



Letras

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

ABRIL-AGOSTO 1986

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Sr. Pbro. JOSÉ LUIS TORACA

Director del Departamento de Letras

Dr. RODOLFO BUZÓN

Secretaria Académica

Prof^a MARTA SUSANA CAMPOS

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Prof. LUIS MARTINEZ CUITINO

Secretarios de Redacción

Prof^a TERESA IRIS GIOVACCHINI

Prof. HUGO LOMBARDINI

Prof^a L. S. SORIANO de PENSEL

Prosecretaria de Redacción

Prof^a LILIANA G. MASSOCCO DE LABONIA

Consejo Asesor

Dr. ARTURO BERENGUER CARISOMO, Dr. CARMELO DI LEO,

Prof^a ELENA JUNCAL, Prof^a MARÍA ESTHER MANGARIELLO,

Prof^a GRACIELA PUCCIARELLI de COLANTONIO, Dra. NILDA E.

BROGGINI y Prof^a TERESA HERRAIZ de TRESCA

Consejo de Administración

Prof^a GRACIELA BILUCAGLIA, Prof^a LILIANA GARABELLI

y Sr. LUIS JAIME BURMEISTER

ARRIBISMO, AMBICIÓN DE PODER Y FRAUDE EN DOS PIEZAS
DEL TEATRO POLÍTICO DE JOSÉ A. SALDÍAS: *EL DISTINGUIDO
CIUDADANO Y EL CANDIDATO DEL PUEBLO* *

Fue un bohemio. Si no coincidieran en esto quienes le han dedicado algún renglón al historiar nuestra escena, si su biografía no estuviera ahí para dar carta cabal de lo mismo, la conclusión surgiría lisa y llana de la lectura de sus piezas dramáticas: José Antonio Saldías¹ (1891-1946) anduvo intensamente, se complicó y se comprometió por, en y con la vida. Como muchos otros autores del teatro nacional, en especial los de las primeras décadas de este siglo, ese andar libre y desordenado en actitud de devorarse la vida se combinó con el talento y el vigor necesarios para trasponer estéticamente ambientes, situaciones y personas. La suya es una mirada irónica, sobradora, crítica, de a ratos pesimista. Se la presta al lector-público cada vez que lee-presencia alguna de sus obras, verdaderos documentos para el conocimiento de una época.

Con Raúl Casariego² (1880-1926) —en sus inicios dedicado como Saldías al periodismo— escribió *El distinguido ciudadano*, “comedia satírica en tres actos”, estrenada en el Teatro Apolo de Buenos Aires, el 6 de octubre de 1915.³

* Trabajo leído en el Ciclo de Conferencias que realizó el Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, nov. 1984.

¹ Se inició como cronista en un diario vespertino. “Cada tarde llenaba las calles porteñas con el caudal de sus notas festivas, intencionadas y a veces punzantes. Este reflejo inquieto llevó a José Antonio Saldías al teatro, iniciando así su trayectoria, que arranca en 1913, época de su primer estreno en el Nacional Norte, el sainete *Noche de Garufa* y concluye con su última comedia *Mire que es chiquito el mundo*, estrenada en el año 1936. Fueron más de treinta años de ininterrumpida labor, que hablan de su capacidad de trabajo y de su eficiencia como comediógrafo, pese a que en los últimos tiempos se había reducido un poco, pues tenía empeñadas todas sus energías en las tareas societarias y en las del Instituto Nacional de Estudios de Teatro confiado a su dirección” (T. L. FOPPA, *Dicc. teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentores, 1961, 601 y ss.). En 1940 ocupó una cátedra como profesor de Arte Escénico en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Llevó a cabo también una intensa actividad gremial.

² Dice T. L. FOPPA (ob. cit., 166 y ss.): “En su labor creadora trazó sus obras con la misma rapidez y despreocupación con que escribiera cada día sus crónicas sobre los hechos más diversos. Pero ello no obstó para que fuera un autor de mérito, ya que sus piezas reflejaron la agilidad de su ingenio y la destreza de su pluma. Su última pieza teatral, estrenada el 22 de mayo de 1925, fue una pieza titulada *Se va la vida*. La primera, el sainete *A fuerza de ingenio*. De sus obras, las de mayor éxito fueron aquellas escritas en colaboración con José Antonio Saldías [...]. El 13/2/1929 tomó a su cargo la organización de la Biblioteca de la Sociedad Argentina de Autores”.

³ En *Rev. Bambalinas*, año I, nº 32, Buenos Aires, 9/11/1918.

Se ha atribuido el éxito de esta comedia a la actuación protagónica de Roberto Casaux. Las palabras de "Bambalinón"⁴ a tres años del estreno aluden justamente a lo que más tarde los críticos convertirían en un lugar común:

La murmuración dijo de esta comedia que ella debía un cincuenta por ciento de su éxito a la prodigiosa interpretación de Roberto Casaux. Es posible, los grandes éxitos dependen siempre de la colaboración que intérprete y obra se prestan y así es que a nosotros se nos ocurre que Roberto Casaux igualmente debe un cincuenta por ciento de su popularidad como actor a *El distinguido ciudadano*. Son dos fuerzas, actor y obra, que se unen para conseguir un mismo resultado; por eso la causa de los fracasos es que, a veces, falta obra o falta actor.

Suele ocurrir, empero, que un actor hace el éxito de una obra, como una obra hace el triunfo de un actor, pero estos sucesos no llegan nunca a la significación trascendente y permanente; y a la terminación de una serie, prolongada o no, de representaciones, muere la obra, sin pasar a los repertorios, o desciende el actor, y aquí no ha pasado nada...

El distinguido ciudadano ha sido representada por todas las compañías y recorrido el interior, el Pacífico, triunfante, en menor grado que aquí acaso, ya que las compañías nómadas no llevan comúnmente un actor de la penetración de Roberto Casaux, pero triunfante, y representando para el empresario, con otras, naturalmente, la obra de recursos, el título salvador de los momentos apremiantes.

La otra obra de Saldías de la que se ocupa este trabajo es *El candidato del pueblo*, sainete en un acto y tres cuadros, música de Francisco Payá, que estrenó la compañía Muño-Alippi en el Teatro Buenos Aires de la Capital el 5 de julio de 1917.⁵ Dos piezas distintas en su especie dramática y en el tema tienen, sin embargo, un hilo de unión: la crítica a formas inauténticas, corruptas del accionar político. La comedia cumple con la condición de un clásico, los personajes que la protagonizan son identificables en cualquier tiempo y lugar. Por otro lado, y si bien clasificable dentro de un teatro político, el sainete muestra ciertas convergencias con el teatro histórico en tanto la situación dramatizada aludiría a hechos realmente vividos en tiempos de la reforma electoral.

El distinguido ciudadano

Ni "distinguido" ni "ciudadano" en el recto sentido de las palabras. Título de la comedia, la construcción sustantiva nombra irónicamente a Gregorio, el personaje central cuyo ascenso político y social presenciamos. La decoración de la escena enmarcará ese crecimiento: en el primer acto el ámbito de la intriga —que se desarrolla contemporáneamente— es una bohardilla de un séptimo piso en París. Todos los signos del escenario sugieren *pobreza, bohemia, desparpajo*:

A la derecha de la habitación, tabique separatorio. Izquierda pasillo y escalera que conduce al foso. En la habitación tres camastros con ropa de cama. Tres cajones de Kerosene que sirven de sillas. Caballete con tela. Mesa con utensilios de pintura, restos de comida y papeles. Palangana, trozo de espejo, etc. Mucho desorden. Calentador, pava, mate, etc. En un rincón un clarín y un bombo. Sillón con ropas. Tres retratos de mujer y diversas inscripciones en la pared.

El lugar donde transcurre la acción, en Buenos Aires, es una

Sala de gran puerta, vidriera al fondo [...] balcón en el lateral izquierdo. Alfombra, araña de luz. Escritorio y juego completo. Teléfono. Mesa de centro. Los mismos retratos del primer acto.

⁴ Ibidem.

⁵ TULIO CARELLA, Selección, Estudio Preliminar y Notas a *El Sainete Criollo*, Buenos Aires, Hachette, 1957.

Al comienzo del último acto se aclara:

La misma decoración [...] con la única variante del mueblaje, que ahora será de lo más regio posible.

Contrastando los ámbitos, a las connotaciones de la bohardilla parisina se le oponen las de *lujo, serenidad, trabajo, orden*.

camastros/muebles	vs.	"mueblaje" regio
PARÍS	vs.	BUENOS AIRES
bohardilla ("cotorro")		sala
pobreza		lujo
bohemia		"trabajo"
desorden		orden
camastros/muebles improvisados		"mueblaje" regio

Abre la comedia una situación de carácter mostrativo. Desde el primer momento el espectador está en posesión de la verdadera cara del protagonista, apodado Pico de Oro, y de su grupo. Federico, Raúl y Esteban tocan la diana al amanecer con instrumentos que durante la noche han quitado a unos murguistas de Montmartre a quienes "les molimos las costillas". Tiros y gritos de ¡Viva la patria! despiertan a los vecinos del barrio francés y al portero Felipe; todos ellos se agolpan junto a la puerta de la bohardilla. Gregorio ingresa a escena por la ventana (la batahola le ha arruinado una aventura amorosa). Con total irreverencia, se supone que festejan un Veinticinco de Mayo. Necesariamente la atención debe centrarse en el lenguaje que parodia el de las fiestas cívicas. Federico le pregunta a Felipe "¿Qué hay, *ciudadano* portero?"⁶ Su respuesta ("¿qué pasa?") genera la burla de Esteban: "El pueblo quiere saber de qué se trata".

La alusión a la frase tantas veces evocada provoca el discurso de Gregorio a los *ciudadanos* de París, discurso que se nutre de todos los lugares comunes de la retórica política, con fórmulas, como diría Eco,⁷ de valor emocional fijo; se menciona la bandera, la patria lejana, el sol de la libertad:

GREGORIO. — [...] Lo que ocurre es que hoy es Veinticinco de Mayo y los manes gloriosos de la patria han surgido con esta aurora como en el año 10, inspirados por el genio de Mariano Moreno (*Aplausos*). La Bastilla. (*Dirigiéndose a Raúl*). —Mirá cómo los conmueve esto de la Bastilla. (*A vecinos*). La Bastilla es un poroto, pero tiene para ustedes el mismo significado. Nosotros, argentinos, alejados de la querida playa que el Plata lame bondadoso, celebramos en pleno barrio latino, el aniversario, saludando al glorioso sol de la libertad, que parece escapado de nuestra bandera, con las dianas de la victoria y los veintíun cañonazos de reglamento...

⁶ Las bastardillas del texto no pertenecen a los autores de la comedia.

⁷ UMBERTO ECO, "Los códigos retóricos" en *La estructura ausente*, trad. esp., Barcelona, Lumen, 1972, 295 y ss.

Lo interesante en este momento, en cuanto al lenguaje, es que la retórica de Gregorio se muestra sin máscaras ante sus pares: "Mirá cómo los conmueve esto de la Bastilla". La retórica es usada como el arma de la mentira, de la burla. Un hecho confirma todo ese sentido burlesco, Raúl le entrega a Eva (francesa) una bandera argentina hecha con una colcha azul y una sábana atadas en un plumero; luego saca la bandera por la claraboya y la asegura. El festejo patrio es una juerga más, la bandera, un traperío ridículo, las palabras, un reírse de las palabras que el mismo Gregorio, "cincelador de la frase" (así le dirá Simón), va a usar en otras situaciones frente a aquellos a quienes convenza, engañe. Tal el caso de Simón, que llega a buscarlo. Son dos hipócritas. Simón es el hombre de fortuna, sin talento para la política, que se ha fijado como objetivo conseguir una diputación. Su meta no es luchar por y para el país, es la ambición del poder.

SIMÓN. —Poseedor de una fortuna que me pone a salvo de toda bancarrota y maledicencia, quiero luchar en las contiendas políticas de mi país y escalar los puestos electivos, a costa de todo.

Para el logro de sus objetivos necesita la habilidad retórica de Pico de Oro. Gregorio acepta y otra vez el lenguaje es el vehículo de la mentira:

SIMÓN. —Bien. Usted Gregorio será mi brazo derecho. El criollaje se arremolinará en los comités a la sola noticia de la rentrée del Pico de Oro.

GREGORIO. —Y usted, confíe en que seré el mismo de siempre, el tipo de consecuencia, de lealtad, de altivez y de pureza... ¿Tiene un cigariyo (sic)?

La autodefinición de Gregorio Palleja redondea su imagen. A cada palabra, el espectador debe agregar un signo contrario: *consecuencia, lealtad, altivez, pureza* y, más tarde, *desinterés*. Todo es mentira. Simón Bellagamba debe creer que la bohardilla es su *escritorio*, sus amigos, unos *compañeros talentosos*. Idéntica finalidad tiene la situación en la que Gregorio anuncia la partida a sus amigos, ya nadie puede dudar acerca de la doblez del personaje. No puede decirse, sin embargo, que Saldías-Casariego hayan creado personajes fáciles, no hay estrictamente buenos-malos, blancos-negros. Simón es un ambicioso de poder, pero al mismo tiempo es un ingenuo. Pico de Oro manifiesta, sí, su deseo de triunfos, sus objetivos son claros pero hay en él un fondo de amargura, una suerte de desilusión que lo ha llevado a esa actitud: la llegada a Buenos Aires desde la provincia, el conocer la condición del hombre, fundamentalmente la del hombre de las grandes ciudades.

GREGORIO. —Ojalá... y ya les digo muchachos... Esta vez es para triunfar. Vuelvo a Buenos Aires, después de dejar por todos los rincones de la tierra mi idealismo solemne como las montañas de mi provincia. Buenos Aires, París, Florencia, todas han sido perversas conmigo. Yo soñaba, yo era bueno, yo sentía, y así fui dejando en el camino una a una perdidas mis ilusiones de caballero eval. Me jacto de conocer a los hombres. Hoy aquel riojanito que se llamaba Gregorio Palleja y que llegó a Buenos Aires con tres sonetos en la valija, al volver predica el culto de la simulación y del utilitarismo.

No parece casual en Saldías la identificación Buenos Aires-Europa (París, Florencia) frente a la provincia. Europa, o la europeizada Buenos Aires, repre-

sentan en esta perspectiva la pérdida de los ideales, de la ingenuidad para quien llega del interior.

Cada una de las acciones que siguen desde el segundo acto y hasta la caída del telón, significan un paso adelante para Gregorio en la consecución de sus objetivos. Todo es simulación, "cuidar el detalle", máscara, arribismo:

—A Pepe, un comprovinciano, le indica que lo llame *señor* y no *patrón* como a "los gringos y los estancieros". Lo disfraza con levita y gorra de librea para llevar mensajes al palacete donde vive la señorita de Wilkes, una heredera a quien corteja (simulará frente a su tutor —acto III— desconocer que es rica). Procura, entonces, el *ascenso social y económico* por medio de un casamiento ventajoso.

—Instala comités en varias secciones, donde se va propagando su nombre.

—Disfraza a Vega de comandante para que el "criollaje" que asiste a los comités se entusiasme con los galones y con las supuestas hazañas en la guerra del Paraguay (el texto de sus relatos se lo ha redactado Gregorio, lo ensaya con él): *prestigio de lo militar*.

—Escribe editoriales, que firma otro, para el diario *La Opinión*, financiado por Bellagamba. En el periódico aparecen elogios constantes para Pico de Oro. *Campaña de penetración* en los sectores a los que llega la prensa.

—Contrata a un payador para que exalte su figura con el "canto criollo [que] es el corazón mismo de la raza que palpita, todo lo poético, todo lo grande, todo lo sentimental y noble".

Su accionar arribista consiste en *ganar constantemente aliados*, en especial aquellos que rodean a los que tienen que ver con alguno de sus objetivos. Clotilde, por ejemplo, hija del comandante Vega y esposa de Simón Bellagamba, se enamora de Gregorio seducida por su elocuencia. Sabe que él es el autor de los discursos de su marido y los emplea en su propia charla:

CLOTILDE. —(*Como si recordase*) Y por sobre todas las cosas de la vida, por sobre todas las tristezas humanas, surge triunfadora la imagen de la piedad que pone sobre el corazón la maravilla de su elocuencia...

GREGORIO. —Párrafo de un discurso de Simón, su esposo... [...]

CLOTILDE. —Yo amaba a mi esposo a través de sus hermosos discursos. Veía en él al hombre superior, que surgía triunfante y admirable sobre la mediocridad ambiente... Y le amaba.

GREGORIO. —¿Le amaba?

CLOTILDE. —Sí, le amaba... porque ya no lo amo... porque he sabido que él no era el autor de esos discursos... ¿Por qué?... ¿Se acuerda de Cyrano?...

GREGORIO. —El drama de mi amigo Rostand.

CLOTILDE. —Sí. Yo estoy en el caso de Roxana. Amo al que crea y no al que repite la lección.

Supuestamente feliz por el amor que ha provocado en Clotilde, indaga y esa indagación redundante en su beneficio. Por ella sabrá que el doctor Perales ha alertado a Simón de que "usted con el diario, los comités, los discursos y la

dirección del partido, trata de fundirlo para hacerse ambiente y esta es la hora en que se busca eliminarlo". Si su primer objetivo fue utilizar a Simón, fingiéndose usado, el segundo paso será sacarlo del medio.

En una de las últimas escenas del segundo acto, la conversación de Gregorio con Raúl, uno de sus amigos del París bohemio ahora en Buenos Aires, se muestra otra vez al público la verdadera cara del protagonista. Desde el punto de vista dramático es una de las escenas de mayor gravitación: se ve la idea de mentira, de farsa constante que supone, más allá de la comedia, la vida misma. Nos remite inmediatamente a esas incomparables descripciones de los hombres y de la sociedad que en su *Simulación en la lucha por la vida* o en *El hombre mediocre* realiza José Ingenieros hacia 1900. Desde el punto de vista de Ingenieros, Gregorio entraría dentro del grupo de los que simulan por adaptación al medio.

Llamamos *simuladores mesológicos* —dice⁸— a aquellos cuya aptitud para simular en la lucha por la vida es determinada o acentuada por las influencias del medio sobre el individuo. Son los más numerosos, y su simulación es siempre utilitaria. En la imposibilidad de vivir adaptados a su medio social, prerrogativa reservada a pocos caracteres superiores, consiguen vencer las resistencias que se oponen a la afirmación de su personalidad simulando las cualidades útiles y disimulando las perniciosas. Los simuladores de este grupo son exponentes del ambiente social.

Entre los simuladores utilitarios —que se enmascaran para adaptarse provechosamente al medio en que viven (recuérdese el parlamento en el que Gregorio dice que él-provinciano era distinto, su cambio se produce en Buenos Aires-Europa)— José Ingenieros distingue los *astutos* y los *serviles*. Los primeros se adaptan hábilmente, son los vividores cercanos muchas veces a la delincuencia, la fisonomía jamás les deja traslucir lo que sienten, recurren a medios anómalos y "marchan por senderos tortuosos", no proceden espontáneamente, su conducta es estudiada, escalan posiciones políticas, conquistan dotes, estafan "a un imbécil", sugestionan a una "turba de electores". "El medio no varía, fingir, siempre fingir":

GREGORIO. — [...] En esto, todo es simulación. Yo miento quererla porque necesito una aliada. Ella simula quererme porque me desea. Simón simula quererla, porque el prestigio de una mujer hermosa pesa mucho en la política. Simula Simón estimarme y protegerme porque me necesita y simulo yo servirlo incondicionalmente porque él tiene lo que me falta a mí para subir, dinero, y yo no me puedo independizar [...]. La simulación empieza donde empieza el interés.

Se simula por interés. Basta fijarse una meta, el cumplirla supone una larga serie de simulaciones. Es una radiografía de la política que el mismo Maquiavelo en su aguda perspectiva envidiaría. En un año, Gregorio está al borde del triunfo deseado:

(A Raúl) Acordate de lo que te dije aquel Veinticinco de Mayo de hace un año. Esta vez voy a triunfar. Aquí todo se mueve cuando yo mando.

⁸ *La simulación en la lucha por la vida*, Buenos Aires, Losada, 1976, cap. IV, "Psicología de los simuladores", p. 79 y ss.

Las metas que enuncia a Raúl: autobombo en los comités que ya están formados, constituir el partido disidente de la Unión Republicana, hacer de *La Opinión* su diario “y en la próxima diputado y después Presidente” Parte de las mismas ya están cumplidas, lo ha logrado con el dinero de Bellagamba (véase de paso el significado del italiano *bella* ‘bella’ y *gamba* ‘pierna’ ¿no podría entenderse *pierna* en el sentido vulgar de “ser pierna” para algo, posibilitar un fin?), aunque todo lo ha hecho a su nombre. Si Gregorio tiene una moral, la justificación de sus pasos es ésta:

Él no ha dado la cara para nada. Yo me he recibido todas las diatribas, todos los ataques, todas las injurias. En las plazas he gritado mi defensa [...] Simón va a pagarme, el ingenio con el que he apuntalado el edificio [...]. Ser diputado cuesta plata o talento.

Quizás pueda resultar algo ingenuo para el lector-espectador el modo en el que Gregorio Palleja defenestra a Simón. Menos aún pensando en la supuesta habilidad para el manejo del dinero y una cierta vida mundana que en él se sospechan. Pico de Oro ha puesto el diario a su nombre, dicta telefónicamente a la dirección la renuncia del director, que además “ha dejado de pertenecer a la redacción de este diario... al que jamás... se reincorporará” y le dice que “no hay un ciudadano que lo conozca”. Humilla pero —recordemos la riqueza de su juego— aparece como vengando una humillación y falta de respeto mayores:

GREGORIO. —Usted es un insolente. ¿Pretenderá acaso que el fruto de mi trabajo es suyo? Usted quiere ser patrón. Vaya, señor, a hacer política a Barataria.

Triunfo = objetivo cumplido. Inmediatamente después los autores insertan un personaje que para lo que podríamos llamar su visión, su intencionalidad, resulta más que significativo. Es Dhositeo, un sobrino de Gregorio que, llamado por él, llega de La Rioja. Luego de un diálogo evocador de parientes y lugares, el tío comienza una suerte de iniciación en Dhositeo, iniciación que tiene que ver con el modo en que debe manejarse un provinciano en Buenos Aires. La ciudad es el ámbito de la simulación, el lugar donde hay que cuidar todos los detalles, donde se privilegian los títulos y conviene relacionarse y emparentarse con los niveles más altos, fundamentalmente los de la política y del clero. ¿Hay una justificación en esta perspectiva? La presentan como un modo de defensa de quienes proceden del interior frente al desprecio y el olvido del porteño-que-mira-a-Europa. Se diría que hay una crítica seria, la idea insistentemente sugerida de que es el medio corrupto el que obliga a la corrupción y que el no prestarse al condicionamiento supone necesariamente la derrota:

GREGORIO. —Bueno Dhositeo. Observá cómo me desenvuelvo. Vos estarás conmigo. Aprende sobre todo a cuidar el detalle. El nimio detalle, esto es importantísimo [...]. Aquí donde todos los viejos son guerreros del Paraguay o expedicionarios del Desierto, el título decorativo de doctor hace inclinarse a los tontos respetuosamente. Entonces, sobrino, seamos doctores. ¡Qué diablo!

DHOSITEO. —Me deja asombrado, tío. Así que *aquí*...

GREGORIO. —Aquí hay que simular para vivir. Emparentate con lo mejor de la provincia, nunca olvides de incluir un gobernador, un obispo y algún ministro en la familia, y adelante... No te acoquines jamás, que la audacia sirve de contrapeso a la orfandad; habla fuerte, que la voz suple generalmente a los conocimientos, viste con elegancia, aunque no pagues el sastre, que la buena exterioridad evita sondear los pensamientos, y sobre todo, no te olvides que la simulación es el noventaicinco por ciento del éxito...

¿Será exagerado, siguiendo el hilo de la argumentación expuesta, identificar

ORFANDAD - INTERIOR vs. AUDACIA - BUENOS AIRES
VERDAD vs. SIMULACION?

Es posible que no. Más aún si se piensa en el diálogo evocativo de la vida de provincia. En La Rioja el padre de Dhositeo, “loco de la política”, lo ha perdido todo por ella, contraste del sobrino Gregorio que él mismo se ha vendido a la política y ha obtenido todo de ese modo. El resto de los recuerdos nada tiene que ver con el utilitarismo proclamado: las lágrimas de la madre de Gregorio al saber de su buena fortuna, las empanadas de ña Celedonia, el naranjo del patio, las “remoliendas del rancho de la Encarna”, el desconsuelo de Goyita por la partida de su hijo, que Palleja ha internado en las “Escuelas Pías”.

Dhositeo no tardará en aprender las instrucciones. A manera de círculo —sin duda queda abierta esta posibilidad en la obra— el sobrino andará caminos semejantes:

GREGORIO. —(A Raúl [por Dhositeo]). Ya verás cómo llega.

A esta altura Gregorio es un hombre de política, sus “altos intereses” lo obligan a “moverse”. Ese “moverse” implica *la creación de un partido*, como se ha dicho es la Unión Republicana, para lo cual escribe un Manifiesto al Pueblo de la Capital; implica también el manejo sutilísimo del *arte de la persuasión por medio de la palabra*, su arma más afilada responde a los intereses de los oyentes. Los términos-núcleos de las ideas fundamentales son voces que se emplean en forma recurrente: *ciudadanía, ideales, democracia, bandera, libertades, triunfo*:

La ciudadanía en masa espera el gran partido de ideales, que marchando hacia la cumbre estreche las filas de la democracia que sigue las banderas de las libertades y del triunfo [...]. El partido democrático por excelencia se ha formado, sus filas son homogéneas porque en ellas están los cerebros de los que aspiran a ver realizado el ideal de la...

En el tercer acto se cumple lo propuesto. Las dos situaciones fundamentales tienen que ver con el logro del consentimiento por parte del tutor de la señorita de Wilkes para su compromiso (= fortuna) una, la otra, con el triunfo final al ser aclamado por los miembros del partido (5000) que llegan hasta su ventana para oírlo. Llegan “vivando el nombre de un ciudadano que es hoy una aspiración nacional” (CEFERINO, el payador).

Su discurso⁹ es la síntesis de todos los lugares comunes, como el de París; vende su imagen (que además ha promovido al enviar su foto a los comités) apelando a la emotividad. Sus gestos son dobles, como sus palabras. Si frente al público se emociona, cuando al mismo tiempo se dirige por lo bajo a los suyos duramente ordena que saquen al comandante de la esquina porque "se ha mamado". Es puro cerebro, frialdad.

Para concluir este punto, en la visión del binomio Saldías-Casariego, Buenos Aires (léase "igual a cualquier gran ciudad de Europa") propone a sus habitantes un juego infernal, el de la mentira, la simulación. Frente a ella, el interior representaría lo limpio, lo auténtico. Quienes llegan de la provincia deben aliar su inteligencia, su "viveza criolla", al fraude para conseguir cualquier objetivo, para engañar a los engañadores por excelencia. Llegan los arribistas y llegan usando a otros y enmascarándose. Gregorio es un exponente de esto. A su grupo de amigos —con quienes no compite acaso por tener metas diferentes (en unos sólo la diversión, en él, además, el triunfo)— puede manifestar su doblez. Son, como el Palleja aparentemente convertido por el medio, vivillos, burlescos, farreros. Un personaje, Dhositeo, parecería representar una cierta idea de repetición, de fatalidad: esto no va a cambiar, se insertará en el medio de la misma manera, simulando ser, pareciendo. Han dejado el ámbito del ser, para llegar habitarán necesariamente el del parecer.

El candidato del pueblo

Si bien la historia de este sainete es fundamentalmente política, su tratamiento presenta, sin duda, unas cuantas diferencias con *El distinguido ciudadano*. En primer lugar, quienes en *El candidato del pueblo*¹⁰ se valen del fraude para cumplir con su aspiración de poder tienen un grupo opositor, el que representa la justicia, la ley, la verdadera y bien entendida libertad. Por otro lado, y debido a la especie dramática, hay un desarrollo más rápido, las situaciones son en su mayor parte situaciones-núcleos, la acción avanza, no se detiene en la psicología de los personajes.

En el cuadro inicial —cuyos hechos transcurren durante una noche en la imprenta del diario *La Verdad*— quedan bien establecidos los rasgos de uno y otro bando. Abre la obra una escena de violencia: don Goyo y sus hombres, Sabá, Florentino y Gorgojo, rompen los vidrios de la pequeña ventana, embisten brutalmente la puerta e ingresan. Se produce un tiroteo, Manuel y Alberto están defendiéndose ocultos en unos canastos que la luz de los fogonazos denuncia. Esta secuencia, que bien podría denominarse "el allanamiento", es una victoria para don Goyo: acaban de apresarse a los que *se han atrevido a denunciar al Poder Ejecutivo Provincial*.

⁹ "Ciudadanos: un sol rabioso, una muchedumbre que avanza lentamente hacia un ideal, una bandera a la cabeza, y esa bandera fluctuando todavía las legendarias siluetas de los próceres del viejo patriciado [...]. El corazón se ensancha frente al homenaje y la pupila se agranda abarcando el porvenir. La Unión Republicana (*Viva la Unión Republicana y vivas y aplausos*). La Unión Republicana es una realidad tangible gracias a nuestros esfuerzos; guardemos pues ahora los entusiasmos para el momento de la lucha y cumplamos los primeros las leyes. Después del triunfo de esta tarde volvamos a nuestros hogares a acariciar la esperanza del triunfo y la cabeza de nuestros hijos para quienes conquistamos las libertades cívicas anheladas. He dicho".

¹⁰ En TULIO CARELLA, ob. cit., loc. cit.

Más allá del ejercicio de la fuerza, conviene prestar atención una vez más al lenguaje que usan Goyo y su gente. Los diarios son calificados de “anarquistas”, Manolo es “el nervio de la insurrección” (Sabá), “enemigo de los gobiernos constitucionales” (Goyo). Todas estas acusaciones justifican que “caiga sobre él la fuerza de la ley” porque “se trata de cumplir con la Constitución, en nombre de la cual venimos a castigar a los traidores” (Sabá), “hay que terminar con estos tipos que ofuscan la opinión y tienen la pretensión de ser sabios” (Goyo). En tanto oposición, la expresión libre de las ideas se tilda de *anarquismo*:

Goyo. — ¡A ver! Manuel Fonseca, director de “La Verdad”, es el único responsable y autor de los escritos titulados “La mazorca de Indarte”, “Los orejudos” y otros insultos. (p. 326) [...] Aquí se encuentran papeles comprometedores que sindicaban como anarquista a Manuel Fonseca (p. 327) [...]

SABÁ. —Se trata de un anarquista que editaba la hoja de “La Verdad”, órgano licencioso...

Otra vez, como en la comedia de Saldías-Casariego, el grupo que representa el poder o la aspiración al poder repite obsesivamente palabras cargadas de valor y prestigio: *ley, Constitución, gobierno constitucional, traición (a la patria, al gobierno), pueblo, voto*

Goyo. —Fíjense estos tipos. ¿Quién los manda a decir nada al pueblo? El pueblo nos vota. Está mal. Los vota a ellos. Está bien. ¡Anarquistas! (p. 327).

Hábilmente Saldías pone pocas palabras en boca de Manuel y Alberto. Parecería la idea que predomina en *El rey Lear* de Shakespeare: *palabra* vs. *acción*, palabra, verbosidad, identificada con mentira, fraude; la acción, con el silencio, con las escasas palabras de la verdad (Cordelia). Manuel habla de “atropello indigno”, de “chusmas indignas”, de “esbirros”, “carallas”, “bribones”. Alberto los llama “infames”, “mazorqueros”, al tiempo que invoca a Manuel como “maestro”. Discurso, entonces, centrado en “la verdad”, “la dignidad”, en la crítica a la fuerza y al servilismo.

La intriga política se complica con la amorosa. No vale esta complicación como mero sostén o apoyo de la historia central, que por sí misma habría mantenido el interés hasta el último cuadro. Se inserta en función de mostrar al menos dos cosas. La primera, y la más importante quizás, la capacidad de extorsión, de crimen en el grupo que habla de la ley y de las instituciones. El otro aspecto muestra la fractura que existe entre los hombres de Goyo, fractura producida por el hecho de actuar no en función de un ideal en común y para el bien común sino con el objetivo de enriquecerse, de escalar posiciones que les garanticen el poder y la fuerza. Sabá encuentra unas cartas que Ernestina, la hija de Goyo, ha enviado a Alberto. Inmediatamente se establece una complicidad con Florentino, a quien le propone extorsionar a Goyo para que éste le ofrezca al menos “alguna intendencia”.

SABÁ. —Él nos da las intendencias que nosotros necesitamos... y cuando en la Capital griten y pidan la intervención y hablen del atentado a “La Verdad” todo se arregla diciendo que se trataba de un caso de honra, que por coincidencia ocurrió entre un periodista opositor y un caracterizado hombre de la situación y chau... ¿Eh? (p. 330).

Esta secuencia, donde se genera el “plan de extorsión”, se cierra con una partida de truco. Las parejas son Sabá-Florentino vs. Milico-Bombón. En medio del juego los diálogos y las acciones terminan de redondear la imagen de brutalidad y amoralidad de este sector. El milico rompe a sablazos y prende fuego a unas cajas de la imprenta, hay *raccontos* acerca de cuentas pendientes (golpiza al director de *El Tribuno*), se ve la envidia y resentimiento que les provocan los “doctores que pasan al lao de uno refregándonos los «diplomas» por la jeta”, que por otra parte son aquellos a quienes suelen servir de laderos.

La última escena del primer cuadro ofrece una imagen más humana de Florentino. Desconocedora de lo que ha sucedido, Ernestina llega a la imprenta (con un velo en la cara) para encontrarse con Alberto. Los que se han quedado custodiando el lugar se sorprenden al ver una mujer. Sabá, completamente embriagado a esta altura, se acerca, pero Florentino salva la situación y logra alejarlo sin que sepa de quién se trata. Deja ir a Ernestina pidiéndole que no le diga nada a don Goyo.

El cuadro siguiente sucede en un exterior. La escena presenta dos esquinas y la perspectiva¹¹ de una calle del pueblo, de segundo orden. La casa, con puerta practicable, pertenece a don Goyo. Se ve luz en una de las ventanas de la vivienda, es la noche siguiente a los sucesos de la imprenta. Tres puntos de iluminación: un pequeño farol de alumbrado —de columna—, la luz de la ventana practicable y, difusamente, el reloj de la torre de la iglesia en la perspectiva. El tiempo se marca con precisión por medio de los parlamentos de los personajes. Las situaciones dramáticas fundamentales de este cuadro son:

—*el cumplimiento de la extorsión*. Sabá logra su objetivo de extorsionar a Alberto

Usted me trae la moneda y yo le entrego el paquete que también voy a buscar. Y lo pasado... pasado... Usted comprenderá perfectamente que los hombres tratan de ubicarse en la mejor forma posible. Usted por su lado con la dama, yo por otro lado, con el padre (p. 338).

Quedan en verse alrededor de las 11 de la noche. Sabá —y esto se convierte en un indicio de lo que va a suceder— le dice que lo espere, que posiblemente tarde. Este segmento de la acción se cierra con el canto, una romanza y el rezo de Ernestina, quien se vislumbra a través de la ventana.

—*traición de Sába a Florentino*. Éste se da cuenta de que Sabá no lo ha hecho partícipe de la extorsión. Se cruza con él luego del encuentro con Alberto.

—*la orden de matar que don Goyo imparte a su gente y la traición de Florentino a Sabá*. Florentino recibe de don Goyo las órdenes para realizar el “trabajo”. El espectador —como en ese momento Florentino— supondrá que el escarmiento es para el “carcamán” (Manuel) que ha salido bajo fianza (p. 339). Luego comprobará que Sabá, al mismo

¹¹ Usual en la época, recién en formas vanguardistas del teatro europeo se están empleando decorados tridimensionales sólidos.

tiempo que extorsionaba a Alberto, ponía la verdad en manos de Goyo, quien ordena el crimen sabiendo que es Alberto el que va a estar allí. Florentino y Gorgojo apagan la luz del farol. Cuando Alberto llega y espera en medio de la oscuridad, Florentino lo mata. En lugar del revólver, que era lo convenido, utiliza la daga de Sabá para comprometerlo y así vengarse. Traición, crimen, disimulo. Esto último es lo que hace Goyo cuando sale y finge horrorizarse por el "error": "¡Se han equivocado, bárbaros".

El cuadro tercero representará el cumplimiento del grito doloroso de Ernestina:

(*Con las manos en alto*) ¡Dios mío, castiga a los asesinos!

El tramo final del sainete sucede en el "Comité Florentino Indarte", el día previo a las elecciones. Goyo Fuentes es el candidato del pueblo para diputado nacional. Hasta aquí ha triunfado la injusticia, la ilegalidad. Se muestran los mecanismos del fraude y las divisiones que existen entre ellos. La rivalidad Sabá-Florentino se ha agudizado. La acusación que a éste le hace Ernestina es válida para describir a toda una clase:

¡Usted! [...] Usted... Pobre esbirro de una situación vergonzante... Usted, que, como tantos otros, es un criminal que tiene a las madres, a las hermanas, a las novias y a las mujeres con el corazón en la boca, porque los nuestros piensan como quieren y lo dicen con la claridad de los hombres que no nacieron esclavos [...] Usted es el matador de Alberto Flores...

Casi al caer el telón, Ernestina sabrá que su propio padre ha sido quien ordenó matar a Alberto.

Dos son las partes de este último cuadro, uno corresponde a *las maniobras electorales*, la otra a lo que se podría llamar *restablecimiento de la justicia* con la llegada del comisionado.

—*maniobras electorales*

- 1) Acaparamiento de libretas (votación con libretas de muertos, votación de extranjeros, etc.)

PRUDENCIO. —Bueno, vamos a despachar... A ver esas libretas...

GORGOJO. —[...] Aquí están.

PRUDENCIO. —Usted, don Giacomo, es seguro ¿no?

GIACOMO. —¡Eh! A mí me ha dicho don Goyo que te tengo de votar... E yo voto, yo voto nomá... Don Goyo sabe lo que hace... A Italia yo votaba lo depotao de me pueblo... Má acá...

- 2) Participación de la autoridad en el fraude. En este caso el comisario Prudencio Laguna. No sólo en el fraude. Prudencio Laguna ha avalado la declaración de Goyo sobre la muerte de Alberto por parte de Florentino, ha hecho constar que en lugar de la daga utilizó un revólver.

Goyo. —¿Qué tal? ¿Cómo van esos preparativos?

PRUDENCIO. —¿Y cómo van a ir?... Mañana la robamos...

3) Tenencia de sobres del acto eleccionario del día siguiente.

Goyo. —Tomá (*Le da tres sobres a Florentino*): Estos son los sobres firmados por el presidente y sellados. Mañana reunís a la gente acá y los largás de a tres. En cada sobre ponés la boleta y lo cerrás. Cuando el tipo haya votado tiene que traerte el sobre que le dan en la mesa, abierto. Los volvés a llenar y seguís... Explicale bien a los tipos porque son tan brutos... Prudencio ya tiene todas las instrucciones ¿sabés?

—*el restablecimiento de la justicia* se inicia con el grito de Bombón que llega con un diario en la mano, un ejemplar de *La Verdad*, el primer boletín después del allanamiento, las noticias sobre las órdenes de allanar la casa y la llegada del comisionado. La sorpresa de Goyo y su parlamento hablan a las claras de las alianzas que había logrado:

Goyo. —Pero mi gobernador ¿cómo no me ha avisado? Mis amigos de la Capital... se hubieran tomado las medidas del caso... Ahora nos agarran desprevenidos (p. 347).

El colmo de la hipocresía son sus palabras de indignación

Esto constitucionalmente es un atentado... Políticamente una torpeza... Esperemos...

Juan Cruz Duarte, el comisionado, se presenta y dice que ha llegado con un oficio del Poder Ejecutivo provincial "para comprobar ciertas denuncias". Suceden a esto las pruebas del fraude y se descubre la verdad sobre el asesinato de Alberto Flores.

A diferencia de *El distinguido ciudadano*, este sainete tiene un final pleno de optimismo. Cuando se oye la silbatina de la calle dirigida a Goyo, Manolo dice

Es el verdadero pueblo que silba a su candidato...

Cruz. —Diga más bien que *es el pueblo que despierta*...

El candidato del pueblo —1917— señala por un lado las innumerables maniobras que podían realizarse en las elecciones a pesar de la reforma electoral que en 1912 llevó a efecto el presidente Roque Sáenz Peña. Pero, por otro, destaca su fuerza, fuerza que, como dijo Nicolás Repetto en *Mi paso por la política*¹² no residió

solamente en que dicha reforma consagraba los registros electorales en el padrón militar, en el voto obligatorio y secreto y la lista incompleta, sino también en el inquebrantable empeño que pusieron [...], en que la ley se cumpliera estrictamente y realizara todos los fines que las autoridades habían tenido en vista. Al darnos la ley electoral que lleva su nombre el presidente Sáenz Peña puso en nuestras manos el instrumento necesario para que pudiéramos resolver las contiendas políticas como pueblo civilizado y culto, lo que hasta entonces sólo habíamos intentado por medio del fraude y la violencia...

Este empeño al que se refiere fue instrumentado mediante la intervención a las provincias (y en éstas, los diferentes distritos) donde se hubieran comprobado vicios electorales. Meses antes de proclamarse la reforma, suscitó polémicas el caso de la intervención de Santa Fe por las denuncias del fraude del

¹² En D. ABAD DE SANTILLÁN, *Historia Argentina*, t. III, Buenos Aires, TEA, 1965.

que había sido víctima la Liga del Sur, partido de Lisandro de la Torre. El Presidente, en acuerdo de ministros, decretó la intervención y nombró comisionado al doctor Carlos Salas.

después sustituido por Anacleto Gil, el cual declaró caducos los poderes ejecutivo y legislativo de Santa Fe y asumió el mando de la provincia. Más tarde, ya producida la reforma, convocó a elecciones y el interventor hizo entrega del mando al gobernador votado por el pueblo.¹³

Para que la obra pudiera inscribirse dentro del teatro histórico deberíamos poder reconocer en algunos personajes a hombres de la época dramatizada. Va más allá. Tampoco fue la de Santa Fe la única intervención en esos años. Si bien no hay alusiones concretas al lugar en el que transcurre la acción (el único dato geográfico —si se lo puede considerar así— es el que da la zamba cantada al abrirse el tercer cuadro “viene rumbeando a Carhué”), las situaciones, el lenguaje, los caracteres nos pertenecen. Es teatro político, juzga, cuestiona. Juzgándolo a partir del desenlace, el sainete de Saldías resulta un canto esperanzado, la ley se impone, impera por sobre el fraude, “el pueblo despierta”.

SUSANA ANAINE
Universidad de Buenos Aires

¹³ *Ibidem.*

ENTREVISTA A ROBERTO JUARROZ *

—¿Cómo definiría usted la poesía? ¿Qué es y para qué la poesía?

—La poesía no es literatura; está más allá del discurso racional, ilado; es un balbuceo. La poesía es la gran disconforme porque ve más allá y por eso el poeta es peligroso. En tercer lugar, la poesía es un *connaitre*, es decir, que nacemos de nuevo con lo conocido. Como hacer, la poesía es creación porque crea realidad. Pero fundamentalmente poesía es una cuestión de vida que exige soledad y ese silencio parlante del lenguaje, eso que no se dice pero que está dentro de cada palabra y entre dos palabras; o sea que es también un silencio contemplativo en el que cada palabra tiene que ser acariciada, seducida.

La poesía no es una ciencia ficción del espíritu, ni una alocada fantasía. La poesía es una misteriosa función de nuestra necesidad de ser, una presencia para que no esté tan solo el hombre, es la búsqueda de la realidad total.

—¿Cómo comenzó usted? ¿Desde cuándo la poesía es su forma de vida?

—Desde muy joven, leyendo a los grandes poetas y escribiendo. Publicábamos una revista —salieron unos veinte cuadernillos— que se llamaba *Poesía-Poesía* —título desafiante ¿no?— porque era una proclama, una tautología que dice que a la poesía no se le puede poner subtítulo. Escribimos allí una frase de Rilke que quedó en mi memoria: “Cuando escribo yo no miro la punta de mi pluma, sino el capricho en el aire de la otra punta de la lapicera”. En esa época aprendí que no hay que desconfiar de las influencias; siempre hay un momento en que se escribe como alguien; si cada uno es diferente, ya saldrá la expresión propia.

—¿Quiénes fueron sus maestros?

—Repito que lo que me enseñó a escribir fue leer a los grandes poetas; en mi caso, también, encontrarme con grandes hombres como el italiano Antonio Porchia, que vivió pobre en La Boca, con sus cuadros y sus aforismos magníficos. Una vez leí una entrevista a Joan Miró... le preguntaban “¿qué hace usted cuando termina un cuadro?” y el maestro dijo: “lo pongo contra la pared para que se termine solo”.

—¿Cómo surge un poema? ¿Cómo es el momento privilegiado de la creación?

SUSANA ANANE

—El momento del poema es un acto de amor, un momento de excepción que justifica el vivir; pero ese momento pasa y viene el abandono, la inseguridad de si vendrá otro. Saint Exupéry decía que hay que darse cuenta

de que el espíritu del hombre es intermitente. Hay una forma de vida luego del poema. Es una colaboración que nos hace disponibles para ver, sentir, expresar.

—¿Y el momento de la corrección?

—Baudelaire decía: “Corregir es más importante que hacer”. Yo creo que la corrección es simultánea a la creación, porque un poema significa una multiplicidad de posibilidades, de modo que en la elección de algunas ya se está corrigiendo.

—¿Cuándo escribe usted?

—Siempre, porque pensar y escribir es casi lo mismo. Eso le pasaba al poeta rumano Ion Karaion que en prisión no tenía ni papel ni lápiz para escribir, y si los tenía se lo torturaba. Entonces sus compañeros de prisión aprendían de memoria sus poemas y al salir se los decían a la gente. Luego él tuvo un ataque de amnesia y no podía recordar ni lo que él mismo “escribía *in mente*”, pero ya lo recordaba la gente. Entonces yo digo que la poesía sirve para salvarse en los peores abandonos. En una charla con Octavio Paz, me contaba que un dictador de América Latina le propuso a un poeta preso dejarlo en libertad si firmaba un documento que dijera “yo no soy poeta”, ¡y no lo firmó! y otros poetas, en adhesión, le prometieron no firmarlo nunca. El poeta colombiano Álvaro Mutis dijo que ante la amenaza de hecatombe atómica y la técnica aplastante, él no tenía más que una solución: escribir poesía todos los días. Y yo recuerdo a Schelling cuando dijo: “Los poetas son los legisladores no reconocidos de la humanidad”. Hay efecto indirecto de la poesía, pero el mayor y más permanente es que alimentará a la humanidad del futuro.

—De modo que esa sería para usted la misión de la poesía...

—La poesía no tiene un para qué pero... ¿qué es lo que salva al hombre? y ¿salvación de qué? Salvarnos de no estar vivos, estando vivos. La poesía sirve para estar vivos.

—¿Cómo ve la poesía actual?

—La poesía moderna rompe con la realidad habitual y fractura el uso común del lenguaje; y allí está la apertura hacia el infinito, hacia el misterio. Poesía es una grieta que trata de conocer con la última forma del pensar con que soñó Heidegger: “la poesía es la fundación del ser en la palabra”.

—¿Cree que produzca algún efecto tanta poesía en la Hispanoamérica de hoy? ¿A qué atribuye este “auge”?

—Creo que responde a una sensación de incumplimiento, de irrealización, de vacío. Octavio Paz dice que la historia de la poesía moderna es la historia de las oscilaciones entre estos dos extremos: tentación revolucionaria. Yo creo que no hay pensamiento más revolucionario que pensar que poesía es imagen y pensamiento, palabra y razón; donde piensa el sentimiento y siente el pensamiento, como quería Unamuno. Otra explicación al auge de la poesía en Latinoamérica podría ser eso que dice Pichon Rivière: “La creación es

la única manera de descifrar la tristeza que acecha y acompaña el destino del hombre". O sea, la creación como única clave para salir de este laberinto, como compañía última a esta soledad.

—¿Qué les aconseja a los jóvenes poetas? ¿Se aprende a hacer poesía?

—Hay que leer mucha poesía para captar en directo qué es un poema. La lectura de los grandes poetas enseña; y comenzar a "hacerle el juego" a la poesía, que trae sus exigencias: disponibilidad, apertura (en el sentido de Rilke y de Bergson), humildad, saber que el poeta es siempre un ser provisorio y que siempre se empieza a escribir; y el respeto, sin el cual no hay creación.

—¿Qué piensa Ud. de los talleres literarios? ¿Se puede ejercitar la creatividad?

—Yo creo que hay dos grupos de hombres: los que crean algo y los que no crean; pero... es difícil no crear; en todos los seres humanos hay posibilidades de creación en el sentido de combinar los elementos de la Creación, de combinar de nuevo, de decirlo en otro orden.

—¿Y qué opina de la crítica literaria? ¿Sirve para esclarecer un texto?

—Tengo una profunda desconfianza ante las corrientes críticas contemporáneas, porque son útiles sólo en un plano periférico. Ya lo decía Pedro Salinas: "todo lo que se comenta son periferias", útiles como contexto pero se vuelven extremadamente peligrosas cuando tratan de explicar un poema: esto distancia y aleja a la gente del verdadero ser de la poesía. Lo que se dice en un poema no se puede decir de otra manera. Dijo Eliot: "Lo que se puede decir en prosa, se dice mejor en prosa". Y Novalis: "La crítica de la poesía es un absurdo". Tampoco hay que caer en el extremo de que el texto es intocable y sacralizarlo. Al poema es posible aproximarse, con inteligencia, con humildad. El poema es una forma de vida; no la antinomia poesía-vida. Arte y literatura son vida. Cito a Emerson: "Cada hombre no es más que la mitad de sí mismo, la otra mitad es su expresión". Y ¿qué hombre no se expresa? Yo creo que la expresión no es la mitad del hombre; ¡es más que el hombre! Porque lenguaje, poesía son sinónimos de vida humana. Los dioses no hablan, porque la palabra es cosa de hombres.

En resumen: las pretensiones de la lingüística y de las corrientes psicológicas de abarcar la poesía son una utopía, porque quieren aplicar presupuestos justamente a la poesía, que parte sin sistema. Sí creo en la aproximación captadora, penetradora, no abarcadora, porque el poema es un organismo intencionalmente incompleto, que se completa en el otro, en ese juego fundamental creación-recreación receptiva, del poema y de uno mismo. Ya dijo Unamuno que la poesía no es precepto sino "postcepto", y de allí la autonomía de la obra poética que es siempre heterodoxia, ruptura de las normas, de los decretos y los dogmas.

—¿Hay constantes en su obra, profesor Juarroz?

—Uno siente que todo lo que escribe es un solo poema. Y que entre todos también hacemos un solo texto. Aunque prefiero que la gente hable de mi obra, puedo decir que es cierto que he buscado cosas; a veces lo he

conseguido, otras no. Yo sé que no quiero una poesía elástica; a mí me interesa un poema ceñido, en donde cada palabra sea irremplazable, para rescatar cosas que se nos escapan, para reflotar lo adormecido. Creo en la poesía lúcida, en el pensamiento, en la inteligencia, en la captación honda de lo que tenemos y de lo que somos. Nos han acostumbrado a la atomización: hay que reunirlo todo en una poesía rigurosa, no en una poesía charlatana y someterla a una honda exigencia, a un rigor en donde veamos si podemos dejar algunas palabras que recojan algunas cosas, que casi no se podrían decir. Poesía es llevar el lenguaje hasta el extremo de sus posibilidades.

Rilke decía: "Toda una vida trabajada, de sacrificio y búsqueda, alcanza para que al final queden diez o doce líneas que valgan la pena". Y Gottfried Benn: "¿Cómo es posible que un ser humano se pase treinta o cuarenta años para gestar formas nuevas que inundan lo que uno es?" Y yo me pregunto: ¿cuánto silencio se ha necesitado para decir lo que se está diciendo aquí? Me refiero a ese esfuerzo por dar forma a cosas compartibles.

Podemos decir que la poesía no es literatura porque roza ciertas cosas más allá del discurso, del hablar organizado, de la realidad cotidiana. Por eso yo sostengo que la poesía es el mayor realismo posible y que el poeta es el ser más realista del mundo; es el que pone las cosas en la escala grande. El artista se plantea el "porqué" y entonces ¿qué mayor realismo? Recuerdo en este momento algo que a mí me asombra: en un tren, a las tres o cuatro de la tarde veo por la ventanilla que se han olvidado de apagar las luces de la calle. No sé qué me impresionó; sentí que ese hecho, en pleno día era tanto más importante: representaba la fragilidad humana, el olvido humano... y escribí:

Y la teoría de la luz
se rompe,
la mayor retrocede como un árbol
que cayera del fruto.

Como en un cuadro de Magritte donde junto a la luz del sol hay un farolito encendido, queriendo mostrar el absurdo de la realidad. La palabra clave es "absurdo"; ¿cómo no sentirlo? El intento es rescatar ciertos elementos del absurdo que, sin abolirlo, nos permitan convivir con ese absurdo.

—¿De manera que, más que de una evolución, hablaríamos en su obra de una "reelaboración última"?

—Pavese decía que es fatal dejar de sentirse un principiante. Si hay un infinito por delante ¿por qué creer que ya hemos llegado? Me parece importante el concepto de la obra abierta, el poema no se termina, se abandona. Se lo deja para que lo completen otros; tiene cabos sueltos que se completarán en los demás. Así naturalmente, la poesía tiene una formidable función social no proselitista ni propagandística.

—¿Qué hay en el fondo de su *Poesía Vertical*: vacío extremo, paisajístico o una nada interior, existencial?

—Creo que la clave está adentro y no afuera. Influencias posibles de la infancia pueden alentar el hecho de ver el mundo como un espacio infinito, abierto, arbolado que se mete adentro y se combina con lo que viene de adentro, el sentimiento fundamental. Tuve fe religiosa de niño que me dejó rastros para siempre; de modo que sí, hay proyección a trascendencia.

—Convengamos en que usted habla de un vacío y lo refleja en el paisaje de la pampa...

—Sí, hay un vacío que se llena a través de la creación. No podemos vivir sin plantearnos los extremos del hombre: amor, soledad... hay una frase de Einstein que dice que quien pierde el sentido del misterio se pierde a sí mismo, como si fuera un cadáver. Entonces... ¿cómo dejar de percibir el misterio que somos?

Hace unos pocos días estuve en México, con Octavio Paz; hacía diez años que no lo veía y tuvimos largas conversaciones a solas. Tratando de dejar de lado apariencias, nos preguntábamos: ¿es posible una poesía amplia, intensa, sin que tenga proyección de trascendencia? Esa tensión interior, ligada al concepto de otredad, como decía Machado: "la incurable otredad que padece lo uno". Yo lo revierto y digo: "la incurable unidad que padece lo otro". ¿Por qué? Porque veo la ligazón con todo, como en las correspondencias de Baudelaire; y esto se hace por medio de la metáfora que acerca, que aproxima las cosas que comúnmente no vemos juntas. Eso hace que veamos el Universo como una cohesión nueva, en el fondo, una visión mucho más consoladora de la realidad; las cosas no están sueltas, atomizadas...

—Dentro de esta visión consoladora, de unidad, ¿cómo explica la caída en su *Poesía Vertical*? Caída ¿hacia dónde?

—El ser humano, antes o después, cae, fracasa, se termina el amor, envejece, sufre, muere. ¿Qué hace el hombre frente a esta caída? Algunos permanecen inmóviles; otros aunque no podamos eliminarla, abolirla, hacemos pequeñas cosas: una mirada de comprensión, torcer un poco el brazo, correr una coma en un texto.

Si desembocamos en la idea tradicional de vacío, de nada, hay sin embargo, en el ser humano, la sensación profunda de que la negación de algo no está del todo separada de la afirmación de ese algo. Ciertas negaciones son necesarias, pero ¿cómo potenciar lo negativo? ¿cómo hacer para que sea también una fuerza? La poesía puede lograr esas misteriosas transformaciones. André Malraux dice que el misterio es que en esta condición en que estamos seamos capaces de arrancar de nosotros ciertas imágenes que nieguen la nada. Y esa es la gran afirmación. Hay que sentir que cada cosa es infinita: esto es una inmensa consolación.

CORA BASSETTI

KATJA LÖHNER

Universidad Católica Argentina

LA ANUNCIACIÓN A MARÍA
DE PAUL CLAUDEL

Una meditación sobre la vocación cristiana

Un título clave

Muchos comentaristas han señalado la especial atención que Paul Claudel dedicó al tema de este drama. Trabajó en él durante veinte años hasta explicitarlo cabalmente, y las sucesivas reelaboraciones dan testimonio de una incansable meditación. A partir de *La joven Violaine*, obra de 1892, y pasando por otras dos versiones de la misma, el tema evolucionó y llegó a concretarse en 1912 en el misterio *La Anunciación a María*. Al darle entonces este título, dio a la vez la clave de su lectura¹. Claudel medita y propone meditar en esta obra acerca de la vocación cristiana a partir del llamado de Dios a la Virgen María. Lo cual presupone el conocimiento del texto del Evangelio de San Lucas:

En el mes sexto fue enviado el Ángel Gabriel de parte de Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazareth, a una virgen desposada con un varón de nombre José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María. Y presentándose ante ella le dijo: 'No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios, y concebirás en tu seno y darás a luz un hijo a quien pondrás por nombre Jesús. El será grande y llamado Hijo del Altísimo, y le dará el Señor el trono de David su padre, y reinará en la casa de Jacob por los siglos, y su reino no tendrá fin'. Dijo María al Ángel: '¿Cómo podrá ser esto, pues no conozco varón?'. El Ángel le contestó y dijo: 'El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por ello el hijo engendrado será santo, será llamado Hijo de Dios... porque no hay nada imposible para Dios'. Dijo María: 'He aquí la sierva del Señor, hágase en mí según tu palabra'. Y el Ángel se retiró (I, 26-38).

Este evangelio rescata un diálogo que es punto de partida para la instauración del reino de Dios en el mundo. Se trata de una propuesta divina y de una respuesta humana. La encarnación del Verbo aparece estrechamente unida a la vocación de la Virgen. Hay una iniciativa libérrima de Dios, y el libre consentimiento de la mujer a la maternidad. Darlo, implica para ella dejar de lado su propia perspectiva de vida y abrirse al plan de Dios. Dios la requiere en otro puesto del que había pensado. Ella cree, acepta y lo ocupa inmediatamente.

La escena de la Anunciación es inaugural y, además, prototípica. El "sí" de María que abre paso al Salvador es la primera respuesta cristiana de la

¹ Las citas han sido tomadas y traducidas de *L'Annonce faite à Marie*, versión definitiva para la escena (1938), Gallimard, 1940.

historia. En adelante se reiterará constantemente el llamado de Dios a cada hombre en espera de su respuesta cristiana: "Hágase en mí el cristiano que he de ser según tu palabra" —ocupe yo el lugar que me tienes dispuesto dentro de la Iglesia—. La escena de la Anunciación, el diálogo de la vocación, se repite incesantemente. . . Comprendiéndolo así, el pueblo cristiano, con el correr del tiempo, acabó por aislar este episodio y lo realzó, convirtiéndolo en una plegaria: el *Angelus*. Durante siglos, en Occidente han sonado las campanas tres veces al día para renovar ese diálogo entre el cielo y la tierra, entre Dios y sus creaturas. Al amanecer, al mediodía y al caer de la tarde, en el campo, en los pueblos, en las ciudades, los cristianos han interrumpido sus tareas —la perspectiva humana—, para atender al plan divino:

- El Ángel del Señor anunció a María.
- Y concibió por obra y gracia del Espíritu Santo.
- He aquí la esclava del Señor.
- Hágase en mí según tu palabra.
- Y el Verbo se hizo carne.
- Y habitó entre nosotros.

El *Angelus* invita a fijar la mirada en el misterio que a todos concierne, y su articulación en tres etapas —el anuncio, la respuesta y la gracia que nos alegra— permite avanzar y adentrarse en la contemplación de la escena prototípica y prolongarla, respondiendo al llamado, mediante el rezo del *Ave María*. La escena resumida en el *Angelus* es fuente de vida y fuente de inspiración: de ella han bebido artistas y poetas.

Claudiel recogió la plegaria del *Angelus*, insertándolo muy naturalmente en su *Joven Violaine* que se desarrolla en la campiña francesa, a fin de siglo, época en que esta práctica era aún usual. Pero luego, se diría que la plegaria hubiera obrado por sí misma, guiándolo en un buceo de la historia que allí proponía, llevándolo a reescribirla, profundizando en su relación con la escena de la Anunciación.

En la primera *Joven Violaine* apenas se acierta a vincular una cosa con otra. Simplemente se ve allí cómo la mayor de dos hermanas, la dulce Violaine, acepta renunciar al esposo que su padre le tenía destinado en favor de la menor, Mara, para evitar un conflicto familiar. Sólo despunta allí el tema del cambio de destino, asumido libremente y hasta con alegría. En lugar de casarse como ella quería, Violaine se dedicará a cuidar a los pobres y a los enfermos, lejos de los suyos y sin que éstos sepan de ella durante mucho tiempo. El drama se anuda cuando, al morir el hijo de Mara, ésta busca a su hermana para que le devuelva la vida. El milagro sucede, pero esto atiza los antiguos celos de la menor contra la mayor: Mara intenta matar a Violaine. . . Entonces todo se descubre: ella, moribunda, perdona a Mara y pone paz entre ésta y su marido. Tras su muerte recomenzará el ciclo de la vida en la fecundidad del hogar y de la tierra con la bendición de Dios que ella les ha traído. El *Angelus* se hace oír al final, y sus tres toques están puestos en

relación con esa paz y con ese ciclo vital que siempre ha de renovarse en el mundo hasta el día del toque de trompeta del Juicio Final.

En la segunda versión de *La joven Violaine*, Claudel profundiza en el tema de la vocación y marca más el vínculo entre el ciclo de la vida (del hogar y de la tierra) y el misterio cristiano. Entonces incluye un nuevo personaje: el extranjero, el huésped que trae un mensaje desconocido para quien viviera hasta entonces en una familia enraizada en la tierra. Es el ingeniero Pierre de Craon, constructor de puentes, conocedor de las aguas, quien le habla a Violaine de un agua esencial, que es fuente de todas las aguas, y de la sed que provoca: sed de Dios. La joven comprende que existe "otro amor" además del amor conyugal al que ella se siente atraída, y esto facilita posteriormente la aceptación de su nuevo destino. Gracias a tal "anuncio", cuando su hermana Mara logra distanciarla de su prometido y la echan de casa, se entrega a la tarea con los pobres y enfermos en la que ve lógicamente el llamado al "otro amor". Entretanto, Pierre de Craon descubre a su vez otra vocación: se hace arquitecto y construye una iglesia de nuevo estilo, con el altar en el centro para que los hombres entiendan que aquel "otro amor" es la fuente de donde todo fluye y hacia donde todo converge. El final de Violaine se repite, y el *Angelus* resuena despertando en sus familiares los mismos ecos que en la primera versión; pero además, para Pierre de Craon, es como una invitación a adentrarse en su vocación especial de solitario en unión con Dios.

Por último, *La Joven Violaine* se transforma en *La Anunciación a María*. Entonces las sugerencias del *Angelus* se explicitan del todo en referencia a la historia de la muchacha. El nuevo título resume la idea que ahora se hace evidente el sentido de su vocación cristiana a imitación de María en el seno de la Iglesia. Se necesitaba un ángel, y el ángel resulta ser muy naturalmente Pierre de Craon. En esta obra, él es constructor de iglesias desde el principio, y así su mensaje se precisa y es como un verdadero anuncio para Violaine. Puesto que la respuesta afirmativa de la Virgen tuvo por consecuencia traer al mundo a Cristo, que es cabeza de la Iglesia y primogénito de muchos hermanos, habrán de llegar los hermanos y ocupar su puesto como miembros de su cuerpo místico. La Iglesia ha de ser edificada a través del tiempo y del espacio mediante la aceptación de los cristianos: cada uno de ellos convocado a ser una piedra en dicha construcción. Entonces el tema del *Angelus* repica con todas sus fuerzas y rinde todo su simbolismo: por él se ve que la renuncia de Violaine al matrimonio no era tan sólo un gesto humanamente comprensible, sino que es también, y sobre todo, la respuesta a un anuncio y a un llamado semejantes a los recibidos por la Virgen María.

El Prólogo y la escena de la Anunciación

El nuevo encuadre significativo de la historia de Violaine se refleja asimismo en la estructura dramática: Claudel agrega a los cuatro actos un prólogo, de modo que allí la escena de la Anunciación precede a la acción pro-

piamente dicha y proyecta sobre ella el *logos*, el sentido. En la puerta, antes de adentrarnos en ella, es como un verdadero pórtico de iglesia: no se puede menos que pensar en las fachadas de las catedrales medievales donde hay, esculpidas, escenas como ésta.

Y, precisamente, Claudel ha trasladado ahora la historia a la Edad Media. Su arquitecto construye un templo a la sombra y a ejemplo de la catedral de Reims, la que ofrece en su entrada el famoso Ángel que sonríe —“la sonrisa de Reims”—, el Ángel de la Anunciación. A él se asocia espontáneamente, en este prólogo, el hombre misterioso, diferente que ha irrumpido entre los que se dedican al cultivo de la tierra en la granja de Combernon. La familia lo ha recibido como huésped, según el precepto y la promesa de Cristo —“Fui peregrino y me recibisteis. . .”—. Llegó y se va. Se está yendo en el momento en que se levanta el telón, a una hora inusual —antes del amanecer—, por lo que también resulta inusual su diálogo con una doncella como Violaine. “Ángel” quiere decir “anunciador, mensajero”, y en la tragedia griega es el que trae las noticias de lo que sucede fuera de la escena, lo que no se ve en ella. Aquí cumple con una función similar, que se une a la de los ángeles de la Biblia: trae el mensaje de lo invisible, de lo trascendente, el ofrecimiento misterioso de parte de Dios. En la madrugada, se oyen las tres campanadas del *Angelus*: es la hora en que Violaine recibe el anuncio.

Sin embargo, todo sucede como en general sucede en la vida de los cristianos: veladamente. Ni Pierre de Craon ni Violaine se dan cuenta entonces de la implicancia de lo que dicen ni de lo que hacen, sino bastante después. Lo sobrenatural se entreteteje con inquietudes y motivaciones muy naturales. El hombre a quien la joven encara cuando está a punto de partir, reprochándole que lo haga furtivamente, había intentado forzarla un año antes. Habiéndose defendido entonces, tampoco ahora le tiene miedo; al contrario, lo perdona. Pierre de Craon, por su parte, tiene oportunidad de reconocer que aquel impulso había sido “obra del diablo”. Nunca había tocado a una mujer, consagrado como estaba a construir iglesias. Esta es “su obra”, y la tentación fue “poner mano en la obra de otro”. Proclama así el misterio de la persona, obra de Dios. Contemplando ahora a Violaine a la luz de un cirio, bajo un crucifijo, parece penetrar aún más en ese misterio. Pregunta:

¿Quién sois vos, doncella, y cuál es entonces
esa parte que Dios en vos se ha reservado,
Para que la mano que os toca con deseo
y la misma carne sea así
Castigada, como si se hubiese aproximado
al misterio de Su residencia?

(P., p. 14)

El concepto de “iglesia” al que se atiene este constructor le facilita la comprensión de lo que es un cristiano, una virgen cristiana: “morada de Dios”, “templo de Dios”. Entiende que la lepra, que lo atacó poco después de aquella mala acción, es un castigo; que es también una advertencia de conversión, y una confirmación, en su cuerpo, de la vocación que lo mantiene separado del

resto de los mortales. Ni las iglesias que edifica ni la muchacha que tiene delante son cosa meramente humana. En el correr del diálogo, junto al reconocimiento de ese "misterio de la residencia de Dios", se abrirá paso también otra idea, la de "la parte que Dios se reserva" en cada creatura suya, aplicada específicamente a Violaine. Y con ello vendrá la anunciación, inesperada, increíble para esta joven que pensaba haber encontrado ya definitivamente su lugar en este mundo como esposa de Jacques Hury. También la Virgen María estaba comprometida con José a la llegada del Ángel.

Violaine y su prometido se aman, y en prenda de ese amor ella ha recibido de él un anillo de oro. Pero en el azar (aparente) de la conversación, la joven se siente movida a entregárselo a Pierre de Craon como su contribución para el nuevo templo que empezará en Reims, Sainte-Justice. Es sólo un impulso: Violaine está lejos de atisbar el alcance de este primer don de algo propio, tan precioso e íntimo. Incluso le asegura a Pierre, quien vacila en aceptarlo, que "el anillo no cambia el corazón". También espontáneamente agrega: "Y bese por mí a mi hermana Justice". Antes había querido saber quién fue esa Santa Justicia: una jovencita mártir cuya tumba fuera hallada recientemente en Reims con la inscripción "Justicia ancilla Domini in pace". El eco del *Angelus* vuelve a hacerse oír aquí. La Virgen contestó al Ángel: "Ecce ancilla Domini", "He aquí la sierva del Señor / Hágase en mí según tu palabra". Y Violaine llama a esta jovencita mártir su "hermana"... Entonces —apunta el dramaturgo en la rúbrica— el constructor "la mira de pronto como tocado por una idea", y le dice:

¿Es todo lo que tenéis para darme para ella? ¿un poco de oro sacado de vuestro dedo?

De ahí en más entra a funcionar en el diálogo una idea complementaria a la de "la parte que Dios se reserva": la idea de las "piedras" que componen la iglesia cuyo lugar no lo escogen ellas sino el constructor, lo que Pierre sabe bien por su oficio... Cuando la muchacha le replica si no basta su anillo para pagar "una pequeña piedra", él habla de "la gran piedra" que fue Santa Justicia a quien Violaine acaba de llamar su hermana... Ella se asusta porque se siente aludida y defiende su "lugarcito", como esposa, en el hogar. Pero el constructor, captado por la sugerencia de la hermandad Violaine-Santa Justicia, insiste:

Y Justicia también no era más que una jovencita junto a su madre / hasta el momento en que Dios la llamó a la confesión.

Aquí repica el llamado del Ángel, junto a la regla:

No le corresponde a la piedra elegir su lugar,
sino al Director de la obra que la eligió.

(P., p. 25)

En vano la joven ponderará el puesto al que se siente destinada junto a su futuro esposo en esa finca de Combernon que es "ya casa de Dios, tierra

de Dios, servicio de Dios". Pierre sigue adelante empujado por la "idea", con la seguridad del conocedor en materia de materiales:

Reconozco la buena piedra... igualmente a los hombres y a las mujeres...

Pierre de Craon se ha dejado llevar y ha estado hablando, sin darse cuenta, como portavoz de lo trascendente. Con todo, no pretenderá ser más de lo que es. Sabiéndose hombre falible y pecador, deja que Violaine se afirme alegre ante el porvenir que espera, y admite que la santidad consiste en ocupar cada cual su puesto, cualquiera sea, mientras se cumpla la voluntad de Dios: "sea quedarse en su lugar, o subir más alto". Sin duda el amor conyugal es también "un gran misterio". Así lo vive Violaine y por el momento nada parece indicar que ella deba renunciar a él. En cambio él mismo, Pierre de Craon, ha de afirmarse en el puesto especial que le ha tocado: consagrarse a esa iglesia de Santa Justicia, símbolo de la gran Iglesia, y "conducirla a sus bodas"; y vivir él mismo esa tarea como un matrimonio, revelador del misterio conyugal de Cristo y su Iglesia, en el que el esplendor de la Esposa se logra por el sacrificio redentor del Esposo:

Esta iglesia sola será mi mujer, que será sacada de mi costado como una Eva de Piedra, en el sueño del dolor...; mi obra que Dios habita!

Y, sin embargo, no puede dejar de asociar con esa obra suya a Violaine.

Me llevo vuestro anillo —le dice al despedirse—. Y ¿quién sabe si con él no llevo el alma de Violaine... el alma de Violaine para hacer con ella una iglesia?

En este Prólogo que funciona como pórtico significativo, Pierre ha asumido sin saberlo el rol de Ángel. En cuanto a Violaine, también sin saberlo, entra finalmente en el misterio de un matrimonio espiritual a imitación de María. Dentro de tal contexto, el beso final de la joven al constructor leproso no es meramente un gesto de piedad: "administrado muy solemnemente" —según lo indica el dramaturgo—, constituye además un acto ritual, casi litúrgico. Se adivina en él la aceptación del Esposo por parte de la mujer, que es imagen de la Iglesia. Al mismo tiempo sugiere el consentimiento de la "Eva de piedra (adviértase el juego de palabras en francés: "pierre" = piedra; Eva de pierre, Eva de Pierre...). Unida a su "hermana Justicia", el "alma" de Violaine ya se entrega a partir de su primer impulso generoso. El beso sería entonces su respuesta afirmativa al llamado, el "sí" de la sierva del Señor: gesto nupcial, señal de las nuevas bodas y de la asunción de una nueva maternidad espiritual.

La Iglesia que se edifica en la historia

Si hay algo característico en Claudel es la atención que presta al simbolismo de la realidad misma. Entre las cosas hay relaciones, parecidos y reso-

nancias que él sabe sacar a luz en sus obras. Por eso su arte es eminentemente “religioso” y reside en hacer perceptibles esos lazos y el parentesco entre lo natural y lo sobrenatural. Esto se ve hasta en la estructura de sus dramas. Todo expresa, manifiesta, sugiere. Aquí, en la *Anunciación*, da el Prólogo como momento contemplativo que ilumina la acción propiamente dicha. Aquí sucede como en las catedrales medievales en las cuales el motivo representado en el pórtico anticipa lo que los fieles han de realizar y vivir sacramentalmente al entrar en ellas. Y así como el acto prototípico de la Anunciación se repite a lo largo de la historia del mundo, así también lo que anunció el Prólogo ha de realizarse en el tiempo y en el espacio del drama, que evocan un momento determinado y un lugar correcto: es en Francia a principios del siglo xv.

La vocación de Violaine y el oficio de Pierre de Craon son reunidos simbólicamente por aquel beso del final del Prólogo, los dos misteriosamente vinculados a la edificación de la Iglesia. Pero el “sí” de Violaine se precisa a lo largo del drama. Algo así como un hálito divino entra en Violaine a través del beso. Y el beso trae consecuencias en su carne: ella contrae la enfermedad del constructor. “El Verbo se hizo carne”, dice el *Angelus*. En Violaine, la primera mancha de lepra es el primer signo de la posesión divina. Y ella comprende entonces “la parte en ella que Dios se reservó”. Externamente la lepra, lacra incurable, le impone ser apartada de la sociedad. Renuncia al matrimonio y se aísla: será lo que Dios quiere que sea. Y aunque ella está lejos de sospecharlo en aquel primer momento desgarrador, su nuevo puesto de servicio será un puesto sacrificial de total consagración a la “reparación” de la Iglesia. A esta comprensión concurren otros personajes de la obra.

¿No dice acaso su padre que el edificio cruje y tambalea? Anne Vercors, el padre, con conciencia de que lo que está en obra en la historia es la construcción del Cuerpo de Cristo, advierte el peligro de derrumbamiento al ver que figuras claves de la Iglesia han desertado al “lugar” que en ella les corresponde:

Pero ves al menos que todo está conmovido y
cambiado de lugar...
No hay más Rey en Francia...
En lugar de Rey tenemos dos niños.
Uno, el Inglés, en su isla,
y el otro, tan pequeño que no se lo ve
entre los juncos del Loire.
En lugar del Papa, tenemos tres, y
en lugar de Roma no sé qué concilio en Suiza.
Todo entra en lucha y en movimiento
al no ser más sostenido por el peso superior.

(I, 1, p. 52-3)

Anne Vercors plantea esta situación desde el principio. Pues la vocación de Violaine tiene que ver con esa realidad histórica. La Cristiandad está atravesando por tiempos críticos. Hacia 1423 continúa la guerra entre Francia e Inglaterra, la Guerra de los 100 años: el monarca inglés pretende ocupar el trono de Francia, y el delfín francés no se anima a asumir su cargo. Hay

un Papa en Avignon, otro en Roma y otro en Pisa, y se discute cuál es el legítimo. En tanto, un concilio dudoso en Constanza dice representar a la Cristiandad. Desde hace un siglo, desde Ockham y Marsilio de Padua, están en ebullición teorías “conciliares” que otorgan más valor a esas reuniones de representantes que a la autoridad del Vicario de Cristo. Es que no lo ven como tal. Esos teólogos desconocen la honda realidad de la Iglesia, su misterio. Atienden sólo a lo aparente, la ven por fuera, como mera sociedad de hombres, y por eso quieren regirla por la decisión de tales asambleas. Anne Vercors, en cambio, asume la concepción tradicional: él juzga según la “idea de la Iglesia”. A ella, como a la catedral que es su imagen de piedra, el sostén le es dado “desde arriba”, por la clave de bóveda. Porque faltan esas figuras-claves, el “lugarteniente de Dios” en el reino y el Vicario de Cristo en la tierra, todo se corre de su sitio. Por eso el padre de Violaine tampoco se siente firme en el puesto que se le había acordado como señor del predio de Combernon; se pregunta:

¿Quién sabe si no soy necesario en otra parte?
Todo se mueve, ¿quién sabe si no contrario
el orden de Dios quedándome en este lugar
en que he dejado de ser necesario?

(I, 1, p. 56)

Lo que aquí se expresa es la inquietud de quien se sabe un servidor. Está atento al orden y a la orden de su señor; siempre atento a un llamado. Es como un eco del *Angelus* —*Ecce ancilla Domini*—: otra vez el tema de la vocación. El señor de Combernon ha ocupado su puesto y ha cumplido su tarea durante treinta años con conciencia de servidor. No piensa como propietario, sino como señor feudal. El “feudo” es “sagrado” y él solamente lo ha “mantenido” durante el lapso que le correspondió. Pero ahora —le hace notar a su mujer—:

la parte que debía hacer está hecha. Las hijas están criadas, y allí está Jacques que toma mi lugar (p. 55).

Colmado de bienes —bienes de Dios—, no se aferra a ellos, y relaciona el desorden que observa en la Cristiandad con la falta de la conciencia de servicio:

Ese ha sido el mal del mundo, que cada cual quiso gozar de sus bienes como si hubieran sido creados para él (p. 54).

Él ahora está disponible, y aspira a “dones más altos”. Él ha oído un “llamado” y se apresta a seguirlo. Dice haber oído al “ángel que toca la trompeta” y va a peregrinar a Jerusalén, atento al juicio de Dios. Buscará la respuesta a su inquietud frente al “gran agujero” que dejó la Cruz. En ella nació la Iglesia y, en el momento en que la ve tambalearse, recurre a ella como sostén:

Ella atrae todo hacia sí.
Allí está el punto que no puede ser deshecho, el nudo
que no puede ser disuelto. (I, 1, p. 56)

El fundamento de la Iglesia está en la Cruz (así como el templo que la representa tiene forma de cruz, se asienta sobre la cruz). La Iglesia se edifica en la historia sobre la Cruz. Hay allí un misterio de reparación y de fecundidad, y a él contribuye todo cristiano que sufre en unión con Cristo crucificado. También en ella encontrará Violaine su respuesta al llamado. Mientras el padre peregrina a Jerusalén para ver la traza que dejó la Cruz e iluminarse en ella, la hija la abrazará en su sufrimiento hallando allí su lugar de servicio a la Cristiandad.

Claudiel se hace eco de la revelación. Dice San Pedro:

Acercándoos al Señor, la piedra viva desechada por los hombres pero escogida y preciosa ante Dios, también vosotros, como piedras vivas, entráis en la construcción del templo del Espíritu formando un sacerdocio sagrado para ofrecer sacrificios que Dios acepta por Jesucristo. Dice la escritura. "Yo coloco en Jerusalén una piedra angular, escogida y preciosa; el que crea en ella no quedará defraudado".

(I Pedro, 2, 4-7)

Bodas místicas y maternidad en la Iglesia

Anne Vercors parte creyendo que deja bien arreglada su sucesión con el casamiento de Violaine y Jacques Hury. En cambio, la que se casará es Mara, y Violaine partirá a su vez. Sin saberlo, padre e hija acuden al mismo tiempo a un llamado parecido. Violaine renuncia a bodas y maternidad carnales, y sin embargo celebra en su carne bodas místicas y asume una maternidad espiritual por la cual se renueva la Encarnación: la fecundidad de su sacrificio estriba en la misteriosa multiplicación de cristianos en la Iglesia. Y esto es lo que ella experimentará con el correr del tiempo —lo que se verá a lo largo del drama.

El "sí" de Violaine —*Ecce ancilla Domini*— es respuesta que arranca de la fe. La fe aclara la inteligencia —*Credo ut intelligam*, dice la teología medieval—. Al principio, la fe le hace entender que la primera marca de lepra es "blasón" de alto desposorio, el signo del Esposo que quiere tomarla por entero. Es lo que trata de explicarle a su prometido Jacques Hury:

¿Por qué quieres tomar para ti lo que es de Dios solo?

¡La mano de Dios está sobre mí... Oh, Jacques, no seremos marido y mujer en este mundo!

(II, 3, p. 109)

Es un diálogo desgarrador y a la vez lleno de poesía y simbolismo nupciales. Ella se ha vestido como una novia, pero su traje es el mismo que llevan las vírgenes cuando van a consagrarse en el cercano monasterio de Monsanvierge. Monsanvierge: monte sin virgen; ese lugar santo está vacío, y hay una antigua solidaridad entre él y la finca de Combernon. Hay, en efecto, una solidaridad entre el sacramento del matrimonio y la virginidad consagrada en el seno de la Iglesia. El vestido de Violaine, la dalmática litúrgica que las mu-

jeros de Combernon tienen derecho de usar el día de sus bodas y el de su muerte, manifiesta esto simbólicamente: al cambiar ella de vocación, ¿cómo expresar el misterio de amor y de fecundidad que la ligará más que nunca a la familia que queda en la finca paterna? Sus palabras también lo dan a entender, aunque resultan incomprensibles para el honrado y simple campesino que es Jacques:

Sabed la dote que yo os traigo que
no es la de las otras mujeres,
sino esta santa montaña en oración día y noche
ante Dios, como un altar siempre humeante,
y esta lámpara siempre encendida:
alimentarla de aceite es nuestra tarea.
Y testigo de nuestro matrimonio no es ningún hombre,
sino aquel Señor cuyo feudo nosotros sólo mantenemos,
que es el Todopoderoso, el Señor de los Ejércitos.
Y no es el sol de junio el que nos ilumina,
sino la misma luz de su rostro.

(II, 3, p. 105-6)

Su ropaje y sus palabras son reveladoras en su misma ambivalencia. Amándolo a Jacques, engalanada como para él pero en realidad para el otro Esposo, le va haciendo entrever el nuevo lazo que habrá entre ellos: ya no la alianza conyugal, sino la de "la fe solamente y la caridad". En el mismo momento en que se separan sus cuerpos, ella hace hincapié en su propia entrega y le pide a él que le reitere una y otra vez su declaración de amor como para llevárselo consigo e integrarlo en la nueva vida de amor a la que se consagrará. En ella continuarán unidos, afirma:

no seremos nunca arrancados el uno del otro; una comunicación tan profunda que ni la vida ni el infierno ni el cielo mismo la harán cesar.

Ella le entrega su alma, y ¿es que ésta "no basta"?

Demasiada fe, en verdad, se le requiere al pobre Jacques, a este nuevo José quien, como el otro, sólo atina a procurar que la partida de su aparentemente infamada prometida hacia el leprosoario se haga "evitando el escándalo". Y Violaine misma lo hace luchando contra su inclinación, y lo admitirá aún años más tarde en el diálogo con su hermana Mara. No le dejó el marido de buen grado: "¡No, yo lo amaba! ¡No soy tan buena..." Pero lo que a ella le faltaba entonces lo proveyó la gracia: "Dios me previno con su gracia" (III, 2, p. 162).

En ese diálogo entre las dos hermanas se puede apreciar la obra de la gracia en el transcurso del tiempo en esa mujer que correspondió a la gracia con su entrega. La fe iluminadora que la guiara creció luego en los años de retiro en su cueva de leprosa y le hizo comprender cada vez más el alcance de su vocación. "Tengo fe en Dios que me hizo mi parte", le dice a Mara. Y en este momento, a la mirada natural la ha sustituido por completo la mirada sobrenatural. Su ceguera resulta simbólica. Ciega a causa de la lepra, ve en cambio lo que los demás no ven: el sentido de su vida, solitaria en apa-

riencia, pero hondamente comunicada con todo lo creado y solidaria con el destino de la Cristiandad. No sólo “oye existir las cosas con ella”, sino sobre todo goza de estar unida al Esposo divino en una unión que supera a la de cualquier otra unión: “¡Feliz quien puede ser conocida a fondo y darse toda entera!”.

Estas bodas místicas son de una incalculable fecundidad para la Iglesia. La joven apartada, la ciega “inservible” —como dice, despreciativamente, Mara— sirve a la comunidad, y Violaine lo ve bien a la luz de la fe que ha hecho prender en ella la caridad como una llama:

¡No reproches esta luz a la criatura
calcinada
Visitada hasta sus fundaciones, que la hace ver en ella misma!
Y si tú pasaras una sola noche en mi piel
no dirías que este fuego no tiene calor.
El varón es sacerdote, pero no está prohibido a
la mujer ser víctima.
Dios no permite que una criatura
se encienda
sin que un poco de impureza se consuma allí,
la suya o la que le rodea...
Y en verdad la desgracia de este tiempo es grande.
No tienen padre. Miran y no saben ya
dónde está el Rey, y el Papa.
Por eso he aquí mi cuerpo en el trabajo
en lugar de la cristiandad que se disuelve.
¡Poderoso es el sufrimiento cuando es
tan voluntario como el pecado!
¿Tú me viste besar a ese leproso, Mara? ¡Ah,
la copa del dolor es profunda,
y quien mete allí su labio no lo retira
ya más a voluntad!

(III, 2, p. 166)

Es la revelación del “lugar”, de la “parte” que le ha tocado en la edificación de la Iglesia, *hic et nunc*: víctima, reparadora, madre en trabajo de parto. En esta vocación la com-pasión es primordial, y el beso a Pierre de Craon, primer gesto de compasión de la joven feliz por el leproso sufriente, la adentró en una compasión más amplia: compartir el sufrimiento de toda la Cristiandad en esa época difícil, habiéndole transmitido Pierre no sólo la lepra sino aquella idea de la construcción.

Lo que el Angelus hace comprender

El significado de la vocación de Violaine y su relación con aquel beso se hace patente en la última escena. Cuando el peregrino Anne Vercors, al regresar de Jerusalén, encuentra a su hija moribunda y la trae a la casa, la deposita sobre la mesa como a una hostia sobre el altar. Pero, lejos de percibir este simbolismo, Jacques Hury se resiste a recibir a esta mujer que cree pecadora precisamente a causa de ese beso que le vieron dar. El padre ahora lo

sabe todo, las circunstancias y su sentido, pues en Jerusalén se encontró con Pierre de Craon, quien cumplía allí un voto por haberse curado. Ella enfermó para que todos se curaran, incluso Jacques, incluso Mara, afirma el padre. Ella se entregó para hacerse cargo de los pecados de la cristiandad y para purgarlos con su reparación caritativa. Y ese beso que Jacques no quiere perdonar por considerarlo un robo a lo que era posesión suya, su prometida, fue en realidad la respuesta de la joven al reclamo de su Señor, pues:

La boca de la mujer, antes que del hombre,
es de Dios, quien en el día del bautismo la saló
con sal. Y sólo a Dios ella le dice: 'Que me bese
con un beso de su boca'.

(IV, 2, p. 201)

La última cita es del Cantar de los Cantares, que la Iglesia aplica a sus místicos desposorios con Cristo. La vocación de Violaine se enlaza con el misterio de la Iglesia. Pierre resultó sólo un intermediario. Recibió el beso en nombre de Cristo, y el anillo también. Pierre lo comprendió después, y por ello lo entregó al padre para que volviera a ella en nombre del Esposo al que se entregó. Y la escena del Prólogo, la escena de la Anunciación, vuelve comprensible toda la vida de Violaine. "¡Jacques, hijo mío! —dice el padre—, ¡escucha, comprende!". ¿Qué hay que comprender? El *Angelus* provee la clave:

A. V. — ¡Jacques, hijo mío! ¡el mismo llamado que el padre oyó, también la hija lo escuchó!

J. H. — ¿Qué llamado?

A. V. — *El Angel del Señor anunció a María y concibió del Espíritu Santo.*

J. H. — ¿Qué concibió ella?

A. V. — Todo el gran dolor del mundo a su alrededor, y la Iglesia cortada en dos, y Francia por la que Juana fue quemada viva, ¡ella lo vio! Por eso besó a ese leproso, en la boca, sabiendo lo que hacía.

J. H. — ¡Un segundo! ¿en un segundo lo decidió?

A. V. — *He aquí la sierva del Señor.*

... Y nada se perdió, y Francia no se perdió, y he aquí que de la tierra al cielo, de grado o no, ¡de esperanza y bendición se levanta un empuje irresistible!

El Papa está en Roma y el Rey está en su trono.

Y yo, yo me había escandalizado como un judío, porque la faz de la Iglesia se hallaba oscurecida, y porque marchaba tambaleando su camino en el abandono de los hombres.

Y quise de nuevo abrazarme a la tumba vacía, poner la mano en el agujero de la cruz, como aquel apóstol en el de las manos y los pies y el del corazón.

¡Pero mi hija Violaine fue más sabia...!

(IV, 2, p. 204)

Ella se entregó, ella "subió a la Cruz", en tanto el padre fue a tocar su agujero. (Y no deja de ser sugerente el que Anne diga que sacó el cuerpo de su hija "de un agujero"). La única diferencia respecto de su padre fue que Violaine se dejó guiar completamente por la fe. No se le pide al cristiano "tocar" sino "creer". No son las apariencias de la Iglesia lo que hay que mi-

rar, sino penetrar con la fe en su imagen invisible, siempre presente, pues el misterio de la desposada sólo será manifiesto en su esplendor el último día. Hay que ver a la Iglesia con ojos de fe; hay que disponerse a ayudarla con fe. Y eso es lo que hicieron, respondiendo al llamado, imitando a María, las dos jovencitas contemporáneas, Juana de Arco y Violaine, y antes su "hermana Justicia". También Juana cumplió su obra liberadora respondiendo a las "voces". Las tres se dieron al servicio, obedecieron tan pronto como fueron convocadas:

A. V. — ¿Qué vale el mundo al lado de la vida? ¿y qué vale la vida, sino para servirse de ella y para darla?

¿Y por qué atormentarse cuando es tan simple obedecer y la orden está allí?

Así Violaine bien pronta sigue la mano que toma la suya.

(IV, 2, p. 205)

Entonces su fe y la obediencia que proviene de la fe (la palabra lo expresa: obediencia, de *ob audire*, por causa de lo que se oye) renovaron el milagro de la Encarnación en el tiempo y en el ámbito en que le tocó vivir. Cuántos Cristos nacieron o renacieron por su entrega, no lo sabemos, pero en todo caso se da en la obra el hecho que los simboliza: el renacer de la pequeña Aubaine. Al fin hasta Mara lo comprende, y es ella entonces la que completa el *Angelus*:

M. — *Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros.*

Y el grito de Mara... él también se hizo carne en el seno de ese horror... en el seno de esa abominable leprosa...!

Esta hija mía que parí y es ella quien la dio a luz.

(IV, 2, p. 209)

A pesar suyo, Mara tiene que reconocer todo el alcance de lo que ella presenció una noche muy especial: en la Nochebuena, su hermana, aislada pero unida gracias a la liturgia al Misterio que toda la cristiandad estaba celebrando, obtuvo que se renovase en su cueva el milagro de la cueva de Belén: la hijita muerta de Mara y de Jacques revivió junto al seno de Violaine y fue amamantada por ella. La pequeña era semejante al padre en todo menos en los ojos, negros como los de Mara: entonces tomaron el color azul de los de Violaine. ¡Ya no es Mara la madre sino Violaine! La maternidad a la que ella había renunciado fue recobrada, trocada en mística maternidad, no menos real. Esto es lo que el *Angelus* hace comprender. La virginidad consagrada es fecunda; la joven lo proclama:

¡Oh, qué dulce y terrible es dar a luz un alma! (íd., p. 215).

Pero Violaine no se quedó con la niña; la devolvió a su madre natural, mostrando con ello que no desconocía su derecho, sino obraba en otro plano. Ambas maternidades han de colaborar. La vida en Combarnon proseguirá, animada por un nuevo espíritu, cristianizada por el sacrificio de Violaine. Ella pide "paz". Las hermanas han de reconciliarse. Mara ha de responder, a su vez, a ese llamado.

Esto es lo que el *Angelus* hace comprender. La virginidad consagrada colabora misteriosamente con la vida, restaurándola en Cristo Salvador. La vocación de Violaine y la de todas las vírgenes cristianas es ejemplar en cuanto recuerda a los demás que no han de contentarse sólo con ser hombres, sino que han de serlo cabalmente siendo cristianos. También Jacques ha de responder. Violaine le recuerda su vocación: “trabaja, es todo lo que se te pide”. Y Pierre de Craon también ha de responder:

Ese beso que le di, con él tiene que hacer una iglesia.

Esto es lo que el *Angelus* hace comprender. Respondiendo a su vocación, Violaine ha cumplido un rol maternal dentro de la Iglesia, y revelando lo que es la Iglesia. La Iglesia es madre. Ella da a luz a los cristianos hasta el fin de los siglos. Y no es casual sino intencional el que Claudel, renacido él mismo un día de Navidad en el seno de *Notre Dame*, de quien dice que “no es un edificio sino una persona”, haya reunido aquí, en un mismo día de Navidad, dos nacimientos, o renacimientos, que son el fruto de dos “siervas del Señor”: Juana de Arco y Violaine. En este misterio que hace meditar sobre la vocación cristiana, Claudel hace que la pequeña Aubaine reviva al mismo tiempo que Francia renacía: ese 25 de diciembre de 1431 llegaba la “Pucelle” con el Delfín a Reims para que fuera allí consagrado rey. Y todo sucede a la sombra del Ángel de la sonrisa, el Ángel de la Anunciación.

INÉS DE CASSAGNE
Universidad Católica Argentina

SANTA TERESA DE JESÚS EN LA NOVELA DE RAMÓN J. SENDER

En la obra narrativa de Ramón Sender, la figura de Santa Teresa se plasma con notable admiración en *Tres novelas teresianas*,¹ textos organizados en etapas de la vida ejemplar de la madre carmelita. Para ese fin el narrador estructura la materia novelística sobre la base del *Libro de la vida*, matiza los relatos con detalles costumbristas e inserta en las tres novelas el motivo de las dos puertas.² Así logra la unidad de las mismas.

En *La puerta grande*, el escritor reelabora los datos relativos a la adolescencia de Teresa de Ávila, a su vocación religiosa y vuelca el conflicto de las dos puertas: la estrecha, que conduce a la vida eterna y la ancha, la de la sensualidad, que lleva al infierno. La primera vez que la joven oyó hablar de ese asunto fue en la catedral, cuando tenía dieciséis años y la imaginación poblada con los héroes de las novelas de caballería. En el templo contempla una sepultura, pero no entiende la muerte, a pesar de que le parecía tan fácil cuando era niña. También ve numerosos caballeros que van a salir para unirse a las tropas de Italia. Entonces recuerda a los héroes de sus lecturas: Amadís, Esplandián, Belianís, Roldán, Durandarte y Solisdán. En la iglesia está don Diego, su primo, amor vago e impreciso de la infancia. El sacristán, al pasar la limosna ofrece en voz baja amuletos: un poco de cuerda de ahorcado y dientes, talismán seguro en materias de amor, que compraban pajes y dueñas. Al ingresar a su casa, don Alonso, su padre, decide enviarla a un convento de monjas agustinas, para educarla hasta que llegue la edad de casarse. Su prima Irene la va a visitar. Entre las monjas hay una que la quiere y comprende, es la madre Consolación. En el convento se hace muy amiga de Andrea, otra educanda, que finalmente abraza la vida monástica.

En ese momento, la madre Consolación le explica que todo pasa, sólo Dios queda. Teresa, estimulada por su amiga, piensa tomar el hábito de novicia en el convento carmelita de la Encarnación. Su padre está complacido. En la nueva casa hay monjas de todas las clases. Ella cumple sus obligaciones fría y mecánicamente. Un día se desmaya. El médico dice que está hética. Eso ocurrió el día de su cumpleaños. La novicia recuerda el sermón de ese domingo: el sacerdote se refirió a "la puerta engañosa".

Su padre la traslada a su casa, para aislarla de los rigores de la vida monacal. Luego considera que puede recuperarse en Becedas, donde vive una tía, doña Guiomar.³ Hacia ese pueblo se dirigen don Alonso, su hija y su sobrina

¹ RAMÓN J. SENDER, *Tres novelas teresianas*, Barcelona, Destino, 1967.

² *Evangelio de San Mateo*, 7, 1-13.

³ En el *Libro de la Vida*, la santa menciona a una viuda en cuya casa vivió algún tiempo. Es doña Guiomar de Ulloa, que prestó gran ayuda en las fundaciones de los con-

Irene. En el camino se encuentran con Don Quijote y Sancho. Teresa tiene sed. Don Quijote le ofrece agua en el yelmo de Mambrino.⁴ Al despedirse le dice a don Alonso que espera que Dios le devuelva la salud a su hija,

para el servicio del cielo o para premio de los desvelos y afanes de algún caballero (p. 31).

La casa de doña Guiomar era de ladrillo y había sido almunia árabe. Poseía también una galería encristalada. La servía una doncella morisca. La curandera del lugar se llamaba Sagrario. A la casa de esa parienta va de visita don Lope, sacerdote de gran cultura —aunque vivía amancebado y tenía hijos—. Teresa no mejora. El médico la desahucia. Le dan la extremaunción. La muchacha parece muerta. Su padre no la quiere enterrar. Pasan cinco días. Le preparan la sepultura, pero el sexto despierta. Don Lope pide permiso para visitarla. Conversan. Le confiesa que una mujer lo domina con sus hechizos. Teresa le dice que arroje al río el idolillo que lleva colgado. Don Lope acepta la sugerencia y le deja una traducción en romance del *Cantar de los cantares*. Después, aunque está enfermo, escribe un auto sacramental sobre la historia de Lot⁵ que se representa el día de *Corpus*. Sender sigue con fidelidad el texto bíblico, pero hace intervenir a los cinco sentidos.⁶ Se exalta la eucaristía a través del Gusto. Al retirarse los sentidos, éstos se vuelven de espaldas: sobre sus mallas negras tienen pintados los huesos de la calavera y el esqueleto. El simbolismo de los sentidos corresponde a la muerte inmisericorde.

A esa representación asisten igualmente Don Quijote y su escudero. Al concluir, el Caballero de la Triste Figura da su opinión:

la poesía nunca respeta con exactitud los detalles de la historia [...] el que compuso la obra sabe jugar bien con la sustancia de los símbolos (pp. 92-93).

Para Juan Carlos Herrero esa sería la definición de Sender sobre la literatura histórico-biográfica, en la cual está injertada esta novela.⁷

A continuación hay un baile en la plaza. Los mozos entregan a Teresa un ramo de rosas color marfil. Ella le obsequia una a Don Quijote, quien le agradece y ve en sus ojos “la luz de las almas llamadas a las altas empresas” (p. 95). Huele bien la rosa y se va. Don Lope enferma de gravedad y muere con la obsesión de la “puerta grande”. Lo entierran en la sepultura que se

ventos reformados. Cfr. Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, edición y notas de Dámaso Chicharro, Madrid, Cátedra, 1979, cap. 24, p. 305.

⁴ *Quijote*, I, 21 y 45.

⁵ *Génesis*, 19, 1-38.

⁶ La presencia de los sentidos es frecuente en los autos de Calderón. Véase, Calderón de la Barca, *Los encantos de la culpa en Autos sacramentales II*, Madrid, Espasa Calpe, 1967, pp. 69-114.

⁷ Cfr. *La Nación*, 18-XI-83, sección 4ª, p. 2.

había preparado para Teresa. Un día, la joven ve fuegos fatuos en el cementerio y se propone regresar a Ávila y hacer los votos perpetuos.⁸

Ella no estaba encerrada, sino que lo estaba el resto del mundo, al otro lado de la puerta estrecha por donde había entrado. Todos los demás estaban presos y los sentidos eran sus guardianes implacables (p. 97).

Como puede advertirse, Sender cambia nombres y situaciones que no alteran la esencia de lo que la propia santa dice sobre sí misma, interpola un auto sacramental y trae a Don Quijote y a Sancho para ejemplificar la comunión de ideales entre la protagonista de su novela y el ideario quijotesco.

La princesa bisoja es la segunda novela y se inspira en la intrigante figura de doña Ana de la Cerda y Mendoza, duquesa de Pastrana y Princesa de Éboli, esposa de Ruy Gómez de Silva, a quien se la conocía como "Jezebel",⁹ Ana la Canela y la "princesa tuerta", no obstante ser bizca. Al morir su esposo —que había sostenido la fundación del convento de Pastrana— la Éboli decide profesar. Llega al día siguiente, a medianoche y explica su anhelo de hacerse monja carmelita. La madre Teresa de Jesús piensa que su presencia será una perdición para sus hijas, a pesar de que no descarta el llamado a la penitencia y al arrepentimiento.

La princesa habla sobre la cubierta de su ojo derecho. Lo lleva tapado desde los doce años, porque su prometido se lo había suplicado. El estrabismo era la mayor provocación de amor que había en su persona. Además, para molestar a la santa utiliza palabras del vocabulario místico: dice que su estrabismo refleja éxtasis secretos, arrobos y placeres que no se pueden precisar. La santa considera que detrás de sus palabras están los secretos diabólicos de la voluptuosidad. La princesa se defiende de las calumnias que se ciernen sobre su persona: sus amoríos con Antonio Pérez¹⁰ y el propio rey, Felipe II.

⁸ Como se sabe, en el *Libro de la Vida* la santa habla de su familia, de su deseo de ir con su hermano Rodrigo a tierra de moros para que los decapitasen, su afición a la lectura de las novelas de caballería, su amistad con primos y primas —aunque no da ningún nombre— así como su ingreso al convento de monjas agustinas, para su educación. Una monja, doña María Briceño y Contreras la ayuda y gana su confianza. Luego vuelve a su casa por razones de salud. Un tío, hermano de su padre le regala libros piadosos en romance. Se despierta su vocación religiosa. Huye con uno de sus hermanos al convento carmelita de la Encarnación (porque su padre se oponía). Enferma de gravedad por el rigor con que cumple la regla. Su padre la saca y la lleva a Becedas donde hay una curandera. Va con una amiga del convento, Juana Juárez. En el camino, su tío le da el *Tercer abecedario*, de Francisco Osuna, que enseña la oración de recogimiento. En Becedas se confiesa con un cura del lugar que vive amancebado. Se aficiona a Teresa y le dice que una mujer lo domina con sus hechizos. Teresa le aconseja que arroje al río el amuleto que lleva colgado en el cuello. El sacerdote se arrepiente y al poco tiempo muere. Las purgas de la curandera le causan un gran daño. Regresan a Ávila. Los médicos diagnostican que esta hética. Está sin sentido durante cuatro días. Le preparan la sepultura. Su padre se niega a enterrarla. Se recupera, pero está tullida durante mucho tiempo. Así vuelve a la Encarnación. Se encomienda a San José y se cura definitivamente. Cfr. *Libro de la Vida*, ob. cit., cap. 1-6, pp. 117-155.

⁹ La conducta de la mujer de Ruy Gómez de Silva bien podía compararse con la de Jezebel, esposa del rey Acab, que contribuyó a hacer un verdadero caos del reino de Israel. Cfr. *Libro tercero de los reyes*, 16-22.

¹⁰ Antonio Pérez (1534-1611), secretario de estado de Felipe II. Cuando Escobedo, que era secretario de don Juan de Austria, descubrió sus amores con la princesa de Éboli,

Su locuacidad llega también al *Libro de la Vida*, de la madre fundadora, y opina que ella quería leerlo para saber sobre la oración de recogimiento.

Sus pajes y sirvientes también lo leyeron para su edificación. Un día, un familiar del Santo Oficio lo vio y se lo llevó. Santa Teresa suplica dónde está y le recuerda que fue escrito por mandato de sus confesores, para las monjas carmelitas. En él puso su alma al desnudo. La viuda de Ruy Gómez alude a la pureza de su linaje, por consiguiente influirá en la Inquisición y el libro será devuelto.

En medio de la conversación, se le cae un billete de un caballero de Sevilla, famoso por sus pecados: es don Juan, quien la busca por su fama. Alarmada la santa, le sugiere que renuncie a ser monja, que viva en el convento —si lo desea— y le da a leer *El Cartujano*.¹¹ La duquesa de Pastrana elige la ermita del monasterio, donde hay un Cristo atado a una columna.¹² La princesa se instala con sus dos doncellas y hace abrir la puerta que da al exterior, para tener más libertad. La madre Teresa le dice que la ermita es también lugar consagrado, y por su mente se agita el deseo de abandonar cuanto antes ese sitio, junto con sus monjas.

Durante la noche, don Juan visita a la Éboli. La santa lo ve y le ruega que se vaya. Él se excusa y le manifiesta que había preguntado si el pabellón era de clausura y se arrodilla. La reformadora sólo ansía retirar la imagen del Cristo atado a la columna. La princesa replica que don Juan y su criado son sus invitados. Finalmente, la santa se dirige hacia donde están sus monjas. Las despierta y les comunica que se van a ir de Pastrana¹³ para dirigirse a Segovia. Con la casa dejan las joyas que la Éboli había donado, y así, andando por los caminos, llegan a su destino.

La última novela, *En la misa del Fray Hernando*, transcurre en la capilla del Palacio Real de Madrid, durante la misa que reza Fray Hernando del

de quien se decía estar enamorado Felipe II, Antonio Pérez creó recelos entre don Juan de Austria y el monarca. Como consecuencia, el rey lo mandó ejecutar. Por otro lado, Antonio Pérez y la Éboli tenían contacto con los insurrectos de Flandes a quienes vendían información. Finalmente, ambos fueron apresados. Antonio Pérez se fugó. Fue primero a Aragón y después a Francia, donde murió, tiempo después. A ella se le permitió retirarse a su villa de Pastrana, donde murió posteriormente. Cfr. *Diccionario de Historia de España*, Madrid, Revista de Occidente, 1968, t. 3, pp. 223-226.

¹¹ Es la traducción castellana de la *Vita Christi*, de Ludolfo de Sajonia, monje cartujo del siglo XV, que fundió los cuatro evangelios en uno solo para componer la vida de Jesucristo.

¹² En el *Libro de la Vida*, cap. IX, dice Santa Teresa que la contemplación de la imagen de un Cristo llagado, le reveló su verdadera conversión. Eso fue en el convento de la Encarnación, en Ávila, después de muchos años de haber profesado.

¹³ Respecto de la fundación de Pastrana y de su desenlace final, pueden consultarse, Santa Teresa de Jesús, *Libro de las fundaciones*, cap. XVII, y la carta nº 55, del Epistolario en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977, pp. 564-567 y 714. Cuando las carmelitas abandonaron Pastrana, la Éboli entregó el *Libro de la Vida* a la Inquisición. En ese tribunal estuvo casi doce años, hasta después de la muerte de Santa Teresa. Fray Luis de León lo editó por primera vez en 1588.

Castillo,¹⁴ sacerdote dominico, protector y amigo de Santa Teresa, la cual asiste al oficio religioso y piensa en muchas cosas de su vida, por ejemplo, en una confidencia que le hizo ese prelado: cuando era prior del convento de Valladolid, recibió la orden real de ser testigo de una ejecución en el castillo de Simancas. Se trataba del asesinato del barón de Montigny, prisionero del duque de Alba, ultimado sin juicio previo, por orden de Felipe II. Ahora, el fraile, desde el púlpito trata de llamar al monarca al arrepentimiento. Habla del origen divino de la monarquía, pero condena la injusticia. La monja carmelita, dolida en el alma, reza y practica la oración mental y se pregunta quién habrá estado presente en la muerte del joven príncipe Carlos¹⁵ y en la de Escobedo; asimismo, piensa en la carta del príncipe que Fray Hernando le hizo leer. Estaba dirigida al barón de Montigny. El dominico la había guardado. En esa epístola el hijo de Felipe II expresaba la verdad sobre su padre, sus celos y envidias y sus grandes errores.

Santa Teresa recuerda igualmente que, antes de ir a la capilla un hombre cojo se acercó y le entregó una carta. Una de las monjas reconoció a Lázaro de Tormes, el que echaba bulas en Zamora. La carta era de la Princesa de Éboli, prisionera en la Torre de Pinto. Esa misiva es un papel en blanco: la princesa envía lo que tiene: su carencia total de valores. No es una de las picardías de Lázaro (como suponen las monjas).

En ese vuelo hacia el pasado, Sender hace referencia a algunas de las lecturas de la carmelita, obras nefandas para la Inquisición, como la *Guía de pecadores*, de Fray Luis de Granada; el *Tercer abecedario*, de Osuna; *El espejo del príncipe cristiano*, de Francisco Monzón; el *Cancionero espiritual* y la *Diana*. Se reflejan los tormentos y suplicios aplicados a los alumbrados y se transcriben párrafos del *Libro de la Vida*, respecto de la oración mental.

Desde su escaño, Teresa contempla a los grandes del reino y, nuevamente, se repite el motivo de las dos puertas:

Todos tenían su puerta grande y habían pasado por ella y se abandonaban a la molicie pecadora del otro lado. Detrás de aquella molicie, la muerte vil, la de los gusanos (p. 189).

No faltan en esta novela reflexiones sobre las virtudes de la santa,

que no sabía lo que era el odio. Andaba por la vida como llevada por una corriente de amor por las personas y las cosas (p. 190).

Al concluir la misa, Fray Hernando le comunica a Santa Teresa que está autorizada por el nuncio para fundar un colegio de doncellas en Medina.

¹⁴ El Padre Hernando del Castillo fue uno de los inquisidores de Madrid que dieron un dictamen favorable al *Libro de la Vida*. Sobre esto puede consultarse, Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, edición y notas de Dámaso Chicharro, ob. cit., p. 71.

¹⁵ El príncipe Carlos era hijo de Felipe II y de su primera esposa, María de Portugal. Para estas referencias, las del Barón de Montigny, Escobedo y la princesa de Éboli, consúltese, *Diccionario de Historia de España*, ob. cit., t. 2, pp. 21, 23, 1006 y 1007.

Una figura, Santa Teresa de Jesús y un motivo, el de las dos puertas, son los ejes que sostienen estas tres novelas breves y que trasuntan los sentimientos religiosos de Sender, en lucha con el enigma,¹⁶ con una profunda emoción, en una búsqueda serena de lo más elevado del hombre.

De las tres obras, la primera es la más elaborada desde el punto de vista literario. El autor realiza varios experimentos narrativos: la literatura, intercala un auto sacramental y trae a Don Quijote y a Sancho para empalmar la empresa teresiana con valores quijotescos. La segunda es casi un monólogo de la princesa de Éboli, remansado con algunos diálogos. La presencia de don Juan se ensambla con la sensualidad de la protagonista. En cuanto a la tercera, hay rupturas temporales y espaciales y Lázaro de Tormes sirve para matizar las crueldades cortesanas que se describen con realismo.

Hay en Sender una tendencia hacia el misterio. Los fines que persigue son primordialmente éticos.¹⁷ Por eso, la vida de la reformadora del Carmelo es un magnífico acicate que despliega en tres novelas cortas que contribuyen a recrear con originalidad el alma y los pasos de la gran escritora mística.

ELSA L. DI SANTO
Universidad de Buenos Aires

¹⁶ MARCELINO PEÑUELAS, *La obra narrativa de Ramón Sender*, Madrid, Gredos, 1971, p. 74.

¹⁷ G. G. BROWN, "Literatura posterior a la guerra civil" en *Historia de la literatura española, El Siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1979, p. 214.

ORFEO: EMBLEMA DEL "COMBATE POR LA POESÍA"

(*Estudio sobre la lírica neorromántica argentina*)

Orfeo, así como Dafne y Narciso, es una de las figuras mitológicas que más recurrentemente ha sondeado la lírica neorromántica argentina¹ en su particular forma de expresar, mediante emblemas o alegorías, los contenidos de un mensaje palpitantemente sufrido. Desentrañar el porqué de la elección de la figura de Orfeo para la enunciación de un mensaje contemporáneo es el objeto de este trabajo.

Orfeo es un personaje muy cercano a todo poeta: es, por sobre todas las cosas, el Cantor por excelencia, músico y poeta a la vez, a quien se juzga hijo de una de las Musas según una versión, y también ya el creador o el perfeccionador de la lira.² Es fácil por esto determinar la circunstancia inicial de la elección: Orfeo es en general la imagen del poeta, universal, y en particular la del poeta neorromántico argentino. Pero si bien esta conclusión tan amplia conecta las recreaciones del tema que estudiaremos con una larga tradición, oculta con fórmula simplista la profundidad y la singularidad de una expresión muy personal, capaz de diferenciarse de tantas otras a lo largo de la historia de la literatura. También es imposible dar una respuesta simple al porqué de la elección de ciertas imágenes predilectas para las recreaciones neorrománticas de tema órfico. Los textos encontrados (ver BIBLIOGRAFÍA DOCUMENTAL) toman de las cuatro secuencias principales que se conocen de la leyenda solamente la del *descenso a los infiernos*: no se recuerda que Orfeo haya participado en la empresa de los argonautas o que fue muerto por las mujeres tracias o que su alma llegó finalmente a los Campos Elíseos y su lira se proyectó en constelación elevada al cielo. Si bien en ningún poema se retoma alguna de estas situaciones, todas ellas resuenan y profundizan en la signifi-

¹ Entiendo por lírica neorromántica argentina una de las líneas expresivas de la llamada "generación poética del cuarenta" (término aceptado por todos los críticos, a pesar de su vaguedad y de los inconvenientes que acarrea. Sigo al respecto las siguientes fuentes: BAUMGART, CLAUDIA; CRESPO DE ARNAUD, BÁRBARA Y LUZZANI BYSTROMICZ, "Prólogo", a *La poesía del cuarenta, antología*, Buenos Aires, CEAL, 1981, pp. I-VIII. FRITZSCHE, TERESITA Y KISNERMAN, NATALIO, "Advertencia" en su *El 40. 25 poetas y bibliografía de una generación*, Buenos Aires, Grupo editor argentino, 1963, pp. 7-8. GHIANO, JUAN CARLOS, "Neorromanticismo" en su *Poesía argentina del siglo xx*, Buenos Aires, FCE, 1957, pp. 199-242. GIORDANO, CARLOS RAFAEL, "Temas y direcciones fundamentales de la promoción poética del 40", en *Boletín de literaturas hispánicas*, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Letras, nº 5, pp. 19-41, 1963. MATURO, GRACIELA, "El neorromanticismo", en su *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, ECA, 1967, pp. 66-67. SOLER CAÑAS, LUIS, "La generación poética del cuarenta" en su *Generación poética del cuarenta*, Buenos Aires, ECA, tomo I, pp. 11-68, 1981. URONDO, FRANCISCO, "Generación del 40 en su *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, Buenos Aires, Galerna, 1968, pp. 9-17).

² PIERRE GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, París, PUF, 1958, pp. 332-333.

cación de la figura órfica: Orfeo, por ejemplo, no remaba en la expedición argonáutica porque no poseía el vigor físico de los héroes corrientes, sino que marcaba el compás a los remeros, o cuando se elevaba una tempestad, calmaba los elementos y devolvía la tranquilidad a los marinos, a través de lo que se exalta para la sensibilidad del poeta romántico el valor de *guía* que el poeta tiene en relación con el resto de los hombres, valor que los neorrománticos exaltan a su vez pero mediante otras expresiones.

De la secuencia legendaria del descenso de Orfeo a los infiernos los neorrománticos destacan dos imágenes: el descenso propiamente dicho (que incluye el obstáculo del encuentro con el barquero y los monstruos) y el desahuciado regreso.

Si únicamente escuchamos los mensajes que brotan de los poemas de tema órfico, no alcanzamos a intuir la significación unitaria en la expresión neorromántica sino que sólo obtenemos un desordenado grupo de observaciones; más aún, un poema como el de Antonio E. Agüero, que se limita a mostrar casi "cinematográficamente" la escena del descenso, se vuelve casi por completo impersonal o común a muchas recreaciones de todos los tiempos. Para poder comprender con fines a qué expresión el neorromanticismo argentino encara la figura de un Orfeo triunfador en el Infierno, Orfeo de canto que encanta, y por otro lado del desahuciado que mira hacia atrás la *pérdida de su reino* de felicidad es menester localizar previamente la función que tiene Orfeo asignada en la vasta experiencia existencial y del conocimiento que intuyeron y padecieron los poetas neorrománticos. Acaso más transparentemente que en ninguna otra época de la poesía argentina, la lírica neorromántica es la escritura de una experiencia metafísica, interior, recortada en el marco de la vivencia existencial en el mundo contemporáneo, entendido el término experiencia según las observaciones de Juan Ferraté.³ La hemos llamado "intuición metafísica del hombre" en un trabajo monográfico anterior.⁴

Intuición metafísica del hombre en la lírica neorromántica

Al analizar la manera en que los poetas neorrománticos hablan de su propio ser, es decir: mi yo es esto o lo otro, está en esto o lo otro en la medida de que esto es mi esencia, advertimos dos formas generales de la expresión de ese ser:

³ Dice en torno al concepto "experiencia" y su relación con poesía: "Que la poesía tiene por tema la experiencia significa que la experiencia del poema es la reproducción, la imitación (si gusta esta expresión de ascendencia platónica) o la representación de la desnuda «experiencia» del hombre. Y por «experiencia» entiendo aquí la conciencia de la realidad efectiva de las cosas, conciencia a que, como todos sabemos, el hombre se encuentra encadenado sin que pueda desasirse de ella en ningún momento, conciencia, por otra parte, que no es nada distinto de lo que conocemos por nuestra vida" (JUAN FERRATÉ, "La vigilia nocturna del amante (notas a un *topos* antiguo)", en su *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1968, pp. 120-121).

⁴ Me refiero a mi trabajo "El yo poético y la intuición del ser del hombre en la lírica neorromántica argentina. La relación con el ego cartesiano como búsqueda de la verdad", presentado como monografía a la cátedra de Historia de la Filosofía Moderna y Contemporánea. Es necesaria una aclaración: la lírica neorromántica argentina es de una riqueza exuberante y está dotada de varias sublíneas interiores de sensibilidad, seis según César Fernández Moreno en su *La realidad y los papeles* (Madrid, Aguilar, 1967).

i. *relato de la experiencia*: la intuición poética del yo como descubrimiento, como camino o viaje del conocimiento hasta ese centro íntimo donde radica el propio ser, el regreso desde allí y el valor de su significado.

ii. *fenomenología del ser*: se da por sobreentendida la experiencia arriba señalada y se habla directamente del "ser" como de un objeto: se lo describe y localiza en su lugar, independientemente de cómo se haya llegado hasta él, de su descubrimiento y valor.

A partir de estas dos formas generales de expresar la intuición del propio ser, el estudio de dicha experiencia puede desarrollarse en tres instancias:

a) *epojé y descubrimiento*: los pasos anteriores a la revelación del ser del hombre y su manifestación; camino, viaje hacia ese "ser" (término direccional de dicho viaje) y llegada.

Llamo *epojé* (en el sentido husserliano) a la necesidad de poner entre paréntesis gran parte de la realidad para poder llegar a su núcleo más vital. El poeta neorromántico siente existencialmente la realidad contemporánea, la de la década del cuarenta, y decide, tras la búsqueda del hombre perdido, escaparle: los terribles sumarios de la Guerra Civil Española (el sentimiento de hispanofilia en estos poetas es muy hondo), los comienzos de la Segunda Guerra Mundial, y como señala especialmente Eduardo Romano, la Argentina luego de los primeros golpes militares y que se prepara al advenimiento del peronismo,⁵ crean el grave espacio que habitan estos poetas. Además, el papel del escritor en este mundo, en cuanto a la conducción de la comunidad o a la participación política o a la recepción de un público lector, es nulo. Ya porque la sociedad impide a la poesía tener influjo en los acontecimientos y carece de finalidad y representatividad en el orden social, ya porque la sociedad misma parece desintegrarse y el mundo cobra perfiles de absurdo y sin sentido, el poeta neorromántico toma una actitud evasiva, da espaldas al mundo concreto, desprestigia el acaecer histórico porque es accidental y privilegia lo absoluto del hombre y la vida, que será el objeto de su "combate": las entidades ahistóricas, las esencias permanentes.⁶ Se desacredita la realidad y se ponen los ojos en el alma, a través de la cual se comienza un viaje hacia una realidad mayor, ontológicamente superior. Se llega finalmente (el alma se despliega como extraña geografía) al lugar donde habita el recuerdo y se descubre una comarca mítica de belleza y orden, mundo verdadero que se opone al antimundo concreto: *la infancia*, uno de los temas centrales y recurrentes del grupo. Por otra parte, hay un descubrimiento intelectual del yo desligado a las comarcas míticas: se descubre el ser, a la manera descartiana, como centro indeleble del alma.

La experiencia metafísica que se traduce en poesía no es común a todas esas líneas: así poetas como Miguel Etchebarné o Enrique Molina no participan de ella plenamente aunque guarden algunos puntos de contacto. Es sintomático descubrir que aquellos poetas que encaran la temática órfica sí lo hacen.

⁵ EDUARDO ROMANO, "¿Qué es eso de una «Generación del 40?»" en su *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1983, pp. 155-189.

⁶ GIORDANO, ob. cit. en nota 1, p. 34.

b) *fenomenología del ser descubierto*: localización y descripción del ser.

Se localiza el ser del hombre en dos "espacios": la infancia y el centro del ser en el alma. La infancia, tiempo ideal *objetivado* como ser del hombre, se despliega en otro espacio ideal: *la comarca* o *tierra natal*, "comarca de mi sangre" según la llama Vicente Barbieri en su *Balada del Río Salado*. La vuelta a la infancia es un tema que viene de la tradición romántica y que debe explicarse como un rebrote platónico.⁷ Tiene además correlato semántico con dos grandes temas: la aurora (del día y de la humanidad) y la Edad de Oro, también el paraíso.

Los poetas neorrománticos argentinos usan dos modos principales para hablarnos de la infancia:

i. El poeta desde su presente explícito actualiza el tiempo pasado *como recuerdo*.

ii. No se pone el acento específico en la experiencia del recordar y se canta directamente, sin mayor preámbulo, la comarca ideal del ser del hombre. Congregados por la intuición, una serie de elementos que la conciencia del poeta rescata de su infancia (rosa, paloma, río, líquenes, etc., de los paisajes familiares infantiles) se reúnen en la categoría yo (yo = comarca mítica) y cobran calidad ontológica: son la *hipóstasis del yo poético* y por extensión del ser del hombre. En la lírica neorromántica se verifica una hipóstasis del yo poético en comarcas, regiones, espacios ideales ontificados: para unos el Sur, para otros el Oeste, para otros el ámbito del río o de las estaciones o de ciertos momentos de la jornada, fuera de la geografía y el tiempo concretos.

Además, el poeta neorromántico descubría la presencia de su ser de otra forma, independiente del tema de la infancia, como *centro nuclear e irradiante del alma*.

Soy yo, yo mismo
el que está en el centro
de esta realidad

EDUARDO JONQUIÈRES, "Hay otro en mí".

Una vez que ha descubierto su ser, el poeta se propone armar a partir de él su existencia:

Sentada,
con el alma en bocacalle,
sola mi alma en medio de la vida
me he puesto a existir

LEDA VALLADARES, "Sola mi alma"

Y de esta manera se pasa a la tercer instancia, el regreso.

⁷ Un texto del romanticismo inglés ejemplar al respecto es la "Oda: atisbos de inmortalidad en los recuerdos de la primera infancia" de William Wordsworth. Jaime Rest ha demostrado la principal fuente del platonismo para estos escritores ingleses en su "Thomas Taylor: influjo platónico en el romanticismo inglés", aparecido en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, V época, año IV, n° 1, marzo-abril 1959. Hay separata.

c) *el regreso*: el ser descubierto del hombre es horizonte de realidad del poeta. Significación: ética y gnoseología para el hombre contemporáneo.

El hombre vuelve ahora de su viaje al interior de sí mismo con un valioso tesoro. César Rosales expresa esto con claridad en su poema *El fulgor*, en el que habla de los resultados del peregrinaje hasta el centro del alma y sus míticas comarcas:

De un mundo antiguo vengo,
de un país donde el mirto sagrado y el laurel
entrelazan plétóricos sus ramas
en una arquitectura de perenne verdor,
y a la sombra que mana de esas bóvedas
la vida es idílica y grave.

En las tres estrofas siguientes describe esa región interior del alma con las características propias del paisaje de la Edad de Oro: ese mundo de donde vienen se manifiesta a los ojos del hombre con el "efluvio de los campos", un "son melódico y eterno", un "temblor virginal", un "resplandor violento de púrpura y fuego": todas formas que encuentra el poeta al hablar de la pureza del ser de estas comarcas, de su armonía, de su orden: participa de una música (cósmica, perduración pitagórica y platónica, también de raigambre romántica) y de un fulgor que no es sino el esplendor de las esencias.

El hombre que se queda en lo concreto y desconoce este lugar en la verdadera realidad humana es la ceniza de un antiguo fuego que ha olvidado y, por lo tanto, el hombre está desnaturalizado. Dice Rosales, con palabras que retomaría Agüero:

El hombre la ha olvidado;
cobarde y orgulloso
se embriaga con el vino de funestos delirios
y no oye su llamado, su ritmo, su cantar.
Oh, lleno de amargura,
degradado y sombrío está su corazón;
yo lo he visto, es un frío
pedernal apagado
y la llama que antaño lo habitara
un vestigio tan solo,
un jirón ceniciento.

Esto causa que el poeta esté marginado pero a la vez marca su superioridad: es dueño de los principios para una vida que restituye su antigua propia verdad.

Ah, por eso yo marchó como un huésped extraño
entre la muchedumbre atónita y postrada
sobre las gradas rojas,
sorda al pie de sus ídolos, asida
a sus vanos ropajes
porque vengo trayendo
de un país lejanísimo, de un mundo
de aurales espacios,
una flor misteriosa, una centella,
una lámpara más.

Esta "lámpara", "centella", "flor misteriosa" que trae el poeta es el conocimiento, lleno de poder, de la realidad del ser. La certeza de haber

encontrado una entidad de realidad plena, ontológicamente no accidental, ahistórica, provee el punto de partida para fundar una lectura de la vida del hombre. La intuición de su ser significa la instauración de una cosmovisión sobre el papel del hombre en el universo. El hombre no puede escapar del mundo real y, por lo tanto, debe ordenar su actuación en el mismo a partir de este descubrimiento trascendente. Advertimos tres aspectos:

i. el hombre debe restituirse a un estado original cuyas pautas le dicta el recuerdo de su niñez. Se privilegian de este modo las actividades espirituales de la *imaginación*, la *contemplación* y el *recuerdo* como formas de trascender la realidad concreta y restituirse a la realidad mayor.

ii. Se da definitivamente la espalda a la realidad concreta y se rehúye, ya no sólo por una instintiva repugnancia sino por conocimiento y porque es necesario para un programa espiritual a desarrollar, toda tarea práctica que se inserte en lo accidental y no se despliegue hacia lo superior ontológicamente, aquello que se aleje del ser pleno.

iii. Se sublima la función del canto, que se cree instrumento transfigurador de una realidad en tinieblas.

Es aquí cuando comprendemos que no por casualidad los poetas neorrománticos eligen la figura de Orfeo para su mensaje: este es "el símbolo mismo de la poesía que encanta y conmueve",⁸ de la poesía (instrumento de trabajo y poder del poeta) que transforma realidades. Además, como observara Albert Béguin, Orfeo es personaje asimilable a la Edad de Oro; más aún, vemos nosotros que es el *estado ideal del poeta enclavado en la Edad de Oro*, estado añorado por los neorrománticos: esta época mítica tiene su cuerpo en las más profundas zonas de la memoria del hombre contemporáneo, de ella hablan las fábulas de los pueblos más diversos, es "época en que Orfeo seducía a las bestias y a las peñas".⁹

El poeta neorromántico, como sus padres los románticos (ingleses, franceses, alemanes) y como sus antepasados los pitagóricos y órficos, siente palpitantemente una apetencia mágica, un anhelo de poder transformar o crear su universo. Recordemos a Novalis:

El mundo debe ser tal como lo quiero... El mundo tiene una capacidad original de ser animado por mí... , de conformarse a mi voluntad.¹⁰

El poeta neorromántico argentino, como vimos en la conclusión de su experiencia metafísica, busca transformar un mundo degradado, una vida que ha perdido su causa y su dimensión originaria a través de una labor de guía y profética con un instrumento altísimo pero desnaturalizado por la realidad contemporánea, acaso deliberadamente olvidado: *el canto*. El neorromanticismo destila un mensaje de cambio: un pasaje de lo concreto, envilecido, a un mundo de valores superiores, "antiguos". Esto también determina la elec-

⁸ J. A. PÉREZ-RIOJA, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1962, p. 273.

⁹ ALBERT BÉGUIN, *El alma romántica y el sueño*, Madrid, FCE, 1978, pp. 480-481.

¹⁰ BÉGUIN, ob. cit., p. 253.

ción de la figura de Orfeo, no sólo cantor sino también “profeta y maestro humano”.¹¹

A partir de esto es ordenada y fecunda una lectura de los poemas argentinos de tema órfico encontrados en la producción de la lira neorromántica. Podemos recién ahora comprender el porqué de la selección, en la secuencia del descenso a los infiernos, de dos momentos, representados por Agüero y Basilio Uribe (el descenso propiamente dicho) por un lado, Daniel Devoto y David Martínez (el regreso) por el otro, que estudiaremos centralmente.

El descenso: la transformación del mundo

En el poema de Agüero se fija la secuencia del Orfeo que triunfa, aquel cuyo canto modifica la realidad del infierno. Todo soneto (más aún aquellos concebidos según pautas tradicionalistas) suele poner una mayor responsabilidad en sus últimos versos y ciertamente es el último el más importante del *Orfeo* de Agüero, la línea para la cual fue escrito todo el texto y que lo sintetiza:

la flauta sola dominó al Infierno

epigrama del canto que transforma realidades embelleciéndolas, dignificándolas, serenándolas. Sin el marco de la intuición metafísica del hombre en que se inserta esta valoración neorromántica del canto y de la figura órfica sería imposible una interpretación ajustada, pues deliberadamente Agüero se limita a la pintura de una imagen poco cargada de elementos singularizadores: la figura que nos muestra es ciertamente la de un Orfeo romántico pero que comparte en la brevedad del texto aspectos comunes a los Orfeos de los más diversos tiempos; el poema es una brevísima “instantánea” descriptiva del descenso, un fragmento mínimo narrado como una pantomima en tres núcleos de contenido: 1. Orfeo descendiendo las escaleras hacia el submundo; 2. encuentro del canto y los monstruos; 3. efectivización del canto sobre ellos, transformación del ámbito infernal. De la vastedad de la leyenda de Orfeo a Agüero sólo le ha interesado este momento porque en él se verticaliza la imagen del “canto que encanta”. El sistema de correspondencias es así fácilmente comprensible (aunque sólo ahora resulte posible hacer esta lectura respaldada por el marco de la intuición metafísica con la seguridad de no trasgredir el texto): Orfeo es representación del poeta neorromántico, de quien pergeña el texto *en su actitud de escribir*; el mundo infernal es la realidad ontológicamente degradada respecto de una verdad y un esplendor humanos antiguos: el mundo grave y terrible contemporáneo de la Guerra Civil Española y sus resultados, de la Segunda Guerra Mundial, de las dictaduras militares argentinas. Puede hacerse sobre la figura de Orfeo delineada por Agüero una lectura segunda que se funda claramente en información extra-poética y referencialidad histórica.¹² Las correspondencias de dicha doble lectura no son, como por ejemplo en el modo de escritura de Berceo, para cada uno de los elementos configuradores: los animales pormenorizados (lobos, tigres, serpientes) no encuentran un paralelismo explícito sino en conjunto (animales

¹¹ W. K. C. GUTHRIE, *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, pp. 9-10.

¹² RAÚL HÉCTOR CASTAGNINO, *Fenomenología de lo poético*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980, p. 180.

feroces y repugnantes, encarnación de fuerzas instintivas y oscuras opuestas a la "luz" o el "fulgor" que acarakterizan al ser metafísico descubierto en el otro periplo platónico). Son además animales predilectos de Agüero y que recurren en sus poemas, así también comunes en la imaginería universal en torno a la leyenda de Orfeo, quien también es presentado como pastor que apacigua a lobos y en muchas recreaciones plásticas, acaso ligado con la tradición bíblica del profeta Daniel, rodeado de mansos tigres.¹³ La serpiente es también una reminiscencia de la secuencia de la muerte de Euridice. Los colores rojo y negro están cargados de mayor significación que la de su ligazón con el fuego y un infierno cristiano: lo incendiado / lo quemado / lo oscuro; la variación semántica del rojo en la serie de los veinte sonetos incluye una valoración positiva: el rojo de la propia sangre (X) y el rojo solar, del esplendor del ser (XVI).

El Orfeo de Agüero es un niño, tópico que evidencia la filiación romántica y platónica del texto. Como vimos antes en la fenomenología del ser metafísico del hombre, la infancia, la comarca natal, la madrugada humana (origen de la humanidad, Edad de Oro, paraíso) son núcleos centrales de la intuición. El poeta romántico inglés Wordsworth consideraba la niñez como la etapa óptimamente predispuesta para penetrar en el misterio del mundo,¹⁴ porque en ella la virtud del poder intuitivo del hombre y el recuerdo de una divina existencia prenatal (la *anamnesis* platónica, reminiscencia) no han sido aún modificados por el raciocinio.¹⁵ Los secretos conocimientos de Orfeo acerca de la naturaleza, que le permiten con su canto serenarla, lo aproximan a esta concepción del estado propicio del hombre con el universo natural de la niñez. Dos sonetos de la serie total se refieren a la infancia: el X y el XIV. En el primero es ineludible la referencia a una fuente segura: *Los sonetos de Orfeo*, de Rainer María Rilke, escritos en 1922. Según Agüero el niño habla un "idioma extraño, / idioma de pueblos del futuro" así como el poeta según el concepto de Rilke tiene la función religiosa de construir los dioses futuros;¹⁶ en el XIV, la salvación de un mundo acaso aún no perdido por completo reside en el cuidado de los niños: el mundo no acabará "en arenas y cenizas" si el poeta llega a ser "el niño / de venas verdes como un árbol joven / que anuncia en la noche la mañana" (X).

El niño es apodado con cuatro complementos que resultan tópicos de ahondada tradición: tiene los *pies desnudos* (contacto directo e inocente con la naturaleza), los *ojos nuevos* (aptos para contemplar el espectáculo del mundo, capacidad originaria que el hombre va perdiendo), la *boca hermosa* (aunados es-

¹³ Son numerosísimas las recreaciones de la temática órfica en la expresión plástica. Véase, por ejemplo: Enrique R. Panyagua, "Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo" en *Helmántica, Revista de Humanidades Clásicas*, Universidad Pontificia de Salamanca, año XXIII, nº 70, pp. 83-135, enero-abril 1972. Incluye reproducciones.

¹⁴ Véase nota 7.

¹⁵ MARIO PRAZ, *La literatura inglesa*, Buenos Aires, Losada, 1967, tomo II, p. 40.

¹⁶ LUIS DíEZ DEL CORRAL, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1974, p. 171. Hace aquí el autor un buen análisis de los *Sonetos de Orfeo* rilkeanos a partir de la figura mitológica. Las referencias a Rilke en los textos neorrománticos argentinos son innumerables: ya en acápites o en poemas de homenaje, ya en libros íntegros como *Oda a Rainer María Rilke*, de César Rosales (Buenos Aires, Francisco A. Colombo, editor, 1946). Por otra parte, Ángel J. Battistessa tradujo para una de las revistas generacionales del momento, *Huella*, uno de los mencionados sonetos del poeta alemán (nº 2, julio de 1941).

plendor de perfección y sensualismo de la belleza) y el *corazón como una flor reciente*, a través de los cuales se hace manifiesta una revelación de la naturaleza novedosa para nuestra literatura, aunque tributaria del romanticismo europeo.¹⁷

Con imagen topográfica semejante a la del descenso órfico (un arriba, un abajo, una serie de peldaños), Agüero explicita el lugar del poeta en el movimiento social:

sospecho que el poeta ocupa la primera y la última jerarquía social del hombre. El primero y el último peldaño de esa azarosa escalera que es el devenir histórico.¹⁸

También en el poema de Basilio Uribe, "Orfeo desciende" se plantea este juego de dos mundos de calidad ontológica enfrentada: un mundo humano y pleno y otro de degradación (siempre hay que recordar que enmarcamos el concepto neorromántico de plenitud del hombre en lo espiritual y metafísico) pero extrañamente invertido respecto del esquema de descenso de Agüero: el *arriba* es la cotidianidad concreta, no universal de "rostros", "calles", "palabras de oficina", del "derrumbe hacia el hogar" y el precio que se paga (la vida no es perpetua embriaguez del contacto con el ser pleno) para acceder a través de la poesía a un *abajo*, las "cavernas del sueño" donde se devela la esencia del "vacío vivido" en lo que tiene de absoluto ("resplandores") y de accidente ("máscaras"). Por el contrario, el arriba en el texto de Agüero es tácitamente el ámbito natural de Orfeo, el de su vida íntegra, desde el cual baja a *rescatar* hacia su armonía un mundo caído en desgracia. El arriba es la representación de un orden consolidado opuesto a un desorden cacofónico en relación a la música del universo.

Orfeo es, por lo tanto la figuración del poeta neorromántico ubicado entre dos mundos ontológicamente diferentes: un mundo humano (donde se desarrolla la esencia del hombre, su ser antiguo y metafísico) y otro inhumano; es además quien tiene el imperioso mandato de transformar el segundo con su mágico poder del canto. La tarea del poeta contemporáneo que para los neorrománticos consiste en luchar por la humanización renovada del mundo del hombre ha sido llamada por ellos mismos el "combate por la poesía"¹⁹ en la medida en que es ella el camino para cumplir esa tarea. Esto puede corroborarse claramente en la lectura de *Orfeo*, de Agüero, insertado en el contexto de la serie de los veinte *Sonetos del Ángel y el Infierno*.

Agüero quiere profundamente la transformación del mundo, pues siente que la realidad contemporánea es la *sombra* (en un sentido ontológico) de lo que era en un mundo antiguo. El universo del hombre gozaba de un orden pleno que Agüero llama "los brillos del Ser" (VII), pero es hoy luz que se ha tornado negrura, Verbo olvidado y trasgredido cuyas "extrañas voces que se susu-

¹⁷ Baso esta afirmación en un juicio de Giordano: "A mí me parece que los neorrománticos privilegiaron la naturaleza —concebida de una manera que resulta coherente con el trascendentalismo de su poesía— y el paisaje en cuanto vehículos para la expresión de sus sentimientos" ("Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n° 125, p. 788, octubre-diciembre 1983).

¹⁸ "Vivir en poesía", en su *Poemas inéditos*, Buenos Aires, Crisol, 1978, p. 10.

¹⁹ "Editorial" del n° 1 de revista *Canto*. Reeditado en Soler Cañas, ob. cit., p. 73.

rran a través del cosmos” no son oídas por el hombre desnaturalizado, sí por el poeta y por los que serán guías del futuro, según su afán visionario. El hombre debe liberarse de aquello que reduce su esplendor de origen:

Más allá de la Luna las estrellas
al hombre nuevo dicen que abandone
la negra tierra donde un lobo negro
pone muros de miedo entre los hombres.
No los planetas sino soles rojos
nos invitan a ser el Universo
más allá del espacio y el instante
que mide el pobre corazón terreno. (Soneto XVI).

El mundo contemporáneo está perdido y pierde al hombre tras búsquedas espurias como el dinero, “basura y más basura” (VII). Es en este marco donde se define la función del canto que la naturaleza cósmica y humana ansía. Así en el soneto “Del no liberado”, V. Agüero canta:

Puertas de bronce sueñan que las abra,
con la flecha solar de la palabra;
ruiseñores esperan que los nombre.
Y aunque sea secreto que te asombre
te contaré que una serpiente labra
túnel de fuga. Y volveré a ser hombre.

Allí está encerrado el mensaje, la intensa aspiración: el regreso al hombre. El canto resulta de este modo una *liberación*, es pasar de un estado menor a otro mayor cualitativamente, pleno, transfiguración que eleva de una caída, la cual consiste en separarse del centro unitivo del ser metafísico del hombre cuyas pautas fija otro mito: el del mundo y la humanidad antiguos. La influencia de Rilke es claramente detectable en numerosos aspectos: ya en la forma (serie de sonetos), ya en el contenido del mensaje, ya en la imagería poética. Un núcleo importante de reunión es la *teofanía órfica*, pues tanto para Agüero como para Rilke el canto es revelación y participación religiosa:

Yo no soy Yo sino Aquel que llega
a posarse en mi hombro, y a decirme,
junto al oído, las extrañas voces
que se susurran a través del cosmos.
[...]
Yo no soy Yo sino Aquel que dicta
a mi ardiente corazón moderno
todas las letras de un idioma antiguo. (I)

También la teofanía es bellamente presentada por Basilio Uribe en su *Orfeo*: el poeta no canta sino que lo hace otro ser, superior, que lo invade; el poeta sirve de vaso a ese espíritu que arrebató el sentido:

Oh efímero, dulcísimo,
¿quién canta cuando yo canto
toma mi voz, la modula,
abre las venas soñando,
crece en mí, es un recuerdo,
vuelve al tiempo desolado?

Es esta concepción de la inspiración, *entusiasmo* platónico, lo que vuelve al poeta “dios de la música y el canto”, “sacro hermano del cosmos”, “hermano

de la primavera” según los emocionados versos de Fiori quien asimila a Orfeo con la figura del ruiseñor en un poema en el que resuena claramente la presencia de algunos románticos como Matthew Arnold. Hay un sentimiento de identificación con la Naturaleza cuyos ritmos (de origen pitagórico) se comparten y la sensación acaso no tan elaborada como en Rilke de la superación de la contraposición entre naturaleza y sensibilidad por la apertura del “espacio interior del mundo”.²⁰ La inspiración, dice Agüero, en su soneto “La chispa” (II) es asumir “con mano dura, / cálida voz y corazón entero” el mensaje de una entidad superior (el romanticismo se acerca sutilmente al medioevo); inspiración es *manía* (en su acepción platónica), “la electrónica chispa de locura”, dice Agüero. Se aleja de la teofanía al proponer por momentos al hombre como centro de la realidad universal (se privilegia aquí la individualidad centrípeta de la personalidad romántica): la luz es “hurtada” a Dios (Prometeo) y llena el universo “desde mi solo corazón desnudo” (XVIII). Pero el encuentro con la *divinidad del Canto* cierra la serie en el poema XX en una geografía poética:

Pero mi casa es un palacio hermoso,
donde el Ángel del Canto me recibe
para todos los días de las noches.

El acercamiento de Agüero y el Rilke de los *Sonetos de Orfeo* se sintetiza en un concepto común: el de *artista-dios*, según llama el poeta puntano a Neruda en el soneto XII:

¡Oh! rey de Chile, bardodios tonante

Da aquí también otro resorte de la predilección neorromántica por la figura órfica: su origen divino. Orfeo no es sólo recordado por la tradición heredada del XIX como el “arquetípico poeta sagrado que resuena por toda la Naturaleza”²¹ sino también como lo que es primordialmente: un dios. Es por otra parte divinidad singular ya que reúne lo uránico y lo dionisiaco²² (pues está, además, conectado con las potencias que reinan en la región de la muerte). En los poetas neorrománticos argentinos, sobre todo en los llamados “regionalistas” o de las provincias, como Agüero, se verifica a la par que una aspiración metafísica una concepción cíclica de la vida del hombre quien se eleva a las más abiertas comarcas del espíritu y según un régimen vuelve a la tierra confundándose con ella y con el animal que la habita. Así Agüero exalta la figura del indio, encarnación de la tierra en su forma más elemental y ligada a las fuerzas de la naturaleza, natal, aquerenciada. Como Orfeo que penetra en los oscuros misterios de las terribles fuerzas dionisiacas, Agüero se siente cercano a la tierra, al animal, al indio, a las más primigenias formas de la vida así como a los superiores ritmos cósmicos.

En la serie de los *Sonetos del Ángel y el Infierno* se expresan con transparencia los valores del canto, sus poderes:

El verbo puede borrar el universo
como el niño que borra en la pizarra
las fantasías de sus garabatos.

²⁰ Díez del Corral, ob. cit., pp. 171-175.

²¹ Díez del Corral, ob. cit., p. 177.

²² Díez del Corral, ob. cit., p. 169.

No le temamos al poder atómico,
ni a las bombas de hidrógeno y cobalto,
sólo temamos a la voz creadora (XIX).

o como en el poema XVIII: el canto que es "luz que toca / el corazón de musical madera" sirve para alumbrar el universo.

La fuente de la que beben los neorrománticos una tradición de la figura de Orfeo es muy rica. Son hombres, como Agüero o Devoto, de profundísima y singular cultura que les permitió acceder a los textos clásicos y contemporáneos. Las fuentes de las mitologías antiguas se hacen explícitas en acápites en griego o latín, así como en la innumerable recreación de otras leyendas o en homenajes a poetas y filósofos antiguos, moneda común en sus libros. La asimilación de Ovidio también indirecta a través de la recepción que hizo Rilke de las *Metamorfosis* en sus bien conocidos *Sonetos de Orfeo*, uno de los que fue publicado por Ángel Battistessa en versión bilingüe en el número dos de una de las revistas generacionales, *Huella*. Por otro lado, Molinari, "padre" en gran medida de los neorrománticos, retoma el mito órfico en bellos poemas. Los neorrománticos gozaron además de un fuerte sentimiento de hispanofilia y la presencia de Orfeo en la literatura española es de tal importancia que ha justificado un estudio medular sobre el tema.²³

Los poetas que estudiamos tienen una vasta tradición, todo Occidente, y son conscientes de ella. Aun se refleja en ellos la influencia que tuvo Orfeo en el cristianismo primitivo y su abundante presencia en la iconografía cristiana. Son numerosas las imágenes cristianas en la serie de *Los sonetos del Angel y el Infierno* y Orfeo se enlaza con una imaginería de ángeles y diablos, con menciones de Sócrates y Jesús. Los ángeles son también una perduración adaptada de la poética rilkeana. Orfeo es también en Agüero una *flexibilización* del mundo antiguo y del mundo cristiano, de lo que existe una larga tradición histórica según las observaciones de L. Díez del Corral y J. L. Henderson.²⁴ En Agüero se advierte una doble contaminación, ya sondeada expresión religiosa medieval: Cristo, a través de la imagen de Orfeo, es concebido como máximo poeta en el texto "Apuntes para: un poeta llamado Jesús",²⁵ en el que resuenan los calificativos de *summus musicus*, *primus cantor*, *maestro cantor*, *verus Orpheus* que dieran a Cristo Prudencio o Jan van Ruysbroeck. También según Fiori, Orfeo trae al mundo un "piadoso mensaje" (ver su *Orfeo* en BIBLIOGRAFÍA DOCUMENTAL). Orfeo les permite a los neorrománticos no rechazar la religión de Cristo por la de Orfeo o viceversa, sino integrarlas pues ambas se acercan, en una intención de abarcar la plenitud de la historia del hombre y de las tensiones de su alma. Orfeo recuerda a Dionisio pero anticipa a Jesús; los misterios órficos permiten mantener aún palpitante tras el emblema de la lucha por transformar el mundo la vieja religión dionisiaca, como vimos, revalorada por los poetas regionales. J. L. Henderson sintetiza estas observaciones en un párrafo elíptico:

A la vez como buen pastor y mediador, Orfeo representa el equilibrio entre la religión dionisiaca y la religión cristiana, ya que encontramos

²³ P. CABAÑAS, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, 1948.

²⁴ Díez del Corral, ob. cit., pp. 187-190; JOSEPH L. HENDERSON, "Los mitos antiguos y el hombre moderno", en *El hombre y sus símbolos*, parte 2, pp. 104-157, en colaboración con Jung y otros. Véase especialmente el capítulo "Orfeo y el Hijo del Hombre", pp. 141-148.

²⁵ AGÜERO, ob. cit., pp. 96-101.

a Dionisio y a Cristo en papeles análogos, aunque como ya dijimos diferentemente orientados respecto del tiempo y dirección en el espacio: el uno, una religión cíclica del mundo inferior, el otro, celestial y escatológico o final.²⁶

El poeta neorromántico siente vitalmente su raíz de siglos, su hermandad con el hombre antiguo y primitivo, y trata de sintetizar conflictos de experiencias milenarias, entre el renacer y el resucitar.

Antes de pasar al análisis de los otros poemas queremos destacar el valor de transformación de Orfeo, quien

anula todas las barreras, todos los límites entre las cosas porque es el dios de la metamorfosis.²⁷

Los neorrománticos encuentran en Orfeo el emblema de la lucha por la poesía porque lo ven como ella: puede cambiar y transformarse bajo las más diversas formas, pero sigue siempre siendo el mismo: hay tras ambos la intuición de un principio radical del universo, el Verbo (a través del poeta, operativo) que abraza la unidad de todo lo existente en el fundamento del ser.

El regreso: la recuperación / la pérdida del reino

La imagen del regreso del mundo de la muerte es sondeada de dos formas totalmente distintas, versión y reversión de una síntesis final, clausurada.

En el poema de Daniel Devoto, *Fábula de Orfeo de regreso* se repite la oposición entre los mundos superior e inferior de la misma forma en que aparece en Agüero: la región del "sueño", el correlato del Hades, las sombras, corresponden a la ausencia del ser, al mundo degradado; la región de la luz y el orden es el ámbito de la plenitud del ser. Al regresar de su desafortunada excursión por los infiernos, Orfeo se restituye a su morada natural: la segunda lectura, metapoética, habla del poeta que se reintegra a su mundo originario (morada de la poesía, del ser en su origen) y del hombre que vuelve a ser hombre según el pensamiento común a los neorrománticos, el hombre que escapa del mundo caído de la contemporaneidad y se "re-naturaliza", se reencuentra con su esencia en la esfera de lo universal; bajo el nombre de "lo antiguo" (en el afán de recobrar la Antigüedad se enmarca la recreación neorromántica de mitos clásicos) en muchas ocasiones se anhela lo universal o "esencial" del hombre.

El camino de vuelta, el reintegrarse a la propia naturaleza ("marchando hacia mí mismo" dicen los versos de Devoto) es una revelación, un descubrimiento de cosas olvidadas (aquí retorna la idea platónica de la *anamnesis*): se recobra la unidad de hombre y universo en la raíz del ser (esto liga a Devoto con otros poetas neorrománticos como Olga Orozco, quien replantea el tema filosófico muy común en el siglo XIII de la unidad perdida, el alejamiento del núcleo divino, unitivo, y su superación):

²⁶ HENDERSON, ob. cit., pp. 146-147.

²⁷ Díez del Corral, ob. cit., p. 183.

y reuniendo mis partes en una marcha igual y convergente,
como después de un sueño se van reconociendo
los dispares objetos que componen un cuerpo (...).
Así me recompongo.

El "espejo" (las *cuencas*, los *diedros* de espejo) es la imagen platónica que vincula en el periplo de retorno ser y no-ser: es por un lado *creador de reflejos*, formas más bajas del ser estos últimos junto a las sombras en el paradigma de la línea (Platón, *República*, VI); por otro lado son los que delatan la luz originaria que se extiende desde la distancia con destellos cada vez más puros. El espejo es el intermediario entre el mundo de las *copias* y de las *esencias*, es quien genera las copias: el original (mundo de las Ideas) se proyecta en él y de su reflejo nace el mundo concreto.

Orfeo es en el mundo superior "el recobrado", el hombre que vuelve a ser hombre. Como en los descensos órficos de Agüero o Uribe, la experiencia que poetiza Devoto es triunfal y se fijan apoteóticamente los resplandores de las esencias. Las puertas del Infierno se han sellado a sus espaldas y él ha escapado (en la recreación de Devoto se anula la tácita presencia de Eurídice en el fragmento de la secuencia del regreso; no pasa lo mismo en el texto de D. Martínez).

Los poetas neorrománticos sienten, como los románticos, una fortísima confianza en la literatura y en el "poder mágico" del canto poético. Pero esa confianza no excluye la doble mirada, el fracaso. Para el poeta neorromántico el canto es inmarcesible y tiene según Roberto Paine, gloria y eternidad seguras:

Oh canto, ostentación de ciertas flores
que van creciendo en la mitad del pecho.

Difundiendo su ser van los cantores
con su sangre despierta y en acecho.
[...]

Muerto está este poeta, sus heridas
son como enredaderas en un muro;
pero su voz triunfa y no se enfía,
siguió manando, mana todavía. (*El Cántico*).

Otro gran poeta, Eduardo Jorge Bosco, en uno de los textos de su *Con años y recuerdos*, señala relaciones trascendentes del yo poético del canto con el mundo y aun su potestad creadora de mundos:

una sola palabra dicha quizá al descuido,
le baste a la ternura
para encender un mundo.

Sin embargo (y este ejemplo es elocuente de la *doble mirada neorromántica*) expresa la contracara exacta de ese sentimiento de poder al descubrir con estremecimiento que

Con una palabra, con un acto solo,
alumbrar
¡es lo imposible! al mundo. (*Arte poética*)

Ligada a la visión opuesta al triunfo, David Martínez no incorpora la figura del Orfeo del canto que encanta ni de aquel que se restituye a un mundo de esencias, sino que encara el Orfeo que ha perdido a Eurídice, con ella su reino de

felicidad / plenitud esencial (que no deja de ser en la lectura metapoética común el "reino del hombre", su Edad de Oro).

Sólo a través de una comparación la figura de Orfeo se incorpora en el texto:

Despierto miras acaso como Orfeo
cuando volvía del seol entre alimañas de espanto,
y nada quedó: vacío, aridez.

Basta una breve mención que hace explícito el tácito paralelismo entre la experiencia del poeta y la experiencia de Orfeo:

- a) i. estado de desdicha del poeta: angustia por un pasado de esplendor ausente.
- ii. el poeta debe ordenar la memoria,²⁸ internarse en el *recuerdo* (por el concepto de reminiscencia platónica, se trata en primera instancia del recuerdo de la infancia y por medio de éste, en un segundo momento, del recuerdo de una existencia superior prenatal en el mundo de las Ideas).
- iii. finalidad del viaje: buscar la maravilla que alguna vez "encendió la sangre" (mito de la Edad de Oro).
- a') i. estado de desdicha de Orfeo: angustia por la muerte de Eurídice.
- ii. Orfeo debe internarse en el Hades (cuya valoración es positiva, pues significa la posibilidad de reencuentro y recuperación de Eurídice; depende de la bondad de los dioses infernales que le permitan restituirla a la luz).
- iii. finalidad: buscar a Eurídice (quien, como Orfeo según la observación de A. Béguin, es correlato de la comarca mítica de la Edad de Oro) para restituir por el amor la plenitud de su felicidad.
- b) i. el poeta descubre que el "pasado" (infancia; existencia superior) aparentemente recobrado en el recuerdo es un "sueño", una sombra.
- ii. ampara su búsqueda que será continuada en la "Madre por *Siempre Viajera*".
- b') i. Orfeo pierde fatalmente a Eurídice, como dice Virgilio en su *Geórgica* IV, 491, *immemor*.
- ii. Orfeo se resigna ante las negativas del barquero a rescatar a Eurídice.

Uno y otro momento son la búsqueda (a) y la pérdida del reino / del ser (b). Como es evidente, la diferencia entre ambos textos es mínima en el punto ii. de la pérdida, pues en el resto la experiencia órfica y la neorromántica guardan estrechos puntos de contacto.

La tercera estrofa del poema es una extensa reflexión sobre esa pérdida que se hace ahora explícita: la infancia (recordar su significado como núcleo metafísico del ser del hombre en la "intuición" arriba desarrollada):

²⁸ El *topos* de "ordenar la memoria" está también presente en el poema de Castiñeira de Dios "Del amante" (ver BIBLIOGRAFÍA DOCUMENTAL).

¡Si al menos la infancia nos devolviera su música;
si existiera un árbol con flores para abrigar tanto ayer!

Como todos los poetas neorrománticos David Martínez expresa la certeza de que vivió en plenitud en otro tiempo, en relaciones más profundas y armoniosas con el universo. Reconoce que, como explica Béguin, existieron (y en parte fueron gozadas en los primeros años) posibilidades de felicidad o de grandeza que ha perdido.²⁹ Una lectura metapoética en el marco general del pensamiento de estos escritores arroja este mensaje: se ha perdido la ocasión de restituirse a la esencia antigua de la que habla tan optimistamente Daniel Devoto. En el fondo del alma, una reminiscencia recuerda que esa plenitud existió pero, como la Eurídice que intentó abrazar Orfeo, se ha deshecho en sombras. La verdadera vida del hombre está en otro lugar y no puede acceder a ella:

eso es tu vida, lo que una vez fue tuyo
y hoy permanece oculto.

Separan al poeta de su alta realidad anhelada las puertas del Hades, el río que no puede cruzar otra vez por la negativa del barquero: no hay otra oportunidad. Esto es explícito en el título del volumen que reunió por primera vez este texto junto a otros del autor: *El exilio en el mundo*.³⁰

Así como el hombre gozó en la Antigüedad de un ser originario, propio, el contemporáneo tiene perduración de ello en la infancia, pero el esquema tanto para la historia de la humanidad como para la vida de cada mortal es el mismo: *tunc-nunc, antigüedad-contemporaneidad, infancia-aduldez*. David Martínez lo sintetiza en una fórmula inserta en el poema:

Dominus dedit, Dominus abstulit...

y para el *nunc* sólo está reservada la disolución de una antigua esencia.

El sintagma de la "mañana del mundo" que se correlaciona con los de "Edad de Oro", "infancia" (mañana del hombre), "Paraíso", se revela en un mensaje que desde la memoria (los neorrománticos, decíamos, privilegian la actividad del recuerdo) envía la misteriosa "madre por *Siempre Viajera*". Estos versos finales se ofrecen como corolarios de la experiencia neorromántica; dice la "madre por *Siempre Viajera*":

Muy poco queda de aquello que nos fue dado;
apenas un soplo de sombra
para luchar contra la impenetrada oscuridad del tiempo.
[...]

Y ayúdame a levantar la piedra de esta lejanía
que de ti me divide,
para ir juntos en tu día nuevamente,
hijo mío, por la mañana del mundo.

Martínez retoma la figura de Orfeo en este poema para expresar la desazonada situación del hombre contemporáneo que es testigo consciente de la pérdida de su reino de felicidad (plenitud del ser) del que gozara originariamente.

²⁹ ALBERT BÉGUIN, ob. cit., pp. 480-481.

³⁰ DAVID MARTÍNEZ, *El exilio en el mundo*, Barcelona, Emecé, 1969.

La creencia neorromántica del universo como un todo ordenado evidencia su raíz órfico-pitagórica en los transparentes versos de César Rosales: las estrellas no son

Sino números, signos pitagóricos, cabalísticos signos
cuyo sentido entonces me era desconocido.³¹

Como Orfeo, el poeta no puede a través del canto restituirse a ese mundo definitivamente perdido, dice Martínez. En una serie de poemas titulada (elocuentemente para nuestra comprensión) *La tierra que fue mía*, perteneciente a su libro *Penúltima estación*³² y que entre otros epígrafes en latín lleva uno de Virgilio que también recuerda un extraviado pasado de dones (“... *et tenues Teurrum res...*” —*Eneida*, V—, que el poeta traduce: “lo poco que nos queda de nuestras riquezas” al pie de la página), donde se habla de un reino que debe ser “memorado”, David Martínez evoca imágenes y expresiones que no son sino reminiscencias de la experiencia órfica que puede leerse entre líneas en muchísimos de sus poemas: una luz aparece e “intenta asirla / mas la mira inasible” (*Sólo la proximidad es cierta*); “¿Quién canta todavía? ¿Qué voz es ésa / junto a tu oído, que inubicable escapa?”, con referencia a la teofanía órfica y la música universal de los pitagóricos (*El reino y la pregunta*); en la memoria “apenas ya una hundida y turbia / visión perdiéndose entre escombros” (*Mirada sobre unas piedras*), o, con imagen que guarda relación con el Orfeo, de Devoto, en el mundo de la contemporaneidad en que está “exiliado” el hombre “sopla este helado frío del descenso” (*Cuerpo del tiempo*).

Conclusiones

Pensemos las conclusiones en la perspectiva de las afinidades de la figura órfica y la experiencia (que trasciende lo poético, porque es también una intuición metafísica del mundo) neorromántica y del mensaje contemporáneo que a través del símbolo de Orfeo articulan estos líricos argentinos.

La simpatía que determina la elección de la figura de Orfeo para la expresión del mensaje neorromántico se desglosa en los siguientes aspectos:

1. Orfeo es el poeta del “canto que encanta” y transforma realidades caóticas en armoniosas, por lo tanto puede leerse en él una perduración de los tópicos del romanticismo, concretamente de la forma en que se concibe al propio poeta quien como el citado Novalis tiene la apetencia mágica de transformar el mundo a su gusto. El neorromántico argentino retoma el papel otorgado por los románticos al poeta, rechaza la terrible realidad externa de los años en que habita y busca en su poder (el canto) el arma de cambio de esa realidad de crímenes, miseria y opresión, actual infierno que deberá como Orfeo transmutar.

2. Orfeo es asimilable a un anhelo común a todos los neorrománticos bajo diversas formas (mañana del día / mañana del mundo / infancia / paraíso,

³¹ CÉSAR ROSALES, *Cantos de la Edad de Oro*, Buenos Aires, Losada, 1966; ARTURO HORACIO GHIDA, “Grandeza y decadencia de los números”, en *Revista Fábula*, La Plata, nº 4, marzo-abril 1957.

³² DAVID MARTÍNEZ, *Penúltima estación*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

etc.) y muy poderoso en su imaginación: el mito de la Edad de Oro. Más aún: Orfeo no es sino la quintaesencia del poeta centrado en la perdida edad mítica. La antigüedad es en sí misma para los neorrománticos un mito de cuya variedad de matices semánticos destacan uno fundamental: la época áurea es la de la plenitud del ser originario, un estadio en que el hombre vivía más armónicamente consigo y con el universo. Orfeo es la representación de la posición del poeta en esa antigüedad mitificada, también herencia de los románticos europeos. Al respecto César Rosales en su poema "Ladrón de fuego",³³ que poetiza la visión neorromántica de la esencia del oficio de poeta y sondea en una breve historia de los núcleos significativos de la poesía universal (de Homero y Orfeo a Hölderlin, Poe, Nerval) los antecedentes de la renovada y continuada por siempre actividad visionaria, define en esta forma al poeta en la Edad de Oro:

El tiempo áureo

Cuentan viejas leyendas, probablemente apócrifas,
en un tiempo áureo,
en una edad de oro muy remota,
el poeta era un dios o algo semejante,
en todo caso un ser extraordinario, un elegido,
maravillosamente dotado
de poderes mediúmnicos o mágicos,
un intercesor acaso necesario
entre la divinidad y la naturaleza,
dicho de otro modo un encantador
cuyo don de hechizar con la palabra o la imagen
—ya fuese plegaria, canto o alegoría—
era reconocido y admirado
hasta por las tribus más lejanas del reino
donde aquél resplandecía como un sol
inmemorial, eterno y soberano.
Entonces las palabras
poeta y *profeta* o *vate* eran sinónimas,
expresiones gemelas, tan brillantes y hermosas
como los altos Dióscuros que miran
al unísono y forman las dos faces
del rostro celestial.

(la bastardilla es del autor, pp. 27-28)

Sin duda estos versos responden al modelo de la figura de Orfeo, quien cumple con todas las características que Rosales enumera y cuya mención se hace explícita en unas líneas posteriores.

Después del adivino de Tebas,
de los misterios órficos,
de Heráclito el oscuro sol de Hefeso (... , p. 30).

3. Los neorrománticos sienten palpitantemente el carácter protopoético de Orfeo, quien señala las pautas a sus seguidores.³⁴ Esto se hace explícito en la enumeración histórica de poetas en el poema-manifiesto de César Rosales arriba transcrito y en la macroestructura en que se inserta el poema *Orfeo*, de Fiori: la imagen órfica es claramente *cifra del mundo del canto*, Orfeo inicia

³³ CÉSAR ROSALES, *Vengo a dar testimonio*, Buenos Aires, Losada, 1960, pp. 27-40.

³⁴ DÍEZ DEL CORRAL, ob. cit., p. 176.

la serie de sus seguidores pero, a la vez, su imagen los contiene, es síntesis histórica en su simbolismo; con ella culmina la larga sección dedicada por Fiori a poetas y filósofos (Sócrates, Hölderlin, Keats, entre otros) y ella también cierra la significación central del libro (libro sobre poetas) con el título general: *Orfeo*. Los neorrománticos, por lo tanto, se sienten continuadores de la vasta y siempre retomada tradición de la tarea órfica (que Rosales detalla minuciosamente en "Ladrón de Fuego"), aplicada a la realidad nacional contemporánea, a la vez universal, cosmopolita.

4. Orfeo, como vimos con el apoyo erudito de Díez del Corral y Henderson, es figura que congrega en el significado de su tradición el mundo pagano y el mundo cristiano en una síntesis de ambos elementos, y el poeta neorromántico aspira íntimamente a la recuperación del mundo en su unidad, aun en su dimensión terrena y celeste integral. Hay en la nueva sensibilidad un afán de síntesis cosmopolita que emparenta a los nuevos poetas tanto con sus sentimientos "paganos", "pastorales", como con sus transportes místicos cristianos. Subyace en la cosmovisión neorromántica la certeza de la unidad del hombre en el espíritu, considerado éste como un fenómeno complejo y vasto, de desarrollo histórico, en el tiempo. Los neorrománticos parecen conscientes de esa dialéctica de fuerzas paganas y cristianas en el espíritu del hombre, dialéctica abstraída a partir de un conocimiento de la historia.

5. Orfeo es reunión de lo uránico y lo dionisiaco. Como ya señalamos respalda la concepción neorromántica del mundo un principio cíclico de asimilación a la tierra y de vuelo metafísico: según ese ritmo dialéctico se rescatan en un extremo las fuerzas del animal, la figura del indio y de los elementos atávicos, la absorción y consubstanciación con la tierra; en el otro extremo, se hace la minuciosa radiografía de las experiencias intranáuticas espirituales, acompañadas de una puesta entre paréntesis de la realidad exterior y del cuerpo.

6. Contra el extrañamiento del poeta de la vida concreta y colectiva, su marginalidad en la participación política o en la dirección espiritual de la comunidad, los poetas argentinos repiten el gran anhelo romántico de restituir al escritor a su sitial de profeta y guía.³⁵ Orfeo sirve claramente como emblema de esta empresa de rejerarquización del poeta en su entorno pues

civilizador y educador de pueblos, dice J. A. Pérez-Rioja, empleó su arte maravilloso para dulcificar las ásperas costumbres del suyo.³⁶

Los neorrománticos, dato evidente por la cita de Rosales, conocen en mayor o menor medida los misterios órficos y tienen de Orfeo una definida concepción de "profeta y maestro humano".³⁷ Es fuertemente significativa, por otra parte, la imagen de Orfeo en la embarcación de los argonautas, su función de guía y armonizador de los remos con la música. Si bien no aparece recreada en ninguno de los poemas estudiados, la retoma con esta simbología Cortázar en su novela *Los Premios* (1961).

³⁵ GIORDANO, "Temas y direcciones...", p. 32.

³⁶ PÉREZ-RIOJA, ob. cit., p. 273.

³⁷ GUTHRIE, ob. cit., pp. 9-10. Ver nota 11.

7. El neorromántico, así como sus padres europeos románticos, concibe al poeta como *bardo-dios*, y es en Orfeo donde según su punto de vista se sintetizan el carácter poético y el divino o al menos legendario, de origen superior y oscuro. Por otra parte, los poetas argentinos respetan la noción platónica de inspiración, por la que el poeta es especie de vaso que da cabida en sí a la divinidad anulándose él mismo de su mundo consciente, preso de *entusiasmo*. La experiencia teofánica es ya antecedida en los *Sonetos de Orfeo*, de Rilke, importantísima fuente del neorromanticismo argentino, y aparece en los poemas de Uribe. El carácter de *bardo-dios* implica el *canto universal*, patentizado en la leyenda órfica luego de la descuartización de Orfeo en manos de las mujeres tracias: un río difunde por el mundo su cabeza cantora y su lira que, por otra parte es, según otra versión, proyectada al cielo en constelación.

8. Hay marcados elementos de origen pitagórico y platónico en el neorromanticismo. La intuición metafísica del ser del hombre de la que hablamos en las páginas iniciales del trabajo tiene claras correspondencias con la alegoría de la caverna (*La República*, VII). Las relaciones entre Orfeo y Pitágoras son profundizadas en *Pythagoras und Orpheus*, de S. Kerényi.³⁸ Es interesante al respecto el análisis de Ghida en *Grandeza y decadencia de los números* (ver nota 31). Es ineludible la mención de los textos de Edouard Schuré, de insospechada tradición de lecturas en el medio intelectual argentino. En su *Los Grandes Iniciados* dedica todo un capítulo (V) a Orfeo y los misterios de Dionisio, donde pone el acento en sus fuentes orientales y su carácter de divinidad lumínica: destaca la etimología de su otro nombre, Aphra: el que cura por la luz.³⁹ El neorromántico pretende hacer de su tarea esa medicina apolínea, esa curación del mundo contemporáneo por la belleza y el orden.

El neorromanticismo cree en el caos y en el orden, concibe uno y otro bajo las formas de la vida contemporánea (la horrible inmediatez de las guerras mundiales y civil española, las tiranías nacionales, el hambre, la ignorancia, el dolor y la miseria, la angustia del hombre hecho añicos) y de ciertas realidades superiores (el alma, los ritmos numéricos del cosmos, la naturaleza idealizada) respectivamente. Hay una profunda certeza enclavada en su visión del mundo: existió una época en la antigüedad, una edad áurea, en la que el hombre vivía en relaciones más plenas y armoniosas con la naturaleza, época en la que todo poeta era Orfeo de canto poderoso y acendrado en el conocimiento de los misterios del universo. Esta certeza es el resorte que lo mueve a sentir que el hombre podría llevar una existencia más cercana a su esencia más alta. De aquí brota el mensaje neorromántico: el poeta, consciente de la degradación del mundo en que habita y de la posibilidad de una vida superior, posibilidad de definirse como una instancia cósmica más integrada en el universo ordenado, está dotado para cumplir una tarea (que lo restituye a su pedestal de guía y profeta de su pueblo): transformar el mundo caído, elevarlo a su antigua plenitud, recuperar el reino, a través de la palabra. En breves términos: *combatir por la poesía*.

Canto es revista de combate por la poesía; para buscar su esencia rigurosa y alcanzar lo más viviente de su ser

³⁸ KARL KERÉNYI, *Pythagoras und Orpheus. Präludien zu einer Zukünftigen Geschichte der Orphik und des Pythagoreismus*, Zürich, Rhein-Verlag, 1950.

³⁹ EDOUARD SCHURÉ, *Los Grandes Iniciados*, Buenos Aires, Lidium, 1980, p. 122.

expresaron Gómez, Marsagot y Calamaro en el editorial de *Canto*, número 1; "Es necesario combatir", dijeron Chouhy Aguirre y Wilcock en el correspondiente al número 1 de *Verde memoria*. Esto significa dar la espalda a la cara vacía de ser de la realidad, aquella que atenta contra lo específicamente humano, el espíritu y su dominio de la vida; orientar la mirada hacia la plenitud ontológica de las realidades superiores, el alma, el universo y la naturaleza, Dios, y perseguir una resacralización del horizonte del existir del hombre contemporáneo (hecho que explica el interés acendrado del neorromanticismo por revivir los mitos antiguos, que deben ser reedificados y deben engendrarse otros a partir de su guía): formar las conciencias en una nueva visión del mundo orientada a la restitución de una vida cuyo reservorio permanece en germen en la infancia. Construir un mundo para la plenitud del ser del hombre y para honrar a sus dioses futuros, que el poeta debe crear. Esta tarea rescata las palabras de un viejo maestro alemán, Hölderlin: el poeta neorromántico como el filósofo de Platón en la caverna, es un hombre entre dos mundos, uno de luz y otro en sombras donde su espíritu domina

como el águila en la tormenta,
prediciendo los dioses venideros.⁴⁰

A veces la experiencia es exitosa y la palabra vence las contrariedades del mundo concreto, ilumina mundos; otras no y el mensaje se desmorona en una amarga desesperanza. La experiencia del neorromanticismo se clausura en dialéctica: el reino es recuperado y perdido, a la vez el canto puede y no puede alumbrar el reino donde el hombre y el universo son cabalmente sus esencias.

Orfeo es para los poetas neorrománticos figuración de sí mismos entre los dos mundos de calidad ontológica enfrentada. Es el principio de acción contra la región degradada, principio que vence y es vencido. Orfeo es el emblema (símbolo y bandera) de esta pelea por las esencias universales, es la honda aspiración del neorromántico, la representación de su visión del sentido del oficio del poeta en el mundo actual, y la poesía el "fuego arrancado / de las canteras órficas" (CÉSAR ROSALES, "La piedra del silencio", ver BIBLIOGRAFÍA DOCUMENTAL).

JORGE A. DUBATTI
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Lomas de Zamora

BIBLIOGRAFÍA DOCUMENTAL

AGÜERO, ANTONIO ESTEBAN, "Orfeo", en *Los Andes*, Mendoza, 30 de noviembre de 1969, Aparece también en la antología de Luis Soler Cañas, *La generación poética del cuarenta*, Buenos Aires, ECA, 1981, t. I. El autor incluyó tardíamente este poema en un borrador titulado *Los sonetos del Ángel y el Infierno*, serie de veinte trabajos ("Orfeo" es el Soneto III), que apareció en el libro póstumo *Poemas inéditos*, Buenos Aires, Crisol, 1978, junto a muchos otros escritos recopilados por la esposa del escritor y ordenados según un criterio estilométrico por Alejandro Nicotra.

⁴⁰ MARTIN HEIDEGGER, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en su *Arte y poesía*, Madrid, FCE, 1973, p. 144.

- CAROLIS, VICTORINO DE, *Erato y Orfeo (Conmemoración de la elegía)*, Santa Fe, 1945.
- CASTIÑEIRA DE DIOS, JOSÉ MARÍA, "Orfeo", en revista *Canto*, Buenos Aires, n° 2, agosto de 1940. Esta revista es de importancia radical en la historia del neorromanticismo argentino. Señala, sin embargo, enigmáticamente Luis Soler Cañas ("*Canto* y la generación del cuarenta", prólogo a la reedición de esta revista hecha por la Universidad de Cuyo, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas, Serie Cuadernos de Poesía 1, 1953) que "parece que la inclusión del poema «Orfeo», de Castiñeira de Dios, así como el tono agresivo y antidiplomático de *La ballena*, introdujeron las primeras desinteligenacias entre los animadores de la revista" (p. 10).
- CASTIÑEIRA DE DIOS, JOSÉ MARÍA, "Del amante", en su *Cada día su pena*, Buenos Aires, "4 rumbos", 1960, sin paginar.
- CIOCCHINI, HÉCTOR EDUARDO, "Orfeo" en su *Los sagrados destinos*, Buenos Aires, 1954.
- DEVOTO, DANIEL, "Fábula de Orfeo de regreso", en su *Libro de las fábulas*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1943.
- DIRELLA, FRANCISCO, *Las lágrimas de Orfeo*, Buenos Aires, 1958.
- FIORI, PEDRO AURELIO, "Orfeo", en su *Orfeo*, La Plata, Talleres de la Dirección de Impresiones y Publicaciones de la Municipalidad, 1959. Véase allí también, aunque por su relación indirecta, el poema "A Filomela".
- GIRRI, ALBERTO, "Lázaro", en su *Coronación de la espera*, Buenos Aires, Botella al mar, 1947.
- GIRRI, ALBERTO, "Por amor", en su *Escándalo y soledades*, Buenos Aires, Botella al mar, 1952.
- MARTÍNEZ, DAVID, "Para celebrarme en luz, en cenizas, en viento" en *David Martínez presentado por Carlos Mastroradì*, Buenos Aires, ECA, 1970.
- PORTOGALO, JOSÉ, "Un hombre a quien la aurora señalaba" en su *Luz liberada*, Buenos Aires, 1947.
- ROSALES, CÉSAR, "El bello dios" y "La gruta" en su *Después del olvido*, Buenos Aires, 1945.
- ROSALES, CÉSAR, "La piedra del silencio" y "El ladrón de fuego", en su *Vengo a dar testimonio*, Buenos Aires, Losada, 1960, respectivamente, pp. 25 y 30.
- URIBE, BASILIO, "Orfeo", en su *Año del amante*, Buenos Aires, 1943: fue también incluido en la antología citada por Soler Cañas, tomo II.
- URIBE, BASILIO, "Una larga tristeza", aparecido en Revista *Verde Memoria*, Buenos Aires, n° 4, septiembre de 1942.
- URIBE, BASILIO, "Orfeo descende", en su *La ballena*, Buenos Aires, Emecé, 1981.
- WILCOCK, JUAN RODOLFO, "Once sonetos", en su *Sexto*, Buenos Aires, Emecé, 1953, soneto n° 11, p. 23.

LOS PUNTOS DE VISTA NARRATIVOS EN "JACOB Y EL OTRO" DE JUAN CARLOS ONETTI *

INTRODUCCIÓN

Después de leer "Jacob y el otro", quien esté acostumbrado a la literatura onettiana, se asombrará por la belleza de este cuento que junto con una construcción perfecta, muestra una sensibilidad pocas veces así evidenciada por este autor.

El argumento narra la estada en Santa María de un veterano luchador con su representante. Sobre esta trama se desenvuelven situaciones y se analizan estados con una diversidad de recursos en la que hasta el suspenso aparece mediante el desenlace del desafío.

Es necesario ubicar este cuento en la narrativa de su autor y se puede recordar lo que Benedetti ha dicho al hacer un análisis de la obra de su compatriota:

Los cuentos de Onetti tienen, no bien se los compara con sus novelas, dos diferencias notorias: la obligada restricción del planteo, que simplifica, afirmándolo, su dramatismo, y también el relativo abandono —o traslado inconsciente— de la carga subjetiva que en las novelas soporta el protagonista y que constituye por lo general una limitación, una insistencia a veces monótona del narrador.¹

Con respecto a este último se puede agregar que en "Jacob y el otro" el tratamiento de los personajes centrales es diferente porque hay una relación simpática del autor con ellos, que se prolonga a los lectores.

Por lo demás, las constantes temáticas onettianas aparecen aquí en una forma original muy ligada a la construcción del cuento. Esta ligazón y sus consecuencias serán el tema de este trabajo.

LOS PUNTOS DE VISTA NARRATIVOS ²

La historia está presentada a través del aporte de tres narradores distintos —uno, testigo apático; otro, omnisciente, y un tercero, testigo simpático—, cuya presencia impulsa a averiguar el porqué de esa estructuración y para llegar a una respuesta es necesario observar primero ciertos elementos técnicos.

* Este trabajo fue hecho bajo la dirección del profesor Juan Carlos Ghiano durante la realización de un seminario sobre la obra de Onetti, que dictó en la Facultad de Humanidades.

¹ MARIO BENEDETTI, "Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre", en *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1969.

² Robert Stanton dice que punto de vista es el "sector de la conciencia desde el cual percibimos los acontecimientos de un relato" (en *Introducción a la narrativa*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969).

Así es como se nota que cuando habla el doctor, hay un "yo" que se enfrenta eventualmente a un "nosotros" —los santamarianos— y con más frecuencia a un "ellos" personalizador también de los santamarianos o de los forasteros. Cuando relata el narrador utiliza, lógicamente, la tercera persona o usa oraciones impersonales, y al hacerlo el príncipe, el "vosotros" compite con el "yo".

De esto es fácil deducir un diferente grado de compromiso con la historia.

Para verificarlo y descubrir las otras connotaciones, se realizará el análisis parcializándolo de acuerdo con los tres puntos de vista y, además, en cada caso se marcarán las secuencias de los relatos.³

1. Cuenta el médico

- 1.1. La noche del sábado el médico de Santa María es llamado al club para atender a la "víctima" del desenlace de la lucha celebrada en el "Apolo"; el chofer de la ambulancia lo va a buscar y lo lleva al hospital. Interesan la definición indiferente del espectáculo como "la cosa" y la opinión de que "media ciudad" lo debió presenciar. La ubicación temporal es más precisa: "noche de primavera... blanca y ventosa, fría y tibia" (pp. 123-4). Se ahonda la caracterización del médico al enfrentarlo con el "gallego", simple, charlatán y comprometido con el asunto del que ha sido testigo directo.
- 1.2. En el hospital el médico se encuentra con Rius quien le describe el lamentable estado del herido y le aconseja dejarlo morir. Pero le contesta un: "A mí, los enfermos se me mueren en la mesa" (p. 125), repetido por hábito y sin entusiasmo por un hombre nostálgico y gastado. Hay una primera referencia a la mujer empecinada en patear "al próximo cadáver".
- 1.3. Los dos médicos después de la operación —a las cinco de la mañana— alternan café con sandwiches y charla. Los interrumpe Fernández —contrapartida del médico por su juventud, entusiasmo y simpleza— para informar sobre la reiterada presencia de la mujer —que insiste en ver a un "él" ambiguo para el lector— y la mejoría del operado.
- 1.4. El éxito provoca las felicitaciones de Rius y de Herminio. Pero la indiferencia del médico sigue defendiéndolo de los otros, aunque el afecto de su colega le despierte cierta calidez.

Mientras me quitaba la túnica, con una lentitud y una dignidad que no provenían exclusivamente del cansancio, admití que el éxito de la operación, de las operaciones, me importaba tanto como el cumplimiento de un viejo sueño irrealizable: arreglar con mis propias manos, y para siempre, el motor de mi viejo automóvil. Pero no podía decirle esto a Rius porque lo comprendería sin esfuerzo y con entusiasmo; no podía decirselo a Fernández porque afortunadamente, no podría creerme (p. 127).

³ La numeración de las secuencias se ha hecho en esta forma porque mientras el primer número respeta las partes en que dividió Onetti la narración, el segundo señala la correlación de las secuencias en cada una de esas partes. La edición consultada es la de *Cuentos completos*, Caracas, Monte Ávila, 1968.

Hay una mezcla de abulia e ironía que cargan la personalidad del narrador.

- 1.5. La intervención activa del médico ha concluido y se cierra su actuación con un nuevo viaje en la ambulancia hacia su casa en una "mañana rabiosamente blanca, (que) olía a madreSelvas" (p. 128).

Ahí se produce la transformación del narrador-protagonista en narrador-testigo y como tal se confunde con el resto de los santamarianos por el aislamiento que encarnan frente a los forasteros:

...comprendí que nunca podría conocer la verdad de aquella historia, con buena suerte y paciencia tal vez llegara a enterarme de la mitad correspondiente a nosotros, los habitantes de la ciudad. Pero era necesario resignarse, aceptar como inalcanzable el conocimiento de la parte que trajeron consigo los dos forasteros y que se llevarían de manera diversa, incógnita y para siempre (p. 128).

Es muy importante la precisión cronológica: "recordé que todo aquello había empezado a mostrármeme casi una semana antes, un domingo nublado y caluroso" (p. 128), e igualmente significativa la aclaración de que el monumento en que los dos hombres dejaron la corona era el de Brausen. Luego presenta a los protagonistas de la historia y al hacerlo es a la vez omnisciente y parcial, porque si bien señala los rasgos que los caracterizan, esa caracterización resultará al fin superficial. Así retrata a Orsini:

Tenía entre 40 y 45 años, el tórax ancho, la estatura mediana; había nacido para convencer, para crear el clima húmedo y tibio en que florece la amistad y se aceptan las esperanzas. Había nacido también para la felicidad, o por lo menos para creer obstinadamente en ella, contra viento y marea, contra la vida y sus errores. Había nacido, sobre todo, lo más importante, para imponer cuotas de dicha a todo el mundo posible. Con una natural e invencible astucia, sin descuidar nunca sus fines personales, sin preocuparse en demasía por el incontrolable futuro ajeno (p. 129).

Y cuando habla de Jacob como del "gigante moribundo" o cuenta:

El mediodía del domingo en que los vi desfilar por la playa con la coronita barata, el gigante moribundo estuvo media hora de rodillas en la iglesia, rezando frente al altar nuevo de la Inmaculada; dicen que se confesó, juran haberlo visto golpearse el pecho, presumen que introdujo después vacilante, una cara enorme e infantil, húmeda de llanto, en la luz dorada del atrio (p. 130),

lo hace en forma tan despersonalizada —"dicen", "juran", "presumen"— que evidencia una intención de no asumir el compromiso de la confusión en que hace incurrir al lector. Ese distanciamiento está demostrado también por el hecho de que ignore el nombre del representante y conozca el de van Oppen sólo por el diario. El clima de decadencia está acentuado por detalles como los recortes amarillentos, la corona barata, la pérdida de un título mundial, y especialmente, por la lástima indiferente de un narrador que tiñe lo que ve con su modo de mirarlo.

* * *

¿Por qué es éste el narrador de esta primera parte y no otro?

En principio, porque ni el narrador omnisciente tiene derecho a ser oscuro ni el príncipe podría estar desinteresado en el desenlace de la historia. ¿Y por qué no es otro santamariano el que la trasmite? Porque no hay otro testigo que como el médico brinde la perspectiva de aislamiento, indiferencia y habilidad que empuja a Onetti a elegirlo, ya que podrá desgranar la historia en la forma demorada e imprecisa que él necesita para crear tensión. Y además, porque no hay otro testigo más importante que él en este desenlace, al punto que puede definírsele como un original "deus ex machina" que rescita a un muerto pero tal vez no para salvarlo sino para negarle la forma suprema de evasión.

Paralelamente se plantea otro problema, ¿qué lugar ocupa este cuento en la "saga" de Santa María? Porque si bien la ciudad es el escenario de la historia y los narradores de las dos últimas partes de ella nos dan datos geográficos y subjetivos muy precisos, es notable que el tratamiento de Santa María difiere del que se observa en *La vida breve* y en las narraciones inmediatas.

La primera razón es cronológica. Este cuento apareció diez años después que aquella novela y el mundo mítico que Onetti creó en ella fue solidificándose hasta convertirse en real. Por eso es que aquí Brausen aparece perpetuado en un monumento de la plaza principal como corresponde al fundador de cualquier ciudad, y cada uno de los rincones y personajes que la representan son perfectamente objetivables. Tal vez también derive de ese lapso "materializante" el hecho de que Díaz Grey no sea presentado bajo ese nombre, sino genéricamente como el "médico" de Santa María. Él ya no es una proyección ficticia sino un ente real. No obstante, conserva —acentuadas por las necesidades del asunto— la función de testigo parcial que ha desempeñado siempre.

La segunda razón es que Jacob y Orsini llegan a Santa María, están una semana y se van de ella sin llevar la marca de fracaso que señala a los personajes de los otros relatos de Onetti que alguna vez pasaron por la ciudad. Esta tiene aquí algo de infernal por las constantes alusiones al descenso que conduce a ella, por la ubicación "fuera del mundo" que le asigna van Oppen, por la claridad, el calor y el sol que lame los muebles en la habitación. Pero a pesar de eso —o ta vez como consecuencia— esta ciudad tiene una función purificadora para ellos.

En este cuento está parcializado el sentido de frustración de toda empresa que Marra atribuye a Santa María, porque tal frustración sólo rige para el almacenero y su novia que lo impulsa a actuar en busca de una salida convencional que —de acuerdo con la lógica onettiana— les sería negada.

2. Cuenta el narrador

Quien da noticia de la historia después del doctor, es un narrador omnisciente. Su relato consta de cuatro partes, cada una con un núcleo temático distinto, pero con un personaje que los hilvana: el príncipe Orsini.

- 2.1. Aparece nominado el *manager* y su nombre —Comendador Orsini— implica una acentuación del sentido de decadencia que caracteriza a los protagonistas. Las referencias que aquí se hacen a van Oppen —“En una foto antigua el ex campeón mundial de lucha de todos los pesos mostraba los bíceps y el cinturón de oro” (p. 130), ... “van Oppen volvía a la tristeza, pensaba ansioso en la botella de alcohol violento que lo estaba esperando...” (p. 131)— tienen esa misma connotación y la refuerza aún más las alusiones al “descenso” —geográfico y social— que padecen los dos hombres venidos desde el norte a mezclarse en “carpas” con “públicos aindiados y borrachos”. El tiempo también aparece precisado: “el primer —y último— domingo” (p. 130).
- 2.2. Dos o tres días después —hay una voluntaria indeterminación— se presencia una escena que habitualmente sufren ambos personajes: van Oppen repudia con violencia su impotencia frente a la caída y evoca —por contraste— otros públicos y rivales que motivaron su fama. La invocación a Dios, la borrachera de caña y el susurro de una canción de su juventud se conjugan para llevarlo a un llanto relajante que simultáneamente alivia a Orsini. Éste aparece como un amigo maternal —compra la ropa de Jacob, canta para que él se duerma— pero teme: “Una noche cualquiera me estrangula y no por odio, porque me tiene a mano. Sabe, sabe que el único amigo soy yo” (p. 132). Su origen se alude cuando comenta: “Hablabla el francés como el español, su acento no era nunca definitivamente italiano” (p. 131).
- 3.3. Se enfrentan Orsini y la novia del desafiante santamariano de Jacob. A través de una sintética descripción se la caracteriza apropiadamente: “Era pequeña, intrépida y joven, muy morena y con la corta nariz en gancho, los ojos muy claros y fríos” (p. 134). La secuencia se desarrolla mediante un diálogo directo cuando habla ella, pero potencial al hacerlo Orsini, porque se adivina en lo que dice la necesidad de frustrar una decisión con excusas que no pueden vencer a su interlocutora. Interesa la justificación que ella hace del desafío por la necesidad del dinero ofrecido para casarse, y la referencia a las edades y nacionalidad: alrededor de cincuenta años, Jacob y Orsini, veinte el “turco” —“le dicen el turco. Pero es sirio” (p. 135)— y veintidós su novia, en la que Orsini percibe cierto aire de judía. La acción se ubica exactamente: ... “mañana es miércoles” (p. 134).
- 3.4. El príncipe es nuevamente desnudado por el narrador: se concede veinticuatro horas de descanso cuando mirando a Jacob razona: “Ya he sufrido bastante, señor, hemos sufrido; y no veo motivo para apresurarme” (p. 136). La frase revela su actitud generosa y protectora, a través del uso de la tercera persona.
- 3.5. Continúa el análisis de Orsini. Él, que tiene conciencia clara del corroer de los años

Como todos los hombres había decidido mentir, mentirse a sí mismo y confiar... creía que los testimonios del pasado garantizaban el porvenir. No necesitaba ningún cambio personal para habitar cómodamente el imposible paraíso. Había nacido con cincuenta años de edad, cínico, bondadoso, amigo de la vida, partidario de que sucedieran cosas. El milagro sólo exigía la transformación de van Oppen, su regreso a los años anteriores a la guerra, al vientre hundido, a la piel brillante, a la esclerótica limpia en la mañana (pp. 136-137).

Se circunscribe el transcurrir del miércoles a través de diferentes escenarios santamarianos —la redacción de “El Liberal”, el Berna, el Plaza— por los que exhiben los forasteros su vejez y cursilería. Es muy importante por su relación con la secuencia 6. $\frac{3}{4}$ este párrafo en el que se habla con piedad de la fe de Orsini en el rejuvenecimiento de Jacob.

- 3.6. Los redactores de “El Liberal” trasladan su función profesional al plano narrativo: son testigos y transmisores de la conducta y andanzas de los protagonistas. La “futura turca” es definitivamente presentada como regente de su novio y Orsini se ve enfrentado con la exigencia de depositar los quinientos pesos del desafío.
- 4.7. Es esta la secuencia central del segundo enfoque narrativo y la intensidad dramática que tiene el encuentro del príncipe con el turco y su novia —a los que aquí se llama Mario y Adriana— le otorga carácter de eje de la acción. Los tres personajes son mostrados arquetípicamente: Orsini es el hombre acorralado que disimula su angustia con palabras. Quiere defender sin éxito a su representado, por quien muestra una adhesión tan notable que le hace decir de Adriana “*me* quiere robar los quinientos pesos” (p. 139). La falta de ese dinero es junto con la comprobación de la fortaleza del turco y el rechazo del trato que le propone, la causa del pesimismo de su reflexión final:

Pobre Jacob van Oppen —meditó Orsini—. Hacerse viejo es un buen oficio para mí. Pero él nació para tener siempre veinte años; y ahora, en cambio, los tiene este gigante hijo de perra, que gira alrededor del meñique de ese feto encinta (p. 144).

Adriana es la mujer interesada e insensible, en la que Orsini descubre un embarazo esclarecedor de sus actitudes. Son muy descriptivas las imágenes que la muestran “dura como una lanza” (secuencia 3.3) o tejiendo a la luz de la lámpara entre el resplandor de las agujas demasiado largas y el brillo vidrioso de sus ojos claros. Finalmente está el turco, así descrito por el príncipe:

El pecho de un gorila, dos centímetros de frente, nunca tuvo expresión en los ojos... Nunca pensó de verdad, ni pudo sufrir, ni se imaginó que el mañana puede ser una sorpresa o puede no venir (p. 140).

Un almacén casi de campaña y la noche del miércoles son las circunstancias de esta secuencia.

- 5.8. Es el atardecer del viernes. Orsini desde la redacción del diario finge exigir por teléfono el envío de mil pesos, y asegura —ante la curiosidad indiferente de todos— que al mediodía siguiente podrá

hacer el postergado depósito. La noche del viernes, con su connotación de amenaza, es el *leit motiv* de esta secuencia y de la siguiente.

- 5.9. El local del diario, la oficina del "Apolo", las calles de Santa María, sirven a Orsini para demorar el regreso al hotel en esa noche del viernes en que deberá convencer a la gente y a Jacob —con diferentes razones— de la necesidad de abandonar enseguida el pueblo.
- 5.10. La llegada de van Oppen a la pieza prepara para la violencia que provocará la decisión del príncipe —decisión anticipada por las valijas ya hechas—. La ginebra excitante, el revólver defensor y el *verdammmt* (condenado) repetido cada vez con más fuerza por Jacob, son elementos creadores de dramatismo.
- 5.11. Orsini reflexiona sobre la degradación causada por el tiempo:

...esos brazos y esas piernas tienen la misma fuerza de antes, o más. Los años no pasaron por allí; pero siempre pasan, siempre buscan y encuentran un sitio para entrar y quedarse. A todos nos prometieron, de golpe o tartamudeando, la vejez y la muerte. Este pobre diablo no creyó en promesas; por lo tanto, el resultado es injusto (p. 149).

- 5.12. El príncipe arriesga por fin su determinación y refuerza su audacia cuando confiesa a Jacob que siempre ha vencido a sus desafiantes porque antes él les había hablado. Es muy importante la evolución de la personalidad de Orsini desde la de hombre interesado, hábil y pintoresco que presentó el doctor en la secuencia 1.5 hasta la trascendente que puede resumirse en este fragmento:

Orsini volvió a inmovilizarse contra la mesa. De la lástima al campeón, tan exacerbada y sufrida durante los últimos meses, pasó a compadecer al príncipe Orsini, condenado a cuidar, mentir y aburrirse como una niñera con la criatura que le tocó en suerte para ganarse la vida. Después su lástima se hizo despersonalizada, casi universal. "Aquí, en un pueblito de Sudamérica que sólo tiene nombre porque alguien quiso cumplir con la costumbre de bautizar cualquier montón de casas. Él, más perdido y agotado que yo; yo, más viejo y más alegre y más inteligente, vigilándolo con un revólver que no sé si funciona o no, dispuestos a mostrar el revólver si se hace necesario, pero seguro de que nunca apretaré el gatillo. Lástima por la existencia de los hombres, lástima por quien combina las cosas de esta manera torpe y absurda. Lástima por la gente que he tenido que engañar, sólo para seguir viviendo. Lástima por el turco del almacén y por su novia, por todos los que no tienen de verdad el privilegio de elegir" (p. 151).

La torpeza de Jacob —su lentitud para entender el alcance de la confesión de Orsini—, el calor y la humedad de la pieza, el monótono sonar del piano del conservatorio, el taladrante canto de los grillos van acumulando una tensión que explotará en la secuencia inmediata.

- 5.13. Se verifica la explosión presentida, pero sin mucha violencia. Jacob llora pero se vengará del príncipe con sorna, demostrándole una desconfianza que ignora la amistad incondicional que él le ha dado. La conciencia de su fuerza hace que se burle del revólver que Orsini lleva y que lo obligue a tomar la bebida en la que intuye un veneno. Y para empequeñecerlo más, lo obliga a canturrear "Lili

Marlen" repetidas veces. En Orsini la lástima es reemplazada por el odio, pero ante Jacob es impotente y debe aceptar hasta la bofetada final que lo tumba en su cama.

• • •

Esta parte del relato —la del nudo de los hechos— muestra simultáneamente el transcurrir de los acontecimientos que culminarán con la lucha, y la lucha íntima de los dos hombres que son juguete de esos acontecimientos.

Jacob y Orsini tienen una prehistoria feliz, pero tan lejana que ya parece irrecuperable.

Hay una postura diferente en ambos con respecto a la realidad: Orsini se acomoda a ella —se muestra o se esconde, ruega o amenaza, según las necesidades— porque es el único modo de sobrevivir que conoce. Jacob, en cambio, le hace frente porque es ingenuo y, sobre todo, porque tiene fe.

El sentido de la religión en este cuento es muy importante, pero para entenderlo cabalmente hay que considerar qué es lo que Onetti piensa de la religión:

Creo que existe una profunda desolación a partir de la ausencia de Dios. El hombre debe crearse ficciones religiosas. El hombre debe vivir actos religiosos (debo aclarar que no me refiero exclusivamente a la vivencia de un templo). La pérdida de sentido a causa del alcohol o a causa de estar escribiendo casi obsesivamente o el momento en que se hace el amor son hechos religiosos. La vida religiosa —en el sentido más amplio— es la forma que uno quiere darle a la vida.⁴

Van Oppen es un ejemplo claro de esa concepción. Es difícil determinar cuál es su credo. Su nombre evoca al personaje bíblico a quien Vigouroux defiende de los que lo acusaron de haber arrebatado la primogenitura a su hermano, diciendo que:

... aunque los medios que usó no fueron todos intachables, las circunstancias lo justificaban y sus buenos actos superaron a los otros. Como Abraham e Isaac dio ejemplo de fe viva, profundo espíritu de religión, de obediencia pronta y perfecta a los mandatos de Dios y de confianza sin límites en Él, acompañada del humilde sentimiento de su propia miseria.⁵

Así es también este Jacob que invoca en su lengua a Dios y luego le agradece cuando —demostrando haber escuchado sus oraciones en el altar de la Inmaculada— le manda un rival. Es interesante que en él se mezclen estos elementos de tan diverso origen religioso pero se lo puede explicar como un rechazo del dogmatismo en favor de un sentimiento universalista.⁶

Esa misma universalidad se nota en los personajes: se supone que Jacob es alemán y Orsini italiano. En cuanto a los dos santamarianos, su extranje-

⁴ "Onetti en Caracas" en Revista *Imagen* n° 6, Caracas, agosto de 1967.

⁵ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, t. 28, II Parte, 1926, p. 2350.

⁶ Tal vez tenga este significado la palabra "católica" cuando la usa para definir la fórmula mágica que Orsini murmura en su pieza (p. 150).

rismo explica su condición de incomunicados y puede tener una secundaria intención caracterizadora a través de la astucia, de ella y del oficio de él.

Es la condición de "partidario de que sucedieran cosas" que se asignó antes a Orsini la que define mejor a ambos. Su acción —en uno cerebral y en el otro física— es la que irrumpe en Santa María y conmueve al pueblo. Jacob y Orsini son forasteros y su desafío provoca la reacción de Mario, pero éste no podrá —a pesar de su simpleza y juventud— escapar a la ley determinante para los santamarianos, y el resultado de su atrevimiento, acentuado cuando rechaza el trato que le propone Orsini, será la derrota. Aunque tal vez esta derrota no actúa como castigo a tal soberbia, sino que el pago de su culpa esté en el reingreso al agobio santamariano que le regala el doctor.

Hay un cuarto personaje fundamental, y es Adriana, la novia del turco. De Adriana ya habla Rius, el otro médico de Santa María, y el mismo la define con propiedad y pasión como "la yegua esa". Pero su verdadera personalidad se traslucirá a través de su autoridad frente al novio, con dos años y mucha astucia menos que ella, y de los diálogos con Orsini. Entre ellos se establece una verdadera lucha ya que adquieren entonces mayor relieve que los hombres a quienes representan. Sin embargo, hay una diferencia fundamental en el sentimiento que liga a las dos "parejas": Orsini es la afirmación de la amistad incondicional que ni siquiera acepta la idea de dejar a Jacob "como un elefante sin dueño" a pesar del temor de que éste lo mate. Siente por él, como dice el doctor, un "amor incansable" pero no "sin compromiso" como en seguida afirma. En cambio, Adriana es la negación del amor. Al turco la ata su próxima maternidad y lo usa para "...superar alguna oscura y larga postergación" (p. 139). Pero cuando sus planes fallan ante una realidad que le muestra una cara que ella no sospechaba, se enfrenta a él para patearlo y escupirlo. La maternidad no actúa en ella como en otros personajes de Onetti, proyectándola, porque no es aquí un hecho natural de reafirmación vital sino una excusa para "tomarse una revancha".

De acuerdo con lo analizado se observa en esta segunda parte el planteo de las situaciones claves para el asunto del cuento. Y esa es la causa de que sea un narrador omnisciente —aunque subjetivo— el que las transmita, porque la "trampa" está en la versión limitada de la primera parte y la tensión no se busca aquí a través de ambigüedades sino por un incisivo descubrimiento de la condición de los protagonistas, que ningún testigo parcial podría demostrar.

6. Cuenta el príncipe

- 6.1. Orsini despierta y precisa lugar y tiempo —"Era una ciudad alzada desde el río, en setiembre, a cinco centímetros más o menos al sur del Ecuador... Era la mañana del sábado" (p. 158), no se sabe si para ubicar al lector o para situarse a sí mismo después de un sueño tan accidentado—. El narrador va marcando paralelamente su evolución y la de Jacob. Interesan estas afirmaciones:

Pensé de golpe que él tenía razón, que en definitiva la vida siempre tiene razón, sin que importaran las victorias o las derrotas... Me bastó verle la sonrisa para comprender que Jacob, aunque le rompieran

el espinazo en la cálida noche del sábado que cualquiera podía predecir, había ganado (p. 159).

6.2. La falta de los quinientos pesos y la inminencia del plazo del depósito, conectan nuevamente al príncipe con los hechos; pero Jacob saca el dinero necesario —y mucho más— de su zapato. La sorpresa de Orsini demuestra que la relación de aquél con él no es del todo abierta. Se puntualiza el transcurso del mediodía y la tarde, hasta que a las ocho y media “nos pusimos los sacos y tomamos autos viejos, para recorrer las pocas cuadras del pueblito que nos separaban del cine, para acentuar el carnaval, el ridículo” (p. 160).

6.3. Orsini está en el Apolo, del que hace una descripción denigrante en la que también incluye al rival de Jacob:

...fui al cuarto... furiosamente invadido por un olor de mingitorio y engrudo rancio... También el olor de la sala invadía el cuarto maloliente... El turco permanecería de pie hasta que sonara la campana, con sus enfurecidos bigotes negros, con los púdicos pantalones hasta media pierna que yo le imaginaba —y no me equivoqué... El ruido chusma de la sala llena e impaciente iba creciendo (p. 161).

En cambio, a Jacob le ve “los ojos añiados, limpios y sin nada... Engrasado, casi joven, sin mostrar los kilos” (pp. 161-2). En cuanto a él mismo, recupera —por lo menos para enfrentar a los santamarianos— su hipocresía y busca una explicación para el fracaso del campeón. Alude también —y con énfasis— a la pérdida inevitable de los quinientos pesos.

6.4. Hay referencias a la recaudación y a los que habían entrado sin pagar, que sólo tienen como fin relajar momentáneamente la tensión de la narración ante el desenlace inminente. Orsini dice de sí:

Le quité la bata a Jacob, crucé el ring para saludar al turco y tuve tiempo apenas para otro par de payasadas (p. 162).

completando la autoimagen que inició en la secuencia 6.2. Por fin describe cómo se siente él, íntimamente, en esa ocasión:

Sonó la campana y ya era imposible no respirar y entender el olor de la muchedumbre que llenaba el Apolo. Sonó la campana y dejé a Jacob solo, mucho más solo y para siempre que como lo había dejado en tantas madrugadas, en esquinas y bares, cuando yo empezaba a tener sueño y aburrirme. Lo malo era que aquella noche, mientras me separaba de él para sentarme en una platea de privilegio, no estaba dormido ni me sentía aburrido (p. 162).

La angustia que nace de la situación, está acentuada por una constante referencia al transcurso de los minutos y a la fetidez del ambiente. Y allí van Oppen comienza la lucha:

Abrió los brazos y esperó al turco que parecía haberse ensanchado. Lo esperó sonriendo hasta que lo tuvo cerca, hizo un paso hacia atrás y de pronto avanzó para dejarse abrazar. Contra todas las reglas, Jacob mantuvo los brazos altos durante diez segundos. Después afirmó las piernas y giró; puso una mano en la espalda del desafiante y la otra, también el antebrazo contra un muslo. Yo no entendía aquello y seguí sin entender durante el exacto medio minuto que duró la lucha. Entonces vi que el turco salía volando del ring, atravesando con esfuerzo

los aullidos de los sanmarianos y desaparecía en el fondo oscuro de la platea (p. 162).

Y el desenlace sorprendente se alarga con referencias a la sonrisa satisfecha de Jacob, a la indignación de Adriana que escupe y pate a su novio,⁷ muerto según el príncipe, al público que reacciona tirando botellazos y maderas y al propio Orsini que sorprendentemente saluda "sin alardes" al campeón y razona que éste "había ganado o no, según se mirara" (p. 163).

* * *

En esta tercera parte de la narración interesan especialmente las concreciones que se verifican en la evolución de la personalidad de los dos protagonistas.

En Orsini se habían conjugado hasta coincidir la imagen caricaturesca que le asignaban los demás (secuencia 1.5) y la que él mismo se atribuye (secuencias 6.3 y 6.4). Su acomodación a la realidad es la que lo ha llevado a brindar —y luego asumir— esa representación ante los otros. Pero llega el momento en el que su habilidad no ha podido esquivar los hechos y al tener que hacerles frente la validez de la confianza de Jacob (secuencia 6.1) lo ilumina, y a partir de aquí el segundo paso de aquel proceso se anula y, aunque tenga que seguir desdoblándose para los demás —como cuando busca una excusa con la que justifique "El Liberal" la derrota del campeón— decide que para ellos lo único negativo, sería el no rescatar nunca los quinientos pesos.

Frente a él se afirma la figura de Jacob, que también se transforma: ya no aparece como un hombre terminado. La aparición de un rival insobornable le ha dado confianza, sin embargo no consigue transmitirla a Orsini, quien ya no se engaña y es consciente de su propio renunciamiento a la gloria y de la frustración injusta de los sueños de Jacob. Tanto es así que ante el triunfo de aquél reacciona desapasionadamente (secuencias 6.4). ¿Por qué hace reparos a la victoria, después que ésta se ha concretado, mientras que, cuando la creía imposible reconocía que —cualquiera fuese el final— Jacob era el ganador? Porque Orsini ha pasado del conformismo a la resistencia y comprende que ese triunfo grotesco de Jacob ante un rival absurdo y un público feroz, sólo prolongará su destino de hipocresía y humillación. El "según se mirara" involucra dos perspectivas: la confiada e ingenua de Jacob, frente a la realista y desde ese momento sincera de Orsini.

El final sirve para demostrar lo ajeno de estos dos personajes al ámbito de Santa María. Tal vez en ninguna otra obra de Onetti se vea tan claramente el rechazo que sufren los forasteros. Este rechazo tiene mucho de venganza porque en ellos Santa María no ha podido demostrar su condición anuladora.

Hay una relación notable entre este desenlace, en el que se enfrentan Jacob y el turco o, tal vez, Jacob y Santa María, con la estructura del cuento, porque las tres partes en que está dividido sólo rigen para "los otros". Cuando al final se descubre que el vencido es el turco, simultáneamente se comprueba que Jacob no protagoniza, como se creía, la primera parte —refirmando con

⁷ "al otro", aclara el narrador, iluminando así el título.

esto la necesidad de la inversión del orden lógico en el relato. Incluso las referencias que hace el doctor al día de la llegada de los protagonistas son temporalmente superfluas, porque el narrador siguiente relatará la historia partiendo desde ese mismo domingo.

Así se reconoce que el asunto no se centra sólo en Jacob y Orsini, sino que el turco, su novia y Santa María también tienen categoría de protagonistas, según lo revelara el título.

El título tiene también reminiscencias bíblicas porque Jacob es el hombre predestinado a luchar y vencer, con la ayuda de Dios. Y la condición milagrosa de este final puede verificarse comparando las secuencias 3.5 y 6.3.

El relato de Orsini es el que cierra la aventura que ellos representan, es decir, la lucha de Jacob y su influencia sobre ambos. En ese momento son expulsados de la narración y puede verse en ese dato una semejanza con la orden que da Dios a Jacob:

Levántate ahora y sal de esta tierra, y vuélvete a la tierra de tu naturaleza.⁸

Van Oppen se ha reencontrado con su destino en Santa María, mientras que Orsini ha descubierto su salida. Por eso es él el narrador elegido, porque sólo a través de una confesión puede el lector conocer el drama del príncipe y el hecho que lo provoca. Pero Orsini parece que también quiere concluir con la historia del turco al que imagina muerto.

Mas el lector sabe que no es así, que Mario, por obra del doctor, vive. El cuento adquiere entonces forma circular, pero sólo para los santamarianos. Es que son ellos los únicos que quedan inmersos en un mundo cerrado, sin posibilidades de evasión y con un destino predeterminado.

MARÍA LUISA FERNÁNDEZ
Universidad Nacional de La Plata

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, FERNANDO, *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa, 1970.
- EENEDETTI, MARIO, *Literatura uruguaya siglo XX*, Montevideo, Alfa, 1970.
- HARSS, LUIS, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971.
- Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, La Habana, Casa de las Américas, 1969.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMER, *Literatura uruguaya de medio siglo*, Montevideo, Alfa, 1966.
- RAMA, ÁNGEL, "Origen de un novelista y de una generación literaria", Apéndice de *El pozo*, de Juan Carlos Onetti, Montevideo, Arca, 1969.

⁸ Génesis, 31, 13.

LA POESÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA A LA LUZ DE SU POÉTICA *

Federico García Lorca escribía a Jorge Guillén en enero de 1927:

Me va molestando un poco mi *mito de gitanería* [...] el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen.

A partir de estas afirmaciones pretendemos mostrar un perfil poético plural en Lorca que supere el mundo gitano del *Romancero*, que preste atención al hondo lirismo de *Canciones* y al grito de denuncia de *Poeta en Nueva York*. Y para rechazar el cargo de *poeta salvaje* recurriremos a su poética para observar la correlación existente entre su permanente reflexión sobre lo poético y la creación misma.

En su conferencia "Imaginación, inspiración y evasión" de 1928, nos señala cómo captar acertadamente su poética:

Este es mi punto de vista actual sobre la poesía que cultivo. Actual porque es de hoy. No sé mañana lo que pensaré. [...] Todo menos quedarme quieto en la ventana mirando el mismo paisaje. La luz del poeta es la contradicción. [...] La poesía no quiere adeptos, sino amantes. Pone ramas de zarzamoras y erizos de vidrio para que se hieran por su amor las manos que la buscan.¹

Difícil es encontrar el acceso a la esencia de lo poético. Las "ramas de zarzamoras y los erizos de vidrio" simbolizan los obstáculos a sortear para llegar a su centro. Esta dificultad lleva a Lorca a acosar a la poesía desde distintos ángulos, ya que la poesía no puede definirse y los modos de hacer poesía son múltiples y válidos. Por eso, porque "la luz del poeta es la contradicción", enunciará diversos modos de concebir la poesía que se corresponderán con modulaciones diversas de su "hacer" poético. El que existan para Lorca varias poéticas no significa que estas diferencias aparezcan en una secuencia cronológica, es frecuente que coexistan en una misma época diferentes modos de concebir la poesía. Esto se explica, en parte, si recordamos la casi simultaneidad de composición de algunos de sus libros más importantes: *Canciones*, el *Romancero Gitano* y *Poema del cante jondo*.

En constantes revisiones de su propio quehacer, Lorca evidencia sus va-

* Ponencia leída en las "Jornadas lorquianas" organizadas por el Centro de Estudiantes de Letras que se realizaron los días 28, 29 y 30 de agosto de 1986.

¹ FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. Epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1968, p. 91. En adelante citaremos por esta edición con la abreviatura O. C.

cilaciones entre una poesía que puede ser objetiva o subjetiva; plena de lucidez o misteriosa; que puede abundar en imágenes o prescindir de ellas; seguir un hilo argumental o eliminar la anécdota. Emilia de Zuleta, en el esclarecedor capítulo sobre Lorca de su libro *Cinco poetas españoles*, resume esta problemática al afirmar que

Lorca parece definirse por la contradicción. Sin embargo, es más exacto —y más justo— decir que aquí se pone en juego su formidable capacidad integradora, rasgo en él aún más notorio que en otros miembros de esa promoción excepcionalmente dotada para la labor de reelaboración, integración y síntesis.²

La voluntad integradora de Lorca es constante, además, en su afán por fusionar tradición —la literaria y la folklórica popular— a innovación.

Hemos seleccionado cinco calas representativas para establecer la mencionada correlación entre poética y creación:

1. La poética que surge de sus primeros libros de poesía.

2. Las conferencias “El cante jondo” de 1922 y “Arquitectura del cante jondo” de 1931, que se corresponden respectivamente con la composición y publicación de su libro *Poema del cante jondo*.

3. La relación que se establece entre su conferencia de 1927 “La imagen poética de Góngora” y la aparición del *Romancero gitano* en 1928.

4. La voluntad de crear una “realidad poética”, distinta, que se evada de las imposiciones de la razón, manifestada en “Imaginación, inspiración y evasión” de 1928. Y en el plano del quehacer revisaremos poemas de su libro *Canciones* de 1928.

5. El poeta como acusador, testigo y profeta que cobra forma a través de los poemas de *Poeta en Nueva York*.

Para desarrollar nuestro primer punto, recurrimos a *Libro de poemas*, de 1921, donde se evidencia la influencia de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado y se esboza una poética de corte romántico-simbolista, a la que hay que agregar la presencia de la perspectiva infantil, por una parte, y por otra, el tono lúcido de filiación ultraísta. “Canción otoñal” (*O. C.* p. 181) es muestra cabal del tono melancólico, de la aspiración a identificarse con la naturaleza, de las dudas que surgen ante el misterio del mundo que caracterizan este momento en el que el joven Federico no ha encontrado todavía su voz propia. La influencia ultraísta y la perspectiva infantil a que aludíamos aparecen en “Paisaje” (*O. C.* p. 225) donde ya se perfilan algunas imágenes que prefiguran el desarrollo posterior de un estilo personal.

2 EMILIA DE ZULETA, *Cinco poetas españolas*. Madrid, Gredos, 1981, p. 218.

Poema del cante jondo, compuesto entre 1921-22 y publicado en 1931, es el libro de un poeta que ha encontrado su fisonomía propia en la unidad temática y coherencia conceptual, sentimental y formal. Estamos ante un conjunto maduro que ha logrado la integración de una base folklórica con una experiencia poética personal.

En 1922, Lorca está entusiasmado con el cante jondo. Organiza en Granada, juntamente con Manuel de Falla, la "Fiesta del cante jondo". Su admiración por este cante primitivo andaluz se vierte en estos conceptos de su conferencia sobre el tema:

Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la "siguiriya" y sus derivados.

No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional.³

y más adelante:

Por eso, mientras muchos cantos de nuestra Península tienen la facultad de evocarnos los paisajes donde se cantan, el "cante jondo" canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego [...]. Pero esta facultad de evocación plástica que tienen muchos cantos populares españoles les quita la intimidad y la hondura de que está henchido el "cante jondo".⁴

Expresión honda y precisa, exactitud, concentración, despojamiento plástico, intensidad en todos los órdenes, son la lección aprendida en el cante y vertida en el *Poema del cante jondo*. Lo folklórico andaluz se traba con una imaginería innovadora que lo hace trascender lo regional en el desborde del dolor ante la muerte, la soledad y una angustia inexplicable que se corporiza en el grito y se expresa en la metáfora.

La tensión vida-muerte que traspasa el libro cobra forma en un "desgarrrón lírico" que brota de cada poema. El tema de la muerte, a pesar de su presencia constante, no resuena con un tono monocorde. En "Lamentación de la muerte". (*O. C.* p. 321) se fusionan algunos elementos folklóricos —el velón, la manta, los limoncitos, el estribillo— con la extremada sencillez y síntesis de la expresión, que transmite la fugacidad del tiempo, eludiendo lo anecdótico. El poema está preñado de sugerencias: la vida como camino; la muerte como posada; el morir como destrucción y despojamiento; la exhortación al *carpe diem*.

El tono por momentos admonitorio de este poema deja paso en "Memento" (*O. C.* p. 323) al sereno y melancólico deseo de rodearse en la muerte de elementos caros a la vida andaluza: guitarra, naranjos y hierbabuena.

³ FEDERICO GARCÍA LORCA, "El cante jondo". En *O.C.*, p. 45.

⁴ *Ibidem*, p. 47.

La muerte es presentimiento y motivo de meditación, pero también hecho real que acecha y se concreta en la forma del puñal o del encuentro fatal:

“Muerto se quedó en la calle / con un puñal en el pecho. /
No lo conocía nadie. / ¡Cómo temblaba el farol!”

(O.C. p. 304. “Sorpresa”)

A través del tratamiento del tema vida-muerte hemos podido advertir que Lorca trasladó a su obra aquello que admiraba en el cante: intensidad, concentración y despojamiento. Pero no podemos dejar de lado lo que constituye el núcleo central de este libro: la caracterización descriptiva de cuatro formas básicas del cante que originan las series “Poema de la siguiriya gitana”; “Poema de la soleá”; “Poema de la saeta” y “Gráfico de la petenera”.

La descripción lírica de la siguiriya gitana —a la que nos referiremos como “modelo” de las series —incluye siete poemas: “Paisaje”, “La guitarra”, “El grito”, “El paso de la siguiriya”, “Después de pasar”, “Y después”.

Con esa preocupación tan suya de llegar “al gran público”, de ser comprendido, Lorca explica en la prosa de “Arquitectura del cante jondo” el porqué de la elección de esos títulos cuando enuncia:

La siguiriya gitana comienza por un grito terrible. Un grito que divide al paisaje en dos hemistiquios iguales; después la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rostro de lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo. Después comienza la melodía ondulante e inacabable en un sentido distinto de Bach. La melodía de Bach es redonda, la frase podría repetirse eternamente en un sentido circular; pero la melodía de la “siguiriya” se pierde en sentido horizontal, se nos escapa de las manos y la vemos alejarse hacia un punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma no logra desembarcar.⁵

Hay una elocuente correspondencia entre los poemas y la prosa. Valga como ejemplo la comparación de esa melodía que “se pierde en sentido horizontal”, que se escapa hacia un punto lejano con los versos de “Después de pasar”; “Los niños miran / un punto lejano. / ... / Las montañas miran un punto lejano”.

Del mismo modo hace suya Lorca la lección de Góngora. En este gran poeta, revalorizado por la generación del 27, descubre un mundo de gran riqueza metafórica originada en las sensaciones. Al hablar de “La imagen poética de Góngora”, a la par que ilumina la poesía gongorina, formula un ideal poético que se plasmará, especialmente, en el *Romancero gitano*.

Al evocar a Góngora, Lorca observa la importancia de las sensaciones y la naturaleza y uso de la metáfora cuando afirma: “Un poeta tiene que ser

5 FEDERICO GARCÍA LORCA, “Arquitectura del cante jondo”. En O. C., p. 57.

profesor en los cinco sentidos corporales". (O. C. p. 67); "La metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación". (O. C. p. 69).

Admiraba Lorca en el cante la expresión intensa que se traduce en una poesía fragmentaria, Góngora, en cambio, lo acercará al poema extenso estructurado en un apretado tejido de anécdota e imagen: "La narración es como un esqueleto del poema envuelto en la carne magnífica de las imágenes". (O. C. p. 81).

Y en el *Romancero gitano* encontramos acabadamente realizada esta aspiración. Los romances se organizan alrededor de un tenue hilo narrativo, que queda incluso a veces sin resolver, y que se enriquece en el uso, y casi abuso, de la nueva metáfora, de la imagen visionaria, de la fusión de lo cotidiano y de lo cósmico, de la aparición de elementos míticos y simbólicos.

El "Romance de la luna, luna" que abre el *Romancero*, nos ubica en el tono emocional y metafórico que perdurará a lo largo de los dieciocho romances que componen el libro: "La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos". Lo cósmico se integra con naturalidad en lo cotidiano y la metáfora a la vez que acerca y humaniza al astro —"con su polisón"— no le quita su connotación tan propia de lejanía e ilusión en la mención de los nardos, emblema de la ensoñación en la poesía lorquiana.

La presencia del viento, dios mítico, en "Preciosa y el aire", está acompañada también por el brillo de las imágenes:

"Su luna de pergamino / Preciosa tocando viene / por un anfibio sendero / de cristales y laureles".

El erotismo, el amor, la muerte, la lucha entre la libertad y el orden completan la visión de un mundo que se había esbozado en el *Poema del cante jondo*, se redondea el perfil del gitano que aparece dignificado y ennoblecido. La expresión de la pena, de tan grande significación en el cante, no podía estar ausente en esta épica gitana, asoma en todos los poemas y desborda en el "Romance de la pena negra" que resume en sus cuarenta y seis octosílabos todo el sentimiento, la intensidad y los recursos líricos propios de este libro. Al comenzar el romance podemos creer que se va a narrar una historia: "por el monte oscuro / baja Soledad Montoya". Pero luego advertimos que el personaje es encarnación de un sentimiento, de un dolor que busca su razón de ser y su término. La pena que progresivamente se hace carne en Soledad Montoya es un horizonte sin salida: "¡Oh pena de cauce oculto / y madrugada remota!"

García Lorca hace gala de ser "profesor de los cinco sentidos corporales" en la presentación de la protagonista, con la fusión de sensaciones visuales y auditivas: "Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora"; a las

que suma los aromas y los colores: "Cobre amarillo, su carne, / huele a caballo y a sombra"; y que finaliza en una de las imágenes más sugerentes del libro: "Yunques ahumados sus pechos, / gimen canciones redondas".

Tratando de no mutilar el poder de evocación de esta última imagen, intentaremos un deslinde del plano real y el plano evocado que se imbrican fuertemente en lo emocional. La pena convierte a los pechos de Soledad, a su corazón, en materia cada vez más dura que el dolor seguirá golpeando hasta arrancarle toda posible transparencia ("ahumados"). A la presentación visual del dolor sigue una doble metáfora con la utilización del verbo "gemir" que humaniza los yunques y convierte a las canciones en gritos de dolor sin fin ("redondas").

Hasta aquí nos hemos detenido en la consideración de Lorca, poeta andaluz, creador de un mundo gitano que se corresponde en el plano de la expresión con una poética clara y explícita. Estos poemas han conseguido, además, crear una "realidad poética" que reúne las notas propuestas en "Imaginación, inspiración y evasión".

Pero la captación fragmentaria del mundo que predomina en su libro *Canciones*, alcanza también a configurar una "realidad poética" en la que lo gitano casi desaparece para dar paso a un poeta que, si bien sigue arraigado a su tierra, intenta una depuración emotiva y expresiva.

Podríamos rastrear en *Canciones* numerosos ejes temáticos, pero nos detendremos en los que consideramos más representativos de esta modalidad lorquiana:

1) El mundo como reflejo, el vivir entre espejos que desdobl原因 la realidad. Temática que se manifiesta con claridad en la "Canción del naranjo seco" y "Narciso". En el primer poema se formula el conflicto que provoca el vivir entre espejos que muestran incesantemente la verdadera identidad, en este caso el reconocimiento de una angustiada esterilidad. "Narciso" (*O. C.* p. 386) se estructura como un diálogo implícito que enfrenta el plano de la realidad con el de la ensoñación. El pensamiento del niño recoge el motivo tradicional del enamorado de sí mismo y agrega esa inquietante nota de la multiplicidad indefinida de la realidad: "En lo hondo hay una rosa / y en la rosa hay otro río". Se trata de "ofrecer una imagen múltiple de la realidad, más verdadera en cuanto es más rica, analítica y compleja".⁶

2) El misterio lunar. La luna ha acompañado a la casi totalidad del mundo andaluz con su connotación luctuosa, anunciadora y testigo de la muerte. Varios poemas de *Canciones* siguen en esta línea, "Canción de jinete", por ejemplo. Otros acentúan el clima de misterio, el ambiente mágico que

6 EMILIA DE ZULETA, ob. cit., pp. 246-247.

impone su presencia y la capacidad de reflejar el mundo fragmentario. Misterio, soledad, ambiente mágico y reflejos, unión de lo cotidiano y de lo cósmico se dan cita en "La luna asoma".

3) El tema de la muerte persiste en los mencionados poemas de ambiente andaluz con su nota de presagio y emplazamiento ineludible y encuentra nuevos matices en el anhelo de integrar muerte y vida que se cristaliza en "Despedida", donde el "balcón abierto" es el nexo que comunica estos extremos.

Tanto "Cazador" como "Madrigalillo" insinúan a través de la sucesión de rápidas imágenes sintéticas el clásico tópico de la fugacidad temporal, intrínsecamente unido al tema de la muerte, reuniendo tradición e innovación. Este recurso de renovar un motivo tradicional, que señaláramos también en "Narciso", se reitera en "A Irene García", en donde la exhortación al *carpe diem* se cumple en un marco casi folklórico en el que no falta la sugerencia de la imagen de la vida como río.

4) Las "Canciones para niños" aportan al libro su cuota de ingenuidad, revestidas ellas también por la "carne magnífica de las imágenes" que se destacan en estos versos de la conocida canción "El lagarto está llorando":

"Un cielo grande y sin gente / monta en su globo a los pájaros. / El sol, capitán redondo, / lleva un chaleco de raso".

Después de observar este tono juguetón nuestra última cala en la poesía de García Lorca —*Poeta en Nueva York*— va a resultar un contraste violento y, sin embargo, adecuado para explicar el choque de mundos que percibió el poeta en su visita a Nueva York y que se anticipa desde los primeros versos del poema inicial "Vuelta de paseo":

"Asesinado por el cielo, / entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal, / dejaré crecer mis cabellos".

La desolación de enfrentar un mundo de destrucción, bajo el que desaparece la naturaleza viva, provoca en el poeta la búsqueda de un nuevo lenguaje, de la palabra suficiente que comunique la congoja que lo oprime e informa su creación. El dolor se exterioriza en imágenes que descubren la naturaleza destruida: "el árbol de muñones que no canta", "los animalitos de cabeza rota", "el agua harapienta" y "la mariposa ahogada en el tintero". Ante este cuadro experimenta una impotencia que lo lleva a una actitud de protesta y abandono: "dejaré crecer mis cabellos".

Testigo de esta realidad, Lorca encuentra en los negros de Harlem el último reducto del mundo natural:

"Es preciso cruzar los puentes / y llegar al rubor negro / para que el perfume de pulmón / nos golpee las sienes con su / vestido de caliente piña".⁷

La imagen se vuelve cada vez más hermética y el verso se libera de medida para dar forma a la denuncia de la destrucción y la opresión a que es sometida la naturaleza. En medio de la deshumanización y la mecanización, se escucha el grito de denuncia y la voz profética que augura la victoria de la vida sobre la muerte:

“Hay que huir, / huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos, / porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas /”⁸

Entre la impotencia y el deseo de que la “voz antigua” queme con su lengua “esta voz de hojalata y talco”, Lorca define un nuevo perfil poético:

porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja.
pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado.⁹

Desde la precisión y exactitud del *Poema del cante jondo*, pasando por el despliegue de sensaciones del *Romancero gitano* y el lirismo más despojado de *Canciones* y llegando hasta esta imagen del poeta intensamente sensible ante el dolor del mundo, Lorca nos ofrece su plural personalidad poética y demuestra su permanente reflexión acerca del quehacer poético y su preocupación por aunar inspiración, técnica y esfuerzo, que lo llevó a expresar en 1932:

[...] si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio— también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo.¹⁰

MARIANA GENOUD DE FOURCADE
Universidad Nacional de Cuyo

7 FEDERICO GARCÍA LORCA, “Oda al Rey de Harlem”. En *O. C.* p. 479.

8 *Ibidem*, pp. 480-481.

9 FEDERICO GARCÍA LORCA, “Poema doble del lago Edem”. En *O.C.* p. 499.

10 FEDERICO GARCÍA LORCA, “Poética” (De viva voz a Gerardo Diego). En *O.C.* p. 1614.

LA LEYENDA DE BARLAAM Y JOSAFAT EN *EL LIBRO DE LOS ESTADOS* DE DON JUAN MANUEL

Hasta hoy la crítica manuelina ha llegado, luego de señalar la evidente relación entre el *Barlaam et Josafat* y el *Libro de los estados*, al límite marcado por un interrogante: ¿qué versión del *Barlaam* sirvió de fuente a don Juan Manuel? La búsqueda de una respuesta ha fijado la dirección casi única de la investigación sobre la génesis del libro. Con suficientes paralelismos como para asegurarnos la relación, con suficientes diferencias como para descartar cualquier versión conocida como fuente directa, toda respuesta nos lleva inevitablemente a un terreno en que las hipótesis poseen idéntico grado de factibilidad. Es nuestra intención avanzar algo más sobre este punto mediante una reformulación de los términos del problema.

Será necesario, en primer lugar, un repaso de las posiciones de la crítica sobre la transmisión de la leyenda y su relación con el *Libro de los estados*, para lo cual seguiremos principalmente la Introducción de John Esten Keller y Olga Impey a la edición del *Barlaam e Josafat* castellano.¹

El núcleo narrativo del *Barlaam* tuvo su origen en la India, en la tradición búdica, según la cual al nacer Siddharta en el 563 a. C., una profecía predijo su futura vida ascética; su padre, el rey Suddhodana, para evitar este destino, lo aisló en un palacio lejos de los aspectos negativos de la existencia humana; sus salidas de palacio eran cuidadosamente preparadas para evitar que el príncipe viera algo desagradable. A pesar de estos cuidados, Siddharta se encontró sucesivamente con un viejo, un enfermo, un cadáver y un asceta; estas experiencias lo impulsaron a abandonar la vida mundana y a convertirse en un asceta que más tarde iniciaría una nueva religión.

Esta historia, en su viaje de la India al Occidente europeo, sufrió una serie de transformaciones bajo el influjo de materiales agregados. La primera etapa de este viaje está representada por una versión maniquea, producida en el siglo III de nuestra era en una zona de Asia Central en que coincidieron budismo y maniqueísmo, esta versión agrega el tema de la persecución religiosa, inexistente en la India. De aquí derivan las versiones árabes. La primera de ellas, el *Libro de Balavhar y Budasaf*, del siglo VIII, sería obra de

¹ *Barlaam e Josafat*, Edición crítica de John Esten Keller y Robert White Linker. Introducción de J. E. Keller y Olga T. Impey. Madrid, CSIC, 1979.

los maniqueos residentes en Bagdad,² y su principal aporte es el personaje del sabio ermitaño Balavhar que convierte al príncipe con su prédica; tiene además una serie de agregados argumentales, tales como episodios de las persecuciones religiosas, estratagemas del rey para alejar a su hijo de la nueva religión y debates teológicos.

La primera versión cristianizada es la traducción del árabe al georgiano realizada en el siglo ix, llamada *Vida del Bienaventurado Iodasaph*, que fue modelo de la traducción griega hecha por San Eutimio hacia 978, quien enriqueció el texto con materiales tomados de la Biblia, los Santos Padres y, fundamentalmente, el opúsculo en defensa del cristianismo conocido como *Apología de Aristides*. La obra resultante quedó así fuertemente orientada hacia la exaltación de la vida ascética y contemplativa a través de los dos personajes centrales, Barlaam y Joasaf, cuya fama trascendió los límites de la ficción y los llevó a ser venerados por santos verdaderos.

De la versión griega de San Eutimio provienen las numerosas versiones latinas: la traducción primitiva realizada en Constantinopla hacia 1050,³ la versión *vulgata*, conservada en muchos manuscritos y que sería abreviación de la anterior, y los compendios incluidos en la *Leyenda áurea* de Jacobo de Vorágine (hacia 1260) y el *Speculum historiale*, de Vicente de Beauvais.

Como en el resto de Europa, la historia tuvo una gran difusión en España. Aprovechando los datos aportados por Keller y Olga Impey, podemos trazar un cuadro de la difusión a principios del siglo xiv. En primer lugar, circulaban versiones latinas de la *vulgata*, como la incluida en la compilación hagiográfica que Bernardo de Brihuega preparó para Alfonso x.⁴ También eran conocidas desde la época alfonsí a través de la *Leyenda aurea* y el *Speculum historiale*. En segundo lugar, estaban las traducciones castellanas, de las que se conservan tres manuscritos, a los que hay que agregar una *Ystoria del abad Barlaam* que es copia literal del epitome incluido en la *Leyenda aurea*. Por último, las versiones árabes y por lo menos una versión hebrea, *El hijo del rey y el derviche*, obra del judío barcelonés Samuel Havelí ibn Chisday.

² Hipótesis sostenida por D. M. Lang y que resulta hasta hoy la más plausible. Cfr. su art. "The Life of the Blessed Iodasaph: a new Oriental Christian version of the Barlaam and Ioasaph romance", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, XX (1957), pp. 389-407; y sus ediciones: *The Wisdom of Balahvar, a Christian Legend of the Buddha*. New York, 1957 y *The Balavariani (Barlaam and Josaphat). A Tale from the Christian East*. Translated from the Old Georgian. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966.

³ Cfr. P. PAUL PEETERS, "La première traduction latine de *Barlaam et Joasaph* et son original grec", *Analecta Bollandiana*, XLIX (1931), pp. 276-312.

⁴ Cfr. MANUEL C. DÍAZ Y DÍAZ, "La obra de Bernardo de Brihuega, colaborador de Alfonso X", *Strenæ. Estudios dedicados a Manuel García Blanco*. Salamanca, 1962, pp. 145-169.

Entre los años 1327 y 1332 don Juan Manuel escribe el *Libro de los estados*, cuya abundante materia didáctica aparece organizada por una proposición central: “la salvación de las almas ha de ser en ley y en estado”; de allí la necesidad de describir los diferentes estados sociales sopesando las ventajas y los peligros que presentan para la salvación del alma. A su vez, esta descripción se realiza desde una determinada perspectiva y en función de los intereses de su autor, un noble emparentado con la familia real que se dirige a un público del mismo rango social, por lo que el texto se orienta hacia un “regimiento de príncipes”. Finalmente, esta materia no es presentada con la sequedad de un tratado doctrinal sino que se desarrolla en una estructura dialógica, una serie de preguntas y respuestas entre un filósofo y un príncipe —modelo que, como sabemos, don Juan Manuel utilizó también en el *Libro del caballero et del escudero* y en el *Libro del Conde Lucanor et de Patronio*. Y es para elaborar el marco argumental que le permita acceder a esa situación básica de diálogo maestro-discípulo que el autor recurre a la historia de Barlaam y Josafat.

De esta manera llegamos a la pregunta inicial: ¿qué versión del *Barlaam* utilizó don Juan Manuel en el marco narrativo del *Libro de los estados*? Podemos resumir las diferentes propuestas de la crítica en dos posturas enfrentadas: fuente latina *versus* fuente semítica.

Menéndez Pelayo planteó el uso de una fuente árabe o hebrea aduciendo como pruebas el nombre de los personajes y la reducción del número de encuentros a uno, con un hombre muerto.⁵ Giménez Soler,⁶ el Padre Olmedo —quien recuerda que los dominicos pudieron ser el canal de acceso a esas versiones árabes—,⁷ Pedro Bohigas,⁸ Georges Cirot —quien agrega la hipótesis de que pudo ser un relato oral—,⁹ y finalmente Keller y Olga Impey, se adhieren, con variantes, a esta línea.

Por su parte, Moldenhauer¹⁰ rechazó la hipótesis semítica considerando poco probable que don Juan Manuel hubiera recurrido a una fuente tal para realizar —de manera independiente— una readaptación cristiana de la historia, teniendo a mano las versiones latinas y romances, muy difundidas. Postuló en cambio una fuente latina, sugiriendo la versión incluida en algunas redacciones del libro de Marco Polo (fines del siglo XIII), por afinidad en

5 MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*. Madrid, 1905, I, p. 88.

6 ANDRÉS GIMÉNEZ SOLER, *Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico*. Zaragoza, 1932, pp. 194-95.

7 F. G. OLMEDO, *Las fuentes de “La vida es sueño”, la idea, el cuento, el drama*. Madrid, 1938, p. 78; citado por Keller-Impey (v. n. 1), pp. xxxvi-xxxvii.

8 Reseña de Pedro Bohigas de la edición de Moldenhauer (v. n. 10) en *RFE*, XVII (1930), pp. 69-73.

9 Reseña de Georges Cirot de la edición de Moldenhauer (v. n. 10), en *BHi*, XXXIII (1931), pp. 52-55.

10 GERHARD MOLDENHAUER, *Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberischen Halbinsel*. Untersuchungen und Texte. Halle, M. Niemeyer, 1929, pp. 73-80.

cuanto al detalle argumental de un único encuentro con un cadáver. Los ingleses R. B. Tate y I. R. Macpherson, autores de una espléndida edición del *Libro de los estados* publicada en 1974, dedican a este problema un tramo importante de la Introducción al texto, pero ante la falta de evidencia concreta —aún para la hipótesis de Moldenhauer— rehusan formular una opinión definitiva.¹¹

De manera que ninguna de las dos posturas ha podido presentar una prueba definitiva que le permitiera refutar a la otra de modo indiscutible. Frente a esta situación, creemos que el modo de superar el estancamiento consiste, primero, en reflexionar críticamente sobre el objetivo que ha guiado las argumentaciones que acabamos de repasar. Están organizadas en función del hallazgo de la prueba definitiva, concebida como una versión del *Barlaam* que reúna las variantes argumentales que ofrece el *Libro de los estados*: tal sería la fuente correcta. Pero este concepto de fuente lleva consigo una serie de presupuestos y connotaciones que no ayudan a una clara comprensión del fenómeno: el texto cuya fuente se busca pasa a ser un mero indicio; se privilegia aquello que el texto tiene de reproductor por encima de lo que tiene de transformador de la materia con que ha sido trabajado; se traslada el sentido del texto a su fuente; la verdad del texto pasa a residir en el grado de fidelidad a la fuente; se establece *a priori* una jerarquía que va más allá de la obvia primacía temporal de uno sobre otro; todo lo cual hace que la investigación se reduzca a la comprobación de una filiación, ya sea mediante la búsqueda de evidencias históricas que testimonien el contacto o mediante la aplicación de los métodos de la literatura comparada.

Se hace necesario, ahora, cotejar las versiones del *Barlaam* con la obra manuelina para obtener más elementos de juicio sobre esta problemática. Comencemos por resumir la historia según se cuenta en el *Libro de los estados*: en un país desconocido donde existe absoluta tolerancia en materia de cultos gobierna un rey pagano, Moraban, quien, temeroso de perder a su único hijo, el infante Joas, lo mantiene aislado en palacio, al cuidado de un ayo, el caballero Turín, cuyo deber es educar al príncipe pero vedarle el conocimiento del sufrimiento y la muerte. En una salida del palacio se encuentran ante un cadáver. Al no poder evitar las preguntas del infante, Turín le revela la verdad del dolor y la muerte en el mundo. Finalmente el rey y Turín recurren al sabio cristiano Julio para que eduque espiritualmente a Joas y lo convenza de permanecer en su rango social como mejor modo de salvar el alma. Julio convierte a Joas y Turín, y luego al rey y sus súbditos al cristianismo, para dedicarse de ahí en más a ilustrar al infante sobre los estados del mundo.

Para el cotejo, hemos podido consultar en forma completa la versión castellana editada por Keller-Linker, que publican en toda su extensión los tres

¹¹ Don JUAN MANUEL, *Libro de los estados*. Edited with Introduction and Notes by R. B. Tate and I. R. Macpherson. Oxford, Clarendon Press, 1974, pp. liii-lvii.

manuscritos existentes, como así también la historia de San Barlaam y San Josafat incluida en la *Leyenda áurea*¹² y la versión de la historia de Buda inserta en el *Libro de las maravillas* de Marco Polo.¹³ También consultamos detallados resúmenes argumentales de la historia de Buda según la tradición hindú,¹⁴ la versión *vulgata* latina conocida como *Historia duorum Christi militum*,¹⁵ la versión georgiana primitiva, *Vida del Bienaventurado Iodasapah* y su abreviación, *La Sabiduría de Balahvar*, y por último, la versión árabe *Libro de Balauhar y Budasaf* editada en Bombay en 1888 y que sería la más fiel a la primitiva traducción árabe del siglo VIII, hoy perdida.¹⁶

Resumiendo al máximo las conclusiones del cotejo, digamos que los únicos motivos comunes a todas las versiones son: el intento del rey de aislar a su hijo, el fracaso de ese intento por un encuentro fortuito y la posterior conversión religiosa del príncipe, que —excepto en las versiones búdicas— ocurre por intervención de un sabio o un santo. De la gran cantidad de variantes, extraemos dos casos especialmente ilustrativos: 1) los motivos que llevan al rey a aislar a su hijo y 2) el tema de la violencia y la controversia religiosa.

En el primer caso, don Juan Manuel desecha la profecía como motivación de la conducta del rey, diferenciándose de todas las demás versiones, en las que este elemento cumple una función primordial como generador de la ficción narrativa y como potenciador del tono dramático y novelesco de las acciones. En su lugar, se dice en el texto:

Et lo uno porque era su fijo heredero, et lo ál porque non avía otro, amávalo mucho; tanto que era maravillosa cosa de dezir. [...] Este rrey Morabán, por el grant amor que avía a Joas su fijo el infante, rreçeló que si sopiese qué cosa era la muerte o qué cosa era pesar, que por fuerça avría a tomar cuidado et despagamiento del mundo; et que esto serie rrazón porque non biviese tanto nin tan sano (ed. Tate-Macpherson, pp. 19-20).

El autor está recurriendo, entonces, a una motivación de tipo psicológico —el gran amor del rey y su temor por la salud y la vida de su hijo—, lo que plantea una diferencia radical con las demás versiones al ubicar el relato completo en un plano de verosimilitud absolutamente ajeno a la lógica fabulosa de la leyenda.

En el segundo caso, la persecución religiosa, los engaños, las trampas y los debates teológicos están ausentes del *Libro de los estados*, y el autor

12 SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*. Traducción del latín de Fray José Manuel Macías. Madrid, Alianza Editorial, 1982, II, pp. 789-803.

13 *Il libro di Marco Polo detto Milione*. Nella versione trecentesca dell' "ottimo" a cura di Paolo Rivalta. Torino, Einaudi, 1953,³ pp. 196-199.

14 Cfr. el resumen de Keller-Impey, ob. cit., pp. xi-xiii.

15 Cfr. el resumen de Tate-Macpherson, ob. cit., pp. liv-lv.

16 Cfr. los resúmenes de D. M. Lang, art. cit., pp. 394-399.

incluso subraya expresamente la tolerancia religiosa. Además, al entablarse el diálogo Julio-Joas que se extenderá desde la mitad del Libro I hasta el final conservado de la obra en el Libro II, se lee:

...si la vuestra merçet fuere, mandat a Turín, que tengo yo por padre en lugar de vós, que se non parta de mí, ca muy mejor departiremos todos tres en uno et fallaremos toda la verdat. Et mandat que nos den una posada muy buena en el vuestro alcáçar, do non nos fagan ningún embargo en quanto y oviéremos a morar.'

Al rrey plogo mucho de quanto el infante le dizía, et mandólo fazer todo así como el infante quería (ed. cit., p. 41).

Es decir que el autor tiene el cuidado de marcar la ausencia de antagonismo en todos los niveles del relato, aun en el que se refiere al ámbito de las acciones. Hay que remontarse a la versión búdica original para detectar ausencia de persecución religiosa, aunque la tensión antagonica se mantiene en la lucha de Buda contra las tentaciones en su retiro.

Agreguemos a esto la diferencia tajante en cuanto a la funcionalidad ideológica del relato: mientras las distintas versiones del *Barlaam* están al servicio de la exaltación de la vida ascética y contemplativa, don Juan Manuel utiliza la historia para exaltar la vida activa en el mundo.

Pero teniendo en cuenta el cotejo exhaustivo de las versiones, es necesario hacer una observación metodológica que apunta a las comparaciones realizadas por los críticos que se ocuparon de este problema: si nos limitamos a considerar para el cotejo la primera mitad del Libro I del texto manuelino, alegando que allí se concentra la materia narrativa, terminaremos forzando la integridad del *Libro*. Se debe considerar el texto en su totalidad para que el análisis de su relación con el *Barlaam* ayude a una mejor comprensión de la obra manuelina. Cortar el texto en el denominado capítulo 50 del Libro I puede ser operativamente útil, pero nos expone al riesgo de caer en el error conceptual de considerarlo una sucesión de fuentes (hasta aquí, *Barlaam*; desde aquí, *Regimiento de príncipes*, etc.) Si entendemos que un texto es una estructura cuyos elementos son solidarios entre sí, debemos convenir en que la historia de Barlaam repercute hasta el último capítulo conservado del Libro II. Además, debe recordarse que el *Libro de los Estados* no es una reelaboración del *Barlaam* sino el resultado de la integración de esa leyenda con otros materiales y su posterior reelaboración. En rigor, el texto resulta del entrecruzamiento de un *Anti-Barlaam* (pensamos aquí en la oposición vida activa-vida contemplativa), un Regimiento de príncipes y un "Espejo del mundo" despojado del tono crítico que era habitual en el género. Cada una de estas "tensiones textuales" posee zonas de predominio pero están presentes en todo el texto.

En consecuencia, el tipo de reelaboración presente en el texto y las características de sus variantes hacen ineficaz el concepto de fuente para afrontar el estudio de la génesis de la obra.

Proponemos en su lugar el concepto de intertexto. Extraemos el término de su discurso teórico de origen: la teoría de la escritura de Julia Kristeva,¹⁷ pero aclaramos que su utilización no implica la aceptación global de esa teoría, ni siquiera del conjunto de rasgos definitorios que el concepto tiene en esa teoría. Esto nos permite adquirir un instrumento de análisis valioso sin necesidad de hacernos cargo de los aspectos discutibles de la teoría en cuestión. Este concepto se revela más adecuado para dar cuenta del proceso que se verifica cada vez que se comprueba relación entre dos textos.

En la génesis de un texto, además del sujeto actúan por lo menos dos instancias: una es el contexto, bajo cuyo nombre agrupamos las circunstancias lingüísticas, históricas, sociales, ideológicas, personales, en las que se escribe, circunstancias cuyo conocimiento ayuda —como sucede con el contexto en lingüística— a comprender la línea de significación correcta de un texto; la otra instancia es el intertexto, cuya definición más simple puede ser: el conjunto de lecturas previas actuantes sobre el sujeto durante el proceso de escritura.

Hablar de conjunto de lecturas implica decir que uno de los rasgos esenciales del intertexto es su pluralidad, se trata de un grupo de textos cuyas resonancias se combinan y entre las cuales el escritor trabaja. Además ese juego de interrelaciones no se produce entre textos respetados en su unicidad y coherencia internas: cada texto previo que conforma el intertexto estalla en numerosas lecturas fragmentarias que son privilegiadas, conservadas o desechadas y que constituyen el entramado sobre el cual se va tejiendo la escritura. Otro rasgo a destacar es que la relación entre intertexto y texto no se da en términos de absoluta subordinación sino que la escritura supone aquí un trabajo más libre en tanto no se despliega sobre coherencias (ideologías) aceptadas en bloque sino sobre fragmentos.

Si proyectamos este modelo sobre el fenómeno estudiado podremos comprobar su adecuación explicativa: el intertexto del *Libro de los estados* está conformado, por lo menos, por el *Barlaam*, el *De Regimine Principum* y las obras anteriores de don Juan Manuel (la lista es mucho más extensa, basta leer las notas de la edición Tate-Macpherson); tales textos aparecen tomados no en forma global sino fragmentaria: claramente se han privilegiado determinados aspectos y fragmentos argumentales del *Barlaam*. Por último, la obra se organiza mediante un trabajo de escritura no subordinado estrechamente a esos textos previos.

Definido el fenómeno en estos términos, algunos interrogantes y afirmaciones de la crítica se vuelven irrelevantes. En efecto, decir que no se ha

17 Cfr. JULIA KRISTEVA, "La palabra, el diálogo y la novela", en *Semiótica. Investigaciones para un semánsis*, Madrid, Fundamentos, 1978. I, pp. 187-225 y "La productividad llamada texto", en *Lo Verosímil. Comunicaciones* n° 11, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 63-93 y también en *Semiótica...*, II, pp. 7-54.

identificado ninguna versión del *Barlaam* que reúna las variantes que presenta el *Libro de los estados* es poco menos que una obviedad: tal versión no puede existir y su búsqueda se revela inútil.

Todo esto nos lleva a reformular hipótesis e interrogantes, de acuerdo con los resultados del cotejo y las características de la intertextualidad: 1) Don Juan Manuel se valió de una versión escrita, hoy perdida, que no difería demasiado de las versiones latinas y castellanas que se conservan; pues si bien es muy improbable que esa versión coincidiera exactamente con alguna de las tres versiones castellanas hoy existentes (o la versión latina de Bernardo de Brihuega), sería más sorprendente aún que tanto ésta como aquéllas no se correspondieran con el modelo estándar de la leyenda cristiana. 2) No es necesario buscar versiones fuera de la tradición latina por tres razones: a) la tradición semítica tampoco trae las dos variantes principales ya analizadas, b) dada la ausencia en ambas tradiciones de las variantes principales, la elección de la versión latina recibe el apoyo de una mayor probabilidad histórica de contacto, c) la versión latina posee el suficiente material intertextual para explicar el proceso de transformación que dio como resultado el *Libro de los estados*.

A partir de esto, las preguntas a formular serán:

1) ¿Cuáles son las razones de la elección del intertexto? La búsqueda en esta dirección ya ha sido apuntada por Tate y Macperson¹⁸ y constituye una tarea a continuar.

2) ¿Cuál es la razón de las variantes? Lo que equivale a investigar sobre la intencionalidad estructurante del nuevo texto.

3) ¿De qué manera se produjeron las variantes? Es decir: análisis del trabajo sobre el intertexto.

En suma, hay que dejar de rastrear la relación entre el *Barlaam* y el *Libro de los estados* a través de la postulación conjetural de fuentes con un mayor grado de identidad argumental, para buscarla en la capacidad transformadora de una conciencia literaria como la de don Juan Manuel. No se trata, pues, de un problema de investigación de fuentes sino del análisis de una técnica narrativa en función ideológica.

LEONARDO RAMÓN FUNES

Universidad de Buenos Aires

18 Cfr. la Introducción a su ed. del *Libro de los estados*, pp. lviii-lix. Buscando las razones de la dificultad para identificar la fuente, los autores aluden a cuestiones ideológicas (la intención de don Juan Manuel de exaltar la vida activa sin atacar la vida contemplativa, a la que considera un alto ideal reservado a unos pocos) y luego se refieren a cuestiones literarias. Cfr. también R. B. TATE, "Don Juan Manuel and his Sources", en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*. Madrid, 1972, II, pp. 549-61.

“EL HUERTO DE MELIBEA”

DE JORGE GUILLÉN

El objetivo de este trabajo es cotejar el poema de Jorge Guillén, “El huerto de Melibea”, con el auto decimonono de *La Celestina*, en el que se origina. Este poema ocupa la última sección del libro . . . *Que van a dar en la mar*.

Introducción

El poema de Guillén aparece originariamente, publicado en forma independiente en 1954, y luego como el poema final del segundo libro (y central) de *Clamor*. El primer libro de Guillén, *Cántico*, lleva el subtítulo “Fe de vida”, el segundo, *Clamor*, se subtitula “Tiempo de historia”. En el mismo, Guillén ha pasado de la exaltación gozosa de lo contemplado a la consideración de las “filtraciones de caos” que introduce el tiempo cotidiano, el desgastador tiempo de la historia, en contraposición al tiempo cíclico de la naturaleza. Componen *Clamor* tres libros: *Maremagnum* (1957), . . . *Que van a dar en la mar* (1960) y *A la altura de las circunstancias* (1963). En 1967 Guillén publica su tercer libro, *Homenaje*, cuyo subtítulo es “Reunión de vidas” y, en 1968, resuelve nuclear bajo el título común de *Aire Nuestro* los tres libros anteriormente citados. En esta estructuración de su obra con la que Guillén cree completar y acabar un ciclo, . . . *Que van a dar en la mar* ocuparía un lugar central. Pero felizmente, el escritor sigue en plenitud creativa y en 1973 publica *Y otros poemas*, título que alude a una continuación de la obra anterior en la que lo inserta, y en el año 1976 publica su libro *Final* que también adiciona a la estructura de la obra completa. Con este criterio, cada uno de estos libros se considera una de las series del libro total *Aire Nuestro*.

El “lugar” de Melibea en . . . Que van a dar en la mar

El “lugar” en el libro central de *Clamor*, . . . *Que van a dar en la mar*, compuesto con conciencia de la historia, toma como título un fragmento de las *Coplas de la muerte de su padre* de Jorge Manrique, y es una meditación sobre la muerte. El libro se divide en cinco secciones que están organizadas de la siguiente manera. Hay un poema inicial, “Lugar de Lázaro”, poema extenso que ocupa una sección del libro. El poema final, “El huerto de Melibea” también ocupa toda la sección quinta. La sección central de este libro está dedicada a la memoria de la muerte de su primera mujer. En este libro, Guillén pasa revista a todas las situaciones de muerte, ya sean literarias, históricas, o la muerte de los objetos. Pero hay también una correspondencia en esta construcción armoniosa que Guillén siempre busca entre el primer poema y el

último. En "Lugar de Lázaro" se asiste a la resurrección del protagonista. No es casual que Guillén tome a uno de los resucitados de la historia bíblica; el "lugar" del protagonista es el espacio "cotidiano", su Betania, en el que se reencuentra gozosamente con las cosas, "Lugar de Lázaro", se corresponde con "El huerto de Melibea" porque el lugar de Melibea, el huerto, es el lugar del episodio significativo de la vivencia de su amor con Calisto. Por eso es que el tiempo se espacializa en este poema y el espacio se temporaliza en ese minuto eterno que buscaba Guillén en el que condensa toda la experiencia amorosa. La importancia de ese espacio concentrado coincide con el *leit-motiv* del *hortus conclusus*, tan caro a los poetas del Renacimiento, en particular a Garcilaso, poeta admirado por Jorge Guillén y la generación del 27, y a su vez tema de fuertes resonancias clásicas.

Desarrollo

Pasaremos al cotejo de los textos. El argumento del auto decimonono de *La Celestina* comienza con el diálogo entre los nuevos criados de Calisto, Sosía y Tristán. El segundo, a pesar de su juventud, previene a Sosía del posible engaño de la ramera Areusa que adjudica a la envidia del placer de Melibea. Están acompañando a Calisto al huerto. En el escenario del huerto Lucrecia y Melibea esperan ansiosas y, para pasar el tiempo, cantan. Llega Calisto, sube por la escala, se produce el encuentro. Lucrecia, a cierta distancia es testigo, con nostalgia, de los juegos amorosos. Al oír ruidos, Calisto baja en auxilio de sus pajes. Melibea intenta detenerlo inútilmente y ante la noticia de la muerte medita sobre la fugacidad del placer. Lucrecia arbitra medidas para disimular los motivos del llanto de Melibea. De este núcleo de expectativa, encuentro y desenlace toma Guillén el tema de su poema, pero introduce modificaciones de acuerdo con su visión poética.

En el caso del poema de Jorge Guillén, el primer personaje que aparece, es el de la noche que se corresponde espacialmente con el huerto para constituir el tiempo y el espacio de la dicha. La noche envuelve al huerto, *hortus conclusus*, y el tiempo, aunque fluyente, parece detenerse en el momento de plenitud del gozo. La referencia al elemento temporal de la noche está marcado en *La Celestina* como aliada del gozo. Aquí la noche aparece personificada para dar la transpolación del mismo argumento narrativo dialogado en un texto lírico. En *La Celestina*, Melibea recibe a Calisto diciendo:

Todo se goza este huerto con tu venida, mira la luna cuan clara se nos muestra.

O sea el lugar de la dicha es el huerto, el tiempo de la dicha es la noche. En el texto de Guillén desaparece la introducción del motivo que va a llevar a la desgracia a Calisto. Es decir desaparece el preámbulo narrativo del diálogo entre Tristán y Sosía. En cambio, aparece la noche, que crea una escenografía animada del espacio. La noche se personifica. Anuncia el momento que está transcurriendo con tensión hacia lo que va a ser, es decir todavía no

es un tiempo de gozo, sino que es un tiempo que promete el gozo. Todo está en acecho del gozo. La noche presenta a la Luna en primera persona:

“Esta luna clemente / Que a mi reino yo atraje / para que sonriese todavía”.

Todo está en tensión, todo converge hacia el objeto de la dicha, del amor que todavía es más deseado que vivido, es más potencia que acto. Luego, con un lenguaje apelativo, la noche parece dirigirse a los oyentes diciendo:

“Ved cómo esa doncella / Con voz que es ya centella. / Da a lo oscuro sentido”.

La noche trae a la Luna para despejar las tinieblas, para producir una luz y concordar con la luz del amor que se está haciendo, que está surgiendo. En el texto de *La Celestina*, Lucrecia dice, en su canto, que desea ser hortelana para dar orden a los colores y olores de las flores, que den lo mejor de sí mismas.

Cuando aparece Calisto, Melibea y Lucrecia están en un tiempo de epifanía esperando manifestaciones del amor y deseando que la naturaleza en el huerto concuerde con el momento de la aparición. Entretanto, Melibea aguarda pregustando la dulzura del gozo prometido que todavía no es. Sigue cantando Lucrecia que compara la dulzura de la fuente clara con la cara de Calisto y Melibea. La experiencia le dice que puede establecer esta comparación entre un ámbito de acecho y un amor en guardia que espera consumarse. Recién aquí aparece la noche como momento del gozo con distintas instancias, los brazos, los saltos y el encuentro. El huerto es “el lugar más visitado”.

Sabemos que hay pocos personajes en ese ámbito pero se puede usar esa expresión superlativa “el más visitado huerto” por la importancia de esa visita, y la noche va a quietarse, según el canto de Lucrecia, en esa paz y en ese gozo, por eso será noche “sin fatiga”. Luego cantan juntas, apelando a los árboles y a las estrellas para la preparación del encuentro. Y, finalmente, Melibea quiere cantar sola. Es un cántico de amor, pero de amor que aguarda, y que, en la espera, duda. Melibea se refiere nuevamente, en su canto, al lugar y al tiempo. En el lugar convoca a los papagayos y ruiseñores para que lleven la noticia de su espera en la media noche.

Guillén desarrolla este texto transfiriendo esta convocatoria al espacio para que colabore, y se manifieste en el momento de la aparición y la consumación; lo registra en un sentido cósmico. Dice Melibea:

“Y hasta las estrellas sufren. / Con la ansiedad de mi cuerpo”.

o sea, Melibea está en un tiempo distinto del cotidiano, está en el tiempo de anunciación, espera un encuentro que para ella es casi sobrenatural. Es decir, en los dos textos aparece esta glorificación del amor y, por momentos, se usa un lenguaje religioso para referirse a la amada. Desde el Renacimiento, esta referencia pertenece a un lenguaje existencial. No se esperan los gozos

divinos de la vida ultraterrena sino que se consuman los gozos humanos de la vida terrena como si fueran divinos, por eso hay toda una secuela de imágenes en las que los amantes se tratan como si fueran dioses. Uno es el dios del otro, bajo el cobijo del amor que sería el valor supremo. Lucrecia también canta en el texto de Guillén, pero aquí ha habido una síntesis. Se corresponden las ramas con los dulces árboles del comienzo de la primera estrofa y las estrellas que alumbran. La apelación del texto de *La Celestina* se trasladada en forma sintética al texto de Guillén pero con la modalidad de las canciones de amigo de riquísima significación en la lírica tradicional de origen oriental y que formula con ese acto de petición amorosa en la que el amado es postulado como un dios. Son convocadas las ramas, el sol y las estrellas, a las que les pide:

“Vivid conmigo / porque todas seréis más bellas. / Si os ve mi amigo”

También la onda de la fuente fluye “porque él la siente”. Están vibrando en una misma capacidad de onda amorosa y por eso la fuente se contagia. Este canto de Lucrecia, breve, reproduce una canción de amigo en la que se pasa de la apelación para que preparen un ambiente, a la invitación para que se cargen de más ser y tengan más esplendor. Melibea (en el texto de Guillén) decide cantar para pasar el tiempo de la espera:

“¿Suenan pasos? / No, no es él. / Sin música pasa el tiempo más despacio. / También yo cantaré”.

Vuelven a formular ella y Lucrecia otra canción de amigo:

“No me detengas al amado, / Tiempo aún no mío, / Tú correrás a nuestro lado / Como un gran río”.

El texto pertenece al libro . . . *Que van a dar en la mar* y las que van a dar en la mar son nuestras vidas como los ríos. El tiempo va a correr pero el tiempo de ella, el tiempo en el que el minuto se vuelve eterno, el tiempo de concentración de vida y amor, ese es el tiempo que la instala en su ser y la hace ser casi una diosa. En *La Celestina* se formula de otra manera, Lucrecia dice: “La media noche es pasada y no viene”, habla del tiempo de la espera, se alude a un tiempo cronológico, en cambio aquí se está aludiendo a un tiempo interior distinto del cronológico, el cronológico seguirá a la par, pero el tiempo “mío” al que aluden Melibea y Lucrecia en este texto es el tiempo de la dicha:

“Se nos colmará de embeleso de tal manera. / Que saltará la vida entera/ de abrazo en beso. / Y la noche será tan clara. / Si Amor la toca. / ¡Ay! como si nos la alumbrara. / Dios en mi boca”.

Aquí sí el amor toca la noche, la noche se vuelve clara como se vuelve todo claro cuando Dios les alumbrara la voz. Esta es otra fórmula del amor cor-

tés en el que aparece un culto al amor que diviniza a la amada. Y Melibea decide acá también cantar sola:

“Déjame sola. / Decir que voy de vuelo”.

Melibea canta entonces:

“Que estoy gozando / Por un cielo de tierra cuando / Te doy
mi fe. / Y juntos por fin, ah, felices, / Siempre es verdad. /
Eso que en voz baja me dices. / ¡Astros cantad!”

Melibea ya está gozando no la dicha sino la conciencia de la dicha que va a suceder, entonces está gozando “un cielo de tierra”, está en la tierra como si estuviera en el cielo. Es la sensación de felicidad plena. Y, cuando Lucrecia invita a escuchar, para saber si llega el amado, dice:

“Todo se vuelve desierto / Para proteger tu amor”.

Hay un absoluto silencio, no hay ruidos que interfieran ni molesten esta proximidad del momento feliz. Melibea dice: “Ya va a llegar, ya lo veo” (no lo ha visto todavía). En el texto de *La Celestina*, Melibea dice:

Cuanto dices, amiga Lucrecia, se me representa delante; todo me parece que lo veo con mis ojos.

En el texto de Guillén

“Ya va a llegar, ya le veo / Venir por la senda nuestra, /
Avisor, velado, terco, / Hacia estos ojos en víspera / De fábula
y firmamento. / Donde amor nos guardará / —Seguro
dentro del huerto— / Con alegría de gloria / Que a los dos
sostenga eternos”.

Ya vamos a ver, más adelante, esta significación de sostenerlos eternos en el amor y cuál es el ámbito que va a buscar Melibea con su suicidio después de la muerte de Calisto, pero entretanto dice: “Y le veo”, que está registrando la instantánea de momento, él viene “hacia” esos ojos en víspera, ojos que aguardan sabiendo que algo va a suceder y lo que va a suceder es esa fábula del amor que se repite, ¿dónde? en ese huerto que será su cielo, por eso provocará una alegría de gloria. Son dos amantes “eternos” en el momento de la dicha. La dicha interrumpe el tiempo cronológico e intensifica un tiempo cósmico de amor y comunicación plena distinto del tiempo eterno del paraíso, pero precisamente el huerto es un ámbito de paraíso, “el lugar de la dicha”.

Vuelve a aparecer la noche:

“Las voces y el silencio de la Tierra / Van fundiéndose en
vasto / Rumor de fondo oculto. / El ansia enamorada así no
yerra. / Su término”.

Se produce una fusión de voces y silencios que se resumen en un rumor oculto para conducir, orientar, alentar el ansia enamorada. Como estamos en un tiempo de historia y la noche lo sabe a pesar de ser un elemento cósmico, se pregunta: “¿Tal vez después nefasto?”, y responde: “Nadie lo sabe”, pero, mientras la característica de tiempo de historia de *Clamor* es que, a pesar de las filtraciones de caos y de irrupción del mal en el mundo, siempre se propende a la armonía de *Cántico*. Se apela a ella y entretanto, en el tiempo de historia, se vive afirmándose en este momento de plenitud, de concordancia del ser con todo el ser. El ser es ser en pleno con aire en sus pulmones, la realidad lo exalta, le exige ser. Además, ese ser, es un ser en relación, por lo tanto en la relación amorosa, ese ser propende a más ser como si trascendiera lo humano. Nadie sabe si después será nefasto, hay un índice de presagio pero, entretanto:

“...se afirma, capital, / Atrayendo un tumulto / que ignora
el bien y el mal, / ¡Tan rauda va la flecha hacia su centro
/ Expectación divina!”

Calisto se está dirigiendo hacia el huerto de Melibea y Melibea está dirigiendo su mirada hacia el camino por el que viene Calisto. Todo se funde para colaborar en este encuentro de revelación de dicha, de plenitud de dicha, por eso es una expectación divina. Los dos amantes, “dentro / De una estrella futura”, o sea todavía esa estrella no salió en la noche.

La intensidad del amor provocará esta estrella que ilumina en la noche el amor y a su vez es gestada por el amor de ellos.

“De una estrella, futura, / reunirán sus túneles de minas, / Y
hallarán laborando su ventura / presente”.

El poeta se está refiriendo a un futuro inmediato que, con seguridad, se va a cumplir en plenitud. “... Como una eternidad que entre los dos madura”, es una comparación, no es eternidad, es como una eternidad. “¡Oh, fugitiva perfección, detente!” ... la belleza, la perfección en el amor, la plenitud, los sentimientos con respecto a la dicha absoluta, son algo perfecto sometido al tiempo (“Tu correrás a nuestro lado como un gran río”, le dice al tiempo Melibea), pero la noche está apelando a los oyentes para que seamos testigos de la dicha y al desplazamiento del tiempo y los acontecimientos en la historia para que se detengan. Por un momento ese amor que es belleza por ser plenitud se produce y entonces esa perfección que de suyo es fugitiva, se detendrá para crear una ventura presente y a la vez eterna. Entonces se produce el encuentro. En el texto de *La Celestina* llega Calisto y dice:

Vencido me tiene el dulzor de tu suave canto; no puedo más sufrir tu penado esperar (...) ¡Oh, mi señora y mi bien todo! (...) ¡Oh, salteada melodía! ¡Oh, gozoso rato!

y Melibea le contesta:

... ¡Oh, sabrosa traición, oh dulce sobresalto! ¿Es mi señor de mi alma?

para anunciar, finalmente, cuando arriba:

Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna cuán clara se nos muestra.

Y luego ve la armonía cósmica: cómo se suaviza el murmullo de la fuente, cómo los altos cipreses escuchando se dan la paz. Finalmente, con sentido bastante práctico, Melibea invita a Celestina a retirarse. Hasta que comienza el diálogo entre ambos que culmina con el encuentro físico. En el texto de Guillén, Calisto pregunta:

“... ¡Aquí! / (el huerto, lugar de paraíso), Ya estás aquí, / Es verdad tu presencia, / Verdad, verdad, verdad”.

y más adelante la propuesta es: “Amor, amor encuéntrame”. Calisto dice:

“La luna te ilumina los cabellos / Y el lóbulo suavísimo, / Que es otro dios para ser acatado”,

toda la figura humana y la belleza humana en potencia y hacen que una mínima parte de su ser sea parte de esa “divinidad” de lo amado. En ese encuentro Melibea expresa:

“Yo, yo no pasaré. / ¡Contigo en el instante / Que de pasar jamás acabará!”

nos muestra el instante eterno o la eternidad en vilo en los que Guillén con- juga esencialidad y temporalidad. Melibea pide:

“Llévame a un huerto de segura sombra: / la sombra que nos junte para siempre”.

Hay una creencia en un cielo particular, un espacio para el encuentro de los amantes en otro ámbito para seguir amándose. Aquí se descarta con respecto al texto de *La Celestina* el sentido religioso que convive en la aparición del gozo y del que se toma conciencia cuando acaba. Calisto le responde a esta pregunta:

“¿Dónde estará ese huerto, Melibea, / ¿Si no es para nosotros imposible? / A veces me arrebató en una onda. / —Pero yo la rechazo—. / Una furia de mar hacia más agua, / Más agua... / de un olvido”.

Es el sentimiento manriqueño en que la onda del río le recuerda la marcha hacia el mar de la muerte. En la continuación del diálogo en el texto de Guillén hay una transposición de las manos resumida en el texto de *La Celestina* referida al modo en que Calisto arrebató las vestiduras de Melibea y la reflexión que hace Calisto ante las prevenciones de Melibea: “Señora, al que quiera ave, quita primero las plumas”, mucho más prosaico que el poema en que se despliega el lenguaje de las manos en las alternativas: rechazo-encuentro. En *La Celestina* documenta este momento Lucrecia, refiriéndose a ese querer y no querer, esperar y detener; Guillén lo traspone a un braceo que, semánticamente, se relaciona con un nadador y la búsqueda de un puerto. El puerto sería ella, por eso dice:

“Casi ahogado, / Resisto aún, braceo... / A no ser que yo viva / De mi naufragio, siempre naufragando”.

Pero descubre que todavía hay aire en sus pulmones o sea la idea del naufrago es que se va ahogando pero él dice:

“Aquí respiro. / ¡Brisa! Muy delgada, / Mueve apenas las hojas”.

Y además rubrica con una aposición que el braceo es el calor. El braceo en las aguas del mar de la muerte llevan al frío. Los amantes vencen esa ley (Como en Quevedo: “. . . nadar sabe mi alma la agua fría . . .”), y con la respiración dan nacimiento al calor de la dicha posible. El juego de proposiciones entre los amantes tiene ambigüedad semántica pues por un lado remedia la fórmula del ofertorio a través de las proposiciones y por otro agrega lo cósmico. Por ejemplo, Melibea dice: “Descansa en mí, conmigo” y Calisto propone:

“¡Ah dormir o morir— sobre tu pecho, / No despertar al sol de los extraños, / hundirse juntos y gloriosamente!”

El deseo de Calisto es alcanzar la paz porque sabe que a esta secuencia temporal del gozo se corresponde una ausencia que es dolorida vigilia.

El gozne sobre el que Jorge Guillén hace girar lo dramático es la idea de gloria terrena a su vez eterna en un mundo que les es extraño a los amantes porque los otros seres de alrededor están sujetos a su condición humana.

“Yo te sostengo, yo te sostendré”, dice Melibea, con una omnipotencia de sostener la permanencia de su amor. Calisto habla de concordancia y correspondencia: “cómo se ajusta el labio irreverente, cómo se sacia mi sed” y de la concordancia de un ser con el otro, que exalta el ser de cada uno y luego dice:

“No, no se sacia. / ¡Este gozo que vuelve, vuelve, vuelve. / Siempre en su manantial!”

Está multiplicando el gozo, entonces, por un lado pide el aquietamiento, la continuidad de la posesión, pero por otro lado sabe que en ese circuito de amor se va a repetir con la afluencia continua de un manantial, el gozo. Cuando él la nombra en una suerte de éxtasis comunicativo, dice: "Melibea", y ella contesta: "Contigo / Sin ti no hay Melibea", o sea ella alcanza su totalidad en conjugación con el amor y agrega Melibea:

"Contigo nazco, me conozco, siento / Mi sangre como un río
que es un don",

Aquí aparece la relación con el río (el texto está situado en ... *Que van a dar en la mar*), el agua es vida, es río, es un fluir que va hacia la mar, pero entretanto se detiene en este "mientras" en que la sangre es río, la sangre es fluir, la sangre es don, es algo que se da en gracia permanente. En esta posesión Calisto se siente un rey de todos los tesoros de la amada y dice:

"¡Tesoros de tesoros, / ¡Cuántos! Aquí soy rey / Entre las
maravillas me extravió".

Él vuelve a mirarla y ella le pregunta: "¿Me acusas?", y él contesta: "No, te nombro, te acaricio". Nombrar a alguien es aludir a sus formas, reconocer su ser, por tanto puede sustituir la voz el lenguaje de las manos, porque ya es la comunicación plena a través de la palabra. Ella insiste en el juego de pronombres en que todo su ser está ofrecido en él, con él y por él. Recordemos la gran amistad que unió a Jorge Guillén y Pedro Salinas, quien precisamente tiene un poema que se llama "Vivir en los pronombres". Contesta Melibea:

"Melibea y por tí, / Por tu afán, con tu cuerpo, con tu alma,
/ Tierra y gloria, mi ley, mi salvación!",

pero referido al ámbito del amor potenciado, en este momento del transcurrir y en este espacio paradisiaco del huerto vuelve a aparecer el personaje de la noche:

"El huerto recogido / Bajo sombras sin voces, / Se ahonda en
este olvido / Que el mundo le reserva".

Y otra vez alude a la fusión de los elementos testigos del huerto que se funden sin figura para asociarse al bando de la invisible Tierra. Más adelante dice:

"Amor, de amor capaz, / Extiende este sigilo / De paz. /
¡Oh, crisis como un éxtasis, culminación del orbe / Que en su
total concierto / Lo centra y reabsorbe!"

En esta unión con lo cósmico, lo cósmico participa y entra al orbe. El orbe está girando alrededor de este amor. Esta sería la órbita alrededor de la cual todo cobra sentido. (En este sentido se asemeja a la imagen del Dante, "amor, hace girar al sol y las estrellas"). Termina diciendo la noche: "Amor:

los astros giran en torno de este huerto". Continúa el diálogo amoroso entre Calisto y Melibea. Melibea dice:

"La luna / Se deja atrás las nubes y a nosotros / Consagra su candor, preciosa, grande".

es como una consagración; la luna pendiente de ellos para iluminarlos arrobada en el amor del que ellos participan. Calisto agrega:

"¡Qué bien así despierto / Casi libre y tendido / Como para morir!"

Está la idea de paz pero, por otro lado, es un preanuncio de lo que va a venir, de lo que se va a producir, Melibea reniega y pelea, rechaza esta idea:

"No, no, jamás la muerte. / Ya no hay muerte. / Mírame a mí en los ojos".

O sea, ella es una diosa que le puede dar vida pero, a su vez, una diosa alimentada por el amor de él. Entonces Calisto obedece:

"¡Tan verdes...! Tú me embriagas / Con tu ausencia o presencia, / Terrible su presencia misma, tu aurora misma! / ¡Oh, no hay más horizonte que tu cuerpo!"

Sigue la comparación con la naturaleza, la compara con la aurora, y el nacimiento de la luz que promueve el descubrimiento de las "maravillas".

"Meta de mi vivir. / ¿Cómo aceptar la aurora de después / Si me esconde la mía?"

Es decir, la aurora cronológica del día en la que él se tiene que marchar, le esconde su verdadera aurora, la que alimenta su luz interior y así hombre y mujer son aún dioses (como en el poema "Muerte y juventud" de la p. 40 de este libro). Melibea insiste en la necesidad de duración y prolongación de ese instante: "Dure tu calor junto a mí", pero ha dicho antes que debe de ser tarde:

"No lo sé, ¡Dure, dure / Tu calor junto a mí / Calor iluminado / Con luz por donde vivo, / Donde tanta esperanza nos promete / Nuestra inmortalidad, / En tus brazos no hay tiempo"

tiempo amoroso que se dilata según las vivencias de la comunicación. A su vez la luna reproduce, se mimetiza con esta comunicación y dice:

"Estoy más lealmente / Desnuda para ti —bajo mi ropa—. / Que aquella tan desnuda de allá arriba, / Entregándose al huerto".

Melibea interpreta la fusión de amor como la que está produciendo ella. Calisto se extasia ante ella como si fuese flor:

“¡Suavísima blancura —con sus rosas! / Ésta déjame. Y ésta.
¡Huerto mío!”

O sea que ella sería la flor y él el que siembra, y el huerto es, a su vez, un lugar de siembra. Melibea le contesta:

“Tú lo has creado. ¡Dios! Por ti yo soy, / Porque tú me acaricias, / Me das tu calidad, tu ser eterno”.

Empieza a aparecer lo que Guillén llama “filtraciones de caos”, entonces llega el recuerdo del momento en que no la posee.

“¿Cómo evitar que sueñe / Sueños de rabia donde me destrozo / Yo a mí mismo o te busco / Para estrecharte bien / Hasta perder la fuerza / De estrecharte, rendido? / Rendido, loco, muerto”,

Se oyen ruidos, él pregunta: “¿Qué es?, y Melibea desecha la importancia del ruido; Calisto piensa: “Tal vez mis criados...” En el texto de *La Celestina*, Calisto oye voces de Sosía y pide desenredarse de ella para acudir; dice:

es aquel que da voces. Déjame ir a verlo, no lo maten, que no está sino un pajecico con él. Dame presto mi capa, que está debajo de ti.

En el texto de Guillén, Melibea dice: “¡Bah! Se defenderán. No te levantes”. Y cuando Calisto decide partir, intuye “¡Adiós nuestra ventura!”. En *La Celestina*, Melibea dice:

¡Oh desdichada yo, y como vas tan recio y con tanta prisa y desarmado a meterte entre quién no conoces?

En Guillén, en el momento en que Calisto baja, Melibea lo previene que lo haga con cuidado y anuncia: “Fui tan feliz que tengo miedo”. Es el descenso desde la alegría y la felicidad, al presagio de la tristeza. El parlamento con el criado Tristán de *La Celestina* se sustituye acá por el testigo de la noche que sigue la serie de acontecimientos:

“No oigo bien el murmullo de esa fuente. / Corre tanto el destino / De algunos seres a su desenlace / Que en el silencio se precipita de repente”.

La muerte colige que la armonía de la fuente del huerto, que sería por la cual fluye el agua de la vida, se ha roto, ya no se percibe su sonido y su canto. Entonces reflexiona:

“Corre tanto el destino / De algunos seres a su desenlace”.

El fluir lleva hacia la muerte y a veces se precipita de repente en el silencio, en el acabamiento del sonido del canto. La noche se pregunta:

“Se deshace / Todo el orden divino. / ¿Lo arrebató en su polvo algún azar?”.

Guillén habla en otros poemas del azar salteador, de aquello que nos sorprende en el momento de la dicha, que interrumpe la vida total:

“Mensajero de caos que podría / Negar, / A través de una sola criatura, / La restante armonía?”

La armonía del mundo está sujeta a ese sentido cósmico que ellos habían constituido, ese es su centro del planeta y los planetas giran en su órbita. “Un mortal se apresura”. Aquí ha elegido en lugar de un hombre, a un mortal porque se acomoda mejor a la condición de morir del personaje que baja la escala: “¿Hacia dónde? ¿Qué límite le espera?”, expectativa, rigor. Aquí es el rigor de la ley que está acechando ese mundo de ventura.

Y luego... / ¿Qué?

Un solo verso está constituido por esta pregunta, a la que responde inmediatamente:

“Un ser que entonces era, / Ya fue”.

Este es el manejo esencial que hace Guillén del verbo ser; antes el personaje era para la vida, ahora ya no es un ser.

Entretanto Melibea y Lucrecia dialogan confusas y expectantes en la oscuridad. Melibea intuye la muerte de Calisto, Lucrecia lo confirma y le pide a Melibea que no manifieste públicamente su dolor, que lo contenga.

En el texto de *La Celestina*, la propuesta final es:

Avívate, aviva, que mayor mengua será hallarte en el huerto que placer sentiste con la venida ni pena con ver que es muerto. Entremos a la cámara acostarte has. Llamaré a tu padre y finiremos otro mal, pues éste no es para se poder encubrir.

En el texto de Guillén está reducido nada más que a una recomendación:

No grites, no llores.

Entonces sigue la larga reflexión de Melibea en la que va a describir, como en el acto veinte de *La Celestina*, la decisión de morir previa confesión a su padre. Aquí desaparecen los otros personajes para adensar la atención lírica. Sólo juegan los indispensables: Calisto y Melibea, el huerto —espacio de la dicha—, el tiempo, la noche en que la luna se asocia con su estrategia cósmica para prolongar el tiempo del amor, distinto del tiempo cronológico.

Las reflexiones de Melibea se van a alternar con preguntas acerca del acabamiento de la vida y la exaltación de su fe.

“¿Es posible que esta gloria, / se haya quebrado de un golpe?”

Son las primeras reflexiones, cómo pasamos de la alegría a la pena:

“Oigo este rumor horrendo, / y se me hincan, feroces / esas palabras que mienten. . .”

Melibea duda que se pueda quebrar la felicidad y por eso quiere negar la muerte. En este momento se desencuentra con su ser total. En el poema “Lugar de Lázaro”, cuando está muerto el protagonista, el poeta lo llama “ex Lázaro por limbo”.

Calisto, muerto, no es ya el nadador, ni ocupa un espacio en este ámbito, y la falta de concordancia con su ser total se refiere mediante el verbo conocer, que sería la operación específica humana por la que un personaje toma conciencia de su existir. Melibea pregunta:

“¿Dónde estás, Calisto, dónde? / ni sobre las piedras yaces / ni a ti mismo te conoces”.

Por lo tanto, si el amado no es como tal, tampoco puede serlo su correlato: la amada. Se repite la idea de no conocerse y de no tener un espacio que, en este caso se manifiesta referido a respirar un nuevo aire:

“Tampoco yo me conozco, / Perdida entre los clamores, / Sin respirar en tu aire, / Sin depender de la noche, / De tu día, de tu sol, / De tu eternidad”.

Melibea se siente desterrada de la felicidad:

Sólo este destierro doble.

El espacio del huerto también se extraña, se hace patria de otros, porque ya no es patria de los enamorados. A esta condición de desterrado, se agrega la primera, la de la Biblia, la del hombre que está en la tierra anhelando el paraíso. El huerto, en el momento del encuentro, es un paraíso provisorio.

Melibea decide, sin dramatismo, subir a la torre para morir, pero el tono no es trágico porque entiende que, desde la torre, va a avisorar el lugar en el que ahora se encuentra Calisto:

Yo he de volar hacia ti,
Sumirme en el oro enorme,
Vivir de revelación
En la cima del gran orden,
Salvada, sí, para siempre.
Mi boca en tu boca. . .

La muerte está vista como la única posibilidad de encuentro total y definitivo con el amado. Guillén se aparta de la creencia bíblica de la vida ultraterrena en el cielo, e incorpora la visión mítica, pagana, del encuentro de los enamorados en el cielo de Venus.

En el texto de *La Celestina*, esta decisión y la ejecución de su muerte ocupa el acto veintiuno. Guillén, en la síntesis lírica, adelanta este episodio y lo incorpora al fragmento final del poema.

“El huerto de Melibea”, es un poema cíclico que se inicia con la espera, se confirma y crece en el encuentro gozoso, se resquebraja ante la filtración del caos y concluye en la espera de alcanzar un nuevo gozo, esta vez definitivo. Melibea pide a su amado que la coloque en la órbita del espacio que él ahora ocupa:

... Ponme,
Calisto, mi amor, de nuevo
Triunfante, dentro del orbe
Que alumbrarás para mí,
Donde me aguardas.

Anula la visión cristiana del suicidio, pues interpreta esta decisión como una elección divina:

Es Dios mismo quien me escoge.

Por una parte, asume que sólo encontrará su centro en comunión con el amado en un espacio cósmico en el que uno es órbita de otro, y por otra combina esta visión con el título lema del libro ... *Que van a dar en la mar:* “... Corre / Mi sangre tanto a su mar...” como un aceptado destino natural.

Si bien Guillén parte del texto de Manrique para hablar del tema de la muerte, desde la metáfora de la vida-río que fluye hacia el mar de la muerte, coincide con Manrique en ver el mar como punto de llegada irreversible pero agrega la visión de que en él se alcanza la luz del paraíso en ese nuevo huerto simbólico en el que ahora está Calisto.

Guillén cierra el poema con el testimonio de la noche. Este “personaje” consigna, por una parte, que el huerto ha quedado vacío de amor y que los árboles acompañan el ritmo funeral de esa ruptura, y por otro, que llega el día con su ritmo avasallante de atracción a la vida y de continuidad de la vida en el constante fluir de la fuente. La naturaleza repite inocentemente su ciclo vital atraída por los acosos de la vida nueva que se inicia en cada despertar. La noche se pregunta:

¿Ha destruido Amor a sus enamorados?

Porque sólo puede dar cuenta de aquello de lo que fue testigo y permitió concretar en su penumbra. La pregunta es ambigua, manifiesta la duda pero,

en el contexto, se traduce como una oración desiderativa en contrario. Aquí se incorpora la visión existencial de Guillén. La noche desea que los enamorados sigan siendo, que amor no los destruya y coloca esa palabra con mayúscula como un modo de reverencia a ese dios. Luego pregunta, afirmando, como pidiendo la complicidad de todos:

¿Quién no defendería a quien amara?

No juzga, manifiesta con orgullo su participación en el hecho, porque parece entender que el amor es un poder más alto.

Conclusión

Guillén reelabora el auto decimonono de *La Celestina* y desecha los personajes secundarios como pueden ser los criados, para concentrar la acción lírica en la relación de los amantes. Deja únicamente a los servidores o cómplices de este acto: Lucrecia y la noche, y prestigia la concordancia de la temporalidad y la espacialidad que concuerdan armoniosamente en el ámbito del huerto que cobra ser por el acto que se realiza en él. Potencia la comunicación entre los seres en plenitud. Tampoco se detienen en el famoso llanto de Pleberio que en el texto de *La Celestina* constituye una rica muestra de lirismo elegíaco; sólo alude la protagonista a un pedido de perdón para aquellos a quienes abandona para ir en busca del amado. La mayor novedad del texto es la aparición de la noche como referencia temporalizadora. En la primera aparición manifiesta con su avance, el momento de tensión hacia lo que va a suceder:

“Todo, todo converge hacia un objeto / Ahora / Más deseado
aún que conocido”,

y presenta a Melibea iluminada e iluminando con la luz de su amor:

“Ved cómo esa doncella / Con voz que ya es centella / Da a
lo oscuro sentido”.

En la segunda aparición refiere la fusión de las voces y el silencio y anuncia una eternidad provisoria, apelando a la perfección que se detenga para que se concrete “esa eternidad”. Con perspectiva dramática se pregunta en el momento de la expectativa que tiende hacia la perfección: “¿Tal vez después nefasto?”, apuntando, con su conciencia temporal al final dramático. En la tercera aparición reafirma la profundidad de la que se va impregnando el huerto y anuncia, en el momento inmediato previo al encuentro, que se producirá una:

“... culminación del orbe / Que en su total concierto / Lo
centra y reabsorbe! / Amor: los astros giran en torno de este
huerto”.

En su cuarta aparición manifiesta el curso del destino de los seres hacia su desenlace y el deterioro del fluir de la fuente que no alcanza a percibir con nitidez, queriendo significar que se adelgaza el hilo de la vida, para concluir con el anuncio de la muerte de Calisto. En la quinta aparición, con la que se cierra el poema, resume lo acontecido en el huerto ya vacío y esgrime, en defensa de su complicidad, la adhesión a ese amor en la que nos involucra a todos.

Guillén, en varias ocasiones, parte de un texto dado, sobre el que realiza artísticas variaciones. Como Borges, hace literatura de la literatura. Sus reelaboraciones son a la vez interpretación crítica y visión sintética que rescata y ahonda los momentos de profundo lirismo. Toma de *La Celestina* el momento en que se concreta el encuentro hacia el cual han tendido las acciones de la tercera en amores, protagonista central de esa obra, Celestina.

La obra tiene veintiún actos, este encuentro se produce en el acto diecinueve; Fernando de Rojas coloca la fuerza de la acción narrativo-dialogada en los oficios de Celestina. Guillén, en cambio, quiere resaltar, según su concepción del ser y del amor que crea más vida, la exaltación del encuentro amoroso en el que los enamorados se convierten en dioses, otorgándose, mutuamente, la totalidad de ser, con lo que anulan por un instante el fluir irreversible del tiempo y crean en su entorno un espacio vivo e intemporal que se carga de la plenitud de comunicación entre los seres.

Toda la obra de Guillén puede reducirse a la actitud fundamental que da tono y ritmo a su poesía y que es la de una constante "atención a la vida".

Con esa atención, cala los momentos en que la vida se potencia y los exalta, elevándolos al tono lírico del cántico y, cuando los acontecimientos adversos irrumpen en la armonía del mundo la andadura del verso se arremansa y marcha con esfuerzo hasta descubrir una nueva plenitud. Hay una constante voluntad de construcción que se da "a pesar de" los obstáculos, el dolor y la muerte. Esa voluntad de construcción se manifiesta también en el equilibrio clásico del armado del poema y en el logro de tocar ese punto trascendente que genera nueva vida y nueva poesía.

TERESA IRIS GIOVACCHINI
Universidad Católica Argentina

"QUISISTE SER MAESTRO ANTE QUE DISCIPLO SER":
DERECHO Y DIDACTISMO EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Siempre que los críticos se ponen a comentar el didactismo del *Libro de buen amor*, lo hacen suponiendo, al parecer, que la fuente única o más probable de este impulso didáctico es la Iglesia.¹ Es evidente que hay muchos factores que apoyan esta suposición. En primer lugar, hay varios pasajes del texto (19bc, 575a) que afirman que el autor fue Arcipreste de Hita, un obvio cargo eclesiástico. Pero aparte de eso, tanto la Biblia como la Iglesia ofrecían continuas enseñanzas acerca de la conducta personal durante toda la Edad Media. Los sacerdotes daban lecciones sobre la moral en sus sermones y un texto estrechamente relacionado con los sermones medievales es lo que sirve de prólogo al *Libro* (pp. 6-15). Hay otra sección del *Buen Amor*, cerca del final, que habla de las armas del cristiano para protegerse del mundo, del demonio y de la carne (1579-1605). Y a lo largo del poema entero hay varios trozos de marcado contenido religioso.²

Pero el didactismo no es hoy, ni lo fue durante la Edad Media, el dominio privativo de la Iglesia. Las enseñanzas, tanto de conducta personal como de materia doctrinal, podían originar de otros sectores sociales establecidos. Uno de estos sectores fue, naturalmente, el mundo académico en la forma de los *estudios generales*, donde el alumno podía aprender el trivium, o hasta materias tan complejas como medicina, filosofía o teología. Pero después de veinte años de estudio asiduo del texto del Arcipreste, no veo su didactismo como el producto del mundo académico, salvo contadísimas excepciones. A consecuencias de un reciente descubrimiento mío, me parece claro que el impulso didáctico de Juan Ruiz viene del mundo del derecho, ya sea como resultado de observación de prácticas judiciales, ya de la experiencia de ser un profesional forense. Paso ahora a la documentación y al examen de esta nueva hipótesis.

1 Para ejemplos de esta perspectiva, véanse los estudios de ANTHONY N. ZAHAREAS, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, Edhigar, 1965, pp. 13-14, 33-37 y de ROGER M. WALKER, "Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa": Love, Sin and Death in the *Libro de buen amor*", in *Libro de buen amor Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny. Londres, Támesis, 1970, pp. 231-52, esp. pp. 231-32. Todas mis referencias al texto de Juan Ruiz se hacen conforme a la edición de JOSET: JUAN RUIZ, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. Jacques Joset, 2 vols. Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

2 Entre éstos se encuentran la invocación (11-19), los primeros *Gozos de Santa María* (20-43), la visita a Santa María del Vado (1.043-66), y los *Gozos y Loores* finales a Santa María (1635-49, 1661-84).

Al releer recientemente *Las Siete Partidas* para otra investigación que tengo en curso, me fijé en la fraseología de la ley que habla de la recta formación de los profesores para los *estudios generales*. Dice así la ley alfonsina:

Disciplo deue ante ser el escolar, que quiere auer onrra de maestro
(SP 2.31.9)³

En el *Libro* del Arcipreste se lee el siguiente verso, ya citado en mi título: "Quisiste ser maestro ante que disciplo ser" (LBA 427 a). Se aprecia en seguida la clara relación de contenido y de dicción (discípulo / ante / maestro) entre las dos citas. Es de todo punto improbable que este verso haya tenido otra inspiración que el pasaje de las *Siete Partidas*, ya que no aparece en ningún otro texto de la época un pasaje tan exactamente paralelo al de Juan Ruiz. Dado que yo he probado en anteriores estudios que el Arcipreste conoció y aprovechó las *Partidas* en ciertos episodios de su *Libro*,⁴ este hallazgo reviste una importancia mayor, ya que forma parte de una manera consistente de utilización de fuentes a través del *Libro* entero.

Es significativo que venga este aviso sacado de las *Partidas* justo al comienzo del primer pasaje didáctico largo del *Libro* (423-648). En este contexto la alusión tiene varias funciones. En primer lugar, refuerza el didactismo inherente del pasaje al incitar al narrador a prestar máxima atención a la lección que se va a explicar a continuación. Un segundo elemento que se desprende del aviso es el de la ironía. Después de las estrofas 423-25 en que Don Amor recomienda *mesura*, control del *maldezir*, *buena fabla* y mucha atención, el "catedrático erótico" critica al narrador, en la estrofa que nos ocupa, de impaciencia e inexperiencia y le avisa de la necesidad de aprender y practicar las lecciones que a continuación impartirá (427abc). Pero después de esta introducción de aparente formalidad, Don Amor se lanza a dar una serie de lecciones (continuadas después por Doña Venus) sobre las técnicas del éxito amoroso. La comicidad de esta inversión o desajuste entre tono y contenido es evidente.

Cobra humorismo adicional esta transformación por el hecho de que Don Amor pervierte el sentido de palabras y frases-clave como *buenas maneras* que en las *Partidas* se refieren al carácter de la persona y en la lección de Don Amor se aplican más bien a la habilidad del alumno para lograr el triunfo amoroso (429c). Pasa algo análogo con otras palabras como *mostrar* y *castigar* (429bd). Por encima de todo esto, sin embargo, importa muchísimo el

3 *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, ed. Real Academia de la Historia, 1807; rpt. Madrid, Atlas, 1972, referencias por Partida, Título y Ley.

4 Véanse "Juan Ruiz, Don Ximio and the Law", en *Studies in Language and Literature: The Proceedings of the Twenty-third Mountain Interstate Foreign Language Conference*, ed. Charles L. Nelson, Richmond, KY: Eastern Kentucky Univ., 1976, pp. 295-300 y "Juan Ruiz and Don Ximio: The Archpriest's Art of Declamation", *Bulletin of Hispanic Studies*, 55, 1978; pp. 283-87.

hecho de que la fuente —las *Partidas*— de este aviso crucial sea un texto legal y por lo tanto el poeta define el contexto del comentario como el mundo forense.

Digo esto porque aquí, como en todos los grandes pasajes didácticos del *Libro de buen amor*, prevalece un tono casi judicial de acusación y de defensa. El narrador del *Libro* empezó sus insultos a Don Amor en la estrofa 181 y llegan éstos a la 422. A través de toda esta sección el poeta increpa a Don Amor como culpable de todos los pecados capitales, cada uno con su correspondiente fábula ilustrativa, y además de esto, en la parodia de las horas canónicas, presenta a Don Amor como irreverente y blasfemo por implicación. Ahora bien, Don Amor se defiende entre las estrofas 423-648 (con Doña Venus) explicando que las acusaciones del narrador proceden de inexperiencia y mala comprensión de la conducta del Amor. Igual que una buena sentencia judicial, la autodefensa de Don Amor reviste el aspecto de un cuidadoso y completo veredicto legal, con explicación del proceso de razonamiento que ha llevado al fallo final. Vemos algo análogo en otros episodios.

Después de la violación de Doña Endrina, ésta acusa, en una sección perdida del *Libro* (entre 877-78), a Trotaconventos de complicidad en su sufrimiento. Trotaconventos se defiende diciendo que la víctima debería haber reconocido su peligro y que el mejor remedio que le queda ahora es guardar silencio sobre lo ocurrido (878-81). Doña Endrina protesta la duplicidad de la tercera (882-85) y ésta, al decir del propio Arcipreste, “dio en este pleito una buena sentencia” (886d), frase que revela bien a las claras la visión judicial que tiene el poeta de este conflicto. Recomienda Trotaconventos que busquen Don Melón y Doña Endrina “concordia e paz” y que “el pesar e la saña tornadlo en buen solaz” (889cd), recomendación que hace eco de la de Don Ximio en la estrofa 343cd en un pasaje de clarísima inspiración judicial.

Esto revela bien a las claras que el Arcipreste insiste en la percepción legalista de este episodio y cabe decir lo mismo de otros episodios también.

Aparte de la estructura sobre la base de acusación y defensa, Juan Ruiz echa mano de otras formas jurídicas para otros pasajes de su *Libro*. En el pleito presidido por Don Ximio (321-71) éste explica y valora los detalles procesales pertinentes al juicio que está a punto de fallar entre el lobo y la raposa. El juez comenta analíticamente las excepciones perentorias y dilatorias, las pruebas aceptables para respaldar tales excepciones, y los límites de la reconvencción que puede alegar el acusado contra el acusador (352-66). Toda esta sección es una lección práctica —por lo tanto, didáctica— del derecho procesal. La lección está destinada a los respectivos abogados en un sentido técnico, pero el resultado práctico de la explicación —la puesta en libertad de los dos litigantes— va destinado a éstos. Así es que los dos litigantes salen perdiendo el juicio pero ganando su libertad personal y exención de castigo y de multa (367; cfr. 206, esp. v. d: “libertad e soltura non es por oro comprado”).

Pero aunque las partes principales del juicio demuestran su satisfacción con el resultado, los dos abogados quedan insatisfechos e intentan culpar a Don Ximio por errores judiciales (368, 370). El juez, sin embargo, defiende su actuación y presenta una explicación de su jurisdicción especial (369, 371). Esta alternancia estrófica (partes/abogados y abogados/juez [dos veces]) refuerza el aspecto de pleito así como la naturaleza didáctica del episodio. El didactismo forense del pasaje queda clarísimo en las afirmaciones del poeta

tomaron los abogados del ximio buena liçión (369d) [...]
aprendieron abogados en esta disputaçión (371d).

Aparece nuevamente la instrucción forense en un episodio añadido a la segunda redacción del *Libro* en 1343. Cuando el Arcipreste experimenta con Urraca el mal efecto de los insultos (923-27; cfr. 424), el pasaje tiene conexiones implícitas pero indudables con los fueros y otros textos legales, como ha demostrado recientemente el profesor Walsh.⁵ La impresionante lista de expresiones insultantes para la medianera recuerda las listas de "palabras vedadas" que circulaban abundantemente en la Edad Media en leyes que eran anticipos de las leyes modernas en torno al libelo y la difamación. Como es tradicional en el mundo legal desde los Diez Mandamientos acá, se presenta una lección sobre lo que no hay que hacer, y las palabras negativas a lo largo del pasaje refuerzan la prohibición de esta conducta objetable. Nuevamente es significativo observar que, en la próxima estrofa, el Arcipreste emplea la palabra *derecho* (en el sentido de 'dicho') y el refrán "coita non ay ley" (928a) como si diera al lector una indicación breve de que presentaba material forense en su *Libro*.

La cuestión de jurisdicción vuelve a aparecer en la sección sobre la confesión de Don Carnal, pero en este caso lo que se discute es jurisdicción eclesiástica y no civil, como antes. En todo este pasaje, el fraile confesor explica —con numerosas referencias a autoridades, técnica muy del gusto del mundo forense— sobre la naturaleza de la confesión, sobre la manera en que se ha de hacerla y sobre quién tiene derecho a oírla y de absolver al penitente (1129-60). Aquí, aunque el episodio se mueva dentro del derecho canónico, observamos otra vez la profunda influencia del derecho sobre la invención y estructuración del material poético aprovechado por Juan Ruiz.⁶ Y, por

5 JOHN K. WALSH, "The Names of the Bawd in the *Libro de buen amor*", *Florilegium Medieval and Golden-Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, ed. John S. Geary, Charles B. Faulhaber y Dwayne E. Carpenter Madison: H.S.M.S., 1983, pp. 151-64.

6 El reciente estudio de HENRY ANSGAR KELLY, *Canon Law and the Archpriest of Hita* Binghamton, NY: M.R.T.S., 1984, a pesar de su acopio de materiales interesantes, no es una guía segura en torno al Archipreste por el hecho de que el prof. Kelly no ha observado la persistente tendencia del Archipreste a seguir de cerca un solo modelo legal en cada episodio donde aparece material forense. Además, el Sr. Kelly quiere fechar el *Buen Amor* a fines (1) del siglo XIV, a pesar de la clara evidencia de los manuscritos.

encima de esto, la presentación de este episodio es por medio de una explicación didáctica, nacida en el mundo de prácticas legales más que en el de la moral personal.

Pero hasta dentro de una disquisición sobre ésta, contenida en el prólogo en prosa, vemos otro brote del pensamiento legalista. Poco después de la célebre frase: "Empero, porque es unal cosa el pecar..." el Arcipreste pide comprensión de sus motivos por hacer el *Libro de buen amor*. Ruega el poeta que el lector

quiera bien entender e bien juzgar la mi entención... e la sentencia de lo que y dize (p. 13).

A continuación, el autor hace notar que

segund derecho, las palabras sirven a la intención e non la intención a las palabras (p. 13).

Aquí, en un pasaje que Juan Ruiz quería poner a la cabeza de su *Libro*, el poeta revela que, todavía en la segunda versión de 1343, le importaba enormemente seguir y ofrecer las enseñanzas del derecho. El impulso que ostentaba ya en 1330 al escribir su *Libro* por vez primera, sigue vigente trece años después con la revisión y expansión del *Buen Amor*.

Pero ¿cuál es la importancia última de este afán poético de conflicto resuelto por recurso al didactismo forense? En mi opinión es para demostrar que ya que el conflicto entre personas es ineludible, éste debe solucionarse no a través de abusos y violencias sino por medio de negociaciones bien controladas. Parece ser que, a juicio del Arcipreste, el mundo del derecho ofrecía el mejor modo de realizar este ideal. Tal vez sea ésta la razón por la cual Juan Ruiz organizó su *Libro* sobre la base de "situaciones de debate" como ha observado algún crítico perspicaz.⁷ Es incluso posible que el sentido de la frase *Buen Amor* mentado por el Arcipreste sea el de 'buena voluntad', o sea, un espíritu de cooperación propio de la profesión legal.

En cualquier caso, me parece que queda claro que el didactismo del Arcipreste parece estar inspirado antes en el mundo del derecho que en las enseñanzas de la Iglesia. El empleo de una frase copiada de las *Siete Partidas* para iniciar su primer gran episodio didáctico es un claro indicio de esta inspiración y otros muchos pasajes-clave revelan características comparables en este sentido. La presencia de términos jurídicos y de una estructura eminentemente legal dentro del *Libro de buen amor* delatan una formación judicial en el autor de este gran libro. Investigaciones recientes acerca de la identidad

⁷ WILHELM KELLERMANN, "Zur Charakteristik des *Libro del Archipreste de Hita*", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 67 (1951), 225-54.

de Juan Ruiz y de la formación de los poetas clericales han demostrado las estrechas conexiones entre estos poetas y el mundo del derecho.⁸ Juan Ruiz es un ejemplar tardío y probablemente el máximo dentro de esta tendencia de la temprana literatura española en *cuaderna vía*.

STEVEN D. KIRBY
Niagara University

8 Véase la noticia del sensacional descubrimiento de un documento —legal, además— atestiguado por Juan Ruiz, Archipreste de Hita en Francisco J. Hernández, "The Venerable Juan Ruiz, Archpriest of Hita", *La Corónica*, 13 (1984-5), 10-22. Para la conexión entre poetas de clerecía y el mundo jurídico, véase el artículo de Francisco Rico, "La clerecía del mester", *Hispanic Review*, 55 (1985), 1-23, 127-50, esp. pp. 127-29. El prof. Rico cita también un libro pertinente a la cuestión: M. PÉSET Y J. GUTIÉRREZ CUADRADO, *Clérigos y juristas en la Baja Edad Media castellano-leonesa*. Vigo, Senara, 1981, que no he podido ver aún.

ACCIÓN Y DRAMA EN EL "VOLKSSTÜCK" CRÍTICO
(DRAMA POPULAR CRÍTICO) ALEMÁN DEL SIGLO XX
(Fleisser, Horváth, Brecht, Sperr, Kroetz) *

Aplicar conceptos de la teoría aristotélica a obras modernas parece, a primera vista, una empresa poco realista, dado que, como todos sabemos, el teatro del siglo xx es teatro anticlásico, de tendencia épica y didáctica, o absurda o grotesca. ¹

Pero para la descripción y evaluación de las obras de nuestro tiempo igual se puede partir de estos conceptos, no porque los autores se atengan a las normas que implican, sino porque por medio de la distancia entre estas normas y las que rigen las obras se puede llegar a describir la forma y a reconocer la intención de las obras.

El género escogido, "Volksstück" o pieza popular, es un género que no entra en uno de los tres moldes nombrados, del teatro épico-didáctico, del teatro absurdo o el grotesco, sino que es un género híbrido que se nutre del teatro naturalista, como el de Hauptmann, y de un género cómico, del que heredó su nombre, el Volksstück. Éste, a su vez consiste en teatro propiamente campesino (Bauerntheater): historias de amor y de burlas, donde siempre es castigado el personaje malo y los buenos se casan; y un teatro de evasión como el que creó Ferdinand Raimund en Viena, con sus piezas de maravillas, o más tarde Nestroy con sus eventos fabulosos. ² El nombre de Volksstück, todavía usado para el género cómico por Zuckmayer y Brecht, ha sido utilizado para una pieza de contenido trágico que juega en la capa menos pudiente de la sociedad con toda intención por Ludwig Thoma en 1912, cuando denominó así a su tragedia *Magdalena*. En *Magdalena*, un campesino muy laborioso, que lucha por ser reconocido en su pueblo, tiene una sola hija. Esta es una mu-

* Trabajo leído el 18 de septiembre de 1984 en las III Jornadas de los germanistas argentinos, en la Universidad del Salvador, Buenos Aires.

Agradezco la colaboración del grupo de literatura del Instituto Goethe, Buenos Aires, 1984.

¹ Citaré alguna bibliografía fundamental por la cual me guié en la elaboración de este trabajo; PETER SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1963; JULIANE ECKHARDT, *Das epische Theater*, Darmstadt 1983; RAINER TAËNI, *Drama nach Brecht, eine Einführung in dramatische Probleme der Gegenwart*, Basel, 1968.

² Hay un libro importante que se ocupa de la historia del género en sus diversas etapas: GERD MÜLLER, *Das Volksstück von Raimund bis Kroetz, die Gattung in Einzelanalysen*, München, 1979. Lo que expongo sobre la historia del Volksstück tradicional se basa en esta obra. Ver además: HELMUTH KARASER, "Die Erneuerung des Volksstücks", in: ed. H. I., ARNOLD-Th. BUCK, *Positionen des Dramas*, München, 1977, pp. 137-169.

chacha débil, quien, al no tener éxito trabajando como criada en la ciudad, cayó en prostitución. Por ello la mata el padre, obedeciendo a sus aprehensiones por el "qué dirán". Aunque el tema es muy cercano a los temarios del Volksstück de la segunda posguerra, Thoma no fue aceptado como antecesor por los autores de este género. Ello se debe, probablemente, a la tendencia integratoria de esta pieza: el padre mata a su hija para cumplir con las normas morales de su pueblo, olvidando que ello ocasionará un litigio con la justicia. En cambio fueron aceptados no sólo Ödön von Horváth, cuyas piezas de los años 30-32 también corren bajo esta denominación, sino también Marieluise Fleisser, de quien se estrenaron dos piezas en 1926 y 1928 (vueltas a los escenarios en forma reelaborada en la década del 70), con las que, desde la perspectiva de Kroetz por lo menos, se inicia una aproximación novedosa a la realidad.³

Trataré por esto a Fleisser y a Horváth como primera época del "kritisches Volksstück", y a dos de los autores nuevos, Martin Sperr y Franz Xaver Kroetz, para ver cómo funcionan sus obras, y qué mensaje transmiten por medio de su acción y del drama interior que imitan.

Los conceptos de acción y drama

Aristóteles⁴ utiliza el concepto de acción (*pragma*) para hablar de lo que sucede sobre el escenario al desarrollarse la fábula. Es el concepto clave en la elaboración de la tragedia, "porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad", junto con el *mythos*, o sea, la historia narrada (*Poética*, 6), que llamaremos "fábula". Se trata de la *sustasis*, "estructuración de los hechos" (*Poética*, 7). La acción debe ser completa y entera, conviene que sea una sola y que tenga desarrollo, nudo y desenlace.

De la acción dependen todas las otras partes de la tragedia, en especial el carácter y el pensamiento (*dianoia*) que motivan las preferencias de los personajes y nos instruyen sobre intenciones o hechos. En la tragedia el pensamiento no se muestra necesariamente por medio de palabras, dado que éstas pertenecen al ámbito de la retórica (*Poética*, 19), sino *por medio de las mismas acciones*. Las acciones suscitan los mismos "efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud" que las partes del discurso en retórica. El pensamiento entonces, además del que utilizan los personajes para persuadir dentro de la obra, es la intención ulterior del poeta que se configura por medio de los hechos.

3 Ver su artículo "Liegt die Dummheit auf der Hand?", publicado en FRANZ XAVER KROETZ, *Weitere Aussichten, ein Lesebuch*, Köln, 1976, pp. 523-528. La innovación consiste en que por medio de su incapacidad de expresión se denuncia (crítica) a la sociedad, y no a los individuos representados.

4 Utilizo de la *Poética* la edición: *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, 1974. Cito por capítulos.

Estos conceptos son útiles para conocer la intención de las obras aun cuando su tendencia es anticlásica, ya que el filósofo antiguo estableció un cuadro muy completo de las posibilidades que podían darse formalmente, aunque de las consecuencias sólo trató la que atina a la tragedia. Para suscitar los efectos de compasión y temor la forma más útil es la de la tragedia, con su acción una, entera y completa, y la intención inmanente en los hechos. Esta intención llevará al espectador a cambiar su propia actitud en consecuencia de las emociones vividas, que sería la purgación de las pasiones, la cual, según ya lo vio Lessing,

no consiste sino en la transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas.⁵

Una acción múltiple, o episódica o parcial suscitará otras emociones: una acción en que se usa el pensamiento persuasivo en vez de la acción propia, apelará al juicio, en vez de apelar a las emociones, de modo que, como queda dicho, la finalidad de los autores no aristotélicos podrá medirse en su distancia de la forma definida como la mejor forma de la tragedia por Aristóteles. Considerado desde la teoría aristotélica, por ejemplo, el teatro épico de Brecht tiene dos vicios, de los cuales el más importante es no querer inducir a la identificación con el héroe, y el otro, la disposición episódica de los elementos de la fábula. En añadidura, Brecht introduce elementos más propiamente épicos, como los carteles a manera de títulos de escenas, la figura de un comentador (que Aristóteles consideraba antimiméticos, como se puede ver en el capítulo *Poética* 24: "Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador"), o la introducción de canciones.

El concepto de "drama" como palabra ocurre también en varios lugares de la *Poética* de Aristóteles (cap. 3, donde se explica de manera similar a *pragma*; cap. 17, donde se usa igual; cap. 18, donde se habla de dramatizar temas épicos). Pero aquí introducimos dos otras acepciones de este concepto, basándonos en las obras de Dimitri Cioranescu, *El barroco o el nacimiento del drama*, La Laguna, 1956, y de Etienne Sourieau, *Les 200.000 situations dramatiques*, Paris, 1950, con las que se delimitará su alcance. Cioranescu parte de la observación en los textos barrocos de que en todo nivel, tanto de elocución como de pensamiento y acción, se constituye una dicotomía, la cual se produce condicionando todos los niveles. Esta dicotomía en su expresión más completa escinde a los personajes en dos partes con su propia voluntad cada una. El "drama" consiste en el conflicto entre dos principios de igual fuerza dentro de un solo personaje, por ejemplo, el principio del amor y el honor en la figura del Cid en Corneille, o del amor y la razón de Estado en la de Titus en *Berenice*, de Racine. Sería la acción interiorizada, cuya elaboración

⁵ Cito este pasaje en la traducción de García Yebra, ob. cit., p. 371.

se origina en alguna crisis o una finalidad que hace necesaria la opción. A ella antecede lo propiamente dramático: la duda.

En el drama concebido así la primera condición es la verbalización del conflicto interior; el personaje en cuya alma tiene lugar el drama debe estar en pleno conocimiento de las dos fuerzas que luchan en él y en condiciones de articularse respecto de ellas: hablando de ellas delimita su duda y llega a sucumbir a la tentación o a optar por la solución moral. Escisión, conciencia, verbalización y decisión son, en esta concepción, elementos peculiares del drama. La decisión está acoplada necesariamente a un acto de voluntad, que vemos gestarse a través de la obra, pero lo primordial es la clasificación de la opción interna, que se logra por medios verbales.

Cabe destacar que el drama así delimitado traslada la *dianoia* o pensamiento al ámbito de la retórica, desechando la acción como hecho primario, o sea que restringe mucho el concepto si lo comparamos con el que utilizó Aristóteles. Hay además una incidencia en la definición de la verosimilitud, dado que la organización de la trama en el drama también se desarrolla a nivel de verbalización, y no de la sola acción, pero de ello no nos ocuparemos en este lugar.

La definición del drama elaborada por el otro autor mencionado, Sourieau, abarca el conflicto interior del personaje y además el campo de otro concepto de Cioranescu, que es el conflicto. El conflicto, según Cioranescu, es el choque de dos fuerzas, o dos voluntades, en escena, es decir se da una oposición binaria entre dos personajes, y no entre las partes escindidas del alma de un solo personaje. En el libro de Cioranescu, lógicamente el conflicto es anterior, es estado previo al drama; en tanto el drama se adueña de la persona misma, el conflicto se da entre dos entes de por sí separados.

Sourieau no separa estos dos conceptos, dado que a él no le interesa trabajar sobre un fenómeno en su desarrollo lógico e histórico, sino que lo observa de manera fenomenológica. Lo que aquí interesa destacar de su obra es el modelo actancial elaborado, que más adelante fue aceptado por Greimas⁶ y trasladado a otros textos que la obra teatral.

Sourieau diferencia entre seis funciones actanciales, que señala con signos del zodiaco para hacer patente su carácter de constelación. Estas funciones son:

León: la fuerza temática orientada, es decir, la fuerza de la cual emana el impulso a actuar, a cambiar la situación.

Sol: el representante del bien deseado, del valor que orienta, es decir, lo que se desea obtener.

Tierra: el destinatario de ese bien, es decir, aquel por quien trabaja la fuerza temática.

⁶ ALGIRDAS J. CREIMAS, *Semantique structurelle*, Paris, 1966, "Réflexions sur les modèles actantiels", p. 172 y ss.

Marte: el opositor, es decir, los obstáculos que se elevan ante la fuerza temática.

Libra: el árbitro que atribuye el bien deseado, o sea, la circunstancia o persona de que depende la solución del conflicto.

Luna: el redoble o ayudante, que es una fuerza suplementaria que redobla alguna de las otras fuerzas, lo que tiene una importancia decisiva en los eventos.

Hay que recordar que estas seis funciones no están atadas a un personaje, sino que pueden acumularse y pueden cambiar con la situación. Por ejemplo, en *La vida es sueño* la fuerza temática de la acción principal recae en los primeros actos en Basilio, quien además tiene la función de árbitro. Pero en el último acto la fuerza temática recae en los liberadores de Segismundo, y Segismundo se hace árbitro de la situación.

El juego de fuerzas que constituye el drama podría entonces partir de cualquier situación, no necesita una trama verosímil para desarrollarse.

Sourieau contempla otro concepto más que puede ser interesante en la apreciación del drama y de su acción, y es el concepto del *punto de vista*. El punto de vista está muy estudiado para la narrativa, pero en dramática no se recurre tanto a este concepto, dado que, al hablar todos los personajes en primera persona, todos parecen tener la misma presencia. Sin embargo se dan situaciones en las que se crea como una perspectiva, cuando, por ejemplo, un personaje se muestra hablando a sí mismo. Son las escenas en las que el lector/espectador sabe que ahora no se habla en situación a otros personajes, sino que se dice lo que una persona dice al hablar consigo misma, o sea, la verdad. En el momento del monólogo los personajes guían el punto de vista del espectador/lector hacia su enfoque de la situación, instruyéndonos de sus intenciones reales o sus cambios de intención.⁷ ¿Qué otro sentido tendría el famoso monólogo con que cierra el segundo acto de *La vida es sueño*, si no el de prepararnos a aceptar el cambio de actitud del príncipe Segismundo?

En el teatro épico, que es el teatro anticlásico teóricamente más definido, el punto de vista está por definición fuera de la acción representada. El distanciamiento se produce en gran parte precisamente a partir de que, con sus comentarios o sus carteles o sus canciones, el texto es acompañado por una guía de interpretación que hace difícil la identificación del espectador con los personajes, que era lo que facilitaba ver los elementos de la fábula en el enfoque de ellos. Aun una situación monológica, cuando ya la acompaña un comentario, así como en la última escena de *Madre Coraje*, tiene menos poder de identificación del que tiene una escena de la cual fingimos ser los espectadores directos.

⁷ La misma función pueden tener los apartes.

De todo esto creo que resulta claro que la acción, si la consideramos según la prevalencia de las funciones que en ella se ejercen, se debe definir como el cambio dirigido de situaciones y su dramaticidad reside en que a este cambio se oponen fuerzas que se pretenden vencer para lograr el cambio deseado, y no su expresión en palabras.

Brecht

Antes de entrar en el tema propio del Volksstück crítico, quiero dedicar unas consideraciones a una pieza de Brecht, única entre sus obras que le mereció el título de "Volksstück", *Der Herr Puntila und sein Knecht Matti* (El señor Puntila y su empleado Matti), escrita en 1940 en el exilio finlandés.⁸

En esta obra se muestra a un rico terrateniente, cuya vida transcurre en estado de ebriedad, y al estar beodo es una persona alegre, accesible, realmente humana. Rara vez sucede que llega a ser sobrio, pero de llegar a serlo, Puntila se convierte en la persona más insoportable que se pueda pensar, deshaciendo todos los tratos hechos en su estado normal de embriaguez. La relación con su chofer Matti muestra cómo éste se percata de las buenas y malas calidades de su señor, y cómo razona su relación mutua. La obra destaca no sólo diversos episodios en que se pueden comparar las dos personas presentes en Puntila, que no comunican nunca (no hay base para un drama interior en el sentido de Cioranescu), y la resignación paulatina de Matti de poder inducir a su señor a que obre siempre bien, sino que en diversas escenas, como las dos famosas escenas de las cuatro novias de Kurgela y la escena en que Matti muestra a Eva, la hija de Puntila que persigue al chofer y que no sabría vivir como buena mujer pobre, elabora motivos francamente cómicos y que tienen el sabor de provenir de una prosapia cómica.

Estas escenas, según el mismo Brecht, deben representarse con arte sublime, lo que significa en este caso que no hay que cargar en la vena cómica, sino que la representación debe de guiar la simpatía del espectador hacia las cualidades humanas de los personajes. Brecht trata de esquivar los escollos de lo brutaemente cómico, pidiendo un arte escénico sublime. Al hacerlo, compara sus escenas con las de la *commedia dell'arte*,⁹ que es, a la manera de otras técnicas de extrañamiento, un teatro antinaturalista y quizás poco apto para guiar las simpatías, si no se da el elemento adicional y decisivo de la persuasión, retórica en este caso, presente en los comentarios de los personajes; en la obra comentada de Matti la simpatía no se produce por medio de la identificación, sino por la toma de partido con un personaje que guía nuestro punto de vista.

En sus notas escritas para defender la obra en cuestión, se ve que el

8 Como ocurre en muchas de las obras de Brecht, el tema fue preexistente: se lo proporcionó la escritora finlandesa Hella Wuolijoki, quien estaba trabajando en el libreto de una película sobre el señor Puntila.

9 BRECHT, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., 1967, Bd. 17 (Zum Theater 3), p. 1168.

Volksstück, como lo concibe este gran poeta, es efectivamente comedia,¹⁰ y no arte dramático serio, como para los autores que nos interesarán a continuación.¹¹ Para lograr su meta didáctica utilizando la forma cómica, Brecht diversificó entre los momentos que podremos denominar con Horacio *prodesse* y *delectare*, invistiendo de una fábula cómica su mensaje sobre la sociedad estratificada.

Fleisser y Horváth

Brecht había convivido con Marieluse Fleisser, ejerciendo una influencia decisiva sobre ella, y había estrenado su segunda obra en Berlín en marzo de 1929. Estuvo también en Berlín cuando se estrenaron las obras de Horváth (tanto las dos "piezas de Ingolstadt" de Fleisser como también las obras de tipo popular de Horváth son muy anteriores a *El señor Puntilla y su empleado Matti*, ya que datan de entre 1926 y 1932). Estos dos autores utilizaron rasgos del Volksstück como vehículo de mensajes trágicos, o por lo menos muy serios, que tenían que ver con el modo de ser del pequeño burgués y del estrato más bajo de la sociedad alemana.

Los dos autores, que con frecuencia se mencionan juntos, en realidad no escribieron obras muy similares, si se exceptúan dos características, por cierto importantes: la primera, destacada por la literatura secundaria especialmente en cuanto se refiere a Horváth,¹² es el idioma de los personajes: un idioma pobre, compuesto de clisés mal digeridos, cuya utilización pervierte la concepción del mundo por parte de los personajes. La segunda, que en algunos trabajos sobre Marieluse Fleisser figura como su forma "anticlásica",¹³ es la debilidad en la organización de la trama.

Marieluse Fleisser nació en Ingolstadt. Comenzó sus estudios universitarios en Munich, donde conoció a Lion Feuchtwanger y, por su in-

10 Brecht defiende lo artístico tanto en la obra como en la escenificación: "El arte puede mostrar lo feo de lo feo en forma hermosa, lo innoble de la falta de nobleza en manera noble, puesto que los artistas pueden mostrar la falta de gracia en manera grácil; lo débil en manera fuerte. Los sujetos *de la comedia*, que imita la vida común, de manera alguna se sustraen a ser ennoblecidos. El teatro tiene el color delicado, la combinación agradable y grandiosa, los gestos originales, en fin tiene a su disposición el *estilo*, tiene humor, fantasía y sabiduría para dominar lo feo". Loc. cit., p. 1166. (Traducción mía). Cito este pasaje extenso porque dice explícitamente que considera comedia al Volksstück.

11 Gerd Müller piensa también esto, aunque su camino hacia esta conclusión es diferente del que aquí seguimos. Su resumen de estos hechos: "(Brecht) continúa la tradición del Volksstück histórico insertándole elementos de su propia teoría del teatro didáctico y épico". Ob. cit., p. 110 (traducción mía).

12 En su artículo citado (ver nota 2) Karasek explica la dependencia entre la apercepción del idioma y de los mecanismos sociales: véanse las primeras páginas, en especial 138-9. Véase también la corta polémica de Handke, "Horváth und Brecht", in: *Positionen des Dramas*, München, 1977, pp. 242-3, y el trabajo de Kroetz "Horváth für Lente von heute", in: FRANZ XAVER KROETZ, *Weitere Aussichten, ein Lesebuch*, Berlín, 1976, pp. 519-523. Véase también su trabajo sobre *Pioniere in Ingolstadt*, "Liegt die Dummheit auf der Hand?", citado en nuestra nota 3.

13 Ver para este complejo GERD MÜLLER, ob. cit., p. 84.

termedio, a Brecht. Ambos la apoyaron en su carrera de escritora; sin embargo se puede decir que la influencia de Brecht fue sentida como muy ambigua posteriormente por la escritora, según puede apreciarse al leer su cuento *Avantgarde*; ¹⁴ Brecht la aplastaba con su poderosa influencia. En la escenificación de su segunda pieza tuvo Brecht una influencia decisiva, que se extiende al mismo texto, al que manipuló hasta el momento de su estreno en Berlín, igual como lo solía hacer con todas las obras, incluyendo las propias. Fleisser es autora de algunos cuentos y ensayos, de una novela corta y de piezas teatrales. Dos de estas, *Der Tiefseefisch* (Pez de aguas hondas) y *Karl Stuart* son, un drama autobiográfico el uno, una pieza histórica el otro, poco valorados por la crítica. En cambio las otras piezas, que son las que aquí interesan, fueron apreciadas por el gran talento que demostraban y la novedad que aportaban, en especial las dos piezas de juventud que, además, debían de jugar un triste papel decisivo en el desarrollo de la vida de la autora. Fleisser sufrió persecuciones durante el régimen nazi, ¹⁵ y escribió poco en esta época. En 1945 compuso una nueva obra teatral, el Volksstück *Der starke Stamm* (El tronco robusto), que fue reelaborado y estrenado en 1949, de nuevo bajo la guía de Brecht.

La dejaremos de lado para dedicarnos a las dos obras de juventud de la autora, conocidas por el nombre "piezas de Ingolstadt", que la condujeron a una tardía fama en sus últimos años de vida. Reelaboró las dos piezas, en 1968 y 1970, ¹⁶ alentada por la nueva gente de teatro.

Purgatorio en Ingolstadt (1926, reelaborado en 1970) presenta a un grupo de jóvenes estudiantes secundarios, entre los que hay dos figuras problemáticas: Olga y Roelle. Olga está embarazada, y por ello está expuesta a la persecución hasta el punto de intentar suicidarse. Roelle nunca se ha integrado bien con sus pares.

Olga, a quien ama, lo rechazó siempre y lo sigue rechazando en el mismo momento de su angustia a pesar de que Roelle es el único que le ofrece ayuda con el niño por nacer, y es quien frustra su suicidio. El rechazo de Roelle por parte de Olga se debe a que Roelle no concuerda, en la visión que ella tiene de él, con sus actos. Es imposible para Olga captar su esencia personal. Esto se traduce en una falta de confianza: Olga cree que los ofrecimientos de ayuda por parte de Roelle tienen el fin de dominarla, y que la salvación perpetrada por él, con la inmersión heroica en el Donau cuando era notorio su miedo y repugnancia al contacto con el agua, sigue esa misma finalidad.

¹⁴ El cuento *Avantgarde* se publicó en las obras de MARIELOUISE FLEISSER, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., 1972, ed. Gunther Rühle. (2ª, 1983), Bd. III, pp. 117-168. Fue escrito en 1962. Ver también su ensayo *Erinnerungen an Brecht: Frühe Begegnung*, en el t. II de las obras, pp. 297-308. Este ensayo data de 1964. No tiene los elementos de amargura personal que caracterizan al cuento.

¹⁵ Ver el cuento "Eine ganz gewöhnliche Vorhölle", en las obras, t. III, pp. 189-218.

¹⁶ Ver las notas a la edición de las obras, que constan al final de cada volumen. Para las dos piezas en cuestión, obras, t. I, pp. 437-448.

Roelle, por su parte, carente de todo contacto estable con un grupo social, se encuentra rodeado de situaciones límites: lo persigue un psicólogo, para quien constituye un objeto de estudios (1926!); es desestimado por sus pares y no amado por su amada; es tratado como un niño por su propia madre, quien lo persigue en la plaza pública con la sopa que no había querido comer para vivir ascéticamente; lo burlan sus ayudantes, quienes lo habían apoyado para organizar una sesión pública para demostrar sus alucinaciones, y finalmente es víctima de sus propias obsesiones. Este personaje no se ha sabido plegar a las leyes de socialización, se porta en contra de todos los reglamentos, en especial las exigencias impuestas por la iglesia, y, cuando le va mal en su resistencia contra ella, simula o intenta ser un santo, y más tarde un diablo.

Roelle es un excéntrico mostrado en continuo estado de sufrimiento y de choque con todos los que le hablan; no tiene opción de decidirse por algo que él mismo pudiera aceptar, el mundo en que vive es demasiado estrecho para él y no le deja escape, de modo que finalmente su propia madre está convencida de que es un enfermo mental; y él mismo, que no puede acudir al consuelo de la confesión, se traga su cédula de confesión como si quisiera ahogarse con sus propios vicios.

Ahora, si consideramos la acción en esta obra vemos que su entramado es pobre y disperso, y lo que acaece pasa sin tener mucha influencia en los diálogos posteriores. Por ejemplo, el salvamento de Olga, narrado en escena por el personaje accesorio Protasius, confirma para ella lo que había pensado antes: que a Roelle no se lo puede conocer, y que todo lo hace en provecho propio. Éste, sin embargo, es el más espectacular elemento de acción en toda la pieza. Pero no cambia nada en la relación entre los dos jóvenes, ambos permanecen en su desafortunado aislamiento. Roelle, quien es fuerza temática y receptor de la acción, no puede influir en su porvenir, dado que el poder arbitral está depositado en Olga. Ella es su bien deseado, pero su enemigo. El conflicto entre ellos dos es justamente la acción en el sentido que buscamos, o sea, lo que define la situación nueva. En el cuadro 5, cuando Olga se identifica momentáneamente con un Roelle vencido, la balanza tira para el lado opositor por la fuerza del redoble, constituida por el grupo de amigos.

En la otra obra, *Pioneros en Ingolstadt* (1928, reelaborada en 1929 y en 1968), se desarrolla una historia de amores entre la ilusionada criada Berta y Korl, un soldado atractivo y egoísta. La divergencia entre ellos dos es claramente perceptible para el espectador a partir del primer momento, pero la amante la reconoce recién al fin de la pieza, cuando, después del furtivo goce sexual, exclama "pero hemos dejado afuera el amor", lo que en nada molesta al soldado. Alrededor de estos dos personajes se agrupan diversos otros: Unertl, el amo de la joven Berta; su hijo Fabián, quien la persigue, apoyado por aquél; una amiga de ella que, para evitar la humillación del servicio doméstico, cae en la prostitución; el cabo a cuyo mando está Korl, su rival en cuanto a Berta, y quien, porque ella prefiere a Korl, lo persigue con toda clase de vejaciones; y otros personajes secundarios.

En la tercera versión, elaborada después de la primera pieza de Sperr, y quizás influida por ésta, se introdujo una intriga secundaria, que cambia la acción en dos aspectos importantes: habitantes de Ingolstadt roban parte de la madera destinada al puente que los pioneros deben edificar para atravesar el Donau; el robo no se descubre, pero el suboficial piensa que es su rival Korl el responsable. Sus vejaciones llevan a que éste presencie impasible la muerte violenta del cabo, cuando cae al río en medio de una tormenta por haberse enredado su pie con la soga del ancla. Importa destacar la criminalidad que implica en este momento la actitud de Korl, pero también la implícita complicidad a que sabe conducir no sólo a sus compañeros sino también a Fabián, único testigo del hecho. Este joven de 17 años se destaca por su decisión criminal de callar cuando le conviene —interesante justamente por la similitud con la postura de Sperr, quien postula una criminalidad subyacente en la sociedad alemana del siglo xx que Fleisser comparte en este añadido a su obra.

Odön von Horváth, también nacido en 1901, hijo de un diplomático húngaro, en Fiume, es uno de los autores que, como también Canetti, escriben en alemán más por elección que por ser su único idioma.

Horváth lo había hablado siempre, pero no lo aprendió a escribir hasta que en 1915 ingresó en un Gymnasium en Munich. Sus padres recién en 1923 se radicaron en Murnau, que fue la base también para él, aunque su vida de escritor lo llevó pronto a Berlín. Horváth es autor de 11 obras dramáticas, de novelas cortas, cuentos y ensayos. Los estrenos de sus obras fueron muy controvertidos en Berlín; igual que Fleisser, fue acusado de ser cínico y destructor. De sus piezas, las que más atrajeron la atención fueron cuatro obras pertenecientes al género que nos ocupa: *Noche Italiana*¹⁷ (1930), *Historias del bosque de Viena* (1930/31), *Kasimir y Karolina* (1931) y *Fe, amor, esperanza* (1932, estrenada en 1936), todas estrenadas ante una crítica cada vez más hostil. Horváth, en 1933, tuvo que emigrar por razones políticas, vivió en Viena hasta el Anschluss, 1938, viajando siempre mucho; cuando fue exiliado de Austria siguió sin radicarse hasta que el 1 de junio de 1938, un árbol derribado por una tormenta lo mató accidentalmente en los Champs Elisées de París. Horváth fue un autor cuyas obras volvieron a representarse inmediatamente después de la guerra en Austria y en Alemania;¹⁸ su obra teatral alcanzó su mayor auge hacia 1970.

Cada una de las cuatro obras mencionadas sería interesante para nuestro análisis, y lo sería tanto en su elaboración de los elementos de violencia como

17 Las obras fueron editadas en una edición de cuatro tomos: Odön von Horváth, *Gesammelte Werke*, ed. Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt, Frankfurth and Main, 1970, (3 1974). Las cuatro piezas mencionadas se encuentran en el t. IV.

18 Véase el tomo *Odön von Horváth, Leben und Werk in Dokumenten und Bildern*, ed. Traugott: Krischke und Hans F. Prokop, Frankfurt a. M., 1967, pp. 146 y ss. donde se reprodujeron afiches de las representaciones de postguerra.

de los elementos accionales. En la última de las cuatro la protagonista es llevada por sus tristes circunstancias exteriores a cometer un intento de suicidio; en la segunda la abuela hace morir a su nietito ilegítimo para garantizar la libertad del hijo, su descuido voluntario es un motivo cercano al de la criminalidad presente en las obras de la segunda postguerra en otros autores.

Me restringiré a analizar un poco más detenidamente la pieza *Kasimir y Karolina*, de la que, igual que de las otras posteriores a *Noche Italiana*, existe una versión definitiva y muchas escenas desechadas,¹⁹ cuya comparación creo muestra con claridad lo que me interesa destacar.

La versión definitiva presenta a Karolina que ha convencido a su novio Kasimir, recién despedido de su trabajo (lo que en 1932 significaba una situación de angustiosa inseguridad social), a que la acompañe al Oktoberfest, la fiesta popular de Munich. Kasimir no se siente con ánimos de gastar sus últimos recursos en las diversiones, está melancólico y se siente incómodo. Karolina, en cambio, con sus grandes ganas de divertirse, atrae a varios desconocidos y se va con un viejo comerciante rico, quien, sin embargo, sufre un ataque cardíaco al salir con su auto hacia Altötting, que es el lugar donde pensaba seducir a la joven. En el policlínico se encuentran con el amigo del viejo comerciante, que ha sido víctima de una pelea originada en un robo efectuado por un amigo de Kasimir, mientras éste estaba entablando relaciones con Erna, la novia, y actuando de "campana". Finalmente Karolina se queda con su otro pretendiente, un devoto y cínico empleado de su admirador viejo, y Kasimir se consuela con Erna, la que quedó sola cuando fue llevado preso su novio. Erna, sumisa y comprensiva con él, entiende que su carácter brusco lo ha llevado a pequeñas acciones criminales cuando le faltaba un empleo; ella consolará a Kasimir comunicándole sus pensamientos dirigidos a cosas espirituales, haciéndole ver las constelaciones en el cielo estrellado. La obra está marcada por diversas formas de reacción al desempleo de las diferentes personas, que las conduce a la criminalidad y a la prostitución. Hay que recalcar que en esta obra el elemento criminal se explica a partir de las circunstancias particulares descritas, y no es, como en las otras obras mencionadas, parte sustancial de la sociedad, sino que es accidente.

En sus comentarios posteriores a la representación de esta obra Horváth pidió una estilización irónica de las figuras,²⁰ y que se constituye de manera tal que quien está más definido por su situación social, como los dos viejos, o como Franz, el pequeño delincuente, o como las dos muchachas prostitutas, debe de representarse con más ironía, mientras que figuras cuya actitud todavía debe definirse, como lo son en especial la pareja del título y Erna, han

19 Las variantes están editadas en el t. IV, pp. 211-266, pero faltan variantes de la escena final, que Krischke editó en la ed. de la obra publicada en Bibliothek Suhrkamp 316, pp. 135-142, ver *Kasimir und Karoline*, Frankfurt a.M., 1972.

20 HORVÁTH, "Gebrauchsanweisung", in.: *Gesammelte Werke*, IV, pp. 659-665.

de jugarse con más simpatía y realismo. Esto muestra su interés en realzar el mensaje crítico-social de la obra, cuyo tema, el desempleo, era por cierto apremiante en Alemania en 1932.

De las escenas eliminadas, que todas juntas tienen una extensión casi igual a la de la pieza definitiva, se infiere que Horváth tenía planeada una obra muy diferente de la que tenemos ahora: el viejo verde de la obra terminada es, en estas escenas, el padre de un joven estudiante, y es éste quien trata de enamorar, y casi lo logra, a Karolina; un grupo de jóvenes lleva a estos dos personajes afuera de la *Wiesn*, que es lugar donde se celebra la fiesta, y los deja plantados lejos de Munich, solos, de modo que deben volver a pie. Mientras lo hacen furiosos, Kasimir y los padres de Karolina la buscan, y se ve cómo la familia quisiera deshacerse del honesto pero pobre Kasimir, para que ella tenga un mejor futuro con el joven académico. Asociados a los padres hay además otra pareja. En ella manda la mujer, quien profiere todos los preconceptos nacionalsocialistas, mientras que el marido, dominado por ella, critica el clima de violencia reinante en Alemania.

La trama de estos esbozos es notablemente más rica que la de la pieza hecha, lo que quizás es debido a que Horváth se decidiera a eliminar escenas de contenido político al nivel del discurso, y personajes ligados a estos temas, entre ellos el joven estudiante. Se podría suponer que ello fuera una reacción a la crítica acerba y amenazadora que encontró su pieza anterior, la obra antinazista *Noche Italiana*. Pero junto con los diálogos de contenido político también se eliminó un elemento importante de la acción, que es la situación convincente por la cual Karolina deja a Kasimir. Pues es mucho menos probable, desde el entramamiento de las decisiones, que lo abandone por los hombres de valor mediocre que la persiguen en la pieza definitiva, que el hecho de que se deje seducir por el joven Emilio de las escenas no aprovechadas. Con ello la motivación se volvió arbitraria, pero, por otra parte, la falta de cohesión en el elemento accional refuerza nuestro interés en las situaciones efectivamente presentadas, en las que Horváth deja hablar a las mismas circunstancias con su temario de represión, de falta de seguridad social, en vez de hacerlas razonar por los personajes como en las escenas eliminadas. La represión y la sumisión, en las figuras del viejo comerciante y su empleado; la criminalidad y la prostitución por necesidad; la sujeción del otro ser humano, representada en forma de modelo en el grupo de artistas anormales del gabinete de curiosidades, a quien se prohíbe salir a admirar el Zepelín para que no sean vistos gratis. . .

En Horváth resulta admirable la actualidad de sus temarios desarrollados dentro del género *Volksstück*,²¹ le interesa mostrar en sus piezas el mecanismo de la miseria en el mismo momento en que se la vivía intensamente en esos primeros años treinta, tan inseguros políticamente con la debilidad de

²¹ No apreciada por los colegas contemporáneos, ver la carta de Zuckmayer de 1931, en: O. v. Horváth, *Italienische Nacht*, mit Materialien, ed. D. Steinbach, Stuttgart: Klett, 1982, p. 72.

los gobiernos de 1930-1933 (Brüning, von Papen, von Schleicher), y tan difíciles por la falta de trabajo para muchos millones de alemanes, lo que significaba un notable deterioro de las condiciones de vida.

Conviene recordar que circunstancias parecidas ya se denuncian también en las piezas de Marieluise Fleisser, que también datan de años socialmente críticos, dado que los personajes, en la pieza secundarios, Gervasius y Protasius de *Purgatorio en Ingolstadt* tienen un carácter de desempleados, y son, como las figuras que deben jugarse irónicamente en Horváth, figuras de poca posibilidad de decisión, predeterminadas por su situación. Esta determinación por la situación económica es también lo que subyace como crítica social a *Pioneros en Ingolstadt*.

Desde el punto de vista del tema se puede decir que ambos autores representaron a gente de extracción social mediana y baja, determinada por su situación social. Si algunos personajes, como la Berta de Fleisser o la Erna de Horváth conocen ideales, estos ideales son predestinados a llevarlas al fracaso en el mundo tal como se presenta. El pensamiento o *dianoia* de ambos autores es una crítica de la sociedad en la República de Weimar en tanto sus mecanismos determinan el carácter de los personajes. Por ello los personajes (con excepción de Roelle y quizás de Berta y Erna) no actúan por otras causas sino por sólo su papel en la sociedad. No hay nada que haga contrapeso al materialismo que los guía, y ello lógicamente tuvo que repercutir en la aceptación de las piezas por la parte dominante de la sociedad, tanto más por cuanto los criticados no son seres marginales, sino que incluyen miembros de la burguesía (Unertl y Fabián, en *Pioneros en Ingolstadt*; los estudiantes en *Purgatorio en Ingolstadt*; Bauch y Sperr en *Kasimir y Karolina*, y más ejemplos en las otras piezas de Horváth). Los valores que se viven en esta sociedad son valores invertidos, o quizás convendría aplicarles la caracterización de *degradados* que utilizó para fenómenos similares en la novela Lucien Goldmann.²²

Al presentarnos acciones poco desarrolladas y tramas incoherentes estos autores han conseguido quitar efecto trágico a lo que pasa en el escenario, reforzando, por otra parte, la representación de los mecanismos sociales que definen esas acciones como necesarias en el sentido de ineludibles. Con ello logran una de las cualidades positivas dentro del sistema aristotélico. Los personajes no tienen campo de libre decisión en una sociedad como la que describen Fleisser y Horváth.

Sperr y Kroetz

La nueva generación de escritores de postguerra, nacidos en el decenio del 40, comenzó a ocuparse de los problemas de la sociedad en los mismos

²² LUCIEN GOLDMAN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964, en especial la p. 35. Claramente falta en el drama lo que el autor determina como fundamental para la novela: la búsqueda de valores auténticos por vías degradadas (*sur un mode dégradé*).

años en que también el movimiento estudiantil y la oposición extraparlamentaria” se enfrentaron críticamente con la reestablecida burguesía de la República Federal. En Alemania Occidental, en los años de postguerra se habían reunido todas las fuerzas existentes para restituir el bienestar económico. Sólo algunos grupos marginados²³ protestaron en los primeros años contra la persistencia de fuerzas nazis en la conducción económica y política. Recién cuando llegaron a la madurez, los jóvenes que por razones de edad no habían podido participar del estado hitleriano, hicieron sentir más ampliamente la voz crítica dirigida contra su implícita permanencia. Para los escritores de esta nueva generación, el temario poético se relaciona con la toma de conciencia política; entre ellos ya no se hace necesario hacer cuentas con el pasado, como lo debieron hacer los autores que se formaron en la época del Tercer Reich, como Peter Weiss, Günther Grass, etc. Se van abocando desde un principio a la tarea de observar su propia sociedad y de describir sus problemas.

Martin Sperr, nacido en 1944, presentó su primera pieza, más adelante integrada en su *Trilogía bávara*,²⁴ en 1966. *Escenas de cacería en la baja Baviera* se representa en 1948; se muestra la vida en un pequeño pueblo bávaro, en el cual trata de integrarse Bárbara, una refugiada hábil y trabajadora. Bárbara ha ido pasando por diversos pueblos, seguida siempre por su hijo Abram, un joven homosexual, cuyas inclinaciones siempre habían concluido a que se lo echara de los lugares donde vivía su madre, y ella entonces, para despistarlo, había debido cambiar de pueblo. Abram llega al pueblo después de una de las reclusiones penitenciarias que recaen en él por sus prácticas homoeróticas. Se lo ve comprensivo con Rovo, el hijo de su ama de casa, quien por sus reacciones extravagantes pasa por anormal, y se acerca a él. Abram había probado, anteriormente, unirse con la sirvienta Tonka; ésta espera un hijo de él, y los vecinos la persiguen con amenazas cuando se sabe que su novio es un homosexual. Abram termina por matarla, al darse cuenta de que una vida normal para él no es posible. Después de haberla acuchillado se esconde y todos los habitantes del pueblo salen en su búsqueda. Cada uno espera obtener la recompensa ofrecida por su captura hasta que, al fin, lo encuentran ciertos niños, y la recompensa recae en beneficio de la iglesia. El joven Rovo se suicida al saber que le fue quitado su único apoyo moral.

Esta pieza muestra la cruel convivencia entre gente del pueblo, donde quien no se adapta es víctima, padeciendo persecuciones a causa del preconcepto por no plegarse a las normas y del materialismo generalizado en ese ambiente.

23 Ver por ejemplo muchos de los textos que fueron reunidos por Klaus Wagenbach y colaboradores en *Vaterland, Muttersprache*, Berlin, 1979, y reediciones.

24 *Jagdscenen in Niederbayern*, 1966, *Landshuter Erzählungen, Münchener Freiheit*, otra pieza importante de Sperr, *Koralle Maier*, juega en el Tercer Reich, Karasek la considera la más importante de las obras del autor, véase su análisis, loc. cit., pp. 150-152.

En las otras dos piezas de la *Trilogía bávara*, *Cuentos de Landshut* y *Münchner Freiheit* (cuya traducción sería "libertad de Munich", pero se trata del nombre de una plaza en el barrio Schwabing ahora denominada Feilitschplatz; Sperr por supuesto hace un juego de palabras), la tesis parece ser distinta, pues en ambas piezas se muestra la subyacente violencia como parte de la estructura de la sociedad. No se trata de una violencia que elimina seres previamente aislados, sino de personas que son eliminadas por pura conveniencia material. En *Cuentos de Landshut* el viejo Laiper es estrangulado por su hijo, quien no quiere esperar más su permiso para poder casarse, y la madre, que ha presenciado el estrangulamiento, luego se integra sin problemas en la joven familia. En la otra pieza, Ederer se ve tan venido a menos entre su vanidosa mujer y los numerosos y cambiantes admiradores que ella atrae, que se abre las venas. La mujer lo encuentra en la bañera cuando ya no tiene fuerzas para levantarse. Él le pide que lo ayude, pero ella no hace más que irse, apagando la luz. Ambas piezas fueron consideradas livianas por la crítica,²⁵ pero conviene ver que contienen una tesis importante sobre la constitución de la sociedad alemana de postguerra, que es que en esta sociedad materialista el bienestar reposa sobre acciones criminales.

Considerando juntas las tres piezas podemos inferir que la parte pudiente de la sociedad se afirma en el poder por medio del crimen, mientras que para los marginados no hay respuesta válida a las presiones sociales, y ello lleva a la acción violenta.

Franz Xaver Kroetz, quien nació en 1946, es el más prolífico entre los autores dramáticos alemanes después de la guerra. Escribió ya más de una veintena de piezas teatrales, además de una novela y textos menores, para la televisión, para revistas, etc. Su primera producción abarcaba piezas cómicas de teatro campesino, de las que fue publicada una sola, *Hilfe ich werde geheiratet*,²⁶ en 1968 (Socorro, se casan conmigo). La fama de Kroetz se debe a sus piezas serias, de las que las primeras, *Heimarbeit* (Industria casera) y *Hartnäckig* (Tenaz) fueron presentadas en 1971. Las primeras piezas serias de Kroetz, hasta *Wunschkonzert* (1972; esta obra se ha podido ver en Buenos Aires con el título *Noveno B* en 1982) muestran a personajes de notable pobreza de idioma, cuya falta de comunicación los lleva a la acción violenta. Las obras más recientes, en cambio, representan a personas que pueden comunicarse entre ellas y a quienes su comunicación ayuda a enfrentar los obstáculos que se les presentan. El crimen en Kroetz es válvula de escape, no fundamento de la sociedad, como lo es en Sperr y en la Fleisser de la segunda época.

25 Ver MÜLLER, ob. cit., pp. 130-131.

26 Editado en el tomo citado *Weitere Aussichten*, pp. 375-425.

Valga como ejemplo de la segunda época *Mensch, Meier* (Vamos Maier).²⁷

Esta pieza (1978), muestra una familia obrera. El padre, Otto, es quien todo lo tiene; vive centrado en su hobby, la construcción de aviones modelo, que dejará volar al aire libre. Para construirlos reservo un pequeño cuarto; para equiparse se incurrirá en los gastos oportunos. El hijo, que ya ha terminado la escolaridad, no ha podido ubicarse en algún aprendizaje, dado que los padres quieren que se coloque en un banco o con un dentista. Todos estos puestos están ocupados. El chico se conformaría con aprender de albañil, lo que sería factible en cualquier momento. Pero el padre quiere que mejore de estado, y no consiente que aprenda un oficio mecánico. De esta forma el chico no tiene nada: duerme en un sofá convertible en el living; no puede dejar sus posters en las paredes durante el día, sino que los debe sacar todas las mañanas y guardarlos para que no molesten a los grandes. No se le da el dinero que precisa para ir a un festival de rock que quisiera escuchar; se le cuentan los vasos de cerveza que toma, debe pedir los cigarrillos, y se le reprocha en toda ocasión que, siendo tan grande, no gane nada y sea un inútil. En un momento dado faltan los 50 marcos que el muchacho necesitaría para viajar al festival y el padre arma un escándalo familiar, humillando al hijo hasta el punto de hacer que se desvista completamente para poder revisar su ropa por el billete. Después de esto, el chico se va de la casa, y también la mujer se apercibe, en una discusión conyugal, de que para Otto ha llegado a ser un mero objeto, y abandona a su marido. Cada uno de ellos encuentra trabajo y vivienda; el que no se puede conformar y quisiera que volvieran es Otto. Pero la mujer y el hijo saben que convivir con él les es imposible porque deben aprender a vivir su propia vida.

En *Mensch, Maier* la acción dramática está comprimida en un solo acto, que es el segundo; el primero describe la situación inicial, o sea, la falta de derechos del adolescente y la acumulación de derechos en el padre, haciendo hincapié en la tacañería de Otto; el tercer acto muestra la situación nueva: Otto, quien antes llevaba la voz cantante en la familia, no es ya admitido para participar en la vida de quienes se retrajeron de él; Martha y Ludwig reconocen que la vida a solas que llevan cada uno por su lado es mejor y que les ayudará a desarrollar su personalidad y su fuerza de decisión. En los dos actos extremos Kroetz sólo muestra situaciones, sin plantear el juego de fuerzas funcionales que puedan cambiarlas; elaboró dos actos no dramáticos que enmarcan la acción propiamente dicha. Ésta en su totalidad está constreñida al segundo acto, que la contiene completa. El primer acto sirve para representar ante el espectador una imagen de la familia patriarcal, el último, para mostrarle un camino de reflexión que le ayude a querer vencer las estructuras convencio-

²⁷ Editada en FRANZ XAVER KROETZ, *Mensch Maier / Der. stramme Max / Wer durchs Laub geht ... , Drei neue Stücke*, Frankfurt a.M., 2ª 1981, pp. 7-67.

nales. Esto constituye, desde el punto de vista aristotélico, una debilidad, pues se presentan hechos para mostrarlos como tales, y no para motiar la acción, y ello obedece a una clara tendencia didáctica de Kroetz en su segunda época.

En sus piezas anteriores, *Stallerhof* y *Geiterbahn*, Kroetz había mostrado cómo los poderes establecidos impiden el desarrollo de la vida propia de los que dependen de ellos.

Estas dos obras son también piezas de tesis con finalidad didáctica. Ya en estas piezas tempranas se ve el afán de Kroetz de hacer ver a los espectadores sus defectos con la finalidad de corregirlos. El drama en este caso no es lo que los personajes llegan a saber uno del otro, o lo que ellos nos comunican fingiendo hablar con ellos mismos, sino lo que nosotros, espectadores, inferimos que los guía en su gesto mudo, en la misma acción.

La acción representada en el escenario adquiere así un carácter de demostración cuasi mecánica de las consecuencias de la represión en el ámbito familiar. No tememos con los personajes, sino por ellos, a quienes vemos reaccionar fatalmente como no les conviene.

Todo lo dicho no implica que el análisis que Kroetz presenta de la sociedad esté siempre basado en observaciones correctas; se ha criticado el hecho de que hay simplificación y quizá anacronismo en su modo de ver la sociedad,²³ pero esto evidentemente no cabe analizar ahora que nos propusimos un trabajo sobre estructuras formales.

El tema más trabajado por los estudiosos del Volksstück es el extrañamiento del idioma;²⁹ este tema no se ha tocado en el presente trabajo, porque queríamos ver si se puede encontrar otro unificador del género en la acción dramática. Aunque quizás podamos decir que todas las piezas analizadas, con excepción de la de Martin Sperr, tienen una debilidad en el desarrollo de la acción, la *dianoia* siempre se produce por medio de esta acción.

Pueden considerarse rasgos del género:

1. Cierta mecanización de las reacciones en relación al rol social, mayor en personajes marginales, menor en personajes centrales. De ella tuvo plena conciencia Horváth cuando pidió que éstos se representaran más realistas, aquellos más ironizados;
2. también el punto de vista, que en todas las piezas está afuera de los hechos. Por medio de este alejamiento emocional el Volksstück comparte el carácter épico con los otros géneros del siglo xx; y
3. el crimen y la violencia como base temática.

²⁸ Ver Rolf Pehn Carl, *Franz Xaver Kroetz*, Munich, 1979 (Antorenbücher 10), pp. 119-127.

²⁹ Ver los dos trabajos de Kroetz, citados en la nota 12.

Hemos tratado de destacar que, según lo muestra el Volksstück, el crimen es útil para los integrantes de la capa pudiente de la sociedad; Fabián en Fleisser, el hijo de Laiper y la mujer de Ederer en Sperr, y cabría mencionar de Kroetz el único ejemplar de esta especie que hasta ahora entró en sus textos, el nuevo rico Werdenfels de *Agnes Bernauer* (1976). Las palabras de Werdenfels:

Agnes, confírmalo que soy un hombre bueno, porque yo podría asesinar o robar o saquear para que tengamos que comer.³⁰

muestran que sus intenciones no difieren de las de sus pares.

Del otro lado vimos en la capa de los pobres la violencia, que funciona como válvula de escape y actúa en contra del individuo mismo porque las presiones de la sociedad se hacen sentir con demasiado peso.

El crimen en estas obras ya no funciona como elemento de integración social, sino como acusación contra los mecanismos de la sociedad. Horváth habla de la edificación que produce haber visto el crimen en el teatro tradicional, y dice del espectador:

el aparente rechazo de los hechos criminales en escena no es una indignación verdadera, sino que en realidad se trata de un compartir, un convivir, y por medio de este convivir se satisfacen los impulsos sociales.³¹

Igual que Brecht, Horváth se desentiende de la identificación con los héroes, quiere mostrar los problemas y no hacerlos vivir, apela al juicio del espectador y no provoca la identificación con las figuras del drama.

El ridículo al que exponía el Volksstück campesino sus figuras está contrarrestado por los nuevos autores críticos, que muestran cómo se produce casi mecánicamente, sin reflexión dramática previa, el hecho violento como consecuencia de las interacciones socialmente represivas, donde la represión es causada por la criminalidad que da sustento a la capa pudiente. El mundo de estas obras de teatro es un mundo sin valores positivos inherentes. El espectador se ve confrontado con el espectáculo de la degradación de valores humanos y morales. Estos valores existen, para nosotros que vemos las obras, tan sólo en la reflexión a que nos invitan, que es, ella sí, humana y ética, si respondemos bien a la intención didáctica subyacente.

RÉGULA ROHLAND DE LANGBEHN

*Instituto Nacional Superior del
Profesorado en Lenguas Vivas*

³⁰ Ver la ed. en *Weitere Aussichten*, pp. 315-373. La cita en p. 357.

³¹ Interview Cronauer 1932, *Gesammelte Werke*, I, p. 15.

LA ENUNCIACIÓN COMO VACÍO EN SEÑAS DE IDENTIDAD *

*Señas de identidad*¹ se construye bajo (sobre) un verso de Quevedo (“Ayer se fue; Mañana no ha llegado”) y, como la cita, nombra el vacío, el hueco, el hiato entre dos polos. Como la cita (como Quevedo), el texto se detiene a meditar sobre el mundo y sobre una convención: la lírica del Renacimiento en el caso de Quevedo, la novela en el caso de Goytisolo; para ambos, el mundo es España y es una obsesión.² El verso citado cita, a su vez, otro verso del texto quevediano: “Ya no es ayer; mañana no ha llegado”, una mera variación, sí, pero que alcanza para definir la obra de Goytisolo (provisoriamente) a partir de *Señas de identidad*: textos contruidos sobre el vacío y la repetición, textos que desenvuelven una y otra vez el mismo sintagma repetido hasta la saturación³ o transformado sucesivamente, imperceptiblemente a lo largo de las páginas hasta volverlo no reconocible (y, sin embargo, extremadamente “familiar”).⁴ “Ayer se fue; mañana no ha llegado”. En la cesura estalla la novela, el mundo que se pretende reconstruir y ante el cual se confiesa el fracaso. *Señas de identidad* carece, precisamente, de identidad. El sintagma aparece *repetido* en la página 336:

Mis señas de identidad son falsas

y en la página 367:

(...) a secas, sin señas de identidad.

El objeto de la novela (la localización de la identidad de un hombre, un pueblo, un verosímil) se precipita en el vacío; Álvaro es un discurso más dentro del texto, una mera cita a través de la cual el narrador (un narrador) registra (fotografía) la descomposición de un verosímil⁵ (un hombre, un pueblo). “Hoy pasa, y es, y fue, con movimiento” hubiera dicho Quevedo dentro del texto si la cita continuara. Pero el verso es expulsado: se expulsa el movi-

* Este trabajo fue leído durante las Primeras Jornadas Interuniversitarias de Filología y de Literatura Española, organizadas por los Institutos de Filología y de Literatura Española “Arturo Marasso”, en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de La Plata, el día 23 de junio de 1983.

¹ Las citas remiten a la edición de Seix Barral (Biblioteca Universal Formentor), 1980.

² Las relaciones de la novela con los referentes se dejarán provisoriamente de lado. Para un estudio excelente en este sentido ver JUAN CARLOS CURUTCIET, *Cuatro ensayos sobre la nueva novela española*, Montevideo, Alfa, 1973.

³ Sólo como ejemplo, ver “los kirghises, con sus mujeres que parían a lomo de caballo...” en pp. 37, 38, 414, etc.

⁴ Es paradigmático en ese sentido el “Manolo Cuevas y Carlos Ribero cortaron orejas en San Sebastián de los Reyes”, de p. 278 que exhibe espectacularmente la proyección del eje paradigmático sobre el eje sintagmático. La interpretación de Curutchet (ob. cit., 125-126) es inobjetable.

⁵ Utilizamos la noción de verosímil elaborada por JULIA KRISTEVA, “La productividad llamada texto” en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

amiento. En el vacío el movimiento carece de sentido; la repetición detiene o hace retroceder el texto anulando toda progresión: impide el movimiento.⁶

Entrar en *Señas de identidad* es entrar en varios laberintos: una enunciación extremadamente compleja donde no sólo se multiplican las voces⁷ ("Las Voces" que se cuentan en primera persona del plural; el narrador que cuenta, "ilusión referencial",⁸ desde el vacío; la voz de la segunda persona que complica tanto a Álvaro, el discurso-personaje-protagonista como al lector, *el otro*) sino que se parodian, se citan mutuamente, polemizan.⁹ Los discursos aparecen totalmente desjerarquizados. Se citan otras lenguas (francés, catalán) y otros registros (publicitario, forense, coloquial...), pero su solo ingreso en el texto, sin marcas que jerarquicen los diferentes discursos impide el reconocimiento de un cuerpo extraño. En todo caso, toda *Señas de identidad* es un cuerpo extraño porque carece de señas de identidad, es decir, carece de documentos, es incivil, no ha sido registrada.¹⁰

La desjerarquización de los discursos se da no sólo en la cita "mal hecha" o la polémica establecida entre ellos. También hay distintas versiones: dos discursos cuentan lo mismo; ¿cuál dice la verdad? El texto, como el personaje, se vuelve centrífugo: busca los márgenes, se descentra. El barroco de Quevedo, pero también las obsesiones de Cernuda: *La realidad y el deseo*.

Señas de identidad deja de contar un deseo, o lo cuenta superficialmente (otro laberinto: la ambigüedad de la palabra). A veces, sin embargo, dice:

las sucesivas reencarnaciones de Jerónimo en algún rostro delicado e imperioso, soñador y violento había velado en filigrana los altibajos de tu pasión por Dolores con la fuerza magnética y brusca con que te fulminara la primera vez (340),

pero lo dice entre paréntesis: deseo censurado, como la realidad: deseo y realidad inaccesibles para el personaje. Antes, cuando Jerónimo abandonaba el discurso (la vida de Álvaro), el texto señalaba ambiguamente:

Volviste a tu habitación aterido, con una ansiedad y un tormento que no reconocerías sino mucho más tarde, enamorado ya de *Dolores*, en el estudio (...) concebido (...) para el *amor* y la *ventura*, y privado tú, por tu culpa, del *uno* y de la *otra*... (48, las bastardillas son nuestras).

¿Privado de Jerónimo y Dolores o privado del amor y la ventura? se pregunta el texto (se pregunta el lector). También el deseo, también la realidad se precipitan al vacío que, obsesivamente, el texto se encarga de citar (¿citar?):

Varios años han transcurrido desde entonces y sí, esperanzado y andrajoso Ayer se fue; Mañana no ha llegado (199).

⁶ El texto, *casualmente*, menciona "una curiosa sensación de tiempo detenido" (280).

⁷ *Señas de identidad* "multiplica y diversifica sus propios puntos de vista hasta un grado en el que la conclusión es imposible: nada se cierra". CARLOS FUENTES, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974).

⁸ Cfr. ROLAND BARTHES, "El discurso de la historia" en *Ensayos estructuralistas*, Buenos Aires, CEAL, 1971.

⁹ En el sentido en que utiliza esta palabra Bajtín. Cfr. JULIA KRISTEVA, "La palabra, el diálogo y la novela" en *Semeiotiké*, Madrid, Fundamentos, 1978.

¹⁰ Cfr. las citas señaladas más arriba.

El protagonista de *Señas de identidad* es el discurso (Álvaro es un discurso más, "Las Voces" —la *doxa*, el mundo— son un discurso más). Lenta, inexorablemente, el discurso se deteriora; desaparece la puntuación, la sintaxis se desmorona y se espacializa (arquitectura sobre el vacío): hacia el final los enunciados son breves, provienen de distintos narradores y se yuxtaponen.¹¹

Los tiempos del relato también se yuxtaponen: nuevo laberinto. La enunciación (si es posible el singular) retrocede desde el presente a través de un laberinto de voces que cuentan otro laberinto: el de una conciencia. No hay sucesión porque la conciencia pende (está pendiente) de un álbum de fotos y de un atlas: el tiempo es espacial, es un recorrido espiralado, sinuoso. El tiempo se desmantela, el texto se detiene. La memoria de Álvaro se organiza según las reproducciones del mundo (atlas)¹² y de las almas (fotografía): así, de pronto es imposible fijar el tiempo del enunciado, de pronto recuperamos el presente de la enunciación (entre paréntesis, es decir, censurado). También el tiempo se acerca al vacío ("Ayer se fue; Mañana no ha llegado").¹³

Este texto se muestra descentrado, excéntrico, marginal. Queda dicho, al menos, para Álvaro:

Gracias a los malditos y parias de siempre (gitanos, negros, árabes instintivos y bruscos), habías logrado (...) la antigua unidad perdida (56)¹⁴

y

*bendito sea mi desvío
todo cuanto me separa de vosotros y me acerca a los parias
a los malditos
a los negros
mi inteligencia
mi corazón
mi instinto (416)*

El texto tiende (se tiende) a los malditos: el verosímil se vuelve un vacío más, y repetido: en el enunciado (la conciencia de Álvaro), en los tiempos de la enunciación, en los discursos cuyos orígenes se desconocen, en los significados que carecen de dueño porque surgen de la confrontación de dos significantes, etc.

¹¹ Ver el episodio del aborto, en pp. 344 a 355 o la brutal confrontación en 411, para citar sólo dos de los ejemplos más espectaculares. En p. 280 aparece en el enunciado, la lexicalización del proceso de enunciación: "...proseguían su incansable monólogo sobre España y los españoles...".

¹² Atlas = "Elíptico, embrollado, su curso reproduce cabalmente los *meandros sinuosos* de la memoria" (318, las bastardillas son nuestras). También hay una afirmación del vacío: la elipse tiene dos centros, uno de los cuales es ciego, oculto, vacío. Cfr. SEVERO SARDUY, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

¹³ El desmantelamiento se exhibe como significante en el diálogo de pp. 335 a 339. En 387 el manejo de los tiempos verbales se ha "desviado" definitivamente: se enuncia en presente los acontecimientos recordados (pasado) y en pretérito imperfecto los acontecimientos del presente de la enunciación que aparece, además, entre paréntesis (marginamente).

¹⁴ FUENTES, ob. cit., desarrolla brillantemente el motivo del exilio y lo relaciona con el extratexto.

Se tiende a los marginados por el "idioma" y la sintaxis:

los árabes y negros que, allah ya ouddi, se lamentaban en idioma para ti incomprensible, te habían mostrado el camino por el que un día u otro tenías que pasar (367).

Se trata de la sintaxis deshecha, la lengua como salmo o como ritual, fragmentos, ecos, sonidos. Entre los marginados y el texto, nuevamente, el vacío:

El foso abierto entre tú y ellos: tal era el margen, espacioso, de tu libertad.

Otra vez (a riesgo de parecer monótono): la libertad se construye al margen, sobre el vacío. *Señas de identidad* se construye en el vacío, tiende a él y lo reclama. Hacia el final, el texto se confiesa "al borde del suicidio" (418) porque se ha despojado de la sintaxis en sus dos niveles: sintaxis del verosímil, sintaxis del lenguaje. En ese borde permanece el texto, en ese nuevo límite en que se instala ("Ayer se fue; Mañana no ha llegado"): al margen del suicidio, al margen del tiempo, al margen del verosímil, al margen de la España oficial. En los márgenes está el vacío pero también la realidad, y el deseo, hacia los que el texto tiende.

Hacia el final, *Señas de identidad* es una plegaria: "materna Yemeyá, acógeme / dentro de tu útero escóndeme / no permitas que me arranquen a ti" (421), un atentado: "qué orden intentaste forzar" (422), un sello sobre las ruinas de un mundo muerto.

Queda en el aire todavía el eco de una cita ("Mejor la destrucción, el fuego") como consigna con la cual el texto ha cumplido aniquilando los discursos de la *doxa*, proyectándose hacia "afuera",¹⁵ desmantelando una sintaxis caduca, diciéndose en espasmos, fragmentos de habla, pedazos de discurso sin dueño y sin autoridad. Queda en el aire cierta melancolía, rastros de un incendio, varias citas, un discurso escandaloso, triste, brillante.

DANIEL A. LINK
Universidad de Buenos Aires

¹⁵ En otro nivel, también significativo: *Señas de identidad* se publica en México, en el exilio, en el margen.

UN TEMA DEL AL-ANDALUS EN BORGES

El último jardín será el primero

J. L. B.

En poemas y prosas de *Historia de la noche*,¹ Jorge Luis Borges propone al lector el riesgo de acompañarlo en el descubrimiento y en la contemplación, por una galería de evocaciones y de recuerdos, de imágenes de mundos conocidos y soñados.

En el libro transitamos desde las regiones orientales a las nórdicas, desde Islandia a las llanuras manchegas, desde una calle de Manhattan a una del arrabal porteño, por un mundo sin fronteras, en continuos y concéntricos desplazamientos orquestales, que puntualizan la extensa gama de conocimientos y aptitudes imaginativas del autor.

Es nuestro propósito en este trabajo, inquirir sobre un motivo de antiguo arraigo en la poesía y que aparece con cierta frecuencia en la producción literaria de Borges, nos referimos a su interés por los jardines. Espigaremos el tema en la obra mencionada.

En la "Inscripción", dedicada a María Kodama y fechada en Buenos Aires, 23 de agosto de 1977, enumera el poeta una lista de motivos que justifican su ofrecimiento. Uno de ellos dice:

Por el *Paraíso* en un muro (p. 9).

Recibimos el mensaje poético denso en connotaciones y pensamos en el escritor, viajero intrépido del espacio y del tiempo. Acuden a nuestra mente una serie de imágenes de posibles paraísos y seleccionamos una, las de aquellas reproducciones de los bajorrelieves sasánidas, ubicados en las laderas de las montañas o en el interior de grutas, con motivos guerreros o de caza, deporte favorito de los reyes. En ellos aparecen los famosos "paraísos" o cotos, rodeados por setos, en perspectiva aérea, semejante a la pintura china, con imágenes de cazadores y animales dotados de gran vitalidad y dinamismo, como puede apreciarse en las escenas que adornan la gruta de Taq-i Bostan.²

¿Podríamos asignar el origen del "Paraíso en un muro", de la dedicatoria, a la sugestión de la bellaza de aquel arte en el ánimo de Borges, a sus preferencias por el Oriente?

Fueron las civilizaciones orientales las primeras en ofrecer noticias fehacientes de la existencia de espacios destinados por el hombre para su recrea-

¹ JORGE LUIS BORGES, *Historia de la noche*, Buenos Aires, Emecé, 1977. Las citas corresponden a esta edición.

² ROMAN GHIRSEMAN, *Irán. Partes y Sasánidas*, Traducción de Arturo del Hoyo, Colección "El universo de las formas", Madrid, Aguilar, 1962, pp. 190-199.

ción y solaz, dotados particularmente de estanques y jardines, de los cuales hicieron un arte de gran refinamiento. Los habitantes de las antiguas ciudades, con frecuencia separadas por vastas regiones desérticas, construyeron sus moradas como un constante estímulo para el descanso y el placer, según lo confirman las ruinas de poblaciones urbanas encontradas en la milenaria Ruta de la Seda.³

En una de las prosas del libro que estudiamos, Borges evoca las metrópolis olvidadas en el tiempo:

Balk Nishapur, Alejandria; no importa el nombre. Podemos imaginar un zoco, una taberna, un patio de altos miradores velados, un río que ha repetido los rostros de las generaciones. Podemos imaginar, asimismo, un *jardín* polvoriento, porque el desierto no está lejos... (p. 27).

En efecto, las primitivas urbes, aunque frecuentemente emplazadas a orillas de los ríos, no estaban distantes de los mares de arena, donde los guerreros a caballo imponían su ley y las caravanas detenían su marcha para levantar sus tiendas, precarios hogares de descanso y de paz en los oasis

También de remotas civilizaciones indo-persas provienen los relatos que amenizaron las mil y una noches del desierto. Muchas de aquellas narraciones recreadas por árabes y egipcios se ambientan en el marco de los jardines de los príncipes, minuciosamente descriptos.

Esta literatura, sabemos, ha ejercido sobre Borges especial atractivo y, en la obra que comentamos, se halla un poema titulado, precisamente, "Metáforas de *Las mil y una noches*", que puede ejemplificar muy bien su teoría poética, amén de su concepción de la realidad como metáfora del libro, sin cesar leído por generaciones, "la gran memoria de los siglos", espejo de la vida, que para el poeta se refleja inmejorablemente en el *Libro de las noches*. En su afán por descifrarlo clasifica y ordena sus metáforas; la primera, nos afirma, es el río; a la segunda, la encuentra en la trama aparentemente caótica de un tapiz; la tercera, es un sueño y la cuarta, la imagina en el mapa del tiempo, "el que no duerme".

No realizaremos el análisis del poema; nuestro acotado interés se centra en el enunciado de la primera y de la tercera metáfora. Escuchemos al poeta:

La primera metáfora es el río.
Las grandes aguas. El cristal viviente
Que guarda esas queridas maravillas
Que fueron del Islam y que son tuyas
Y mías hoy...
La tercera metáfora es un sueño.
Agarenos y persas lo soñaron
En los portales del velado Oriente
O en *vergeles* que ahora son del polvo (pp. 21-22).

Como primera metáfora-realista, se considera "el río", "las grandes aguas", obsesión permanente de los hombres del desierto; "el cristal viviente", que pudiéramos referir aproximativamente al espejo de las fuentes, que engalanaban los palacios árabes o procuraban frescura en los oasis.

³ Cfr. mi art. "Lugares deleitosos: los jardines españoles hispano-romanos". Actas de las "Jornadas Cuyanas de Estudios Clásicos", Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. (En prensa). NICOLÁS MA. RUBIO Y TUDURI, *Del paraíso al jardín latino*, Barcelona, 1981.

A la tercera metáfora se la designa como "un sueño", metáfora de grandeza, poder, sabiduría, que entretejieron aquellos hombres "agarenos y persas", en los portales y jardines de sus ciudades. Estos jardines eran llamados también "vergeles", por su dimensión, estructura y variedad de elementos. Ellos incluían árboles frondosos, palmeras, flores perfumadas, estanques que reflejaban nenúfares, senderos favorables a la plática y extensos predios poblados de animales salvajes domesticados. Todos ellos son ahora "del polvo", nada, recuerdo, noticia.

Sin embargo, para nuestro consuelo, algunas muestras de las virtuosidades arquitectónicas del Islam, de "esas queridas maravillas", se conservan en territorios que pertenecieron al Al-Andalus, en la España arabizada. El lujo y el preciosismo que alcanzaron las grandes urbes del califato cordobés y de los reinos de taifas se tradujo en espléndidas construcciones y jardines, como los mentados de Medina al-Zahra y la Arruzafa de Córdoba, las Alcazabas de Almería y de Málaga, el Alcázar de los Reyes en Sevilla, los Palacios de Galiana en Toledo, el Generalife y la Alhambra de Granada, en gran parte reconstruidos con su antiguo brillo.⁴

Nos detendremos en la Alhambra o Montaña Roja, que fuera en su origen una fortaleza con recinto amurallado, para después convertirse en palacio, residencia permanente de los soberanos árabes. Mohamed Ben Alahmar (1238-1272), fue quien hizo construir la acequia real que, recogiendo las aguas del Darro, posibilitaría el riego del Generalife y la existencia de estanques y fuentes de la Alhambra, poblada desde entonces por huertos, bosques y jardines.⁵

En uno de sus viajes, Borges se detuvo en el palacio y en un poema titulado "Alhambra", que figura en el libro y está fechado en Granada 1976, nos regala esta imagen:

Grata la voz del agua
A quien abrumaron negras arenas,
Grato a la mano cóncava
El mármol circular de la columna,
Gratos los finos laberintos del agua
Entre los limoneros,
Grata la música del zéjel,
Grato el amor y grata la plegaria
Dirigida a un Dios que está solo,
Grato el jazmín.
Vano el alfanje
Ante las largas lanzas de los muchos,
Vano ser el mejor.
Grato sentir o presentir, rey doliente,
Que tus dulzuras son adioses,
Que te será negada la llave,
Que la cruz del infiel borrará la luna.
Que la tarde que miras es la última (p. 17).

⁴ MARÍA TERESA DE OZORES Y SAAVEDRA, *Jardines de España*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 19-73. Con valiosa información constantemente aludida en este estudio.

⁵ JOAQUÍN YARZA Y LUACES, *Historia del Arte Hispánico*, t. II. "La Edad Media", Madrid, Alhambra, 1980, pp. 346-354. Cfr. el erudito artículo de FERNANDO DÍAZ ESTEBAN, "Altos son y relucían. La lejana tradición oriental de los palacios relucientes", en *RFE*, XLIX (1966), pp. 301-304.

A nuestro entender, el artista concibe al texto como un juego de luces y de sombras o el entrelazado de una ysería. Como espectador reflexivo y sensible asimila los elementos fundamentales del conjunto arquitectónico: el fluir del agua, la claridad y equilibrio de galerías y patios, el aroma de las flores, mencionando la intención con que fuera elevado, la de enmarcar el amor y la plegaria, según el propósito de los hombres de Al-Andalus de conservar sus tradiciones.

Desde ese mirador iluminado, objetivo, desciende luego a bucear en notas más íntimas y puede aludir, entonces, a la ostentación, el orgullo, la vanidad de los que habitaron aquellos dorados edificios y a la impasibilidad del azar que gobernó sus vidas.

Si analizamos el poema, es factible dividirlo estructuralmente en dos secciones bien definidas. La primera, encuadrada en los límites formales de la estrofa inicial, es más inmediata y descriptiva. En ella el poeta crea un ámbito de caracteres realistas, donde destaca el placer que provoca en los sentidos el jardín árabe en su totalidad. Menciona, de esta manera, "la voz del agua", gozo simultáneo del oído, la vista y el tacto; alude a la transparencia del "mármol", uno de los materiales más usados desde la antigüedad en la construcción de palacios y de templos, por su ductilidad para obtener las más peregrinas formas, como la mencionada —"circular"—, de las columnas, deleite del tacto y de la vista; nombra los "laberintos", que en este tipo de jardín tenían como principal objeto aislar al personaje, resguardar su intimidad, evitar el acceso inmediato de los visitantes, acentuando de esta forma la importancia y dignidad de su dueño. Borges habla de "los finos laberintos del agua / entre los limoneros" y no lo hace casualmente, puesto que el limonero, adorno exquisito de los jardines, ofrecía su aroma y el color verde vivo de su follaje, que para los musulmanes significa la esperanza del Paraíso.⁶

En estos ambientes que pretendían reflejarlo en la tierra, los hombres del desierto gozaban del paisaje en recintos cubiertos, donde se sentían señores de la naturaleza circundante. Allí les era posible rodearse de música y de poesía, conjugadas en el texto, en "la música del zéjel", que favorecía los pensamientos amorosos y la intimidad, resguardada en la fragilidad armoniosa de los patios, donde el aroma del "jazmín" brindaba su tenue carnalidad amanejada.

Pero en la vida de aquellos seres a quienes "abrumaron negras arenas" —al decir del poeta—, eran también obligados el recogimiento y la plegaria, "dirigida a un Dios que está solo", y el verso deja enunciado el principio fundamental de las creencias musulmanas, el de la Unicidad de Dios, muy próximo al creyente, pero inaccesible en el misterio de su naturaleza y de su poder.⁷

⁶ En el siguiente pasaje borgiano se explicita la importancia otorgada al agua, por los seres obligados a recorrer regiones inhóspitas: "...algo en la carne de Averroes cuyos antecedentes procedían de los desiertos árabes, agradecía la constancia del agua. Abajo estaban los jardines, la huerta; abajo, el atareado Guadalquivir y después la querida ciudad de Córdoba..." (A., 93-94). Apud por ANA MARÍA BARRENECHEA, en "El infinito en la obra de Borges", en *NRHF*, X (1956), p. 22. Las bastardillas son mías.

⁷ F. SCHUON, *Comprendre l'Islam*, Paris, Gallimard, 1961. Cfr. LUIS GARDET, *Conozcamos el Islam*, Andorra, Casal i Vall, 1960.

Los contenidos de esta primera parte son en su totalidad, como puede comprobarse fácilmente, de signo positivo, configurado por el adjetivo "grato" iniciando las premisas. La maestría del poeta ha residido en amalgamar los fundamentos arquetípicos del palacio-jardín granadino y dotarlos de vida pretérita y actual. Entendemos que el movimiento hacia el pasado lo evidencia introduciendo aquellos elementos que no complementan, sino ocasionalmente hoy, la fastuosidad de la Alhambra: la música de los zéjeles y la oración de los musulimes.

También giran el poema hacia el pasado y hacia el infinito, en función desrealizadora de la realidad, como postula Ana María Barrenechea, adjetivos y nombres comunes en la terminología borgiana y por ella estudiados con agudeza y precisión, nos referimos a los siguientes: a) "la mano *cóncava*", adjetivo que, según nuestra crítica, está dentro de:

ciertas palabras... que trabajan las metáforas de lo inmenso en términos de profundidad.⁸

b) "El mármol *circular* de la columna", adjetivo que se carga de valor simbólico, como una constante del arte en el movimiento circular del tiempo.

c) "Los finos *laberintos* del agua". Laberintos infinitamente creados, amados y temidos por el poeta, a quienes la crítica siempre tiene presentes. Laberintos relacionados preferentemente con el tiempo, en "El jardín de los senderos que bifurcan", donde según Jack Himelblau, aparecen

invisible(s) laberinto(s) de tiempo, de tiempos paralelos y simultáneos... un laberinto donde el tiempo se bifurca infinitamente agotando todas las posibilidades.⁹

En "los finos laberintos del agua", que vivifican el canto de la Alhambra, creemos ver al tiempo, por un momento, morosamente remansado. En ese recodo de contemplación, se desarrolla la segunda parte del poema, más contenida, más reflexiva, más dramática.

En ella el autor nos sitúa en los últimos años del dominio musulmán en Granada. Brillan las armas de la Reconquista, se enfrentan dos culturas, dos concepciones de la vida, el "alfanje" moro y las "lanzas" de los cristianos, en lucha desigual. La superioridad de los ejércitos de Isabel y de Fernando, la señala el poeta procediendo, como el artífice de la gesta cidiana, a contar los combatientes por el número de las armas, calificándolas sobria y globalmente: "Las largas lanzas de los muchos". Por dicha causa y por las discordias intestinas entre las facciones que aspiraban al trono de Granada, la resistencia agarena resultó al cabo, "vana".

Nos sorprende el tono de la voz narradora. Impersonal, objetiva en la primera parte, se torna aquí confidencial, casi consoladora. Cambia también el signo positivo de los contenidos, por su antagónico. Pasamos de la luz a la sombra.

8 A. M. BARRENECHEA, art. cit. *supra*, p. 18.

9 JACK HIMELBLAU, "El arte de Jorge Luis Borges visto en su «El jardín de senderos que se bifurcan»", en *RHM*, XXXII (1966), pp. 41-42.

Con el empleo del adjetivo “vano” a comienzo de estrofa y de verso, el escritor subraya el carácter ominoso de la contienda y —en enfoque más generalizador— fustiga la presunción de toda lucha por el poder temporal. Por otra parte, advertimos cierta ambigüedad en la intención del enunciado siguiente: “*vano* ser el mejor”. ¿Como adalid en la guerra? ¿en la jerarquía dinástica? o ¿en el gobierno del reino? Ana María Barrenechea había detectado su uso en medio de “un lenguaje que borra los contornos”.¹⁰

El poeta se complace en el juego de luces y de sombras, en el enlace continuo de enigmas y de opósitos, por eso en el desarrollo de nuestro texto no sorprende que vuelva a trasladarnos a una atmósfera diáfana, con el uso de “grato”, encabezando verso. Y en este aire transparente de serranía próxima evoca a Boabdil, personaje de historia y de leyenda, el último soberano de la dinastía nazarí, afectivamente designado por el autor como “rey doliente”.

¡Y cuántos hombres excelentes no lo fueron en ese mar de intrigas y asechanzas, donde creencias y ambiciones jugaron el destino de España, al término de una edad y de un siglo!

En el poema, el rey y el artista, el hombre de ayer y el de hoy, parecen acercarse, a despecho de coordenadas geográficas. Se diría que entablan un diálogo cordial, en el cual el poeta sobrelleva la responsabilidad de guiar los pensamientos del monarca, de confortarlo, de consolarlo ante la adversidad, como lo hacían los viejos ayos y consejeros de los príncipes en la narrativa oriental y peninsular.

Toda esta reflexión nos la sugiere la inclusión de los verbos “sentir” y “presentir”, como infinitivos de valor equivalente. Comprobamos que, en efecto, en algunas de sus acepciones ambos suponen un grado y modo de conocimiento. Por vía de los sentidos se puede obtener una percepción física o moral, experimentar o distinguir la existencia de una realidad, a la cual puede arribarse también por vías más íntimas o veladas de adivinación o de presagio. Con su empleo, el autor sugiere en dos planos de significación que se interpenetran, los modos posibles en que el soberano conoce la dimensión de su desdicha, que se constituirá finalmente en la ruina de su pueblo.

Ahondando en el alma de su personaje, el poeta comprende, como mirando en un espejo, cómo Boabdil despojado de soberbia y de codicia, discierne lúcidamente sobre la vanidad de sus anteriores apetencias. De qué manera sabe que “las dulzuras” gozadas han llegado a ser “adioses”, símbolo de peregrinaje y de destierro.

Sabe también, que le “será negada la llave”. De nuevo el autor nos enfrenta con un enunciado de contenido plurivalente, impreciso. Para intentar comprenderlo, ensayamos por lo menos dos vías de asedio, que nos guían hacia el contexto. Una de ellas nos introduce en la esfera de las creencias. Si pensamos en el contenido profundo y en la fuerza religiosa expansiva del Islam, interpretaremos que el poeta alude al terrible castigo que supone para los creyentes, la pérdida de la llave del Paraíso. El segundo camino nos lleva a considerar la enconada lucha peninsular por la conquista de Granada y

¹⁰ A. M. BARRENECHEA, *art. cit.*, p. 33.

entonces especulamos sobre la pérdida de la ciudad, símbolo también del poder temporal. Ambigüedad, difuminación de contornos.

En esta cadena de ciertos presagios o adivinaciones vividos por el monarca nazarí, existió el más terrible e intolerable para un musulmán, expresado en la sentencia: "Que la cruz del infiel borraré la luna". A partir de él, donde señorean los símbolos religiosos de ambas facciones, el poema se impregna definitivamente de melancolía y de patetismo. Todo el sentimiento de la pérdida de España por los árabes está sobria, pulcramente expresado y se condensa, aún más, en la suprema advertencia y temida realidad para el rey, con la que se cierra el poema: "Que la tarde que miras es la última".

La luz de la tarde ilumina todavía con su transparente calidez el fin de un reinado, el último que conservaron los hombres del desierto, dueños de un espacio incommensurable y agobiante de oscuras arenas. El último de sus soberanos mira la tarde en una tierra que, por ocho siglos, consideraron como su oasis predilecto y lo hace desde los jardines paradisíacos de la Alhambra, el último baluarte. Tal vez por ello, el poeta, a toda esa avalancha de sentimientos o presentimientos del afligido personaje, la considere gratificante, teniendo a contrapelo, de majestuosa serenidad y señorío, la mágica y fatídica anticipación de la realidad. Devenir, pesadumbre, inextricable azar.

Hemos querido perseguir en *Historia de la noche* una secuencia de jardines olvidados en el tiempo y rescatar, entre ellos, esta estampa del Al-Andalus donde Borges recrea un momento de gloria de la civilización árabe, cuando fue virtualmente dueña del Mediterráneo y de buena parte del mundo conocido.

Pero ya las naves iniciaban su viraje hacia la decadencia, por eso el poeta evoca con emocionada nostalgia, profunda, entrañable, aquel palacio de torres relucientes, donde el brillo de mosaicos y mármoles ilumina, asimismo, un pasaje de la historia y del arte de la España medieval y desde cuyas fuentes murmurantes brotarían pujantes los temas del romancero fronterizo y morisco, a los cuales tanto se asemeja este texto borgiano, por su tono narrativo, su sobriedad expresiva y la sugerente evocación lírica de aquel mundo-jardín-paraiso-andalucí, conocido como:

El Alhambra era, señor...

DOLLY MARÍA LUCERO ONTIVEROS
Universidad de Cuyo
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

“ODA A SALVADOR DALÍ”

Epistolario, surrealismo y código poético *

PRÓLOGO

Hemos dividido nuestro trabajo en tres aspectos:

I) **EPISTOLARIO**: en donde realizamos un seguimiento de los paratextos acerca de la “Oda” y la amistad entre Lorca y Dalí.

II) **SURREALISMO**: en el cual señalamos las características de este movimiento estético, la adhesión de Dalí y el rechazo de Lorca.

III) **CÓDIGO POÉTICO**: instancia de concentración sobre el análisis del poema dedicado a Dalí. Observamos el grado de poeticidad en el desvío, las funciones, los enunciados, la sintaxis, el símbolo, para arribar a una *interpretación*.

I) EPISTOLARIO

Las cartas constituyen el medio más directo de conocer el trabajo creador de Lorca, de día en día y de año en año

CHRISTOPHER MAURER ¹

Si tenemos en cuenta el epistolario de Federico García Lorca, en carta a Jorge Guillén (2 de marzo de 1926) le anuncia que ha acabado la “Oda didáctica a Salvador Dalí” y se halla abocado a otra composición de largo aliento. ²

En carta anterior, destinada a la hermana del revolucionario pintor —Ana María Dalí— (mayo de 1925) le participa su pensamiento, su evocación en-

* Ponencia leída en las “Jornadas Lorquianas” organizadas por el Centro de Estudiantes de Letras de esta Facultad, que se realizaron los días 28, 29 y 30 de agosto de 1986.

¹ FEDERICO GARCÍA LORCA, *Epistolario I*, Madrid, Alianza, 1983 (*Introducción* por Christopher Maurer, p. 11).

² *Ibíd.*, p. 149:

“En estos días trabajo un poema largo. Ya la ‘Oda didáctica a Salvador Dalí’ tiene ciento cincuenta versos alejandrinos, pero este poema tendrá cuatrocientos seguramente. Se llama ‘La sirena y el carabino’”.

trañable sobre el paisaje y las imágenes plásticas que le sugiere Cadaqués, a la distancia.³

Es notable observar cómo este *para-texto* (material no fictivo del *corpus*) se va a constituir en *pre-texto* (bosquejo, borrador) de la "Oda", por su léxico, por la vertebración de las imágenes visionarias y asociaciones inéditas.

En una carta a Salvador Dalí (fecha posible, agosto de 1926) Lorca sintetiza los ejes sémicos de su "Oda".⁴

De esta manera, no sólo podemos ubicar cronológicamente la composición que nos ocupa, sino que las cartas se transforman en verdaderos indicios, huellas del proceso creador, en torno a este poema en particular.

En cartas posteriores se observa:

- La unión entre Dalí y Lorca en cuanto a realizaciones; concretamente, la colaboración del pintor en el Suplemento Literario al Defensor de Granada, que se llamará "El gallo" (febrero 1927).⁵

- El elogio del granadino por la intuición de Dalí, acerca del decorado para *Mariana Pineda*.⁶

- La opinión sobre el poema "San Sebastián" de Dalí que se testimonia en una exaltación a la "mayor gloria de Cataluña".⁷

3 *Ibid.*, p. 112.

"Pienso en Cadaqués. Me parece un paisaje eterno y actual, pero perfecto. El horizonte sube construido como un gran acueducto. Los peces de plata salen a tomar la luna y tú te mojarás las trenzas en el agua cuando va y viene el canto tartamudo de las canoas de gasolina".

4 *Ibid.*, p. 157:

1º: Voz de mi corazón e imaginación.

2º: Retórica de mi voz y arquitectura.

3º: Cimiento de mi razón y leyes físicas y poéticas.

Y nada más. Lo demás sobra".

5 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Epistolario II*, Madrid, Alianza, 1983, p. 29 (carta a José Bergamín):

"El gallo va ornamentado por Dalí...".

6 *Ibid.*, p. 71 (carta a Manuel de Falla, julio 1927); "Yo lo he recordado constantemente mientras se realizaba el decorado de *Mariana Pineda*, lleno de un maravilloso andalucismo intuido sagazmente por Dalí a través de fotografías genuinas y de conversaciones mías exaltadas, horas y horas, y sin nada de *tipismo*".

7 *Ibid.*, p. 74 (carta a Sebastián Gasch, agosto 1927): "¡Qué admirable San Sebastián, de Dalí. Es uno de los más intensos poemas que pueden leerse. En este muchacho está, a mi juicio, la mayor gloria de la *Cataluña eterna*; yo estoy preparando un estudio sobre él, que usted traducirá al catalán, si quiere, y lo publicaré antes en ese idioma".

Por otra parte, Dalí en sus memorias describe sus impresiones después de haberse encontrado con Paul Eluard y confiesa haberse dado cuenta de que se trataba de un poeta de los mejores, de la clase Lorca.⁸ Años más tarde —1938— Eluard tradujo la “Oda”, con Luis Parrot.⁹

Esta selección extraída de la correspondencia, no sólo confirma la singular amistad entre el poeta y el pintor, sino que se transfigura en señal del genotexto (para la “Oda”) y de la evolución posterior de Lorca.

II) SURREALISMO

¡Oh, Salvador Dalí, de voz aceitunada!
No elogio tu imperfecto pincel adolescente
ni tu color que ronda la color de tu tiempo,
pero alabo tus ansias de eterno limitado¹⁰

Ese niño imaginativo (según las biografías) que había nacido en un pueblo de Gerona —Cadaqués—, si bien fue influenciado en su adolescencia por el Impresionismo y el Puntillismo, luego reaccionó contra esos movimientos. Un catálogo traído por sus padres, desde París, signa su adhesión al Futurismo.

Desde 1924, Dalí se establece en la capital francesa; en 1925 (fecha cercana a la escritura de la “Oda”) su interés se concentra en la escuela metafísica de Chirico y Carrá, cuyo proyecto era explorar lo raigal de la existencia. “La mujer visible”, de 1930, es una manifestación de comunión que Dalí explicita, con el microcosmos del Surrealismo.

Teniendo en cuenta las características estéticas de este movimiento, recordaremos algunas de ellas, para corroborarlas en Dalí:

- Automatismo psíquico
- Rechazo al realismo
- Interés por la alienación
- Onirismo
- Infinito resbaladizo
- *Horror vacui* (desamparo y aterrimiento cósmico).
- Necesidad de objetivar con experiencias del grotesco y del desquiciamiento
- Búsqueda de la búsqueda
- *Humour noir*
- Asfixia del límite
- Negación de la creación individual

8 SALVADOR DALÍ, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, La Table Ronde, p. 167: “Au retour de notre promenade, je parlai avec Eluard et je compris vite qu'il était un poète de la classe de Lorca, un des très grands et des plus authentiques”.

9 Centro GEORGES POMPIDOU; *Eluard et ses amis peintres*, Paris, 1928, p. 89.

10 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York - Odas*, Buenos Aires, Losada, 1962, 7ª ed., vol. 7, p. 90, “Oda a Salvador Dalí”, décima estrofa.

Dalí materializó sus visiones en objetos, con elementos unidos de manera absurda.

Sus obras expresan su gusto por la paradoja y lo imprevisible; su interés por ingresar en el dominio de lo irracional, nacido de la desconfianza en la razón. Recibió el influjo del psicoanálisis; de las estructuras desnudas de la costa de Port Lligat, del paisaje árido catalán.

Se propuso ir más allá de las apariencias objetivas: hacia el inconsciente, la surrealidad o superrealidad. Se basó en el sueño y, en consecuencia, plasmó formas resbaladizas que, en ocasiones, necesitan soportes o muletilas. Tradujo su agarofobia en fondos o espacios de pesadilla.

Alienta en su inquietud la tensión hacia el hallazgo de la unidad para el hombre, como superación del conflicto entre razón e inconsciente. Según irónicamente lo expresara, su método se denomina "paranoicocrítico", y en sus "Placeres iluminados" transcribió el ensueño de las visiones que transgreden la coherencia y la lógica.

En cambio, Lorca rechaza esta tendencia estética, por considerarla ajena a la espiritualidad, cercana al *ludus*, a la experimentación, deshumanizante, antiemotiva. Así lo declara en una carta a Sebastián Gasch (septiembre 1928), que se transforma en un manifiesto poético.¹¹

Esta diferencia no gravitó en detrimento de la amistad con Dalí. Y podríamos agregar que las obras de Lorca, desde *Poeta en Nueva York*, no son ajenas al surrealismo, a pesar de las declaraciones del autor; si bien no responden —en absoluto— a una escritura automática y colectiva.

III) CÓDIGO POÉTICO

Dibuja un plano de tu deseo y vive en ese plano, dentro siempre de una norma de belleza¹²

La "Oda a Salvador Dalí" fue escrita en 1926 y apareció en 1928. Según el proyecto del autor, era parte de un libro que debía publicarse con fotografías para cada poema.

La amistad con Dalí surgió en la Residencia de Estudiantes, en Madrid. Lorca apreciaba de él la infantilidad desconcertante, su delirio de creación y el arbitrarismo.

Si atendemos al título de la composición que vamos a estudiar, "oda"

11 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Epistolario II*, ob. cit., p. 114: "Mi querido Sebastián: Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo! con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo! la experiencia más clara los ilumina".

12 *Ibid.*, p. 119 (carta a Jorge Zalamea, otoño 1928).

designa el canto lírico con tono de exaltación (remitiéndonos a sus orígenes —Píndaro, Alceo, Safo, Horacio— y comprobando su evolución).

En este caso, no sólo elogia al destinatario, sino también critica la adhesión al surrealismo y sugiere el retorno al paisaje y al hombre.

Como especie, entonces, se desvía del canon en cuanto a las motivaciones mismas. Y esa violación se continúa en la instauración del código poético.

El poema expresa la *función conativa* del lenguaje, cuyo destinatario es Salvador Dalí; la *función poética*, orientada hacia el mensaje; la *función emotiva*, pues expresa lo que siente el destinador.

En cuanto a la *función conativa*, se constituye en un significado no descriptivo, por el componente afectivo, tal como se registra en el *sintagma* vocativo, *fonoestilema* de base que se reitera sólo en dos oportunidades; que concentra el dialogismo de la emoción.¹³

En el *campo enunciativo* se observan *enunciados de constatación*¹⁴ (aseveración que conlleva compromiso epistémico en el orden del conocer) y *enunciados de orden deóntico*,¹⁵ con tono de persuasión, exhortación.

Si entendemos por *ocurrencia* de estilo, la frecuencia de determinadas categorías, señalaremos las *estructuras morfológicas* (en las repeticiones lexicales de la "Oda") y las *estructuras semánticas*, en las acumulaciones, comparaciones y metáforas. En general, la metáfora se presenta como *visión*, dentro de enumeraciones sucesivas, con equivalencias emocionales.

Sintácticamente la composición ofrece una preferencia por la coordinación, la yuxtaposición, el paralelismo que evidencian una distribución elaborada, opuesta a la alienación surrealista.

Un semema criba la "Oda", fundando la *anáfora* que se metamorfosea en símbolo. La segunda palabra del poema —"rosa"— reaparece en significativas secuencias. No puede ser sustituida (por tanto no es designativa y transparente); en consecuencia, es opaca y connotativa, aunque no pierde su representatividad. "Rosa" es el ápice de la significación, que une a Dalí y a Lorca. Como *símbolo* que habla de aquello que no se expresa, y que transforma la apariencia en idea, posee unidad binaria: por la relación entre lo simbolizante y lo simbolizado significa la *finalidad del logro absoluto*, como el jardín de Eros, emblema de Venus, mujer amada (analogías que tienen cabida en

13 *Ibid.*, p. 90: ¡Oh, Salvador Dalí, de voz aceitunada!

14 *Ibid.*, p. 89: "El hombre pisa fuerte las calles enlosadas".

15 *Ibid.*, p. 93: "Viste y desnuda siempre tu pincel en el aire".

el poema). En este símbolo radica la semiosis de la amalgama entre Lorca y Dalí.¹⁶

CONCLUSIONES

No mires la clepsidra con alas membranosas,
ni la dura guadaña de las alegorías.
Viste y desnuda siempre tu pincel en el ave
frente a la mar poblada con barcos y marinos¹⁷

De acuerdo con nuestro proyecto, hemos tratado de comprobar:

1º) Que el Epistolario de Lorca se constituye en el pre-texto de la "Oda", atendiendo al léxico, imágenes visionarias, ejes sémicos. Es el testimonio de la fijación cronológica y de la amistad, genotexto articulador.

2º) Caracterizamos al surrealismo a través de las concepciones de Dalí; indicamos el rechazo de Lorca, que se instituye como manifiesto poético, si bien dicho movimiento estético deja su huella en el poeta.

3º) Analizamos la "Oda" a través del desvío, las funciones, el campo enunciativo, la ocurrencia de las estructuras, la sintaxis y el símbolo de la "rosa".

Por medio de la decodificación de la poeticidad, señalamos el ápice de significación: la vincularidad entre Dalí y Lorca se nutre en la tensión de la búsqueda hacia el logro absoluto.

GRACIELA S. PUENTE
Universidad del Salvador
Universidad de Morón

* * *

BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas de Federico García Lorca:

Poeta en Nueva York - Odas, Buenos Aires, Losada, 1962, 7ª ed., vol 7.
Epistolario I y II, Madrid, Alianza, 1983.

Estudios específicos sobre el autor:

CERRATO, LAURA, *Ensayos de Literatura Comparada*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1985 (Cap.: "La herencia de Walt Whitman y su repercusión en *Poeta en Nueva York*").

16 *Ibíd.*, p. 92: "Rosa pura que limpia de artificios y croquis y nos abre las alas tenues de la sonrisa / (Mariposa clavada que medita su vuelo) / Rosa del equilibrio sin dolores buscados. / ¡Siempre la rosa!"

17 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York - Odas*, ed. cit.

- DÍAZ PLATA, GUILLERMO, *Federico García Lorca*, Buenos Aires, Kraft, 1948.
 GARCÍA LORCA, FRANCISCO, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980.
 MAZZEI, ANGEL, "Cartas que dejó un poeta", en *La Nación*, Buenos Aires, 29 de enero 1984, 4ª sección, p. 5.
 ONÍS, CARLOS MARCIAL, *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, Portúa, 1974.
 RODRÍGUEZ, ISRAEL, *La metáfora en la estructura poética de Jorge Guillén y Federico García Lorca*, Madrid, Hispanova, 1977.
 SALINAS, PEDRO, *Literatura española siglo xx*, Madrid, Alianza, 1980, 4ª ed.
 ZEGARESE, JORGE, "Federico García Lorca, epistolario", en *La Prensa*, Buenos Aires, 3 de junio, 1984.

Obras de fundamentación lingüístico-literaria

- AGUIRRE, RAÚL C., *Las poéticas del siglo xx*, Buenos Aires, E.C.A., 1983.
 BAJTIN, MIJAIL, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo Veintiuno, 1982.
 CIRLOT, JUAN E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1979.
 COHEN, JEAN, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1977.
 DELAS, DANIEL Y FILLIOLET, JEAN, *Lingüística y política*, Buenos Aires, Hachette, 1981.
 GALILEA, HERNÁN, *La poesía superrealista de Vicente Aleixandre*. Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1971.
 JACOBSON, ROMÁN, *Ensayos de Lingüística General*, Buenos Aires, Hachette, 1983.
 LÚKACS, GEORG, *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1982.
 LYONS, JOHN, *Lenguaje, significado y contexto*. Buenos Aires, Paidós, 1983.
 ORBIT NEGRI, EITHEL - FERRERO, JOSÉ M., *De la teoría al texto literario*, Buenos Aires, Huemul, 1981.
 VAN DIJK, TEUN A., *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983.
 RÉCANATI, FRANÇOIS, *La transparencia y la enunciación*. Buenos Aires, Hachette, 1981.

Obras de fundamentación estético-pictórica

- CENTRE GEORGES POMPIDOU, *Eluard et ses amis peintres*. Paris, 1982.
 ELUARD, PAUL, *A toute épreuve*, Paris, E. Surréalistes, 1930.
 ELUARD, PAUL, BRETON, A.; CÉSAR, R., *Ralentir travaux*, Paris, E. Surréalistes, 1930.
 ELUARD, PAUL, BRETON, A., *Notes sur la poésie*, Paris, G. L., M., 1936.
 DALÍ, SALVADOR, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, La table ronde.
 MINUCHIN DE BREYLER, PERLA, *Pintores célebres*. Lima, Perú, Central Peruana de Publicaciones, s/fecha edic., t. VI.
 PIJOAN, E., *Historia del Arte*, Barcelona, Salvat, 1967, t. IV.

EL LENGUAJE COMO TEMA EN LA POESÍA ARGENTINA ACTUAL *

Esta presentación será un breve recorrido por la obra de algunos de los mejores poetas argentinos actuales, ya que hay muchos y muy buenos escribiendo ahora. En mi opinión, los que introduzco aquí son poetas intelectuales, como lo son buen número de los otros poetas argentinos, y están preocupados con asuntos tanto filosóficos como estéticos y personales. Esta es "poesía pensante", como la llama Roberto Juarroz. Aunque es riesgoso asignar valores similares que permitan relacionarlos, me gustaría, sin embargo, arriesgar una evaluación general, y necesariamente personal y subjetiva, de estos escritores como grupo. Básicamente todos son excelentes poetas que merecen más que el escaso renombre que algunos de ellos han logrado, y éstos que estoy considerando tienden a ser los "poetas consagrados" dentro de su país. Me parece que, considerándolos todos, hay un alto nivel de calidad entre los mejores poetas en la Argentina hoy, un florecimiento que se podría considerar en términos equivalentes al *boom* de la novela latinoamericana de las últimas dos décadas. Los mejores de estos poetas son algunos de los más importantes del mundo, en mi estimación.

Mientras que todos los poetas que estoy seleccionando para estudiar son del tipo "pensante", ellos también comparten una preocupación con el lenguaje. Aunque los diferentes poetas tratan este tema de distintas maneras, es, sin embargo, un factor importante en un número sorprendente de ellos, un hallazgo fascinante para un estudioso que tiene interés en este asunto. Cuando empecé a estudiar la poesía de Roberto Juarroz, me interesaba ver si otros de sus contemporáneos también se obsesionaban con el tema del lenguaje, y ha sido interesante ver la regularidad con que referencias al lenguaje ocurrieron en los otros poetas bien conocidos y que escriben dentro de la órbita de su generación.

Es obvio ahora que considero a Juarroz (n. 1926) la figura clave entre los poetas filosóficos, y lo estimo así por buenas razones. Desde el principio, su poesía ha tenido un enfoque bien definido, así como una técnica rigurosa, casi ascética. Y detrás del verso disciplinado hay un nivel muy alto de inteligencia, bien perceptible. Esta brillantez controlada, casi de acero, se demuestra cada vez que hay reportajes sobre Juarroz. Ya que la mayor parte de las entrevistas orales necesitan bastantes correcciones antes de aparecer en prensa, por el contrario las conversaciones de Juarroz, invariablemente, no necesitan ninguna revisión; además, son muy concisas, incisivas y directas, mientras

* Leído en la Universidad de Santiago de Chile en ocasión del Congreso Internacional de Poesía de 1985.

elaboran temas que tienen importancia en sus poemas. Sus textos poéticos también tienden a ser reelaboraciones de preocupaciones planteadas previamente; la repetición es un sello de Juarroz, una característica que contribuye al hecho de que sus bases textuales tienen tanta riqueza semiótica. (Todos sus libros de poesía tienen el mismo título, *Poesía vertical*). Se esperaría que los textos que retoman preocupaciones ya establecidas en poemas previos demostraran un alto nivel de conciencia del proceso poético, algo que ha sido obvio desde el principio en la obra de Juarroz. Como ejemplo, empecemos con unas líneas del poema número 10 de la primera *Poesía vertical* (1958).

Hallé un hombre escribiendo en sus huesos
y yo, que nunca he visto un Dios,
sé que ese hombre se parece a un Dios.
.....
Escribía en sus huesos
como en la arena de una playa horadada desde arriba
.....
Pero no pude mirar sobre su hombro
para ver qué escribía,
porque también en su hombro escribía.¹

Desde esa visión romántica, o al menos huidobriana, del poeta ("el poeta es un pequeño dios), y sus procedimientos autocontenidos (restringidos a su propia situación), saltamos al poema algo semejante, el número 2, publicado dieciséis años más tarde (1974).

2
Llega un día
en que la mano percibe los límites de la página
y siente que las sombras de las letras que escribe
saltan del papel.
Detrás de esas sombras,
pasa entonces a escribir en los cuerpos
repartidos por el mundo,
en un brazo extendido,
en una copa vacía,
en los restos de algo.
Pero llega otro día
en que la mano siente que todo cuerpo devora
furtiva y precozmente
el oscuro alimento de los signos.
Ha llegado para ella el momento
de escribir en el aire,
de conformarse casi con su gesto.
Pero el aire también es insaciable
y sus límites son oblicuamente estrechos.
La mano emprende entonces su último cambio:
pasa humildemente
a escribir sobre ella misma.

(p. 266)

1 ROBERTO JUARROZ, *Poesía vertical*. Caracas, Monte Ávila, 1976, p. 18.

La inclinación que tiene Juarroz para la repetición salta a la vista aquí, en el proceso de la creación que es el tema de los dos poemas, en la actividad de devorar o socavar (“horadado”) los signos producidos, y en la vista del autor (expresado metonímicamente por “la mano” en el poema 2), que termina escribiendo sobre sí mismo. En estos dos poemas podemos ver tres de los intereses claves de Juarroz: el proceso poético; la falta de confianza en la transmisión de los signos o del lenguaje; y la necesidad de que la poesía vuelva sobre sí, o que se haga por medio de su propio significado. El texto como palimpsesto y repetición. Un claro ejemplo de la percepción que tiene el poeta de la falta de eficacia del lenguaje y su esperanza de trabajar hacia un procedimiento de “transnóbrar”, o lo que él ha llamado una “poética explosiva”, viene en el poema 30, también de 1974.

30

El mecanismo de la escritura
se desarticula a último momento
y la letra no salta hasta el pensamiento.
Necesitamos una letra que no necesite saltar,
que se escriba en otro espacio
y con el gesto que se abandona antes de la escritura.
Necesitamos un espacio que vaya de
adentro a dentro,
una letra simultánea de ese espacio,
una escritura del pensar .

(p. 244)

Muchos otros poemas de Juarroz expresan este mismo fracaso del lenguaje como modo de comunicación eficaz, como las primeras tres líneas del poema 3 de la *Sexta poesía vertical*, para escoger solo un ejemplo, indican claramente:

Hay mensajes cuyo destino es la pérdida,
palabras anteriores o posteriores a su destinatario,
imágenes que saltan del otro lado de la visión...

(p. 264)

Ya que las palabras parecen no tener la capacidad de expresar la realidad objetiva, el poeta tiene que dirigir su atención, no a un objeto externo, sino al poema mismo. Octavio Paz explica escuetamente este procedimiento:

el problema de la significación de la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema, no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que *se dicen entre ellas*.²

Sin embargo, ahora las palabras del poeta deben tener una nueva función. La vieja relación entre significante y significado ya no es válida. Ya no es

² OCTAVIO PAZ. “¿Qué nombra la poesía?”, *Corriente alterna*. México, Siglo XX, 1967, p. 5. Citado por Laura Cerrato en *Ensayos sobre poesía comparada*, Buenos Aires, Botella al mar, 1984, p. 64.

posible “nombrar” cosas simplemente. En el caso de Juarroz, esto lo lleva al proceso de “desnombrar”, lo cual el poeta explica en una entrevista con Guillermo Boido.

Por eso aquello de Mallarmé: no hay que nombrar las cosas, no hay que señalarlas simplemente y decir *esto es un vaso, eso es papel, aquello es luz, esto es un rostro*. Hay que sugerirlas, hay que hacerlas sospechar. Cuando uno hace que las cosas estén presentes por su ausencia, es cuando las cosas están.³

Un primer paso en este procedimiento de “desnombrar” se ve en el poema 10, también de 1975.

10

Crear algunas palabras para no decir,
tan sólo para contemplarlas
como si fueran rostros
de recién nacidas criaturas del abismo.

Crear esas palabras
con la exaltada gratuidad
de un fuego que no va a ser utilizado
y que sólo arderá como un espejo hipnótico
de nuestra propia gratuidad fundamental.

Crear esas palabras
únicamente para que el juego continúe
como si cierto mar que no existe
esperara a la vez
ciertos peces que no existen
y ciertas alas que sin embargo existen.

(p. 279)

Las “palabras para no decir” parecen ser palabras como significantes solamente, que no se refieren a ningún significado, y que tienen que aceptarse y valorarse sólo en esos términos. Como vemos en la tercera estrofa, el proceso de escribir ya tiene que considerarse como un juego, otra idea que también se encuentra en Derrida. Aisladamente, y vista en sólo un poema como éste, tal propuesta puede parecer vacua, pero hay una rica textura fenomenológica detrás del concepto de “desnombrar”, la cual podremos revelar a través de otros poemas de esta línea. El poema número 9, una pieza breve de la *Séptima poesía vertical* (1982), se relaciona directamente con el número 10 ya citado, por ejemplo, y demuestra la confrontación abierta con las contradicciones y la falta de estabilidad que otra vez coinciden con Derrida, esta vez con su concepto de la *tracé*.

Toda palabra llama a otra palabra.
Toda palabra es un imán verbal,
un polo de atracción variable
que inaugura siempre nuevas constelaciones.

3 ROBERTO JUARROZ. *Poesía y creación*. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1980, pp. 16-17.

Una palabra es todo el lenguaje,
pero es también la fundación
de todas las transgresiones del lenguaje,
la base donde se afirma siempre un
antilinguaje.

Una palabra es todavía el hombre.
Dos palabras son ya el abismo.
Una palabra puede abrir una puerta.
Dos palabras la borran.

(*Séptima poesía vertical*, 18)

De la misma línea de Juarroz son dos poetas que tienen conexiones personales con él. El primero, Mario Morales (n. 1936), fue co-director, con Juarroz, de la revista literaria *Poesía = poesía*, de 1958 a 1965. Morales comparte con Juarroz, además de los temas, una obsesión con la repetición y una falta de confianza en la función tradicional del lenguaje, o sea su función significante. Una línea excelente y concisa del poeta generalmente prolijo, no deja dudas con respecto a la última de esas características:

pero las palabras —digo palabras como un templo abandonado.⁴

También estas primeras tres líneas de su libro más reciente:

Palabras de ayer, palabras rotas.
Cuánta ebriedad de musgo,
cuánta melancolía en el alma.

(*Tierra*, p. 15)

Más largos y menos disciplinados que los textos de Juarroz, los poemas de Morales para nuestro propósito, me parecen demasiado largos para reproducirse aquí, pero unas líneas indicarán su tendencia hacia el proceso de “desnombrar”.

El fin del lenguaje poético es el fin del lenguaje.
Y el fin del lenguaje es dar a ver con palabras
lo último, lo irreparable

LO IN-EXPRESABLE.

(El no-saber como canto, no como apriori:
insistir sobre esto).

(p. 148)

Una poeta aún más rigurosa y consistente, que también quiere “desnombrar”, es, además, una estudiante del proceso desnombrador. Laura Cerrato (n. 1941) es profesora de literatura comparada en la Universidad de Buenos Aires, una estudiosa (parte de su excelente tesis, sobre el tema del “desnombrar”, está incluida en su reciente libro de ensayos sobre poesía comparada),

⁴ MARIO MORALES. *La tierra, el hombre, el cielo*. Buenos Aires, Ediciones último reino, 1983, p. 25.

y autora de un libro de poemas. Aunque no tenemos el tiempo aquí para desarrollar su larga explicación de lo que es el procedimiento de desnombrar, ella sí suministra un núcleo conciso para ello, basado en el concepto de la "alogicidad".

Esta alogicidad puede emplearse como elemento desnombrador, ya que la negación y las figuras derivadas de ella atentan contra la función nombradora lógica de la palabra.⁵

Una afirmación clave sobre este proceso, que viene de su esposo, el poeta Juarroz, que ya estudiamos, podría aplicarse igualmente a la poesía de Cerrato.

...las cosas, en su parte visible, en su parte descriptiva, contada, histórica, conocida por nosotros, no nos han servido. Hay que buscar la espalda de las cosas, que es todo el sentido de mi búsqueda. Por eso hablo de la espalda de las palabras, o doy vuelta las cosas en busca de su revés. Y parece un juego, pero para mí no lo es. Por ejemplo: ¿cómo sentir la ausencia como si fuera presencia, y la presencia como la ausencia que es?

(*Poesía y creación*, p. 38)

Sus propios poemas, sin embargo, demuestran sucintamente en qué consiste el *desnombrar*, especialmente éste muy breve que tiene ese proceso como tema.⁶

Nombro un árbol.

Desnombro un árbol.

Desnombro un árbol sin cielo.

Desnombro un árbol sin raíces.

Desnombro un árbol sin ramas.

Nombro el árbol detrás del cielo.

Nombro las raíces que interrogan

al aire.

Nombro las ramas que crecen hacia

adentro.

Desnombro un árbol.

Nombro un árbol.

(*Otredades*, 18)

La contradicción, como se ve en este poema, es un aspecto integral de este procedimiento, y está ilustrada en el juego entre el nombrar y el des-nombrar, y entre la presencia y la ausencia. Este mismo sentido de contradicción, esta vez limitado al rechazo de un concepto ingenuo del lenguaje, lo cual ella comparte también con Roberto Juarroz, es el aspecto central de este poema representativo.

⁵ LAURA CERRATO. *Ensayos*, p. 66.

⁶ LAURA CERRATO. *Otredades*. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1980, p. 23.

Las palabras tienen sentido
porque nosotros no creemos en su sentido.
La palabra que no tiene sentido es entonces
la que tiene más sentido.
Porque ¿quién puede creer lo que dice el sinsentido?

Es justamente no creyendo en el sentido
que inventamos un sentido.
Como pintar de verde
el impensable verde de una hoja.

O cavar una tumba
para reforzar
la cavidad absoluta de la nada.

(*Otredades*, p. 36)

Sólo nombrar algo no es suficiente; todo es contingente. Vemos aquí una versión poética de lo que ha dicho Juarroz: el sentido sólo es posible si hay un sinsentido correspondiente, pero esto sí está ilustrado por las dos imágenes al final del poema; en la última estrofa la ausencia (cavidad) depende de la presencia de *otra* ausencia. Por casualidad, haciendo cavidades ("cavando") es el procedimiento detallado en el siguiente texto de *Recorres la palabra* por Luis Martínez Cuitiño (n. 1928), otro poeta de esta línea.⁷

Cavas
a la intemperie
la sombra interminable
hasta filtrar
lo blanco
en la noche
sin alba.

Cavas la sombra,
el muro,
la ciudad o la muerte.
Te cavas a ti mismo
hasta el otro
que eres.

Cavas
el cuerpo amado
y él te cava
incesante,
blancura que ilumina
más allá
del relámpago.

Sílabas
como voces
te amanecen el mundo,
reino oscuro de luz,
palabra
de silencio.

(*Recorres la palabra*, 78-79).

Como en el poema de Laura Cerrato, la razón para el cavar es la necesidad de lograr el aspecto contradictorio o ausente de un elemento que así permitirá su presencia: lo blanco de la noche, la otra (ausente) parte de sí mismo, un aspecto aún más brillante del relámpago, lo oscuro del reino de la luz, la palabra compuesta de silencio. Todas estas son imágenes, en sí, por supuesto, y las palabras están creando sentido entre sí, aunque para nuestra conciencia objetiva, forman contradicciones. Este mismo procedimiento se aplica aún más rigurosamente en este breve poema siguiente que está compuesto sólo de una

7 LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO. *Recorres la palabra*. Buenos Aires, Losada, 1980, pp. 78-79.

serie de apóstrofes que son imágenes creativas, fantásticas y a veces oximorónicas. Estas imágenes todas indican, presumiblemente, una palabra artística trascendente —pero el procedimiento usado es el del desnombrar—. No hay un referente claro, sólo un énfasis en el *des* de *des-* nombrar. Hay un repetido sentido de ausencia, intangibilidad o lo incompleto (fragante, aroma, borde, vacío, entre, trunca, casi silencio).

Fragante llaga,
brasa de la lengua,
clara saliva,
miel alucinada,
aroma de temblor,
borde quemante,
vacío paladar
entre fulgores,
angostura de voz,
palabra trunca,
casi silencio
deslumbrado.

(*Recorres*, 43)

Usar imágenes para ilustrar el juego entre presencia y ausencia es exactamente lo que hace la poesía de Alejandra Pizarnik (n. 1936).

Ella, y Olga Orozco (n. 1920), en efecto, son las dos poetas bien conocidas influidas por el surrealismo que, como indico en artículos publicados sobre cada una, caben dentro de la categoría de poesía intelectual basada en el lenguaje; y las dos, de hecho, practican el arte de desnombrar. Sin embargo, me parece inapropiado tratar de incluir ejemplos de su poesía aquí.

Hemos estado discutiendo los poetas que no confían en los conceptos ordinarios del lenguaje y que insisten en la necesidad de desnombrar, pero ahora quiero iniciar un cambio de enfoque, hacia los que buscan una relación más concreta o ingenua entre palabra y objeto. José Isaacson (n. 1922) puede considerarse un poeta “pensante”, o por lo menos así ha evolucionado. El título de su tercer libro de poemas, *Amor y amar* (1960), es poco indicativo de algún contenido intelectual, pero sus dos libros más recientes, *Cuaderno Spinoza* (1977) y *Poemas del conocer* (1984) obviamente pertenecen a esta categoría. La preocupación por el lenguaje, sin embargo, no es lo central de estos poemas, más bien es un subtema recurrente que tiene importancia fundamental en los dos libros, especialmente en *Cuaderno Spinoza*.

Poemas del conocer es, esencialmente, una serie de glosas o comentarios de ciertos “pretextos”, como Isaacson los llama, o sea citas seleccionadas de otros autores. En sus poemas sobre Spinoza hay indicaciones de una aguda conciencia de los límites del lenguaje, como lo vemos en estas líneas:

Nadie
cree en las palabras,
y yo
las repito y las reitero.⁸

Isaacson rechaza, sin embargo, la solución "fácil" indicada en las líneas siguientes:

Qué fácil sería
reducirlo
todo a significantes
sin significados
ni intérpretes válidos.
Nada más
que redes arbitrarias
y yo en el centro
intentando relaciones.

(Cuaderno Spinoza, 137)

Hasta la mención de una solución aparentemente tan sencilla parece irónica frente a estas líneas que vienen del mismo libro:

Cada día
en cada nuevo punto de partida,
con estos arbitrarios signos,
estas palabras
engañosas o ciertas,
pero siempre
sólo parcialmente engañosas
o parcialmente ciertas,
compongo
el orden que marca
mis encuentros
simultáneos y sucesivos,
y elevo una construcción,
una torre de palabras
elevo
para alabar tu Nombre.

(Cuaderno, 77)

En todo caso, la dificultad de establecer un texto por medio del lenguaje se reconoce por todo el libro, especialmente en estas líneas que terminan con una sugerencia de la *trace* (huella) de Derrida.

Es muy poco
lo que puedo decir.
Siempre
la misma imprecisión
....
Una huella,
un signo, apenas,
eso quisiera.

(Cuaderno, 105)

⁸ José ISAACSON. *Cuaderno Spinoza*. Buenos Aires, Marymar, 1977, p. 134.

En *Cuaderno Spinoza* es, a través de la frecuente repetición de la imagen de una "torre de palabras", como Isaacson expresa la idea de un texto que debe luchar con su propia ambigüedad.

Que lo existente
en mi ser exista y mi ser
sea en lo existente
palabra derramada,
enamorado anhelo,
voz precaria
en ásperos túneles
asomándose
elevando
su frágil columna de metáforas.

Esta torre vacilante
que a golpe de latidos crece
con cada uno de mis versos.
.....
Mi torre de palabras,
antigua y renovada,
cada día elevándose,
elevando
una plegaria que albergue
la diaria incertidumbre.

(*Cuaderno*, 28-29, 31)

La idea de un lenguaje fijo y referencial se queda en estos poemas, sin embargo.

Las palabras
entre las cosas y las ideas
quedan
y por gracia de la palabra
puedo
ordenar las ideas de las cosas,
ordenar las imágenes de las cosas,
y establecer
el vínculo indispensable,
la confirmación de mi existencia
en el diálogo
que la relación proclama
y manifiesta.

(*Cuaderno*, 32-33)

A pesar de la repetida falta de confianza en el lenguaje que se encuentra por toda esta ya larga exposición, hay declaraciones como ésta, indicando que las palabras todavía pueden usarse para crear orden y seguridad. En Isaacson hay una alternancia entre el orden y la ambigüedad en sus referencias a un lenguaje que parece algo confuso, pero los tratamientos de este tema que hace Alberto Girri llegan a ser un verdadero enigma. Y un enigma, uno verdaderamente intelectual, es exactamente lo que Girri (n. 1919) intenta crear. A su modo, él es tan conscientemente intelectual como Juarroz. Comentando sobre la poesía, en su libro de ensayos fragmentarios, *El motivo es el poema* (1976), establece la base del enigma que un poema debe ser.

Poema. Definición como descripción. Objeto verbal cuyos datos son paradójicamente contradictorios.⁹

9 ALBERTO GIRRI. *Páginas de Alberto Girri*. Buenos Aires, Celtia, 1983, p. 178.

Más tarde en el mismo libro, Girri equipara la contradicción con la ironía (pp. 183-184). La ironía y la contradicción sí tienen una función importante, especialmente en la poesía más reciente de Girri. Estos textos frecuentemente expresan la ambigüedad inherente en el lenguaje, un hecho que hasta sus títulos enfatizan, como, por ejemplo: "En la letra, ambigua "selva", o éste, "En la palabra, a tientas".

"EN LA PALABRA, A TIENTAS"

I

Fallidas incursiones, intentos
de siembra que no rinden
el adecuado, proyectado fruto,
como no se recogen uvas de las espinas,
higos de los abrojos.

II

Señales desalentadoras,
las que anuncian
que únicamente caben acuerdos
por símbolos, condicionales,
y que nuestro lenguaje usual
adolece de precario en todas sus
instancias,
literal, figurada, sugerida,
y de falsedad
los pensamientos hablados.

(*Páginas de Alberto Girri, 91-92*)

Los términos negativos aquí (fallidas, no rinden, desalentadoras, adolece de precario, falsedad) muestran una falta de fe en la capacidad del lenguaje de transmitir lo que se intenta, una actitud prevalente que lleva al poeta a un atolladero como lo expresa en "Preguntarse, cada tanto".

"PREGUNTARSE, CADA TANTO"

Qué hacer
del viejo yo lírico, errático estímulo,
al ir avicinándonos a la fase
de los silencios, la de no desear
ya doblegarnos animosamente
ante cada impresión que hierve,
y en fuerza de su hervir reclama
exaltación, su canto.

Cómo, para entonces,
persuadirlo a que reconozca
nuestra apatía, convertidas
en reminiscencias de oficios, inútiles
sus constantes más íntimas, sustitutivas
de la acción, sentimiento, la fe:
su desafío

a que conjuremos nuestras nada
 con signos sonoros que por los oídos andan
 sin dueños, como rodando, disponibles
 y expectantes,
 ignorantes
 de sus pautas de significados,
 de dónde obtenerlas
 y su persistencia, insaciable,
 para adherírseos, un yo
 instalado en otro yo, vigilando
 por encima de nuestro hombro
 que garabateamos;
 y su prédica
 de que mediante él hagamos
 florecer tanta melodía cuanto gozosa
 emulación de la única escritura
 nunca rehecha por nadie,
 la de Aquel
 que escribió en la arena, ganada
 por el viento, embrujante poesía
 de lo eternamente indescifrable.

Preguntárnoslo, toda vez
 que nos encerremos en la expresión
 idiota del que no atina a consolarse
 de la infructuosidad de la poesía
 como vehículo de seducción, corrupción
 y cada vez
 que se nos recuerde que el verdadero
 hacedor de poemas execra la poesía,
 que el auténtico realizador
 de cualquier cosa detesta esa cosa.

(Girri, 101-102)

Vemos aquí algo más que la muerte del romanticismo. El "signo sin destinatario" de Juarroz se ve reflejado en los "signos... que... andan sin dueños". Pero la conclusión es inesperada, que el creador del poema, el "hacedor" (que recuerda el título de Borges), debe odiar la poesía. Sin duda se propone la ironía aquí, ya que un poema previo, con un tema desconstruccionista, "La incertidumbre como poema", advierte de los cambios que las lecturas futuras producirán en (o con) el texto:

¡Estén atentos,
 escribas potenciales
 soñando que el romance con cada
 poema que de sí desgranen se eternice,
 prepárense más bien para verlos
 invertidos, incesante inversión...

(p. 105)

Más sucintamente, quizás, esa idea se ve expresada en el título de otro poema, "Nunca un poema es lo que su autor creyó", y aún otro con título

semejante, "El poema como inestable", explica la función del "hacedor" y también indaga en las bases filosóficas de la poesía, además de la evidente *necesidad* de perseguir una poesía fija y segura.

.....
¿no es vital, asimismo,
lo ilusorio de lo fijo, movernos
en seguimiento de lo fijo, el poema
como vehículo, cerrado y concluso,
para atesorar un presente
sin detrás ni más allá,
el poema, finjámoslo,
acosador de lo inaprensable,
obseso registro
de cuándo se abre la rosa,
cuándo
cae pulverizada una estrella,
cuándo
la hierba que pisamos
vuelve a enderezarse?

De comprender esto
el hacedor de poemas lo es, deviene
un hacedor de poemas,
y en comprenderlo
apoya su afirmarse
por los poemas que hace...

(Girri, 106)

La línea clave es "de comprender esto", el "esto" refiriéndose al proceso de fingir ("finjámoslo"). La inmediata repetición de la palabra "hacedor" también es reveladora, ya que indica una insistencia en la auto-conciencia necesaria para el poeta que debe darse cuenta de la ironía de lo que hace. Esa ironía quizás se nota más claramente en la línea que describe la intención del poema, "acosador de lo inaprensible"; una persecución inútil, pero necesaria, a la intención de crear. Por eso, en el poema anterior, el "hacedor" debía odiar su creación; consciente de la imposibilidad de crear el poema "perfecto", el hacedor *tiene que* sentir una permanente falta de satisfacción con su obra. No obstante, ser forzado a volver al mundo y al lenguaje de la realidad ingenua tiene sus compensaciones, como "Gertrude Stein sugeriría".

"GERTRUDE STEIN SUGERIRIA"

Por rutinaria, olvidar
la presión de que el estilo
es el hombre, fisiognómica
de la mente, exceso,
y confiarse
al mero, fiel enunciado
de lo que uno ve,
el poema
de la mesa, jarras, vasos
sobre la mesa, vistos

diferentes una y otra vez, repetición
 que es insistir —no repetirse—
 en lo que uno sabe
 que está viendo,
 y por más
 que lo que va escribiendo
 no se oye mientras lo elabora,
 y aunque al ver
 lo que ve nunca se aclare
 cómo ocurre,
 ¿prisioneros
 de las jarras, vasos, mesa, presos
 visualmente del juego
 de la subjetividad,
 caídos
 en objetivaciones
 de nuestra subjetividad?

(Girri, 108)

Las ironías abundan en este poema también. Es verdad que el consejo central del texto es que se debe volver al *mero* "fiel enunciado", los signos lingüísticos estables, y a los objetos sencillos que ellos representan. La referencia a Gertrude Stein, no obstante, dada su asociación con el cubismo literario y artístico, literalmente da otra perspectiva a este consejo. Stein, por medio de la repetición ("a rose is a rose is a rose"), les dio nuevos matices a las palabras más sencillas, y los pintores cubistas trataron los objetos habituales de maneras muy inesperadas. En este texto el resultado de adherirse al lenguaje y a objetos sencillos no se ve como procedimiento ordinario, ni como manera de establecer la confianza tampoco, ya que este proceso lleva a la pregunta fenomenológica y perpleja que se plantea al final y que refleja los temas de lo real versus lo irreal o de la presencia versus la ausencia, dilemas presentados por otros de los poetas ya discutidos.

Otros poetas "pensantes" más regularmente "nombran" cosas, mientras que, al mismo tiempo, indican una notable falta de confianza en el lenguaje que están usando para construir sus poemas. Para mí, el más interesante de estos es Alfredo Veiravé (n. 1928), un poeta que llena sus textos con una infinidad de elementos tomados de todos los aspectos del mundo físico. Usa, intencionadamente, todos los "códigos" (término que él usa con frecuencia) que haya. A pesar de este incesante "nombrar", Veiravé demuestra una poderosa desconfianza algo escondida detrás de ese esfuerzo de agotar el lenguaje referencial. Otra vez, pensando en la extensión de esta presentación, considero que, en vez de dar ejemplos de la poesía de Veiravé, sería mejor saltar al polo extremo de la poesía de desnombrar. Dos poetas importantes ocupan esta posición. El primero es Jorge Luis Borges (n. 1899). Ya que su obra es tan conocida, y también debido al hecho de que he publicado un artículo sobre este aspecto de su poesía,¹⁰ prefiero omitir una larga discusión de su búsqueda

10 THORPE RUNNING. "The 'Secret Complexity' of Borges' Poetry", en *Borges the Poet*, editado por Carlos Cortínez. Fayetteville, University of Arkansas Press, 1986, pp. 97-109.

de un "lenguaje de hierro", y nada más sugerir que este es un tema más bien constante a través de su poesía madura, desde *Elogio de la sombra* y *El otro el mismo*, hasta toda la posterior, *La rosa profunda*, *La moneda de hierro*, *Historia de la noche*, *La cifra* y *Los conjurados*. Unas líneas claves serán suficientes, creo, para indicar la orientación de Borges en mucha de esta poesía. En "Browning vuelve a ser poeta", de *La rosa profunda*, vemos el procedimiento mágico que permitirá que las palabras comunes recuperen su sentido original, un sentido fijo ¹¹

Como los alquimistas
que buscaron la piedra filosofal
en el azogue fugitivo,
haré que las comunes palabras
—naipes marcados del tahir, moneda de la plebe—
rindan la magia que fue suya
cuando Thor era el numen y el estrépito,
el trueno y la plegaria.

El otro poeta que insiste en "nombrar" cosas, Joaquín Giannuzzi (n. 1924), efectivamente basa toda su poética en ese proceso. A veces, su método parece tan inocente, tan primitivo, que recuerda las pinturas del aduanero Rousseau, con su contenido aparentemente representacional, producidos durante el período impresionista en Francia. En los primeros libros de Giannuzzi, casi parece que él se identificaba con Borges en una búsqueda de lo que aquél llama en un momento, "la palabra de hierro", ¹² y en otro, "objetivos avances de palabras". Como Borges, también, tiene un concepto platónico de la realidad, pero quiere que el lenguaje acomode y fusione los niveles profundos y los superficiales. Como explican estas líneas de "Yo sostengo lo siguiente", un poema de 1962, el lenguaje y el conocimiento tienen que juntarse en un acuerdo funcional.

.....
Quisiera explicarme, no quiero confundir
el plano en que se mueven mis zapatos
y mi perro
(en general mi mente corre tras ellos)
con el nivel absoluto de una realidad
que está primero,
delante, atrás, en torno y en la profundidad
de la calle, de la guerra, de García,
del gobierno y de la letra de mi
hija
pero señores yo sostengo que dos niveles
son uno solo,

11 JORGE LUIS BORGES. *La rosa profunda*. Buenos Aires, Emecé, 1975, p. 25.

12 JOAQUÍN O. GIANNUZZI. *Contemporáneo del mundo*. Buenos Aires, Américalee, 1962, pp. 11, 14.

que las jerarquías del conocimiento
son una cuestión de lenguaje y de
ponerse de acuerdo
en medio de la noche, como ladrones.

(*Contemporáneo del mundo*, 44)

Dos poemas claves presentan clara y concisamente la teoría de Giannuzzi con respecto a la creación poética. El primero se titula apropiadamente, "Poética".¹³

"POÉTICA"

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

(*Señales de una causa personal*, 75)

Noten, en particular, las líneas en bastardilla, especialmente cómo contrastan con Juarroz y Cerrato. Esta es una poesía que literalmente consiste en objetos materiales observados y referidos directamente por medio de un lenguaje objetivo; noten cómo pone énfasis en la palabra "objetos" en el poema. El segundo poema, otra vez bien titulado, es "Mis objetos" (muchos de los poemas de Giannuzzi tienen la palabra "objetos" en el título), de su libro más reciente, *Violín obligado*.

"MIS OBJETOS"

Soy el amante de mis objetos,
su ventrílocuo y su mejor intérprete y su bufón.
Oh, tan altamente especializados en su instrumentación;
tan individuales en mis inmediaciones: lápiz,

13 GIANNUZZI. *Señales de una causa personal*. Buenos Aires, Cuarto Poder, 1977, p. 75.

cuaderno, taza de liviano azul, cenicero, encendedor,
libro abierto en la página 120:
su humanidad privada, su carácter personal.
Fieles, nítidos, soñadores, evangélicos,
dulcemente carnales, aplastados a mi mesa y al planeta
¿por qué les declaro que no quiero morir?
Se confían a mi cabeza sensual.

(*Violín obligado*, 62)

Como algunos de los poemas de Borges que consisten en listas, este texto también refleja el papel del poeta, su capacidad de convertir estos objetos en arte por medio del lenguaje. Otro ejemplo de la propensión que tiene Giannuzzi de "nombrar", y uno que también demuestra su sentido del humor, es "Basuras al amanecer", una mezcla de realidad ingenua y sofisticación artística, que trata un basurero como una fuente conveniente de *ready-mades* (cosas ya fabricadas exhibidas como obras de arte) al estilo de Marcel Duchamp. Hasta en los poemas de Giannuzzi, pues, con todo su énfasis en la realidad observada y en el lenguaje sencillo y directo, hay evidencia abundante de que el poeta está bien consciente de las complejidades filosóficas que subyacen lo que está haciendo. Las primeras líneas de su primer libro, *Nuestros días mortales* (1958) contradicen la objetividad aparentemente ingenua de sus poemas más importantes: "este breve racimo / de uvas rosadas pertenece: a otro reino".¹⁴ En toda su poesía hay varias referencias al "otro lado" de estos objetos, haciendo eco a Juarroz. Ese "otro lado" tiene un "lenguaje secreto" como vemos en estas líneas de *Señales de una causa personal*:

el lenguaje secreto de la materia viva / es estentóreo como un incendio /
que corre por debajo, en la oscuridad (86).

A pesar del énfasis que pone su poesía en las observaciones cotidianas y el hecho de que no llama la atención sobre sus aspectos filosóficos, Giannuzzi es, claramente, un poeta intelectual. En efecto, bien puede ser que él y Borges, que comparten el deseo básico de ir más allá de (de superar) los juegos filosóficos, e ir hacia un lenguaje primitivo y transparente, estén un paso al frente de los escritores más conscientes de ser poetas "pensantes".

THORPE RUNNING
St. John's University
Collegeville,
U.S.A.

¹⁴ GIANNUZZI. *Nuestros días mortales*. Buenos Aires, Sur, 1958, p. 7.

MEDIDA POR MEDIDA

DE W. SHAKESPEARE: CRISIS Y ACTUALIDAD

Medida por medida es, quizás, la más controvertida, problemática y dolorosa de las obras de Shakespeare. Invariablemente deja al lector o al espectador confundido y desasosegado, en particular a quienes han estado ya en contacto con otros dramas del mismo autor. Esta insatisfacción estimuladora de la inteligencia lleva a plantearse una serie de preguntas: ¿Qué pasa con *Medida por medida*? ¿Qué pasa con el Shakespeare de *Medida por medida*? ¿Dónde ha quedado su idealismo, su sentido de la justicia, su optimismo, su cuidado en la estructuración de tramas complejísimas y perfectas, su capacidad para resolver con habilidad todos los temas, su confianza en el amor y su inveterada costumbre de conducirnos del caos al orden? Y, por último, ¿qué pasa con nosotros, lectores o espectadores del siglo veinte cuando tropezamos con esta pieza desconcertante y angustiosa?

Intentamos responder a algunos de estos interrogantes, comenzando por tratar de averiguar qué le sucedía al autor al iniciarse el siglo xvii. El idealismo de sus primeras obras parece haberse trastornado: la pintura del hombre es ahora más realista y descarnada. Desnuda los aspectos más turbios, más denigrantes, más ambiguos del alma humana. Enfrenta deliberadamente a cada uno de nosotros con lo que los ingleses llaman *the seamy side*, el lado peor, literalmente el lado de las costuras, el reverso, lo que habitualmente se halla oculto a la vista por indecoroso.

Noche de Epifanía, escrita en 1599, marca el fin de una etapa en el desarrollo del escritor y del hombre. Hasta allí la comedia festiva y dorada y los tiempos de exaltación patriótica del Shakespeare isabelino. *Medida por medida* retoma el espíritu de tragicomedia de *El Mercader de Venecia* y se alinea con *Troilo y Criseida* —amarga historia de desencuentros afectivos y celos— y *A buen fin no hay mal principio* —muy inferior a las otras— para formar el trío de las denominadas “comedias sombrías” (*dark comedies*).¹

No se ha descubierto la razón de este ensombrecimiento. Acaso Shakespeare, escritor comprometido con su tiempo, simplemente lo refleja: perplejidad, ansiedad, inestabilidad ante la decisión de Isabel de ejecutar al Conde de Essex, favorito del pueblo y candidato seguro al trono; desencanto y desilu-

¹ *Troilo y Criseida* fue escrita a fines de 1599 o principios de 1600; *A buen fin...*, alrededor de 1603; *Medida por medida* probablemente en 1604. Las fechas son aproximadas.

sión de los ingleses ante un nuevo rey escocés Jacobo I, hijo de María Estuardo, una de cuyas primeras medidas consistió en firmar la paz —para muchos vergonzosa— con España. ¡Qué lejos estaban los días de esplendor de la corte de Gloriana y la euforia por la derrota de la Armada Invencible!

Yendo al plano personal todos los críticos están de acuerdo en señalar que algo le sucedía a Shakespeare en esos primeros años del siglo. ¿Enfermedad? ¿Desengaño amoroso? ¿Revolución interior seguida de una conversión doctrinaria? Todas hipótesis plausibles para justificar el cambio en su obra: creciente cinismo, sensualidad desahogada que, por momentos, se transforma en violento hastío sexual, duda sistemática, desconfianza en las fuerzas del bien, religiosidad cuestionable, angustia, presencia continua de la culpa y de la muerte.

¿Por qué no aventurar otra posible explicación? En 1604 Shakespeare cumplió cuarenta años. ¿No podría ser ésta la denominada crisis de la mediana edad, aquella segunda crisis de identidad que los psicólogos ubican hacia el final de la cuarta década de vida? ¿Acaso no se descorre entonces el velo que ocultara parte de la realidad durante los primeros años de juventud? ¿No se descubre la otra mitad? Y entre estos descubrimientos, ¿no es sin duda, el de la muerte el que más conmociona? La de los seres queridos (Shakespeare pierde en 1596 a su único hijo varón, Hamnet; en 1601 muere su padre y su amigo el Conde de Essex es ejecutado; en 1608, año en que escribe *Antonio y Cleopatra*, la última de sus grandes tragedias, fallece su madre) presagia la propia muerte que por primera vez se presenta como una prueba futura pero inevitable. Desaparece la sensación de inmortalidad que acompaña a la juventud y los espíritus sensibles comienzan a cuestionarse el sentido de la vida, la existencia de un destino, de Dios. Tal podría ser el estado de ánimo de William Shakespeare, espíritu genial e inquisidor, símbolo más perfecto de nuestra humanidad, “¡un hombre en todo y por todo, como no espero hallar otro semejante!”² entre los treinta y ocho y los cuarenta y cuatro años, período en el que escribe todas sus grandes tragedias y sus “comedias sombrías”.

Medida por medida nace un par de años después de *Hamlet*, cuando Shakespeare, saliendo de un largo silencio, toma impulso para dar vida a sus más notables caracteres: Otelo, Lear, Macbeth. Abocado el escritor a la elaboración de tragedias, la comedia ya no ocupa el centro de interés; se ha convertido en algo accesorio, en espectáculo suplementario. Se contagia de la atmósfera densa e irrespirable. El resultado es un producto híbrido, en el que el *happy end* obligado parece contrariar la voluntad del autor y los íntimos deseos de sus personajes. ¿No habría preferido Angelo morir a casarse con Mariana? Y este mismo matrimonio con un hombre que codicia a otra mujer, ¿puede considerarse deseable para la joven? ¿Tiene derecho Isabel a volver al convento y conservar su castidad hasta la muerte? La acción fuerza a todos estos individuos a hacer de sus vidas un perpetuo disgusto. La mejor ilustración

2 *Hamlet*, Acto I, escena 2.

de ello es el doloroso cambio de oficio impuesto al pobre Pompeyo: abandona el submundo alegre y desprejuiciado del burdel —único que conoce, por otra parte, puesto que allí nació— para convertirse en aprendiz de verdugo.

El sometimiento a la voluntad ajena, la imposibilidad de elegir: notas reiteradas y angustiosas. Angelo debe ceder al enigmático antojo del Duque, cuyos caprichos constituyen el eje indiscutido de la acción. Vicencio abandona Viena dejándolo como lugarteniente. Angelo pretende evadir semejante responsabilidad inesperada:

Permitid, señor, que se haga de mi metal una experiencia más larga, antes que se selle en él relieve tan noble y glorioso.

A lo que el Duque le responde:

Basta de excusas. En la elección de vos hemos procedido con madurez y reflexión.

Lo cual no nos consta en absoluto ya que nos hallamos recién en la primera escena. Cuando ya avanzada la acción conozcamos las razones de Vicencio (en la escena 4 del mismo acto) éstas no parecerán fruto de una reflexión madura ni responsable:

Al abrigo de mi nombre podré cortar el mal en su raíz sin que mi carácter sea blanco de la censura,

sino más bien producto de su temor a la crítica.

A partir de este capricho inicial del Duque irá desenvolviéndose la historia de manera no menos antojadiza. La dura Isabel habrá de obedecer ciegamente a un fraile que acaba de conocer, aun cuando la mitad de las veces sus recomendaciones sean altamente condenables. Escalo, más “diestro en la práctica y la teoría” de la administración de justicia, no sólo no reemplaza al Duque, quedando relegado a un segundo puesto, sino que acepta sin titubeos la sentencia impuesta a Claudio, encontrando como único atenuante el buen nombre de su difunto padre. Lucio es condenado a ser azotado y muerto por el mismo gobernante que se acusaba a sí mismo de excesiva benevolencia para con el “pueblo desenfrenado”. La causa del castigo despiadado: haber dicho un par de cosas indecorosas del Duque, pecado nada sorprendente en un libertino irrespetuoso.

No hay lógica que explique tantos actos contradictorios. No hay defensa en contra de la angustia que provocan.³ Shakespeare ha sido más genial, más profundo y más dueño de sí en casi todas sus otras obras. Sin embargo, jamás

3 La necesidad de un hilo conductor debe haber signado la puesta de Laura Yussem en el Teatro San Martín (1984), versión pseudofreudiana que sumergió a los personajes en una lascivia generalizada y “explicó” la frialdad de Isabel como represión sexual expresada en grotescos tics histéricos. La directora cometió el error de tomar a los personajes poéticos por seres naturales. Éstos, sin embargo, son creaciones del espíritu de Shakespeare y no necesitan justificación.

se ha acercado de modo más evidente al desconcierto del hombre contemporáneo. No es casual que, ignorada o desdeñada durante mucho tiempo, *Medida por medida* hiciera su reaparición en 1933 con la versión de Tyrone Guthrie, y desde entonces se convirtiera en objeto de las críticas más dispares por parte de comentaristas y público.

Veamos qué afinidades encuentra el hombre de nuestro siglo en esta comedia sombría.

Un punto de coincidencia muy notable es la extraña religiosidad del drama. Nadie discute que el autor ha recibido una sólida formación cristiana. Empezando por el título, se hacen continuas referencias al Evangelio y sus enseñanzas. *Medida por medida* pretende resumir el contenido de los cinco versículos del séptimo capítulo de San Mateo, donde Jesús en la montaña, señala:

porque con el juicio que juzgáis seréis juzgados, y con la medida que medís os volverán a medir (v. 2).

En la primera escena aludiendo a la necesidad de exhibir la virtud de Angelo para que sirva de ejemplo a los demás dice el Duque:

El cielo hace con nosotros lo que nosotros con las antorchas, que no alumbran para ellas mismas; porque si nuestras virtudes no se derraman fuera de nosotros, es como si no las tuviéramos.

En el quinto capítulo del Evangelio de San Mateo leemos:

Vosotros sois la luz del mundo [...] (v. 14)

Y luego:

...ni se enciende una luz y se pone debajo de un almud, sino sobre un candelero, y alumbrará a todos los demás que están en la casa. Así alumbrará vuestra luz delante de los hombres para que vean vuestras buenas obras y glorifiquen a vuestro Padre que está en los cielos. (vv. 15 y 16).

Dos escenas después Claudio cuestiona la desmesura de Angelo al imponerle un castigo tan desproporcionado a su falta:

...la autoridad, este semidiós en la tierra, nos hace pagar arbitrariamente nuestro delito. Es como la palabra de Dios que cae a su gusto sobre éste y no sobre aquél. Y al fin de cuentas es siempre justa.

Se hace aquí clara referencia a la Epístola de San Pablo a los Romanos:

¿Qué, pues, diremos? ¿Que hay injusticia en Dios? En ninguna manera. Pues a Moisés dice: "Tendré misericordia del que yo tenga misericordia y me compadeceré del que yo me compadezca".

Y así podríamos seguir rastreando las resonancias del Nuevo Testamento en el texto. Pero, ¿creen, confían, descansan en Dios los vieneses de *Medida*

por medida? Con curiosa soberbia Angelo y, por supuesto, Vicencio, se arrojan el poder de impartir castigos arbitrarios, otorgan y quitan la vida como “semi-dioses en la tierra”. En este aspecto nada los distingue. Ambos son veleidosos y sádicos, someten a sus semejantes a pruebas demasiado severas, pretenden imponer su voluntad y se solazan con el sufrimiento humano. Baste recordar que Angelo exige a Isabel el sacrificio de lo que ella considera más valioso para salvar al hermano acusado de una falta tan reprobable para la joven. Agreguemos su decisión de hacer que la sentencia de muerte se cumpla a pesar de haber recibido lo que exigiera. Y comparemos esta conducta con la del Duque cuando condena a morir a Angelo haciendo oídos sordos a los ruegos de Mariana y de Isabel quien de rodillas ha implorado por la vida de su enemigo.

“Vuestra intercesión”, le dice, “es inútil”. (Acto V, esc. 1).

Angelo se libra de la sentencia sólo unos momentos más tarde, tras la reaparición de Claudio. En realidad podría decirse que salva el pellejo porque Vicencio decidió preservar a Claudio por medio del subterfugio de sustituir su cabeza por la de otro preso muerto. Si Shakespeare no se hubiera visto forzado por la convención dramática de mantener a todos los personajes con vida, quizás el Duque habría acabado repitiendo la conducta cruel de Angelo y lo habría hecho ejecutar. Semejante prepotencia no puede provenir de hombres que sientan temor de Dios, sino más bien de quienes parecen ignorarlo para actuar con ilimitada soberbia.

Parte de la desilusión que nos invade al final de la pieza proviene de la certeza de que Vienna no ha quedado en buenas manos. Esos seres indefensos, Claudio, Julieta, Mariana, pueden entrar alguna vez en la cárcel con la misma celeridad con que Bernardino ha salido de ella. La ausencia de justicia poética, el tratamiento irónico de la Providencia son signos inequívocos de un cuestionamiento religioso. Algunos de estos hombres se comportan como si Dios hubiera muerto y ellos tuvieran que reemplazarlo. No existe el temor de Dios. Otros se aferran a la vida como único bien. Cuando ésta promete sufrimientos—como les sucede a Angelo y Lucio al final del Acto V o a Isabel en la cuarta escena del Acto II— se despiden de ella sin una palabra de esperanza en la vida futura. Se hacen entonces cada vez más débiles, confusos y dramáticamente irónicos los ecos del Nuevo Testamento. La muerte es el fin de todo. Claudio resume la angustia que ella produce:

... morir, e ir adonde uno no sabe! ¡Estar tendido en una tumba fría y pudrirse...! La existencia terrestre más penosa y horrible, la enfermedad, la pobreza y la cárcel son un paraíso comparados con lo que recelamos de la muerte. (Acto III, esc. 1).

A pesar de todo, nadie en esta ciudad parece demasiado preocupado por la vida. Nadie se ha detenido a pensar en el hijo de Claudio y Julieta que jamás conocerá a su padre pues nacerá huérfano. Para su madre es una vergüenza que ella “lleva con resignación”. El milagro de una vida que se inicia no alegría ni sorprende. Esta desvalorización se hace patente en las referencias al niño:

Duque: "¿Amáis al hombre que ha causado vuestra desgracia?"
Julieta: "Sí, como amo a la mujer que ha causado la suya".
Duque: "¿Así, pues, entre vosotros el crimen ha sido mutuo?"
Julieta: "Mutuo" (Acto I, esc. 4).

En otra ocasión:

Angelo: "No es mayor el crimen de destruir una vida legítimamente creada que el de crear por medios prohibidos una vida ilegítima".

Se proponen tres ecuaciones: niño = desgracia y por un penoso juego de palabras, niño = muerte, asociación que se repite en la segunda cita, cuando Angelo compara el acto de engendrar un hijo fuera de la ley con el de condenar a un hijo legítimo a la muerte por excesivo apego a la ley. En todo caso, el pequeño no es sino un crimen compartido, tercera ecuación que propone la obra. Se asocia a una criatura con la culpa, con el delito, con la muerte; jamás con la vida.

Subrayamos la ambigüedad del mensaje: la vida, único bien, única certeza del hombre es por momentos soslayada, ignorada e identificada con su opuesto.

Así pues, la confusión y la pérdida de valores, necesaria consecuencia de la desaparición de una fe sólida, acercan a *Medida por medida* a nuestros días. El amor no tiene fuerza al quebrarse su unidad con la vida, no puede ya defenderla. El cariño que une a Julieta y Claudio no sirve para atenuar la pena impuesta. (Debe hacerse notar aquí la voluntad precisa de mostrar la impotencia de los afectos en el alejamiento de las fuentes en este punto: en ella Claudio es condenado por *violar* a una joven. Shakespeare lo condena por *amar* a Julieta.)

El amor fraternal también parece haberse debilitado como lo demuestran las actitudes de Isabel y de Claudio. Lucio debe convencer a Isabel para que supere la repugnancia que le produce la falta de su hermano, y luego empujarla para que insista en su defensa. Claudio, a su vez, no vacila en rogarle que sacrifique su castidad cuando vislumbra la posibilidad de salvar así su vida.

La deslealtad y el fracaso continuado del amor contribuyen a generar esa atmósfera angustiada e irrespirable que caracteriza a *Medida por medida*. Angelo se muestra tan poco conmovido por los argumentos de Isabel como el Duque por los de Mariana en el acto V. La señora Overdone recogió al hijo natural de Lucio y lo ha criado. Ello no le impide a éste delatarla a la justicia y aunque parece apreciar a Pompeyo, se niega a ayudarlo cuando lo apresan.

No es de extrañar que el matrimonio sea visto como un castigo. Lucio, Angelo e Isabel son condenados a sendos matrimonios indeseados. Claudio y Julieta regularizan su situación y legitiman su "crimen". En este mundo al revés, el amor es el aspecto menos destacable de una boda.

Frente a la debilidad de los sentimientos se levanta el poderoso aguijón del sexo. Si el amor es corto de vista, la lujuria se presenta como siempre: ciega. Los contemporáneos de Shakespeare aceptaban la incapacidad de Angelo para distinguir a Mariana de Isabel como parte de las convenciones dramáticas de

su tiempo. Para cualquier individuo cuya adolescencia haya transcurrido durante o después de la revolución sexual de los años sesenta la falta de diferenciación y el desconocimiento son habituales.

“Es terrible despertar y preguntarse qué está haciendo la cabeza de esa persona en la otra almohada”, confiesa un escritor neoyorquino que durmió con alrededor de veinticuatro mujeres distintas en los dos primeros meses después de su divorcio. (La cita está tomada de la revista *Time*, del 9 de abril de 1984).

Cuando la comunión con el otro resulta imposible, cuando el amor pierde su fuerza poderosa y transformadora sólo queda la utilización del otro. Y si el camino al conocimiento y el reconocimiento de uno mismo y del otro en el amor se ha cortado, ¿cómo harán estos seres para hallar la propia identidad? No es extraño que Angelo, incapaz de enamorarse de Isabel, diga:

¡Oh, vergüenza! ¡Oh, ignominia! ¿Qué haces? ¿Quién eres tú, Angelo?
(Acto II, esc. 2).

Y en este mundo de identidades inseguras e inestables —como el nuestro— el disfraz y el recurso de la sustitución adquieren un sentido bien distinto del que la convención les atribuye. Angelo por el Duque, Mariana por Isabel, la cabeza del reo muerto por la de Claudio. Nadie reconoce al Duque ni a Mariana a través de su velo, nadie sospecha que el encapuchado que acompaña a Bernardino pueda ser Claudio. ¿Quién es quién?

La ruptura del vínculo con el otro condena necesariamente a la soledad, a la pérdida de identidad. Estos hombres se parecen mucho a los de nuestro siglo: son ante todo desconocidos para sí mismos.

Quizás el desmesurado apego de Isabel a su castidad no sea más que una defensa de lo que ella siente como más íntimamente suyo en un mundo alienado y empobrecido.

Ya podemos intentar dar respuesta a la última pregunta que planteáramos al comienzo del trabajo. ¿Qué nos sucede a nosotros, lectores y espectadores del siglo xx cuando nos enfrentamos con *Medida por medida*? Respondemos a la propuesta inquietante de un Shakespeare angustiado que no ha partido de un plan definido y que se ha limitado a plantear un haz de temas. Estos han quedado sin resolver. Cada uno de nosotros deberá recoger el guante, analizar su condición de hombre o mujer dentro de la sociedad, hacer un examen de su propia religiosidad, de su confianza en la justicia y la clemencia, de su escala de valores. Y todo ello por lo mucho que nos identificamos con los vieneses de la obra.

De las numerosas críticas adversas que se le han hecho a la pieza, la de John Wain tal vez sea la más ajustada:

Es el fracaso más interesante de Shakespeare.

A pesar de las contradicciones que la condenan desde el punto de vista dramático ninguna obra de Shakespeare nos es más contemporánea.

SILVIA RAQUEL SANTANA
Universidad Católica Argentina

REALISMO Y ESTILIZACIÓN EN
LA CASA DE BERNARDA ALBA

DE FEDERICO GARCIA LORCA *

Federico García Lorca, consciente de ser protagonista de una forma distinta de creación, definía su concepción teatral de la siguiente manera:

Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla, grita, llora y se desespera.

El teatro necesita que los personajes que aparezcan en escena lleven trajes de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos, ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos.¹

La Voz, 7-4-1936.

Que “los personajes lleven trajes de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre” —dice el autor— y esta afirmación se ve reflejada en todas sus obras, en particular, la que nos ocupa: *La casa de Bernarda Alba*.

En ella encontramos una realidad desnuda y a la vez vestida de una estilización que concentrará la significación total de la misma. El signo teatral es un signo ficticio, porque finge no ser un signo. Y así pretende manifestarse la obra.

Sabemos, en primer lugar, que la fuente utilizada no es literaria, sino que la acción fue inspirada en una familia que vivía colindante a la casa de García Lorca, donde una viuda, doña Frasquita y sus hijas “protagonizaban” su vida y su drama, drama similar al que luego desarrolló el autor.

En la primera página encontramos la siguiente acotación:

el poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico.²

Pero la obra no se resuelve en mostrar objetivamente la realidad de una casa, de una familia, “ese drama de mujeres en los pueblos de España”.³

* Premio del Concurso de Ensayo para estudiantes de letras convocado por el Centro de Estudiantes de esta Facultad como adhesión a las “Jornadas Lorquianas”, de 1986. Fue leído en el acto de clausura.

1 Citado en: F. G. LORCA, *La casa de Bernarda Alba*, Chile. Clásicos Castalia, 1984, p. 23.

2 Las citas correspondientes a la obra pertenecen a la edición ya mencionada, p. 50.

3 Ídem, p. 49.

Lorca utilizó la historia para abordar otra temática: el encierro, el drama social, en síntesis: la misma España.

¿Cómo lo lleva a cabo?

Podemos decir que Lorca "semiotiza" la realidad representada, es decir, los elementos que usa para la concreción dramática no se reducen a

identificar una realidad primera que se remite a sí misma (la casa, como tal), por ejemplo, sino que estos objetos y estos acontecimientos se transformen en signos cuando interpretamos los elementos percibidos como detentando una función en un proyecto estético y estableciendo su significación.⁴

La obra se transforma, distanciándose del mundo concreto, real, para simbolizarse.

Dicha simbolización puede rastrearse desde el título: *La casa de Bernarda Alba*.

Una primera aproximación nos indicaría una ruptura con respecto a la tradición lorquiana en cuanto a la designación de las obras, ya que esta nominalización pareciera escaparse de lo lírico o lo simbólico —característica propia del autor—. La casa, aquí, funciona como recinto donde viven Bernarda, su madre, sus hijas y sus criadas. Sin embargo, el signo de objeto: casa, sobrepasa su iconicidad para ser considerado como signo de signo cuando irrumpen en la significación primera semas como: "prisión", "encierro", "convento", a los que están sometidas las hijas. Pero la significación de este encierro va más allá, ya que el referente o *denotatum* no es la realidad (casa, Bernarda, hijas) significada, sino una relación conceptual a través de una captación simbólica. Así, La Casa de Bernarda Alba funciona según la trilogía establecida por Peirce⁵ como:

Signo de objeto: casa (cono de lugar habitable).

Signo de signo: la casa como índice de prisión, convento.

Símbolo: la España asfixiante, contemporánea a Lorca.

Casa y España se encuentran en un mismo nivel de significación, a través de una captación sinecdótica: la parte: (casa), lo representado en la obra, por el todo: (España), el metamensaje.

La obra presenta —a nuestro juicio— sobrados indicios de esta relación; pasaremos a estudiarlos.

⁴ PATRICE PAVIS. *Diccionario del Teatro*: "Dramaturgia, estética, semiología. Paidós, Comunicación, 1983, p. 997. "Semiotización". Se señala que la cita no es textual. Se ha modificado el orden de la misma a efectos de adecuarla a la sintaxis del trabajo.

⁵ CHARLES SANDERS PEIRCE, *Collected papers*; Cambridge, Harvard University Press, 1931.

Podemos dividir el análisis en cuatro planos: a) nombres y personajes, b) estructura, c) texto I o texto propiamente dicho, d) texto II o acotaciones; cada uno de los cuales puede subdividirse en tres partes manteniendo la clasificación de: "signo, índice, símbolo, teniendo en cuenta que el fenómeno teatral es una estructura múltiple de signos y como tal deberemos abordarlo.

a) *Nombres y personajes*: La obra se nos presenta como un estudio documental de una familia, cuya situación de poder es sostenida por la madre; donde el conflicto generacional es abordado minuciosamente al señalar con precisión las edades de las protagonistas y marcando el conservadorismo de Bernarda frente a un futuro posible.

La lucha entre clases sociales se manifiesta en la oposición: Bernarda-Poncia:

B. — Me sirves y te pago. ¿Nada más? Eso es lo que debías hacer: obrar y callar a todo. Es la obligación de los que viven a sueldo⁶
(Acto I).

La presentación de los personajes es significativa. Se utilizan los *nombres propios* para designar a Bernarda, a su madre y a sus hijas. *En forma genérica* se introducen otros personajes como: las mujeres especificadas numéricamente: "mujer 1ª, 2ª, 3ª, o *se mencionan descriptivamente* a los personajes: "la criada", "la mendiga", etc. Es decir, se particulariza a los habitantes de la casa pero penetran en ella la sociedad y sus conflictos. Dice el texto: "terminan de entrar doscientas mujeres".⁷ La casa se presenta así como una síntesis de España.

Con respecto a la significación de los nombres propios hacemos notar aquí que la elección es motivada y responde a una función dentro de la obra. Por ejemplo: Angustias (con sus treinta y nueve años y soltera) o Martirio (apasionada y físicamente defectuosa). (Omitimos los demás nombres porque ya han sido ampliamente estudiados).⁸

Con respecto a la estilización de los personajes podemos decir que Bernarda representa la clase dominante, autoritaria, la que detenta el poder y mantiene a sus hijas fuera de todo cambio.

Los otros personajes simbolizan a todos, quienes de alguna manera u otra están subsumidos al poder de esa clase, sojuzgados y desdibujados individualmente. El personaje de María Josefa (madre de Bernarda) encarna la enajenación y su locura le permitirá rebelarse contra todo.

6 F. G. LORCA, *La casa . . .*, p. 89.

7 Ídem, p. 56.

8 Puede consultarse: GUTIERRE TIBÓN: *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de personas*, México, Uteha, 1956.

Ajustándonos a la trilogía decimos que:

<i>Signo de objeto:</i>	* Nominalización de personajes.	* Madre, hijas criadas.
<i>Signo de signo:</i>	* Índice de la vida que padecen: angustia, etc.	* M. Josefa = sociedad enferma.
<i>Símbolo:</i>	* Nombres genéricos y descriptivos: la sociedad	* Clase dominante / dominada.

b) *Estructura:* Dividida en tres actos. La acción transcurre en ámbitos cerrados, donde la realidad exterior penetra a través de la palabra, es decir, es aludida o imaginada por algún personaje.

El espacio interior constante en el que se desarrolla la obra justifica la "casi" inmovilidad de los personajes en relación con las entradas y salidas de los mismos.

El cierre de los actos es significativo. Veamos el fin del primero:
Culmina María Josefa:

—Quiero irme de aquí Bernarda. A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar. (telón rápido).⁹

Acto II: Diálogo entre Bernarda y Adela con respecto a la situación de la hija de la Librada:

Bernarda: —¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias!

¡Carbón en el sitio de su pecado!

Adela: —(Cogiéndose el vientre). ¡No! ¡No!

Bernarda: —Matadla! Matadla! (telón).¹⁰

Acto III: (Luego de la muerte de Adela)

Bernarda: —Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. Silencio... ¡Las lágrimas cuando estés sola! ¡Nos hundiremos todos en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, he dicho *silencio!* (telón).¹¹

Los finales de los actos I y II condensan la violencia acumulada en el transcurso de los mismos. Debemos destacar que en el final del acto II, Bernarda y las hijas participan por *única vez* del mundo exterior, juzgando a la hija de la Librada; muerte que no sucede en escena pero cuya contrapartida

⁹ F. G. LORCA, *La casa...*, p. 72.

¹⁰ Ídem, p. 93.

¹¹ Ídem, p. 111.

serán los gestos que hará Poncia señalando el ahorcamiento de Adela. Aquí, la muerte se produce en la *misma casa*, dentro del espacio escénico visible, superando la dramaticidad del final del acto II.

Con respecto a la estilización estructural, no es casual que la obra comience con una muerte —la del marido de Bernarda— y concluya con la muerte de Adela.

En el inicio de la obra acompaña a la muerte “un silencio umbroso”, pero luego se oye el doblar de las campanas. En el final, en cambio, la muerte se personifica en ese silencio abrupto que pide Bernarda; un silencio descifrable, que comunica lo que el personaje se niega a revelar, y la obra se erige entre lo no dicho y lo descifrable.

En síntesis la estructura posee también tres grados de significación:

Signo de objeto: Presentación —nudo— desenlace de la acción.

Signo de signo: Estructura cerrada. Índice de la no salida de los personajes.

Muerte en vida de las hijas.

Símbolo: Muerte para el futuro español = Guerra Civil.

Este símbolo será explayado en los textos I y II.

c) *Texto I*: La acción es presentada de tres maneras: c.1 Realidades objetivas mostradas físicamente por el decorado, por el actor:

Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con magroños y volantes. Sillas de anea. Cuadro con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyendas...¹²

c.2. Realidades objetivas que acceden a la representación por las dos vías: de manera perceptible y al mismo tiempo representada por medio del lenguaje en la medida en que se habla de ella:

Acto II: Dialogan Martirio, Amelia y Magdalena:

Magdalena: —Yo no pienso dar una puntada.

Amelia: —Y mucho menos cuidar niños ajenos. Mira tú cómo están las vecinas del callejón, sacrificadas por cuatro monigotes.

Poncia: —Esas están mejor que vosotras. ¡Siquiera allí se ríe y se oyen porrazos!

Martirio: —Pues vete a servir con ellas.

Poncia: —No. ¡Ya me ha tocado en suerte este convento!

(Se oyen unas campanillas lejanas como a través de varios muros).¹³

c.3. Realidades objetivas que acceden sólo a la representación por medio

¹² Ídem, p. 51.

¹³ Ídem, pp. 80-81.

del lenguaje. El adentro - fuera, típico del teatro. Son los acontecimientos que desbordan el marco escénico. Pasamos a enumerarlos:

- * Los relatos de Paca, la Roseta.
- * El paso de los segadores por el pueblo.
- * El sacrificio de la hija de la Librada.
- * Los golpes del caballo garañón.

La temática abordada trasciende el marco familiar, desarrollando tópicos como “el qué dirán”, “la apariencia”, “la virginidad impuesta”, que caracterizaron —como dice A. Machado

aquella España que pasó y no ha sido / esa que hoy tiene la cabeza
cana. ¹⁴

En un tercer nivel podemos ver que las realidades se presentan de lo concreto a lo abstracto.

En el primer acto Lorca nos introduce en el marco “de una vida cotidiana” ejemplificada por la presencia de Poncia comiendo chorizo y pan, la Criada limpiando la habitación, la aparición de la Mendiga pidiendo sobras para comer hasta señalar que Amelia se fija en que los zapatos de Magdalena están desabrochados, etcétera.

En el segundo acto la tensión crece, y esa enumeración de enseres domésticos va a decrecer para dar lugar a la realidad exterior que va a penetrar. Se pasa, entonces, desde la *charla* y la *costura* en el comienzo del acto a la *visita* del vendedor de encajes; se *escuchan* los cantos de segadores y se culmina con el castigo a la Hija de la Librada —como ya dijimos— la única vez que las hijas pueden contactarse con el exterior.

En el tercer acto se menciona brevemente la cena y el sonido de los platos y cubiertos; ruido que le sirve a Lorca para introducir en contraposición el sonido exterior que protagoniza garañón y cuya descripción no arbitrariamente es realizada por Adela.

Por último, debemos añadir que Pepe, el Romano, es un personaje de enlace entre la realidad que nosotros percibimos y la que imaginamos, ya que aporta credibilidad a ese encierro. Además se convierte en el personaje clave para el desenlace. Un nuevo mérito del autor que incorpora así el desencañonamiento de la tragedia en una figura que no posee existencia física en la obra. Por ende, la trasciende. Es la realidad no percibida.

Nuestra trilogía:

Signo de objeto: Realidad representada: conflicto familiar.

Signo de signo: Índice del drama exterior (el qué dirán, la apariencia, etc.).

¹⁴ ANTONIO MACHADO, *Obra poética*, Buenos Aires, Pleamar, 1944, p. 177.

Símbolo: Pepe, el Romano: la realidad exterior no se puede negar, el cambio no puede parar.

d) *Texto II:* Las acotaciones pueden estudiarse objetivamente pero, también se debe desentrañar la simbolización a la que apunta:

d.1. *Espacio - Continente:* El espacio escénico alberga objetos, cuya función significativa es doble: a) caracterizar al personaje y b) ser funcional en la obra (vgr.: El bastón); Bernarda aparece con el báculo que no sólo le sirve para apoyarse, golpear el piso, demostrando su poder, sino que se instituye como símbolo fálico.

d.2. *Espacio escénico y sentido:* comprende un significante y un significado. El significante es el lugar concreto, establecido por la acotación.

El significado es el espacio sugerido por el significante, su sentido: "Muros gruesos", se muestra la seguridad y la intimidad de la casa, nada puede penetrar. "Las puertas en arco". El arco es un símbolo de muerte, muerte física pero sobre todo muerte espiritual.

El espacio escénico muestra lo que concretamente existe, pero también remite a lo que él significa como signo. Se nos ofrece la alternativa: "casa-encierro" que, de acuerdo con lo que se presenta en el escenario, nos obliga a inclinarnos en favor de la segunda.

d.3. *Signos no lingüísticos: vestimenta:* "Pañuelos grandes, faldas y abanicos negros". Color que predomina en la obra pero cuya ruptura ocurre coincidentemente con el primer acto de rebeldía de Adela, quien se coloca un vestido *verde* para hablar con las gallinas, simbolizando la vida no vivida y la que no va a vivir.

Accesorios: son muchos. Tomamos simplemente el abanico: una de las mujeres dice: "Hace años no he conocido calor igual (pausa, se abanicen todas)",¹⁵ evidenciando el clima de sofocación.

Tampoco es casual que cuando Bernarda pida un abanico, sea Adela la que le ofrezca un abanico redondo con flores rojas y verdes, simbolizando nuevamente el vitalismo de su madre.

Movimiento: en los tres espacios que se suceden en la obra, se está siempre en escena, porque no se puede entrar ni salir de la casa. Nosotros vemos "Esa habitación, pero el conflicto arrastra a toda la sociedad. Lorca intuía seguramente ya el comienzo de la Guerra Civil.

Luz: la luz varía desde la "habitación blanquísima (sin vida), y encandilando todo por la *apariencia*), pasando por el blanco del segundo acto cuan-

15 F. G. LORCA, *La casa de ...*, p. 57.

do se nombra a Pepe, el Romano y culmina con el azul-celeste, simbolizando la noche y la oscuridad de las vidas de las hijas de Bernarda.

Permítasenos mencionar simplemente algunos símbolos que existen en la obra pero que no abordaremos: la canción, los augurios (derrame de sal, la tormenta), todos negativos, contrapuestos al *mar* que es vida y cuya mención se pone en boca de María Josefa curiosamente.

Para concluir, nada mejor que unas palabras del autor, pronunciadas en una charla el 1º de febrero de 1935:

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre [...] El teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas no tiene derecho a llamarse teatro, sino sale de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama "matar el tiempo." 16

PATRICIA GLADYS DUARTE
Universidad de Buenos Aires

16 *Idem*, p. 113.

AKURGAL, EKREM, *Ancient Civilizations and Ruins of Turkey; From pre-historic time until the end of the Roman Empire* (trans. by John Whybrow, pp. 3-36, and Mollie Emre.) 5. ed. Istanbul, Haset Kitabevi, 1983, 398 + 112 pp.

El territorio actual de Turquía fue en el pasado, ámbito en el que se desarrollaron brillantes civilizaciones, desde la prehistoria hasta las llamadas clásicas. Esta obra del profesor Akurgal, de la universidad de Ankara, resume en un perfil preliminar, escrito por él inicialmente en alemán, la gran montaña de datos de que disponemos sobre estos pueblos. Entre ellos la presencia griega fue fundamental:

Recent excavations in Izmir (Smyrna) and Miletos have clearly indicated that the Aeolian and Ionian cities on the west coast of Anatolia were founded around 1000 B.C. (p. 16).

El desarrollo de las colonias llegó a superar en muchos casos el de sus metrópolis, pero también radica su importancia en su carácter "oriental", vale decir, en la mayor posibilidad que tuvieron de relacionarse con otras culturas, como la frigia, la lidia, la caria o el imperio de los persas. Así Jonia fue una suerte de avanzada del helenismo y se anticipó a la mentalidad que iba a renovar el espíritu griego a partir de Alejandro. Akurgal opina sobre este período:

Through the mingling of the oriental spirit with Greek civilization, a world culture came into being which was Greek in outward appearance but oriental in essence. Alexander was worshipped in Egypt as the son of the god Ammon. In Persia, he wore Persian costume and introduced the practice of *proskynesis* (prostration) to those approaching his person. The compromise between two radically different mentalities ended in the triumphant advance of oriental religions into Europe. p.19

Los romanos aprovecharon luego la estructura imperial dejada por el helenismo y establecieron su sistema burocrático, que dejó huellas tan nítidas como el teatro de Aspendus (A.D. 161-180) que, a juzgar por las fotografías en el libro, poco y nada tiene que envidiar en estado de conservación y magnificencia a sus hermanos de la Provenza.

Esta guía arqueológica, en parte traducida y en parte escrita en inglés por el mismo Akurgal, con numerosas adiciones desde la primera edición de 1969, presenta en esta quinta los descubrimientos de los cuatro años anteriores. Suministra una breve reseña histórica de cada uno de los sitios y de las excavaciones en el lugar, con una detallada descripción acompañada de dibujos y mapas. Completan la obra un glosario, un índice, una actualizada bibliografía y 112 páginas de excelentes fotos.

RAÚL LAVALLE

BERGAMÍN JOSÉ, *Aforismos de la Cabeza Parlante*, Madrid, Turner, 1983.

José Bergamín, trasterrado en su tierra de 1959 a 1968 y nuevamente peregrino por México, Venezuela, Uruguay y Francia, publica, a los 87 años, en 1983, en su España y a los sesenta años de la edición de su primer libro *El cohete y la estrella*, otro libro de aforismos: *Aforismos de la cabeza parlante*, género del que ha sido y es el principal representante de su generación.

El libro contiene 179 aforismos en prosa, a la manera nietzscheana.

Gonzalo Sobejano se lamentó en su artículo "La verdad en la poesía de Antonio Machado: de la rima al proverbio", que no se haya continuado la rica tradición proverbial de la poesía española, luego de la original incursión de Machado en "Proverbios y cantares" y la pervivencia del pensamiento rimado junto con la experiencia comprobada, en los "Tréboles" de Guillén. Este libro suponemos, debe de haberlo reconfortado.

José Bergamín pregunta en uno de sus aforismos:

Los pensadores españoles novecentistas, pensadores de España (no filósofos, ni profesores de filosofía), Menéndez Pelayo, Costa, Ganivet, Unamuno, Antonio Machado, José Ortega y Gasset, ¿pensaban por pensar España o porque España se ha pensado y se piensa en ellos a sí misma?

Podríamos contestar, con la perspectiva del tiempo, que España se pensó a sí misma encarnada en esos autores y que Bergamín continúa esa línea en el juego dialéctico, la paradoja, el juego de palabras, la polisemia, para romper el pensamiento fijo y mantener vivos los grandes interrogantes para repensarlos en cada circunstancia. Varios críticos señalaron la influencia de Gracián y Reverdy, también la de Max Jacob y Cocteau. Nosotros acompañamos la síntesis de las influencias que señala Luis Felipe Vivanco (en: *Historia general de la literatura hispánica*, dirigida por G. Díaz-Plaja, Barcelona, Vergara, 1967, p. 600) quien dice:

...yo diría [...] que el aforismo de Bergamín viene de más lejos: en el terreno de la ética, de Pascal; y en el de la estética, de Nietzsche. Sus afirmaciones sobre el baile y el bailarín tienen aire de juego o gaya ciencia nietzscheana, mientras sus paradojas sobre la fe y el catolicismo nos revelan una auténtica preocupación en la línea pascalina, pasando por Unamuno.

De Unamuno agregaríamos que toma el planteo de la duda que mantiene al pensamiento vivo. De la inmemorial tradición proverbial, la alternancia, la trabazón interna que da unidad a la serie; la reaparición de temas luego de la original bifurcación en un sístoles y diástoles de vivencias y conjeturas, en el contrapunto de lo sentido y lo pensado.

El libro trae un epígrafe de Lope de Vega: “¿Qué vanidad tu pensamiento mueve?” que nos desorienta acerca del móvil de sus propuestas que, generalmente, se plantean en la fórmula abierta de la pregunta inquietante. La lectura total de la obra nos deja la certeza de que esos pensamientos parten de las napas más profundas del espíritu humano.

Entre las preferencias literarias de Bergamín, Lope aparece muy temprano, luego llega Cervantes que perdura como guía de todos sus escritos referidos a la esencia de España. En el primer aforismo cita la conjetura ejemplar del pensamiento cervantino: verdad o sueño, en la clave de ironía de la “cabeza encantada” que da título al libro: “...la cabeza parlante”. *La cabeza de pájaro* es, por otra parte el título de uno de sus libros juveniles. “El pájaro pinto” es uno de sus seudónimos y, en su obra temprana, cita la copla de cante jondo: “¿Qué pájaro será aquel / que canta en la verde oliva?”. La copla sigue: “Anda y dile que se calle, / que su cante me lastima”.

A Bergamín, como a Unamuno, le duele España, y busca airear el anquilosamiento de las supuestas creencias fijas y heredadas, con el estigma de la duda; ejemplo de esta actitud puede ser el aforismo 53:

Una creencia que no deja lugar a dudas, no es una creencia, sino, más bien, una supersticiosa credulidad.

De esta concepción del pensamiento vivo surge la valoración del planteo paradójico. En el aforismo 84 dice:

Una paradoja es como un paracaídas. Sirve para no romperse la cabeza. La paradoja es el paracaídas del pensamiento. Si, al arrojarnos al vacío, no se nos abre oportunamente para sostenernos en el aire, estamos definitivamente perdidos.

La paradoja es signo de pensamiento y estilo. En el aforismo 89 agrega esta variante:

... Siempre tendremos que acudir al rompehielos del pensamiento para salvar la vida.

Agrega otra variante del aire vital del juego paradójico en el parágrafo 125 en el que plantea el juego dialéctico del pensamiento vivo:

... Es naturalmente peligroso pensar en paradojas, como es peligroso arrojarse al vacío en paracaídas; pero es mucho más peligroso lo contrario: pensar sin ellas; [...] Pensar sin paradojas es arriesgarse a romperse definitivamente la cabeza. Lo único que no es peligroso, en definitiva, es no pensar. Y no volar.

Vuelve a relacionar vida, creación, palabra y compromiso. En el primer libro de aforismos condensaba estas dos máximas:

Sé apasionado hasta la inteligencia [...] Existir es pensar y pensar es comprometerse.

Dentro de la poesía gnómica, el aforismo se define como una 'sentencia breve y doctrinal, que se propone como máxima'. En el caso de Bergamín pasando por el pensamiento existencial, la propuesta se hace mediante un juego dialéctico que nos mantiene alerta para construir la verdad como se construye la vida. En el aforismo 96, al comparar el estilo de dos escritores considera negativo el estilo acabado y positivo a aquel que se va haciendo mediante la participación del sentimiento del lector:

...En cambio, la lectura de Rétif, aparentemente deshilachada, nos va tejiendo, como la vida, una infinita variación constante; entramos en ella como si la estuviésemos viviendo; y pensamos de sus personajes, como de su autor, como queremos, en la seguridad de no agotar las interpretaciones más diversas y hasta contrarias, quedándonos siempre con la duda, como en la vida, de si realmente estaremos o no en lo cierto...

La creación, para Bergamín, debe participar de esa pasión para justificar su vitalidad. En el aforismo 124, dirá:

La obra de arte, como la criatura humana, nace de irracionalidad y muere de intelectualismo.

En reiteradas ocasiones enlaza en el símbolo del vuelo el anhelo humano de trascendencia y la condición palpitante de la creación viva. En el aforismo 126 cita la expresión de Lope: "Las artes hice mágicas volando", comparándolas con el cante hondo, el baile y las corridas de toros españolas, a las que considera artes mágicas del vuelo, por cuanto mantienen vivas la pasión, el juego y el riesgo. Para Bergamín aquel que pierde el sentido del juego, pierde el sentido de la vida, y esta suerte de anestesia o cobardía aparece como un síntoma de la vida moderna; en el aforismo 81 dice:

Uno de los aspectos más curiosos y paradójicos de nuestra época es la manera como los llamados juegos de azar y de cálculo pierden su sentido de juego... el hombre ha perdido, en nuestro tiempo, el sentido absoluto del juego: porque ha perdido el desinterés y la gracia. Ha descarnado, por decirlo así, su diversión reduciéndola en esqueleto constitutivo de su seriedad reglamentaria. Le ha quitado el gusto. Su sabor y saber espiritual.

Esta reflexión surge a partir del aforismo anterior en el que afirma la necesidad humana de superar los "humanismos" dogmáticos que pugnan en nuestro tiempo.

Bergamín recorre con lucidez los más variados temas en estos textos escritos en los últimos veinte años, desde la música y el baile, a la moral y la religión pasando por la mujer y el diablo, pero llevando sus aguas al planteo del arte y el pensamiento vivo. Las ideas se formulan, en forma contrapuntística, desde ángulos inéditos, siempre bajo la forma dinámica de la pregunta, la adivinanza o el juego paradójico. Como en el primer libro dispara sus cohetes hacia las estrellas fijas, con una pirueta luminosa, que remeda el juego y a su vez ilumina fugaz y apasionadamente la luz que mueve el entendi-

miento. Un libro publicado en 1936, se titula *Disparadero español*. En este libro último, Bergamín disparó estas saetas de pensamiento y palabra para mantener vivos la verdad y el sueño de los hombres. Y en ellos sigue vivo.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

CRICCO, VALENTÍN; FERNÁNDEZ, NORA; PALADINO, NILDA Y PIÑEYRO, NIDIA. *Marechal, el Otro. La escritura testada de Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Da Serpiente, 1975.

Este libro, que excede la connotación de “fundador”, pues prefiero adjudicar el carácter de “neofundacional”, imantada por esa necesidad de crear el propio lenguaje en Marechal, atrapa a estos autores e invita a ingresar en ese ámbito caleidoscópico de la polifonía, como lectora. No está en soledad la voz de Leopoldo Marechal, o la de estos investigadores hedónicos de la lectura, sino que se agrega mi entonación, porque pienso que la “ajenidad” configura la “caverna de la desdicha” ante el placer estético.

En la “Introducción” establecen los fundamentos para la institucionalidad del descifrar, para recomponer el ciclo, a través de una relectura crítica. Formulan una sistemática que se concentra en el plano escritural, como respuesta a una demanda frente al estado de carencia. La crítica polarizadora, con presupuestos pre-textuales, buscó en *Adán Buenosayres* el espectro emblemático de sus dogmas: arquetípicos, estructuralistas, con olvido de la semiosis, sólo reservada a los “intranautas” que desdeñan lo esotérico y acometen el desafío de leer lo estético.

Los autores van “revelando” la lectura de la bibliografía pre-existente; testimonian la reflexión metódica, a través del cuestionamiento que omite la actitud soberbia de la invectiva. El itinerario se origina en el respeto, consignado por el registro que, no obstante, quiebra la mudez y se instaura como vertebración del seguimiento textual. El tono ensayístico orienta al lector hacia una geometría participativa. Accedemos al Marechal genuino, fuera del ritual que conduce al mito, fuera de la postura que lo vulgariza o desprecia como modulación de un sectarismo.

Cuatro buscadores del “rostro” nos ofrecen su propia *evolutio* en el discurso del propio “viaje”. Y el dialoguismo surge. Ya no son “ellos” y “nosotros” lectores, sino simbiosis de “aprendices”, navegantes de la derivación productiva. Defienden la causa del múltiple sentido, en posición antagónica con una crítica sedienta de anaquel. Y el proyecto tiene presencia. Un ápice indicial es la declaración de los autores, que conlleva la ansiedad por no haber acabado; porque es el resultado de una actitud, con preñez creativa, que nunca se sacia para seguir “*siendo*”, donde hasta la última página es la penúltima, a causa del encadenamiento, del acontecer y del “hambre”, que se autoestimula con la convocatoria hacia el trabajo.

Por ello nos anuncian futuras tareas, tal vez para indicar que un punto nunca es final, sino el suspenso que va condicionando el avatar. Y no es posible acabar del todo, porque el todo es inabso-luto, endocentrismo bello que se-duce por su permanencia de lejanía.

Rabelais, Quevedo, Gracián, Joyce, el neoplatonismo, se adjuntan como menciones para la propuesta de una lógica constitutiva, que gira sobre su propio eje para transfigurarse en el estado de la perplejidad, que suele tener forma de helicoide.

Jerarquizan la cronotopía como simbiosis de un espacio-tiempo conjetural, que genera la variante polisémica y churrigueresca. Así podemos compartir la ilustración topográfica del porqué en la escritura de Marechal. Y nos ofrecen el seguimiento del personaje, desde su génesis hasta el reconocimiento en su mera desnudez, sin encarnadura, pero rebosante de literariedad.

El ensayo tiene su propia arboladura de espejo, en el reflejo interpretativo de lo escritural. Consta de una "Introducción" y "Seis Partes", que operan en el lector como decantación del abordaje. Y necesita de un destinatario plurívoco, abierto a la indagación y a la recepción de la voz contextual.

El proyecto de re-lectura se basa en el desciframiento estético que la escritura pone en juego, donde el universo significante de *Adán* está formado por laberintos, correspondencias y vertebraduras analógicas.

Los autores de este trabajo invitan al lector para que se encuentre a sí mismo y al texto de análisis, más allá de una mera ratificación a la metáfora del texto, del alegorismo teológico, del tono heroico-intelectual. Se trata de una obra constructivista y experimentalista, de lógica abierta, fracturante, donde es necesario advertir la racionalidad de su universo en expansión.

Aseguran estos críticos que en *Adán Buenosayres* el lenguaje tiene su propio comportamiento y múltiples niveles de lectura. Se orientan hacia la misma tónica del nivel profundo de la escritura de Marechal: permiten el encadenamiento reiterado de la inquisición en el devenir de las partes, sobre la instancia del significado. Aseguran que el texto es él mismo y, a la vez, su propia crítica: quebrar la muralla es una forma del acceso lector, como perseguidor iconoclasta.

Lectura polifónica, espacio multidimensional, registro barroco, sincretismo filosófico, operan como signos de la caracterización. Y surge la necesidad por ingresar en el genotexto, para recuperar la fenomenología del hecho de escritura.

Afirman que, en la novela, estructura y campo semántico derivan hacia un entramado urdido por el sistema del lenguaje, enraizado en la cosmovisión teológica medieval.

Establecen que la crítica debe afrontar un problema, frente a este libro: construir su metalenguaje, sin suprimir el orden semántico-teológico, vinculado con el orden estructural; y señalar el despliegue escritural hasta llegar a la revisión de los nombres, como modo de apertura a la modernidad barroca del texto. En consecuencia, es imprescindible reconocer el proceso transformador del lenguaje, similar al que se produjo en la historia del signo, teorizado por los filósofos y que derivó hacia una nueva semiótica.

Testimonian que el libro de Marechal se desdobra y genera el intersticio entre el significante y el significado. La narración se organiza sobre la base de un sistema de relaciones lingüísticas y semióticas; y se produce un descentramiento paródico, que pasa por el relativismo del signo, hasta adquirir el carácter cómico, con resonancias de Rabelais.

El Cuaderno de las Tapas Azules es presentado como entidad logocéntrica derivada, a la que se transgrede por la crítica del lenguaje en los cinco libros de *Adán*. En consecuencia, destacan los autores, que Marechal propone una lectura múltiple, antes que Cortázar en *Rayuela*; y su indagación paródica del signo es un adelanto de la actual novela de Umberto Ecco, *El nombre de la rosa*. En todo caso, el lector puede iniciar su recorrido según su arbitraria elección que, no obstante, determinará el texto.

Este estudio crítico señala una dupla organizadora de la temporalidad: el orden real y la propia temporalidad de la semiosis. Anexa el origen con una causalidad acrónica, donde la verdad de *Adán* es el "ser en acto de escrito".

En *Marechal, el Otro*, la novela *Adán Buenosayres* es presentada como una estructura lingüística ambivalente, que opera una doble mediación entre el discurso teológico-metafísico arcaico y el poético-onírico del habla comunitaria de la porteñidad. Por tanto, el texto genera el metatexto de su auto-crítica, para transfigurarlo.

Aclaran los autores que este trabajo se llevó a cabo por un plan de estudios interdisciplinarios (Letras y Filosofía) surgido en los Institutos de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Morón; que el proyecto atiende al objeto de inaugurar los pasos para una epistemología del texto literario. Sus líneas de exégesis se adscriben a un planteo fenomenológico, ceñido por la gramática textual y pretende objetivar el proceso generativo, para alcanzar la dimensión de la palabra; acceder al enclave de la intencionalidad, que posibilita la mutación de una conciencia árida a la fecundada por la vivencia lectora. También nos informa sobre la marca que refugia esta novela, ya que signa la deserción del autor ante la elegía, escrita en proceso de crisis de su emisor, lo que le otorga peculiaridad.

Estos críticos nos confiesan, que la tarea abarcó una etapa trienal, plena de encuentros en lo que ellos mismos denominan como la "sartreana y discepoliana academia del café, escenario de clima y lenguaje, que, como los lugares de *Adán* tiene su propio dialecto".

La primera parte, titulada "Los espejos" lleva un epígrafe de *Adán*:

Un dios que bailaba entre cien espejos vivos.

Se abre con la indicación de "Los pretextos y estrategias", donde se establece el periplo iniciático, los ejes literarios en Homero, Plotino, San Juan, Raimundo Lullio y Martín de Chaide. Se registran las dominantes arquetípicas; la vinculación del autor con Abentofail en la práctica del "robinsonismo" filosófico; la influencia de Rabelais en su humor inclinado hacia la gigantomaquia, donde la norma es el desvío de lo solemne, lo tabuado y la sitemática represiva. También se analiza la gravitación del Ulises de Joyce, en la superación del tiempo en el espacio-lectura-escritura.

Seguidamente, el ensayo se concentra en el "Prólogo, repetición y estética del doble", que es un espacio intersticial, lírico, donde se erige la ramificación arbórea de la novela, lugar de larvas técnico-temáticas, sitio de recurrencia para la comprensión de la mostración épica.

Consideran los investigadores que, en el "Prólogo", el valor conjetural del documento autobiográfico justifica la intrusión del "Otro", deseado por Marechal en su desarraigo de 1930 en París cuando necesitó de la idealidad de su personaje, aunque éste se irá desconstruyendo hasta descubrir su seminal literariedad.

Aseguran los "buceadores" de este ensayo, que "la caricia de Uno, vaciará la sustancia del Otro, operando la permutación con el problema del doble".

En el apartado "Las máscaras de Adán Buenosayres" se propone la lectura bifocal sobre el título, que es un paradigma dentro de un nominalismo que se ironiza. *Adán*, paradoja, es arquetipo y máscara, pura escritura, como *Peer Gynt* de Ibsen. Es la in-significancia. La muerte del arquetipo es el posible renacimiento, que se articula a modo de epifanía poética, expresada en la cifra jeroglífica.

En "Los protocolos" se alude a los textos relacionados, que se subsumen hasta desaparecer, en la fuerza de la simbiosis, dentro de *El Cuaderno de las Tapas Azules*, como un testimonio del deleite del "oír-se" en la sonoridad. Llegamos así hasta el silencio y la tachadura como planteos y tributos pre-dispositivos del placer de la mismidad. De esta manera, según los autores, el poeta se instituye como un imitador del Verbo, en el orden de la creación, no en el de la Redención.

La segunda parte, "El (doble) centro de la rueda", lleva un pórtico con palabras de Alejo Carpentier:

mentían al hablar de sus principios, invocando textos, cuyo sentido profundo estaba olvidado.

De allí que en la sección "El principio de los principios", se realiza una decodificación sintáctica de la primera frase de *El Cuaderno de las Tapas Azules*, por ser un fenómeno de hipersemanticidad, origen del sentido. Se inicia con una partida obstruida; y, sobre el sema "Nada", se llega a la nominalización Adán, palindroma. En consecuencia, "Nada-Adán" es la forma especular solidaria en la cadencia, que se relaciona con el pensamiento de Adán sobre el mundo como una granada ("Gran Nada").

En "La articulación del primer acorde" se atiende al silencio, a la memoria, el residuo, como materia prima, burbuja de un eolismo recurrente, en cuya expansión se logra la arquitectura textual polifónica.

En "La selección de contextos", se apela a la misión del "lector in fabula", que puede abrazar la rosa polipétala, diseminativa de la encarnadura novelística.

En "Paráfrasis y antifrasis" se registra la escritura primigenia tachada, la reducción del discurso al fantasma fónico, que requiere del lector analógico y paraplásmico, para extraer el jugo de Soma del texto. Se nos asegura, que, en la novela, la paráfrasis dice su silencio; y la antifrasis es su inversión, dentro de un texto que concluye negando el valor de la escritura. Si bien se postula la razón vincular entre Marechal y Enrique Santos Discépolo, en el autor de *Adán*, el escepticismo se resuelve por la esperanza de un mundo rescatado por la belleza.

La tercera parte de este ensayo, titulada "El universo verbalizado", lleva una cita de Macedonio Fernández, que nos conduce a Solveig, *La Escritura y la Muerte*. Remite a una no-persona o polisémica figura, sin nombre real, más allá del engaño de identificaciones varias.

En "Grafemática y literariedad" se instaura la descalificación de la grafía, ya que para Marechal la escritura es una degradación del habla interior. El grafismo debe entonces reflejar la enajenación, no la norma.

En "La cruz y su tachadura" se indican las contramarchas del andamiaje novelístico, la bicorporalidad de *Adán* (cuerpo enterrado-poema cerrado), la geometrización espacial del cuerpo-texto y la muerte necesaria, para que el poema concluido pueda ser dicho por otro.

"El verbo y los verbos" muestra el acto significado *ser*, que se convierte en nombre del texto (esencialidad, pero con función sintáctica polimorfa). También se descubre el nombre tapado de Solveig (Sol más verbo declinado) y Amundsen, derivado de amar, en analogía con "escribir".

En la cuarta parte, "El texto tapado de Adán" (preludiado por una cita de Rabelais) la crítica se aboca al registro de hipérbolos, isotopías (que generan la trama intertextual) destruyendo el monologismo escritural y condicionando a la variante del lector.

Se destacan redes paragramáticas, los jeroglíficos y anagramas; las parodias y menipeas (transgresiones, donde la escritura funda su diferencia; donde los mitos se derrumban).

En la quinta parte, "La agonía como desciframiento", con epígrafe de Manuel de Diéguez, se aborda la épica fantasmagórica (como manera de cuestionamiento de arquetipos); se detiene en la irrepresentatividad gestual de la muerte. *Adán* se identifica con la Literatura como trabajo. Se presenta al Cristo escritural, que se epifaniza en la pura literariedad. Se expande la idea del *liber involutus* (libro que se enrolla) como un sistema de inscripciones que permite la representación de la *imago mundi*.

En la sexta parte, que lleva unas palabras textuales de José Lezama Lima, se relevan los escenarios, dialectos, decorados, la verbalización y el silencio de la novela; hasta que el cierre se opera con la transparencia del desdoblamiento:

Adán Buenosayres *María de Buenos Aires*, de Horacio Ferrer, androginia religante, que presupone, según los autores, la idea poética de la regeneración indefinida del tejido textual.

Un poema de Marechal, sobre la Creación, profético, en tensión de espera, para las manos que ya nos muestran el rostro, podrá hablar mejor sobre la correspondencia con el libro, que, desde hoy, depende de nuestro acercamiento: se trata de una de las escansiones del Poema de la Física, dirigido a la prolongación de su Ezequiel:

La Creación es un gran libro abierto
donde escribió lo Suyo preferible
Tu Creador y el mío, según peso y medida.
Y su lectura es la labor del hombre
llamado a ver la cara del Autor
en el espejo de Sus criaturas.
Mas el hombre se dijo cierta vez:
"Pesemos y midamos este libro
según la magnitud de cada letra,
y el grosor del papel donde se ha escrito
y las composiciones de su tinta".
Y a fuerza de medir y analizar
las divididas páginas del texto,
llegó el hombre a olvidar que formaban un Libro
y que, por ser de un Libro, tenían su Escritor

GRACIELA SUSANA PUENTE

UNAMUNO, MIGUEL DE, *Abel Sánchez*. Edición, introducción y notas de José Luis Abellán, Madrid, Clásicos Castalia, 1985.

En la cuidada edición a la que nos tiene acostumbrados Clásicos Castalia, se reedita la novela *Abel Sánchez* de Miguel de Unamuno con un estudio introductorio y notas de J. L. Abellán, autorizado y temprano crítico unamuniano.

El estudio, apretado en alrededor de cuarenta páginas, riguroso pero a su vez cargado del sostenido fervor del crítico, se complementa con la nómina de las sucesivas ediciones de *Abel Sánchez* y sus traducciones a distintos idiomas, entre los cuales sorprende la noticia de las versiones holandesa y checa, más una bibliografía sobre estudios acerca de la novela, incluidas reseñas y críticas, en el momento de su aparición y una breve bibliografía general, atinadamente seleccionada del vastísimo repertorio existente al respecto.

El crítico da noticia de las dos ediciones compulsadas para esta ocasión: la primera publicada en Madrid por la editorial Renacimiento en 1911 y la segunda edición, del mismo sello, en 1928, la última corregida por Unamuno y a la que el propio autor le agregó el prólogo fechado en Hendaya el 14 de julio de dicho año. El texto de la novela se reproduce de acuerdo con esta segunda edición. El crítico indica en notas a pie de página las variantes leves entre ambos textos confrontadas y añade en la presentación que con el fin de actualizar el texto realizó algunas modernizaciones de la puntuación.

Intercaladas en el texto figura una serie de valiosas ilustraciones, como la portada facsímil de la primera edición de *Abel Sánchez*, una fotografía de la escultura de Miguel de Unamuno realizada por Victorio Macho, familiar para todos los que recorren el hábitat salmantino de Unamuno, un retrato realizado por Ignacio Zuloaga con la particular referencia de las pajaritas de papel, artesanía que Unamuno frecuentó por una necesidad motriz y que incluyó como personajes del "tratado de cocotología" de *Amor y pedagogía*; un retrato de 1922, con fondo de Salamanca realizado por José Aguiar y, finalmente, una caricatura realizada por Bagaría con el inquietante remate de una cabellera llameante y un angelito con cabeza de calavera.

J. L. Abellán propone en el primer acápite de su estudio introductorio "Abel Sánchez como novela", el acercamiento al marco es simbólico y a la estructura ideológica de la pieza. Afirma que el narrador profundiza de tal manera en el ser humano que la obra se convierte en un método de investigación antropológico-metafísico. Tal parece ser el método que sigue el propio prologuista en el análisis de esta obra, pues luego de darnos la "defini-

ción” que de esta modalidad novelística aperece en *Amor y pedagogía*, concluye que el protagonista de las novelas son las pasiones, y centra en Unamuno pensador y “sentidor”, como personaje que está en el trasfondo de su producción.

Para ello sitúa esta obra en la evolución humana intelectual del autor y vincula las concomitancias de ésta y otras obras con el planteo filosófico vivencial de *Del sentimiento trágico de la vida* (1912).

Resitúa la vinculación con la perspectiva social desde el prólogo a la segunda edición de 1928. Centra el argumento en el tema de la envidia para probar con cotejos textuales que la confesión de Joaquín puede haber pertenecido a fragmentos del diario de Unamuno. Releemos el texto que se conoce del *Diario Íntimo* de Unamuno, pero no encontramos una referencia concreta, si bien se plantea en él la dialéctica entre razón y fe y otra serie de oposiciones binarias en torno a su concepción.

También apunta Abellán la expresión simbólica y paradigmática que alcanza este conflicto como raíz filosófica de la guerra civil. Este tema lo desarrolla en el capítulo 2, “El entramado vital e ideológico de la novela”. Sitúa el transcurso de la vida de Unamuno entre dos fechas, entre dos guerras: 1874 las guerras carlistas y 1936 la guerra civil. Y prueba cómo surge la concepción paradójica de la paz como fundamento de la guerra y la guerra como fundamento de la paz en una concepción dialéctica que se corresponde con la vida. Afirma que esta contradicción dialéctica empapa la filosofía trágica de Unamuno planteada en *Del sentimiento trágico de la vida*, y la constante dicotomía entre razón-corazón, ciencia-fe, etc., y el trasfondo de anhelo de inmortalidad vinculado a la figura de Quijote, el héroe.

En el párrafo 3, “La versión literaria de un mito: Caín y Abel”, señala el entronque de la filosofía unamuniana con el tema central de la envidia y el trasfondo bíblico de esta meditación sobre el mito. Propone los oficios de ambos personajes como equivalentes, apoyándose en la preponderancia de la inspiración en Abel pastor-artista y del esfuerzo en Caín-Joaquín, agricultor-médico. Después de señalar que al titular la novela con el nombre de Abel, Unamuno intenta un distanciamiento ante el lector y que a través de la identificación con Joaquín, cuya superioridad moral Unamuno subraya en el prólogo de la segunda edición, acerca el mito a la contemporaneidad, muestra la relación del trágico destino de su héroe apoyado en la dialéctica envidiado-envidioso, que inicia la historia humana y culmina en la guerra civil.

Recorre “El tema de la envidia en la obra unamuniana” en el capítulo 4 a través de los ensayos *La envidia hispánica* y *Del sentimiento trágico de la vida* y de *La ciudad de Henoc* y *El otro*, para concluir en la persistencia de la aparición relacionada con la lucha de clases campesina y urbana y el misterio de la dualidad de la persona en la que residen Caín y Abel luchando en íntima tragedia.

En el parágrafo 5 señala otros "Temas unamunianos" que aparecen en *Abel Sánchez* como el amor maternal y el *odium theologicum*, origen de la envidia. En el capítulo 6 vincula el problema filosófico con las influencias literarias y afirma que el porqué unamuniano es más un para qué relacionado con el sentido de finalidad. Desde allí analiza el capítulo 12 y los distintos efectos del *Cain* de Lord Byron sobre Abel y Joaquín, lo relaciona con lo aportado por el crítico Clavería, quien afirma que detrás de la reacción de Joaquín palpita un "noble y cristiano temblor unamuniano" y corrobora que Joaquín es un trasunto literario de Unamuno. Destaca también que la influencia de ese texto se apoya en la acusación que hace Caín de haber cogido los frutos del Árbol de la Ciencia en lugar de los frutos del Árbol de la Vida con lo que Unamuno plantea paradójicamente la desvalorización del conocimiento. Y desarrolla la ampliación que el escritor hace del tema de la mezcla de sangre como posible salvación. Si bien Unamuno rechaza la influencia de este texto diciendo que su historia "está sacada de la vida social que siento y sufro", Abellán destaca las repercusiones del texto en Unamuno lector, así como también de dos textos hispanoamericanos. Se ocupa luego de "El fondo social y autobiográfico" y enumera las circunstancias de la experiencia provinciana de Unamuno reflejada en sus ensayos *Vulgaridad* y *La envidia hispánica*, más lo autobiográfico que señala Clavería de conflictos con su hermano Félix, hecho que corrobora con el ensayo "Comentarios quevedianos" en el que el autor afirma: "... como Quevedo escribo de esa peste del mundo, (la envidia), no como médico sino como enfermo". Remite a su tesis doctoral "Miguel de Unamuno a la luz de la psicología", 1967, en los que se expone sobre la relación envidia-egocentrismo.

En la conclusión sitúa el valor de esta novela en la literatura universal desde el punto de vista literario y apunta el carácter prometeico de la figura cainita de Unamuno, para concluir que Unamuno se documentó sobre el tema antes de emprender la novela y prestó más atención a la línea de carácter religioso, considerando la superioridad de Joaquín en el prólogo a la segunda edición.

Las notas del texto se refieren a la localización de textos, a las variantes entre la primera y segunda ediciones, a la relación con otros textos de Unamuno y a las oposiciones dialécticas y su carácter paradigmático.

Tanto el prólogo como las notas de Abellán conforman un digno marco para la reedición de esta obra, proponen la reflexión, con allegamiento de otros textos del autor para mostrar el rico "entramado vital" entre circunstancia histórica, problemática personal y valoración del texto como literario, así como también encuadra las novedades de la visión del mito bíblico en la evolución del tratamiento del tema, tanto en su progresión histórica como en textos coetáneos de la literatura universal.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

Incipit. Seminario de Edición y Crítica Textual (Secrit). Buenos Aires, CONICET, 1981-82-83, volúmenes I-II-III.

Como se aclara en el vuelco de la tapa de sus diferentes volúmenes. *Incipit*, siendo el Boletín Anual del Seminario de Edición y Crítica Textual, se propone difundir los trabajos surgidos del Seminario. Con vistas a ello, acoge y publica los estudios "dedicados a los problemas y métodos de edición crítica y textual de obras en español de la península y de América, desde la Edad Media a nuestros días [...]. Desde problemas codicológicos y noticias de archivos y repositorios bibliográficos hasta temas de lengua, estructura de la obra y estilo vinculados al texto o a la historia del texto..."

El Director de Secrit, profesor Germán Orduna, es quien ejerce la dirección de la revista, asistido por especialistas del país y del extranjero, tales como Ángel J. Battistessa, Manuel Alvar, Diego Catalán, Rafael Lapesa, por mencionar sólo algunos de los críticos destacados que figuran en la nómina de colaboradores.

La revista incluye cuatro secciones fijas: Artículos, Notas, Reseñas y Noticias bibliográficas; además, propone otras cuatro de aparición eventual: Miscelánea, Notas-Reseñas, Documentos y Noticias.

En el primer volumen editado en 1981 aparecen los siguientes artículos:

— "Algunas consideraciones sobre el uso de los signos diacríticos en la edición de textos medievales", por Margherita Morreale en donde la estudiosa italiana propone algunas observaciones sobre el uso de los signos diacríticos, sirviéndose para ejemplificar de textos medievales y de un soneto de Francisco de Quevedo.

— "Sobre la transmisión manuscrita de las obras de Berceo", por Isabel Uria, quien realiza, del códice *in folio* (F) y la llamada copia de Ibarreta (I), una exhaustiva revisión con el fin de evitar los errores y ambigüedades existentes en dichos manuscritos que llevarían a la crítica a manejar datos inciertos.

— "Registro de filigramas de papel en códices españoles", por Germán Orduna. Debido a la notable falta de bibliografía sobre la materia, se hace necesaria la confección de un catálogo que complete al que en 1923 publicó Charles Moïse Briquet. Germán Orduna confirma lo significativo de su confección. El primer paso para lograr un buen catálogo, según nuestro crítico, es la publicación continuada.

El trabajo de Orduna se inicia con el material que extrajo del Escorial y Madrid e invita a sus colegas a enriquecerlo dado que se pretende proseguir con este tipo de publicaciones.

—“Textual Criticism and Editorial Technique de Martin West. A cincuenta años de la obra de Paul Maas...”, por José Luis Moure, quien describe el libro de West sobre crítica textual. Dicho libro, escrito a pedido de los editores con el objeto de reemplazar dos obras clásicas sobre el tema (una de ellas la de Paul Maas), pretende ser una obra introductoria de carácter práctico.

—“Sobre la transmisión textual del *Libro del Conde Lucanor et de Patronio*, por Germán Orduna quien, a la vez que comenta elogiosamente el estudio de A. Blecua sobre las variantes en los manuscritos de *El Conde Lucanor*, destaca los puntos más significativos del trabajo y ofrece nuevas propuestas, fruto de su propio análisis e investigación.

En el segundo volumen (1982) aparecen cuatro artículos:

—“La *collatio* externa de los códices como procedimiento auxiliar para fijar el *stemma codicum*. Crónicas del Canciller Ayala”, por Germán Orduna. El crítico cree factible utilizar la comparación externa como procedimiento auxiliar para la distinción de familias de manuscritos y ramas de la tradición del texto, cuando la diferencia formal de los códices lo permite. Divide el artículo en: 1. El prólogo a las Crónicas; 2. La tabla de capítulos; 3. El epígrafe general de las Crónicas; 4. El título de cada una de las Crónicas según las tablas y la titulación interna; 5. Agregados previos a los códices de las Crónicas; 6. Adiciones a la Crónica de Juan I; 7. Valor relativo de los agregados al texto, Conclusiones, Hacia un *stemma*, La *collatio* externa. Notas.

Mediante un cotejo de las diferentes variantes que presentan los manuscritos se establece un sistema de descripción general que surge de la inspección ocular del códice. Estos datos se ordenan y jerarquizan tomando lugares claves dentro del estudio de la obra, inmersa en la historia del texto. Este método permite establecer un *stemma* y por lo tanto una depuración del texto con fines críticos.

—“Registro de filigranas de papel en códices” (cont.), por Germán Orduna. Continuación de la primera entrega (Vol. I). Como ya se ha dicho, Germán Orduna destaca la importancia de la colaboración de otros especialistas que aporten calcos de manuscritos fechables, sin lo cual la tarea se hace imposible. Seguidamente, reproduce filigranas de diversos códices.

—“Problemas textuales de *Amalia* de José Mármol”, por Beatriz E. Curia. Estudio comparativo de las diferentes ediciones del libro. La elección de la obra es especialmente feliz debido al contexto histórico en que fue escrita. Beatriz Curia además de marcar las diferencias ortográficas, uso de conjunciones, preposiciones, abreviaturas y mayúsculas, analiza otras variantes entre las que se destacan: 1) la eliminación de párrafos comprometedores políticamente, 2) la supresión de nombres propios de personajes históricos, 3) la idealización de las mujeres unitarias, etcétera.

Más tarde, la autora explicará cómo el autor ha realizado las transformaciones necesarias para mantener la coherencia interna del texto. Concluye explicando el carácter selectivo del material utilizado en su trabajo.

—“Hacia una edición crítica de las Poesías Completas de Alfredo Bufano. Problemas y criterios”, por Gloria Videla de Rivero, quien comenta el estudio que ha realizado de la obra del prestigioso poeta argentino. Dicho estudio, encomendado por la Subsecretaría de Cultura del Gobierno de Mendoza, ha sido efectuado siguiendo las pautas más rigurosas de la crítica actual.

En el tercer volumen editado en 1983 aparecen los siguientes artículos:

—“La no existencia del latín vulgar leonés”, por Roger Wright, en donde se desarrolla una interesante teoría en el campo de la crítica textual. Roger Wright analiza un documento notarial de la época, comprobando (a diferencia de lo afirmado por don Ramón Menéndez Pidal) que se trata de un documento que debe atribuirse a un escritor de mediana habilidad. Dicho escritor dio forma “correcta” a un texto legal que, como se sabe, más tarde se leería en alta voz de tal forma que fuera comprendido por los interesados. De esta manera unifica la dualidad de escritor latinohablante/semioculto, sostenida por Ramón Menéndez Pidal. Wright se basa en la enseñanza escrita de la lengua que se manifiesta de modo diferente sin ser por ello, obligatoriamente, reflejo de un uso fonético del escritor.

—“La copia del Poema de Santa Oria que cita el P. Sarmiento en sus Memorias”, por Isabel Uria. La autora expone su teoría (en otro lugar ya sustentada) la cual le permitía suponer que el P. Sarmiento utilizó el modelo de G (ms 18.577/16 de la Biblioteca Nacional) del Poema de Santa Oria de Berceo para la copia que incluye en sus Memorias. Esta teoría se ve confirmada ahora con la aparición de dicha copia en la biblioteca particular de D. Bartolomé March Serverá descubierta por el profesor Ian Michel. A continuación detalla la forma y procedencia del manuscrito y analiza las diferencias entre éste y su modelo, resaltando el descuido de la copia. Esto le hace suponer a Isabel Uria que el P. Mecoleta, autor de la copia, no la realizó expresamente con afanes literarios sino impulsado por el deseo de recoger datos de la vida de la santa para realizar una versión, en prosa latina, del Poema. De esta forma le serviría de guión o pauta para la confección de su texto. Por lo tanto, le importa la sustancia del Poema y no la forma, de allí el descuido de palabras, versos, rimas y del aspecto estilístico del modelo. Observó, sí, la ausencia de un folio (dato que marca el P. Sarmiento) porque esto alteraba el contenido. Este texto, a pesar de que no pretendía ser una copia, pasó a manos del P. Sarmiento quien la usó en la redacción del número 589 de sus Memorias. La autora supone que años más tarde D. J. Iriarte saca de ella la copia del poema que denominamos G. A continuación, Isabel Uria desarrolla los elementos comparativos que le permiten afirmarlo.

—“La distinción entre texto y manuscrito. Observaciones sobre crítica textual a propósito de una reciente edición del Libro de la Montería de Alfonso XI”, por Leonardo R. Funes. Trata sobre las diferencias de enfoque en las distintas ediciones, producto de momentos culturales distintos. L. Funes las detalla: una edición es utilitaria en cuanto al contenido, otra busca el rigor crítico y la exactitud textual, la última —del siglo XIX— intenta trabajar a partir de la filología. Funes señala, a continuación, cómo nuestro siglo se ha puesto al servicio de la “verdad textual”. Hace mención, además, de la nece-

sidad que había de una edición crítica con criterio filológico moderno que parece haberse cumplido en el texto de Seniff. Leonardo Funes detalla y analiza los aciertos de esta edición entre los cuales se encuentra la posibilidad de discernir con precisión los fenómenos que atañen al texto y al manuscrito.

—“Sobre la autenticidad de las cartas de Benahatin en la Crónica de Pero López de Ayala: consideración filológica de un manuscrito inédito”, por José Luis Moure. Se analiza la verosimilitud de los documentos citados como históricos por el Canciller Pero López. Entre ellos, específicamente, las cartas del moro Benahatin al rey don Pedro que fueron consideradas como cartas fraguadas por historiadores y críticos, en función de parcialidad política, objetivo didáctico o recurso retórico del Canciller Pero López. Seguidamente, analiza el contenido de un códice parisino que contiene cartas de Benahatin, las cuales permiten comprobar, por comparación, las diferencias de estilo entre este original y el texto de Ayala. De esto se desprende que el manuscrito es fuente de referencia del Canciller y explica que haya necesitado reelaborarlo para pulir imperfecciones, por lo tanto no lo incluyó en su primera versión de la obra. Luego, el autor desarrolla su teoría sobre la posibilidad real de la autoría del documento de Ibn-al-Jatib. Moure analiza no sólo el contexto político y social sino también las características de estilo, típicas del idioma árabe, que aparecen en el documento. Concluye afirmando la autoría y la autenticidad del material del Canciller.

—“Praescitus-preçitos (Rimado de Palacio, N 1152a y 1573b). Ayala y los problemas teológicos”, por Pablo A. Cavallero. El autor cita estudios realizados en las últimas décadas sobre poesía castellana de fines del siglo xiv y principios del xv, en los que se demostraría, al tratar el problema de la predestinación, un influjo en Castilla del inglés Wyclif. Y como se sostiene que Ayala pudo haber conocido las teorías del hereje inglés, Pablo Cavallero explica los motivos que condujeron a Fraker a esta hipótesis y desarrolla nuevos elementos para refutarla. Concluye con la afirmación de que Ayala estaba adherido a la tradición patristica y demuestra que el uso que le da a la palabra “preçitos” dentro del contexto ideológico de la España de fines del siglo xiv, principios del xv, difiere de la sugerida por Fraker.

—“La transmisión textual de La Estoria del noble Vaspasiano”, por David Hook. La leyenda de la venganza de Jesucristo contra los judíos mediante la destrucción de Jerusalén por Vaspasiano y Tito fue conocida durante la Edad Media a través de diferentes versiones: 1. La *chanson* francesa de La Venjance nostre Seigneur, 2. El auto de la Destruición de Jerusalén del siglo xvi, 3. Estoria del noble Vaspasiano y Destruición de Jerusalén a la cual se refiere el estudio.

Analiza las diferentes impresiones del texto (desde 1491 hasta la traducción portuguesa impresa en Lisboa por Valentin Fernandes en 1496).

Hook señala que el problema de la transmisión textual del Vaspasiano apenas se ha estudiado y analiza, comparativamente, los distintos manuscritos. Concluye a través de la confección de un *stemma* por comprobar la pérdida de testimonios en la traducción textual del Vaspasiano que puede revertirse

por la aparición de nuevos códices (como el caso del ms P en 1973) que harán necesaria una revisión constante de la transmisión de la obra.

Para finalizar, diremos que *Incipit*, como se declara en la presentación del primer volumen, ha nacido de la imprescindible necesidad de "comunicación entre los hispanistas interesados en la edición y crítica de documentos y textos literarios en español..." La revista entiende que los estudios de crítica deberán estar elaborados con principios y criterios filológicos, deseando ser al mismo tiempo, un "estímulo y repositorio de los trabajos en esta disciplina", objetivo que cumple con plausible exactitud.

IVÁN MARCO PELICARIC



Este libro se terminó de imprimir en el mes de febrero de 1988 en los talleres gráficos de **Palabra Gráfica y Editora S.A.**, Castro 1856/60, Capital Federal, Rep. Arg.