al estudiar la función del "agón" en esta tragedia, la ve estructurada de la siguiente manera:

"En suma en *Edipo en Colona,* la muerte del héroe, que es el centro de la tragedia, es relatada de una forma que no parecía imponerse *a priori*: mediante dos agones de coro de sentido opuesto (expulsa a Edipo en un caso y le defiende en otro), un agón de actores que continúa el segundo agón del coro y conserva huellas de este tipo, y otro agón de actores claramente adventicio. Se trata de *un zurcido* de agones diversos, arcaicos y evolucionados, al servicio de la exposición de un ritual funerario" (5).

---

(2) Citado por ERRANDONEA, IGNACIO, en *Sófocles,* Madrid, Scelicer SAs. 1958, p. 243.

(3) KAUFMANN, WALTER, *Tragedia y filosofía.* Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 355.

(4) Citado por ERRANDONEA, IGNACIO, en *Sófocles y la personalidad de sus coros.* Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1970, p. 116.

(5) RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO, *Fiesta,, tragedia y comedia.* Madrid, Grados, 1972.

Frente a estas críticas tan rigurosas o peyorativas en ciertos casos, este ensayo intentará mostrar que *Edipo en Colona* es una de las tragedias más interesantes del teatro griego, de una coherencia teatral perfecta, ya que todos los elementos (ubicación espacial, personajes, estásimos y episodios) están hábilmente ligados logrando un cierto clima absolutamente religioso muy particular que recorre todos los niveles de la obra y que hace de esta tragedia una "tragedia sagrada".

Su unidad, su coherencia interna, provienen de los elementos religiosos que pueblan la obra, la sacralidad del lugar donde se desarrolla y los oráculos que lentamente van guiando la acción hasta culminar en la apoteosis de Edipo.

El espacio sagrado y la tumba secreta

Sófocles inicia su drama haciendo llegar al anciano y ciego rey de Tebas, convertido en mendigo y acompañado por su hija Antígona a Colona y elige para su descanso un sitio consagrado a las Euménides, un bosque sacro e intocable. Cuando interroga a su hija sobre las características del lugar al que han arribado, ella lo describe así:

"ANT: Padre mío, infortunado Edipo, las torres que defienden la ciudad se ven ahí delante, algo lejos de nosotros. Este sitio es sagrado al parecer, pues está cubierto de laureles, olivos y viñas, y son muchos los ruiseñores que dentro de él cantan melodiosamente..." (6)

Mientras la mayoría de las tragedias se desarrollan en un campo de batalla o a las puertas de algún palacio más o menos indefinido, ésta transcurre en el bosque sagrado de las Euménides. El peregrinaje de Edipo culmina aquí. Es en un sitio sagrado donde se pueden esperar el cumplimiento de los oráculos y el momento de la muerte.

No es extraño que un bosque sea un lugar sagrado, ya que esta coincidencia parece ser una constante en diferentes tiempos y lugares. Ya Frazer, en *La rama dorada* (7), señala que los más viejos santuarios fueron bosques naturales, y cita numerosos ejemplos de los pueblos germanos, el culto de los druidas al roble entre los celtas, etc.

En su *Historia de la religiosidad griega* (8), Nilsson señala que en un país tan pobre en arbolado como Grecia, un bosque era frecuentemente un lugar de culto y que los árboles que crecían en el recinto sagrado estaban bajo la protección del dios y no podían ser talados.

El hecho de que los bosques aparezcan como santuarios o templos naturales en la historia de numerosos pueblos se relaciona seguramente con la simbología que ofrece el árbol visto como una "escala o escalera", como un puente vertical que se eleva a través de los mundos. Esto lo explica claramente, Guénon en su estudio sobre los *Símbolos fundamentales de la ciencia sa-*

(6) SÓFOCLES. *Edipo en Colona. Las siete tragedias de Sófocles.* México, Porrúa, 1970. (Trad. de Angel M. Garibay K.), p. 157.

(7) FRAZER, JAMES G. *La rama dorada, magia y religión.* México, F.C.E., 1958.

(8) NILSSON, MARTIN PERSSON. *Historia de la religiosidad griega.* Madrid, Gredos, 1953.

grada (9) cuando observa que el árbol aparece frecuentemente como uno de esos ejes axiales que unen "lo de arriba" y "lo de abajo" y que como todos los símbolos vegetales es prenda de resurrección e inmortalidad.

En nuestra tragedia, los árboles del bosque de las Euménides le permitirán a Edipo ascender, pasar de la existencia miserable del criminal a la del elegido por los dioses, a una existencia superior "casi divina" la del héroe redimido.

Pero no se trata solamente de la sacralidad inherente al bosque; los árboles mencionados por Antígona nos hablan claramente de la presencia de ciertos dioses; se trata de *laureles, olivos y viñas*: laureles y olivos nos revelan la presencia del dios purificador Apolo y la vid, la de Dionisos. ¿En qué otro sitio podría Edipo haber encontrado la paz? Dentro de este espacio tan singular, se halla otro más especial aún, un lugar misterioso y secreto tanto para los personajes como para los espectadores puesto que no se puede ver; sólo Teseo será el poseedor de este enigma, *el de la tumba de Edipo;* así cuando llegue el gran momento Edipo le dirá:

> "Y yo mismo ahora, sin que me dirija ningún guía, te llevaré hasta el lugar en que debo morir. Y nunca digas a ningún hombre ni el lugar en que quede sepultado este cuerpo mío, ni el paraje en que se halla para que de este modo te proporcione siempre, en contra de tus enemigos, la fuerza que puedan darte muchos escuderos y tropa extranjera" (10).

Al final de la tragedia, el bosque será sagrado no sólo porque lo habitan los dioses sino también porque la presencia de la tumba secreta aumenta su sacralidad, y beneficiarios de ella serán sin duda, Colona y Atenas, los lugares más amados por Sófocles.

La redención de una culpa sin culpa

Ya en el prólogo, Sófocles presenta a Edipo como un suplicante que espera "la liberación de sus males" cuando dirige su plegaria a las terribles Euménides:

> "Concededme, pues, oh diosas, en conformidad con los oráculos de Apolo, el término de mi vida y liberación de mis males, si os parece que he sufrido bastante, viviendo siempre sujeto a las mayores desgracias que han afligido a los mortales" (11).

Estas diosas terribles, de quienes Edipo espera el perdón, son las mismas que persiguieron a Orestes y luego convertidas en Euménides le permitieron la expiación de su crimen en el templo de Apolo en Delfos. Ellas desistiendo en su sed de venganza, liberarán al hijo de Layo de sus culpas y así podrá al fin descansar en paz en este bosque. Según Rhode (12) "se trata de «divinidades terribles» que habitan en la tierra profunda convocadas por las maldiciones de aquellos que no tienen a nadie que les vengue sobre la tierra". Por

(9) Guénon, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada.* Buenos Aires, EUDEBA, 1976.

(10) Sófocles, *Edipo en Colona,* ob. cit. p. 179.

(11) Sófocles, *Edipo en Colona,* ob. cit. p. 158.

(12) Rhode, Erwin, *Psique.* Madrid, Labor, 1973.

eso las Erinias o Euménides actúan en los casos de matricidio o parricidio cuando el pariente más cercano, el que debería ejecutar la venganza, es el mismo homicida a quien persiguen sin tregua. Para Robert Graves ([13]), estas Furias eran personificaciones de la conciencia, pero de la conciencia en un sentido muy limitado, pues despertaban solamente por la violación de un tabú maternal.

¿Cómo se explica que Edipo, culpable de parricidio e incesto vaya a refugiarse al bosque donde moran estos terribles espíritus de las venganzas de sangre?

Cuando en el párados se produce la irrupción del Coro, vemos cómo funciona en la mentalidad pueblerina de estos labriegos supersticiosos, el culto de las Euménides; asombrados y coléricos se preguntan quién puede haberse atrevido a profanar el bosque sagrado y mientras Antígona esconde a su padre en la espesura, el Coro se interroga exaltado:

> "Corre el rumor de que sin ningún respeto ha entrado aquí un impío a quien yo no puedo ver, ni saber dónde se oculta. ¿Quién era? ¿Dónde está? ¿Dónde se ha ido, alejándose de aquí, el más temerario de los mortales?" ([14])

Sin embargo, Edipo no teme ni a las Furias vengadoras ni a los airados reclamos de los campesiones de Colona. ¿De dónde provienen su serenidad y su confianza? ¿Cómo es posible que el culpable se entregue voluntariamente a sus verdugos? Su seguridad nace de la palabra de Apolo, su oráculo le garantiza el perdón, por eso podrá decir frente al coro:

> "Yo, *mortal consagrado y piadoso* llego a este sitio trayendo bienestar para todos sus habitantes" ([15]).

Los dioses han cambiado de opinión: antes lo precipitaron en la desgracia, ahora lo redimen. Pero, ¿cómo se ha lavado esta mancha, de qué manera se produce la expiación de esta culpa? ¿Cuál es exactamente el rol de Apolo? Rhode en su libro *Psique* ([16]) señala la importancia de la labor cumplida por el oráculo de Delfos en los procesos de venganzas de sangre y expiación de homicidios.

Si rastreamos la historia de este famoso oráculo, vemos que desde el principio del siglo III a de C., los legisladores griegos consultaron la divina voluntad de Apolo; el santuario délfico era el centro de una tradición oracular que se remontaba a la época minoico-micénica, asociado a la diosa de la tierra Gea-Temis. Pero sobre todo, el dios de Delfos tutelaba los derechos de los muertos; sus respuestas confirmaron la santidad del culto de las almas y contribuyeron eficazmente a su conservación, sobre todo cuando se trataba del culto debido a los que habían muerto de muerte violenta, velando sobre las operaciones de purificación y expiación.

([13]) GRAVES, ROBERT. *Los mitos griegos.* Buenos Aires, Losada, 1973.

([14]) SÓFOCLES, *Edipo en Colona,* ob. cit. p. 159.

([15]) SÓFOCLES, *Edipo en Colona,* ob. cit. p. 161.

([16]) RHODE, ERWIN, ob. cit. pp. 259-262.

Todo este proceso se pone de manifiesto en *Edipo en Colona;* si bien Edipo *"viene como ser sagrado"* (17) (según la traducción de Errandonea), portador de un oráculo benéfico de Apolo, los colonenses al saber que se trata del hijo de Layo, que ha matado a su padre y tomado por esposa a su madre, le exigirán que realice un sacrificio expiatorio, y con todo detalle le darán las instrucciones, de esta manera:

> "Ofrece ahora un sacrificio expiatorio a estas diosas que son las primeras con que aquí te encontraste y cuyo suelo hollaste. Trae agua pura para las sagradas libaciones. Colócala en vasos cuyos bordes y bocas has de coronar con lana recién tonsurada de oveja joven, después de esto, verterás libaciones de pie, vuelto hacia la aurora, de agua y miel sin mezclar vino y cuando la tierra reciba las libaciones depositarás tres veces nueve ramos de olivo y pronunciarás esta súplica: «Como os llaman Euménides, con benévolo corazón aceptad a este suplicante que se acoge a vuestra protección»" (18).

Una vez realizado el sacrificio que Ismene ofrece en lugar de Edipo, el Coro se decide finalmente a aceptarlo, resuelve protegerlo y aprovechar los beneficios que pueda aportarle, pero aún así quiere conocer con exactitud su pasado; "ya es tiempo de que me entere de la desgracia afrentosa e irremediable en que caíste" dicen los ancianos y comienzan a su interrogatorio. Entonces Edipo inicia su defensa en este "proceso"; los dioses ya lo han perdonado, pero los hombres todavía lo juzgan. Su tesis es simple: "él no cometió los crímenes mencionados, él los padeció". Y esto lo prueba argumentando de esta manera: el parricidio tiene dos excusas igualmente decisivas: él actuó en defensa propia e ignoraba quién era su agresor, el incesto le fue impuesto por la ciudad de Tebas, puesto que él recibió a su madre como un don del pueblo tebano. Frente a Teseo y Creonte repetirá estos argumentos y en un momento clave (versos 960 al 965), mientras Creonte lo insulta y amenaza, Edipo enfrentándolo finalizará su defensa con estas palabras:

> "Oh, corazón desvergonzado, ¿a quién crees ultrajar, acaso a mí que soy viejo o a ti mismo, dime? Tú me echaste en cara homicidios, matrimonios y desventuras, que yo desgraciado soporté involuntariamente, pues así les era agradable a los dioses, enojados quizá por algo contra nuestro linaje, desde hace tiempo" (19).

De acuerdo con estas palabras, Edipo paga una culpa de su raza, es la víctima de un enojo divino, no contra él como individuo, sino contra su linaje, contra sus antepasados, tal vez por lo que conocemos del mito a causa del crimen de Layo y la maldición de Pélope, quizá alguna ofensa a los dioses más antigua aún. Pagó con sus sufrimientos y su peregrinaje una deuda de todos, los dioses lo han perdonado y finalmente los hombres comprenderán.

Esta defensa que realiza Edipo, el héroe trágico por excelencia, quizás pueda ser interpretada a la luz de cierta definición del "héroe y su culpa trágica" que Freud propone en *Totem y tabú*":

---

(17) ERRANDONEA, IGNACIO, ob.cit. p. 124.
(18) SÓFOCLES, *Edipo en Colona,* ob. cit. p. 164.
(19) SÓFOCLES, *Edipo en Colona,* ob. cit. p. 179.

"La culpa trágica es aquella que el héroe debe tomar sobre sí para redimir de ella al coro. La acción desarrollada en escena es una deformación refinadamente hipócrita de la realidad histórica. En esta remota realidad fueron precisamente los miembros del coro los que causaron los sufrimientos del héroe. En cambio la tragedia le atribuye por entero la responsabilidad de sus sufrimientos y el coro simpatiza con él y compadece su desgracia. El crimen que se le imputa, la rebelión contra una poderosa autoridad, es el mismo que pesa, en realidad, sobre los miembros del coro. De este modo queda promovido el héroe —aun contra su voluntad— en redentor del coro" (20).

Así la tragedia pondría en juego las culpas de la comunidad asumidas sólo por el héroe, depositario de los crímenes de todos, que con su sufrimiento lava las manchas de su raza. Por esto cuando Edipo realiza su sacrificio expiatorio y purificador, los ancianos del coro se tranquilizan, se sienten ellos mismos purificados y empiezan a compadecerlo. Se ha producido así la redención de una culpa sin culpa, pero que pesa sobre todos.

Lo religioso unifica

Seguramente se debe a la influencia de la *Poética* (21) de Aristóteles el prestigio de *Edipo Rey* como modelo de tragedia perfecta. Kaufmann nos confirma esto diciendo:

"La admiración de Aristóteles para con *Edipo Rey* se basa enteramente en el hecho de su perfección formal y argumental" (22).

Tal vez a causa de este prestigio, *Edipo en Colona* haya sido tan maltratada en cuanto a su cohesión dramática. La obra es extensa, consta de un prólogo, un párodos, cuatro episodios con sus respectivos estásimos, entre el episodio cuarto y el estásimo cuarto el comos que anuncia la muerte de Edipo y por último el éxodo. Ya en el prólogo sabemos que Edipo es poseedor de un oráculo de Apolo: "en tus últimos días encontrarás un lugar hospitalario donde las diosas terribles te protegerán, un rayo de Zeus te anunciará el momento de tu muerte, y desde entonces será benefactor de aquellos que te recojan". Estos datos el espectador los conoce desde el comienzo de la tragedia; esta anticipación del desenlace ha sido criticada, pues le quitaría intriga o expectativas al público; sin duda estas objeciones carecen de sentido ya que todos los espectadores de Sófocles conocían a la perfección todos estos mitos. Por otra parte, desde el punto de vista dramático, este anuncio previo del prólogo hace que toda la tragedia sea *el lento y fatal cumplimiento de este oráculo.*

Los demás personajes se dividirán, entonces, en aquellos que contribuyen con sus acciones al cumplimiento del oráculo, tal es el caso de Teseo, Ismene y Antígona y los que procurarán evitarlo: Creonte y Polinices.

En el especial caso del coro, Errandonea nos explica que Sófocles lo maneja como un personaje, dándole una misión específica:

(20) FREUD, SIGMUND, *Totem y tabú. O. C.* Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
(21) ARISTÓTELES. *Poética.* Madrid, Espasa Calpe, 1979.
(22) KAUFMANN, WALTER, ob. cit. p. 170.

"El coro actúa con sus cantos, en el plan dramático de siempre, cantando el primer estásimo para animar al ciego peregrino a prometérselo todo en esta tierra de bendiciones; con el segundo desviviéndose por confortar su ánimo en la ausencia de sus hijas arrebatadas por Creonte. En el tercero, afanándose por defender a Edipo, contra las promesas de Polinices (certeramente adivinadas por el coro) y exponiéndole los desengaños de una vejez inmoderadamente prolongada" (23).

Es decir, el coro actúa como un personaje más, que junto con Teseo tiene la función de retener a Edipo y facilitar el cumplimiento del oráculo. Dicho oráculo le permite a Edipo poner al coro de ancianos colonenses y a Teseo, el justo y poderoso rey de Atenas, de su parte, ya en el primer episodio, logrando el interés y la compasión de los ancianos y la comprensión de Teseo. Enseguida se produce la llegada de Ismene, que trae el segundo oráculo:

"Llegará el día en que los tebanos te buscarán por todas partes, vivo o muerto, para su propia salvación" (24).

Este segundo oráculo traído por Ismene completa el cuadro, pues le permite a Edipo estar preparado para enfrentar a Creonte en el episodio segundo y a Polinices en el tercero. Estos últimos intentarán forzar los acontecimientos, sacar a Edipo del bosque sagrado e impedirle esperar el llamado de Zeus allí. Gracias al apoyo de Teseo se libera del peligro que ofrece Creonte. Pero en el tercer episodio, debe hacer frente a las súplicas de Polinices, precedidas por las de Antígona y especialmente permitidas por Teseo. Este es, sin duda, el momento de mayor tensión dramática. Hasta aquí hemos tenido una perfecta progresión; Edipo ha ido venciendo uno a uno los obstáculos que hacían peligrar el cumplimiento del oráculo, ha puesto al coro y a Teseo de su lado, está acompañado por sus dos amadas hijas, Creonte se ha rendido; todo marcha bien, pero algo aún debe ocurrir: el momento en que la tensión dramática llegue a forzar a Edipo a convertirse él mismo en oráculo y profetizar la muerte fratricida de sus hijos varones a quienes maldice en una escena que ha sido también muy cuestionada; esto sucederá en el cuarto episodio:

"Anda, pues, enhoramala, despreciado, sin reconocer en mí a tu padre, pérfido entre los pérfidos y cargando con estas maldiciones que contra ti invoco, para que ni te apoderes con tu lanza de la tierra patria, ni puedas volver al sinuoso Argos, sino que con fratricida mano mueras y mates a aquel por quien has sido desterrado" (25).

Se lo ve a Edipo vengativo, injusto; el rencor y la maldición contra sus hijos parecen excesivos. Sin embargo, este episodio es el eslabón necesario entre los anteriores y el gran desenlace: la misteriosa muerte de Edipo. La voz de los dioses se ha hecho oír, pero es necesario que llegue Polinices y que sus interesadas súplicas impulsen a Edipo a *profetizar*.

Edipo, elegido por los dioses, perdonado por las Euménides, protegido por Apolo, llamado a ser objeto de culto después de su muerte, llega a pronun-

(23) Errandonea, Ignacio, ob.cit. p. 140.
(24) Sófocles, *Edipo en Colona*, ob. cit., p. 162.
(25) Sófocles, *Edipo en Colona*, ob. cit. p. 177.

ciar palabras sagradas y sus maldiciones no son sólo para sus hijos sino también para la ciudad de Tebas que en su juventud le causara tantos males.

Los oráculos que van guiando la acción y modificando las actitudes de los personajes culminan en este vaticinio: *Edipo es el oráculo.*

La progresión es ya perfecta, pues inmediatamente después, ¿qué es lo que escuchamos?: el trueno de Zeus, la tierra tiembla, el coro retrocede espantado. Ha llegado el fin. Irrumpe Teseo asombrado por estos signos extraños. Edipo lo tranquiliza, truenos y rayos no son otras cosa que heraldos de los dioses: ellos lo llaman a una muerte misteriosa, con la que accederá a un tipo de existencia superior, ¿la de un dios? ¿la del héroe, quizás?

Corresponde al mensajero relatar este milagro; ante las preguntas del coro, responde:

"Sabed que él ha conquistado *una vida que no termina*".

Y a continuación, explica que no es posible saber cómo ha muerto Edipo; tal vez Teseo lo sepa; algo se ha producido que los ojos de los mortales no pueden ver. ¿Cuál es esa existencia superior que Edipo ha iniciado? Según el mensajero nos dice "es una vida que no termina", se trata indudablemente, de la inmortalidad.

Ahora bien, se podría establecer a partir de este desenlace, la hipótesis de que Sófocles en los últimos años de su vida hubiera sido influenciado por las creencias en la inmortalidad del alma que desarrollaron las religiones mistéricas (tales como el orfismo o los misterios de Eleusis), apartándose así de los cánones de la religión griega tradicional. Sin embargo Rhode, al analizar la concepción religiosa de los grandes trágicos, nos dice sobre Sófocles:

> "Todo lo que sabemos sobre la concepción del gran poeta dramático acerca de la vida ultraterrestre en nada difiere de la manera tradicional de entender la vida y de venerar a los dioses" ([26]).

Rhode ve nuestra tragedia como un intento del poeta de explicar el proceso incomprensible por el cual la misericordia de la divinidad sustrae a Edipo del destino común a un mortal, arrebatándolo de su vida terrenal sin muerte. En su persona se materializa un milagro.

Culmina así la gran paradoja: el viejo irascible que ha cometido parricidio e incesto será el protector de Atenas, y su tumba vacía, su talismán.

El clima religioso y ritual alcanzado en esta tragedia es único, se logra a través del movimiento de acciones que producen los oráculos, las súplicas a las Euménides, la realización del sacrificio expiatorio, la exaltación y por momentos, la profunda melancolía de los diálogos y los cantos corales.

La sutil progresión que va desde la súplica inicial de Edipo hasta el trueno de Zeus, que manifiesta la directa aparición de lo divino en escena, marca con claridad una línea dramática lúcidamente concebida.

([26]) RHODE, ERWIN, ob. cit. p. 472.

No sólo se trata de la exposición de un ritual funerario, sino también de una puesta en escena de la relación del hombre (como individuo y como integrante de un linaje, de una raza) con la divinidad; del relato de un prodigio divino. En nuestra tragedia, lo divino surge hasta del ámbito donde se desarrolla: los árboles del bosque sagrado son las escaleras por las que Edipo, el redentor, ascenderá a la inmortalidad que le otorgan los dioses.

Recordar aquí el alto contenido ritual de toda tragedia no es necesario; tampoco lo es, decir que lo trágico expresa dramática y poéticamente la cosmovisión y la relación con lo sagrado de los griegos. Pero sí lo sería, tal vez, señalar que *Edipo en Colona* es, posiblemente junto a *Las Bacantes* de Eurípides, una tragedia singular, que pone en juego de un modo protagónico las modalidades del culto y de los procesos rituales en Grecia.

MARÍA INÉS INDART

APROXIMACIONES A BENITO LYNCH Y SU OBRA

I

UN "SANJUÁN" TRÁGICO EN LA VISIÓN DE BENITO LYNCH

Las fiestas de San Juan y San Pedro han revestido siempre entre nosotros características especiales, prolongación de antiguas costumbres españolas adaptadas al medio argentino y dentro de éste a las distintas regiones del país. El meollo de esas celebraciones (en las vísperas del 24 y 29 de junio respectivamente) está en las *fogatas* que organiza la gente menuda de cada lugar. Hasta tal punto la *fogata* es para nosotros sinónimo de esas fiestas que el término no tiene casi uso fuera de ellas, a pesar de que el *Diccionario* de la Real Academia Española (ed. 1970) denomina así cualquier "fuego hecho con leña u otro combustible que levanta llama". Sin embargo, más específico en la elección de sus expresiones, el pueblo ha llamado *sanjuán* a las fogatas de esas fechas (cf. D. A. de Santillán, *Dicc. argent.*, Buenos Aires, 1976, *s. v.*).

Estos *sanjuanes* se han adherido con la potencia de los bellos recuerdos infantiles a las nostalgias de escritores diversos y dado lugar a páginas entrañables. Quién no recuerda la primitiva e irracional alegría de aquellas impresiones del riojano Joaquín V. González en *Los fuegos de San Juan (Obras Completas*, t. XVIII, p. 29 y ss.), añorando los preparativos febriles con acopio de materiales en el monte, la impaciente espectativa, la gloriosa realización y la melancólica despedida a "la moribunda hoguera próxima a quedar sepultada bajo la nieve que empezaba a caer en gruesos capullos sobre la silenciosa villa". Buenos Aires no era ajena a ese rito celebrante del fuego, aunque con mayor sobriedad por exigencias del entorno urbano: preciosas noches de fogatas que describe Mario Binetti en su poético *País de Infancia* (1969): "Recomendaciones maternas, la calle esperando, el corro alborotador, y la inmensa parva heterogénea allá, sobre la calzada, condenada a la pureza de las llamas sonoras. Al principio era una callada chispita, luego la mínima crepitación, el humo incipiente; más tarde, la lengua roja y azulada del fuego invasor, envolviendo con lentitud voraz, a través del papel rociado con alcohol, las minúsculas astillas o las ramitas resecas. Chasquidos y flamas pugnando entre humaredas, entusiasmo nuestro, gritos y diligencias en torno, alguien que aún arroja algo más, ojos desmesurados, asombros, silencios prolongados. Las llamas se iban limpiando de la semiopacidad circundante, se levantaban transparentes e instantáneas, vívidas, enrojeciendo la calle y los rostros próximos. De tanto en tanto, una guirnaldilla rota de chispas se perdía en el aire" (2ª ed. Buenos Aires, 1973, p. 162 y ss.).

En estas evocaciones existe un rasgo común: el del azorado grupo que observa el fuego haciendo rondas en torno o saltando por sobre las brasas. Con un afán ya no literario sino de compilador de lo nuestro, un estudioso cordobés, Julio Viggiano Esaín ha recogido la experiencia de lo que llamó *San Juan y San Pedro en Córdoba.* Véanse dos pasajes correspondientes a las

localidades de Conlara y Cruz del Eje respectivamente: "En donde la fogata había consumido todo el material, quedaban las brasas encendidas. Allí los hombres y muchachos con grandes palos de troncos de chañar, desparramaban las brasas alisándolas en el suelo. Hecho esto, se formaba en hilera, uno a uno, en fila india, algunos cargando a caballo sobre sus espaldas un muchachito, cruzaban el fuego pisándolo ya calzados, y también con los pies desnudos" (ed. Córdoba, 1957, p. 61); "cuando las fogatas disminuían, los muchachos con grandes palos de tala removiendo las ramas y cenizas desparramábanlas por el suelo. Hecho esto, unos las saltaban aisladamente, otros en hilera, de uno en uno, las pasaban pisándolas y otro las pasó en un burrito, el que al calor del fuego lo cruzó velozmente castigando la cola" (ídem, p. 76).

¿Cuándo y cómo encara Lynch este tema tan rico en sugestiones, para darnos una fiesta de San Juan al mismo tiempo igual y distinta? El primero de enero de 1940, publica en "La Nación" un cuento titulado *El que le gustaba a la señorita...* De acuerdo con su tendencia general le da forma de *diálogo* o por mejor decir de *diálogos* ya que lo estructura en cuatro partes, precedidas de una aclaración (a manera de las acotaciones teatrales): "Estancia La Azotea". Junio. Una de esas mañanas magníficas de "veranillo de San Juan". A pocos pasos del gran portón que da al campo "El Sirirí", y su compañero Victoriano agregan materiales al ya crecido montón de combustibles que tienen formado (paja, cardo, biznaga, plantas secas de maíz, huesos de animales) y que constituye la base de lo que será la próxima fogata de San Juan, en homenaje tradicional al santo". Es decir que con pocas líneas nos encontramos zambullidos en los preparativos de dos niños y en su sabrosa conversación. Lynch es maestro para captar estas charlas de menudos *aparceros* y mucho más para reflejar a través de ellas la psicología infantil rica en ingenuidad pero también muchas veces —por triste imperio de las circunstancias— en resentimientos. Y El Sirirí tiene el suyo, contra un tal Alejo Reyes "por mal nombre El Cuerudo", mozo de una estancia vecina, que se ha burlado de su tendencia a tartamudear en situaciones difíciles. Entrelazada con la perspectiva del *San Juan* y con el ansia competitiva de los chicos, surge la posibilidad de una venganza por parte del niño. Entre los materiales acumulados para la fogata y enumerados por Sirirí con orgullo: "veinte rastras de caña de maíz, siete usamentas de oveja y de cordero, un sin fin de güeso del asao y del puchero" y, sobre todo, "una usamenta enterita de un novillo grandote" (en cuya búsqueda colabora Patricia, una muchacha hija de irlandeses de visita en el lugar), prepararán una trampa: un alambre estirado que hará rodar el caballo del jinete que tenga la mala fortuna de pialarse en él. Paralelamente sabemos por las conversaciones de Alejo Reyes y Marcelo Donegal que éste último ha llegado al pago detrás de la gringuita y no se anima a presentarse ante ella después de haberse enemistado. Alejo le ofrece como alternativa salvadora la posibilidad de participar en el salto a caballo de los *sanjuanes* que esa noche se harán en el lugar, pero disfrazado con las ropas de su amigo. En el tercer tramo, los niños concluyen los preparativos después de burlar al alambrador vasco que duerme con ellos en el galpón. La realización del *San Juan* y su culminación trágica —en lugar de Alejo es Marcelo Donegal el que rueda con su caballo— tienen su propio núcleo. En el corro que se reúne alrededor del fuego, grandes y chicos comentan el espectáculo: "VICTORIANO (a grito herido y señalando hacia una de las fogatas de la vecindad, más próximas). Ahí tan ya ¡...Véanlos!

...Les están saltando el «San Juan» a los Ramírez!... ¿Vieron cómo volaron las chispas?... Ahorita nomás están aquí!... EL SIRIRI (muy serio y atento al fuego, a su compañero) —Miirá cómo encomienzan a arden las usamentas di ovejas; enseguidita va a agarrar juego el novillo! UNO DE LOS PEONES A OTRO DE ELLOS. — En "La Indiana" sabían echar mates verdes en la jogata... Los viera reventar como cuetes!... EL OTRO PEON. — Bombas con pólvora adentro, allá en "La Colorada", un gringo viejo que había... En una ocasión, voló respadamo el "San Juan"... EL PRIMERO. — Viera qué bárbaros!... Allá en "La Indiana" sabían también zanjearles el «San Juan» o ponerles escuendido un alambre bien estirao pa que se les diera güelta el caballo a los que venían a saltarlo delante el mujerío... Pero eran hombres los que hacían la jogata y no chiquilines como acá...".

Iniciada la etapa de saltar el *San Juan*, van pasando el obstáculo los jinetes hasta el final sobrecogedor que como siempre en Lynch muestra la mano maestra del escritor para dar desenlace a sus historias. "En medio de los agudos chillidos de las mujeres y las broncas interjecciones de los hombres, casi todos echan a correr hacia el lugar del accidente... UNO (muy agitado) ¡Qué barbaridad!... Rodó mal parece?... OTRO. — ¡Claro!... se ha echao el caballo encima.../... VICTORIANO (a El Sirirí mientras corren): Se descogotó "El Cuerudo"?... EL SIRIRI (llevándose las manos a la cabeza, en tanto que allá, en lo obscuro en donde se amontonan los hombres, se encienden fósforos y se alzan voces enérgicas): ¡Caayate queeee no es él!... VICTORIANO: Yo vide el bayo, che?... EL SIRIRI: Noo!... VICTORIANO. ¿El poncho e lunares?... EL SIRIRI (con desperación): ¡Noo!... Caayáte... es el otro, el güen mozo, el que le gustaba a la señorita!".

El lector, en tanto, sufre doblemente el impacto de un desastre que apenas pudo prever por la economía de datos que el autor proporciona y porque el juguetón tema de los *sanjuanes*, "rosario de fuegos que estallan como maíz frito" ha socavado su concentración en el problema psicológico. El juego de niños, reconstruido casi como sin querer, pierde aquí su dulzura, y por un camino oblicuo el fatídico suceso se instala simultáneamente ante los ojos del corro de circunstantes, de Lynch mismo —en virtud del diálogo que lo vuelve en apariencia prescindente— y de sus lectores a un tiempo dolientes y fascinados.

II

Sana, sana, colita de rana

Benito Lynch recoge esta expresión en un insólito contexto, el del cuento *Crudelitas* (*Cuentos Camperos*, Buenos Aires, 1964, p. 130. Publicado por primera vez en "El Día" de La Plata, el 5 y 16 de agosto de 1934). Al hablar de la insuficiencia de medios de que dispone el gaucho para practicar sus curaciones, dice precisamente: "Y, por ejemplo, encontré una vez a uno de ellos en un rancho, sentado en un banquito y que, habiendo sufrido una fractura de tibia días antes, no había podido hacerse, en su aislamiento y falta de recursos, otro remedio que el frotarse con ceniza la parte afectada repitiendo como una cantinela: ¡Sana, marrana, colita de rana! ¡Si no sana hoy, sanará mañana!".

Desde el fondo del acervo hispánico fluye esta formulita, que las madres de todos los tiempos aplicaron a sus niños en momentos de infantil desconsuelo.

El tomo I de los *Cantares populares españoles* de Rodríguez Marín incluye con el núm. 59 (p. 66) la coplilla "Sana, sana, culito de rana / Si no sanas hoy / Sanarás mañana" e igual forma bajo el rubro *Curación*, con el núm. 14.983, el *Refranero Ideológico Español* compilado por Luis Martínez Kleiser, Madrid, 1953.

En nuestro país Juan Antonio Carrizo inserta en la sección *Desdén, desprecio y olvido* de su *Cancionero Popular de Jujuy*, Tucumán, 1935, la copla popular (1303): "No quiero tus uvas / ni tu lechiguana, / Después que me pegas / Me hacís: sana-sana!".

Parece sugestivo —aunque el caso no sea único— que Lynch acuda a una coplilla maternal para reflejar el estado de indefensión del hombre de campo. ¿Cómo no entender sin embargo que alguien así abandonado a sus propias fuerzas sea débilmente cruel en el trato con los animales? Las faenas del campo a la luz de esta particular visión de Lynch se vuelven alardes de grosera crueldad: la doma, el *palenqueo* del potro para que afloje el cogote, la colocación de las llamadas antiparras a los vacunos (corte de piel a ambos lados de la frente del animal que le impedía la visión para que no molestara), el dominio de los padrillos mediante un dispositivo en las orejas. El autor echa mano de ejemplos literarios, índice de sus lecturas: una novela del colombiano Eugenio Díaz, *La vorágine* de José E. Rivera y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, un pasaje del popular y poco recomendable Guido de Verona; acude a ejemplos cinematográficos que muestran el trabajo de los elefantes en el Africa, y ensartando ejemplos y casos como si se tratara de cuentas de un collar, salta de una premisa en otra hacia la acusación implícita de crueldad. De esta acusación no se salva el hombre supuestamente civilizado, ya que la pesca, por ejemplo, sería una forma distinta de insensibilidad, ni tampoco se excluye a la mujer que ignora adrede las dolencias de un caballo con tal de practicar equitación.

Ampliando el radio de sus observaciones al aspecto puramente psicológico, la crueldad del hombre para con la mujer le impide la verdadera delicadeza de sentimientos no sólo en las relaciones personales sino en la indigna manifestación de un repertorio obsceno frente al espectador incauto.

Todo esto que Lynch ha puesto en boca de un relator ficticio, confluye en una verdad moralizadora, aunque escéptica: "...La crueldad en sus mil y una formas, nace con el hombre y está siempre agazapada, como un tigre en el bosque, en su corazón, esperando la oportunidad para saltar, mas como todos los hombres no son iguales, ni tienen el mismo criterio, lógico es también que la ejerciten de distintas maneras y sobre distintas víctimas" (ed. cit., p. 156).

El texto resulta de esta manera una curiosa muestra de conocimientos literarios y vitales, indicio cierto de un Lynch que está lejos de mantenerse aislado y mucho más de un comportamiento ingenuo o poco informado, para no hablar de las expresas citas bibliográficas, pero que retorna a un candoroso ejemplo tradicional para referirse a la cueldad más frecuentemente padecida por el hombre, la de su propio abandono: "Sana marrana, colita de rana...".

María Luisa Montero
Miembro de la Carrera de Investigador del CONICET

EL HISPANISMO ERUDITO EN ALEMANIA, FRANCIA E INGLATERRA

En agosto de 1980, los medios informativos europeos subrayaban una significativa noticia de carácter cultural: la realización en Venecia del VII Congreso Internacional de Hispanistas, al que asistían más de 500 eruditos, catedráticos universitarios, investigadores y estudiosos procedentes de Europa y América y también algunos de Africa, Asia, e incluso de Australia.

El Congreso en cuestión, que reúne cada tres años a los principales portavoces de la cultura hispánica, tenía como objetivo dar a conocer la situación de los estudios sobre temas hispánicos a nivel internacional. Las sesiones de trabajo estuvieron dedicadas a la teoría literaria, letras castellanas, informática y filología, marginalismo y literatura, lingüística e historia literaria. Durante las jornadas de debate se leyeron y discutieron más de 200 ponencias, agrupadas temáticamente en nueve sesiones. Por parte española asistieron conocidas personalidades universitarias y académicas como Rafael Lapesa, Manuel Alvar y Francisco López Estrada. El hispanismo internacional estuvo representado por destacados eruditos como los catedráticos franceses E. Cros y M. Chevalier, los profesores británicos E. C. Riley y J. E. Varey, la docta italiana L. Terracini de la Universidad de Turín, Hans Flasche, catedrático emérito de la Universidad de Hamburgo, etc. La importancia y crecimiento de los congresos de hispanistas se acentúa en los círculos culturales europeos y con este motivo, responden no sólo a una realidad bien concreta —"La lengua y la cultura hispánicas, patrimonio y denominador común de 300 millones de parlantes", título de un comentario de prensa—, sino también a que el español esté consiguiendo ser la segunda lengua de estudio en la mayor parte de las universidades norteamericanas y canadienses y muchas europeas. Se ponía, igualmente, de manifiesto que el "hispanismo" como movimiento intelectual agrupa a muchísimos centenares de investigadores en el mundo entero, casi todos ellos integrados en la Asociación Internacional de Hispanistas, organizadora del congreso veneciano, que sostiene institutos, departamentos, cátedras y cursos internacionales en todos los continentes y que posee sus propios medios de expresión en una serie de revistas que aparecen en los más diversos ámbitos geográficos. Conviene, pues, formularse en este contexto un par de preguntas: ¿Qué móviles, qué motivaciones, inducen al hispanismo internacional? ¿Qué espíritu anima a los hispanistas de las diversas latitudes?

Hispanismo e Hispanista

La atracción que suscitan España e Hispanoamérica sobre los eruditos e investigadores, desde hace un siglo bastante largo, constituye un curioso y

sugestivo fenómeno en el *globus intellectualis*. El *Diccionario de la Real Academia Española*, por de pronto, define el vocablo hispanismo como "la afición al estudio de la lengua y literatura españolas y de las cosas de España". Explica, poco más adelante, nuestro Lexicón la dicción "hispanista", de la manera siguiente: "persona versada en la lengua y cultura españolas", y añade, "se da comúnmente este nombre a los que no son españoles". ¿Se nos quedan estos términos, entonces, en gemelos de "galicismo" y "galicista", de "anglicismo" y "anglicista"? Por cierto que no, pues los vocablos que nos ocupan, considerados como simples realidades lingüísticas, acreditan una dosis de efectividad muchísimo más intensa de lo que podría pensarse a primera vista. Entremos en el campo de las comparaciones idiomáticas: ¿Por qué se habla de "francófilos", "anglófilos" y "germanófilos", sin ir más lejos, pero a nadie se le ocurre usar las acepciones de galicismo, anglicismo y germanismo en el sentido similar que se da a la dicción hispanismo? Y vayamos un poco más lejos: ningún otro conjunto histórico del Viejo Mundo —meditemos en la densidad, riqueza y complejidad de Italia— ha despertado un interés tan continuado, intenso y apasionado como el mundo de lengua castellana. Los prolegómenos del Romanticismo forjaron los inicios de este movimiento intelectual cuyas raíces son, como veremos, mucho más lejanas. En el caso de España, el entusiasmo romántico europeo se enfrentó con una negación bastante paradójica. Sobre el tapete estaba el juicio terminante, seco y condenatorio de algunos graves "ilustrados" del continente: Raynal. Voltaire, etc. La fogosa y explosiva reacción romántica, en cambio, convierte a España en objeto de dilecto cuidado. El interés despierta con fuerza en los primeros decenios del siglo XIX: el mundo romántico vuelve su mirada a la exótica y cercana España. Francisco J. Conde estima con acierto que para formarnos una idea aproximada de la actitud intelectual que inspira el gran hispanismo de primera hora, nos basta leer la confesión de un gran neoromántico, alemán e hispanista, del presente siglo, Karl Vossler, en el prefacio a su *Lope de Vega:* "El anhelo de una poesía sólida de estilo, afirmadora de la vida, enraizada en una comunidad religiosa y nacional que supere las diferencias de clase". Ese anhelo, nos confiesa Vossler a continuación, lo impulsó a los 16 años, a aproximarse a Lope con ojos amorosos. *Mutatis mutandis* el maestro Vossler reproduce, pues, la actitud inicial del hispanismo romántico: el enamorado afán de conocer la propia cultura a través del contraste y la diferencia con las demás culturas nacionales. Pero subrayemos, antes de continuar, un hecho incuestionable: si el impulso hispanizante procedió de las filas románticas, el florecimiento gradual del mismo movimiento se ha debido a la conjunción de una serie de factores. De esta realidad concreta deriva el ritmo y carácter singulares de cada uno de los hispanismos existentes en el tiempo presente.

Como movimiento intelectual internacional, el hispanismo ha experimentado varias etapas sucesivas: una inicial romántica e historicista, como hemos visto; otra de signo positivista; una tercera neoromántica, y una etapa actual con toda la complejidad y delicadeza de tonos que tienen hoy en día los fenómenos científicos.

El hispanismo alemán

Dos sucesos interesantísimos, en relación directa con nuestro tema, caracterizan el mundo de las letras alemanas de las últimas décadas: el resurgimiento del género picaresco, y el entusiasmo que despiertan Unamuno y Gar-

cía Lorca. De sobra es conocido el interés tudesco por el género picaresco español. En Alemania se inicia éste en 1614, sesenta años después de la edición príncipe de nuestro *Lazarillo*, con la versión de un humanista silesio, que no se imprimió hasta hace pocos años (1951, edición Tiemann). La historia efectiva del *Lazarillo* en tierras alemanas se inicia con su impresión en Augsburgo, tres años más tarde. *Guzmán de Alfarache*, en cambio, tuvo más suerte: tres lustros después de su aparición en España, lo vertió al alemán un salado y popular escritor bávaro, Aegidus Albertinus (1615), "padre de la novela picaresca alemana". Muy temprano, igualmente, a la par del *Lazarillo* augsburgués, sale a la luz la versión germana de *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, adaptada al bajo mundo de la vida tudesca en Praga. Y el *Buscón*, en edición francesa, rebasó también pronto, debidamente vertida al alemán, las fronteras germanas. Evidentísima es la impronta del género español en el *Simplicissimus* de Grimmelshausen, el pícaro tudesco por excelencia, antecedente que corroboran las últimas investigaciones (1).

Los temas de Cervantes lograron éxito inmediato en Alemania. Solo ocho años después de la edición príncipe de Juan de la Cuesta en Madrid, conquista don Quijote nada menos que la mismísima corte palatina de Heildelberg. En efecto, con motivo de las sonadas nupcias de Federico V del Palatinado, aparece en colorista escena un salado don Quijote.

Después de la picaresca y los temas cervantinos, el florido Romancero, Góngora, Lope, Gracián, Huarte, Calderón y Quevedo fascinan —como en Francia e Inglaterra— a los grandes románticos. Poco antes, la Ilustración había dado el carpetazo, bien se podría creer definitivo, al género picaresco. Pero he aquí la gran sorpresa: en pleno siglo XX renace en la literatura germana la novela picaresca. Y este resurgimiento se realiza —como indica G. Hoffmeister (2)— no por un nuevo impulso procedente de España, sino por contacto con la propia tradición del género desarrollada en Alemania, como consecuencia, y en gran medida, de las agudas crisis de toda índole que han experimentado Alemania y Europa en el transcurso de los cinco primeros decenios del siglo en curso (3). El pícaro actual, en igual medida que su congénere español antiguo, debe enfrentarse con una sociedad que estima en completa decadencia, de la cual depende, y a la vez odia por su talante materialista. Cara al conformista medio burocratizado, el moderno pícaro ostenta su estilo grosero, su ausencia de compromiso en cuestiones eróticas, sus mudanzas de domicilio y oficio, sus cambios radicales de frente político, que coinciden, por otro lado, con su anhelo constante de "libertad".

La neopicaresca germana se inicia quizá con *Der Hauptmann von Köpenick*, 1931, que seguía las aguas del "braven Soldaten Schwejk", cuyos protagonistas atacan el mito de la grandeza heroica, la violencia ideológica del hombre y el orden materialista de la sociedad coetánea, y esto, como dice

(1) ERNST, F., *Grimmelshausen Simplicissimus und seine span. Verwandten. Ein Beitrag z. europ. Literatur*, en *Aus: Goethes Freundeskreis und andere Essays*, Berlín y Francfort, 1955. G. Weydt, editor, *Der Simplicissimusdichter und sein Werk*, Darmstadt, 1969.

(2) HOFFMEISTER, GERHART, *España y Alemania. Historia y Documentación de sus Relaciones Literarias*, Gredos, Madrid, 1980, pp. 245 y ss.

(3) VAN DER WILL, W., *Pikaro heute. Metamorphosen des Schelms bei Th. Mann, Döblin, Gras*, Stuttgart, 1967.

Will, citado por Hoffmeister, en la figura del intelectual marginado, por ejemplo, Walser, *Halbzeit*, 1961; del payaso, verbigracia Böll, *Ansichten eines Clown*, 1963; y del pícaro en el sentido más estricto de la expresión —Mann, *Felix Krull*, o Grass, *Blechtrommel*.

Unamuno y García Lorca

Otro fenómeno caracteriza el panorama de la *Belletristik* germana del tiempo presente: el interés por dos autores españoles del siglo, Unamuno y Federico. Conocedor profundo de la literatura y filosofía alemana, "mejor aún que el experto en la razón vital de Nietzsche y en la razón histórica de Dilthey, Ortega y Gasset" (4), don Miguel, *exitator Hispaniae*, según Curtius, ha influido poderosamente sobre varios escritores alemanes, Reinhold Schneider y Keyserling entre ellos. El existencialismo trágico y su concepto de la vida como agonía, liberó a Schneider de su pesimismo. Símbolo permanente del interés de los alemanes por Unamuno son los estudios y libros dedicados a su figura y obra, así como la creación de una sociedad de estudios unamunianos, la *Unamunogesellschaft*, establecida en 1960.

Pero el caso de Federico García Lorca merece párrafo especial, porque sus obras simplemente han fascinado a la Alemania de posguerra. Para comenzar *Die Zigeunerromanzen* y *Die dramatischen Dichtungen*, vertidos al alemán por E. Beck, han merecido los más cálidos elogios de la crítica alemana y de los eruditos hispanistas de hoy. Y con razón, porque de la poesía de Federico recogemos las palabras de Hugo Friedrich, destacado romanista de Friburgo, recientemente desaparecido: es quizá el "más preciado tesoro de la lírica europea actual". Hasta la reputada colección Rowohlt, dedicada a las personalidades internacionalmente más importantes de todos los tiempos, ha incluido a García Lorca en sus monografías (1963). Diversas razones explican el fenómeno: el clásico *Heimweh* tudesco, la nostalgia por el embrujo andaluz, el simbolismo de sus imágenes líricas y el carácter gráfico de sus metáforas, que favorecen la versión. El Prof. G. Siebenmann estima que la mezcla de lo sagrado y de lo profano, la aparición de incoherencias en el curso del poema (el Romancero Gitano), el procedimiento de la mera alusión y el laconismo dan particular encanto a los poemas de Federico.

El entusiasmo se inicia en 1947 con la puesta en escena de *Bodas de Sangre* en Stuttgart, acontecimiento artísico que convierte al poeta andaluz en tema predilecto de los estudios hispanistas en los países germanoparlantes (5). Cierta afinidad con Federico puede apreciarse en algunos líricos tudescos actuales. Hugo Friedrich considera la obra de Karl Krolow en concordancia con la de García Lorca. Rasgos similares se observan en otro vate germano de hoy en día, Johannes Bobrowski. Ningún otro poeta de habla española ha logrado un éxito mayor en Alemania.

---

(4) HOFFMEISTER, ob. cit., p. 237.

(5) Vide estudios alemanes sobre Unamuno: E. R. Curtius, "Unamuno", en *Krit. Essays z. europ. Lit.*, Berna, 1954, pp. 204-222; R. Schneider, *Verhüllter Tag*, Colonia, 1954, pp. 65-72; del mismo autor, "Unamuno", en *Pfeiler im Strom*, Colonia, 1958, pp. 256-271; Graf Keyserling, *Reise durch die Zeit*, Darmstadt, 1958. F. Niedermayer, "Unamuno u. Deutschland. Zum 100, Geburtstag Miguel de Unamunos am 29. Sept. 1964, en *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, 5, 1964, pp. 177-200; F. Schürr, *Miguel de Unamuno: Der Dichterphilosoph des tragischen Lebensgefühls*, Berna-Munich, 1962, etc.

La Epoca de los Grandes Maestros

En el siglo XIX se echaron las bases para los estudios de las letras españolas en Alemania. A F. Ch. Diez, el fundador de la filología románica, le maravillaban sobre todo el florido romancero y Calderón (6). A Diez siguen V. H. Hubert y un exégeta del romancero conocido entre nosotros, Ferdinand Wolf. Al mediar el siglo emprende Brüggemann su conocido viaje a Andalucía y comienzan a aparecer sus *Spanienberichte*. En el drama, y lógicamente en Calderón, centra éste sus investigaciones científicas. Continuador de Brüggemann es Johannes Fastenrath, el creador de los famosos premios de la Real Academia Española que llevan su nombre, en 1864. Fastenrath entabla cordiales relaciones con Zorrilla, Bretón de los Herreros y más tarde con Hartzenbusch, Valera, etc. A estas mismas alturas, las relaciones e intercambios literarios hispanogermanos interesan como tema a un notable hispanista, Adolf Ebert (*Literarische Wechselwirkungen Spaniens und Deutschlands*), que traza a juicio de Pabst, el primer esbozo de tipo comparativo.

En los primeros decenios del presente siglo se destacan las figuras de Tiemann, autor de un trabajo insuperado en muchos aspectos, *Das Spanische Schrifttum in Deutschland vom Barock bis zur Romantik*, 1936. Y Karl Vossler, el conocidísimo y citado maestro, cuya "nueva filología idealista", fue difundida en el mundo de habla española por Amado Alonso y Raimundo Lida. En la década de los años veinte el tema del Renacimiento español suscita una aguda y fecunda discusión entre dos notables investigadores alemanes: V. Klemperer y L. Pfandl. Negaba el primero que España hubiese tenido un Renacimiento. Apoyándose en Menéndez Pelayo, Américo Castro y Karl Vossler, tres basas fortísimas, Pfandl saltó a la palestra impugnando la hipótesis de Klemperer. Un tercer punto de vista asumía a la sazón, otra de las figuras mayores del hispanismo germano, conocido y admirado por todos nosotros, Helmut Hatzfeld, para quien España ha sido eterna y básicamente Barroca. Pfandl luego dedica su vida a combatir la Leyenda Negra en su país y a profundizar sus estudios en torno a la época áurea de nuestras letras.

Compañero de Vossler y Pfandl, Hatzfeld es autor de varios libros imprescindibles para la comprensión de nuestra historia literaria:

Don Quijote als Wortkunstwerk, El Quijote como obra de arte del lenguaje, CSIC, 1949; *Estudios sobre el Barroco*, versión española del inglés, alemán e italiano, Gredos, 1972; *Estudios sobre mística española*, etc. A Ernst R. Curtius debemos, igualmente, una obra esencialísima, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948 (versión española, FCE, Méjico, 1955). Curtius escribió asimismo excelentes estudios sobre Ortega, Pérez de Ayala, Unamuno y Guillén. De este último hizo una magnífica versión de *Cántico* (Lobgesang, 1952). Gran parte de sus 350 ensayos los dedicó el maestro a temas hispánicos. Interin, Max L. Wagner se consagraba a estudiar el español sefardí y el castellano de América. En Munich, la capital bávara, Hans Rheinfelder,

---

Acerca de Federico: K. Pörtl, "García Lorca, Romancero Gitano in E. Becks Übers., Versuch einer Übersetzungskritik, *Sprache, Lit., Kultur, Romanist. Beiträge*, ed. Biesemeister, Berna-Francfort, 1974, pp. 183-205; H. Friedrich, *Die Struktur der mod. Lyrik*, Reinbeck, 1956, pp. 110-150 y 170-178; G. W. Lorenz, *Federico García Lorca*, Karlsruhe, 1961; del mismo autor, *Federico García Lorca in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlts, Bild-Monographien, Reinbeck. 1963; G. Siebenmann, *Die mod, Lyrik in Spanien*, Stuttgart-Berlín-Colonia-Maguncia, 1965, etc.

(6) Edición comentada, *Altspanische Romanzen*.

estudioso de Calderón y admirador de Martín Fierro, Gabriela Mistal, etc., formaba, hasta fines de la década de los años cuarenta bajo la égida de Vossler, nuevas promociones de hispanistas. Y en el extremo norte, Rudolf Grossmann, ultimaba la preparación del mejor Diccionario alemán-español, editaba un magnífico volumen de *Spanische Gedichte,* Bremen, 1960, e iniciaba una obra hoy en día fundamental, *Geschichte und Probleme der Lateinamerikanischen Literartur,* 1969 (versión española, Revista de Occidente, Madrid, 1972).

El tercer Reich y la segunda conflagración mundial menguaron, pero no ahogaron las actividades eruditas de los hispanistas alemanes, como nos indican las numerosas publicaciones fechadas durante esos trágicos tiempos. De la gravísima crisis lograron sobrevivir algunos organismos y portavoces esenciales: la Görresgesellschaft, con sus *Spanische Forschungen,* los Iberoamerikanische Institute, la serie *Bibliotheca Ibero-americana,* etc.

Las Nuevas Promociones

Tan pronto como se reinician los cursos académicos en las semiderruidas universidades alemanas, reanudan los maestros hispanistas sus invetigaciones y sus tareas docentes. Vossler, Rector Magnífico de la Universidad de Ludwig-Maximilian de Munich, Rheinfelder. Curtius, todos ellos en plena y fecunda madurez intelectual. Asesorados por los nuevos valores.

Edmund Schram, de la Universidad de Maguncia, contribuye a esclarecer algunos aspectos del pensamiento español decimonono y da a la estampa un estudio clásico, su biografía de Donoso Cortés. F. Schalk, galano traductor de Ortega, publica, entretanto, novedosos estudios sobre Calderón, *La Celestina,* etc. El medievalista A. Hämel, de Erlangen, se orienta hacia un tema clásico de la hispanística germana, la épica romance. Siguiendo las huellas de Schopenhauer, ferviente admirador de Gracián, W. Kraus, se concentra en las doctrinas que nos expone el famosísimo conceptista. H. Bihler, de Gotinga, se especializa, por su lado, en el teatro del siglo de oro, piedra de toque del hispanismo internacional. H. Janner, discípulo de Rheinfelder en Munich, estudia diversos aspectos del siglo de oro. F. Niedermayer, también de la capital bávara, traductor de Unamuno, se interesa en la Generación del 98 y en la literatura hispanoamericana.

De Beinhauer a Haensch

Werner Beinhauer, uno de los más brillantes hispanistas alemanes de hoy en día, catedrático jubilado de la Universidad de Colonia, sorprendió hace algún tiempo a los lingüistas y filólogos españoles con la publicación de dos obras, actualmente familiares para los estudiosos y estudiantes de filología hispana: *Spanische Umgangssprache* (El Español Coloquial), y el *Humorismo en el Español Hablado,* libros que pusieron en evidencia los más diversos caracteres de nuestro lenguaje cotidiano, con toda su riqueza de matices, su vivacidad y su compleja variedad de reacciones. Muy recientemente el incansable docto germano ha dado a luz un excelente y útil *Stilistisch –phraseologisches Wörterbuch spanisch– deutsch* (Diccionario Estilístico-Fraseológico Alemán-Español), Max Hueber Verlag, München, 1978, de más de un millar de páginas.

Los trabajos del catedrático Kurt Baldinger de la Universidad de Heidelberg, no sólo aparecen en Alemania, sino también en España e Hispanoamé-

rica. Uno de sus estudios cardinales, *Sprachräume auf der Pyrinaenhalbinsel* (La Formación de los Dominios Lingüísticos en la Península Ibérica) ha sido calificado de "instrumento de trabajo imprescindible". Partiendo de las diferencias fonéticas esenciales entre los dominios románicos peninsulares —castellano, catalán y gallego-portugués—, Baldinger asciende hasta las causas motivadoras de esa partición idiomática. Hans Flasche, catedrático emérito de la Universidad de Hamburgo, ha recogido en el tiempo presente uno de los temás más concretos y clásicos del hispanismo alemán: "die Calderónforschungen", las investigaciones en torno a Calderón. Flasche ha brindado al lector alemán medio, además, una serie de ediciones críticas y comentadas de obras del teatro calderoniano. Hans Jeschke, por su parte, catedrático de Maguncia-Gemersheim, centra su atención en el 98 español. La primera edición castellana de su libro *Die Generation von 1898 in Spanien*, fue publicado en Santiago de Chile. Vastísima es, asimismo, la bibliografía hispanista y lusitanista que firma otro destacado romanista germano actual, Harri Meier, catedrático emérito de Bonn. Los títulos de los estudios de Meier nos dan una idea de su dimensión erudita: "Infinitivo flexional portugués e infinitivo personal español"; "Zur Etnwicklung der europäischen Quijote-Deutung" (En Torno al Desarrollo de la Interpretación Europea del Quijote), etc. Mas en el contexto de las líneas formalizantes, a Meier le han interesado también aspectos más tangibles y terrenos: "Está Enamorado —Anda Enamorado— über die Beziehungen von Syntax und Bedeutungslehren" (Acerca de las Relaciones entre la Sintaxis y la Semántica).

Góngora es el *leit-motiv* de Walter Pabst, catedrático jubilado de la Freien universität Berlin, autor, además, de útiles estudios sobre Cervantes y Rojas. El romanista Gerhard Rohlfs, ex catedrático de Tubinga, ha enfocado su atención sobre las "concordancias entre catalán y gascón", en los dialectos pirenaicos, en el provenzal, en la toponimia peninsular, etc. En Bogotá, Rohlfs ha publicado, además, un trabajo de envergadura, *Manual de Filología Hispánica. Guía Bibliográfica, Crítica y Motódica.* Y en España —Revista de Filología Española— un renovador estudio: *Diferenciación Léxica de las Lenguas Románicas.*

Los estudios filológicos, lingüísticos y literarios del hispanista suizo de lengua alemana Gustav Siebenmann se han multiplicado, proliferado y ramificado en los últimos lustros. Desde *Das Bildungswesen in Lateinamerika* (La Enseñanza en la América Latina), pasando por "die neue Literatur Lateinamerikas und ihre Rezeption im deutschen", hasta sus numerosas investigaciones sobre García Márquez, Borges, Machado, Juan Ramón, "das Phänomen Lorca", Cela, Miguel Hernández, Ciro Alegría; los *Estilos Poéticos en España desde 1900*, etc. A otros dos hispanistas suizos germanófonos, igualmente, debemos importantes obras: al lingüista, medievalista y arabista A. Steiger y al estudioso de Calderón, A. Rüegg.

El hispanista austríaco Anton Rothbauer, desaparecido hace algún tiempo, publicó en la década de los sesenta una magistral versión alemana de las *Obras Completas* de Cervantes, en las cuales descuella una brillante y nueva traducción del *Quijote*, que el romanista austríaco hizo a base de la edición crítica de Rodríguez Marín, trabajo que fue muy elogiado por la crítica literaria alemana. G. Lorenz, también conocido hispanista y americanista, consi-

deraba, por ejemplo, que la labor de Rothbaeur era importantísima en vista de la trascendencia de Cervantes, "un gran clásico, dramático y lírico, sin cuya obra", escribía Lorenz, "sería inimaginable la moderna literatura universal".

Nuevo Diccionario de Americanismos

El Dr. Günther Haensch, catedrático de Lingüística Aplicada de la Universidad de Augsburgo, no sólo es autor de numerosos trabajos sobre el castellano y el catalán, y de varios diccionarios, sino que dirige actualmente, en cooperación con el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, la preparación de una bibliografía de la lexicografía española e hispanoamericana, y de un manual de lexicografía. En la vieja urbe romana de Augsburgo, sede de una moderna universidad alemana, el Dr. Haensch dirige igualmente un equipo de lexicógrafos que se dedican a la elaboración de un nuevo diccionario de americanismos. Con la colaboración de R. Werner, otro joven y activo hispanista, ha dado a luz sus puntos de vista en torno a la elaboración del nuevo Lexicón en *Thesaurus* de Bogotá, *Boletín de Filología* de Santiago de Chile, y en algunos órganos científicos alemanes. La ingente obra de Malaret, Santa María, Morínigo y Neves en este campo se ampliará muy considerablemente gracias a la interesantísima obra que tiene entre manos el docto hispanista de Augsburgo. Una de las razones que justifican la elaboración del nuevo diccionario de americanismos más corrientes en toda Hispanoamérica, o en uno o varios países, no figuran en los diccionarios hasta ahora publicados. Nuestra obra pretende ser nueva, agrega, en el sentido de que satisfaga a la vez necesidades científicas y prácticas. Y respecto a la redacción del nuevo Lexicón, sus definiciones, expresa el erudito, han de ser redactadas en una metalengua neutral.

La Literatura Hispanoamericana Actual en Alemania

El Prof. G. Siebenmann ha estudiado el trasfondo sociológico y la recepción de la *Neuen Literatur Lateinamerikas* en los países germanohablantes. Siebenmann observa un "vacío en la literatura mundial" en el transcurso de los años sesenta, situación que brinda, a su juicio, una coyuntura favorable para la novela hispanoamericana. En todo caso, aunque en las naciones de lengua alemana no han logrado los nuevos autores iberoamericanos el éxito que en la vecina Francia o en Italia, sin ir más lejos, algunas editoriales de la República Federal —Rowohlt, Erdman, etc.— muestran bastante interés por las letras del subcontinente. Walter Lorenz registra los títulos traducidos al alemán hasta hace poco: Asturias, Borges, Neruda, Cardenal, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Sábato. Los poemas de amor de Neruda, que tanto entusiasman a Enzensberger, han logrado en Alemania mucho éxito, se ha planteado incluso el *Fall Neruda* (1965). Pero, los mayores triunfos editoriales los ha capitalizado su congénere Nobel de Literatura, Miguel A. Asturias. *El Señor Presidente* y *Leyendas de Guatemala* los encontramos incluso en populares ediciones de bolsillo. Un caso similar se observa en relación con las novelas de Vargas Llosa.

Hoffmeister explica las causas de este interés limitado en la literatura hispanoamericana de Alemania (7). Se refiere a la inaccesibilidad de las letras

(7) Hoffmeister, ob. cit., p. 262.

de tradición india; a la escasez de contactos editoriales directos entre la América Latina y Alemania, etc. Por su parte, Wolfgang A. Luchting, conocido traductor, catedrático universitario en los EE.UU. y escritor —conocedor de Vargas Llosa, Sábato, Alegría, etc.—, considera: "lo que más fácilmente le llega al lector alemán sería lo real maravilloso", quizá por su misma expresión de tonos románticos, aclara enseguida. ¿Nos quiere explicar el mismo Luchting la causa del relativo entusiasmo que despierta en Alemania la literatura hispanoamericana del presente, con otra expresión muy suya de que *"das Andersartige* immer fasziniert, ausser Deutschland" (*lo otro* siempre fascina, salvo en Alemania)? (8).

Los Historiadores

Alexander von Humboldt es el adelantado de los historiadores americanistas alemanes. Siguiendo sus aguas han sido muchos los científicos alemanes que se han interesado en la historia, y sobre todo en la antropología, etnología y prehistoria del subcontinente. La tradición en estas últimas disciplinas se ha mantenido hasta nuestros días. En efecto, una de las autoridades mundiales en la materia, Hermann Trimborn, catedrático emérito de la Universidad de Bonn, nos continúa ofreciendo hoy el fruto de su infatigable labor científica de más de medio siglo en la investigación y estudio de las culturas precolombinas.

La Universidad de Colonia posee un seminario especial dedicado a la Historia de España, Portugal y la América Latina, dirigido hasta hace algunos años por el mayor historiador hispanista y americanista de la República Federal, el Dr. Richard Konetzke. Este pasó largos años investigando en diversss archivos y bibliotecas españoles. Prácticamente no hay monografía, colección o manual de Historia hispánica que no mencione sus obras. Es autor de una valiosa e imprescindible *Colección de Documentos para la Historia de la Formación Social de Hispanoamérica, 1493-1810* (CSIC, Madrid), y de una lista larga de otras obras importantísimas, entre las que mencionaremos: *Entdecker und Eroberer Amerikas von Christoph Kolumbus bis Hernán Cortés* (versión española, Descubridores y Conquistadores de América, Madrid, 1968). *Die Indianerkulturen Altamerikas und die spanisch-portugiesische Kolonialherrschaft*, 1965 (versión española, América Latina. Epoca Colonial, Siglo XXI, Madrid, 1971). Konetzke fundó y dirige actualmente el anuario científico *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, que se publica en Colonia desde 1964. El erudito es, por último doctor *honoris causa* por varias universidades de España e Hispanoamérica, y miembro correspondiente de la Academia de la Historia de Madrid.

Se destacan también entre los historiadores hispanistas germanos el Dr. H. Kellenbenz, catedrático de la Universidad de Colonia, historiador y economis-

(8) *Khipu*, año 3, número 5, München, 1980, p. 35. Vide, Dieter Reichhardt, *Lateinamerikanische Autoren. Literaturlexikon u. Bibliographie der deutschen Übersetzungen*, Tübingen-Basilea, 1972; G. W. Lorenz, *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*, Tübingen-Basilea, 1970; Ibídem, *Die zeitgenöss. Lit. in Lateinamerika. Chronik einer Wirklichkeit*, Tübingen-Basilea, 1970; Ibídem, ed. *Lateinamerika. Stimmen eines Kontinent, Prosa, Lyrik, Theater, Essay*, Stuttgart, 1974; D. Janik, *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispano-amerikan. Roman des 20 Jh.*, Tübingen, 1975.

ta; el Dr. G. Kahle, igualmente de Colonia, discípulo de Konetzke, estudioso del pasado paraguayo; el Dr. B. Beinert, de Heidelberg, etc. No podríamos dejar de mencionar en este contexto, por último, un importante vocero de los historiadores hispanistas alemanes, las *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens* de la Görresgesellschaft, Münster (9).

Portavoces de los lingüistas, filólogos, críticos y exégetas son las siguientes publicaciones periódicas alemanas: *Romanische Forschungen, Romanistisches Jahrbuch; Zeitschrift für Romanische Philologie; Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen; Vox Romanica; Beiträge zur Romanischen Philologie; etc.*

El hispanismo francés

Nos describe el Licenciado Márquez Torres, uno de los censores de la II Parte del *Quijote*, la curiosidad de unos cultos y galanos caballeros franceses de cierta embajada gala, en época de graves conflictos entre Francia y España, que llega al alhajado palacio del Cardenal y Patriarca de Indias en Toledo, a comienzos del siglo XVII, y que al descubrir en el despacho del Licenciado el manuscrito de Cervantes, le piden con empeño que les presente al ilustre autor del cual ellos sólo conocían la I Parte del *Quijote* y *La Galatea*. Unas décadas más tarde se inicia el apogeo de nuestro Barroco Literario cuyas huellas son tan evidentes en las impetuosas tiradas de Corneille e incluso en el lenguaje imponente de Pascal y Racine. Y los paradigmas, eco y admiración no se limitan a *les belles lettres pendant le Grand Siècle:*

> En la Isla de los Faisanes —veamos los tapices de Versalles— la vieja distinción de la corte castellana anula el lujo sin gusto de Luis XIV y de su séquito. Tendrá que pasar mucho

(9) *Last but not least*, otros datos esenciales de cara al hispanismo alemán: 9.1. Más de medio siglo de existencia tiene el Instituto Iberoamericano de Berlín que pertenece a la Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano y que cuenta con una riquísima biblioteca hispano-luso-americana, un archivo de fotos, una extensa colección de mapas, una excelente fonoteca, valiosas colecciones de periódicos, etc., que son facilitados a lectores de la República Federal y de toda Europa. Ultimamente el Instituto ha editado, además, numerosos trabajos de investigación. De las culturas precolombinas se ocupan las series *Monumenta Americana, Fuentes de la Historia Antigua de América en Lenguas Aborígenes*, etc. Y un anuario, *Indiana*. En el sector cultural, el Instituto asume la atención de eruditos y estuiosos alemanes y extranjeros, incita a científicos a dar conferencias y organiza interesantes exposiciones.

9.2. No pocas obras eruditas alemanas se han hecho clásicas en las universidades hispánicas, por ejemplo, el *Manual de Filología Románica* de W. Mayer-Lübcke, adaptado para el empleo de los universitarios hispanoparlantes por Américo Castro, y que continúa siendo hoy en día obra fundamental; así como varias de Vossler, Pfandl, Hatzfeld, Wartburg, etc.

9.3. Para apreciar en su justa dimensión, finalmente, el interés constante de los intelectuales germanos en nuestras letras, es oportuno recordar que a comienzos de los años sesenta, el celebrado poeta, ensayista y exégeta alemán Hans Magnus Enzensberger (galano traductor de poemas españoles) en su obra *Museum der Modernen Poesie* —cuidadísima edición bilingüe y selecto panorama, como su nombre lo indica, de la lírica mundial del presente— incluía diversas composiciones de casi dos decenas de nuestros mejores poetas contemporáneos: Alberti, Aleixandre, Dámaso Alonso, Carrera Andrada, Cernuda, García Lorca, Jorge y Nicolás Guillén, Miguel Hernández, Huidobro, Juan Ramón, Machado, Neruda, Octavio Paz, Pedro Salinas y César Vallejo.

tiempo para que los nuevos ricos, que son Inglaterra, Países Bajos y la misma Francia, perdonen esa superioridad (10).

Una centuria larga más tarde, los románticos franceses, forjadores del entusiasmo literario hispanista en la gran nación románica, rectifican el juicio negativo sobre España que habían estampado, ínterin, como hemos visto, algunos representantes del engolado siglo de las luces galo.

Para aquilatar en su justa medida la amplitud y profundidad del movimiento hispanista francés de nuestros días y de ayer, digamos sin paliativos, de paso, que su vastedad exige un análisis detenido y hondo. Para comenzar, los datos, cifras, fichas y antecedentes resultan simplemente abrumadores. Sus focos irradiantes son el Instituto de Estudios Hispánicos de la Sorbona, los departamentos de igual denominación de Aix-en-Provence y de Nancy, del Centro de Estudios Hispánicos de Rennes, el Seminario de Estudios Medievales Hispánicos de la Universidad de París, el Instituto de Estudios Ibéricos de Burdeos, la Casa de los Pueblos Ibéricos de esta misma urbe, que reúne nada menos que seis centros especializados y, naturalmente, los departamentos de español de otras muchas universidades galas. Asimismo las grandes revistas epecializadas: *Bulletin Hispanique* de la Universidad de Burdeos; *Caravelle*, de Toulouse, y *T.I.L.A.S.* de la Universidad de Estrasburgo. Varios otros departamentos de español, ínterin, comienzan a promover sus propias publicaciones: *Imprévu* de Montpellier, y *El Criticón* de Toulouse.

En los centros de enseñanza superior franceses el español se halla en paridad con el alemán —idioma este muy importante en el país en vista de los tratados y vínculos político-económicos franco-alemanes del presente—, sin poderse precisar cuál de los dos domina en el conjunto universitario nacional. No obstante, incluso en centros docentes muy cercanos al área germanoparlante, Besanzón, por ejemplo, el número de estudiantes de español supera la cifra de alumnos de germanística.

Tres departamentos universitarios estudian como tema de investigación la Edad Media peninsular; tres el Arte; seis la Lingüística Aplicada; nada menos que trece, la América Latina. Y todos, o casi todos, lengua y literatura castellanas.

Las Figuras Mayores

Los grandes valores del hispanismo erudito galo del presente siglo son de sobra conocidos en todos nuestros países. En el ayer cercano, cuatro maestros inolvidables: Foulche-Delbosc, fundador de la *Revue Hispanique* y G. Cirot del *Bulletin Hispanique;* E. Mérimée y Levy Provençal, uno de los más grandes arabistas de todos los tiempos. En los años treinta surge la figura extraordinaria de Marcel Bataillon, y a continuación varios doctos de gran prestigio internacional: Charles Aubrun, Noël Salomon, Jean Sarraihl, etc. El campo estaba abonado para dar los frutos de la brillante promoción actual:

(10) VILAR, PIERRE, *Historia de España*, Librairie Espagnole, París, 1975, p. 60.

Pierre Vilar, F. Braudel, P. Deffontaines, J. Revah, etc., además de una pléyade de eruditos de primera categoría como el americanista y peruanista P. Duviols en Aix (Provence); A. Dozier, catedrático en Besanzón, autor de un excelente estudio sobre Quintana y el liberalismo español; Joseph Pérez, presidente de la Universidad de Burdeos, historiador de las Comunidades de Castilla; Albert Mas, discípulo dilecto de Bataillon, catedrático en Dijon, estudioso del Siglo de Oro; L. Combet, editor y comentador del refranero de Correas; Georges Demerson, de Lyon, biógrafo de Meléndez Valdés, etc.

En París, naturalmente, el número de hispanistas es nutridísimo: en París III y París VIII ejercen dos discípulos de Bataillon y lascasistas conocidos, André Saint Lu y Raymond Marcus, respectivamente. En París IV encontramos al gran lingüista M. Molho, autor de dos obras muy importantes: *Sistemática del Verbo Español. Aspectos, Modos y Tiempos* (Gredos, Madrid) y *Cervantes, Raíces Folklóricas* (Gredos, Madrid); al americanista Jacques Lafaye, discípulo, igualmente, de Bataillon y a otro famoso lingüista, B. Pottier, autor de un estudio fundamental, *Lingüística Moderna y Filología Hispánica* (Gredos, Madrid).

Tal vez uno de los mejores hispanistas franceses, de los más finos y profundos para analizar y explicar textos clásicos españoles, sea André Labertit, catedrático de la Universidad de Estrasburgo. Son muchísimos los eruditos y sus obras que deberíamos por lo menos mencionar en este contexto, pero nuestra nómina se extendería sobremanera. Sin embargo, sería imperdonable que no nos refiriésemos a la primera de las universidades del país que tuvo cátedra de español, Toulouse, donde encontramos a Jean Kryen, al gongorista R. Jammes, al tirsista André Nougue y a varios otros.

Los historiadores: de Bataillon a Vilar

El cultivo de la historia en el marco del hispanismo francés contemporáneo sigue dominado por dos obras de amplísimas miras, clásicas en la historiografía mundial de los últimos decenios: el *Erasmo* de Marcel Bataillon y el *Mediterráneo* de F. Braudel, que continúan marcando aún hoy en día la pauta de los estudios universitarios galos. Feliz resultado de estos paradigmas son, por ejemplo, los doce tomos de *Séville et l'Atlantique* de Pierre y Hughette Chaunu. En la década de los años cincuenta aparecen las tesis de H. Lapeyre y P. Chaunu sobre la economía y la sociedad españolas del siglo XVI. En los lustros siguientes se destaca la obra extraordinaria de Pierre Vilar, historiador y economista. *Opus magnus* y tema inicial de Vilar es su Cataluña Moderna, más la aportación de éste a la historia de España abarca todas las épocas, incluyendo los tiempos contemporáneos.

Otras aportaciones cardinales debemos destacar muy particularmente. La trascendental penetración gala en la Península durante la Edad Media es el motivo conductor de otro conocido historiador francés, Marcelin Defourneaux, (*Les français en Espagne aux XIe et XIIIe siècles*). Sobre todo a través de las peregrinaciones jacobeas, la labor de los monjes clunisenses y cistercienses, la presencia francesa en las cruzadas de España, así como el establecimiento

de la dinastía borgoñona en Castilla. Y a propósito, los profesores Ch. Dufourg y J. Gautier-Dalché son los autores de la mejor obra de conjunto sobre el tema, *Histoire économique et sociale de l'Espagne Chrétienne au Moyen Age* A su vez, Joseph Pérez, como hemos visto, enfoca su interés sobre los tiempos modernos, *La révolution de "Comunidades" de Castille* (versión española, Siglo XXI, Madrid, 1977), estudio completísimo. Con su clásica obra sobre la *Ilustración* española Jean Sarraihl dio la pauta a los estudios galos en torno al XVIII peninsular. M. Defourneaux, a quien debemos, además del libro mencionado, una magistral biografía de *Pablo de Olavide*, se ha ocupado también de la introducción de libros franceses en España durante la centuria de las luces, veta importante ésta como lo demuestra la excelente obra de Geroges Demerson acerca de otro afrancesado ilustre, *Meléndez Valdés* (versión española, Taurus, Madrid, 1972, dos tomos). Como su nombre lo indica, una de las tareas del *Centre d'études ibériques et ibéroaméricains aux XIXe siècle* de la Universidad de Lille, es el estudio de los diversos aspectos de la pasada centuria en el mundo de lengua española. Sobre estos temas el *Centre* ha publicado hasta la fecha varios gruesos volúmenes.

En el transcurso del presente siglo la historiografía gala sólo quedará menguada por el trauma de la guerra civil española, que se convierte, lógicamente, en uno de los temas centrales, al lado de los movimientos ideológicos de los últimos 130 años en la Península. La Inquisición española ha vuelto al tapete. Lo mismo que la Masonería ibérica. Nuevos enfoques reciben, igualmente, dos temas de interés particular en Francia: la Guerra de la Independencia, o sea las campañas napoleónicas en la Península y sucesos pertinentes, y los "afrancesados".

Aportaciones Recientes

Limitándonos a los dos últimos decenios, en 1965 sale a luz en Francia la obra maestra de Noël Salomon, recientemente desaparecido: *Recherches sur le thème paysan dans la "Comedia" au temps de Lope de Vega*, a la cual siguieron otros libros también muy importantes; *L'Arioste en Espagne*, y diversas obras, monografías y estudios sobre la lírica, el teatro, la picaresca y los grandes autores de la época áurea, así como una serie de magníficas traducciones de clásicos castellanos de los últimos cuatro siglos.

El arte hispano ha ejercido siempre una vivísima atracción en Francia. *L'Arte Mozárabe* se intitula una obra reciente de J. Fontaine que afirma la originalidad de la cultura mozárabe de cara al arte musulmán y al románico. El románico ha continuado suscitando interesantes polémicas en los círculos artísticos galos de los últimos tiempos. Un excelente cuadro de conjunto nos ofrece P. Guinard en sus dos obras sobre la *peinture espagnole* y los *peintres espagnoles*. Goya, por otro lado, no ha perdido un ápice de actualidad, como lo demuestran los dos últimos estudios de P. Gassier acerca del pincel aragonés.

Sugestivo resulta constatar el interés permanente que despierta en Francia la figura del pensador catalán R. Llull. Armand Llinàres, su mejor conocedor, catedrático de Grenoble, publicó hace poco una excelente biografía sobre Llull a quien califica de *philosphe de l'action*. También han aparecido última-

mente estudios sobre Vives, fray Luis, Huarte, Suárez, Gracián, etc.; y sobre pensadores más cercanos, Donoso Cortés, los krausistas, Ganivet, Maeztu, Unamuno, Ortega, naturalmente y su *raison vitale*, Laín, Ferrater-Mora, Zubiri, Marañón, Aranguren, etc.

Historia y Literatura Hispanoamericanas

Uno de los primeros historiadores franceses del presente siglo dedicados al americanismo ha sido el maestro Robert Ricard, autor de una obra clásica, *La conquête spirituelle du Mexique* (versión española, Jus, Méjico D. F.). A Ricard habían animado otras dos grandes figuras del americanismo mundial, Paul Rivet y Carlos Pereyra, de quien Ricard sería más tarde el traductor francés.

Como resultado del conocido periplo de Marcel Bataillon a la América nuestra, a fines de los años cuarenta, la obra del inolvidable maestro toma nuevos rumbos. A guisa de "aclaración de entusiasmo americanista", expone Bataillon "notre hispanisme devant l'Amerique", que obraría como permanente incitación y estímulo en los hispanistas franceses. Bataillon iba a estudiar a Colón, Cortés, Gómara, la Conquista del Perú, etc. Su obra americanista totaliza más de 70 libros y trabajos fundamentales, como *Las Casas et la défense des Indiens*. Su entusiasmo americanista no decayó jamás, y se mantuvo hasta su muerte en 1977. Sus cursos en el *Collège de France* fueron auténticos semilleros de hispanistas, cuyos representantes más destacados hemos ya aludido. "Don Marcelo", solían llamar a Bataillon sus colegas y alumnos.

La curiosidad por las letras hispanoamericanas comenzó en Francia en la segunda mitad del siglo pasado, estimulada por publicaciones de categoría como *La revue de deux mondes*, o las páginas que el *Mercure de France* dedicaba a las *lettres latino-americaines*. Con el modernismo —tenemos a la vista el estudio de S. Molloy sobre la materia (11)— la "ciudad luz", residencia a la sazón de Rubén, Lugones, Nervo, Larreta y Blanco Fombona, se convierte en uno de los centros esenciales de las letras hispanoamericanas. A las versiones de los maestros modernistas siguen las traducciones de los escritos de Borges, Güiraldes, etc., ya en los años treinta, suceso que coincide con la presencia en París de Asturias, Carpentier, Octavio Paz, Neruda, Vallejo, etc. Tan pronto como finaliza la segunda guerra mundial, aparecen en Francia esmeradas ediciones de los grandes poetas hispanoamericanos de aquellas décadas. Pero la fecha decisiva del despegue fue el año 1951, con el establecimiento de la colección *La croix du Sud* por la editorial Gallimard y la *Collection d'Oeuvres Representatives de la Unesco*, ambas a cargo del entusiasta Roger Caillois.

Tres años después, con la creación del *Institut des Hautes Etudes de l'Amerique Latine*, en la Universidad de París, siendo Rector de la misma el maestro hispanista Jean Sarraihl, el americanismo francés logra su expresión

(11) MOLLOY, S., *La Diffusion de la Litteratture hispano-americaine en France au XXe siècle*, París, 1972.

en un organismo universitario. Cara al futuro lo importante ha sido la fundación de un curso de licenciatura en "Estudios latinoamericanos". A imitación de París, varias otras universidades —Toulouse, Burdeos, Caen— van a inaugurar a su vez la opción americanista en sus cursos académicos. Durante este mismo período —años cincuenta y sesenta— diversas revistas francesas se hacen eco de la actualidad iberoamericana, mientras escritores, comentaristas y críticos literarios de primera categoría dan el espaldarazo, su *droit de cité* a la creación literaria de la América Latina en el mundo de las letras de París y de Francia. Y los dos últimos lustros no han hecho sino confirmar estos cursos tanto en la universidad como en los medios editoriales franceses. En efecto, a principios de 1970, el famoso cotidiano parisiense *Le Monde* incluía seis novelas hispanoamericanas entre las diez mejores vertidas y publicadas en Francia, antecedente que constituye uno de los momentos cruciales de la trayectoria del estallido literario de Iberoamérica. De manera que en el tiempo presente la novela latinoamericana ha experimentado su propio *boom* en Francia, mientras se generaliza el estudio de nuestras letras en las universidades galas.

Y ya que nos referimos a las universidades francesas, en 1978 la Conferencia de Rectores y Presidentes de universidades españolas y galas resolvió proceder a una interesantísima aproximación experimental de cooperación interuniversitaria, formando equipos de trabajo, por ejemplo, de "Estudios Latinoamericanos" Sevilla - Aix - Marsella I; y Madrid, Complutense - Aix - Marsella I. Actualmente se habla incluso de acciones multinacionales entre Francia, España e Hispanoamérica, que conduzcan a un enriquecimiento de la comunidad científica internacional. Y por fin, otros dos antecedentes superlativos nos ofrece el hispanismo francés: en total, nada menos que 600 investigadores y eruditos pertenecientes a disciplinas muy diferentes —Historia, Lingüística, Filología, Crítica Literaria, Filosofía, etc.— se dedican con pasión al cultivo de temas hispánicos. En los departamentos de español de las universidades francesas de hoy en día más de 400 jóvenes preparan tesis doctorales sobre temas de España y la América Latina.

El hispanismo inglés

Caracteres

El concepto británico de hispanismo difiere, naturalmente, del continental. En el pasado, como en toda el área anglosajona, en el Reino Unido se ha dado más el humanista hispanizante interesado en España, Portugal e Iberoamérica, y a veces también, sobre todo en el siglo XIX, el pintoresco viajero incansable por la España rural y andaluza, perseguidor infatigable de tipismos ancestrales, como ha sido el caso de un buen número de viandantes ingleses, autores de diarios de viaje, valiosos muchos de ellos. El antecedente no es, por cierto, arbitrario, pues hasta los hispanistas ingleses más científicos han acuñado su pasión *in situ*. Este hispanismo peripatético existía ya en el siglo XVII. ¿Será, sobre todo, la geografía física y humana de la Península —tan distinta a la suya y tan próxima a ella— la que despierta en los ingleses el sentimiento hispanista?

De todas las manifestaciones culturales españolas, la que más ha atraído a los eruditos británicos ha sido la literaria. Durante mucho tiempo, cómo en Alemania, Cervantes y Calderón han sido los autores hispanos predilectos. Coetáneos algunos de ellos de los grandes autores de nuestra época de oro, a lo largo de los siglos XVI y XVII, los nombres de Lord Berners, Shelton Mabbe, Howell, Count of Bristol, son las personalidades más destacadas entre la pléyade de grandes traductores que dan a conocer en Inglaterra las letras españolas. Con sobrada razón se enorgullecen los hispanistas ingleses de haber preparado y publicado la primera versión extranjera del *Quijote*, la primera del área angloparlante y del mundo.

Después vendrán las célebres traducciones de Lope y Calderón en un Lord Holland, Shelly, Ford y otros. Muy temprano comienza también la enseñanza universitaria de la lengua y literatura españolas en Gran Bretaña.

El ampuloso siglo de las luces no atenúa el interés por España, como lo demuestran tres antecedentes sugestivos: tan sólo doce años después de la publicación de la primera edición de *Teatro Crítico* de fray B. Jerónimo Feijoo, se comenzó en Inglaterra a traducir la obra completa del erudito asturiano. En el mismo siglo XVIII escribió W. Robertson sus obras relacionadas con la historia de España y América. Y más aún, a la centuria ilustrada pertenece también una de las figuras cumbres del hispanismo erudito británico, sir William Bowles. La Guerra de la Independencia contra Napoleón —luego la Junta española aliada entonces de Inglaterra—, despertó fervientes simpatías prohispánicas en el Reino Unido. Particularmente en los círculos románticos que afloraban a la sazón, Lord Byron y Walter Scott entre éstos.

El hispanismo científico

Los estudios en torno a Calderón se imponen en el siglo XIX; es la época de Fitzgerald, Butler Ciarke, Fitzmaurice-Kelly, brillantes "miembros correspondientes" de las Academias españolas. Interin arreciaba la corriente viajera hacia la vieja Hispania. No en vano en muchas regiones españolas el casi monopolio del turismo por los ingleses, hasta bien avanzado el presente siglo, explica que inglés sea sinónimo de turista. Uno de ellos, George Borrow, a causa de sus indagaciones y elucidaciones bíblicas, exasperaba a Menéndez Pelayo. Y si bien no sale España bien parada de sus escritos, después de sus peripatéticas incursiones estampó Borrow que escribía sobre "the most magnificent country in the world". En todo caso, si pensamos en Martin A. Hume, viajero e historiador, o en J. Rutter Chorley, autor de un estudio erudito, y uno de los mejores del siglo, sobre el teatro español, la figura de Borrow queda en un plano bien inferior.

En la primera mitad de nuestro siglo descuellan eruditos de primera magnitud. Los fondos hispánicos del British Museum de Londres convierten, entretanto, al famosísimo instituto londinense en uno de los centros más importantes de la hispanística mundial. Los estudios de R. Trevor Davies, subrayemos el antecedente, sobre el siglo de oro español, 1937, y los de Aubrey Fitzgerald Bell acerca del Renacimiento español o las obras de fray Luis, no han perdido

ni valor ni importancia en nuestros días. Un tercer hispanista debemos citar en la constelación británica de la época, y uno de los mayores del presente siglo: William James Entwistle, catedrático de estudios hispánicos en Manchester, Glasgow y Oxford. Una de las obras capitales de Entwistle fue *The Spanish Language, together with Portuguese, Catalan and Basque*, 1936 (versión española, *Las lenguas de España: Castellano, Catalán, Vasco y Gallego-Portugués*, Istmo, Madrid, 1969). Estudio indispensable que traza el panorama del desarrollo y los procesos internos de nuestros idiomas.

Edgar Allison Peers, catedrático en Liverpool, fundador del vocero principal de los hispanistas británicos e irlandeses, el *Bulletin of Spanish Studies*, y propulsor de los contactos culturales anglo-hispánicos, ha dedicado particular atención a Llull, a la mística y a una cuestión esencial, el romanticismo hispano. Fruto de su labor en este campo es su magnífico estudio intitulado *Historia del Movimiento Romántico Español* (Gredos, Madrid, dos tomos).

Tampoco faltan los hispanistas viajeros en los primeros cinco decenios de la centuria. Henry Thomas, bibliotecario del British Museum, después de recorrer a pie el camino de Santiago, publicó varios importantes y deliciosos libros sobre arte y literatura hispanos.

Atkinson y Parker

Emergen dos personalidades extraordinarias en el hispanismo británico, ambos catedráticos eméritos actualmente: William C. Atkinson y Alexander A. Parker. Ex Director del Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de Glasgow, Atkinson es autor de gran número de estudios aparecidos en revistas europeas y americanas, de artículos sobre lengua y literatura hispánicas en la *Encyclopaedia Britannica*, y de varios libros. Excelente traductor de obras clásicas castellanas y portuguesas, el Dr. Atkinson es biógrafo de Torres Villarroel y ha colaborado activamente con Entwistle y Peers.

Parker, ex catedrático de diversas universidades inglesas y norteamericanas, es un excelente conocedor de nuestra época áurea y autoridad internacional, como veremos, en Calderón y la Picaresca. Su estudio *The Allegorical Drama of Calderón, an introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford, 1943, es el mejor libro existente sobre este aspecto tan especial de nuestras letras. Luego su erudicción se concentra en el género picaresco con perspectiva europea y culmina sus investigaciones en este campo con su obra ya clásica; *Literature and the Delinquent: the Picaresque Novel in Spain and in Europe, 1599-1753* (traducción española, Gredos, Madrid, 1971). Parker contempla en límpida unidad todo el despliegue de la picaresca, arrancando de España y siguiendo por Alemania, Inglaterra y Francia. El docto inglés se acerca a los pícaros con simpatía humana, con verdadera sensibilidad moderna: Guzmán arrepentido ya y compadeciéndose de sus enemigos; Pablos puro sentimiento de inferioridad; el tudesco Simplicissimus, alma cándida entre los horrores de la guerra.

Russell y las nuevas promociones

Discípulo dilecto de Entwistle y de Dámaso Alonso, el catedrático de estudios hispánicos oxoniense Peter E. Russell ha enfocado su interés en *La Celestina* (Ver la versión española de su obra, *Temas de La Celestina*, Ariel, Barcelona), que analiza a la luz del contexto social, ideológico y cultural de la época, pero sin caer en la distorsión de considerar el texto artístico del Licenciado Rojas como un simple documento. Además de sus otros estudios literarios —el *Cantar del Cid*, el *Quijote*, la influencia del Concilio de Trento en la producción literaria del siglo de oro, etc.— Russell ha cultivado brillantemente el campo de la historia peninsular, con monografías tan notables como *The English Intervention in Spain and Portugal in the Time of Edward III and Richard II*, etc.

Támesis Books Limited, de Londres, a cuyo cuerpo editorial pertenecen tantas personalidades del hispanismo internacional, acaba de publicar los *Escritos Autobiográficos y Epistolario*, de José Cadalso, con prólogo y notas de dos entusiastas y activos hispanistas británicos actuales, Nigel Glendinning y N. Harrison. En la misma editorial londinense, con L. Dupuis, Glendinning había publicado la edición de *Cartas Marruecas*, de Cadalso y poco antes, en su calidad de especialista en temas del siglo XVIII, para Gredos (Madrid), una excelente biografía del militar y literato.

Edward M. Wilson, sucesor de Trend en Cambridge, ha seguido las huellas de éste en su interés por los autores barrocos. Wilson ha vertido espléndidamente al inglés las *Soledades* de Góngora. *The Solituds of don Luis de Góngora.* En colaboración con J. Sage preparó en 1964 el volumen de poesías líricas de Calderón (*Obras Dramáticas*, Colección Támesis, Londres). En Edimburgo ocupa la catedra de español Edward Riley, fino cervantista. Formado con Federico de Onís en Nueva York, Frank Pierce, catedrático de Sheffield, ha estudiado sobre todo la epopeya culta española (*La Poesía Epica del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1961) y ha publicado igualmente numerosos trabajos sobre Cervantes, Ercilla, Balbuena, etc. Al medievalista Robert B. Tate le debemos la edición crítica de *Generaciones y Semblanzas de Pérez de Guzmán* (Colección Támesis, Londres) y otros muchos trabajos sobre la Edad Media española.

Auge del hispanismo británico

Entre los doctos más jóvenes descuellan: John E. Varey, catedrático londinense, que ha colaborado en casi todas las publicaciones eruditas dedicadas a las letras hispánicas; Varey se distingue sobre todo como historiador del teatro clásico y sus fuentes. En colaboración con su colega Shergold —otro de los valores más prominentes del actual hispanismo británico— ha publicado un excelente estudio intitulado *Los Autos Sacramentales en Madrid en la Epoca de Calderón.* Dirige actualmente la editorial hispanista Támesis Books Limited de Londres. El medievalista Alan D. Deyermond, es autor de *The Petrarchan Sources of La Celestina*, Oxford, 1961; *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the Mocedades de Rodrigo* (Támesis, Londres, 1969); de uno de los tomos

(literatura medieval) de la obra dirigida por R. O. Jones, *A Literary History of Spain*, London, 1971 (versión española, Ariel, Barcelona, 1973); así como del primer tomo, *Edad Media*, de la excelente *Historia y crítica de la Literatura Española* que dirige Francisco Rico (Barcelona, 1980). Deyermond es una auténtica autoridad en su campo de estudio y trabajo.

Donald L. Show se especializa en literatura hispánica del presente siglo. Tiene amplios estudios sobre Baroja, Gallegos y Mallea. Interés similar demuestra el profesor londinense Gerald G. Brown. Por su parte, R. O. Jones, de Cambridge, que dirige la mencionada *A Literary History of Spain*, es autor del segundo tomo de la misma, *Siglo de Oro: prosa y poesía*, y ha escrito interesantes trabajos sobre Góngora.

El auge del hispanismo en Gran Bretaña hace que continuamente surjan nuevos nombres entre el profesorado y las publicaciones eruditas. A nosotros nos admira y conmueve el interés y esfuerzo, el celo y cariño que revelan los colegas ingleses al analizar nuestro pasado literario y nuestra historia. Veamos, a guisa de ejemplo, un tema en particular, El *Cantar del Mío Cid* y la Epica. En 1956, en un artículo pionero, P. E. Russell evidenciaba la existencia de algunas curiosas coincidencias entre el *Cantar* y el culto al sepulcro del Cid en el Monasterio de San Pedro de Cardeña. Desde entonces el camino indicado por Russell ha sido continuado por otros estudiosos ingleses. Colin Smith entre ellos (12) ha explorado con novedosos resultados, las fuentes literarias del Cid. David Hook en un artículo en prensa (*Iberorromania*) ha reunido, por su lado, una serie de evidencias que hacen difícil imaginar que el juglar cidiano fuese una persona iletrada. Por lo que se refiere a la fecha del poema y al territorio en el cual y para el cual fue compuesto, el criterio expuesto igualmente por Russell (1952 y 1958) ha sido reforzado por otro hispanista inglés, J. Michael (13). Existe, además, una infinidad de monografías y estudios especiales británicos en torno al fascinante poema y autor cidianos.

Historia

Como Humboldt en Alemania, Inglaterra cuenta con un adelantado en los estudios históricos hispanistas y americanistas: nos referimos a William Robertson, anterior al barón germano, y autor de una de las primeras historias de América, fuera del ámbito hispanoparlante. Desde entonces, siglo XVIII, Gran Bretaña ha contado siempre con un importante núcleo de historiadores interesados en temas hispánicos, vinculados casi todos ellos a la vida universitaria.

Entre los mayores del tiempo presente figura Raymond Carr, catedrático de Oxford (Saint Antony's College), autor de un libro definitivo sobre la

(12) SMITH, COLIN, *Bulletin of Spanish Studies*, LIII, 1975; ibídem, *Estudios Cidianos*, Madrid, 1977. El Prof. Smith ejerce en Cambridge, donde se formó otro destacadísimo hispanista inglés hoy en los EE. UU., Bruce W. Wardopper, estudioso del siglo de oro español.

(13) MICHAEL J., *El Poema del Cid*, Madrid, 1976, y C. SMITH, *Poema del Cid*, Madrid, 1977.

historia española de los dos últimos siglos, *Spain, 1808-1939* (versión española, Ariel, Barcelona, 1969). La España de los siglos XVI y XVII es el *leit-motiv* de dos obras fundamentales, imprescindibles como instrumentos de trabajo y consulta: *Imperial Spain,* Londres, 1963 (versión española, Vicens-Vives, Barcelona, 1965), de J. H. Elliot; y *Spain under the Habsburgs* (versión española, Península, Barcelona, 1970-1972, dos tomos) de John Lynch, catedrático de Londres. Lynch es además americanista, discípulo del Prof. R. H. Humphreys, catedrático de Latin American History en la Universidad de Londres, y veterano americanista. Humphreys ha escrito un valioso manual, *Latin American History. A Guide to the Literature in English,* Oxford University Press, London, 1958. Y en colaboración con Lynch, *The Origins of the Latin American Revolutions, 1808-1826,* Alfred A. Knopf, New York, 1965. Lynch es autor, además, de un excelente estudio sobre el pasado de Argentina, *Spanish Colonial Administration, 1782-1810: the Intendant System in the Viceroyalty of the Río de la Plata* (versión española, Eudeba, Buenos Aires), London, 1958.

Hugh Thomas, catedrático en Reading, ha escrito una historia ya clásica de la Guerra Civil española, tal vez la primera de conjunto. En torno a Carr en Oxford y a Thomas en Reading se ha formado un interesante círculo de jóvenes estudiosos del pasado hispánico. El tema del conflicto civil hispano ha sido, igualmente, el motivo conductor de numerosos otros estudios en Gran Bretaña, por ejemplo, el libro de Paul Preston, discípulo de Thomas, *La Destrucción de la Democracia en España,* Madrid, 1978. Preston, a su vez, es el maestro de Michael Alpert, autor de *El Ejército Republicano,* Madrid, 1978.

Párrafo aparte merece la obra del Prof. Henry Kamen, catedrático de las Universidades de Edimburgo y Warwick, que nos ha ofrecido una muy bien organizada exposición sobre la estructura, procedimientos y jurisdicción de la *Spanish Inquisition,* 1965 (versión española, Grijalbo y Alianza Editorial, 1967 y 1973), además de capitales investigaciones sobre los siglos XVII y XVIII en la Península.

Dos acotaciones finales importantísimas en relación con el Hispanismo erudito británico. Revisando la nutridísima lista que nos envía la *Association of Hispanists of Great Britain and Irland,* constatamos la existencia de Departamentos de Español en todas las universidades mayores del Reino Unido e Irlanda, y de diez Departamentos de *Latin American Studies.* En la Canning House de Londres —el Ministro Inglés George Canning apoyó la independencia hispanoamericana a principios del pasado siglo— se celebran anualmente, desde 1951 hasta la fecha, muy interesantes conferencias que publica regularmente el *Hispanic and Luso-Brazilian Council.* Entre ellas se destacan: *The Adventure of Spanish,* de W. J. Entwistle; *Homenaje a Gabriela Mistral,* de Salvador de Madariaga; *The Humor of Spanish Proverbs,* de A. A. Parker; *Andrés Bello Centenary Commemoration Lectures: I. Londres en la vida y la obra de Andrés Bello,* de Pedro Grases, y, *II. Andrés Bello en Chile,* de Víctor Santa Cruz; y, *George Canning and the Independence of Latin American,* de L. M. Bethell (14).

(14) *Diamante, A Collection of the Annual Lectures Given at Canning House and Published by Hispanic and Luso-Brazilian Council,* Grant & Cutler, London, 1951-1979.

La primera iniciativa en favor de la coordinación y sistematización de los estudios de literatura hispanoamericana en el Reino Unido partió del conocido hispanista William Atkinson, de la Universidad de Glasgow, a principios de los años treinta, mas la verdadera apertura se produjo en la década de los años cincuenta. Una comisión presidida por el historiador Parry —coautor de la conocida obra *The Spanish Seaborne Empire*—, precisamente en esta última década, se dedicó a examinar detenidamente la cuestión. Las conclusiones de la comisión fueron publicadas en Inglaterra en 1963. Recomendaba la misma la creación de seis centros de altos estudios localizados en las mayores universidades del país: Oxford, Cambridge, Londres, Liverpool, Glasgow y St. Andrews (Edimburgo). Casi a la vez, *motu proprio*, Essex creaba, con fines similares, un instituto superior.

Dos especialistas, desde entonces, se han destacado particularmente en los estudios latinoamericanos en el Reino Unido: Jean Franco, catedrático actualmente en los Estados Unidos, a quien debemos una excelente *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, vertida al español y publicada en Caracas y Barcelona, manual muy conocido en los departamentos de románicas de Europa y los Estados Unidos. En este trabajo Franco subraya el tránsito del colonialismo cultural a la plenitud creadora de las letras latinoamericanas, en cuyo marco se configuran unas espléndidas realidades: la singularidad de la herencia romántica, la querella del realismo y naturalismo, la elegancia atormentada de los modernistas, la implicación política de Martí, novelista y poeta, y la revolucionaria aportación del estallido actual. Entre las demás obras de la erudita hispanista inglesa destácase *The Modern Culture of Latin America.*

Donald Shaw, catedrático en Edimburgo, es autor de varias monografías sobre Borges, Mallea, etc., así como de una novedosa obra que acaba de publicar Ediciones Cátedra de Madrid, *La Nueva Novela Hispanoamericana.* Junto a Franco y Shaw debemos mencionar a otros notables hispanoamericanistas: Gordon Brotherston, de la Universidad de Essex, que ha estudiado sobre todo la poesía y la novela latinoamericanas del presente (Oxford University Press). W. Rowe, del Kings College de Londres, autor de un buen estudio sobre Arguedas. J. Higgins, de Liverpool, interesado, sobre todo, en César Vallejo; P. Beardsall, de Sheffield, en Güiraldes; J. Wilson, de Londres, por otro lado, ha escrito una interesante monografía acerca de Octavio Paz. En los Politécnicos ingleses descuellan: G. Martín, de Portsmouth, con trabajos sobre Asturias; P. Gold, de Sheffield, estudioso de la novela indigenista, y P. Turton, de Londres, con varias monografías sobre Onetti.

Igualmente debemos referirnos a un interesante programa de visitas que las universidades inglesas están realizando con mucho éxito. Consiste el mismo en invitaciones que se formulan a determinados escritores hispanoamericanos para que den durante un año académico, por ejemplo, un curso completo sobre un tema concreto: sus propias obras, etc. De esta manera han pasado ya por Inglaterra, Vargas Llosa, Mariano Azuela, Eduardo Mallea y, en varias ocasiones, Borges. Existe en Gran Bretaña, digamos de paso, un verdadero

culto en torno al novelista, ensayista y poeta argentino, Premio Cervantes y candidato al Nobel, que cristaliza en estudios, magníficas traducciones de sus obras, entrevistas radiales y televisivas, etc. Además, otros dos autores latinoamericanos residen permanentemente en Inglaterra, Cabrera Infante y J. Sáinz, colaborador de la BBC. Por de pronto, durante el presente curso 1980-1981 ejercen la docencia en calidad de profesores invitados, Mario Benedetti, en Oxford, y Montes de Oca en Essex.

En cuanto a las disciplinas no literarias debemos aludir al Departamento de Ciencias Sociales de Essex, al Instituto de Antropología y Etnología de Oxford; a la División de Estudios Lingüísticos de St. Andrews —donde ejerce D. Gifford, especialista en quechua—, al Instituto de Geografía de Liverpool, etc., todos ellos orientados, igualmente, a los estudios latinoamericanos.

BORIS OSÉS

Sprachen Schule und Fachakademie für Fremdsprachenberufe der Landeshaupstadt Munich, República Federal de Alemania

PICASSO CUMPLIO CIEN AÑOS

"Cuando yo era niño mi madre me decía: Si llegas a ser soldado, serás general. Si cuando seas mayor eres monje, llegarás a ser Papa. Pero en lugar de todo eso fui pintor y terminé siendo Picasso."

Octubre de 1981... se cumplieron cien años del nacimiento de Pablo Picasso. Su personalidad artística marcó, como ninguna, al siglo XX: polifacética, aparentemente contradictoria, pero de una gran unidad interior, a poco que se descubra el hilo conductor que atraviesa su obra. Como sus antepasados españoles, desde los Iberos hasta Goya, Picasso es, ante todo, un "expresionista", con facetas que le son propias. Creo que la "curiosidad" constituye la más característica de estas facetas. Una curiosidad siempre alerta, renovada en una vigilancia sin treguas, que busca por igual en la Naturaleza y en la Historia del Arte, convirtiéndolo en el mayor "inventor" de formas plásticas de que se tenga noticias. Un "descubridor" de formas subyacentes, de maneras ocultas, aunque reales, percibidas en la relación subjetiva hombre-mundo. Picasso reclama para sí la libertad de elegir sus formas en función de significados que él desea develar; "expandiendo las fronteras del arte en las direcciones más inesperadas" (según Apollinaire).

Su hacer se renueva constantemente en múltiples experimentos que buscan conductos expresivos también en el dominio técnico: No sólo fue dibujante eximio y pintor, sino que descolló en escultura, grabado, cerámica, *collage*. Renovó y remozó cada uno de estos medios, con una inaudita fertilidad creadora.

Otra modalidad muy suya es la "concentración". Picasso no se distrae; persigue su objetivo con la intensidad del obseso que no abandona hasta desentrañar las caras más ocultas de la apariencia. A fuerza de tenacidad logra la evidencia de lo recóndito e inasible. Autocrítico sin cuartel, constantemente empieza de nuevo, se niega, se corrige, se renueva, se lanza a extremos. Concentración del torero que juega al filo de la vida y de la nada.

Picasso no es hombre de cultura; es hombre de instinto, instinto exacerbado en la diaria vigilancia, en la insatisfacción por llegar más allá, por romper las barreras que limitan, por aprehender lo aún no dicho. Trabaja dominado por el "estupor" que le producen sus hallazgos; por un asombro exhultante que potencia sus formas a niveles explosivos. (El único reproche que no ha recibido jamás Picasso es el de ser inexpresivo). Buceador de sí mismo, de la Naturaleza, de la técnica, de la Historia del Arte, es el primer artista realmente "universal", ya que nunca, nadie, antes, tuvo a su disposición el "Museo imaginario" del que se sirvió él. Sus puntos de partida son múltiples,

innumerables; las metas alcanzadas también. De todo ello surge una obra gigantesca, cuya característica es la variedad en la riqueza de "ideas plásticas".

Necesitó una extraordinaria lucidez para seleccionar, condensar, acentuar, abstraer hasta lograr la fuerza mágica con la que carga su representación.

Tuvo una increíble "memoria visual": todo lo que alguna vez observó, lo retiene almacenado en él. Dibuja siempre de memoria. Desde muy joven deja de trabajar sobre el motivo, atento sólo a su alquimia interior, al choc de su instinto con la realidad, a la metamorfosis creadora de su genio. Es un egocéntrico que lo saca todo de sí mismo. Nada más apartado del plagio que su modo de operar.

Sus "mutaciones" no son tales: son las facetas de una única búsqueda, de un ser único. Su renovación no es frivolidad, sino ahondamiento. Su obra no es contradictoria, sino que posee una profunda coherencia en la tensión expresionista de su hacer. Antiguas formas reaparecen en síntesis nuevas, revelando otros significados. Su expectante curiosidad lo aparta de toda rutina: ya desde chico lo inhabilita para cualquier permanencia en una academia, pero no para su afán de aprender al contacto de los grandes maestros. Hasta los últimos años de su vida se encerró meses enteros con reproducciones de Velázquez, Grunewald, Cranach, El Greco, etc., a los que indagaba y desmenuzaba en el afán de arrancarles sus secretos plásticos. De ellos aprendió el valor expresivo de la deformación, de lo grotesco, de la ironía, de lo feo. De ellos y del Románico Catalán, con el que se sentía tan identificado, en su gusto muy español por los contornos duros, los colores contrastados, las formas claramente delimitadas, los efectos espaciales bi-dimensionales, la rigurosa economía de medios, con un mínimo de goce sensorial y un máximo de expresión espiritual. Son las suyas formas compactamente concentradas, que poseen la energía de lo lacónico, de las deformaciones necesarias.

La gran preocupación de Picasso ha sido siempre llegar a la mayor desnudez del lenguaje, necesaria en una época en que la concisión, el impacto, la rapidez global de lectura, son imprescindibles. Picasso es un espartano de la expresión: lo indispensable al extremo imaginable de concisa intensidad.

Es así como transfigura sus obsesiones en símbolos. Depura las formas hasta lograr los rasgos esenciales, llegando al "ideograma", obra hecha de elipsis y despojamientos, de rupturas y libres invenciones. La naturaleza le sirve sólo de apoyo, de punto de partida; nunca de llegada. Trasciende lo corpóreo objetivo hacia un esquematismo espiritualizante intemporal. Es el mensaje de su *Guernica*: la experiencia emotiva sometida a una rigurosa construcción racional.

La de Picasso es la aventura de un ser que se enfrenta solo ante el misterio de las formas, en un estado de absoluta "libertad", libertad para elegir sus sistemas formales, sin más guía ni traba, que su formidable instinto creador. Desdeña las teorías: "¿Por qué aferrarse a viejas definiciones, cuando el rol del artista está precisamente en inventar nuevas?" (Picasso). No es la teoría, sino la "existencia" lo que lo obsesiona, convirtiéndose en su más audaz pregonero.

BLANCA PASTOR

RASTREO DE PALABRAS CLAVES EN *ABEL SANCHEZ* DE MIGUEL DE UNAMUNO (*)

A la memoria de mi padre, por su ejemplo

En su *Vida de Don Quijote y Sancho,* Unamuno escribe:

"...Mira lector, aunque no te conozco, te quiero tanto que si pudiese tenerte en mis manos te abriría el pecho y en el cogollo del corazón te rasgaría una llaga y te pondría vinagre y sal para que no pudieses descansar nunca y vivieras en perpetua zozobra y en anhelo inacabable. Si no he logrado desasosegarte con mi Quijote es, créeme bien, por mi torpeza y porque este muerto papel en que escribo ni grita, ni chilla, ni suspira, porque no se hizo el lenguaje para que tú y yo nos entendiéramos...".

He elegido esta cita porque creo que ella no sólo ilustra claramente la intención de Unamuno sino que además confirma que quien lee a Unamuno tiene que estar dispuesto a compartir con él sus angustias, sus dudas y a comprometerse en su lectura. Unamuno pretende una comunicación con los hombres y no con lectores. No podemos decir que sea un orfebre de la prosa pero sí que a través de ella se convierte en un hábil agitador de almas dormidas.

Octavio Corvalán señala en su estudio, la inserción e innovación de Unamuno en la novela contemporánea. También en el significativo diálogo del capítulo XVII de *Niebla,* a través de Víctor Goti —personaje y prologuista de esta novela— Unamuno, respondiendo nuevamente a la pereza mental de su público, explica:

"...Mi novela no tiene argumento o mejor dicho, será el que vaya saliendo. Lo que hay es diálogo, sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen. El caso es que en esta novela pienso meter todo lo que se me ocurra. Mi novela no va a ser novela sino nivola. Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género. Invento el género e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo y le doy las leyes que me place y ¡mucho diálogo!".

El rastreo de palabras que me he propuesto en este trabajo responde a un aspecto, en este caso estilístico, de la innovación de la novela unamuniana.

Con su obra *Abel Sánchez,* objeto de este estudio, su autor no sólo despierta hondas reflexiones. Su novela es aquí vehículo de ideas tan originales como su forma de presentación. Todo parece contribuir en ella para reflejar el alma agónica de su protagonista. El argumento está orientado hacia una mejor interiorización de Joaquín. El vocabulario está ceñido a ciertas palabras cla-

(*) Este trabajo fue leído en la sesión de Comunicaciones de Literatura Española, del 18 de octubre de 1979.

ves que, repetidas y combinadas en diferentes situaciones, refuerzan y completan el tema dándole ese brío vital característico de Unamuno y logrando así una máxima intensidad y el mayor carácter dramático posible.

He tratado de rastrear aquellas palabras frecuentes en el texto y de honda significación, agrupándolas gradualmente, porque he considerado diferentes niveles. En primer lugar aquellas palabras más simples en cuanto a su capacidad aclaratoria en relación con la enigmática alma de Joaquín Monegro, y he ido ensamblando éstas con otras, siempre respetando lo que he creído el tratamiento de su autor, para ir ahondando cada vez más profundamente en ella con la aparición de nuevos vocablos. He sentido que es éste el efecto logrado por Unamuno al manejar un lenguaje de alguna manera limitado y al mismo tiempo infinito en resonancias. Pero como estas palabras no se concentran en determinados momentos de la narración sino que ellas reaparecen continuamente combinándose unas con otras progresivamente, resulta difícil aislarlas, por lo que las he ordenado procurando aproximarme al protagonista y al tema de esta novela. A través de algunos ejemplos he querido también señalar cómo una misma palabra referida a diferentes personajes varía en sus alcances.

Desde las primeras líneas se presenta el conflicto entre Abel y Joaquín: "...Ya desde entonces era él simpático...". El lector intuye la rivalidad de los amigos que se expresa mediante la oposición *simpático - antipático*. Las siguientes palabras de Joaquín son suficientemente expresivas: "...¿Y qué es mi vida sino continua paciencia, continuo padecer? Tú el simpático, tú el festejado, tú el vencedor... y yo..." "...Sí no soy simpático a nadie, nací condenado" (p. 35). Pero es con la intervención de Helena en el relato que Joaquín da por primera vez un nombre a este sentimiento que existe entre ambos: "...empecé a odiar a Abel con toda mi alma y a proponerme a la vez ocultar ese odio, abonarlo, criarlo, cuidarlo..." (p. 39). Esta pasión que va a arraigarse en el alma de Joaquín se identificará desde este momento con la palabra *odio*. La repetida utilización de esta palabra por parte de Joaquín influirá en el ánimo del lector: "...Sí tengo celos de Abel, le odio, le odio, le odio y cerraba la boca y los puños al decirlo pronunciándolo entre dientes..." (p. 74). Sería interesante destacar una estrecha conexión entre este odio y la imagen del hielo que también aparece en el texto con frecuncia, como en el siguiente caso: "...sentí como si el alma toda se me helase. Y el hielo me apretaba el corazón. Eran como llamas de hielo. Me costaba respirar. El odio a Helena, y sobre todo a Abel, porque era odio, odio frío cuyas raíces me llenaban el ánimo, se me había empedernido. No era una mala planta, era un témpano que se había clavado en el alma; era mi alma toda congelada en aquel odio..." (p. 46) y más adelante: "...Sentía Antonia que entre ella y su Joaquín había como un muro invisible, una transparente y cristalina muralla de hielo..."

La pasión domina a Joaquín, de ahí que su alma está congelada en aquel odio que lo convierte en un *enfermo*. Encontraremos entonces en el texto: "...Antonia ...tomaba por marido a un enfermo, acaso a un inválido incurable del alma, su misión era la de una enfermera..." (p. 71).

Y hablará Joaquín de "...la lepra de mi alma..." (p. 97); "...mi alma enferma..." (p. 98).

Vinculada con esta idea de enfermedad, Unamuno reiterará la idea de *curación o salvación* de Joaquín y establecerá una comparación implícita con la enfermedad y salvación de otros personajes que destacan la de su protagonista. Así: "...luchando por salvarle he estudiado con su enfermedad, la mía..." (p. 54). En este caso se establece una íntima relación entre la enfermedad de Abel, de la que le salva Joaquín, y la enfermedad de este último. Pero como él mismo reconoce: "... la cosa es grave pero le salvaré ...Yo soy quien no tiene salvación ya..." (p. 51). Joaquín desearía que Abel sintiera un odio semejante al suyo: "...ser odiado por él con un odio como el que yo le tenía era algo y podía haber sido mi salvación..." (p. 99). Más tarde, de la misma manera que Helena ha pedido salvación para su marido, Antonia lo hará para su madre: "...¡sálvemela Ud., don Joaquín, sálvela por Dios!" (p. 58).

Joaquín luchará con la pasión que lo agobia y nos dice el autor: "...dedicóse Joaquín para salvarse, requiriendo amparo a su pasión, a buscar mujer..." (p. 57). Por esta razón cásase Joaquín con Antonia aunque más tarde dirá a Helena: "...¡Helena, Helena que tú sola puedes curarme!..." y terminará reconociendo: "... ¿Pero llegué yo a querer de veras a mi Antonia? Ah, si hubiera sido capaz de quererla me habría salvado..." (p. 93).

Anteriormente cuando aclaré mis propósitos, hablé de aquellas palabras que referidas a diferentes personajes variaban en su alcance: es este el caso de *salvación*, donde la salvación de Joaquín, a diferencia de los otros casos, adquiere una significación más profunda, de redención.

Con este grupo de palabras vinculadas entre sí, Unamuno entrelaza hábilmente los hechos y hace avanzar el argumento siempre apuntando al tema con más fuerza e intensidad.

Pero quizá sea importante para la comprensión más profunda del personaje detenerse en: "...¿No dicen que somos todos hijos de Dios?... Unos están sanos para que otros estén enfermos... Hay que ver el reparto de las enfermedades..." (p. 61). En este caso el autor sirviéndose siempre de la misma imagen, resume su visión del reparto del mundo en sanos y enfermos, Abeles y Caínes, y explica así este odio trágico de Joaquín que no se agota en un plano meramente físico sino que se eleva a un plano metafísico y que nos permite reconocer esa ansia de vida, de vida eterna de Unamuno: "...empecé con terror a pensar si yo también seré inmortal y si será inmortal en mí mi odio. ¿Tendré alma... será este mi odio, alma?" (p. 91). "...pensé en la muerte ... pensé si al morir me moriría con mi odio, si se moriría conmigo o me sobreviviría ...pensé si el odio sobrevive a los odiadores, si es algo sustancial y que se transmite, si es el alma, la esencia misma del alma. Y empecé a creer en el infierno y que la muerte es un ser, es el Demonio, es el Odio... vi que aquel odio inmortal era mi alma. Ese odio, pensé, que debió de haber precedido a mi nacimiento y que sobrevivirá a mi muerte. Y me sobrecogí de espanto al pensar en vivir siempre para aborrecer siempre. Era el Infierno, y yo que tanto me había reído de la creencia en él!... ¡era el infierno!..." (pp. 91/92). Este odio que sobrecoge de espanto a Joaquín y que se ha convertido en la esencia de su alma, será una forma de *perpetuación* o *inmortalización*. Se preguntará Joaquín: "...¿Acaso no me casé sino para hacer odiosos como yo, para transmitir mi odio, para inmortalizarlo?..." (p. 93). Y

más adelante: "...he temblado al pensar que acaso os junté no para unir sino para separar aún más vuestras sangres, para perpetuar un odio..." (p. 94). Este odio le ha dado un profundo conocimiento de Abel y por ello se sentirá capaz de inmortalizarlo a través de un retrato: "... Y se regodeaba a solas pensando que si él acertaba aquel retrato literario de Abel Sánchez, le habría de inmortalizar a éste más que todos sus propios cuadros..." (p. 203). De igual modo, Joaquín interpreta el arte de Abel como una forma de inmortalización o perpetuación. Dirá refiriéndose a Helena: "...¡Sí, la has inmortalizado! ¡Otra Joconda!... "...Y así la inmortalizarás, vivirá tanto como tus cuadros vivan..." (p. 36). Lo mismo sentirá frente a una enferma a la que Abel había retratado y él no ha podido salvar de la muerte: "...El, él que con su arte resucita e inmortaliza a los que tú dejas morir con tu torpeza..." (p. 72).

No sería pues desacertado encontrar en el insistente uso de la palabra *inmortal* y sus derivados, referidas a ambos personajes, la trascendencia del odio de Joaquín. Así también, debería considerarse significativa la palabra *gloria* que irrumpe constantemente en el desarrollo del relato. Es esta gloria, que se interpone entre Abel y Joaquín como poderosa causa de envidia entre ambos, otra forma de inmortalización. En el primer capítulo ya leemos: "...la gloria médica es de los que descubrieron el secreto de alguna enfermedad ... ¿Pues crees que sólo vosotros, los artistas soñáis con la gloria? ...sí, ambicioso de gloria, de fama, de renombre...lo fuiste siempre, de nacimiento..." (pp. 19/20); y se propondrá Joaquín: "...tenía que aplastar con la fama de mi nombre, la fama ya incipiente de Abel, mis descubrimientos científicos... tenían que hacer sombra a sus cuadros. Tenía que llegar a comprender un día Helena que era yo... el antipático quien habría de darle aureola de gloria..." (pp. 49/50). Pero se siente acosado por la gloria de Abel y nos dice: "...la gloria artística de Abel seguía creciendo y confirmándose... Su renombre empezaba a traspasar las fronteras y esa fama creciente era como una granizada desoladora en el alma de Joaquín..." (p. 53). "...No puedo olvidarle... su fama y su gloria me sigue a todas partes..." (p. 76). En su esfuerzo por liberarse de su pasión, oímos a Joaquín: "tenía que ser yo el mayor heraldo de la gloria de Abel..." (p. 98). La gloria también aparece como motivo de envidia entre Abel y su hijo: "...un artista no soporta la gloria de otro y menos si es su propio hijo o hermano" (p. 136) explica Joaquín a Abelín, y éste comentará de su padre: "...es de corcho... no vive más que para su gloria..." (p. 164).

Pero deberíamos detenernos con atención en ciertas palabras dichas por Joaquín durante aquel intercambio de ideas con Abel, acerca del relato bíblico: "...Es que los abelitas han inventado el infierno para los cainitas porque si no su gloria les resultaría insípida. Su goce está en ver, libres de padecimiento, padecer a los otros..." (p. 86). Describe así magníficamente el autor, lo sentido por Joaquín en su relación con Abel y nos da una nueva interpretación del relato bíblico. Esta interesante vinculación entre el afán de gloria, como una manera de permanencia y el primer asesinato nos lo explica Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*: "...Tremenda pasión esa de que nuestra memoria sobreviva por encima del olvido de los demás, si es posible. De ella arranca la envidia a la que se debe, según el relato bíblico, el crimen que abrió la historia humana: el asesinato de Abel por su hermano Caín. No fue

lucha por pan, fue lucha por sobrevivir en Dios, en la memoria divina. La envidia es mil veces más terrible que el hambre, porque es hambre espiritual..." (p. 59). Este hambre espiritual es la misma que vive Joaquín. Ya nos anticipa Unamuno en su prólogo: "...La envidia que yo traté de mostrar en el alma de mi Joaquín Monegro es una envidia trágica que se defiende. Una envidia que podría llamarse angélica..." a la que diferencia de la envidia hipócrita que devora al pueblo español. Una referencia a ésta última hace Joaquín cuando nos dice: "¿qué hice para ser así? ¿por qué nací en tierra de odios? en tierra en que el precepto parece ser «odia a su prójimo como a ti mismo». Porque he vivido odiándome, porque aquí todos vivimos odiándonos..." (p. 239). Joaquín en cambio se distingue. Con él se establece la diferencia existente entre Caín y los cainitas y nos confiesa: "He odiado como nadie, como ningún otro ha sabido odiar, pero es que he sentido más que los otros la suprema injusticia de los cariños del mundo y de los favores de la fortuna..." (p. 201). Joaquín odia como nadie y precisamente por ello es incapaz de querer. Llaman la atención en la novela el juego de sentimientos desencontrados, la rivalidad de sentimientos, la falta de amor, tan importante como "...consuelo en el desconsuelo ... medicina contra la muerte..." tal como lo define Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*. Así nos encontramos con palabras tales como:

"...iba yo a hacer que te quisiese si ella no quiere quererte?..." (p. 36)

"...Ella no me quiere y te quiere a ti..." (p. 37)

"...Mira Helena no es lo peor no poder ser querido... lo peor es no poder querer..." (p. 56)

"...pobre mi mujercita ...empeñada en quererme y curarme..." (p. 109)

"...Ni Helena te quiere ni puede quererte... ella no quiere a nadie, es incapaz de cariño" (p. 121)

"...es incapaz de quererte; yo soy el que te quiere con toda mi alma..." (p. 126)

"...estoy por decirte que te quiere más que a mí..." (p. 195)

"...no debes quererme a mí más, hay que querer a todos por igual..." (p. 229)

pronunciadas por todos los personajes, en las que la palabra *querer* resalta inmediatamente, pero como elemento negativo, de separación, no cumpliendo su función redentora. De acuerdo con esto morirá Joaquín diciendo: "...pude quererte, debí quererte que habría sido mi salvación y no te quise..." (p. 242). Esta ausencia de cariño se entiende con las siguientes palabras del protagonista: "... Señor, Señor. Tú me dijiste: ama a tu prójimo como a ti mismo. Y yo no amo al prójimo, no puedo amarle, porque no me amo, no sé amarme, no puedo amarme a mí mismo. ¿Qué has hecho de mí, Señor?" (p. 115). Por el contrario, vive Joaquín movido a la *venganza*: "...pensaba matarles y urdía mentalmente... los detalles de mi sangrienta venganza..." (p. 31).

"...Tirábame... el deseo de adquirir fama y renombre... de castigar así a Helena, de vengarme de ellos, de ellos y de todos los demás..." (p. 64).

"...mi demonio me decía que con el fracaso del hijo me vengaría del encubrimiento del padre..." (p. 59).

"...Será mi vengadora"... piensa Joaquín de su hija y Antonia lo acusará: "...lo que tratas es de vengarte, ¡qué vengativo eres! ¡No olvidas ni perdonas!..." (p. 101).

Del mismo modo piensa Joaquín de Abel: "...quiere arrebatarme su cariño, quiere ser el primero, quiere vengarse de lo de su hijo. Sí, sí es por venganza..." (p. 228).

Esta venganza podría quizás compararse a aquella venganza pagana con la que se tendía a restablecer el equilibrio perdido. Joaquín necesita vengarse para calmar la sed de su odio. Odio o *envidia*, tal como los une Joaquín en su confesión al padre Echeverría: "...Todo odio es envidia, padre..." (p. 113).

Envidia de la que acusará Helena a Joaquín: "... Pobre, no es más que un envidioso..." (p. 42) y "...Tú sabes que está muerto de envidia de ti..." (p. 109).

Envidia que Joaquín descubre en Abel: "...Pues Joaquín dio en creer que toda la pasión que bajo su aparente impasibilidad de egoísta animaba a Abel era la envidia, la envidia de él a Joaquín quien por envidia le arrebatara de mozo el afecto de sus compañeros, que por envidia le quitó a Helena..." (p. 204) y también en aquel hombre desgraciado que pedía limosna: "...¡Quién fuera yo, ese hombre me envidia, me envidia! ¿Y yo quién quiero ser?... (p. 124).

Envidia que teme pueda surgir al tener que repartir su cariño entre varios hijos: "... si hubiésemos tenido dos habrían nacido envidias entre ellos..." (p. 131). Joaquín vive en esta envidia y la conoce: "...La envidia no puede ser entre personas que no se conocen. No se envidia al de otras tierras ni al de otros tiempos. No se envidia al forastero sino a los del mismo pueblo entre sí... y la mayor envidia entre hermanos. Por algo es la leyenda de Caín y Abel... decididamente la envidia es una forma de parentesco..." (pp. 209/210). Y Unamuno nos dice a través del personaje de Abel: "...La envidia de Caín era algo grande...". Así también la envidia de Joaquín es algo grande, algo misterioso. Y este misterio parece resumirse en la palabra *bebedizo*, símbolo de lo inexplicable.

Piensa Joaquín después de haber hablado con aquella mujer que se explicaba el abandono de su esposo por un bebedizo: "...Estas gentes del pueblo todo lo atribuyen a bebedizos o a envidias... El que todos sus fracasos los atribuye a ajenas envidias es un envidioso. ¿Y no lo seremos todos? ¿no me habrán dado un bebedizo?... Es el pecado original..." (p. 69). Más tarde pensará que Dios a Caín "...le había hecho envidioso ...le había dado un bebedizo..." (p. 83) y que alguna mujer tuvo que intervenir en esta tragedia: "...Acaso la que les dio la misma leche: el bebedizo..." (p. 87). Pero cuando Joaquín, caído ya en la desesperación ante la preferencia de su nieto por el otro abuelo pide explicaciones a Abel, este último le contesta: "...Lo aojaré o le daré algún bebedizo, sin duda..." (p. 231).

Conserva aquí la palabra el mismo halo de misterio aunque separada del contexto bíblico. Finalmente reaparece en una de las últimas y trágicas palabras de Joaquín: "...¿por qué he sido tan envidioso, tan malo? ¿qué hice para ser así? ¿qué leche mamé? ¿Era un bebedizo de odio? ¿Ha sido un bebedizo mi sangre? La palabra bebedizo nos conduce a una importante asociación: Caín y Joaquín han mamado el mismo bebedizo de odio.

Todo este rápido estudio, para demostrar la reiteración de ciertas palabras tales como: odio - enfermo - salvación - inmortal - gloria - querer - venganza - envidia - bebedizo, fundamentales para la comprensión de *Abel Sánchez.*

De alguna manera ya hemos señalado su vinculación con el tema, cabe ahora preguntarnos el porqué de esta reiteración. Probablemente podamos destacar en esta novela una íntima unión de fondo y forma, en la que el vocabulario parece obsesivo así como es obsesiva la pasión de su protagonista. Es indudable que la insistencia en el uso de palabras claves en diferentes contextos y referidas a distintos personajes y, por lo tanto, con nuevas implicancias, despierta al lector, lo sobresalta llevándolo de clímax en clímax y ayudándolo a establecer importantes asociaciones.

El relato está impregnado de un hondo lirismo que se aviene adecuadamente con su tono confesional.

He querido imaginarme la pasión de Joaquín como encerrada por el autor en un círculo formado por estas palabras, un círculo que se amplía elevándose al plano metafísico con la aparición de palabras como "inmortalizar" o "gloria" que nos disuaden de la posible asociación de esta pasión a una pasión cualquiera y que por el contrario justifican aquella mención de Unamuno a lo angelical de la envidia de su personaje Joaquín Monegro. *Abel Sánchez* es una creación desconcertante. En ella Unamuno, con una nueva concepción del relato bíblico nos desnuda un alma humana excepcional. Joaquín es un hombre de "carne y hueso" pero la esencia de su alma es su odio y en esto reside su agonía: se debate entre el deseo de salvación y su imposibilidad de liberarse de ese odio, dada su naturaleza. Quizás podamos comprender su trágica intimidad reconociendo en él, como en Caín, "...un afán de sobrevivir en Dios, en la memoria divina". Este profundo planteo de Unamuno se ha ido vislumbrando precisamente ayudado por las palabras mencionadas anteriormente. De ahí su insistente uso y la elección de las mismas.

Sólo nos resta recordar aquellas palabras de Julián Marías: "Al acabar la lectura, con el libro cerrado entre las manos, diríamos que de repente se nos ha vuelto ajeno: sentimos que no lo hemos leído bien, que su contenido se escapa, que tal vez fuera menester volver a empezar...". Esto mismo ocurre con *Abel Sánchez* y creo que esto se debe tanto a su angustiosa problemática como a su desasosegante presentación.

De esta manera ha logrado Unamuno su intención de sacudir al lector tal como nos lo explicaba con las palabras con que comenzamos este trabajo.

MARCELA TABANERA

Bibliografía

Unamuno, Miguel de, *Abel Sánchez*, 2ª ed., Madrid, Renacimiento (1928).

Unamuno, Miguel de, *Del Sentimiento trágico de la vida*, 4ª ed. Madrid, Renacimiento (1931).

Romero Navarro, N., *Miguel de Unamuno. Novelista, poeta, ensayista.* Madrid, Sociedad general española de librería (1928).

Marías, Julián, *Miguel de Unamuno.* 5ª ed. Madrid, Espasa Calpe (1971)

Moeller, Charles, *Literatura del siglo XX y Cristianismo*, t. IV, Madrid, Gredos, (1960).

Nora, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, (1958/62).

Barja, César, *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, V. Suárez (1935).

Eoff, Sh., *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral, (1965).

Regalado García, Antonio, *El siervo y el señor. La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno*, Madrid, Gredos, (1968).

Río, Angel del, *Las novelas ejemplares de Unamuno* (En su: *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Madrid, Gredos, 1966).

Ayala, Francisco, *El arte de novelar de Unamuno* (En su: *Realidad y ensueño*, Madrid, Gredos, 1963).

Schürr, Friedrich, *El amor, problema existencial en la obra de Unamuno* (En: *Cuadernos del idioma*, Nº 1, Buenos Aires, 1968).

Corvalán, Octavio, *Unamuno y la novela contemporánea* (En: *Cuadernos del idioma*, Nº 10, Buenos Aires, 1968).

OBSERVACIONES DE MENENDEZ PIDAL SOBRE EL *CANTAR DEL DESTIERRO*

Ramón Menéndez Pidal, el ilustre filólogo y medievalista español muerto casi centenario, dedicó buena parte de su larga y fecunda vida al estudio del *Poema del Cid.* En sus investigaciones hay tres fechas fundamentales: 1908, 1913 y 1961. En la primera de esas fechas publica la edición crítica y paleográfica del *Poema,* con un extenso y completo estudio preliminar sobre el códice, la geografía del *Cantar,* la relación con diferentes crónicas, la versificación, la gramática y el vocabulario. Esos estudios los realizó con motivo de la convocatoria a un premio hecha entre 1892 y 1893 por la Real Academia Española, premio que fue otorgado al entonces joven estudioso en 1895, según manifiesta en el comienzo de su trabajo, donde también confiesa que para la publicación de 1908 presentó una refundición del premiado por la Academia, donde pone su "anticuada obra al corriente de las nuevas publicaciones ajenas y de las nuevas ideas propias" (1). Hacia 1913 publicó en la colección Clásicos Castellanos de la lectura una edición del *Poema* que podría considerarse como de divulgación. En un atrayente prólogo analiza el contenido del *Poema* y distintos aspectos de su técnica narrativa, con minuciosa referencia al ambiente geográfico, a los rasgos históricos, a las tradiciones locales que acoge y a sus indudables valores. Por último, en 1963, publica una recopilación (2) de distintas páginas dedicadas al venerable *Poema* en diferentes épocas —incluido el prólogo de 1913— y agrega otras, publicadas en *Romania* dos años antes, en que destaca la posibilidad de que un autor más reciente hubiese refundido la obra de un poeta casi contemporáneo del héroe protagonista, con una diferencia cronológica de casi medio siglo entre una y otra versión (3). Agrega, además, una útil *Recapitulación final,* en que sintetiza concisamente sus ideas fundamentales acerca del *Poema,* en relación con aspectos de carácter social, cultural y artístico, propios de la Edad Media. Entre otras cuestiones hace referencia a las que considera posibles causas de la refundición, al *Poema* como espectáculo público, a las luchas entre las clases sociales, a rasgos líricos y a rasgos cómicos, aspectos todos integrados por el maestro en un contexto cultural bien conocido por él, como corolario de unos setenta años pasados en devota dedicación y vistos en amplia perspectiva desde su ancianidad gloriosa.

(1) MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mio Cid. Texto, Gramática y Vocabulario.* Madrid, Espasa-Calpe, 1954, vol. I, pp. IX-X.

(2) MENÉNDEZ PIDAL, R., *En torno al Poema del Cid.* Barcelona. E.D.H.A.S.A., 1963.

(3) MENÉNDEZ PIDAL, R., *Dos poetas en el Cantar de Mío Cid* (en *Romania,* LXXXII, 1961, pp. 145-200).

Si bien no ha dedicado una atención especial ni preferente al *Cantar del destierro* en ninguna de sus investigaciones, ya en su primera publicación de 1908 señala algunos rasgos de ese cantar en que se apoya buscando la localización del *Poema*. Compara, después de analizarlos detenidamente, los itinerarios del destierro, de Corpes y de Valencia, y cree descubrir un conocimiento particular del juglar —a través de los pormenores topográficos de que hace uso— sobre "la corta distancia que hay de Medinaceli a Luzón y de San Esteban a Navapalos" (4). Advierte, asimismo, cómo el poeta "no teme cansar a sus oyentes, o por lo menos no se cansa él de referirnos muy al pormenor la marcha del Cid desterrado a Castejón y Alcocer" (5). Antes ha insistido en señalar cómo el juglar habría querido lucir sus conocimientos sobre las tierras que va atravesando el héroe al salir de Cardeña: (6) "la calçada de Quinea yuala traspasar" (7). También se destaca cómo el Cid pasa la sierra de Miedes durante la noche, "que fiera es e grand" (8). El juglar conocería —dice Menéndez Pidal— una vegetación salvaje que ha desaparecido. Una vez en tierra de moros, el Campeador hace alto durante el día, para no ser descubierto, "en medio de una montaña maravillosa e grand" (9), y andando durante la noche acecha Castejón mientras espera el amanecer (10). El juglar, que ha descripto con tanto pormenor el paso del Duero, no menciona lugar alguno en una distancia mayor de cuarenta kilómetros, que se extiende desde Miedes hasta Castejón. Posteriormente, el itinerario de Corpes —dirá el maestro— confirmará el conocimiento especial que el poeta tenía de las orillas del Duero (11). Los

(4) *Cantar*, vol. I, p. 70. La crítica actual advierte errores del poeta que ponen de manifiesto cierto desconocimiento de San Esteban y Medinaceli: "Las investigaciones de Michael, de Ubieto Arteta y de otros han servido «últimamente para demostrar que la tan cantada exactitud geográfica del *PMC* corre pareja con la presencia en dicha obra de bastantes errores y confusiones que difícilmente pueden reconciliarse con la teoría de que el poeta conociera muy bien San Esteban o Medinaceli» ". P. E. Russell, *El "Poema de Mio Cid" como documento de información caminera"* (en *Temas de "La Celestina" y otros estudios*. Barcelona, Ariel, 1978, p. 169).

(5) *Cantar*, vol. I, p. 69.

(6) Se acepta aún hoy la teoría de que el poeta conociera los itinerarios del héroe: "En cuanto a los itinerarios mismos, es evidente que la teoría de la dependencia de parte del poeta castellano de itinerarios ya existentes en otros poemas [...] no es aplicable. Tenemos, pues, que atribuir el carácter de los itinerarios cidianos a conocimientos adquiridos de primera mano (teoría de Wilhem Wike y de Menéndez Pidal) o al empleo de material geográfico escrito. Hay no pocos datos que apoyan la segunda hipótesis". P. E. Russell, ob. cit., pp. 196-197).

(7) *Cantar*, vol. I, p. 45, referencia al verso 400. Para P. E. Russell hay un error inexplicable en la denominación de la antigua calzada romana: "El error más inexplicable de este primer itinerario cidiano es, a mi juicio, la afirmación (v. 400) de que la antigua calzada romana que atravesó el Cid antes de alcanzar el Duero se llamaba la "calçada de Quinea", nombre que en la Edad Media se daba a la más famosa de las antiguas carreteras romanas, la *calciata* que unía Mérida con Astorga", ob. cit., p. 170.

(8) Verso 422. Ian Michael advierte cómo se encuentra, a través del *Poema*, el sentir de la Edad Media de que los yermos eran lugares amenazantes, y señala otros versos con sentido similar: vs. 1491, 2715, 2751 y 2788-2789. *Poema de Mio Cid*. Edición de Ian Michael. Madrid, Castalia, 1976, nota al v. 422.

(9) *Cantar*, v. 427.

(10) Ib., vv. 437-456.

(11) Ib., pp. 49-50. Para P. E. Russell, por el contrario, el poeta no habría conocido bien el Duero: "Al contrario de los poetas franceses, incluso un gran río como el Duero, que los viajeros cidianos tienen que pasar más de una vez, no provoca reacción alguna, a pesar de ser el Duero particularidad geográfica que domina la comarca de San Esteban de Gormáz, región de interés especial para el poeta castellano. Se jacta de su conocimiento de la toponimia de los caminos de los que era San Esteban cruce importante, prodigando, mediante la microtopo-

pormenores topográficos, cuanto más insignificantes —declara Menéndez Pidal— mejor podrán indicar cuál era la tierra más familiar al poeta ([12]). Llega a la conclusión, finalmente, de que el juglar reparte su afecto y sus recuerdos entre Medinaceli y San Esteban de Gormaz, comarcas muy próximas, y únicas en todo el *Poema* que se describen con pormenores topográficos ([13]). Deduce que "el Cantar se escribió en la actual provincia de Soria, en el extremo Sureste de lo que hoy se llama Castilla la Vieja" ([14]).

---

nimia, datos sobre ellos. Hace lo mismo con respecto a las vías de acceso a Medinaceli desde el sur. Pero no acompaña esta proliferación de topónimos ninguna alusión descriptiva relativa a los pueblos y lugarejos en cuestión para convencernos de que el poeta los conociera de primera mano. Por el contrario, de vez en cuando algún que otro dato incorrecto que se le escapa parece confirmar que no estaba familiarizado de primera mano con San Esteban de Gormaz ni con su comarca, lo que inevitablemente hace pensar en la posibilidad de que sus conocimientos de la topografía caminera fueran adquiridos de segunda mano". Ob. cit., p. 197.

([12]) *Cantar*, vol. I, p. 70. P. E. Russell considera que los itinerarios cidianos derivan de la épica francesa, pero que el poeta adapta el *topos* a su deseo de destacar San Esteban de Gormaz y Medinaceli: "Espero que las páginas precedentes hayan por lo menos establecido satisfactoriamente 1º) que los itinerarios cidianos derivan de la épica francesa y 2º) que el poeta castellano, al hacer suyo este otro *topos* francés, no lo maneja siguiendo dócilmente las huellas de los poetas franceses. Como en el caso de la oración de Doña Jimena, lo adapta a las necesidades particulares de su propia obra, notablemente al emplearlo para dirigir la atención de su público sobre la comarca de San Esteban de Gormaz y, con menos insistencia, sobre la región de Medinaceli. Emplea la microtoponimia como mecanismo particular suyo para insistir en la presencia de ambas regiones en su obra. El manejo de la topografía para tal fin, continuado a lo largo de un poema entero, no tiene paralelo, que yo sepa, en las *chansons*. En cuanto es posible averiguarlo, tampoco se trata de características de los poemas épicos castellanos perdidos en que, al parecer, el papel de los itinerarios era mucho más reducido que en el caso del *PMC*". (Ob. cit., p. 194).

([13]) *Cantar*, vol. I, p. 71. Russell advierte que "El problema de este aspecto de la microtoponimia cidiana estriba más bien en averiguar cuál pudo ser el motivo que llevó al poeta a proceder de esta manera". (Ob. cit., p. 168). El mismo Russell agrega: "La microtoponimia en este caso parece tener doble función: pretende recordar al público de la época cuán cerca de Medinaceli se habrían extendido las tierras controladas por el exiliado de Bivar después de la captura de Valencia (nótese que en este caso los topónimos son, con una excepción, nombres de pueblos bien conocidos) y, en segundo lugar, sirve para prestar verosimilitud a una serie de datos históricos ficticios mediante la cita de una sucesión de topónimos verdaderos que parecían demostrar un conocimiento íntimo de las regiones en cuestión". (Ob. cit., p. 175). Y sobre el interés del poeta por San Esteban de Gormaz dice Russell que "era pueblo muy importante. De su importancia dan testimonio los documentos publicados por Julio González relativos al reinado de Alfonso VIII. Este rey residía con frecuencia en él y, al parecer, tenía allí palacio real. No es, pues, tan extraño, en el contexto histórico de la Castilla de Alfonso VIII, que un poeta que se dedicara a escribir un poema heroico sobre la vida del Cid tuviese la idea de incorporar San Esteban en esa vida". (Ob. cit.). Ha de tenerse en cuenta que esta referencia al reinado de Alfonso VIII guarda estrecha relación con la fecha que se asigne a la composición del *Poema*, que para Menéndez Pidal habría sido, en su supuesta última forma, hacia 1140. Russell ha notado que unos treinta documentos de la colección publicada por González "fueron emitidos por la cancillería de Alfonso VIII en San Esteban de Gormaz entre 1171 y 1214". (Ob. cit., nota 61). La observación de Russell adquiere mayor relevancia con la tesis, generalmente aceptada en la actualidad, de una fecha más tardía para el *Poema*.

([14]) *Cantar*, vol. I, p. 73. La crítica destaca la vinculación del *Poema* con la ciudad de Burgos. Ya Menéndez Pidal, en su prólogo de 1913, dice: "Entre las varias tentativas de localización del *Cantar*, una de las últimamente formuladas es la de Rodolfo Beer, quien lo supone escrito en el monasterio benedictino de Cardeña, junto a Burgos". (*Poema de Mio Cid*, edición y notas de R. Menéndez Pidal. Madrid, Espasa-Calpe, 1960, p. 24). Colin Smith afirma: "La insistencia de Pidal en el exacto conocimiento que el autor de-

Compara después la partida de Vivar narrada en el *Poema* con la presentada en distintas crónicas, señalando las diferencias, que supone debidas al manejo por los cronistas de distintas refundiciones como fuente. La semejanza con la *Crónica de Veinte Reyes* lo induce a utilizarla para suplir las partes perdidas del códice —una hoja en el comienzo y dos en el interior—. Destaca las diferencias de versificación del *Cantar del destierro* con los dos cantares siguientes, y señala una mayor variedad de asonantes en un mayor número de tiradas o series de versos. Indica detalladamente las lagunas y errores de copia que cree advertir en el códice —lo hace en el comienzo de su estudio, cuando analiza el manuscrito—. Señala lo que llama "lagunas en el texto, versos dislocados y otros defectos tan materiales y groseros, que sólo pueden explicarse suponiendo que la actual copia procede, no ya de otra, sino de otras varias en que el error se fue sucediendo y aumentando" (15). Considera que faltan versos después del 181, en el episodio de las arcas de arena (16); después del 441, en que habla Minaya y a continuación el Cid, según el sentido, aunque no aparece explícito en el texto conservado, donde se confunden ambos parlamentos (17). Señala también otras lagunas en el texto después de los versos 875 (18) y 934 (19).

Manifiesta que las refundiciones alteraban menos el comienzo que la conclusión de las gestas primitivas, lo que explica —a su juicio— que el cantar prosificado en la Primera Crónica General de 1289 —que no es el que se conserva en el códice llegado hasta nuestros días— difiera poco del texto primitivo

---

muestra tener de la comarca que se extiende entre San Esteban y Medinaceli, no puede ser desdeñada; éste pudo muy bien haber conocido estos lugares en 1200, y pudo haber nacido allí (según los vv. 2820, 2847), pero los indicios de que el poema fuera compuesto en Burgos, o cerca de esta ciudad, son muy fuertes" (*Poema de Mío Cid*. Edición de Colin Smith. Madrid, Cátedra, 1977, p. 44). En cuanto a Ian Michael declara: "Aun aceptando la hipótesis de que el autor tuviera un conocimiento especial de las zonas de San Esteban y Medinaceli, ello no prueba que compusiera allí el *Poema;* las dos ocasiones en que su conocimiento topográfico parece ser defectuoso nos hacen pensar que, todo lo más, habría atravesado aquellas zonas dos o tres veces. Con respecto al argumento lingüístico, sería posible aducir razones para diferenciar en el *Poema* formas lingüísticas influidas por los dialectos del este de la Península; sin embargo, no veo la posibilidad de comprobar que el poeta fuese natural de una u otra de estas zonas de la frontera castellana del este. Por otra parte, hay algunos indicios que vinculan el *Poema* con la zona de Burgos: la relación entre el *Poema* y las leyendas caradignenses del Cid, la invención del personaje de Martín Antolínez, el esfuerzo para relacionar la abadía de Cardeña con la narración básica del *Poema*, el hecho de que el Ms. se encontró en Vivar del Cid, si bien en el siglo XVI". (*Poema de Mío Cid*, Edición de Ian Michael. Madrid, Castalia, 1976, p. 50).

(15) *Cantar*, vol. I, p. 29. ss.

(16) Ian Michael admite que "El significado del pasaje implica una laguna después de este verso (comp. 200-202), pero no es probable que constituyera todo un folio; es posible que algún copista se hubiera distraído momentáneamente y omitiera algunos versos. Menéndez Pidal, ed. crít., suple tres versos reconstruidos a base de PCG"... (Ed. cit., Aparato Crítico, nota al v. 181).

(17) Colin Smith considera que la laguna después del verso 441 "es, sin duda, antigua, ya que afecta también a las crónicas. MP reconstruye cuatro versos que califica de «restauración arbitraria», en los que Alvar Fáñez continúa su consejo y el Cid inicia su respuesta" (Ed. cit., nota al v. 441). Ian Michael aclara: "Hay una laguna después de este verso en la cual Alvar Fáñez hubiera debido terminar su consejo al Cid, puesto que éste está dando las órdenes en el v. 442" (Ed. cit., nota al v. 441).

(18) Según Ian Michael "Menéndez Pidal, ed. crít., innecesariamente supone una laguna en el texto". (Ed. cit., nota al v. 876).

(19) Ian Michael señala que "Basándose en PCG, Lidforss y Menéndez Pidal, ed. crít., suponen una laguna tras ese verso" (Ed. cit., nota al v. 934).

en el *Cantar del destierro*, y que se aparte bastante de él en el *Cantar de las bodas* y más aún en el de *Corpes*. Considera útil, aunque con reservas, la comparación de la Primera Crónica con el *Cantar del destierro*, porque en las diferencias que se presentan puede dudarse de que se deban a la refundición o no. La Segunda Crónica General —de 1344— copia en gran parte la Primera, y puede advertirse que también desconocía el viejo cantar, tanto como que se había manejado con otra refundición posterior a la que circulaba hacia 1289, en tiempos de Sancho IV. La Crónica de 1344 se aparta mucho más que la primera del texto del *Cantar*. Lo mismo ocurre con la Crónica de Castilla y con la Crónica Particular del Cid, que muestran rasgos análogos a la de 1344, sin ser copia de ella (20).

En la publicación de 1913 Menéndez Pidal enumera y comenta los que llama elementos ficticios, y entre ellos, el episodio conocido como el de las arcas de arena, en que el héroe finge una riqueza inexistente para obtener un préstamo de dos prestamistas judíos burgaleses. Recuerda algunos relatos anteriores y posteriores al *Poema*, en que aparece el engaño hecho por el Cid y señala el destino posterior del episodio en el Romancero —y antes en la refundición del *Cantar* conocida por las crónicas—, donde el héroe manda emisarios que paguen su deuda y pidan disculpas en su nombre a los burlados prestamistas. Destaca el que considera único elemento maravilloso del *Poema*, en la aparición del Arcángel Gabriel, para confortar, en sueños, al Campeador, durante la última noche que duerme en Castilla antes de partir para el injusto destierro que se le ha impuesto. Pone de relieve cómo el juglar reduce a una las dos prisiones del Conde de Barcelona, las dos contiendas con el Conde García Ordóñez y simplifica con acierto las alternativas de ira y favor del rey Alfonso VI, presentando una sola caída en desgracia, en que el "airado" logra trabajosamente, en ascenso progresivo, el total favor real (21).

Comenta distintos aspectos de la influencia francesa (22) en el *Poema*, como la oración de Jimena (23) —que considera narrativa por la alusión a tantos milagros (24)— o la manifestación del dolor de los personajes por medio

(20) *Cantar*, vol. I, pp. 130-132.
(21) *Poema de Mio Cid*, ed. de Menéndez Pidal cit., p. 28.
(22) Ib., p. 33. ss.
(23) P. E. Russell destaca la intuición de Menéndez Pidal al respecto: "La intuición que tuvo Menéndez Pidal de que esa oración era un ejemplo notable de la influencia de la épica francesa en la española resalta ahora apoyada por abundante documentación y discusión. Desde luego la historia y las circunstancias de esa influencia se revelan más complejas de lo que imaginaba Menéndez Pidal. Si bien el poeta cidiano recibió el *topos* de las *chansons de geste* francesas, es evidente que introdujo en su modelo importantes modificaciones que afectaron tanto la función temática y situacional de la oración como no pocos detalles de contenido y vocabulario". *La oración de doña Jimena* (en *Temas de "La Celestina"*..., ed. cit., p. 150).
(24) Russell analiza el valor de la referencia a tantos milagros y agrega que la oración del *Poema* tiene aspecto de conjuro: "Es esencialmente una súplica o petición de la ayuda divina caracterizada por el acento que pone en la omnipotencia de Dios. Esta se hace tener presente principalmente con el recitado de listas de milagros ocurridos por intervención de Dios para salvar de peligros extremos y de diversos tipos a personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento o figuras apócrifas. El objeto aparente es el de recordar a Dios el poder que tiene, si lo desea, para interferir con las leyes naturales del universo; pero es también característico de este tipo de oración épica un importante aspecto de conjuro y exorcismo, y por ése y otros motivos no es satisfactorio, a mi juicio, clasificar la que nos ocupa como oración "narrativa". Ib., p. 116.

de las lágrimas (25). Insiste en el tema ya tratado en 1908, que lo orienta hacia su tesis de localización del *Cantar* por las tradiciones locales que parece acoger, afirmando, al mismo tiempo, que tanto la geografía como la acción del *Poema* convergen artificiosamente en torno de Medinaceli. Llama la atención sobre el hecho de que se dé tanta importancia, al narrarlas con todo detalle, a las acciones de Castajón y Alcocer (26), en que toman dos lugarejos no mencionados en la Historia Latina del Cid, en tanto que los hechos históricamente gloriosos de la actividad guerrera del Campeador —la conquista de Valencia, por ejemplo— se narran sintética y brevemente, en unos 130 versos (27). Al analizar los rasgos históricos del *Poema* (28) recuerda algunos hechos de la vida del Cid, destacando someramente los más significativos, y a continuación identifica a cada uno de los personajes históricos que aparecen en el *Cantar* —que son la mayor parte—. También analiza lo que llama "valor histórico y arqueológico del Poema" (29), destacando el cuadro de época evidente en las actitudes de los personajes, desde los saludos, las despedidas, la preocupación

(25) Al respecto Colin Smith recuerda que "El Cid solloza abiertamente, por diversas razones, a lo largo del poema. Sentir con intensidad una emoción y expresar ese sentimiento en público es bastante normal en muchas sociedades; en la épica no se consideraba esto como algo impropio de un hombre, sino que era más bien una cualidad heroica; véase L. Beszard, "Les larmes dans l'épopée...", *Z. R. P.*, XXVII (1903), 385-413, 513-549, 641-673. Sobre *llorar de los ojos*, véase «Physical Phrases», 152-154; en el poema y en otros textos (en los cuales aparece con frecuencia) es una fórmula que se coloca por lo general en el primer hemistiquio, aunque aquí, por excepción, ocupa todo el verso. La frase no está tomada necesariamente del francés (a psar de que *pleurer des oilz* aparece ocho veces en la *CR*), sino que es más bien parte de un sistema que incluía *ver de los ojos, dezir de la boca* y expresiones semejantes, en todas las cuales se ayuda al verbo con una adición "física" (originalmente quizá la acompañaba un gesto). *Poema de Mio Cid*, ed. cit., p. 274.

(26) Afirma Russell que "Tiene, sin embargo, una importancia innegable recordar que todo el episodio referente a ese castillo [de Alcocer] muestra, si no es enteramente ficticio, importantes desviaciones de la exactitud histórica. Nos queda el elegir entre un caso de falsificación o invención consciente, por lo que serían objetivos poéticos perfectamente estimables dentro de la tradición de la épica romance, y error de buena fe del poeta, cometido por no saber él más. Sea como sea, nada hay en este largo episodio para apoyar la teoría de la supuesta "historicidad fundamental" del *Poema de Mio Cid*. "Alcocer" (en *Temas de "La Celestina"*..., pp. 42-43). De mucho interés resulta la hipótesis de Horrent, avalada por Russell: "No me parece satisfactorio querer atribuir estos (y otros) errores históricos a la ignorancia del poeta o a la falibilidad de sus informantes locales. Mucho más convincente, a mi juicio, es la hipótesis de Jules Horrent, quien ve en estos datos no auténticos una posible y deliberada subordinación de la historia a la visión poética del autor de *PMC*". P. E. Russell, Ib., p. 50.

(27) *Poema de Mio Cid*, ed. de Menéndez Pidal, p. 25. Curiosamente, la geografía del *Poema* alcanza mayor exactitud cuanto más se aleja de Castilla, dice Russell: "Un aspecto inesperado de la geografía cidiana en general (dejando aparte por el momento los itinerarios) es que el texto tiende a ser más exacto cuanto más se aleja de Castilla (campañas contra Valencia; actuación del Cid en el valle de Jiloca y más allá). Como ya vimos, los errores geográficos más obvios y más inexplicables se presentan precisamente cuando el poeta, al parecer, está dentro de, o no lejos de, las regiones castellanas que han sido señaladas como su posible tierra natal. El *Poema de Mío Cid* como documento...", ed. cit., p. 187.

(28) *Poema*, ed. de Menéndez Pidal, p. 13. ss.

(29) Ib., p. 73. ss.

por la familia y las necesidades diarias, hasta la manera de prepararse para un combate o para las vistas, o la estrategia a seguir en la batalla, entre tantísimas otras, todas tan significativas y orientadoras. Formula observaciones sobre el valor artístico (30) y el valor nacional del *Poema* (31). Afirma que "el *Poema del Cid* es obra de una acentuada originalidad" (32). Enumera algunos rasgos representativos de esa indudable originalidad en el apartarse del secular rencor castellano hacia el reino de León y apartarse de una "pasión eminentemente épica desde Homero en adelante" (33), la venganza. Se aparta, asimismo del modelo de héroe rebelde y díscolo, para presentar un héroe "víctima de la persecución injusta del rey, y, al mismo tiempo [...] leal y generoso con su perseguidor; [...] *con Alfons mío senor non querría lidiar*" (34). Encuentra Menéndez Pidal valor nacional en el *Poema del Cid*, "como retrato del pueblo donde se escribió" (35). Porque el Cid es símbolo y modelo de las cualidades más nobles vigentes en el pueblo que lo hizo su héroe. También es profundamente nacional —agregará el maestro— el espíritu democrático que ha encarnado en ese simple hidalgo, despreciado por la alta nobleza y no comprendido por su Rey, infanzón que sería buen vasallo si tuviese buen señor, y que logra realizar las más extraordinarias hazañas guerreras.

En su última publicación —la de 1961— el maestro desarrolla con cierta amplitud una idea que confiesa surgida en él mucho tiempo antes: la de que hay un autor primitivo, que compuso su obra poco tiempo después de muerto el Cid, y cuyo poema original habría sido refundido unos treinta o cuarenta años después, por un juglar más interesado en novelizar e indiferente a la variedad métrica. Funda esta nueva teoría —nueva, por lo menos, en cuanto a su difusión— en lo que supone dos maneras de versificar y dos actitudes frente a la verdad histórica, y que cree encontrar tanto en el cambio más frecuente de asonancias en el *Cantar del destierro*, cuanto en detalles que califica de profunda veracidad histórica, en contraste casi increíble con hechos manifiestamente apartados de ella. Describe también en su último estudio las luchas

(30) Ib., p. 59 ss.

(31) Ib., p. 95 ss.

(32) A los rasgos de originalidad manifiestos en el manejo de los *topos*, señalados por Russell, podrían agregarse la creación de una realidad poética (*cidiana*, la llama Russell) y el uso de motivos literarios con apariencia de tradición histórica. Véanse las observaciones de Russell en el estudio citado: "El poeta —vale la pena recordarlo— jamás promete escribir una historia verídica del Cid, aunque los poetas épicos franceses a veces no vacilaban en hacer tal declaración para dar confianza a su público. A él le preocupa crear su propia realidad cidiana dentro de la tradición estilística de la poesía épica, dibujando con fines ejemplares la vida y el carácter de su héroe, no tales como fueron sino como él hubiera querido que fuesen" (p. 54). "Me parece que en el relato podemos ya distinguir toda una serie de motivos literarios, poéticos, que preocupan mucho más al poeta que la verosimilitud o la exactitud históricas" (p. 52).

(33) *Poema*, ed. de Menéndez Pidal, p. 60 ss.

(34) Verso 538.

(35) *Poema*, ed. de Menéndez Pidal, p. 95.

sociales entre el infanzón de Vivar y sus seguidores, y una clase que califica de "llena de orgullo y vanidad" (36). Esta situación, más desarrollada en los cantares segundo y tercero, comienza a despuntar en el correspondiente al destierro, cuando se narra la ignominiosa derrota del Conde de Barcelona, y la del Conde García Ordóñez –si realmente integraba la parte perdida hacia el comienzo del *Cantar*–.

Estas observaciones de Menéndez Pidal sobre el *Cantar del destierro,* sin duda, útiles a pesar de los cambios de apreciación actuales sobre muchos aspectos, debidos a nuevas investigaciones, figuran en sus distintas publicaciones. Son fruto de tres momentos en su vida de estudioso: uno de sereno equilibrio, en que cualidades poco comunes le dan ánimo suficiente como para refundir una obra ya galardonada y actualizarla; otro de reflexión y ceñida elección de materiales, en una búsqueda de difusión de logros alcanzados en sus investigaciones; un tercero y último, en la culminación de su fructífera carrera, en que sintetiza cuanto llegó a saber sobre el inolvidable *Poema,* y al transmitirlo a estudiosos y estudiantes, abre nuevas posibilidades de discusión y análisis de sus aseveraciones. Estas observaciones podrían ser, por otra parte, un punto de partida y de apoyo para una revaloración del *Cantar del destierro,* que parecería haber sido generalmente subestimado en relación con los dos siguientes, no obstante el clima de autenticidad y originalidad que lo impregna, y las referencias de diversa naturaleza que han servido a la crítica actual para fundar valiosas observaciones.

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI

(36) *En torno al Poema del Cid,* ed. cit., p. 153.

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

GEORGE ROUX. *Delphes; Son oracle et ses dieux.* Paris, Les Belles Letres, 1976, 235 pp.

Cuando leemos obras de la antigüedad clásica encontramos a menudo en ellas, además de elementos propiamente literarios, alusiones a otros de carácter geográfico, histórico o institucional. Por ejemplo, el oráculo de Delfos, considerado por los griegos como el "ombligo" o centro del mundo antiguo. De aquí la gran importancia del presente trabajo que podría resumirse, en sus objetivos esenciales, con este pasaje:

> "Il [Apolo] sanctionnait de son auguste autorité les fondations de cités, les réformes législatives, l'institution des cultes, et son autorité en devenait plus auguste encore, son oracle plus vénéré. A force de le choisir comme garant de leurs conquêtes spirituelles, les Grecs finirent par se persuader qu'il en avait été l'inspirateur. L'oracle joua dans leur existence un rôle considérable non point seulement parce qu'il les aidait à résoudre les difficultés pratiques de leur vie quotidienne, mais parce qu'il patronnait les notions morales et juridiques sur lesquelles étaient fondés la condition et le comportement de l'homme grec". (p. 5).

En efecto, Apolo es un dios purificador y legislador, que administraba justicia a través de sus respuestas y recibía culto en el oráculo más importante de Grecia. Importancia debida no tanto a una excepcional ubicación geográfica como a la majestuosidad del lugar del emplazamiento del santuario, del cual emana gran belleza, que "sous toutes ses formes fut toujours considérée par les Grecs comme la manifestation sensible du divin" (p. 12).

Las investigaciones, basadas en testimonios de los antiguos, hallazgos arqueológicos y el desciframiento de la escritura silábica micénica o *linear B*, hablan de Apolo como llegado tardíamente a Delfos, donde reinaba antes la Tierra, diosa de la fecundidad relacionada también con un principio masculino o "esposo de la Tierra" (o *Posis-Dâ*, según la etimología dada por algunos). "Ce Poseidon primitif n'est pas le dieu étroitement spécialisé dans les fonctions de dieu de la mer que nous fait connaître la mythologie ultérieure". (p. 29).

De este modo, el lector de la obra de Roux podrá acceder a un conocimiento más profundo de este capítulo fundamental del mundo clásico a través de las fiestas, los cultos de dioses y héroes, los ritos de consulta y adivinación, las sibilas, la arquitectura, la historia y hasta el personal del oráculo, ayudado además por una buena cantidad de fotografías e ilustraciones comentadas, mapas y una bibliografía escogida.

RAÚL LAVALLE

CUATRECASAS, JUAN. *Ramón Llull. Médico y filósofo.* Prólogo de Manuel Carreras Roca, Barcelona, Rocas, 1977, 111 pp.

Cuatrecasas no se limita, en esta obra, a darnos una biografía o un comentario de lo realizado por Ramón Llull. Lo inserta en el marco cultural de su tiempo, señalando los múltiples aspectos en los que se adelantó a sus contemporáneos, para lo cual alterna párrafos dedicados a diversas personalidades del siglo XIII con otros centrados en Llull.

La inmensa sabiduría, el ansia de investigar, el afán evangelizador que caracterizaron a Llull son algunas de las facetas tratadas por Cuatrecasas. Este dice de su obra: "Se trata de un ensayo de interpretación psicológica partiendo de los datos históricos y biográficos. Y sobre todo un ensayo crítico de la personalidad y la obra de Llull (...)" (p. 8).

El entorno cultural de Llull lo forman el surgimiento de nuevas corrientes, como el amor cortés y el proceder caballeresco, y la revitalización de conocimientos antiguos de medicina y filosofía, el estudio de la alquimia y la astronomía (con métodos más próximos a la magia que a la ciencia). Todas estas áreas del saber fueron abordadas por Llull.

Cuatrecasas reseña la vida de Llull en la corte, su conversión a la fe cristiana, su "mística de acción" (p. 26) que lo llevó a predicar en Africa, dando las posibles explicaciones psicológicas para tan radical cambio.

En este ensayo se destaca la labor de Llull como médico y alquimista ya que, si bien fue preponderantemente filósofo, también emprendió la búsqueda de la *quintaesencia* que curara todas las enfermedades e intentó aclarar algunos cambios químicos. Ramón Llull: *"fue el alquimista más puro del siglo XIII (y quizá de todos los tiempos) al insertar su concepción alquímica en la metodología de su pensamiento místico y científico a la vez"* (p. 68).

Coincido con Cuatrecasas en la importancia que tiene el que Llull haya escrito en su lengua materna, el catalán, no sólo porque la ayudó en su evolución, sino también porque este hecho indica que encontró en ella un medio adecuado para exteriorizar su caudal de conocimientos. Sin embargo, es de lamentar que, en ocasiones, aparezcan citas en catalán, sin traducción al castellano.

Un buen juicio sobre este ensayo se encuentra en el prólogo de Carreras Roca: "Pocas obras tienen como ésta la rara virtud de mostrarnos diáfana la figura tan compleja como contradictoria de Ramón Llull el Doctor Iluminado". (p. 1).

LIDIA BEATRIZ CIAPPARELLI

JULIO RODRIGUEZ-PUERTOLAS, *Juan Ruiz. Arcipreste de Hita.* Madrid, Edaf, Escritores de todos los tiempos, 1978, 277 pp.

Mucho se ha escrito sobre Juan Ruiz y el *Libro de Buen Amor,* sobre su carácter autobiográfico o la intención con que fue concebido. Hoy aparece

un texto que se suma a aquello que intentando apartar lo conjetural, se ciñe a los pocos datos ciertos que se tienen sobre Juan Ruiz, y a los innumerables méritos artísticos que encierra su obra.

Encabeza esta Antología un estudio en que se tratan con detenimiento diversos aspectos del *Libro de Buen Amor* —su estructura, métrica, fuentes y cosmovisión—. Merece destacarse por su originalidad, la biografía de Juan Ruiz, basada en datos recientemente obtenidos, con noticias sobre su prisión, a la que Rodríguez-Puértolas considera real. Se señalan como mérito del autor la alternancia entre cuaderna vía y otras formas métricas (lo que había provocado dudas sobre la unidad de la obra), y la inclusión del diálogo como elemento estructural. Especial atención merece el apartado sobre las fuentes occidentales y orientales, que según Rodríguez-Puértolas marcan la integración de elementos cristianos, musulmanes y judíos en la obra, no siempre debidamente señalados por la crítica.

Importa citar parte del párrafo final de este estudio: "El *Libro de Buen Amor* presenta una cosmovisión en que el trastrueque de valores y de lucha individual de feroz pragmatismo son correlatos de la importancia que la sociedad concede ahora al dinero. En este contexto se insertan Juan Ruiz y su libro, en el cual la mezcla del plano trascendente y del plano social-humano muestra la crisis del siglo XIV castellano". (p. 157).

Aclaran el texto numerosas notas. Es de lamentar que por exigencias editoriales, sólo se incluya una antología, ya que el *Libro de Buen Amor* merece ser leído completo.

Este estudio de amena lectura resulta de gran utilidad para una aproximación al texto de Juan Ruiz.

LIDIA BEATRIZ CIAPPARELLI

MANRIQUE, JORGE. *Obra Completa.* Estudio crítico de Miguel de Santiago. 2ª ed., Barcelona, Ediciones 29, 1979, 222 pp.

Una nueva presentación de la *Obra Completa* de Jorge Manrique con estudio crítico trae siempre aparejado el riesgo de repetir lo dicho anteriormente por los numerosos y prestigiosos críticos. Por eso se debe tener en cuenta el objetivo que el propio Miguel de Santiago se ha fijado: "No se trata... de hacer una edición con unos textos y un aparato crítico excesivamente científico. Sin alejarnos de una mínima y elemental profundidad crítica que dé rigor a nuestras afirmaciones... hemos pretendido acercarnos a un público mayoritario que, cada vez más, demanda las obras de nuestros incomparables poetas clásicos" (p. 125).

La vida, la época y el ámbito donde se mueve el poeta del siglo XV han sido estudiados bastante profundamente por el crítico tomando como referencia la obra de Serrano de Haro sobre Manrique. Hay tres constantes, según Santiago, en la vida de Manrique: amor-poesía-guerra. El poeta, apunta el crítico, vuelca su experiencia vital en su poesía; así vemos que el amor

ocupa las tres cuartas partes de la misma y su expresión poética está cargada de un vocabulario castrense.

La obra completa de Manrique se divide en este estudio crítico en tres partes: 1) poesía amorosa, 2) poesía burlesca y 3) poesía doctrinal, ética o didáctico-moral.

La poesía amorosa manriqueña es considerada aquí como "hija de su tiempo", ajustada a cánones, influenciada por la poesía trovadoresca aunque, de vez en cuando, surgen de esta poesía algunos datos personales del poeta.

En segundo término se encuentra la poesía burlesca que, como la anterior (poesía amorosa), se halla muy distante de representar al gran poeta Manrique, el de las *Coplas*. Lo burlesco, como forma popular del humor, no ha hecho, según Santiago, que Manrique lograra destacarse entre sus contemporáneos.

En último término, en esta edición de la obra completa de Manrique se analiza su obra maestra (poesía didáctico-moral): *Coplas a la muerte de Don Rodrigo Manrique*. Con respecto a la métrica adoptada por el gran poeta medieval, Santiago nos dice: "La forma estrófica de las *Coplas* que puede parecer a algunos poco apropiada, por su ligereza, para la gravedad elegíaca, se adapta perfectamente, con flexibilidad musical, a la fluidez de las ideas" (pp. 64-65).

Cabe señalar en este estudio lo que el crítico denomina "Estructura de la Filosofía didáctico-moral de las *Coplas*", la cual nos presenta de una manera clara y concisa los puntos fundamentales del poema (inmortalidad-mortalidad; vida-muerte, etc.) que luego se analizarán por extenso en las páginas siguientes.

El triunfo de la vida en las *Coplas*, título que precede al estudio de las mismas, es lo que se ha propuesto demostrar nuestro crítico. El maestre don Rodrigo ha vivido bien para "morir bien" y para poder finalmente "Vivir Bien".

Las *Coplas* representan para Santiago: "...el triunfo de la Inmortalidad, del Bien Eterno, de la Vida, sobre la ficción —no más— temporal y fugaz de los bienes mundanales" (p. 121).

En cuanto al texto y a la ordenación de los poemas, esta edición se ha basado en la colección "Clásicos Castellanos", de Augusto Cortina.

Si bien no creo que sea la originalidad el valor fundamental de este estudio crítico, que no implica falta de profundidad, pienso que el buen manejo de la bibliografía y la claridad en la expresión de las ideas predispone al lector, especializado o no en la materia, a una correcta y placentera lectura del *Cancionero* de Jorge Manrique.

GRACIELA V. BILUCAGLIA

CARRION GUTIEZ, MANUEL. *Bibliografía de Jorge Manrique* (1479-1979); Homenaje al poeta en el V centenario de su muerte. Palencia, Diputación Provincial, 1979, 96 pp.

INSTITUCION "TELLO TELLEZ DE MENESES". Centro de estudios palentinos. *Coplas a la muerte de Jorge Manrique;* V centenario. Palencia, Diputación Provincial, 1979, 144 pp.

En ocasión de cumplirse el quinto centenario de la muerte del poeta Jorge Manrique, nacido en Palencia en 1440, la Diputación Provincial de dicha localidad publicó, por intermedio de la institución "Tello Téllez de Meneses", dos trabajos que dan cuenta de la actualidad no sólo de las *Coplas a la muerte de su padre* sino también de las restantes composiciones de este insigne autor.

Manuel Carrión Gútiez, palentino y poeta próximo a Manrique por su espíritu creador y lugar de nacimiento, fue el encargado de efectuar una historia bibliográfica que, a nuestro juicio, es exhaustiva, aunque éste no sea el propósito del bibliógrafo, quien considera esta tarea harto difícil por tratarse "...de un autor popular".

La selección del material bibliográfico excluye trabajos de calidad inferior, publicados en periódicos españoles, cuyo contenido revela un tratamiento superficial del tema, y los asientos bibliográficos se ajustan a aquellos que figuran en la Biblioteca Nacional de Madrid.

El trabajo se halla dividido en tres partes: a) estudios bibliográficos sobre el poeta, b) obras de Jorge Manrique y c) trabajos sobre dicho autor. Se incluye también un breve juicio crítico sobre cada una de las obras más significativas.

Entre las obras de la primera parte, se mencionan las bibliografías de José Simón Díaz y de Palau, así como los estudios generales de Marcelino Menéndez y Pelayo, Augusto Cortina, Rodríguez Moniño y Serrano de Haro, que escogemos entre los muchos enumerados por ser los que mejor ilustran aspectos históricos, biográficos y artísticos referidos al poeta.

El ordenamiento de las obras escritas por Jorge Manrique, en el segundo apartado, es cronológico y éstas son presentadas según hayan sido publicadas en un solo volumen, que las incluya en su totalidad, o en forma parcial. Con respecto a las poesías completas, la edición que consideramos más relevante es la de Augusto Cortina, sin olvidar el estudio y notas de Ofelia Kovacci en el *Cancionero.* Otro estudio crítico que merece atención es el de Miguel de Santiago, por el material bibliográfico que aporta y los datos históricos y críticos, organizados cronológicamente. En cuanto a la obra parcial, las poesías recopiladas en cancioneros son de tono variado: poesía amatoria y cortesana, canciones y villancicos, burlescas y satíricas. Las *Coplas a la muerte de su padre* se consideran en otro apartado, según estén presentadas con glosas o sin ellas, y figuren en manuscritos o impresos, edicione colectivas o separadas. El material bibliográfico referido a estas composiciones abarca desde el siglo XVI hasta nuestros días e incluye ediciones especiales, aún en preparación; así como también glosas a otros poemas de Manrique; traducciones de sus

obras al alemán, francés, holandés, inglés, italiano, latín y noruego; imitaciones (entre las que se destacan las de López de Ubeda, Martínez de la Rosa y Luis de Camoens) y poemas dedicados por autores tales como Jorge Guillén, Antonio Machado, Blas de Otero y Miguel de Unamuno. Entre las versiones, quizás poco difundidas, de la obra de Jorge Manrique se encuentran las musicales, compuestas para tecla, arpa y vihuela, para una voz y piano, para tenor y órgano y para soprano y cuarteto de cuerdas. También se mencionan las grabaciones realizadas por poetas, actores y cantantes españoles contemporáneos.

La tercera y última parte de la bibliografía enumera los principales estudios de carácter general, biográficos y críticos sobre el poeta, sus *Coplas*, influencias y fuentes y los temas que se desprenden del análisis de las obras. Entre estos últimos, se tratan por separado el tema de la muerte y el *Ubi sunt*? En el aspecto biográfico, el libro *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, de Serrano de Haro, es el que trata en forma más exhaustiva el tema. En los estudios críticos, sobresalen autores como Cernuda, Salinas, Hatzfeld, Menéndez y Pelayo y María Rosa Lida.

Esta edición incluye también cuidadas reproducciones de portadas, páginas de ediciones facsimilares, colofones de las obras, grabados medievales, glosas, partituras musicales y fragmentos de algunas traducciones significativas, como la del poeta Longfellow al idioma inglés. Similar cuidado se observa en otro trabajo publicado por la misma institución, en el cual se efectúa una recopilación de poemas escritos por autores de España y América, quienes rinden de esta forma homenaje al poeta cuya muerte se recuerda. Si bien fueron convocados poetas de habla hispánica, se incluyen tres poemas en lengua portuguesa, Desconhecida, Oraçao y Roda.

Los autores son numerosos y los temas, variados. Algunos eligieron la forma epistolar para dirigirse al poeta y recordarlo. Otros tomaron como base algunos de los temas más significativos de las poesías de Manrique y, fundamentalmente, de las *Coplas*. Los versos iniciales de las mismas, el tema de la muerte, la vanidad de los bienes terrenos para aquel que posee una visión trascendente de la existencia, son los más destacados. El tono elegíaco inunda casi todas las composiciones y la presencia espiritual del poeta fluye en todos los poemas, provenientes de distintas latitudes, creados por autores noveles o consagrados, pero animados por una misma fuerza: la de la voz castellana y, más aún, la del espíritu.

Ambos trabajos, la historia bibliográfica y el homenaje poético, constituyen dos obras valiosas para los lectores. La primera permite profundizar ciertos aspectos de la obra de Jorge Manrique y tomar contacto con material bibliográfico actualizado. El segundo, nos lleva a escuchar la voz del poeta renovada en la expresión de nuevos autores y comprobar, una vez más, la permanencia y actualidad de aquellas obras y creadores que unen a la perfección de su estilo la exaltación de valores trascendentes e inmutables.

ADRIANA BEATRIZ BUAROTTI

J. A. GARCIA MARTINEZ, *Sarmiento y el arte de su tiempo*. Buenos Aires, Emecé, 1979, 194 pp.

La polémica figura de Sarmiento ha sido siempre motivo de estudio y blanco riguroso de la crítica en general, pero son pocos los que han sabido aprovechar la veta artística del prócer en su carácter de vocación secreta o como el motor irreprochable que impulsó las artes en nuestro país.

J. A. García Martínez vio con claridad al "hombre artístico" que acompaña al ilustre sanjuanino, característica que se entronca en el contexto romántico donde Sarmiento forjara sus ideas políticas y sociales. Esta es la razón por la cual el investigador asevera que tenemos en Sarmiento al creador de la crítica de arte en nuestro país, quien llevado por su vocación por las artes plásticas y su curiosidad innata, no cree en el arte por el arte, ya que su crítica se ajusta al sentido pragmático que toda obra lleva en sí misma: "la obra tiene un TEMPO que va del hombre que la crea a los grupos sociales que la asimilan (p. 14).

En la primera parte de esta obra se ofrece al lector la semblanza del prócer en su devenir artístico, para lo cual García Martínez actualiza nombres como el de Rousseau, Rugendas, Gras, Monvoisan y otros que de alguna manera gravitaron en Sarmiento. Asimismo se mencionan a Rawson, Procesa Sarmiento y Torres, entre aquellos que recibieron el respaldo artístico del autor de *Facundo*. No queda al margen el interés de la época por convertir a San Juan en un centro cultural de importancia, donde se propicia la enseñanza artística y la creación de establecimientos educacionales como el Colegio de Pensionistas de Santa Rosa.

El libro se cierra con "Testimonios", es decir, con juicios estéticos de Sarmiento que aparecieron en forma de artículos y cuya presencia aquí cumple una doble función: da autoridad al estudio precedente y permite al lector valorar directamente la visión crítica que tuvo Sarmiento del arte de su tiempo.

Estos artículos se acompañan de una clasificación temática con que J. A. García Martínez completa su libro.

La seriedad y erudición de este trabajo conforman un aporte interesante, que enriquece la figura de Sarmiento y la historia de nuestra plástica.

SUSANA BEATRIZ DOMÍNGUEZ

EL ROMANCERO HOY: POETICA. *The Hispanic Ballad Today: Poetics.* Segundo Coloquio Internacional. Universidad de California, Davis. Edición a cargo de Diego Catalán, Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Gredos, 1979, 403 pp.

Como se aclara en la Presentación, el volumen de *El Romancero hoy: Poética*, reúne los diferentes trabajos presentados en el Segundo Coloquio Internacional sobre el romancero hispano, sección IV.

Las ponencias abarcan los días 9 al 11 de mayo de 1977, y es una publicación conjunta entre la Cátedra Seminario Menéndez Pidal (Madrid) y Centros Norteamericanos.

El libro consta de diferentes partes. La primera, La Creación Tradicional, contiene dos artículos. Antonio Sánchez Romeralo, autor del primero titulado *Razón y Sinrazón en la Creación Tradicional,* estudia la falta de sentido en algunas versiones de romances y asienta, con una ejemplificación muy vasta, que el fenómeno no pertenece sólo a la tradición oral moderna sino también a la más antigua.

El segundo trabajo, *La contaminación como arte en un romance sefardí de Tánger* por Joseph H. Silverman, versa acerca de un poema recogido en esa región, en el cual, a pesar de que el texto conforma un todo poético novedoso y deleitable, confluyen tres romances distintos (*Isabel de Liar, La mujer del Pastor,* y *La mujer de Juan Lorenzo*).

La segunda parte del volumen, Estructuras, comienza con el artículo de Giuseppe Di Stefano, Un exordio de Romances, en el cual se realiza un examen detenido de los comienzos de romances famosos y se sacan conclusiones acerca del uso de los apóstrofes —como recurso poético— y el valor de ellos en cuanto a la intencionalidad. Ruth House Webber continúa la serie de artículos con su trabajo *Ballad Openings: Narrative and formal function,* donde analiza, al igual que Di Stefano, los comienzos de conocidos poemas del romancero. De su estudio se desprende que los romances van a tener un principio preestablecido; es decir, que responden a un mismo patrón o modelo típico, hecho que los identifica como tales.

Enrique Martínez López en *La variación en el corrido mexicano: interlocuciones del narrador y los personajes,* estudia, según ya lo adelanta el título del trabajo, las distintas variaciones en los corridos mexicanos; y, específicamente, cómo, en la tradición moderna de dichos corridos, los discursos directos aparecen en mayor proporción si se los enfrenta con las versciones más antiguas. El estudio presta atención, asimismo, al apóstrofe de la paloma, el cual es uno de los rasgos más característicos de estos textos poéticos.

Mercedes Díaz-Roig en su artículo *Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: El caso del romance Las señas del Esposo,* asienta los posibles textos que dieron origen al romance mencionado en el título del trabajo y hace especial hincapié en el estudio de su estructura.

Francisco Martínez-Yanes en *Los desenlaces en el romance de la Blancaniña: Tradición y originalidad,* estudia las variantes del poema tomando en consideración, sobre todo, los diferentes desenlaces (destino de la dama, destino del galán y del marido).

Cerrando la serie de artículos que conforman la segunda parte del volumen y como claramente lo asienta en la introducción de su trabajo, Orest R. Ochrymowycz en *Some observations on Formulaic Diction, Twinning and enjambement in the traditional poetry of Spain,* investiga las implicancias estéticas de las fórmulas de estilo —reiteración, encabalgamiento—, en textos poéticos tradicionales españoles.

La tercera parte del libro, El análisis literario y las computadoras, consta de un solo artículo, *Computer-generated maps of narrative affinity,* donde

Suzanne Petersen demuetra cómo es factible adquirir, gracias al uso de modernos métodos de investigación realizados por computadoras, nuevos conocimientos en el parentesco de las diferentes variantes, imposibles de determinar con los métodos tradicionales de investigación. El trabajo incluye mapas ilustrativos y una explicación sobre cómo se han preparado los textos para que sea factible su tratamiento por computadoras.

El volumen, en su cuarta parte, El análisis semiótico, se abre con un estudio escrito por Diego Catalán titulado *Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo "Romancero"*, donde se dan las pautas básicas para realizar análisis de modo tal que, a través de ellas, seamos capaces de desglosar los mensajes insertos en el lenguaje propio del Romancero; mensajes que aparecen en el discurso, en la intriga y en la fábula. Su análisis es semiótico; señala sus alcances y limitaciones.

Francisco **Romero** en *Hacia una tipología de los personajes del romancero*, deslinda en un conjunto de romances los grupos humanos similares por su valor significativo. Beatriz Mariscal de Rhett en *The modern European Ballad and Mith: a semiotic approach* realiza un análisis de *La muerte ocultada*, considerando un extenso cuerpo de variantes. El estudio, de índole sémica, pone especial énfasis en los elementos mitológicos del poema.

Kathleen D. Lamba en *Con las armas que él traía: Clousure and thematic Structure in Romance de una fatal ocasión. Part 1: Problems of actantial definition*, analiza el vasto alcance de interpretaciones que el texto suscita. Parte de los diferentes títulos propuestos por la tradición para el *Romance de una fatal ocasión*, llamado también *La doncella vengadora, La venganza de honor* o *La romera.*

Cynthia Steele, trabajando sobre las variantes del mismo romance en su trabajo *Con las armas que él traía: "Clousure and thematic structure in Romance de una fatal ocasión. Part II. Changing characterization in the evolution of a tragic ending"* estudia cómo la tradición moderna se inclinó por aumentar, en la parte final del poema, la compleja caracterización de personajes y se detiene, asimismo, en desglosar las causas.

Marguerite Mizrahi Morton en su trabajo *Tamar: Variation on a theme*, estudia cómo la tradición hispana, al tomar como tema de relato un episodio bíblico (Tamar y Amnon), ha diversificado su contenido en dos ramas de variantes ya que se ha enfrentado al problema del incesto con condicionamientos diferentes: la visión tradicional por un lado y la cambiante realidad social por el otro.

Sandra Robertson en *The limits of narrative structure: One aspect in the study of El Prisionero*, basándose en las diferentes versiones del romance del Prisionero estudia los límites de lo narrativo —en lo que a dicho texto compete— y prueba cómo, al darse una estructura de narración mínima, las posibilidades de significado se amplían.

El enfoque psicoanalítico es el título de la quinta parte del volumen. En ella Janet Falk con su artículo *The romance as therapy: The case of El Polo*, demuestra cómo las diferentes versiones que existen del final del romance El Polo se deben, partiendo del concepto de catarsis, a la variedad de posibilidades terapéuticas que ha ofrecido la tradición. Su enfoque es, obviamente psicoanalítico.

Hacia el final del volumen aparece una vasta Catalogación y Archivación realizada por varios estudiosos; una Bibliografía; un índice de títulos de romances, corridos y canciones tradicionales citados; un índice de primeros versos citados; y, por último, un índice general.

Con la mera lectura de los títulos que abren los trabajos del volumen resulta obvia la disparidad de temas tratados y sus distintas perspectivas.

Esta bifurcación de temas podría entenderse como en detrimento del libro, ya que no resulta un todo unitario, pero es cierto que la pretensión del volumen no ha sido que los artículos versaran sobre una misma temática.

Partiendo únicamente del Romance como hito unificador y entendiendo "Poética" como el arte de la poesía, el libro ofrece estudios sobre el romancero, sean cuales fueren. El acercamiento a los diferentes textos se realiza, por lo general, desde un punto de vista formal, criterio que cuando se hace exclusivo resulta parcializador, atentando, muchas veces, contra la índole propia del poema.

Sin embargo, reconocemos el logro del volumen al divulgar versos recogidos de la moderna tradición oral, como así también al demostrar los alcances obtenidos por los más modernos métodos de estudio en trabajos de indiscutible seriedad que constituyen un nuevo aporte al campo de la investigación.

IVÁN MARCOS PELICARIC

LETRAS DE BUENOS AIRES. Año I, Junio de 1981, Nº 3, 191 pp.

Esta revista, de reciente aparición, incluye trabajos de varios autores y diversos géneros. Si bien no todos los trabajos son de igual calidad, el nivel general es muy bueno.

Merece destacarse el ensayo de F. García Bazán, "Los orígenes del pensamiento griego y la tradición". Su autor desea "aportar algunos materiales que abogan por el inajenable valor trascendente y universal de la tarea filosófica" (p. 35), para lo cual parte de la filosofía griega y su cosmovisión, presente ya en la obra de Homero y Hesíodo, destacando principalmente su concepto del destino. Con gran claridad inserta el pensamiento griego en la tradición indoeuropea marcando sus similitudes y diferencias.

La poesía de E. González Lanuza, "Canto a la noche", es de gran valor sugestivo por la riqueza de sus metáforas y el grato sonido de sus versos.

Cierra esta revista el comentario de varios libros editados en nuestro país.

En suma, tanto los ensayos de índole filosófica y literaria como los cuentos y poesías resultan de mucho interés.

LIDIA BEATRIZ CIAPPARELLI

Impreso en los Talleres Gráficos de UNIVERSITAS, S. R. L. — Ancaste 3227 — Buenos Aires