



# Letras

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

SETIEMBRE 1986 - ABRIL 1988

## AUTORIDADES DE LA FACULTAD

### *Decano*

Sr. Pbro. JOSÉ LUIS TORACA

### *Director del Departamento de Letras*

Dr. RODOLFO BUZÓN

### *Secretario Académico*

Prof. FLORENCIO HUBEŃAK

---

## AUTORIDADES DE LA REVISTA

### *Director*

Prof. LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

### *Secretarios de Redacción*

Prof<sup>a</sup> TERESA IRIS GIOVACCHINI

Prof. HUGO LOMBARDINI

Prof<sup>a</sup> L. S. SORIANO de PENSEL

### *Consejo Asesor*

Prof<sup>a</sup> NILDA E. BROGCINI, Prof<sup>a</sup> MABEL BLANCO de NERI,

Prof. CARMELO DI LEO, Prof<sup>a</sup> TERESA HERRAÍZ de TRESCA,

Dra. MARIA ESTHER MANGARIELLO y Prof<sup>a</sup> GRACIELA

PUCCIARELLI de COLANTONIO.

### *Consejo de Administración y Composición*

Prof. JAVIER GONZALEZ y CECILIA VELA SEGOVIA

## LA CULPA, SUS ORIGENES EN EL MUNDO GRIEGO

Agradezco al doctor Ronchi March por su guía en la realización de este tema.

Antes de entrar de lleno en el tema que nos ocupa, quisiera transmitir mi impresión al conocer la Grecia actual, aparentemente tan distinta de la clásica, la mítica, pero quizás en lo esencial la misma. Habitualmente cuando pensamos en las supuestas raíces de nuestra cultura, la referimos a Grecia y Roma, encuadrándola en Occidente. Sin embargo, creo que Grecia es Oriente. Destaco este aspecto porque es de vital importancia comprender o al menos imaginar el mundo griego como fundamentalmente diferente del nuestro. Además porque proponiendo esta variación, podemos cumplir mejor este intento de aproximación a los orígenes del concepto de culpa en el mundo griego.

Quizá convenga recordar que culpa proviene del latín y significa: falta, delito, pecado. Poéticamente: peste, fuente del mal. En Virgilio y Ovidio: aludiendo a la mujer: falta contra el pudor.

Pero ¿cómo insertar cualquiera de estos significados en la sociedad homérica en la que el hombre no posee el concepto de voluntad libre? Dodds plantea que hay distintas clases de acciones: unas originadas en el yo; otras atribuidas a una intervención psíquica. Distingue además entre acciones normales y acciones realizadas en estado de *até*.

La *até* es un estado de mente en que hay un anublamiento y perplejidad de la conciencia moral. Es una locura parcial pasajera producida por un agente externo y demoníaco. Zeus, la Moira, y la Erinia son los que originan la *até*.

Pues en el regocijante Olimpo, los poderes, a veces tan arbitrarios de los dioses, son limitados. Por ejemplo: la Moira es una fuerza que los dioses no pueden controlar. Pueden intervenir si hay todavía vida, pero la muerte es el asunto de la Moira: es la causa externa de cada muerte. La Moira partió de ser un sino impersonal a ser un hado personal. Incluso en un período son sinónimos. Las Erinias son testigos de los juramentos, y el juramento crea una moira. Son agentes personales que aseguran el cumplimiento de una moira. Su función de ministros de venganzas deriva de esta misión primitiva de hacer cumplir una moira, que al principio era moralmente neutral. Son las encargadas de las reivindicaciones de las personas vivas. Tanto los dioses como los hombres tienen Erinias, y en Homero hasta un mendigo puede invocarlas.

Nunca castigan el asesinato en Homero. Pero en Eurípides protegen el *status* de la madre castigando al mal hijo. Son la ira materna proyectada como un ser personal. En Esquilo, en cambio, las Erinias, dispensadoras de *até*, se han mortalizado.

Los dioses sí pueden causar derrota, pero no el error moral. Sin embargo en la sociedad homérica, aun cuando existe la creencia en que la causa no es humana, no tiene efectos en la atribución de la responsabilidad. En esta sociedad sólo el éxito importa, y éste es tan imperativo que sólo los resultados valen. Según Adkins, las intenciones son poco importantes. Tienen menos importancia los hechos que las apariencias. El héroe homérico no es bravo, a menos que los demás lo crean.

El hombre homérico siente vergüenza ante el fracaso, pues la gente se burla del mismo. La sociedad exige el éxito, no distingue entre error moral y equivocación. En este competitivo sistema de valores la responsabilidad moral no tiene lugar.

Si el héroe es capaz de defender exitosamente la sociedad tiene *areté*: como resultado del éxito. Pero no es posible olvidar que Homero trae la *areté* —paradigma de la virtud— como propia de una alta clase social: los guerreros, los nobles. Sin entrar de lleno en el concepto de *areté*, recordemos que en su acepción originaria y tradicional equivalía a destreza guerrera, y luego se transformó en el concepto de nobleza de acuerdo con las más altas exigencias espirituales y sin ser ya privativa de un solo grupo social.

En este tipo de comunidad podemos aplicar lo que claramente describiera la antropóloga Ruth Benedict como "cultura de vergüenza": en la que la vergüenza es el mayor castigo, pues es una reacción ante las críticas de los demás, que la ridiculizan o rechazan.

Las verdaderas culturas de vergüenza se apoyan sobre sanciones externas para el buen comportamiento, no sobre una convicción interna de pecado, como en las verdaderas culturas de culpabilidad.

En una sociedad con estas características, el hombre no recurre a la confesión, ni siquiera ante los dioses, pues no lo aliviaría. Sus ceremonias son más para atraer la buena suerte que la expiación. Allí donde la vergüenza es una de las penalidades más severas, el hombre se siente mortificado por actos que hoy nos causarían culpa. Y este intenso malestar no se alivia como la culpabilidad, por la confesión y la expiación. Todo lo que expone al hombre a la burla y al desprecio y es sentido como insoportable los griegos lo proyectaron sobre la intervención divina: tanto el fracaso moral como la pérdida del dominio de sí.

El crecimiento gradual del sentimiento de culpa se produce en una edad posterior, en la que incluso la *até* se transforma en castigo.

El heroísmo no trae la felicidad, sino la fama como una única y suficiente recompensa. Incluso la máxima *areté* se alcanza con la muerte en

batalla. La única diferencia entre los hombres y los dioses es que estos últimos tienen más tiempo y *areté* que los primeros, además de la inmortalidad. Pero los hombres con *areté* y más tiempo pueden llegar a ser dioses.

El hombre homérico no tiene conciencia de alma, de personalidad: *psyché*, en su sentido original significa: alma, aliento, el que se escapa en la muerte, pero aludiendo fundamentalmente a algo concreto, no es por esencia individual. Incluso puede tomar esta denominación la aparición procedente del reino de los fantasmas: por ejemplo cuando en la *Odisea*, Ulises reconoce a su madre en su descenso al Hades.

En tiempo de Homero había una tendencia a unir: *timós*: fenómeno de conciencia, órgano del sentimiento y *psyché*: forma de la vida animal, en un solo concepto del alma. A la larga *psyché*, absorbió a los dos. El alma, la conciencia estaba vinculada con procesos corporales.

Por lo tanto era todavía lejana la noción de culpa que implica un desarrollo de la conciencia.

Es notable que los dioses, los de la *Iliada*, sientan prontamente el menosprecio, pero no hay indicación de que les interese la justicia como tal. Incluso los reyes pueden hacer el mal con impunidad (este no es un rasgo exclusivo de los griegos... , si repasamos la historia de los pueblos).

Pero el parricidio es un crimen monstruoso que requiere un tratamiento especial y que causa contaminación. Esta es una suciedad física que debe removerse antes que el hombre pueda acercarse al dios, pero que tampoco puede ser equiparada con la culpa moral.

El hombre contaminado debe ser expulsado, como sucede con el Edipo de Sófocles, no así en el de Homero.

La causa de esta creencia es un fenómeno complejo e irracional y sería una simplificación excesiva ver en ella el origen del sentimiento de culpabilidad.

La contaminación es la consecuencia automática de una acción: presenta una indiferencia despiadada por los motivos de la misma, es de naturaleza mecánica. En cambio el pecado es una elección de la voluntad, una enfermedad de la conciencia íntima del hombre.

Ante el homicida siente horror, pero no es un horror moral, sino miedo a las consecuencias de la contaminación.

Esta es hereditaria y sus efectos se extienden por cinco generaciones. Por la creencia en la solidaridad de la familia: se aceptaba la idea de culpa heredada y castigo diferido.

Según la ley de la naturaleza, había que aceptar la vida del hijo como prolongación de la del padre, por lo tanto heredaba sus deudas morales. El nexa entre crimen y castigo era estrecho: la moira: algo que ni el dios podía

quebrantar. Si el criminal sale con la suya, otro recibe el castigo. En *Edipo Rey*, el horror fundamental es por el parricidio, no tanto ante el incesto. Las leyes áticas permiten el matrimonio entre parientes por razones económicas. Recién en Platón el incesto es lo más vergonzoso que puede vivir el hombre. Este concepto es fruto de una elaboración posterior.

Sin embargo se admitía el homicidio: era justificado matar al asesino que no se exilió; en defensa propia, al adúltero, en la guerra, en los juegos. Uno se debe asegurar una posición de fama y respeto más allá de la muerte: la buena reputación es lo más importante.

Si bien en los siglos iv y v el homicidio es la más importante fuente de contaminación, puede tener varias causas.

Adkins señala que uno está contaminado por tener un mal sueño, por contacto con la muerte, por el nacimiento de un chico, luego del contacto sexual, por enfermedades repelentes o antinaturales o por la relación con personas contaminadas. Es el desastre del pueblo tebano diezmado por la peste lo que induce a Edipo a enviar a Creonte a Delfos para pedir remedio para sus males, desconociendo que él es el causante del mismo. En su caso sólo cabe la expulsión, el exilio perpetuo. Si sólo ha tenido el hombre un mal sueño, puede lavarse en el mar y purificar el templo con fuego.

La ley divina semejante a la ley humana primitiva, no tiene en cuenta los motivos de las acciones, por lo tanto no queda lugar para la compasión. La religión olímpica es una religión de temor, donde no aparece una comprensión de los derechos y responsabilidades personales del individuo.

Hasta la felicidad puede volverse peligrosa. Pues el éxito excesivo produce en el hombre complacencia. Y si le ha ido "demasiado bien", este bienestar puede engendrar la *hybris*; la arrogancia en la palabra y pensamiento que acarrea el castigo celoso de los dioses.

A veces los autores moralizan el *phthonos* (la envidia de los dioses) como némesis, la justa indignación de los dioses ante la arrogancia de los hombres. De todos modos toda manifestación de triunfo suscita angustiosos sentimientos de culpa. El sentimiento de *hybris* que surge como consecuencia del éxito es un mal que puede ocasionar la muerte.

En la *Iliada*, los dioses sienten prontamente cualquier manifestación de los hombres hacia ellos, y particularmente el menosprecio: característica propia de una cultura de vergüenza.

(El amor de Dios está ausente en el vocabulario griego, recién aparece en Aristóteles.)

Estas ideas de contaminación —o su equivalente la peste— con la purificación consiguiente: la *katharsis* y la idea de *phthonos*, pueden formar parte del legado indoeuropeo. En la época arcaica la idea de purificación fue de máximo interés de una institución religiosa: el oráculo de Delfos.

Y por ejemplo el *phthonos*, fue eje de la concepción histórica de Herodoto: en la vida de los grandes reyes y generales no ve ni un accidente externo, ni una consecuencia de carácter, sino el resultado de "lo que tenía que ser".

Expresa un fatalismo de lo que está ausente la aparentemente simple libertad de elección humana.

Hablaban del hambre y de la peste como dioses, fuerzas poderosas ante las que el hombre se siente indefenso. Incluso el poder de una contaminación hereditaria puede tomar la forma de un *daimon*. La creencia en lo demoníaco diferenciado de lo divino, ha sido de fundamental importancia en todas las épocas: los hombres de la Odisea atribuyen muchos acontecimientos de su vida a la actuación de los demonios anónimos. En ellos nacen las fuerzas irracionales que pueden tentar al hombre contra su voluntad. Hasta que adquiere para Sófocles esta categoría de un poder que puede pervertir al hombre y llevarlo a su destrucción.

Frente a la idea de un *daimon* unipersonal coexiste la noción de una *moira* individual que es propia de la tragedia.

Recién Platón retoma y transforma esta idea: el demonio viene a ser una especie de elevado espíritu que guía al hombre, una suerte de antecesor del Superyo freudiano.

Incluso en Eurípides ya aparece el problema del mal como parte de su propio ser, y se plantea la duda de si podría verse propósito racional de la ordenación de la vida humana y el gobierno del mundo.

La transferencia de la noción de pureza de la esfera mágica a la moral, es una evolución tardía, sólo se da al final del siglo v. Aparece la idea de que no sólo bastan las manos limpias, sino que el corazón también ha de estarlo. Ya importan las intenciones, no sólo las acciones.

En un principio en *agos - miasma*, estaban confundidas las ideas de: contaminación, maldición, pecado, deuda de sangre, contaminación causada por el crimen. En el final del siglo v, cuando surge la conciencia de tal culpa: con la noción de reflexión, de todo aquello que pesa sobre el espíritu del Zeus, propio de la edad arcaica, impune, omnipotente, se pasa a un dios sobre el que se proyectan sentimientos contradictorios y luego se llega a la de un dios administrador de justicia.

Grecia comparte con Italia e India, estas ideas sobre la impureza, que tienen su explicación en los sentimientos de culpabilidad engendrados por los deseos reprimidos. Sófocles representa en su magistral tragedia los viejos temas religiosos de una cultura arcaica de culpa: en Edipo aparece el sentimiento abrumador de la condición indefensa del hombre ante el misterio divino, más los poderes fulminantes de la *até* que emergen ante todo logro humano.

Ya en el siglo v, el yo se denota por la palabra *psyché* = yo emocional más que racional, que es sucesora del *timós* homérico. Y en Sófocles aparece

la noción de *soma-psyché* como el yo, y dispone los elementos del carácter en una escala que va desde lo emocional = *psyché* a lo intelectual = *gnome* pasando por un término medio = *phrónema*.

Con el orfismo y su aporte a la doctrina de la metempsicosis, se desarrollan las ideas de alma: de *psyché* como un ser espiritual, independiente de su cuerpo. Con la teoría de la reencarnación ningún alma era inocente, todos tenían crímenes de épocas anteriores que purgar. Los hombres eran obscuramente conscientes de crímenes de épocas anteriores. Por lo tanto la culpa nace de esta necesidad de castigo por lo ya vivido. Tiene sus puntos de contacto con lo expuesto por Freud, con respecto al parricidio cometido por la horda primitiva.

Es un paso crucial la identificación del yo oculto y separable, portador del sentimiento de culpa y potencialmente divino con la *psyché* socrática racional cuya virtud es una especie de conocimiento. Este paso implica una reinterpretación del esquema cultural chamanístico. Los antiguos chamanes separan su yo oculto del cuerpo mediante el retiro mental y la concentración.

En este estado de trance logran la visión de la verdad metafísica y el recuerdo de vidas pasadas. Lo característico del espíritu del chamán es la liberación del mismo, que deja su cuerpo y emprende un viaje mántico o excursión psíquica. Pueden asistirle seres sobrenaturales, pero lo decisivo es su personalidad. Según Aristóteles la *psyché* despliega la mayor actividad cuando el cuerpo está dormido o cuando está por morir.

Justamente la cultura chamanística —que existe aún hoy en Siberia— aparece como uno de los elementos esenciales, la creencia en un yo oculto. Los chamanes se sometían a un riguroso entrenamiento: soledad, ayuno.

De este “retiro” salen con un poder real o supuesto de lograr la disociación mental. Lo fundamentalmente diferente de un *medium* o de la Pitia, es que no se cree que esté poseído. De estas experiencias a la adivinación, la poesía religiosa y la medicina mágica hay sólo un paso.

A partir del contacto con esta cultura se crea una concepción nueva y revolucionaria de la relación entre el alma y cuerpo. Desde el punto de vista moral, la reencarnación era una solución más satisfactoria al problema de la justicia divina de fines de la época arcaica que la de la culpa heredada o castigo *post mortem* en otro mundo.

Al crecer el individuo interiormente, se distingue de su familia y se desprende de aquel concepto de solidaridad obligada; se incrementan sus derechos civiles, por lo tanto la noción de castigo vicario por la culpa de otro comienza a ser inadmisibile.

Los hombres eran oscuramente conscientes, como observa Freud, de que tales sentimientos de culpabilidad tenía sus raíces en una experiencia pretérita surgida y largo tiempo olvidada. Esta intuición se interpretó como re-

cuerdo de otras épocas. Encuentran así un modo de racionalizar los sentimientos de culpabilidad que prevalecían en la época arcaica.

Esta sería la fuente psicológica de la importancia que la escuela pitagórica le da a la reminiscencia: el enterrar la memoria en el recuerdo de los hechos y sufrir una vida anterior que lleva al horror al cuerpo y los sentidos.

Son las creencias humanísticas las que dan el impulso inicial a estas creencias que culminan en Platón, quien presenta al cuerpo como la prisión del alma, que la tiene encerrada hasta que purgue su culpa.

De una concepción en la que el hombre valía por el éxito alcanzado por sus actos, e ignoraba las intenciones, llegamos a una visión donde la falta es interior, e independiente de lo externo.

Lo fundamental de la noción de culpa es entonces la imagen que cada uno tiene de sí. Más allá de la fama, de la repercusión de los otros, uno puede sentirse culpable por actos incluso desconocidos por los demás.

Es en Aristóteles y Platón en quienes se plantean conceptos que van a sufrir posteriormente en Grecia y en el mundo todo otras tantas variaciones en sus expresiones, pues la culpa es siempre actual y vigente, más allá de los hombres y de sus tiempos.

MARÍA ELENA CALVO DE ÁLVAREZ  
*Universidad Católica Argentina*

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADKINS, ARTHUR W. H. *Merit and Responsibility. A study in greek values.* Oxford University Press, 1960.
- BENEDICT, RUTH. *El crisantemo y la espada. Patronos de la cultura japonesa.* Tr. Javier Alfaya, Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- DEVEREUX, GEORGES. *Tragedie et poésie grecque. Études Etnosychanalytiques.* París, Flammarion Editeur, 1975.
- DODDS, E. R. *Los griegos y lo irracional.* Tr. María Araujo, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- FREUD, SIGMUND. *Totem y Tabú.* Tr. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, 2do. t.
- JAEGER, WERNER. *La teología de los primeros filósofos griegos.* Tr. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- JAEGER, WERNER. *Paideia: los ideales de la cultura griega.* Tr. Joaquín Xirau (libros I y II) y Wenceslao Poces, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962.



AMOR Y EMBLEMAS EN LA HISTORIA DE EVERARDO DE  
*EL PEREGRINO EN SU PATRIA*, DE LOPE DE VEGA

"mas no desotra parte en la ribera  
dejará la memoria en donde ardía".

A la memoria de Celina S. de Cortazar.

Acercarse a la obra de Lope de Vega por su costado narrativo no parece ser lo más acertado si se trata de ponderar las dotes creativas del comediógrafo más brillante de la Edad de Oro. Quizá sea éste el motivo por el cual la crítica no ha prestado mayor atención a la obra narrativa de Lope, especialmente a *El peregrino en su patria*, sobre la que no existe ningún estudio de conjunto. Sin embargo, nuestra breve aproximación a la novela que Lope escribió sobre el esquema de la bizantina nos mostrará otra faceta de su particular capacidad como creador.

*El peregrino en su patria* apareció impresa en Sevilla en 1604. Se trata de una complejísima obra que contiene a lo largo de sus cinco libros cuatro autos sacramentales, un importante *corpus* de poesía lírica y una buena cantidad de relatos intercalados. Ello sin contar la ingente variedad de discursos moralizantes que el narrador disemina con generosidad. Precisamente esto, que exige del lector contemporáneo una gran dosis de dedicación para superar las tediosas digresiones, era lo que más deleitaba a los lectores del siglo XVII ya que, como es sabido, el afán didáctico se consideraba uno de los valores estéticos más apreciados en la literatura de entretenimiento de la época.

En lo esencial nos encontramos ante un relato que imita los modelos clásicos del género, *La historia etiópica de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, y *Los amores de Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio. Como tal comienza *in media res*, y nos lleva y nos trae en la consabida sucesión de encuentros y desencuentros, naufragios, raptos y juicios, en compañía de unos personajes absolutamente dominados por el narrador que se proyecta sobre el trasfondo moral con sentencias y discursos de una erudición por momentos asfixiante.

El pretexto fundamental es una historia de amor: la de Pánfilo y Nise. Los protagonistas son modelos de leales amadores y de cristianos que, aunque son sometidos a toda clase de pruebas, permanecen fieles el uno al otro y finalmente se reúnen y se casan. Los peregrinos de amor de Lope de Vega son, paradójicamente, peregrinos en su patria, es decir, extranjeros en su propia tierra, extrañados y confundidos en el laberinto de las peripecias que

ponen a prueba su fe católica y su voto de castidad. De manera que *El peregrino en su patria* sienta las bases de una nueva especie, la novela cristiana de aventuras, que será llevada a su culminación por Cervantes en el *Persiles*.

Pero existen muchas otras historias de amor en la estructura narrativa del *Peregrino*. La de Doricleo, Filandro y Florinda, pequeña novela bizantina que parece ser el germen de *La desdicha por la honra*, una de las *Novelas a Marcia Leonarda*. La variante morisca también está presente con sus refinados ambientes en los que Azán Rubín (en realidad Nise disfrazada de moro) busca a su amado. Y además, aparece la historia de amor pastoril: la de Fabio y Albania.<sup>1</sup>

Centraremos nuestra atención en uno de los relatos intercalados, el relato del caballero Everardo,<sup>2</sup> preso en la cárcel de Barcelona, que cuenta su propia historia. Es una historia de amores trágicos que responde a los caracteres de la *novella* italiana o novela corta: la acción se desarrolla en ambiente urbano y tiene gran tensión dramática ya que presenta la relación adúltera de Mireno y Lucrecia, y culmina con varios crímenes en abierta contraposición con los honestos amores de los castos amantes de la trama principal. Su inserción queda perfectamente motivada porque Everardo ha sido testigo de lo ocurrido, y más aún, ha asesinado al marido de Lucrecia tras ver cómo éste había matado a los amantes al sorprenderlos en su casa. Por lo que, en el momento de contar la historia, Everardo se encuentra en prisión purgando su pena.

Hasta aquí ningún procedimiento se aleja de lo que usualmente era posible en la narrativa del momento. Pero en esta ocasión el inconfundible sello del narrador estriba en el artificio de mezclar, a lo largo de la narración de Everardo, varias citas poéticas que Pánfilo ha visto escritas e ilustradas con dibujos alegóricos en las paredes al entrar en la celda del caballero.

El objeto central de nuestra reflexión será pues este último aspecto, es decir, el efecto de re-significación de las citas poéticas, ya que se constituye en factor polifónico, usando la terminología bajtiniana, en la medida en que el narrador manipula voces propias y ajenas en el texto.

La resemantización de las citas se produce por el recurso de la representación en la representación que, por otra parte, Lope de Vega ejercita en la novela mediante la inserción de otros géneros literarios: el drama y la lírica. Ahora bien, esto sucede en dos etapas:



---

1 Cito por la edición de J. B. Avalor-Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1973, pp. 78-85; 356-364; 454-562.

2 LOPE DE VEGA, *Peregrino*, ed. cit., pp. 98-107.

1. en primer lugar y fuera del relato propiamente dicho cuando las observa Pánfilo, el peregrino, las citas poéticas y los jeroglíficos muestran un significado más o menos hermético;<sup>3</sup>

2. luego, ya ubicadas en el contexto de la narración intercalada, los mismos elementos, justificados por el propio Everardo, adquieren una connotación de refuerzo emblemático del relato.<sup>4</sup>

Se hace necesario detenernos a puntualizar el valor de los emblemas, grabados alegóricos con versos aclaratorios creados para enseñar una verdad ética que fueron impresos por primera vez en 1531 por el italiano Andrés Alciato. Los emblemas de Alciato generaron toda una literatura emblemática en Europa durante los siglos XVI y XVII. Entonces se pensaba que el emblema, como concepto visual, tenía el poder de comunicar a la mente las verdades más directamente que las palabras, imprimiéndose en el espíritu en forma indeleble, mientras el ojo percibía los detalles simbólicos del grabado.

Antes de profundizar nuestras consideraciones reduciremos la trama a sus elementos mínimos para analizar algunas citas y observar de qué manera se las re-cita y cuál es su funcionalidad discursiva.

Casó en un lugar pequeño, no lejos de esta ciudad famosa,<sup>5</sup> un varón noble llamado Telémaco, con una dama gallarda, no tan casta como la romana Lucrecia, aunque de su mismo nombre. Fue fama que a su disgusto, y no debió de ser falsa, pues por los efectos los dió a entender a todos bastantemente.<sup>6</sup>

Como vemos el párrafo inicial adelanta, con el fatalismo propio de este tipo de historias, las causas de la tragedia: la falta de virtud y de fidelidad

---

3 *Ibíd.*, pp. 97-98. Las detallamos a continuación dado que luego se presentan alterando el orden de aparición inicial: 1) "Ante sus ojos Hétor triste en sueños", *Eneida*, II, 270. (Figura: retrato de un mancebo.) 2) "Muerto Palante", *Eneida*, XI, 177. (Fig.: corazón con alas tras la muerte.) 3) "¡Oh cuánta pena es vivir / vida enojosa y forzada, / y cuando la muerte agrada / ser imposible morir", Ovidio, *Metamorfosis*, I, 76-78. Versión de Lope. (Fig.: Prometeo.) 4) "Vuelve a caer, cuando el extremo llega", Lucrecio, *De rerum natura*, III, 1002. (Fig.: mancebo que echa su carga de memorias en el río del olvido. Sísifo.) 5) "Aquí lloraron selvas, fieras y áspides", Etienne Forcadel, *Epigrammata* (1554). (Fig.: la cabeza y la lira de Orfeo entre las aguas del río Estrimón.) 6) "¿No basta, griegos, que venzáis los hombres?", Julio César Scalígero, *Heroínae en Poemata omnia* (1621). (Fig.: dama muerta atravesada por una espada.) 7) "Amor sutil al más celoso engaña." Tito Vespasiano Strozzi, *Eroticon libri sexti* (1513). (Fig.: pastor Argos y Mercurio adormeciéndole.)

4 *Ibíd.*, pp. 101-106. La segunda vez las citas se colocan en otro orden: 1) "Amor sutil al más celoso engaña" (7). 2) "Ante sus ojos Hétor triste en sueños" (1). 3) "¿No basta, griegos, que venzáis hombres?" (6). 4) "Muerto Palante, forzado en esta vida me detengo" (2). 5) "Aquí lloraron selvas, fieras y áspides." (5). 6) "Ninguna fue más áspera que Atlanta, y se rindió a los méritos de un hombre." Ovidio, *Metamorfosis*, X, 573-574. (No es traducción, sino glosa de Lope. No aparecía antes.) El número entre paréntesis indica el orden anterior de la cita.

5 Hemos dicho ya que Pánfilo y Everardo se encuentran en Barcelona.

6 LOPE DE VEGA, *Peregrino*, ed. cit., p. 98.

matrimonial, así como la falta de amor en los matrimonios por conveniencia. Luego veremos cómo este último factor cobra importancia en la concepción del honor planteada por Lope en su relato.

Pero existe otra relación, la de los dos amigos, Everardo y Mireno, que al entrecruzarse con la pareja inicial: Telémaco-Lucrecia desencadena la acción. La historia de los dos amigos es un motivo folklórico de larga data que circuló en numerosísimas versiones a partir de la difusión de la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso en España y Europa. Y como afirma J. B. Avallé-Arce:

para esta época el cuento de los dos amigos era popularísimo y, como en todos los órdenes literarios, la popularidad acarrea la fragmentación. En vez de utilizar la totalidad de la historia, ahora se pueden usar episodios aislados. Florece el proceso alusivo; el autor sabe que será entendido de todos, dada la popularidad del original.<sup>7</sup>

Mireno al mirar a Lucrecia provoca el enamoramiento fulminante de ambos. Este es el tópico renacentista de la óptica amorosa que Castiglione trató en *El cortesano* y que Garcilaso de la Vega reelabora en su soneto VIII. Según la concepción neoplatónica del amor cortés el amor se transmite de una persona a otra por medio de los *spiritelli*, corpúsculos diminutos que se introducen en los ojos del amado. Pero en el relato que nos ocupa el mirar y las imágenes visuales desempeñan una importante función ya que dominan por completo las acciones de los personajes, quienes reaccionan de acuerdo con lo que ven.

Una vez que la idílica situación inicial de los dos amigos ha sido destruida, Everardo por celos de la nueva amistad de Mireno con Aurelio, cómplice en sus incursiones nocturnas al jardín de Lucrecia, se dedica a seguirlos y presencia la escena:

(...) los vi poner una escala a la ventana de una torre, que sobre el jardín de Telémaco descubría en el mar una despaciosa vista.<sup>8</sup>

Así, en ese ámbito de reminiscencias celestinescas el caballero auxilia a su amigo evitando que Telémaco descubra el rastro de la escala. Mireno reconoce luego el desengaño ante Everardo y el narrador dice:

(...) que por eso he puesto allí aquel jeroglífico de Mercurio y Argos y aquel verso de Vespasiano Estroza

*que amor sutil al más celoso engaña.*<sup>9</sup>

---

7 J. B. AVALLE-ARCE, *Deslindes cervantinos*, Madrid, 1961. "El cuento de los dos amigos", (Cervantes y la tradición literaria), 163-235. La cita, p. 233.

8 LOPE DE VEGA, *Peregrino*, ed. cit., p. 100.

9 *Ibid.*, p. 101.

Los amantes se separan por un tiempo durante el cual todo parece volver a la normalidad: los amigos recuperan su amistad y el matrimonio su tranquilidad. En este punto Everardo muestra el retrato de su amigo al que no olvida nunca:

Téngole aquí para consuelo mío y tan presente en el alma, como lo verás por aquel verso que de Virgilio tiene

*Ante los ojos Hétor triste en sueños.* 10

La acción retoma su ritmo cuando los amantes se reencuentran. Percibimos entonces al comediógrafo puesto a novelista, porque ahora se abre una trama secundaria, la relación de Erifila (antigua enamorada de Mireno) que celosa decide enamorar a Telémaco. Nuevamente las miradas se entrecruzan y generan conflictos. Venganza y adulterio rinden sus frutos: Telémaco se entera de las visitas de Mireno a su casa. La acción se precipita y los crímenes se suceden vertiginosamente. Mueren los amantes y el marido vengado es asesinado por Everardo, quien ilustra sus sentimientos con la siguiente alegoría:

(...) vivo deseando la muerte como te enseña aquel corazón con alas, figura del mío que va volando tras aquella muerte, retrato de Mireno con el verso de Virgilio

*Muerto Palante,  
forzado en esta vida me detengo.*

Mis trabajos verás en aquel Sisifo y Ticio, y el sentimiento que hizo esta ciudad por la gallardía de Mireno en aquella cabeza destroncada y la lira de Orfeo con el verso del epigrama de Forcatulo:

*Aquí lloraron selvas, fieras y áspides.* 11

El relato se cierra con otra cita, el soneto de Everardo compuesto en memoria de Lucrecia y de "la fuerza que el amor hace en los más libres". Juan Bautista Avalle-Arce observa que

este *requiem* de Everardo a la pareja adúltera decae de la tesitura moral post-tridentina. Bien es cierto que Everardo está pagando sus culpas en la cárcel. 12

En este sentido interpretamos que Lope se aproxima a su personal posición respecto del código del honor. Menéndez Pidal señala que este concepto del honor que Lope expone en su narrativa tan completamente opuesto al de la comedia

---

10 *Ibíd.*, p. 102.

11 *Ibíd.*, p. 106.

12 *Ibíd.*, p. 107, nota 98.

propone en caso de ofensa un remedio resignado: el único que un hombre tiene cuando le ha sucedido otro cualquier género de desdicha: perder la patria, vivir fuera de ella donde no le conozcan, y ofrecer a Dios aquella pena.<sup>13</sup>

La exaltación de los adúlteros se atempera no sólo por el sitio en el que ocurre sino también por la postura asumida por el narrador quien más adelante, en la trama principal, hará que el protagonista comprenda y perdone a su ofensor.

Tal como lo habíamos propuesto discriminaremos las diversas funciones discursivas que la historia de Everardo cumple, por lo menos, en tres planos:

1. Como relato intercalado: es una *amplificatio* destinada a mantener en vilo la atención del lector, creando al mismo tiempo el efecto psicológico de la duración temporal de la prisión de Pánfilo en Barcelona. Es decir que afecta de modo sustancial el tiempo de la aventura y de la lectura respectivamente.

2. Como contrapunto temático: los amores ilícitos narrados en el marco moralizante de las aventuras de los peregrinos honestos y fieles generan el claroscuro didáctico necesario para la ejemplificación. Aunque el relato del caballero Everardo no se proponga abiertamente como ejemplo vitando, finalmente la antítesis vicio-virtud produce la contraposición didáctico-moralizante.

3. Como procedimiento estetizante: los elementos emblemáticos apuntados ilustran plásticamente el mensaje moral.

Lo original es el modo en que Lope de Vega logra la duplicación semántica de las citas arrancándolas de su contexto original. Entonces sucede lo que Graciela Reyes afirma acerca de Borges, Lope de Vega

escribe leyendo y su lector, sometido al espectáculo de esa doble operación, re-lee, imitando, como en un espectáculo, la relectura que dio origen a la escritura misma.<sup>14</sup>

Esta es la clave semántica del artificio constructivo de la historia de amor de Everardo: el juego con la lectura y la escritura en un movimiento de especularidad lograda mediante la inserción de los emblemas en la historia.

Saliendo del marco estricto del relato elegido, si pensamos en la relación existente entre esta *novella* y sus procedimientos constructivos y la estructura mayor de *El peregrino en su patria*, cabría afirmar que los jeroglíficos y los versos cumplen una función didáctica por vía de lo estético visual. De la

---

13 R. MENÉNDEZ PIDAL, "Del honor en el teatro español", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, p. 150. (Austral, 120).

14 GRACIELA REYES, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, p. 49.

misma manera que los autos sacramentales y la lírica. Justamente la interacción de los géneros intercalados con el cañamazo bizantino es el mérito mayor de la novela, porque dicha interacción amplía, en la multiplicidad de códigos estéticos incluidos, la capacidad de la novela de conmover el espíritu del oyente-espectador.

Finalmente diremos que aunque el procedimiento retórico utilizado por Lope en el relato le hubiera servido para dialogizar su novela, es decir, destruir la univocidad narrativa en favor de otras voces, el peso autoritario del discurso post-tridentino invade todos los niveles de su escritura. Dicho de otro modo, aunque Lope manipula su novela como un texto dramático en el cual el predominio de estímulos visuales y representables dinamizan el punto de vista del narrador, la índole de su ideología subyacente produce la monologización del texto. A pesar de ello la función representativa, que transforma a la novela en un espacio escenificable, es lo que de original aporta Lope de Vega a la imitación tradicional de los modelos. No en vano hay tantas miradas en juego. La mirada de Mireno, la de Pánfilo y la del lector se conjugan por obra y gracia del texto que no falla en su capacidad expresiva: la historia de amor se vuelve imagen visual, retrato, símbolo y alegoría.

EMILIA I. DEFFIS DE CALVO  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*



## EL MOTIVO DEL "PAÑO MÁGICO" EN LA LITERATURA CULTA Y EN LA LITERATURA TRADICIONAL

### 1. *El cuento folklórico: interrelaciones entre la literatura culta y la literatura tradicional*

A través de la historia de la cultura se producen diferentes tendencias de acercamiento o alejamiento entre la literatura culta y la literatura tradicional. Estas oscilaciones hacen que los objetos de ambas corrientes se interrelacionen de modo tal que a veces se torna imposible distinguir su origen.

Un objeto tradicional (en este caso nos referimos al cuento folklórico), avanza temporal y espacialmente en forma oral transformándose, hasta que el artista culto descubre en él una problemática humana universal que le permite elaborar un nuevo discurso. En ese momento el objeto tradicional se ha desfolklorizado, es captado en una de sus variantes y fijado en un momento de su trayectoria; se le suman, además, una serie de modificaciones que ha incorporado el intelectual culto. Mas, este proceso de desfolklorización concluye en el instante en que el artista toma para sí el objeto, iniciándose un nuevo proceso de folklorización que muchas veces produce la re-tradicionalización del texto.

Este enigmático juego de relaciones difíciles de esclarecer se hace visible en la supervivencia y en los diferentes modos de transmisión de motivos de la lírica y de la narrativa. Es nuestro propósito en este trabajo rastrear el motivo del "pañó encantado" en las literaturas europea y americana, con la finalidad de establecer las conexiones entre distintas corrientes que se perciben en los desarrollos del tema y verificar su supervivencia en la literatura tradicional contemporánea.

### 2. *Rastreo diacrónico del motivo del "pañó encantado"*

En estas páginas realizaremos un relevamiento de las distintas apariciones en las literaturas tradicional y culta del motivo del "pañó encantado", ordenando cronológicamente las variantes más importantes según su área geográfica de difusión (la mayor parte del material presentado en este apartado ha sido tomado del libro de Maurice Molho: *Cervantes: Raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976).

El motivo folklórico consiste en un embuste llevado a cabo a través de un objeto maravilloso sólo visible al que tenga determinadas virtudes. El tema

corresponde al tipo 1620 de la clasificación tipológica de Aarne Thompson<sup>1</sup> y al número K 445 del *Motiv-Index* de Stith Thompson.<sup>2</sup> Con el propósito de facilitar la exposición desdoblaremos en dos el motivo: a) *las imágenes maravillosas*; b) *pañó maravilloso que se utiliza para realizar una prenda de vestir*.

En todos los casos el cuento incluye una serie de elementos funcionales que se repiten:

engañador;

engaño propiamente dicho que se realiza por medio de un objeto mágico y un criterio de exclusión para verlo;

engañado o víctima;

desengañador o desmistificador que produce el regreso a la normalidad.

Veremos ahora cómo estos elementos se combinan variando la significación del texto.

#### a) *Las imágenes maravillosas*

La versión más antigua del motivo ha sido documentada en Alemania en el siglo XIII. Es un cuentecillo incluido entre los famosos engaños del clérigo Amís, relatados por el Juglar Stricker, se titula "La pintura invisible". En este cuento el engañador comunica al rey que pintará imágenes magníficas invisibles para todos los bastardos; el rey se siente atraído por las posibilidades que le abre la pintura: detectar a los bastardos y expropiar sus bienes. ¡Gran sorpresa cuando al mirar las pinturas el propio rey no alcanza a verlas! El rey no manifiesta su bastardía como tampoco lo hacen los caballeros de la corte, hasta que un paje admite no ver nada y termina con el embuste.

El motivo vuelve a aparecer en el área de Alemania y Flandes en el siglo XVI. Otro personaje folklórico, el bufón Eulenspiegel, aparece en un relato de Thomas Murner como el autor de una pintura que no pueden ver los bastardos. El desarrollo general del cuento es similar al anterior y nos hace pensar en una derivación tardía de aquél, mas, según Molho:

intervienen variantes que inducen a suponer que el redactor, Thomas Murner u otro, conocía y utilizaba no sólo la fablilla del Stocker, sino los cuentecillos orales de la tradición popular. Esta hipótesis podrá sorprender a quien tenga por artículo de fe que los objetos literarios no se transmiten más que por escrito, de texto a texto. Semejante actitud que corresponde a la actual definición de literatura es excesiva y se

---

1 AARNE THOMPSON, *The types of the folk-tale (a classification and biography)*, Michigan, 1940.

2 STITH THOMPSON, *Motiv-index of folk-literature; a classification of narrative in folk-tales, ballads, myths, etc.* Copenhagen, 1955-58, 6v.

aplica mal a la Europa del antiguo régimen, en que la creación literaria se caracteriza por la constante interferencia de los dos circuitos, el culto y el popular, de modo que el escritor vivía, por así decir, abocado a una tradición folklórica viva, reconociendo en ella objetos que le eran familiares porque le habían llegado por otras vías, desfolklorizados ya una o varias veces, en reelaboraciones que llevaban la marca de inquietudes y finalidades muy distintas de las suyas.<sup>3</sup>

Considero que esta afirmación de Molho no sólo es válida para "la Europa del antiguo régimen", sino que las interrelaciones entre la literatura culta y popular continúan dándose hasta nuestros días. En el área del Romancero tradicional es bastante común en España y en América encontrar poemas conservados en la oralidad desde siglos remotos, junto a otros aprendidos recientemente de la *Flor nueva de romances viejos* de don Ramón Menéndez Pidal.<sup>4</sup> Este y otros hechos similares nos permiten confirmar un constante movimiento de influencias.

Volviendo a nuestro cuentecillo, diremos que la historia tuvo gran difusión en Europa oriental hasta el siglo XIX en que Archer Taylor lo recoge en Polonia: en esta versión los polacos atribuyen la credulidad a los alemanes que los dominan, la funcionalidad del cuento continúa siendo la misma.

Una segunda área de difusión para el motivo es Italia. Aparece por primera vez en un *exemplum* del siglo XV, utilizado con finalidad religiosa y moralizante; mientras que el embustero es el diablo y en la pintura mágica se pueden ver todas las ilusiones mundanales, el desmistificador es el caballero cristiano que revela la verdad. Este es un claro ejemplo de captación de un objeto popular manteniendo su estructura y cambiando su intencionalidad.

En 1506 se publican las *Bufofferie del Gonnella* y entre ellas se incluye nuestro cuentecillo con un tratamiento muy culto y elaborado.

A fines del siglo XIX el cuento fue recogido muy alterado en la tradición oral italiana; en una versión toscana se pinta un santo invisible para los pecadores. En este caso la crítica hacia el gobernante se ha trasladado hacia otro factor de poder: la Iglesia.

En España la recreación literaria más importante del motivo es, por supuesto, el entremés de Miguel de Cervantes *El retablo de las maravillas*. El único testigo de una tradición española anterior a Cervantes es el cuento XLIX del *Buen aviso y portacuentos* recopilados por J. de Timoneda en 1564. Existe en la versión de Timoneda un elemento que da cierto aire de verosimilitud a la historia: el criterio de exclusión para no ver el paño es ser cornudo y el rey es realmente cornudo.

---

<sup>3</sup> MAURICE MOLHO, ob. cit., p. 63.

<sup>4</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, 1943.

*El retablo de las maravillas* (1608) es una elaboración magistral del cuentecillo tradicional; en él Cervantes toma elementos de distintos niveles y procedencias, empleando una técnica de composición que es constante no sólo en su obra sino en la de los escritores del Siglo de Oro en general. Antes de referirme a estos elementos haré una brevísima incursión en el campo del cuento tradicional español y su presencia en la literatura del Siglo de Oro.

Maxime Chevalier, quien estudia en numerosas obras la función del cuento tradicional en la España de los siglos XVI y XVII,<sup>5</sup> dice que todos los textos de la época desde Calderón y Lope hasta Cervantes o Quevedo incluyen cuentecillos tradicionales a los que define como un relato breve, familiar, generalmente dialogado que concluye con una réplica aguda o con una bodega y produce un efecto jocoso. Ya M. Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela* (Cap. IX "Cuentos y novelas cortas"),<sup>6</sup> hace referencia a la presencia de los cuentos incluidos en obras literarias con diferentes finalidades, formando colecciones ordenadas como la de Timoneda, impresos como apéndices de libros para completar folios en blanco, dando material a otras obras, o versificados en sonetos o romances. Los escritores del Siglo de Oro manejaron a la doble referencia de la literatura escrita a través de colecciones de cuentos como las de Timoneda (*Sobremesa y alivio de caminantes, Buen vino y portacuentos*) o la *Floresta*, de Santa Cruz y los relatos orales que acompañaban a viajeros o alegraban las largas noches de invierno.

Para Chevalier el "edificio de la tradicionalidad" del Siglo de Oro español descansa sobre tres columnas: el romancero, el refranero y los cuentecillos, que aún falta estudiar; una vez reunidos en un *corpus* los cuentos, se clarificarán muchos hechos de la literatura del Siglo de Oro: será posible un análisis social de la literatura a través de una mayor comprensión de los textos, escritores y receptores, se podrá apreciar la importancia de la literatura oral y comparar sus manifestaciones narrativas con las del romancero cuyo estudio está más adelantado.

Volviendo al *Retablo de las maravillas* señalaremos una serie de elementos. No es nuestro propósito realizar un estudio detallado del genial entremés de Cervantes, nos limitaremos a llamar la atención sobre las innovaciones que se incorporan al motivo tradicional. En primer término se produce un cambio de género, el autor traslada al teatro el motivo narrativo y además cambia la "imagen fantástica" por un "retablo fantástico", presentando así la doble ilusión de dos escenarios y dos públicos, el teatro dentro del teatro. A pesar de ser una producción netamente cervatina, aparecen en el entremés elementos de la tradición anterior, ya sean populares o literarios. Sobre la

---

5 MAXIME CHEVALIER, *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1978.

— *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.

— *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1982.

6 MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1910.

base del motivo inicial Cervantes complica la situación aumentando el número de engañadores: una pareja, Chirinos y Chanfalla y el Rabelín, especie de músico inaudible; también duplica el criterio de exclusión: no podrán ver el retablo los bastardos y los conversos (criterios de exclusión que se aplican a la España del siglo xvii). Es interesante destacar la burla de Cervantes a los gobernantes que resultan engañados y llevan nombres con claras connotaciones sexuales: Juan Castrado, Pedro Capacho, Teresa Repollo, etcétera.

En 1645 aparece en la *Jocoserá* de Luis Quiñones de Benavente un entremés imitado del de Cervantes, pero mucho menos logrado, llamado también *El retablo de las maravillas*; es la última aparición que hace el motivo de la imagen maravillosa hasta las halladas por folkloristas en el siglo xx, que trataremos después.

b) *Paño maravilloso que se utiliza para realizar una prenda de vestir.*

La otra variante del motivo consiste en engañar en la realización de un paño mágico y un vestido que trae como consecuencia la exhibición del engañado desnudo, hecho que ocasiona una serie de interpretaciones psicoanalíticas. Sigmund Freud en la *Interpretación de los sueños*<sup>7</sup> considera al motivo como característico de un sueño exhibicionista en el que se traduce el deseo del hombre de mostrarse desnudo como los niños; es un típico sueño que se mueve en la esfera del super yo.

La versión más antigua con esta variante aparece en el mundo islámico en la *Colección de los cuarenta visires*; en este cuento la prenda que se hace con el paño mágico es un turbante, pero es el mismo rey quien reconoce no verlo, dando lugar así a una situación menos ridícula.

En España la variante aparece entre los ejemplos del *Conde Lucanor*, ejemplo XXXII; en este cuento un rey moro, ávido de enriquecerse al identificar a sus súbditos bastardos, se pasea desnudo hasta que un negro, personaje marginal que no tiene honra que perder, descubre el engaño. En 1660 Ambrosio de Cuenca retoma el tema en el *Entremés de los texedores*, ya totalmente desfolklorizado. El cuento del *Conde Lucanor* se divulgó a través de Gracián y a fines del siglo xvii fue recogido por un sacerdote jesuita en una colección de ejemplos e historias morales que llega por medio de las misiones hasta el extremo oriente, y hace que se recoja en 1914 en la tradición oral de Ceilán.

Es importante destacar la imitación de Andersen titulada "Traje nuevo del Emperador". El motivo pierde mucho de su fuerza primitiva al "morali-

---

7 SIGMUND FREUD, *La interpretación de los sueños*, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1970, 3 vol., pp. 268-269.

zarse” los criterios de exclusión: no verán el traje los necios y los que no saben desempeñar su oficio; el desmitificador será un representante de la pureza e inocencia: un niño.

Con el cuento de Andersen concluimos nuestro rastreo a través de las literaturas culta y tradicional, dejamos para el próximo capítulo el análisis de las versiones modernas. A modo de apéndice incluiremos el esquema de elementos funcionales del motivo que realiza Maurice Molho<sup>8</sup> y el modelo taxonómico de estructura profunda que expuso la profesora Lore Terracini en una conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, titulada “Los burladores en el ejemplo XXXII del *Conde Lucanor*, el entremés de Cervantes y el cuento de Andersen”, a la que tuve el gusto de asistir (junio de 1984).

MAURICE MOLHO, *Esquema de elementos funcionales*

---

cuento	I. mistificador	$\left\{ \begin{array}{l} \text{objeto maravilloso} \\ \text{criterios de exclusión} \end{array} \right.$
(mistificación)	II. mistificación en sí	
cuatro elementos funcionales	III. mistificado o víctima	
	IV. desmistificador	

---

LORE TERRACINI, *Modelo taxonómico de estructura profunda*

---

A: engañador.	$\Rightarrow$	se combinan dando lugar a diferentes relaciones entre verdadero/falso, ser/parecer.
B: engañado principal.		
B1: otros engañados.		
X: objeto.		
V: vergüenza social.		
C: desengañador.		

---

### 3. Supervivencia del motivo en la literatura tradicional del siglo xx.

Cabe ahora preguntarnos si el motivo del paño encantado muere en la literatura del Siglo de Oro español o si su vida tradicional continúa hasta nuestros días.

Con el propósito de buscar el motivo en la tradición oral moderna hemos revisado cuidadosamente colecciones de cuentos populares españoles y americanos. Gracias a la gentileza de la profesora Celina Sabor de Cortazar tuvimos acceso a un número muy importante de colecciones entre las que podemos citar:

---

<sup>8</sup> MAURICE MOLHO, ob. cit., p. 46.

- BERTA VIDAL DE BATTINI, *Cuentos y Leyendas populares de la Argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1980-1984 (10 vol.).
- SUSANA CHERTUDI, *Cuentos folklóricos de la Argentina*, Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires, 1960-1964 (2 vol.).
- YOLANDO PINO SAAVEDRA, *Cuentos folklóricos de Chile*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1960-1963 (3 vol.).
- JUAN B. RAEL, *Cuentos españoles de Colorado y de Nuevo México*, Stanford University Press, Stanford s. a. (2 vol.).
- STANLEY ROBE, *Index of Mexican Folktales*, University of California Press, Los Angeles, 1973 (3 vol.).
- R. S. BOGGS, *Index of Spanish Folktales*, Berkeley, 1940.
- JOAQUÍN DÍAZ - MAXIME CHEVALIER, *Cuentos castellanos de tradición oral*, Ambito, Valladolid, 1983.
- AURELIO ESPINOSA (padre), *Cuentos populares españoles*, Madrid, 1947 (3 vol.).
- AURELIO ESPINOSA (hijo), *Cuentos populares de Castilla* (referencia indirecta a través del libro de M. Molho ya citado).

Este rastreo detenido del motivo en el material que tuvimos a nuestro alcance no ha dado resultados muy satisfactorios. Sólo hemos hallado dos versiones del cuento bastante modificadas, una en el ámbito americano y otra en España, en la colección de Pino Saavedra y en la obra de Aurelio Espinosa (hijo) respectivamente. Aunque muy deterioradas ambas versiones conservan elementos relacionados con el motivo original que nos resulta interesante destacar.

Espinosa recoge en Peñaranda del Duero un cuento de "gallego tonto" (*Cuentos populares de Castilla*, 24), que pese a graves transformaciones responde a las características del motivo que nos ocupa. El engañador es un gallego tonto que vuelve a su tierra disfrazado de fraile; ante la admiración de sus padres y vecinos, el improvisado sacerdote va a predicar un sermón que, según él, sólo oirán los que se van a salvar. Así se sube al púlpito y comienza a hacer ademanes que causan elocuentes alabanzas de una vieja sorda, pero el padre desengaña al auditorio insultando a su hijo y descubriendo el engaño.

En esta versión el objeto invisible se ha transformado en "discurso inaudible" y la finalidad del cuento ha cambiado al tener como protagonista a un tonto que hace que el engaño tome el tono de una broma infantil. A pesar de esto, como lo afirma Molho, los elementos característicos del motivo K445 figuran en el "gallego tonto".

La versión chilena emparentada con el motivo del paño mágico se halla incluida en un cuento tradicional llamado "El brillante" (*Cuentos folklóricos de Chile*, vol. III, pp. 48-52).

El motivo del cuento corresponde al tipo de "los maridos burlados", número 1406 de Aarne Thompson y J2312 de Stith Thompson; en este cuento tres hermanas encuentran un brillante y no saben quién debe quedárselo, acuden al juez y éste dice que le pertenecerá a la que ponga más en ridículo a su marido. Para merecer el brillante la primera hace pasar a su marido por muerto, la segunda le hace creer que está embarazada y la tercera lo hacer salir desnudo (es aquí donde se inserta nuestro motivo); esta última gana el brillante.

Es importante destacar el hecho de que el cuento, tal como lo señala la profesora Cortazar<sup>9</sup> aparece en el Siglo de Oro incluido en *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina (Madrid, 1913. "Cigarral quinto", pp. 344-379), como una muestra más de las estrechas relaciones entre la narrativa culta y la narrativa popular que tratamos de comprobar en estas páginas. En la versión de Tirso no se produce la contaminación con el motivo K445, ya que la tercer hermana ganadora del brillante, hace pasar a su esposo por monje y además comete adulterio.

El engaño de la tercera hermana de la versión chilena consideramos que puede relacionarse con el motivo que tratamos. La esposa le dice al marido que está hilando un hilo finísimo para hacerle un traje; el domingo le pone el traje inexistente y le explica que los que se rían de él será porque están envidiosos de que un pobre vaya tan bien vestido. El marido va desnudo al mercado y vuelve a la casa preocupado porque los niños le han roto el traje; queda, por lo tanto, convencido de que está vestido y la esposa obtiene como premio el brillante. Entre los elementos funcionales que marcamos faltaría en este cuento la persona que cumple la función de desengañar, hecho que también lo reduce a una burla y lo aleja de su intención primitiva; por lo demás los otros elementos se distinguen claramente.

#### 4. *Algunas conclusiones acerca de la difusión del motivo.*

Antes de esbozar algunas consideraciones sobre la vida tradicional del motivo, transcribiremos una grilla de versiones y variantes estudiadas que contribuirá a explicar nuestras afirmaciones (véase p. 27).

La observación de la grilla nos permite afirmar que los elementos funcionales del cuento aparecen constantes en su difusión temporal-espacial. En la gran mayoría de los casos, el cuento (podríamos excluir la versión chilena)

---

<sup>9</sup> CELINA SABOR DE CORTAZAR, "Literatura culta y folklore literario en la España áurea" (en *Actas del Simposio de Literatura Regional*, Univ. de Salta, 1978, vol. I).

Grilla de versiones y variantes estudiadas

Versiones antiguas												Versiones modernas	
Imagen maravillosa						Paño maravilloso							
Alemania		Italia		España		Islam	España	Dinam.	Chilo	España			
S XIII cuentos de juglares		S XVI ídem		S XV <i>exemplum</i> trad. or.		S XVI Timoneda	S XVII Cervantes	S XVII Quiñones	S XIV trad. escr.	S XV C. de Lucanor	Andersen	S XX trad. oral Pino Saavedra	Trad. oral Espinosa
Engañador	Clérigo Amís	Bufón Eulens- piegel	diablo	pintor	pintor	pareja	mujer	tejedor	tejedores	tejedores			gallego tonto
objeto	pintura	ídem	ídem ilusiones mundanales	ídem santo	tapiz	retablo fantás- tico	ídem	tela y turbante	tela y vestido	tela y vestido	tela y vestido	sermón	
Engaño	criterios exclusión	bastardo	ídem	cornudo bastardo traidor	pecador	cornudo	bastardo converso	cornudo	bastardo	bastardo	necio inútil	envi- dioso	pecador
Víctima	rey y corte	ídem	pueblo	pueblo	rey y corte	autori- dades	ídem	rey y corte	rey moro y corte	rey y corte	esposo	pueblo	
Desenga- ñador	paje	príncipe	caballero cristiano	pueblo y sacerdote	corte	furrier	no hay	rey	negro	niño	no hay	padre	

es una denuncia a los prejuicios de una sociedad organizada sobre basamentos falsos; es una burla hacia los factores de poder, pero, a diferencia de Molho, consideramos que esa burla no es la expresión de las clases subalternas, sino de marginados sociales: marginados son tanto los que llevan a cabo la burla como los desengaños, pueden reaccionar contra el orden social, contra sus falencias porque no están inscriptos en él.

El cuento tuvo en los siglos xv, xvi y xvii dos zonas muy importantes de difusión: Europa meridional que se proyecta hasta Italia y España, y la zona determinada por los contactos España-Islam; cada una de estas zonas corresponde a una variante: imagen maravillosa la primera, y paño maravilloso la segunda.

El motivo tuvo amplia vida literaria y tradicional en los siglos mencionados, pero en nuestros días no goza de esa popularidad. En este trabajo sólo hemos considerado la difusión en la tradición oral española, por lo tanto desconocemos lo que sucede en las otras lenguas modernas como el inglés, francés o alemán. En el área correspondiente al español podemos afirmar que el cuento está en vías de desaparecer, ya que en las versiones modernas estudiadas los elementos funcionales se encuentran desdibujados y su función de crítica social se ha perdido: en la versión chilena no aparece y en la versión española es difícil de separar de la travesura del "gallego tonto". A diferencia de otros motivos medievales y del Siglo de Oro el de la "imagen maravillosa" después de haber sido coronado por la pluma de Cervantes parece extinguirse lentamente en nuestro siglo xx.

GLORIA CHICOTE  
*Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas*

## VIRGINIA WOOLF: TEORIAS RENOVADORAS PARA LA NOVELA <sup>1</sup>

Virginia Woolf <sup>2</sup> vivió en Inglaterra entre 1882 y 1941. No sólo fue novelista, cuentista y ensayista sino que también desarrolló una intensa labor como crítica literaria. En este campo, a través de distintos escritos, estableció con claridad su posición con respecto al tipo de novela que la precedió y planteó su imperiosa necesidad de introducir cambios sustanciales.

### *I. Problema del conocimiento en la novela tradicional según Virginia Woolf*

El tema del conocimiento y el modo de acceder a él, es uno de los aspectos fundamentales que separan a VW de la novelística anterior a ella. VW rechaza abiertamente las formas de la novela tradicional y ofrece una nueva perspectiva en el modo de acceder a los personajes.

Es posible abordar el tema del conocimiento en la novelística tradicional desde distintos puntos de vista. Sin embargo es valioso no desperdiciar la oportunidad que la misma VW plantea y tomarlo siguiendo sus propias opiniones, puesto que ella fue consciente de lo que estaba realizando en materia de renovación. <sup>3</sup>

"Modern Fiction" señala el paso dado desde la novela tradicional a una novela en la que pesa el concepto de vida. A partir de ese ensayo, su modo de escribir no es el mismo. Sin embargo, las ideas expuestas ya estaban en VW al escribir sus dos primeras novelas: *The Voyage Out* (1915) y *Night and Day* (1919). Cabe además decir que el cambio no la afecta solamente a ella, sino que sus conceptos generan un cambio en la novela.

"Modern Fiction" es el primero de sus ensayos sobre su personal creación estilístico-literaria y en conjunto es probablemente el más claro en lo que se refiere a sus opiniones sobre la narrativa. Es probable que muchas de las innovaciones puestas de manifiesto a partir de *Jacob's Room* (1922) ya

---

1 El presente artículo es la primera parte de la Tesis de Licenciatura en Letras: "*Un Cuarto Propio*" en las novelas de Virginia Woolf (1986). El trabajo completo puede consultarse en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.

2 De aquí en adelante se hace referencia a la escritora por medio de sus iniciales: VW.

3 Para extraer los conceptos sobre la renovación de la técnica narrativa, que en alguna medida pueden ser considerados teóricos, principalmente se han tenido en cuenta los siguientes ensayos de VW: "A Room of One's Own" (1929); "Modern Fiction" (1919); "Mr. Bennett and Mrs. Brown" (1924); "Phases of Fiction" (1929); "Life and the Novelist" (1926) y "The Leaning Tower" (1940).

estuvieran en germen en las novelas consideradas "tradicionales". Los enunciados teóricos de "Modern Fiction" exigen un proceso de maduración, iniciado con anterioridad a *The Voyage Out*. Es así que, en este sentido, las dos primeras novelas también pueden ser consideradas experimentales, puesto que VW estaba ensayando una manera de salir de los cánones tradicionales.

VW, puesta a observar la realidad en que le toca vivir, reconoce que sus posibilidades son múltiples. Se interesa por la realidad física que rodea a un personaje. La autora ve que sus antecesores —autores de novelas tradicionales— también se abocaron a ese aspecto. Pero para VW esto es un motivo de renovación. En términos generales se puede decir que de la función escenográfica anterior, el cuarto o la casa pasa a desempeñar un papel más preponderante. VW sintetiza la función del lugar en que vive el hombre según la visión de sus predecesores:

The problem before him was to make us believe in the reality of Hilda Lessways. So he began, being an Edwardian, by describing, accurately and minutely the sort of house Hilda lived in, and the sort of house she saw from the window. House property was the common ground from which the Edwardians found it easy to proceed to intimacy. Indirect as it seems to us, the convention worked admirably, and thousands of Hilda Lessways were launched upon the world by this means. For that age and generation, the convention was a good one. ("Mr. Bennet and Mrs. Brown").

La descripción de ambientes minuciosa y detallada atribuida a los novelistas anteriores y rechazada por VW en su crítica literaria, parece contradecirse con la importancia que ella le da a este tema. Sin embargo no es así. La diferencia entre ambas posturas está en función del entorno. VW trata el tema por extenso en el citado ensayo. La idea general del mismo apunta a poner el acento en el personaje, observarlo y en cierto modo, dejarse llevar por él. En cuanto al entorno de este personaje, VW deja bien en claro su posición en todo distinta de la de la generación anterior:

I let Mrs. Brown slip through my fingers. I have told you nothing whatever about her. But that is partly the great Edwardians' fault. I asked them —they are my elders and betters—. How shall I begin to describe this woman's character? And they said: 'Begin by saying that her father kept a shop in Harrogate. Ascertain the rent, Ascertain the wages of shop assistants in the year 1878. Discover what her mother died of. Describe cancer. Describe calico. Describe...' But I cried: 'Stop! Stop!' ("Mr. Bennet and Mrs. Brown").

Es evidente que el descriptivo no es el método de VW. El rechazo de esta posición se enuncia en 1924 y se mantiene como eje a lo largo de toda su obra novelística. Es interesante recordar su propia síntesis de método, enunciada en los últimos años de su vida:

No: I intend no introspection. I mark Henry James's sentence: observe perpetually. Observe the oncome of age. Observe greed. Observe my own

despondency. By that means it becomes serviceable. (*A Writer's Diary*: 8-3-1941).

La oposición no puede ser más clara: describir-observar. Es verdad que la descripción siempre se basa en la observación. Los eduardianos que llenaban páginas con minuciosas descripciones, necesariamente tenían que observar. Pero VW reproduce la realidad tal como la observa. La forma puede ser caótica, las situaciones pueden ser cambiantes, pero de este modo ha de surgir la realidad: la novela se acerca a la experiencia vital.

In one day thousands of ideas have coursed through your brains; thousands of ideas have met, collided, and disappeared in astonishing disorder. Nevertheless, you allow the writers to palm off upon you a version of all this, an image of Mrs. Brown, which has no likeness to that surprising apparition whatsoever. ("Mr. Bennet and Mrs. Brown").

Estas son las observaciones de VW y esto es lo que reproduce en sus novelas. De aquí se desprende el sentido distinto que ella da al entorno del personaje: marco revelador, simbólico y significativo. El cuarto o la casa no se describen por la descripción misma sino por lo que pueden aportar al conocimiento de la realidad; tal vez porque VW ha "observado" que no son ajenos al hombre. La casa que describían los novelistas eduardianos era simplemente un marco, un lugar donde ubicar el pensamiento; el fondo necesario para que se desarrollara el drama humano, pero no más que eso. En VW el entorno está íntimamente ligado al personaje y éste puede ser un elemento clave de la novela.

En la obra novelística de VW se da la integración entre el lugar y la conciencia de los personajes, de manera que el entorno nos habla de ellos. No son realidades independientes sino que se da una profunda interrelación. La conclusión de VW con respecto a las técnicas de sus predecesores es rotunda:

This is what I mean by saying that the Edwardian tools are the wrong ones for us to use. They have laid an enormous stress upon the fabric of things. They have given us a house in the hope that we may be able to deduce the human beings who live there. To give them their due, they have made that house much better worth living in. But if you hold that novels are in the first place about people, and only in the second about the houses they live in, that is the wrong way to set about it. Therefore, you see, the Georgian writer had to begin by throwing away the method that was in use at the moment. ("Mr. Bennet and Mrs. Brown").

Una vez rechazado lo anterior era necesario crear un nuevo método, más cercano a la experiencia vital. Para VW el verdadero conocimiento de la vida real no es sencillo ni completo. Su oposición es clara, su innovación no lo será tanto. Es indudable que esta innovación no comienza en su tercera novela *Jacob's Room* (1922) —donde se manifiesta claramente—, sino mucho antes en *The Voyage Out* (1915) y en *Night and Day* (1919).

En este aspecto, estas primeras novelas no son ejemplificadoras, pero sí son "experimentales". VW intenta llevar a la ficción narrativa ideas teóricas.

Como ella misma lo afirma, su método se basa en la observación que se aplica a las personas y a sus entornos, en los cuartos que habitan los personajes. VW ha visto que el conocimiento que del mundo exterior tiene un personaje, no está libre de la influencia que sobre éste ejercen sus emociones o sentimientos. El conocer no acaba en reproducir lo observado. La imagen del objeto que se reelabora reúne en sí los datos de los sentidos externos y las intuiciones.

VW observó detenidamente su posición con respecto a sus antecesores y comprendió que estaba asistiendo a una ruptura en la tradición, al oponer la amplitud de la observación a la descripción estricta. A partir de ese momento, hablar de conocimiento directo no es posible. No es real que el lector acceda a las realidades de la ficción narrativa a través de largas y minuciosas descripciones que, en su afán de reproducirlo todo, le confieren un papel pasivo. VW reclama para sus novelas otro conocimiento y otro lector.

## II. Imposibilidad de conocimiento directo

Es inútil esperar una descripción tradicional y acabada de personajes en las obras de VW. La autora no cree en este tipo de presentaciones. Sin embargo, esta imposibilidad de conocimiento directo no significa que no sea posible otro tipo de presentación.

*Jacob's Room* plantea la posibilidad de conocer a su protagonista, pero la originalidad está en que ese conocimiento está construido sobre la base de observaciones fragmentarias. Por medio de esas observaciones y del conocimiento de los otros personajes, también fragmentario, se transmite a nosotros la personalidad de Jacob; se trata de una colección de pequeñas piezas, sólo significativas en su totalidad.

La personalidad de la señora Dalloway (*Mrs. Dalloway* - 1925) tampoco puede ser expresada desde un único punto de vista. La componen sus memorias, sus relaciones, sus deseos, su imaginación, las opiniones de sus familiares y amigos. Todas las piezas encajan, pero son proporcionadas por separado, contradictorias tal vez, pero todas válidas.

La opinión de Erich Auerbach con respecto a Mrs. Ramsay (*To The Lighthouse* - 1927), en términos generales puede aplicarse a todas sus novelas:

Por la multiplicidad de sujetos debemos inferir que nos hallamos ante un intento de investigación de la verdad objetiva, en este caso el conocimiento de la "verdadera" Mrs. Ramsay. Es verdad que ella es un enigma y lo sigue siendo en el fondo, pero parece que fuera circunscrita cada vez un poco más por los diversos contenidos de conciencia que la conciernen (comprendido el suyo), como si intentara aproximarse a ella desde varios lados, lo más que se pudiera dentro de las posibili-

dades humanas de conocimiento y expresión. La intención de aproximarse a la realidad objetiva mediante muchas impresiones subjetivas de diversas personas (y en tiempos diferentes) es esencial para ese procedimiento, el cual se diferencia por eso fundamentalmente, del subjetivo impersonal, que sólo permite el uso de la palabra a un solo individuo, casi siempre singular, dando valor exclusivo a su visión de la realidad.<sup>4</sup>

El problema de la búsqueda de la propia identidad, aparece desde las primeras novelas de VW. En *The Voyage Out* (anunciadora en cuanto a técnicas, temas, imágenes, etc.) la búsqueda de la identidad de Rachel plantea el problema del conocimiento, que no se resuelve ni siquiera en la última de sus novelas.

Probablemente el tema toma más fuerza y se convierte en centro en *The Waves* (1931). Allí los seis personajes luchan simultáneamente por definirse. Esta definición no se dará nunca en forma enunciativa ni descriptiva. Si se da es por antítesis y complementos: se apoya en elementos accidentales y externos.

La identidad puede quedar impresa en lo que rodea al hombre más que en las manifestaciones del hombre, de ahí que se pretenda llamar la atención sobre el ámbito —el cuarto—. Para alcanzar la identidad es necesario luchar contra un mundo que aparece siempre como externo, vasto, bullicioso, invasor. La contrapartida de ese mundo, que incluye el camino al conocimiento —a la interioridad— está dada por un ámbito más reducido, más cercano a lo interior, más personal y privado: algo semejante al cuarto propio en cuanto símbolo de lo interior. Surge la antítesis cuarto-mundo como símbolo de lo propio y lo ajeno, de lo personal y lo general. De allí que en numerosas ocasiones la identidad sólo pueda ser encontrada a puertas cerradas: la señora Dalloway (*Mrs. Dalloway*) en su ático, Katherine (*Night and Day*) en su cuarto o los estudiantes de *Jacob's Room* que encuentran su crecimiento hacia sí mismos en los cuartos de la Universidad a solas o reunidos como Orlando (*Orlando*) en su gran casa.

Es evidente que la posesión de un cuarto propio no garantiza el éxito en el intento de integrar la totalidad de la personalidad, porque éste, de suyo, es ambicioso. Los personajes pueden realizar valiosos avances en este intento favorecidos por la posibilidad de contar con un lugar-refugio, pero la mayoría de ellos no llega a concretar su esfuerzo.

Los caminos para abordar la identificación o integración de la personalidad y el conocimiento de ésta, son muchos.

La observación detallada del papel que VW le confiere al cuarto propio a lo largo de su obra novelística me ha llevado a pensar que es uno de esos caminos de acceso al conocimiento, a la posibilidad de comprender a quienes

---

<sup>4</sup> "La media parda". En: *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. (Buenos Aires-México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 493 y ss.), p. 545.

viven dentro. Aceptar que el entorno es un valioso aporte para el conocimiento lleva a una nueva concepción del lector: un lector-activo.

### III. Del lector pasivo al lector activo

Cada impresión recogida sobre un personaje es siempre un fragmento. Por eso, para intentar conocer la totalidad de lo real —propósito que en principio parece inalcanzable— es necesario sumar uno a uno los pequeños puntos de vista hasta que den una idea más o menos consistente. A partir de esta idea es que el problema del conocimiento implica a quien ha de conocer. Para llegar a penetrar auténticamente a un personaje todos los demás hacen innumerables intentos desde innumerables puntos de vista, generalmente infructuosos si son tomados individualmente. Sin embargo, si pudieran ser yuxtapuestos, tendrían sentido.

El acto de conocimiento exige que el lector organice innumerables datos percibidos independientemente. Esto confiere al lector un papel activo. Nuevamente se da la oposición con respecto a la novelística anterior. El lector de novelas tradicionales recibe los datos acumulados y con ellos forma la totalidad de manera inmediata. La función de la descripción implica no omitir nada. Cuando el novelista cambia el acento y lo pone en la observación, como lo hace VW, obliga al lector a cambiar su actitud. La posición pasiva no es suficiente porque el autor sólo le presenta fragmentos. Este lector activo tiene mucho que ver con la comunicación:

The concept of a reader who would take an active part in the experience of the book may have had its origins not only in the exigencies of the methods, which demanded just such a reader, but also in Virginia Woolf's own urge for communication (...) Communication implies, of course, a receptive hearer.<sup>5</sup>

La imposibilidad de conocimiento directo se une estrechamente a la exigencia del papel activo del lector. El conocimiento directo es imposible, pero la posibilidad no está cerrada: intentar acceder a la realidad por medio de la reconstrucción y de la observación es el nuevo método propuesto.

En la forma de conocer a los personajes se ve claramente la evolución que sufrió la novela de VW y su distanciamiento de la novela anterior. En *The Voyage Out* los personajes son presentados por la autora de un modo casi tradicional. Pero la validez de esa presentación llega a incluir los ángulos múltiples de los otros personajes. Aun considerando esto, VW no se queda en el acercamiento exterior sino que las preguntas que los personajes se hacen a sí mismos, nos llevan a conocerlos más, sobre todo en lo que se refiere a su evolución. Tal vez el gran anuncio de la nueva narrativa está

---

<sup>5</sup> HARVENA RICHTER. *Virginia Woolf: The Inward Voyage*. (New Jersey, Princeton University Press, 1978), p. 235.

en el giro que toma la idea de la novela dentro de la novela: Terence quiere escribir acerca de lo que la gente *no* dice:

'I want to write a novel about Silence' he said; 'the things people don't say. But the difficulty is immense.' (*The Voyage Out*, p. 220).

De aquí en más VW emprenderá la tarea del conocimiento fuera de los límites de la novela tradicional. La presentación discursiva de un personaje no vale la pena porque nunca revelará lo verdaderamente importante y auténtico de la psicología humana, que reside precisamente en lo que la gente *no* dice. El conocimiento se intentará por los otros infinitos modos posibles, entre ellos especialmente el entorno. Terence se convierte en el primer anuncio de VW como la novelista que llegará a ser.

En *Night and Day* (1919) el modo de proceder para acceder al conocimiento ya insinuado en *The Voyage Out* se acentúa, pero llegará a su desarrollo más pleno luego, en *Jacob's Room* (1922). En *Night and Day*, sin embargo, intervienen con peso propio las visiones o lo imaginativo, a veces más reales que la vida misma.

*Jacob's Room* es una obra que abandona la tradición de la novela en todo sentido, especialmente en la forma de conocimiento que propone, aparentemente fragmentada o incompleta. Ya no hay caracterización directa, sin embargo la familia de Jacob y los demás personajes surgen bien trazados: el lector conoce de un modo indirecto, oblicuo. Cada capítulo brinda un nuevo dato de Jacob. VW se vale de todo: conversaciones con amigos, opiniones, cartas y aún más: el conocimiento incluye también el mundo de las percepciones, ordenadas o desordenadas; sobre todo, fragmentarias. Sin embargo, de intentar la profundización, la forma más certera es atender a los pensamientos que conocimos, a los recortes de vida con que contamos o a lo que es posible contemplar mirando el cuarto y los objetos de Jacob. De aquí se desprende el papel activo del lector, que contando con fragmentos, debe formar la figura completa que sólo surge luego de leído todo el libro, luego de la muerte de Jacob.

En 1924 VW escribió "Mr. Bennet and Mrs. Brown". En este ensayo enfoca con detenimiento el tema de los personajes. La autora cree que sólo aquellos factibles de ser conocidos son valiosos. La tarea de acercamiento a los caracteres resulta no ser tan sencilla como en la novela de la generación anterior.

VW pone en práctica estas consideraciones teóricas en *Mrs. Dalloway*. Para acceder al conocimiento de cualquiera de los personajes de esta novela es necesario atravesar un monólogo interior, no caótico, sino rico en imágenes líricas y a la vez simbólicas.

En *To The Lighthouse* el problema del conocimiento directo reaparece: no es posible contar la historia de todos, sólo algunos casos elegidos: una luz

intermitente que deja cosas sin iluminar. Sin embargo, el segundo momento aparentemente "oscuro", también es revelador porque el ámbito lo es, aunque sea por reflejo o contraposición de los momentos más luminosos enmarcantes.

En otra novela, *Orlando* (1928) el acento se pone en la casa que es el centro de una biografía parodiada. La casa no se pierde de vista en ningún momento y los aportes de ésta, que ha sido escenario de tantas épocas, son valiosos en la tarea del conocimiento. Este proceso parte de la casa, atraviesa la familia y desemboca en Orlando.

*The Waves* (1931) surge con toda la fuerza integradora-disgregadora de la personalidad. Es la más lírica de sus novelas y ello se debe a que los motivos permanentes y esenciales son expresados simbólicamente por medio de imágenes y por un modo personal de permitir que la conciencia fluya.

Dentro de la evolución de VW, la crítica, aun desde sus contemporáneos, insiste en afirmar que *The Years* (1937) es un retroceso técnicamente hablando. Sin embargo también en esta novela los hombres aparecen ligados por fuertes lazos al lugar en que han vivido, como si éste fuera expresión de su interioridad.

*Between the Acts* (1940) retoma la idea de su primera época: la novela de lo que las personas no dicen, novela del silencio. Esos silencios se convierten en la manifestación de la imposibilidad del conocimiento directo.

VW vuelve la mirada hacia el hombre por medio de distintos caminos. Observa y ofrece lo observado. El lector recompone la realidad, y es probable que cada uno lo haga de un modo distinto, porque en nosotros intervienen factores personales como los que vemos actuar en las percepciones de los personajes. Es por esto que estas dos realidades —imposibilidad de conocimiento directo y papel activo del lector— se funden hasta formar la única forma de conocimiento posible, que es el conocimiento indirecto.

LILIANA M. D'ACUNTO  
*Universidad Católica Argentina*

#### BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Se incluye solamente una selección de material bibliográfico crítico. Un listado más completo puede consultarse en el trabajo citado en 1.

AUERBACH, ERIC, "La media parda". En: *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. Buenos Aires-México; Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 493-521.

FORRESTER, VIVIANNE, *Virginia Woolf: El vicio absurdo*. Buenos Aires, Emecé, 1978.

- FREEDMAN, RALPH, "Conocimiento y hecho: la visión lírica de Virginia Woolf". En: *La novela lírica*. Barcelona, Barral, 1972, pp. 241 y ss.
- . ed. *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Berkeley. Univ. of California Press, 1980.
- GUIGUET, JEAN, *Virginia Woolf and her works*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- HUMPHREY, ROBERT, *Stream of Consciousness in the Modern Novel: A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner and others*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1954.
- LEASKA, MITCHELL A., *The Novels of Virginia Woolf: From Beginning to End*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- Modern Fiction Studies*. Número dedicado íntegramente a Virginia Woolf, vol. 18, nº 3 (Autumn, 1972).
- O CAMPO, VICTORIA, *Virginia Woolf en su diario*, 2 ed., Buenos Aires, Sur, 1982.
- POOLE, ROGER, *La Virginia Woolf desconocida*. Madrid, Alianza, 1982.
- RITCHER, HARVENA, *Virginia Woolf: The Inward Voyage*. New Jersey. Princeton University Press, 1978.
- ROSE, PHYLLIS, *Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978.
- VAN BUREN KELLEY, ALICE, *The novels of Virginia Woolf: Fact and Vision*. London. Chicago University of Chicago Press, 1973.



## “LA CONDENA” DE FRANZ KAFKA, UNA LUCHA DIALÉCTICA

El año 1912 constituye, desde todo punto de vista, una de las etapas de mayor interés en cuanto a la obra y a la vida de Franz Kafka. Es el año del primer encuentro con Felice, es el año de *La metamorfosis* y también el de “La condena”.

Si analizamos detalladamente este breve cuento, no podemos dejar de advertir que aquí se encuentra ya el germen de la totalidad de su obra, tanto temática como técnicamente. Es el momento en que el escritor comienza a reconocerse como tal, y constituye también, el inicio del proceso de maduración que culminará con *El castillo*. Como sabemos, “La condena” fue escrita en la noche que va del 22 al 23 de septiembre de 1912. Resulta de vital importancia en este punto, el estudio de la recepción que el autor hace de su propia obra. Una anotación en el diario de Kafka nos dará algunos datos que nacen a la estética del autor, a lo que para él significó el escribir.

En esta nota, del 23 de septiembre de 1912, vemos formulada la primera teoría de Kafka acerca de la escritura: sólo abriendo el cuerpo y el alma es posible; esa apertura del alma implica dejarse llevar por las “deshonrosas hondonadas”<sup>1</sup> de la creación. Además, considera que lo ideal es escribir cada texto sin interrupciones. Por primera vez, tiene conciencia de estar haciendo “algo hermoso” e, incluso, para publicar en *Arkadia*, el anuario literario de Max Brod. Es digno de recordar aquí, que, hasta entonces, Kafka no había publicado por decisión propia ninguna de sus obras.

Por primera vez, se interesa porque los demás conozcan un escrito suyo, se lo lee esa mañana a sus hermanas, dos días después a sus amigos, dos meses después hace una lectura pública y en adelante, siempre se refiere a “La condena”, en cartas y diarios, como una obra en la que reconoce cierta “verdad interior”;<sup>2</sup> la publicará tres veces durante su vida, y es, además, una de las pocas obras que autoriza a Max Brod a difundir para la posteridad. Más adelante reconoce que la narración es “triste y dolorosa”, “un poco desordenada y sin sentido”, pero a la vez contiene una “verdad interna, cuya admisión depende de cada lector u oyente”.<sup>3</sup>

---

1 FRANZ KAFKA. *Tagebücher (1910-1923)*. Hrg. Max Brod, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M., 1983, p. 214.

2 FRANZ KAFKA. *Briefe an Felice*. Hrg. Heller und Jürgen Born, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M., 1983, p. 156.

3 FRANZ KAFKA. *Briefe an Felice*; ob. cit., pp. 155-158.

Para el análisis de “La condena”, no pueden dejarse a un lado ciertas circunstancias biográficas que incidieron en la concepción de la historia, en tanto éstas se ven plasmadas y transfiguradas por la conciencia creadora del autor. Pero, por razones de tiempo, no podemos detenernos aquí a considerar este aspecto, sin duda sumamente interesante. Señalaremos brevemente algunas conexiones establecidas por el mismo Kafka.

Es llamativa la insistencia del autor en relacionar por la coincidencia de nombres a Felice Bauer con Frieda Brandenfeld, la prometida del protagonista de nuestro cuento; también traza significativos paralelos entre su propio apellido y el de Georg.<sup>4</sup> Esto parece sugerir que el autor apuntaba a coincidencias más profundas, de las que él mismo no era consciente. El hecho de que estuviese considerando la posibilidad de casarse con Felice, el próximo compromiso de su amigo Max Brod y el de su hermana Valli, pueden haber dado origen a ciertas reflexiones sobre el tema del matrimonio y la soltería que, como sabemos, se le planteó como una disyunción trágica durante toda su vida: casamiento e hijos, o literatura y soledad.

En el personaje del amigo de “La condena”, Kafka reconoció una vez a su tío Alfred Löwy; luego, al amigo de la juventud, Steuer. Max Brod, por su parte, señala varias coincidencias entre esta figura y el actor judío Yizchack Löwy, también amigo de Kafka.<sup>5</sup>

Rusia, el único lugar de Europa que el tío Alfred no conocía, el lugar de donde provenía su amigo Yizchack Löwy, cuna del judaísmo ortodoxo, significó para Kafka lo exótico y extremadamente distante. Pero no olvidemos que Freud ya hablaba de “el extranjero interior” como metáfora de aquello que es entrañablemente nuestro, pero sumamente alejado del yo consciente.<sup>6</sup>

Hartmut Binder y Gerhard Neuman<sup>7</sup> señalan como dato de interés, que el día anterior al de la escritura, la colectividad judía celebraba el Yom Kippur, es decir, el Día del Perdón, y suponen que el no haber cumplido con el ritual de la celebración, habría creado a Kafka cierta conciencia de culpa, trasfondo del cuento.

La crítica biográfica —aquí tomamos a Binder como ejemplo—<sup>8</sup> afirma que la situación edípica está insinuada en “La condena” y en “La metamorfosis”, que deben su concepción al estado de liberación espiritual producido por la intención de Kafka de casarse con Felice, y con ello, ser igual a su

---

4 FRANZ KAFKA. *Tagebücher*, ob. cit., pp. 217-218.

5 FRANZ KAFKA. *Briefe an Felice*, ob. cit., p. 435, y *Tagebücher*, ob. cit., p. 218.

6 MARTIN BARTELS. “Der Kampf um den Freund. Die psychoanalytische Sinneinheit in Kafka, Erzählung ‘Das Urteil’” (In *Deutsche Vierteljahrschrift*, Heft 2/ Juni, Wetzler Verlag, Stuttgart, 1982), p. 237.

7 HARTMUT BINDER. *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. Winkler verlag, München, 1982, p. 138.

GERARD NEUMANN, *Franz Kafka ‘Das Urteil’. Text, Materialien, Kommentar*, München/Wien, 1981. (Einzelhinweise).

8 HARTMUT BINDER. *Kafka-Handbuch*. Band I, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1979, p. 135.

padre: la falta de contacto de Franz con su madre en la primera infancia y otros factores habrían determinado de algún modo la estructura psíquica del escritor, cuya característica principal es denominada por Binder "debilidad del yo" y se manifiesta no sólo en su técnica narrativa sino también en sus ideas estéticas.

Lamentablemente, tampoco podremos tratar aquí otros temas interesantes como el de la proyección que "La condena" tiene en las obras posteriores de Kafka, especialmente en "La metamorfosis" y en la "Carta al padre", ni el análisis de algunos rasgos ya existentes en relatos anteriores como "El mundo urbano" y la "Descripción de una lucha". El escaso tiempo de que disponemos no nos permite abordar este aspecto que contribuiría a observar la gestación, el desarrollo y la madurez de Kafka como escritor.

En junio de 1913, éste escribió a Felice: " 'La condena' no tiene explicación".<sup>9</sup> Ahora bien, ¿qué sentido tiene entonces, que abordemos una obra indescifrable en cuanto a contenidos? Es que, si bien existen las más diversas interpretaciones de este relato, jamás puede no tener un mensaje, porque si no, en lugar de ser una obra literaria, sería un conjunto organizado sintácticamente pero vacío, carente de sentido.

Intentaremos captar aquella "verdad interna" de la que Kafka hablaba a Felice mediante el análisis del discurso, a través de un estudio ceñido al texto. En una carta a su novia, el escritor expresa lo siguiente:

Quando me dispuse a escribir la historia después de un desgraciadísimo domingo (...) quise describir una guerra: un joven vería cómo desde el puente se iba acercando una enorme multitud. Pero entonces, todo se puso a dar vueltas entre mis manos.<sup>10</sup>

"Quería yo (...) describir una guerra", dice literalmente; notable similitud de esta intención, con el contenido y título de una obra anterior, tal vez la primera, "Beschreibung eines Kampfes", de 1904 ó 1905. Esta vez, en lugar de la palabra "Kampf", Kafka usa "Krieg", que tiene una connotación de violencia y destrucción más fuerte.

De todos modos, la narración resultó una lucha, una guerra no sólo interna, de Georg contra sí mismo, sino también una lucha dialéctica externa, sobre la que descansa el desarrollo de la acción, una batalla que sólo concluye con la muerte. Sobre la base de esta guerra dialéctica nos apoyaremos para explicar "La condena".

La lectura de nuestro relato, como la de cualquier obra literaria, debe realizarse en dos aspectos o niveles: uno, que llamaremos nivel sintagmático o fáctico, es aquel que desarrolla la estructura de los acontecimientos; el otro,

9 FRANZ KAFKA. *Briefe an Felice*; ob. cit., p. 396.

10 FRANZ KAFKA. *Briefe an Felice*; ob. cit., pp. 396 y ss.

que denominaremos nivel paradigmático o temático, permite realizar una abstracción que configura el sentido último del texto.

Entonces, nuestro intento de realizar un análisis del discurso, exige un estudio de la estructura, un esquema del nivel sintagmático del texto que se apoye en la acción. A partir de cada unidad fáctica, intentaremos pasar al otro plano, para realizar, finalmente, la abstracción del sentido.

Tomaremos el primer párrafo como primera unidad estructural: comienza la narración en tercera persona, con una breve frase que precisa el tiempo: "Era un mediodía del domingo, en la más hermosa primavera".<sup>11</sup> Una tradicional y placentera penetración en el contexto de lo narrado. Kafka logra situar al lector en el espacio temporal y físico en que se desarrollará la historia y presenta al protagonista, lo define de alguna manera, a través de su profesión, "un joven comerciante",<sup>12</sup> único dato explícito acerca de éste, ubicándolo así en el marco del relato. La ventana del cuarto —motivo recurrente en toda la obra de Kafka—, permite la relación del protagonista con el espacio exterior, y, sin duda, ninguna de las dos referencias a ese "mundo de afuera" que hay en el párrafo, está ubicada arbitrariamente. Es que Georg Bendemann, que ha concluido la carta, antes y después de cerrarla, se ha detenido a observar el paisaje desde su ventana. Esto implica que el narrador desaparece detrás de la percepción del protagonista, es decir, que su punto de mira coincide estrictamente con el de Georg. Aparecen ya dos de los motivos fundamentales del texto: el amigo de la juventud y la carta.

Importa atender a los mensajes que recibe el lector en esta primera unidad: el día hermoso de primavera, la descripción estática del paisaje y la "juguetona lentitud"<sup>13</sup> con que Georg cierra la carta, crean una atmósfera de aparente laxitud, armonía y serenidad altamente significativa por el contraste que presenta con el resto del relato. Al finalizar el primer núcleo señalado, el protagonista se encuentra mirando distraídamente por la ventana, actitud que constituye el nexo entre esta unidad y la siguiente, puesto que en la segunda parte, si bien Georg continúa en la misma posición, ya no mira hacia afuera sino hacia su propia interioridad, recapitulando en varios estadios su situación actual.

La unidad de esta segunda parte o núcleo se da por un recurso técnico: el narrador instrumenta ahora su discurso por medio del estilo indirecto libre o *erlebte Rede*. La *erlebte Rede* está aplicada en el caso de Kafka en su sentido estricto, esto es, se expresa en modo indicativo, pero en tercera persona y en un tiempo pasado, anterior al presente de la narración. Aquí no es válida la perspectiva del narrador omnisciente que reproduce en forma directa

---

11 FRANZ KAFKA. *Erzählungen*. Hrg. Max Brod., Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M., 1983, p. 43.

12 FRANZ KAFKA. *Erzählungen*; ob. cit., p. 43.

13 FRANZ KAFKA. *Erzählungen*; ob. cit. p. 43.

los hechos correspondientes a la interioridad del protagonista; los sucesos son aquí transferidos al personaje mismo que los experimenta, de modo que se crea la impresión de una gran inmediatez. El narrador permanece como el transmisor del mensaje, cuya presencia sólo se documenta por el uso de la tercera persona y el tiempo pasado. El lector está siempre sujeto a escuchar al mismo narrador durante todo el relato, ya sea durante el primer núcleo señalado, en que existe un mayor distanciamiento entre este último y el protagonista, ya sea en este segundo núcleo en que el lector tiene la posibilidad de explorar los pensamientos de Georg como si éste los contara.

La segunda unidad estructural no posee un carácter homogéneo, es decir, está integrada a su vez por momentos distintos del pensar de Georg. Al comienzo, la reflexión del protagonista se dirige a la situación económica y espiritual del amigo residente en el extranjero. En este párrafo el lector recibe mayor información acerca del amigo de Georg; se sabe que, "descontento con lo que ganaba en su país,"<sup>14</sup> se trasladó a Rusia. Atendamos especialmente al verbo utilizado por Kafka, *flüchten*, que significa huir, escaparse, fugarse. La palabra escogida está indicando que causas de mayor peso lo urgieron a partir.<sup>15</sup>

Más adelante se refiere al fracaso de los negocios del amigo en San Petersburgo y el estado de desarraigo espiritual en que se encuentra: no logra establecer relaciones profundas ni con las personas de su misma patria, ni con los nativos, de modo que, según supone Georg, el aislamiento, el verdadero exilio en que vive su amigo acabará en una "definitiva soltería".<sup>16</sup>

En conclusión, aquí se presenta primero externa y luego internamente la situación del amigo de Rusia según la impresión de Georg. Luego se plantea la relación del protagonista con su amigo; Georg dice tener tres razones fundamentales que dificultan la comunicación entre ambos: el fracaso económico del amigo, el éxito comercial de Georg y el compromiso matrimonial de éste frente a la soledad de aquél. Sobre el primer inconveniente, el protagonista se pregunta:

¿Qué se podía escribir a un hombre así (...) que obviamente se había metido en un callejón sin salida, a quien se podía compadecer pero no ayudar?<sup>17</sup>

Este momento de la reflexión, básicamente formulado a través de interrogaciones, es el camino preparatorio para que Georg y también el lector se autoconvenzan de que, al fin y al cabo, lo mejor para el amigo es que permanezca en el extranjero tal como estaba.

---

14 FRANZ KAFKA. *Erzählungen*; ob. cit., p. 43.

15 FRANZ KAFKA; ob. cit. p. 43.

16 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 43.

17 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 43.

El modo de enlazar las preguntas tiende no sólo a justificar la actitud del protagonista, sino también a que no queden dudas acerca de la excelente disposición de Georg. Todo esto, es resultado de la técnica de presentación del discurso, ya que el lector casi no siente la presencia del narrador escondido detrás del pensamiento de Georg; de esta manera, se evita la posibilidad de un mínimo distanciamiento que tal vez haría ver las cosas de otro modo.

Sigue la segunda razón que Georg dice tener para no escribir a su amigo: su propio éxito comercial. Sabemos que "hacia más de tres años que el amigo no había estado en la patria",<sup>18</sup> hecho debido, según las excusas del camarada, a la "inseguridad de la situación política en Rusia"<sup>19</sup> motivo que Georg reconoce como falso: a partir de esta observación se infiere que no existe una comunicación sincera y profunda entre ambos personajes. Luego del fallecimiento de la madre, ciertos cambios fundamentales de los cuales el amigo no tiene noticia han tenido lugar en la vida de Georg: el primero es el referido a su actividad laboral. Se dice que

desde aquel entonces Georg había encarado su negocio —así como todo lo demás— con mayor decisión.<sup>20</sup>

Para su triunfo comercial, Georg ofrece tres interpretaciones posibles: una que el autoritarismo del padre en vida de la madre le hubiese impedido al hijo desarrollarse, y, con ello, hacer que prosperara el negocio; otra, que, luego de la muerte de la madre, el padre hubiese perdido fuerzas y por lo tanto el hijo ocupase un lugar más importante; y por último, que todo fuese obra de la casualidad. De las tres razones probables, Georg se inclina por esta última.

Si el protagonista mismo observa que hay un cambio en su personalidad, ¿cómo es posible que no sea consciente de que dicha variación, necesariamente ha de manifestarse en todos los ámbitos de su vida? Sin embargo, prefiere atribuir a la fortuna ese éxito comercial y junto a él, también lo hace el lector. Pero volvamos a los dos motivos primeros, que excluyen la obra del azar: en realidad, no son dos, sino uno mismo observado en su desarrollo temporal: el cambio de actitud en el padre; en vida de la madre —primera etapa—, éste hacía valer sólo sus opiniones impidiendo el crecimiento y desarrollo de una verdadera actividad por parte del hijo; desaparecida la madre —segunda etapa—, el padre se ha vuelto más retraído y el hijo va adquiriendo dominio de la situación. El razonamiento propuesto por Georg no es entonces correcto de acuerdo con la lógica natural utilizada por éste, dado que los dos motivos son reducibles a uno solo.

De lo expresado, se desprende que hay un resquebrajamiento, una adulteración de esa actitud aparentemente lógica y consciente en el análisis de la realidad.

---

18 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 44.

19 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 44.

20 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 44.

Como dijimos, la tercera dificultad que Georg arguye para escribir al amigo es la soltería de éste y el otro éxito del protagonista, su compromiso matrimonial. Así es que Georg narra al amigo en tres cartas, su propia situación pero adjudicándola a dos conocidos "poco interesantes".<sup>21</sup> Nuevo falseamiento de la realidad, que otra vez pone en duda la verdadera amistad de ambos. Aquí aparece recién la situación afectiva del protagonista, que, por alguna razón, no hemos conocido antes; sólo caben dos posibilidades de interpretación cuando se deja algo para el final de un discurso: o bien porque carece de importancia frente al resto de las cosas a comunicar, o bien porque posee demasiada, tanta que no se la quiere manifestar y se la evade mediante mensajes menos significativos. Así como el epíteto de Georg en el primer párrafo había sido "un joven comerciante",<sup>22</sup> ahora la condición esencial de Frieda Brandendeld parece ser la de pertenecer a una familia acomodada: ambos son calificados y definidos por lo externo.

El diálogo con su prometida, rememorado por Georg, pertenece a un tiempo anterior al presente de la narración. Sin embargo, resulta mucho más inmediato que el de los otros momentos del pensar de Georg, que se remontan a dos, tres y más años atrás. El tiempo a partir de la aparición de la prometida, remite a un pasado mucho más reciente. Este breve estadio dentro de la segunda parte es fácilmente reconocible porque aquí el narrador incluye, dentro del discurso expresado en *erlebte Rede*, un diálogo en estilo directo, que es la conversación reconstruida y evocada por Georg.

Por supuesto, el coloquio del protagonista con su prometida, gira en torno al amigo ausente. Ante la voluntad de Frieda de invitarlo a la boda, Georg, argumenta:

Él, probablemente vendría, por lo menos así lo creo, pero se sentiría forzado y perjudicado; quizás me envidiaría, y con toda seguridad, descontento e incapaz de hacer jamás a un lado ese descontento, se iría nuevamente solo de vuelta. Solo. ¿Sabes lo que es esto?<sup>23</sup>

Después de semejante muestra de comprensión y condescendencia para con el amigo, nadie se atrevería a dudar de que el buen sentido y la razón asisten a Georg con todas sus fuerzas. Pero en aquél que se sentiría "descontento e incapaz de hacer jamás a un lado ese descontento",<sup>24</sup> en aquél que lo envidiaría, ¿puede tener Georg realmente un amigo?

Frieda advierte enseguida: "Si tienes tales amigos, Georg, de ninguna manera deberías haberte comprometido"<sup>25</sup> y éste responde: "Sí. Esto es culpa

---

21 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 45.

22 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 43.

23 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 45.

24 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 45.

25 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 46.

de nosotros dos. Pero yo tampoco querría ahora que fuese de otra manera".<sup>26</sup> Al responder afirmativamente, Georg reconoce que las características del amigo tienen algo que ver consigo mismo. Hasta ahora habían aparecido totalmente opuestos, uno triunfante en los negocios, el otro fracasado, uno sin dificultades para vincularse socialmente, el otro imposibilitado para comunicarse, sumido en el aislamiento, uno a punto de formar una familia, el otro condenado a la soltería. Quedan frente a este escollo dos posturas posibles: o Georg no es lo que aparenta, o los dos no son realmente amigos. El protagonista se dice a sí mismo:

Así soy yo, y así tiene que aceptarme. No puedo separar de mí a un hombre que sería quizás más apropiado que yo para amigo suyo.<sup>27</sup>

De esta cita se deduce que Georg, luego de haber definido las oposiciones entre ambos, parece reconocer la existencia de algo que lo une al amigo, acepta que no debió comprometerse con Frieda y que tiene parte de la culpa en el error. Frieda parece haberse prometido al joven comerciante, y a la vez Georg piensa que para ella sería más apropiado lo que él mismo ha definido como su opuesto, el amigo de Rusia. Las cosas no están claras entonces; ni para el propio Georg; pero lo que sí está claro, es que no quiere reflexionar ni hablar sobre el tema, y que busca la salida más fácil: tapar su conciencia de culpa y cerrar la boca de Frieda con sus besos.

Así concluye esta segunda unidad estructural, que no incide demasiado en el desarrollo de la acción entendida como transcurso de hechos exteriores, pero contiene en sí todos los móviles de dicha acción.

Un breve párrafo de transición entre la segunda unidad y la tercera, permite al lector reestablecer con el narrador el mismo contacto que había mantenido en la primera unidad: ahora existe, aunque sólo en apariencia, un mayor distanciamiento entre narrador y protagonista. Este párrafo produce la sensación de haber estado escuchando dos voces distintas, la de Georg mismo en la segunda unidad y, en la primera, la del referente intermediario, cuya perspectiva jamás es objetiva ni omnisciente, sino parcial, por tanto el distanciamiento es sólo aparente. Fuera de lo señalado, el texto no cumple otra función que la de introducir una cita de la parte final de la carta que Georg acababa de escribir al comienzo del relato.

La tercera unidad, la cita parcial de la carta de Georg, reproduce en estilo directo la comunicación de la "mejor novedad":<sup>28</sup> el compromiso. Como hemos señalado antes, es significativo el hecho de que Georg reserve tanto para el final de sus reflexiones, como para el final de su carta el tema de la

---

26 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 46.

27 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 46.

28 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 46.

mujer. En este caso es evidente que el objetivo de la carta es comunicar la noticia y, sin embargo, la va postergando hasta el último momento.

Una vez más hemos de señalar un párrafo de transición en que nos reencontramos con el narrador del comienzo; <sup>29</sup> Georg continúa en la misma actitud en que lo dejamos en ese primer núcleo de la acción: mirando distraídamente por la ventana. Esta vez, su atención se fija vagamente en un conocido que lo saluda y al que él apenas contesta. Esta débil respuesta de Georg al llamado de ese mundo implica una especie de negación a dialogar con lo que está fuera de sí. Ese estado de ausencia fue provocado por la escritura de la carta, entonces, ésta posee un significado más que importante para el protagonista, puesto que no se trata ya de un problema de autoconocimiento, sino de las expectativas que pueda tener de esa carta. Hasta aquí, lo dialéctico como develamiento de la verdad.

El cuarto núcleo estructural comienza con la entrada del protagonista en la habitación de su padre; esta parte tampoco posee un carácter homogéneo; sin embargo conserva su unidad no sólo a través del diálogo entre padre e hijo, sino también por el cambio de lugar, ya que ahora la acción se desenvolverá en el cuarto del padre del héroe.

En dos párrafos en que Georg permanece observando la figura del padre en la habitación oscura, se presenta el tipo de relación existente entre ambos. Una acotación aparentemente insignificante: "Entró en la (habitación) de su padre, en la que hacía ya meses que no había estado", <sup>30</sup> nos alerta en dos sentidos: primero, existe poca comunicación verdaderamente íntima entre ambos, y segundo, si después de varios meses, Georg se decide a quebrar la monótona relación cotidiana, entrando al cuarto de su padre, es de esperar que, según se anticipa con la decisión de escribir la verdad al amigo, un cambio profundamente significativo se opere en la vida del protagonista, en este domingo aparentemente soleado y tranquilo.

Aquí se da el tránsito material del espacio de la luz, de la claridad en que Georg se hallaba —su cuarto—, hacia una zona oscura, la pieza del padre, en donde dominan los recuerdos de la madre, el tiempo pasado a que Georg alude cuando reflexiona sobre las posibles causas de su éxito en los negocios. Ahora entramos en el ámbito estrictamente dialéctico, en el sentido griego tradicional de la palabra *dialektiké*, arte de discutir. Pero debemos prestar también atención a las escasas y breves reflexiones intercaladas de Georg. La primera, "Mi padre es todavía un gigante", <sup>31</sup> y la segunda, "En el negocio es totalmente distinto, pensó, a cómo aquí se sienta a sus anchas y cruza los brazos en el pecho". <sup>32</sup> Ambas observaciones hablan de una

---

29 FRANZ KAFKA. *Erzählungen*; ob. cit., p. 46.

30 FRANZ KAFKA; ob. cit. p. 46.

31 FRANZ KAFKA; ob. cit. p. 47.

32 FRANZ KAFKA; ob. cit. p. 47.

transfiguración, una especie de metamorfosis del padre; aquí, en sus dominios, en el mundo de la oscuridad y de los recuerdos sigue siendo el gigante todopoderoso que era antes de la muerte de la madre; en cambio en el negocio, dominio de Georg, impera la imagen de hombre retraído, debilitado. Entonces el tránsito de que hablábamos, no es sólo material.

Ahora nos enteramos de que el objeto de la visita de Georg es comunicarle al padre que ha decidido anunciar su compromiso al amigo de San Petersburgo. El viejo Bendemann responde acentuando las palabras: "Sí. A tu amigo";<sup>33</sup> puede pasar inadvertido el significado de estas palabras en una primera lectura, pero luego han de verse como anticipatorias de una interrogación clave.

En el primer discurso extenso del padre, se evidencia un profundo cambio de tono y de sentido. Desde este punto hasta las últimas palabras de éste comienza una discusión aparentemente simple, que deviene una verdadera guerra, una lucha en la cual, inexorablemente, uno de los dos ha de resultar vencido.

Primero, el padre duda de la veracidad de las palabras de Georg; expone su propia situación a partir de la muerte de la madre, tras la cual han sucedido "cosas nada bonitas".<sup>34</sup> Una de éstas *unschöne Dinge* es su debilitamiento y, por fuerza, su imposibilidad de conocer todos los movimientos del negocio. Luego, el padre vuelve a exigir la verdad, y pregunta: "¿Existe realmente ese amigo tuyo en San Petersburgo?".<sup>35</sup> Aquí podría verse una evidente muestra de senilidad, o de la locura del anciano, y, por cierto, es la primera tentación de todo lector. Pero recordemos que momentos antes el padre había subrayado especialmente las palabras "a tu amigo". Así adquiere la pregunta otro sentido. Como afirma Walter Sokel,<sup>36</sup> el padre no está preguntando por la existencia real del amigo, de lo cual no caben dudas ni al lector, ni a Georg, ni tampoco al padre, como se descubre más adelante. Lo que éste quiere saber es si ese individuo existente en San Petersburgo es *realmente amigo* de Georg.

Esto ya no representa ninguna sorpresa para nosotros, puesto que hemos venido sugiriéndolo en el análisis de la reflexión del protagonista. El hijo no responde a la pregunta de su padre; del mismo modo que ha estado tapando ciertas realidades, ahora evade la respuesta y se preocupa por demostrar que él es un buen hijo, que cuida de la salud de su padre. Esta actitud tan complaciente es lo que persuade al lector de que el padre de Georg padece una insania mental.

---

33 FRANZ KAFKA. ob. cit., p. 47.

34 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 48.

35 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 48.

36 WALTER SOKEL. *Franz Kafka. Tragik und Ironie*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M., 1976, p. 56 y 11.

Aquí se interrumpe brevemente el diálogo para dar lugar a la narración, utilizando el recurso de la *erlebte Rede*. Así sabemos que Georg reconoce haber descuidado al padre al observar sus ropas sucias; también advierte que había pensado dejarlo solo en la antigua vivienda cuando se casara. Hasta aquí, el padre es visto por Georg como un enfermo. Ahora lo verá en el extremo de la decrepitud, como a un niño que se aferra a la cadena del reloj y juega con ella. Esto podría ser una muestra más de que el padre se ha detenido en otro tiempo.

Se reinicia el diálogo y llama la atención la insistencia del padre en saber si está bien tapado. A la segunda pregunta en este sentido, Georg responde: "Quédate tranquilo, estás bien tapado".<sup>37</sup> A partir de aquí, la reacción furiosa del padre, resulta de la doble acepción del verbo *zudecken*<sup>38</sup>, Georg lo toma en el sentido literal de cubrir, tapar —en este caso, con las mantas—, mientras el padre apunta a otro campo semántico: el de enterrar, que también posee el verbo en sentido figurado. Ahora el anciano demuestra mayor sensatez que nunca, recobra su apariencia de gigante al ponerse de pie sobre la cama y tocar el cielorraso con la mano; advierte en Georg el secreto deseo de enterrarlo; se reconoce engañado por el hijo en igual medida que el amigo; ahora la presencia de Georg en el hogar sólo se explica, para el padre, como un sustituto del verdadero hijo, el residente en Rusia.

Retomando la palabra, el padre ocupa, mediante un simulacro, el lugar de Frieda y hace alusión a la injuria cometida a la memoria de la madre; acusa a Georg de traicionar al amigo y de pretender enterrarlo. Ahora es claro que el padre conoce y dice las verdades que exigió a su hijo. Ante esta situación, Georg cumple abiertamente el rol de enemigo, se mantiene lo más alejado posible del padre, y toma recaudos "para que no fuese a suceder que por algún atajo o por atrás pudiese ser sorprendido".<sup>39</sup> Luego el viejo Bendemann cumple la función del amigo, pretende ser su reemplazante en la ciudad.

Nuevamente se da un juego de palabras en el diálogo: Georg acusa de comediante a su padre, refiriéndose a la absurda situación actual en que el anciano toma los papeles de los demás personajes. El viejo Bendemann se reconoce como un comediante pero en lo que hace al pasado, es decir, a todo el tiempo en que vivió ocultándole a Georg su alianza con el "amigo".

En este momento surge bien claro en Georg el deseo de eliminar al padre, dice el texto: "Ahora se inclinará hacia adelante, pensó, si se cayera y se hiciese trizas".<sup>40</sup> Pero su esperanza se ve frustrada cuando el padre hace

---

37 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 50.

38 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 50.

39 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 51.

40 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 52.

un perfecto despliegue de su dominio de todos los campos de Georg y, con su fuerza superior, invade al hijo:

Aún soy, en mucho, el más fuerte. Solo, quizás me hubiese echado atrás, pero la madre me transfirió sus fuerzas, con tu amigo me entendí a las mil maravillas, a tu clientela, la tengo aquí, en el bolsillo.<sup>41</sup>

El padre del atónito Georg ha cubierto todos los roles que el hijo quería cumplir, salvo el de novio de Frieda que, de todos modos, pierde valor ante la figura de la madre. Hasta el lugar del que escribe cartas, que Georg se había atribuido a sí mismo, lo ha tomado el padre. El periódico viejo que éste arroja al joven, igual que la habitación llena de recuerdos de la madre, marcan ese otro tiempo anterior al de Georg en que ha vivido el padre. Leamos ahora las últimas palabras del anciano Bendemann:

¡Un niño inocente fuiste en verdad, pero mucho más verdaderamente fuiste un ser diabólico! Y por eso, sábelo: ¡Yo te condeno ahora a la muerte por ahogo!<sup>42</sup>

El padre, que todo lo conoce, ha ido quitándole a Georg, uno a uno todos sus triunfos. Y por eso tiene en su poder la última palabra. La dualidad señalada por el padre, "niño inocente-ser diabólico", confirma nuestra idea anterior de que Georg se preocupa por justificarse ante sí mismo, ante la novia y ante el lector, por aparecer como buen amigo y buen hijo, porque sabe, tal vez inconscientemente, que no todo es tan claro como pretende demostrarlo, y que en él también hay ciertas intenciones diabólicas. Sin embargo, el lector está preparado por el protagonista y por el uso que Kafka hace de las técnicas narrativas, para aceptar que el viejo Bendemann está loco, por eso se queda perplejo ante el suicidio del hijo.

Pero aún quedan unos párrafos que incluiremos dentro un quinto núcleo o unidad estructural: la salida de Georg del cuarto del padre, en la que éste retoma su contacto con el mundo iluminado. Pero no ve nada, vuelve a negar la comunicación con el público (antes, el conocido que lo saludaba desde la calle, ahora la sirvienta que llega a la casa). Algunos dirán que está desencajado, "fuera de sí". Nosotros diremos que por primera vez en su vida está "dentro de sí", y al suicidarse, reconoce la victoria de su padre; es por la necesidad de morir reconciliado con éste y con su madre que antes de soltarse de la baranda del puente exclama en voz baja: "Queridos padres, os he amado siempre".<sup>43</sup>

El cuento entero está relatado desde el punto de vista de Georg, y por tanto, al morir éste, la voz del narrador debería callar. Sin embargo, Kafka agrega una breve oración: "En ese instante pasaba sobre el puente un trán-

---

41 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 52.

42 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 53.

43 FRANZ KAFKA; ob. cit., p. 52.

sito francamente interminable".<sup>44</sup> La crítica señala el sentido figurado de comercio carnal que tiene aquí la palabra "Verkehr" (literalmente, tránsito). Sea uno u otro el sentido que prefiramos, la palabra implica comunicación, contacto. Así es que, evidentemente, el autor alude a que ese diálogo es infinito. Puede tomarse también como una ironía el hecho de que el estrépito de la caída de Georg sea tapado inmediatamente por el ruido del tránsito, esto es, el ruido de otros hombres. El suicidio de Georg resulta, desde este punto de vista, insignificante frente al enorme movimiento del mundo.

Volvamos ahora sobre algunos temas que hemos dejado pendientes: en general, la crítica al analizar "La condena" subraya la lucha por el poder que trasunta el diálogo entre padre e hijo; mientras tanto, la mujer resulta un medio para alcanzar ese poder. Como ejemplo de esta posición tómesese el reciente libro de Hans Hiebel.<sup>45</sup> En análisis más profundos, se insiste en ver al amigo como el *alter ego* de Georg. Con relación al conflicto padre-hijo (hay quienes reducen la obra a un conflicto generacional), existen básicamente dos tipos de posiciones: la interpretación religiosa, cuyo modelo de análisis para este cuento es el estudio de Tauber,<sup>46</sup> quien ve en el padre un aspecto de Dios, el que condena y castiga, quita y da, un Dios del cual el hombre es incapaz de librarse. Por otra parte, la interpretación biográfico-psicoanalítica, y para este caso tomamos a Binder,<sup>47</sup> ve en la relación filial una protesta del hijo contra un padre dominante, una protesta basada en el respeto, el miedo, el odio; el deseo de poder y de rebelión que anida en el hijo corresponde a una fijación erótica hacia la madre: por esto, Georg sólo después de la muerte de ésta puede desenvolverse profesionalmente y enamorarse.

Otras interpretaciones, como la de Gerhard Neumann<sup>48</sup> ven en el deseo reprimido de Georg de matar al padre, una configuración del mito de Edipo, y en la actitud del anciano Bendemann, de tomar al amigo de Rusia como verdadero hijo, reminiscencias de la parábola del hijo pródigo. Ronald Haymann<sup>49</sup> interpreta el suicidio de Georg como final antiedípico, en que el hijo ejecuta amorosamente la sentencia del padre.

En este tipo de estudios, como en el de Sokel,<sup>50</sup> Georg y el amigo resultan figuras opuestas, concentrándose así el análisis en la disociación de la personalidad, en la falta de unidad del yo del protagonista; el amigo sería el "otro yo" de Georg.

---

44 FRANZ KAFKA; ob. cit. p. 53.

45 HANS HIEBEL. *Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka*; Wilhelm Fink Verlag, München, 1983.

46 HERBERT TAUBER. *Franz Kafka. Eine Deutung seiner Werke*. Zürich, 1941.

47 HARTMUT BINDER. *Kafka-Handbuch*, Band I, ob. cit., pp. 160-161.

48 GERHARD NEUMANN; ob. cit., p. 77 y ss.

49 RONALD HAYMANN. *Kafka. Biografía*. Barcelona, España, Argos Vergara, S.A., 1983, p. 140.

50 WALTER SOKEL; ob. cit.

Una lectura más literal del cuento, lleva a Claude-Edmond Magny<sup>51</sup> a considerar al padre como un loco. Pero no nos detendremos en esta posición, puesto que en nuestro análisis hemos demostrado que el padre no está loco. Además, y como subraya otra línea interpretativa,<sup>52</sup> considerar irracional al padre es reducir la obra a un nivel enteramente irracional, porque, ¿quién que a su vez no esté loco puede ejecutar la sentencia de muerte de un loco? La obra no es producto del absurdo. Ya vimos que no hay insanía alguna en el padre, incluso en las preguntas que, a primera vista, resultan incoherentes.

La clave del sentido del cuento no está entonces en el momento del diálogo entre padre e hijo, sino en el discurso reflexivo de Georg; en el análisis de esa unidad hemos señalado que el mundo de la claridad y de la lógica en que aparenta moverse ya está quebrado antes del encuentro con el padre. El cuento es un claro ejemplo de cómo la Verdad, esgrimida por el anciano Bendemann, vence a la racionalidad y la lógica del discurso. Pero sucede que la razón (en principio, corporizada en Georg), fracasa porque no puede admitir conscientemente la verdad que esconde el inconsciente. Esto no significa que "La condena" esté presentando la irracionalidad, el absurdo o el caos del mundo abandonado por la razón.

El discurso reflexivo de Georg, que hemos señalado como segundo núcleo, oculta, tras su aparente claridad, esas verdades que le son develadas al personaje en la oscuridad del cuarto paterno. Georg no es, por tanto, lo que parece, y realmente no existe una relación de amistad con el personaje de Rusia. Hay cierta ambigüedad en la forma de presentación de las figuras. Primero por lo externo, o por características que dan una determinada apariencia, pero luego el lector termina descubriendo que la realidad no se corresponde con la primera impresión. Así sucede con Georg, con el amigo y también con el padre, cuya primera imagen es la de un anciano débil y delirante. El autor real de la separación entre el amigo y Georg es él mismo, que lo ha alejado de sí como se separa de uno al adolescente que se ha ido, con cierta satisfacción al contemplar la actual independencia; pero eso sucede sólo a nivel inconsciente, puesto que conscientemente Georg no quiere alejar de sí a esa parte de su pasado que el amigo representa.

La lucha dialéctica no aparece sólo en la conversación entre padre e hijo, sino también en el momento en que Georg recapitula las diversas instancias de su vida, todos esos puntos "oscuros" en el discurso (la madre, el amigo, la prometida y el negocio) son exactamente los mismos que constituirán los móviles del diálogo final. Bajo la óptica de la estructura, "La condena" es un modelo de la comunicación humana; por lo cual estos cuatro temas resultan

---

51 Citado por KATE FLORES. "La condena. Exégesis" (en: *Expliquémonos a Kafka*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 1983), p. 39.

52 Nos referimos al análisis de Kate Flores, citado arriba.

relevantes como argumentos en la lucha dialéctica. Es decir, que en el nivel del discurso, existen dos batallas: una de Georg contra sí mismo, y otra, de Georg contra su padre. La primera es la más compleja, pero a partir de los datos que de ella extrajimos, podemos concluir que el supuesto amigo no es el *alter ego* de Georg, sino el individuo que él era antes de la muerte de su madre; por eso el protagonista niega, inconscientemente tal vez, el diálogo desnudo con el amigo; por eso la carta es un diagnóstico de la emancipación de Georg, que necesita ser aceptado por los dos representantes del pasado: el amigo y el padre; por eso ambos pueden celebrar una "alianza" entre sí. No hablaremos entonces, de dos personalidades que coexisten, sino de dos momentos de una misma entidad, pero que también conviven en el mismo ser como pasado y presente.<sup>53</sup>

Georg mantiene una relación dialéctica con el amigo, ahora entendido como manifestación de su ser pasado, y otra, o la misma, con su padre, también expresión de este tiempo anterior que suma a la fuerza paterna, el poder de la madre. Esa relación dialéctica o dialogal se representa, obviamente, a través de la lengua. Cuando lo dialógico se transforma en lucha por el poder, la lengua se transforma en condena, que deviene acto. La lengua es, entonces, instrumento de poder.

Concluiremos este trabajo con unas palabras que Kafka dijo a su amigo Gustav Janouch:

—La condena es el fantasma de una noche.

(...)

—Pero si usted lo ha escrito.

—Esto sólo es la comprobación y, con ello, el rechazo logrado del fantasma.<sup>54</sup>

El haber logrado rechazar al fantasma es una imagen paralela a la expresada por Kafka a Max Brod, al comparar la finalización de "La condena" con una "fuerte eyaculación".<sup>55</sup> en ambos casos, la realidad aludida es la liberación que sufre el escritor al concluir su obra, una experiencia catártica. El fantasma no es otra cosa que, como dijera Kafka, "ese mundo prodigioso que tengo en la cabeza"; el problema que se le plantea es "¿cómo liberarme

---

<sup>53</sup> Al afirmar que no se trata aquí de *alter ego*, de una dualidad, aludimos a la diferencia existente entre el *Ich* —el *Je* francés—, ya maduro, y el *Selbst* —equivalente al *moi*—, fijado en un tiempo anterior. La débil comunicación entre Georg y el amigo, el *Ich* y el *Selbst*, es expresión de la oposición señalada en la estructura psíquica de los dos momentos. Ahora bien, cuando afirmamos el triunfo de la verdad sobre una falsa lógica, no nos referimos a una verdad absoluta. Georg, preso de ese mundo oscuro, privado de "ventanas", vuelve al dominio del *Selbst*, de la relación dual enfermiza y dependiente. Por eso su suicidio se justifica sólo en tanto se lo refiere al momento particular del diálogo final, en que Georg pierde toda referencia externa.

<sup>54</sup> GUSTAV JANOUCH. *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M., 1981, p. 46.

<sup>55</sup> FRANZ KAFKA. *Diarios (1910-1913)*. Buenos Aires, Marymar, 1977, p. 210.

y liberarlo sin destrozarme?".<sup>56</sup> Ha logrado esta vez liberarse del fantasma de "La condena", objetivarlo en una obra estética, y con ello, ha cumplido la misión más importante, la única que veía para su vida, la de escribir.

NORMA E. DÍAZ  
*Universidad Nacional de La Plata*

---

<sup>56</sup> FRANZ KAFKA. *Diarios (1910-1913)*; ob. cit., p. 210.

## HECHIZOS DE UN POETA (GERARDO DIEGO)

Vestido estoy de ilícitas fragancias  
y sobre el corazón llevo en tres pliegues  
mi pañuelo de niebla apasionada

G. D.

“Hemos tenido un abuelo, Miguel de Unamuno. Un padre, Antonio Machado. Y una madre, Juan Ramón Jiménez”. La escueta genealogía, que atañe a un plural de generación, es típica del trazo de Gerardo Diego, verdad y humor entreverados. Añadiría otra característica del poeta: atenta generosidad, volcada en mil artículos sembrados en publicaciones de todo tiempo, desde la primera *Revista de Occidente* hasta los diarios *El Imparcial*, *Arriba*, *El Alcázar* o *ABC*, pasando por el *Boletín de la Real Academia Española*. Es este un Diego más escondido, por la sencilla razón de que están por recoger la gran mayoría de esos estudios y artículos dispersos, de los que, no obstante, apareció una brillante selección en *Crítica y poesía* (1984). También es de última época la reedición de un libro prototípico de su trabajo, la *Antología poética en honor de Góngora. Desde Lope de Vega a Rubén Darío* (1979), cuya primera salida tuvo lugar en 1927, cuando la batalla por Góngora. Sobre la selección indicaba el poeta en la nueva presentación del libro:

Hay, además, algunos poemas en contra, como prueba de que hasta para poder mostrarse como enemigos se les tenía que notar, infiltrado, el veneno gongorino.

Diego supo ser un lector atinado, como muestra, ante otros clásicos, la doble antología que traslucen las revistas *Carmen* y *Lola* (1927-1928), hermanas poéticas dirigidas por él. En la primera descubrió a Larrea para los demás poetas españoles y dejó, aquí y allá, un soneto único de José Somoza, unas liras de fray Luis o unos versos maravillados de Lupericio Leonardo de Argensola. En *Lola*, revista de juego ingenuo y formato diferente, reunió una feliz *Tontología*, con versos de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado (poco o nada apreciado en torno a 1928), Ramón Pérez de Ayala, Federico García Lorca o Jorge Guillén. La burla era amable y certera, por lo que hirió al más herible: JRJ, el Cansado de su Nombre. (Algunos de los poemas elegidos eran en verdad vilipendiables.)

En la misma *Lola* Gerardo Diego, impulsor de su propia generación, se divertía con una cabriola crítica, como en sus letrillas o “jinojepas” a José María Hinojosa, lábil poeta surrealista, a Manuel Altolaguirre o a don José Ortega y Gasset. Eran los tiempos en que Alfonso Reyes dictaminaba sobre la “jitanjáfora”, y en que Lorca imitaba por juego poemas (aún inéditos)

firmables por Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Jorge Guillén o Rafael Alberti. No es necesario acudir, por último, a la clásica recopilación que Diego dio a la imprenta bajo el título de *Poesía española. Antología* (1932 y 1934), profusamente reeditada en cuanto cauce vivo de conocimiento sobre su propia generación.

Sí es de señalar, no obstante, una fuente no advertida que pudo inspirar este trabajo de Diego. Pienso en Julio Noé, *Antología de la poesía argentina moderna* (1896-1930), cuya segunda edición apareció en Buenos Aires en 1931, un año antes que la primera del florilegio español. Diego había estado en Buenos Aires, donde dio varias conferencias y habló sobre los poetas de su grupo, en 1928: "La nueva arte poética española" [I, *Verbum*, 72 (1929); II, *Síntesis*, 20 (1929)]. Allí debió establecer lazos duraderos, sobre todo con Ricardo E. Molinari, a quien seguramente conoció en aquel viaje y con quien mantendría amistad permanente. Aun realizada la antología de Noé con criterio más amplio, sobre todo si la comparación se establece con la primera edición del libro de Diego, llaman la atención ciertas similitudes. El esquema de la presentación de los poetas argentinos y españoles es semejante. Noé, que indica en la portada de su antología: "Con notas biográficas y bibliográficas", incluye tres apartados ante cada selección: vida, obras y crítica. Diego, por su parte, modifica el esquema: vida, obra, poética y procedencia de los poemas. La diferencia, con acierto de Diego, es el añadido de las poéticas (novedad que no han desdeñado antólogos posteriores) y la indicación de procedencia. Difiere su trabajo en la desatención hacia el apartado de crítica y el mayor riesgo asumido, pues, aparte de Unamuno, JRJ y los dos Machado, *Poesía española* antologaba —en 1931— al grupo de jóvenes poetas luego definidos por la fecha del tricentenario de la muerte de Góngora. La segunda edición, ya ampliada la nómina, se abriría con el primer poeta hispánico moderno: Rubén Darío.

Al lado de la tarea crítica y antológica de Diego, y de su amor por Lope, Góngora, Villamediana y Bécquer, se extiende un enorme territorio, el de su propia poesía, con cerca de cincuenta títulos nacidos a lo largo de más de sesenta años de creación literaria. Sustancialmente, Diego ha distinguido dos grandes zonas en su obra: la de una poesía "relativa", apoyada en la realidad, y la de otra "absoluta", poesía "de creación" que se nutre de un universo autónomo, sólo en parte dependiente de lo real. Esta segunda parte —la de carácter ultraísta y creacionista— es la única recogida en volumen unitario, primero bajo el título de *Biografía incompleta* (1953, 1967) y luego convertida en aérea "biografía" tercera y reunida: *Poesía de creación* (1974). No ha corrido la misma suerte el resto de su obra, antologizada varias veces por el autor, pero aún no recogida bajo un título único.

La aparición de *Poesía de creación* marca un momento propicio para el poeta en la estima de la joven generación que estaba apareciendo en torno a 1970. Y es significativa la elección, al parecer propiciada por el autor de *Arde el mar*, Pere Gimferrer, que traduce la preferencia por esa poesía de la ima-

ginación sobre otra anclada en la tradición de las formas. Esta elección, en la que se destacaba al Diego vanguardista y “moderno”, ha supuesto la desatención hacia una veta de poesía meditativa, menos cultivada por el poeta y sobriamente ejemplificada por un poema largo que se cuenta entre los que el prefería de su obra: “Segundo sueño”, de *Paisaje con figuras* (1956). (En su antología de *Poemas mayores* [1980] puede seguirse bien esta veta, a la que no sería ajeno Miguel de Unamuno). En el favor del público Diego quedaba reducido, esquemáticamente, a dos zonas específicas: la de sus poemas creacionistas, desde *Imagen* (1922) hasta poemas sueltos de última hora, y la representada por los sonetos, abundante a lo largo de toda su poesía y presentes de modo exclusivo en dos libros esenciales: *Alondra de verdad* (1941) y *Sonetos a Violante* (1962). Su tradicionalidad le rescataba, quizá, la admiración de los más jóvenes. Es de notar, en este sentido, el aparente desvío editorial hacia unas imposibles (en vida de Gerardo Diego) *Poesías completas*, anunciadas ya en la bibliografía de su obra que cierra *Cementerio civil* (1972) y en el prólogo a su última entrega, *Cometa errante* (1985), pero nunca aparecidas.

La división entre poesía absoluta y relativa —o entre poesía de “azotea” y de “bodega”, términos también usados por Diego— deja vislumbrar lo mejor y lo peor del poeta: la voluntariedad del capricho creador, fuera en metros clásicos, descubiertos con virtuosismo novísimo, o en verso libre e imaginativo. Diego ha escrito, como Alberti o Guillén, poemas impecables, sorprendentes, pero demasiadas veces mayores en la dicción que en el interés de lo cantado. Si la maestría técnica nos admira en décimas, liras, tercetos, romances de octosílabos y eneasílabos, silvas o en la aludida serie de sonetos (que habría que reunir en un libro único), la atención decae al observar cómo, en ocasiones, el poema se exalta en torno a algo que no está en el poema. Se diría que el poeta está buscando y cantando a la Poesía —esa mujer desnuda y escondida que imaginó JRJ— y que la raíz concreta del canto es un simple pretexto. En la posguerra española (aun con raíces anteriores) Diego se dejó influir por una estética de lo bello que la retórica del entorno propiciaba, retórica también bebida en la facilidad exaltada del Lope ingenioso y burlesco, cuyas *Rimas* prologó y editó (1963) y sobre el que versó su brillante discurso de entrada en la Real Academia: *Una estrofa de Lope* (1948), de la *Jerusalén conquistada*.

Recuérdese el soneto a Debussy, de *Alondra de verdad* (1941), pero compuesto en Santander, mayo de 1936, según las noticias aportadas por Gerardo Diego en las notas que cierran su edición:

Sonidos y perfumes, Claudio Aquiles,  
giran al aire de la noche hermosa.  
Tú sabes dónde yerra un son de rosa,  
una fragancia rara de añafiles

con sordina, de crótalos sutiles  
y luna de guitarras. Perezosa

tu orquesta, mariposa a mariposa,  
hasta noventa te abren sus atriles.

Iberia, Andalucía, España en sueños,  
lentas Granadas, frágiles Sevillas,  
Giraldas tres por ocho, altas Comares.

Y metales en flor, celestes leños  
elevan al nivel de las mejillas  
lágrimas de claveles y azahares.

El soneto, con su destacada pausa en el verso sexto (quizá bajo el recuerdo del gongorino "Menos solicitó veloz saeta") y su ablativo absoluto—"Perezosa / tu orquesta"—, es sin duda un espléndido hallazgo de sonoridad y "correspondencias" sinestésicas. Diego nos descubre el insólito nombre del músico y se aplica a mostrar la sonoridad metálica y tintineante de una rima difícil: —*iles*, de *Aquiles* (pero Claudio), *añafiles*, *sutiles* y *atrules*. El empeño es arduo, pero está admirablemente resuelto. No obstante, el último terceto trasluce esa inclinación del poeta al hallazgo que se supone *a priori* "bello" por léxico y sentimientos expresados, pero que roza lo emotivamente fácil, como señuelo que el poeta se tiende y nos tiende. Es, también, la trampa del ingenio, los instrumentos de cuerda elevados al cielo y la torre Giralda pluralizada por gracia de un compás musical: ¿celestes leños?, ¿Giraldas tres por ocho?

En otro soneto de *Alondra de verdad*, "La emplazada", el cuarteto primero describe con eficaz dramatismo un aborto sangriento: una roja luna en cuarto menguante nace del mar. Pero asciende el astro nocturno:

Su lumbré funeral, color de esparto,  
recobra al ascender la cenicienta,  
y a su madre, rendida parturienta,  
baña en la lividez del sobrepardo.

Navega ya la luna por el cielo y con su tenue luz roba con dificultad la que ofrecen las "estrellas infantiles". Resume al fin el poeta:

Oh triste luna, pálida señora.  
De aquí a diez días, juntos tus perfiles,  
vas a morir en brazos de la aurora.

La intensidad dramática de los dos cuartetos exigiría un final acorde, aquí resuelto mediante una agudeza: *juntos tus perfiles*, y una constatación, en el último endecasílabo, de astronomía común. Todo ello pasa por un reflejo lejano de una sabia cita horaciana: *Pallida mors*. . . Pero no es la luna, simbólica señora de la muerte, la que nos transmite una angustia de acabamiento: es la luna astronómica quien la sufre, ajena al lector. Hay en Diego un regusto artificioso, manierista, que se pierde en ocurrencias bellas o ingeniosas y que ahoga algún final de sus sonetos o lo lleva al desmayo, aquí y allá, en otros de sus poemas, tal vez por permisión vanguardista.

El poeta se entrega a un entusiasmo en el que es a veces difícil seguirlo, como en otros celeberrimos sonetos: "Al ciprés de Silos" o "Revelación", donde una técnica de prodigio recubre y recama algo que roza la inanidad o que se diluye tras los pulidos, asombrosos endecasílabos. Diego se refugia en la poesía como en un paraíso incontaminado, donde el canto de un pájaro —como al monje de la leyenda alfonsina— le tiene y retiene sin tiempo. De ahí ese lado fallido de toda su poesía creacionista, donde asistimos a afirmaciones como estas, que elijo al azar: "Copérnico es un lento jugador de fortuna", "Los hombros de los filósofos constituyen el acueducto / por donde nos llega la sangre obtenida del deshielo / de los más altos corazones". Frases ingeniosas o sorprendentes, humoradas con bisel lírico, defensa de la poesía como creación de un mundo abierto y siempre, a la postre, cerrado sobre sí. Poco ha pasado por debajo de esos puentes, a pesar de la admiración que a veces nos provoca. Es cierto que las comparaciones son odiosas, pero también ilustradoras. Diego no llegó a desgarrar expresivamente el idioma como el Vallejo de *Trilce*, cuyo mundo nutrió uno de los mejores poemas de toda su obra, "Valle vallejo", ni contaminó su creacionismo como el Huidobro de *El ciudadano del olvido*, *Ver y palpar* y los *Últimos poemas*, ni, en fin, alcanzó ese profundo temblor balbucido del Molinari de *El huésped y la melancolía*, libro que el gran poeta argentino le dedicó.

Lo festivo y bienhumorado podía ser en Diego sutileza encendida, como en las sextinas reales (y creacionistas) de su *Fábula de Equis y Zeda* (1932), pero la gratuidad encontraba demasiadas veces fácil acogida en sus versos:

Cantemos al humor de los humores  
Traiciono luego existo

Ojo y oído al sol que ronco canta y canta  
y a la luna que choca sus platillos y danza.

A veces dejó que en sus versos creacionistas penetrara una brisa "surrealista", como él gustaba escribir. Entonces observamos un surrealismo construido con deliberación ingeniosa, de modo semejante a lo que ocurre en tantos cuadros de Magritte. Así en este tardío y refinado "Retrato sin compromiso":

Un trozo de lluvia  
o nube enrejada sin alféizar ni marco

Más arriba una llave acostada  
Encima su cerrojo oh río oh vuelo  
en un prodigio de levitación

Dos golondrinas una verde y otra lila  
persiguen nuestros ojos arrojándose a pico  
Y el surtidor de los sueños piadosamente los separa

Nieva arriba lo sé nieva a destiempo

Lejos más lejos ya inverosímilmente  
dos manos sin motivo buscan frente

No es extraño que entre los años cincuenta y sesenta Diego se sintiera justamente asfixiado por la marea de la poesía comprometida, a la que dio una lección particular con poemas como la espléndida oda dedicada "A los vietnameses", del librito *Odas morales* (1966). De ella son estos versos:

Oh paraíso. Helechos,  
cañas bambúes, hojas que crecían  
del tamaño de lechos  
a amantes protegían  
y en túneles sombríos escondían.

Y ahora buitres hinchados,  
abortos de las nubes demenciales,  
abrasan los poblados,  
desmoronan bancales,  
ensangrientan espejos de arrozales.

Donde la garza airosa  
bajaba a hundir en ciénaga de ría  
su pico y sobre rosa  
zanca después se erguía  
y de sus alas el paypay abría,

hoy leve oscila y baja  
—hojas van por los vientos impelidas  
y otoño las baraja—  
llorado por sus bridas,  
un muerto a tierra en su paracaídas.

En estas liras, exquisitas de sonido y escorzo, se adivina la visión atroz contra la que el poeta se refugiaba. Lo contrapuesto es ese paraíso entrevisto y deseado, a veces con arrebato de ascensión mística, y el bajo mundo humano, con guerras como la del Vietnam. Por eso dejó esta estrofa frayluisiana en el mismo libro:

¿Qué es nacer, ser poeta?  
Es único y concéntrico guarismo.  
Es echar la cometa,  
que vuele al cielo mismo,  
y quedarse aquí abajo en el abismo.

No creo que carezca de intención "literaria" la imagen "vietnamesa" del muerto en paracaídas. *Altazor*, poema del máximo maestro de Diego, Huidobro, supone un viaje en paracaídas "de sueño en sueño por los espacios de la muerte". El protagonista lírico desciende a través de los siete cantos del libro hacia el "párpado tumbal", donde el lenguaje mismo se quiebra hasta ser sólo puro anonadamiento. Lo que allí se generaba a partir de un acento de raíz futurista, la admiración tendida hacia las máquinas volantes —palabra del momento: "aeroplanos"—, en la modesta oda es condena de la guerra in-

justa perpetrada contra el paraíso de la vida, elevado a tal un lejano vislumbre de un país del Extremo Oriente, entrevisto por el poeta en su viaje a Filipinas e Indonesia de 1935. Ni siquiera se mencionan, si no es metafóricamente, aviones o helicópteros llenos de soldados y armas de fuego. Lo acechante son “buitres hinchados”, “abortos de las nubes” que enturbian un sueño oriental. Nombrar otra cosa sería macular, con realismo impuro, ese paraíso salvado en los versos.

En sus hondas y salinianas *Canciones a Violante* (1959) el poeta se vio impelido a cantar contra la poesía social, única estimada en el momento: “Está de moda el verso triste, / el verso rojo, el gris de plomo, el negro”. Remedando la conocida interrogación de Rubén Darío —“¿Quién que es no es romántico?”—, Diego se preguntaba con medida burla: “¿Quién que es no es social?” Y añadía en confesión amorosa por tangente reída, lejos del verso distintamente triste: “No puedo estar sin ti, estoy sintigo”. Era cuando el poeta se descubrió y se inventó un amor, con el que juega venial y levemente.

Amor —lo descubren los versos y las explicaciones en prosa— a una Violante lopesca que un día debió pedirle un soneto desde su edad de “niña en cabello”. ¿Era acaso una alumna adolescente? El poeta erudito y sensible mezcló la imagen real con otra u otras literarias. Tal parece en el citado soneto “La falta”, donde asoma el lírico catedrático de Literatura en Instituto de Segunda Enseñanza. Desde su omitida tarima el poeta mira el paisaje de cabezas femeninas y no “la” descubre. Se desasosiega: “¿Por qué no estabas, dime?” Pero el paisaje real se ha transfigurado. *Virreinal recogimiento*, *paraninfo*, *claustró* levantan un edificio de solemnidad y belleza de otro tiempo, como si al fondo se divisara a sor Juana Inés de la Cruz —homenajeadas en “Segundo sueño”— en su convento del México de los virreyes; aunque puede que el poema esté dirigido a sor Violante do Ceo, monja “portuguesa” a quien se celebra en otro soneto. Sea cual sea la solución (y las “sobreimpresiones” imaginativas), Diego parece dictar su lección poética —palabras *rítmicas*— en el paraninfo de un colegio sin tiempo de señoritas nobles, una de ellas en clausura final, flor cerrada u oculta mientras se deshoja el soneto:

Mi lección no escuchaste. Tú no estabas  
entre el callar del mirlo y el convento  
del unánime y dulce pensamiento  
de las alumnas nuevas. Tú faltabas.

(¿Te pondré falta?) Rítmicas, esclavas,  
por aquel virreinal recogimiento  
—tu paraninfo en palosanto atento—  
mis palabras volaban. ¿Qué orotavas

de amor, teides de éxtasis sublime,  
lagunas hondas de estrellor secreto  
te me hurtaron? ¿Por qué no estabas, dime?

Salí al claustro, era ya la noche alta  
que clausura la flor y abre el soneto.  
Y miré al cielo y no te puse falta.

Gracia bebida en Lope o en su heterónimo de la vejez, Tomé de Burguillos, pero alambicada por un lector —como Lope también— de Góngora, además de poeta vanguardista y adrede de *Manual de espumas* (1924), *Poemas adrede* (1932) y *Limbo* (1951). Gracia menor e íntima —y de ahí su fresco encanto— que se dispara y enajena en hipérboles sin anclaje claro o suficiente, volcanes de las Canarias en el secreto. Cara y cruz de Gerardo Diego, poeta exquisito, poeta fácil, poeta niño en su fe. Escribía en un poema de vejez, “En la paz de los protocolos”:

Para el conjuro nunca es tarde  
Las niñas ya no lloran acurrucadas de insomnio  
ni la brisa puntúa la paz del codicilo  
Algo muy grave ocurre  
Quizás haya nacido un calabozo  
Acaso un brujo ha muerto.

Ramón Gómez de la Serna, otro cultivador de la imaginación, retrató así a Gerardo Diego Cendoya, santanderino con sangre vasca (1896-1987): “Como pianista que es, escribe como toca el piano, de espaldas al público, mirándose en el espejo negro. Sólo cuando oye las ovaciones, vuelve un momento la cabeza”. Descanse en la paz que ganó lejos de las multitudes, poeta de poetas, profesor de alumnos innúmeros.

MARIO HERNÁNDEZ  
*Universidad Autónoma de Madrid*

## PERMANENCIA DE LA LITERATURA CABALLERESCA ESPAÑOLA DE LA EDAD MEDIA EN EL RENACIMIENTO \*

Con la introducción de la imprenta en España se difundieron, por una parte, obras ascéticas y de devoción que, con propósito didáctico, eran impresas, y por otra, las que se consideraban de solaz para un vasto público: el Romancero y los libros de caballerías. Nos ocuparemos ahora de estos últimos que documentan un hecho curioso: la difusión en el Renacimiento de obras de honda raigambre medieval. En lo que se refiere al Romancero, es bien conocida su existencia, al menos desde la segunda mitad del siglo xiv, y su propagación en copias y cancioneros manuscritos durante todo el siglo xv. La imprenta halla en los romances un artículo de fácil distribución, un público vasto y variado los adquiere con avidez, desde los soldados y mujeres del pueblo hasta los bibliófilos y eruditos como Fernando Colón. Aquellos poemas que ya se conocían y propalaban oralmente, al ser impresos empezaron a multiplicarse de dos maneras, mediante los pliegos sueltos y por las recopilaciones: las sucesivas colecciones de romances. Estas son harto mencionadas y estudiadas: el *Cancionero General Recopilado por Hernando del Castillo* (Valencia, 1511); el *Cancionero* de Amberes, sin año; el *Cancionero de Romances* de Amberes, 1550; las diversas *Silvas* —la *de Romances*, Zaragoza, 1550-1551; *de varios romances*, Barcelona, 1561; la *Segunda Parte de la Sylva de varios romances*, recopilación hecha por Iuan de Mendaño, Granada, 1588—, el *Cancionero llamado Flor de enamorados*, Barcelona, 1562; las *Rosas de Romances* por Juan de Timoneda, Valencia, 1573; el *Cancionero de Romances*, Sevilla, 1584, etc. En cuanto a los pliegos sueltos, el exhaustivo investigador del tema que fue don Antonio Rodríguez Moñino, advertía que todo el Romancero viejo y el romancero artístico, antes de recogerse en volúmenes, fue conocido por los pliegos sueltos, aquellos “cuadernillos breves, de cuatro, ocho folios a lo sumo, destinados al gran público”, que —hay que recordarlo— no son exclusividad de los comienzos de la imprenta, sino que subsisten hasta muy próxima nuestra centuria. Es, sobre todo, Rodríguez Moñino quien ha dado noticias de ellos en numerosas ocasiones, además de todo lo aportado en su obra fundamental: el *Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos*. Así, en un catálogo de 1794, de Ramos y Coria, de Córdoba, se anuncia una “Lista del surtido de Romances, Relaciones, / Pasillos, Coplas, Historias, Libros y Estampas en / negro e iluminadas”. En otro catálogo, éste de Dámaso Santarén, en Valladolid, hacia 1840, se ofrece otra “Lista de Romances espirituales, his-

---

\* Texto reducido de la conferencia dictada el 5 de septiembre de 1985 en las *Primeras Jornadas de Literatura Española Medieval* organizadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.

toriales y joco / sos, Trobos, Seguidillas, Historias, Sainetes, En / tremeses y otros papeles impresos". Y para terminar, un ejemplo más: es el "Nuevo Catálogo / de los títulos de las historias, romances, relaciones, trovos, libritos, / sainetes, aleluyas, soldados, santos y demás papeles que se hallan de venta al / por mayor en el despacho de Manuel Minuesa, calle de Juanelo, nú / mero 19, y Ronda de Embajadores, núm 8. / Madrid 1886".<sup>1</sup>

Dijimos que la imprenta favoreció el conocimiento no sólo del Roman-cero sino también de los libros de caballerías y es, curiosamente, en esos ca-tálogos —no olvidemos que son del siglo XVIII y de mediados y fines del XIX— donde, junto a la mención de romances, aparecen títulos de otras obras publicadas por el mismo o los mismos editores, realmente sorprendentes: Ramos y Coria (1794) anunciaba *Oliveros de Castilla y Artús del Algarbe, Flores y Blanca Flor, Tablante de Ricamonte, Pierres y Magalona, Clamades y Clarmonda*; un tal García Rodríguez, de Córdoba, además, en 1826, ofrecía las mismas obras, más *El Conde Partinuplés*. Dámaso Santarén publica otros, como *La doncella Teodor y Roberto el Diablo* y, por último, el editor madrileño Minuesa se había ocupado también de imprimir *Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe, Roberto el Diablo, El Conde Partinuplés, Clamades y Clarmonda, Flores y Blancaflor, Pierres y Magalona. La hija del Rey de Hungría, La doncella Teodor, Tablante de Ricamonte y Jofre Donason*<sup>2</sup>. Esto significa, a nuestro juicio, que no fue total la desaparición de la literatura caballeresca o, al menos, del interés que despertaba. Rodríguez Moñino iba más lejos en su interpretación y aseveraba, en julio de 1963:

Creo que muchos considerarían como herejía y disparate el hecho de que se hable de una influencia permanente de las novelas de caballerías en el público lector del siglo XX, pero la realidad es que todavía hoy se siguen editando, vendiendo y, por tanto, leyendo algunas de las obras maestras de este género literario<sup>3</sup>.

Lo cierto es que, dudosa o segura la supervivencia del género caballeresco tan tardíamente, el hecho que, sí, es indudable es el de su gran éxito editorial. No es momento oportuno para discurrir aquí acerca de las razones de esa resonancia: una nobleza que veía declinar el mundo e ideales de sus mayores leía con agrado las obras en que esos valores se ensalzaban<sup>4</sup>; se aduce además que ellas satisfacían la necesidad escapista del público lector u oyente... Dejando de lado las diversas motivaciones y justificaciones que pertenecen al ámbito socio-literario, tampoco parece pertinente ahora ahondar la

---

1 Apud, ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *Construcción crítica y realidad en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Castalia, 1963, pp. 46-48.

2 Ver n. 1.

3 A. RODRÍGUEZ MOÑINO, ob. cit., p. 48.

4 Ver MAXIME CHEVALIER, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid, Turner, 1976.

definición del género caballeresco, ya conocidos los límites entre libros y novelas de caballerías que, en su hora, estableciera don Martín de Riquer<sup>5</sup>.

No obstante, antes de reflexionar acerca de la permanencia de lo medieval en esta literatura, debiéramos detenernos en los alcances y proyecciones o consecuencias que implica definirla. El problema de la definición de la literatura caballeresca, al parecer simple, es tema polémico y no resuelto. Y afirmamos que tiene consecuencias o proyecciones de importancia porque permitiría ponernos de acuerdo en el esclarecimiento de ciertos textos, por ejemplo, cervantinos. Por otra parte, obras originariamente escritas en castellano se mezclan con traducciones (vgr. *Oliveros de Castilla*) y con obras de temas caballerescos, o de personajes que son caballeros, pero cuya trama nada tiene que ver con el género. La confusión es antigua: ya Vicente Salvá en su *Repertorio* ubicaba el *Asno de oro* como novela de caballerías y más tarde, el *Catálogo* de su biblioteca consideraba del mismo modo la *Historia de Teágenes y Cariclea*... y dicha confusión llega a nuestros días en que todavía no se ha hecho una verdadera distinción entre las obras según países y épocas, lo que constituye el clamor de los especialistas, particularmente de Daniel Eisenberg<sup>6</sup>. Algo fundamental como punto de partida es considerar como libros de caballerías los escritos en español. Ya Covarrubias en su *Tesoro* de 1611 los definía como

los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del Cavallero del Febo y los demás

*los demás*, evidentemente alude a un grupo grande que generaliza. En el texto de los libros de caballerías hay menciones de obras o personajes de obras anteriores: en muchos se recuerda a Amadís de Gaula; a Palmerín, a veces el de Olivia, otras, el de Inglaterra; a Belianís de Grecia. En muy pocas ocasiones, se alude al *Tirante* y nunca al *Cifar*. Sabemos que Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* separaba *Amadís*, *Palmerín*, *Primaleón*, *Florisando*, *Lisuarte*, el *Caballero de la Cruz*..., de las traducciones, *Guarino Mezquino*, *La Linda Melosina*, *Reinaldos de Montalbán*, *Oliveros de Castilla*. Esto nos lleva a comprobar que los escritores, críticos y lectores contemporáneos del género caballeresco ya entendían que *Tirante* y *Cifar* ofrecían elementos muy distintos. Riquer ejemplifica su división entre libros y novelas de caballerías, destacando las notas realistas de este segundo grupo, el de "los caballeros que hacen testamento y mueren en sus camas", en el que ubica especialmente *Tirant lo Blanc*, la novela catalana, cuya traducción castellana de 1511 debió popularizarla. Pero, nos interesa subrayar el problema que implica el *Cifar*, del que tanto se ha comentado a propósito de su ausencia en el "donoso escrutinio" de la biblioteca quijotesca (capítulo VI de la Primera Parte). Si el *Cavallero Cifar* es un libro de caballerías, como suele considerarse, ¿por qué

5 Ver MARTÍN DE RIQUER, *Caballeros andantes españoles*. Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

6 Ver DANIEL EISENBERG, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Juan de la Cuesta, 1982, especialmente pp. 1-8.

no lo enjuicia Cervantes? Creemos, sin embargo, que la conjetura debe formularse de otro modo: ¿será realmente el *Cifar* un libro de caballerías? Y si no lo es, Cervantes ni se olvidó ni se equivocó sino que hubiera sido absolutamente inoportuna su inclusión en la lista de obras del género caballeresco, responsables de la locura quijotesca. En otra circunstancia procuraremos justificar tal silencio cervantino.

Sea como fuere, las obras inequívocamente caballerescas fueron muy censuradas y muy alabadas y constituyeron motivo de escándalo de los moralistas del tiempo y su paso a las Indias se prohibía repetidamente. Es bien sabido que fueron numerosos los lamentos, quejas y avisos de escritores, hombres de Estado y hasta santos, como el conocido *mea culpa* de Juan Valdés: “diez años de su vida, los mejores” había perdido en la lectura de libros de caballerías. Fueron, sin embargo, de constante solaz para muchos: así se dice que el Emperador Carlos todavía en el retiro de Yuste llevó algunos consigo.

Si bien esta producción tuvo su auge, pues, en el Renacimiento, había surgido mucho tiempo antes. Como también se sabe, la obra considerada fundacional, *Amadís de Gaula*, originó larga estirpe: a los cinco libros ofrecidos por Rodríguez de Montalvo —que suscitan conjeturas variadas sobre todo desde la aparición de los trozos hallados ocasionalmente y estudiados por Rodríguez Moñino<sup>7</sup>— se unieron los sucesores que hacen que la familia ostente una docena de títulos<sup>8</sup>. Como en el caso del Romancero, también se ha podido demostrar la existencia de raíces medievales para *Amadís de Gaula*. En cuanto a Rodríguez de Montalvo, al parecer no creó, sino que había a fines del xv una tradición amadisiana sobre la cual trabajó, suprimiendo, interpolando; en suma, en activa tarea de refundidor. Conservamos algunos testimonios de los tres libros primitivos de *Amadís*, que quizá no sea ocioso recordar, en el decir de Pero Ferrús, en el *Cancionero de Baena*<sup>9</sup> y en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala que, si se tiene en cuenta que el autor alude a tiempos de su juventud, época de Alfonso Onceno, lleva el recuerdo a mediados del siglo xiv.<sup>10</sup> Por lo demás, los cuatro fragmentos pequeños, de cuatro folios de un manuscrito, que se encontraron en esta centuria y que corresponden al Libro III de *Amadís de Gaula*, se ubican en la primera mitad

---

7 Ver ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, “El primer manuscrito del *Amadís de Gaula*”, en *Relieves de erudición*. Madrid, Castalia, 1959, pp. 17-38.

8 El quinto escrito por el mismo Montalvo llamado las *Sergas de Esplandián*; *Florisando* de Páez de Ribera (1.VI de *Amadís*); *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (1.VII); *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (1.VIII); *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva (1.IX); *Florisel de Niquea* (1.X); *Rogel de Grecia* (1.XI); *Silves de la Selva* de Pedro de Luján (1.XII).

9 “Amadys el muy fermoso, / Las lluvias e las ventyscas / Nunca las falló aryscas / Por leal ser é fermoso, / Sus proesas fallaredes / En tres lybros é dyredes / Que le Dyos dó santo poso”; además de las referencias en el mismo *Cancionero de Baena*, en otros poemas, a Amadís, Oriana, Lisuarte, etc.

10 “Plógome otrosí oyr muchas vegadas, / Libros de deuaneos e mentiras probadas, / Amadís, Lanzalote e burlas asacadas, / En que perdí mi tiempo a muy malas jornadas”.

del siglo xv. La importancia de este descubrimiento es grande y posibilitó ponderados estudios sobre la letra y sobre la lengua por parte, respectivamente, de Agustín Millares Carlo<sup>11</sup> y de Rafael Lapesa<sup>12</sup>. Las conclusiones de su análisis y el cotejo de estos fragmentos con el texto de la edición de Montalvo, permiten dudar de los pretendidos "agregados" del regidor de Medina del Campo. Un ejemplo es significativo: en ellos se lee por dos veces el nombre de Esplandián, protagonista del libro V que muchos críticos suponían creación total de Montalvo, salvo María Rosa Lida que consideraba segura su existencia en el *Amadís* primitivo. Montalvo, pues, más que añadir, habría, sobre todo, suprimido, afirmaba Rodríguez Moñino y concluía afirmando:

Cuando llegue la hora de estudiar a fondo estas briznas que ofrecemos, la crítica especializada determinará si Montalvo hizo bien con estas supresiones eliminando marhojos o si privó de elementos estéticos la prosa del *Amadís* primitivo.<sup>13</sup>

Esta tarea, después de treinta años, entendemos que aún no ha sido posible cumplirla por la falta de posteriores hallazgos y, por ende, continúa la carencia de posibles elementos de cotejo.

La publicación del *Canzoniere portoghese Colocci Brancuti* brindó un dato más acerca de un texto de *Amadís* muy anterior al impreso pues contiene un poema con una estrofa muy similar a la de una canción que, en el capítulo LIV de *Amadís de Gaula* cantan Leonoreta y sus doncellas, a pedido de su padre, el rey:

—Fija, dezid la canción que por vuestro amor Amadís fizo syendo vuestro cauallero.

La niña canta:

Leonoreta fin roseta/blanca sobre toda flor/fin roseta no me meta/  
en tal cuyta vuestro amor.

*Canzoniere:*

Leonoreta fin rosetta/bella sobre toda fror/fin Roseta no me metta/  
en tal coita uossa amor,

versos atribuidos a Joham de Lobeira, que vivió en la segunda mitad del siglo XIII.<sup>14</sup>

Existió entonces un *Amadís* en tres libros, del que ya daba noticia el Canciller Ayala; nos quedan hoy restos de un *Amadís* manuscrito en la pri-

11 Ver AGUSTÍN MILLARES CARLO, "Nota paleográfica sobre el ms. de *Amadís*", en *BRAE*, XXXVI, 1956, pp. 217-218.

12 Ver RAFAEL LAPESA, "El lenguaje del *Amadís* primitivo", en *BRAE*, XXXVI, pp. 219-225.

13 Ver n. 8, pp. 37.

14 Apud HENRY THOMAS, *Las novelas de caballerías españolas*. Madrid, CSIC, 1952, p. 46.

mera mitad del siglo xv. Pero quizá con más datos y mayor perspectiva que la actual, la crítica muy posterior a nosotros decida si realmente *Amadis* fue el único, el aislado acabado ejemplo de la literatura medieval castellana en cuanto a libros de caballerías. Por ahora, la afirmación que sí podemos hacer es que otras obras, como el *Cavallero Cifar* —pese a su didactismo ostensible— encierran elementos de literatura caballeresca. Y no sólo el *Cifar*, también *La gran conquista de Ultramar* hace concesión a este gusto y ello se da en la extensa interpolación que es la historia del Caballero del Cisne.

En afán de situar a *Amadis*, Fray Martín Sarmiento distinguió cuatro épocas: la primera caracterizada por el *Pseudo Turpin* (hasta fines de los siglos xi o xii); la segunda, de relatos sobre las Cruzadas, el mejor ejemplo es la *Gran Conquista de Ultramar* en el siglo xiii; ubicó la tercera, de relatos fantásticos sobre héroes fingidos o caballeros andantes, en los siglos xiv y xv, allí colocó a *Amadis de Gaula*; en la cuarta, por último se alza la obra más valiosa y que habría de romper las normas del género, el *Quijote*<sup>15</sup>.

Como es sabido, fue Henry Thomas el revitalizador de los estudios de la literatura caballeresca aunque algunas de sus ideas ya no se compartan o sean polémicas: precisamente aquella aseveración suya,

*la Historia del caballero de Dios que había por nombre Cifar es indudablemente una novela de caballerías.*

Pero otras de sus hipótesis que luego fueron desarrolladas y glosadas por la crítica, son sostenidas aún: así, Thomas adjudicaba la principal responsabilidad en la trayectoria sufrida por la materia narrativa que circulaba en la Edad Media, a los juglares. Fueron ellos quienes después de deambular de ciudad en ciudad sirviendo las necesidades populares, accedían a las exigencias del público fundiendo leyendas locales con las grandes leyendas nacionales a lo cual agregaban los frutos de su propia imaginación. Y decía Thomas:

cuando el juglar cesó de atraer a los auditorios, y sus composiciones ya no se recitaron más, sino que se leyeron, este material, originalmente asonantado y presentado entonces en distintas formas de verso rimado según la época, degeneró en prosa, dando lugar a la novela de caballerías propiamente dicha<sup>16</sup>.

Todo el material narrativo pudo agruparse según los difundidos versos de Jean Bodel (principios del siglo xiii):

Ne sont que trois matières à nul homme attendant, / De France et de Bretagne et de Rome le grant.

---

<sup>15</sup> Ver BARTON SHOLOD, "Fray Martín Sarmiento, *Amadis de Gaula* and the Spanish Chivalric 'Genre'", en *Studies in Honor of Mario A. Pei*. University of North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, 114 (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1972). Apud DANIEL EISENBERG, ob. cit., p. 16.

<sup>16</sup> Ver H. THOMAS, ob. cit., p. 10.

Los tres ciclos a que se hace referencia son el francés o carolingio, el bretón y el de Roma o clásico. A este último, Thomas no le adjudicaba ninguna importancia, opinión que fue modificándose desde observaciones hechas por María Rosa Lida sobre el desenlace del *Amadís* primitivo. Justamente, nos detendremos más adelante en ese ciclo clásico al que no sólo atribuimos importancia sino hasta verdadera imprescindibilidad.

La materia de Francia, ya es bien sabido, gira en torno a Carlomagno. Recordemos que la Crónica del pseudo Turpin, supuestamente escrita en Santiago de Compostela, incluía según parece, nombres de héroes carolingios como Carlos, Valdovinos, Roldán, Oliveros, Reinaldos, entre otros. Vinculada con esta materia está la leyenda de Maynete y Galiana sobre la estada de Carlomagno en su juventud en Toledo y su relación con Galiana, princesa mora; también la de Berta, madre de Carlomagno, así como la del Caballero del Cisne. Se interpolaron en la *Primera Crónica General* (la de Maynete) y en *La gran Conquista de Ultramar* (las tres). Si se tiene en cuenta que esta última, adaptada de la obra de Guillermo de Tiro, *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* —tal vez a través de la *Histoire d'Eracle*—, se fecha a fines del siglo XIII, la conclusión es que en España hay interpolaciones con rasgos de literatura caballeresca, vinculadas al ciclo carolingio desde el 1200. Indudablemente, la más difundida y de mayor calidad artística es la del Caballero del Cisne que quiso realzar la figura de Godofredo de Bouillon, héroe de la primera Cruzada, vinculando su origen al legendario hijo del Conde Eustacio y de la infanta Isonberta. Es en el capítulo XLVII del Libro Primero, folio 17va. de la edición príncipe de Salamanca de 1503, donde empieza el relato, con ámbitos, personajes, situaciones y actitudes asimilables al género que comentamos:

#### CAPÍTULO XLVII

[17va) *Agora dexa la estoria de fablar una pieça de todas las otras razones, por contar del cavallero que dixi[e]ron del Cisne: cuyo fijo fue e de qual tierra vino, e de los fechos que fizo en el imperio de Alemania, e de cómo casó con Beatriz, e de cómo lo llevó el Cisne a la tierra de su padre, onde lo traxiera; e de la vida que después fizo la Duqueza su muger con su fija Idam, que fue casada con el conde de Tolosa, de que ovo un fijo a que dixieron Gudufre, que fizo muchos buenos fechos en la tierra santa de Ultramar, así como la estoria lo contará de aquí adelante.*

Cuenta la estoria que en una tierra que es allén la mar, en la partida de Asia, había ay un rey que llamaban por su nombre Popleo, e a su muger la reyna, Gisanca. E avía una fija infanta e era muy fermosa, e dezíanle doña Isonberta; e queríanla casar, ca era ya tiempo para ello. E la Infanta fiziérase tan apuesta e tan fermosa que era maravilla; e demandávanla para casamiento reyes e condes e nobles infançones, e otros muchos hombres honrados e muy altos. E amávanla todos mucho, e desseávanla haver cada uno para casar con ella: lo uno, porque era muy fermosa, lo otro, porque era de tan alta sangre como dezimos; e demás, sobre todo esto, que era ella de muy buenas costumbres. E ella, quando

oyó estas razones, e que la pidían estos casamientos de tan altos hombres, tanto ovo miedo que la casaría su padre (que era la cosa que ella menos amava e menos voluntad tenía de hazer, que havia propuesto de no casar tan ayna); e quicá fue esto por lo que Dios quiso que acaesciese della según agora oyredes.

Desde que la infanta Isonberta vió que no avia ál sino que la quería casar su padre, salió sola encubiertamente de casa de su padre, e andava por los montes e por los campos. E andando assí, anduvo fasta que llegó a la ribera de un braço de mar, e falló allí, por aventura, un batel que estava a la orilla, atado a un árbol. E cató si estava en él alguno, e no vió ninguno; e llegóse a él e desatólo, e metióse en él. E cogió la cuerda a sí e dexóse yr por el mar a su aventura, sin remos e sin vela e sin o / [17vb] tro governador, e como quien no sabia ninguna cosa de remar, ni de navío ni de fecho de sobre mar; demás que lo fazia con gran saña, por el casamiento que le querian fazer conceder por fuerça e contra su voluntad. Mas una cosa le acaesció bien a esta infanta, ca falló en el batel vianda que comiese, que havian dexado los pescadores cuyo era el batel.

E a cabo de días, yendo ella en aquella aventura sobre aquel mar, arribó a una ribera del mar, a un desierto; e salió allí del batel e atóle a un árbol, porque cuydó tornar a él, e començó de andar por aquel desierto por folgarse. E ella andando por allí espaciando e folgando a su voluntad, assí acaescio que un conde, avia nombre Eustacio, que era señor de aquella tierra, tenía aquel desierto vedado, de guisa que otro hombre ninguno no osava en él entrar a venar ni çaçar; e mientras que aquella infanta se assolazava por allí, andava el Conde buscando entonce venados con sus monteros e con sus hombres. Los canes de la çaça, que andavan delante del Conde, aventaron la donzella e fueron yendo hazia do ella estava; e desde que la vieron, fueron contra ella ladrando muy de rezio. La Infanta, con el gran miedo que ovo de los canes, metióse en una enzima hueca que falló ay cerca; e los canes, que la vieron cómo se metía allí, llegaron a la enzima e començaron a ladrar en derredor della. E el Conde, quando vió los canes latir e ladrar tan de apriessa e tan afincadamente, creyó que algún venado tenían retraydo en algún lugar, e fuése para allí do los oya; e quando llegó, oyó las bozes que la Infanta dava dentro en el tronco de la enzina, con el gran miedo que avia de los canes, que la morderían de mala guisa o la comerían. El Conde, luego que oyó bozes de muger, fue ende maravillado, ca nunca en ningún tiempo en aquella tierra le acaesciera que ningún hombre ni muger fallasse en aquel su monte vedado: lo uno, porque era mucho espesso; lo otro, porque era tan temeroso, que ninguno no osava ay andar ni entrar, por razón de los muy fuertes venados que en él avia, por que estava así vedado, e no osava ay entrar ninguno. E por aquesto començo a creer que aquellas bozes que eran de pecado que le quería engañar, e dudó de llegarse allá.

#### CAPÍTULO XLVIII

*Cómo el conde Eustacio estava en gran duda si aquellas bozes que oya eran de diablo o no.*

El Conde estando en esta duda, la donzella, con la gran afrenta en que se veyá, nombrava muchas veces a Dios e a san / [18ra] ta María, e tanto se les encomendava, que quando aquello oyó el Conde, entendió que era buen cristiano. E allí sopo que no era diablo ni cosa que le quisiessse engañar aquella que tales bozes dava e assí nombrava a Dios e a santa María. E tanto se les encomendaba, que entonce amenazó [el Conde] los canes e mandó a los monteros que los tirassen de allí e los atassen; e ellos fiziéronlo. E él llegóse a essa ora adelante, e vió la Infanta do estava metida en el tronco hueco de la enzina, como muy llorosa e muy temerosa; e preguntóle qué cosa era. Respondióle ella entonces muy humildemente que era cristiana e muger, que acaesciera por aventura en aquel lugar. E díxole el Conde entonce que quería saber quién era, e qué razón fuera aquella por que ella viniera allí; e asseguróla que no se temiesse de fuerça ni de desonrra ninguna, ca él la guardaría. La Infanta, quando oyó aquello que le dezía el Conde, agradeciógelo mucho, e pidióle merced que lo fiziesse assí.

Entonce el conde Eustacio descendió del cavallo e llegóse a la enzina, e tomó a la Infanta por la mano e sacóla fuera del tronco de la enzina. E quando la tovo fuera plúgole mucho con ella, ca la vió muy fermosa e grande e de buen donayre; assí que se pagaría della quienquier que la viesse, comoquier que ella había perdido de su fermosura: lo uno, por el gran trabajo que tomara andando de pie, lo que ella no avía usado; lo otro, por el mar, en que ella nunca había entrado, que le empeció mucho, como faze a quienquier que nuevamente entra ay; lo otro, por el pesar que passara e en que se veyá; e otrosí, porque no comiera tres días avía, desde que saliera del barco. Mas por todo esso, de guisa parecía ella, que bien entendió el Conde que de alto lugar era. E entonce fué assentar con ella, e començóla a fablar e a fazer sus preguntas por saber della quién era; e ella puñó e trabajó essa ora de responderle de manera, que, en quanto lo ella pudiesse, encobría por sus palabras, que el Conde no supiesse la verdad de su fazienda. Mas tanto la afincó el Conde, e en tantas ma[ne]ras, por sacar della la verdad del fecho, que no pudo ella estar que gelo no oviesse a dezir e a descubrir; e contógelo todo en aquella manera que lo avemos dicho. E desde que gelo ovo contado, demandó essa ora el Conde por un escudero, su sobrino, en que se fiava mucho, e mandóle que la llevase a Portemisa, que avía assí nombre; en esta ciudad estava la condessa Ginesa, madre del Conde. E dióle veynte / [18rb] hombres a cavallo que fuessen con él en guarda de la donzella; e fueron, e lleváronla a la Condessa muy guardada. La Condessa recibióla muy bien e honrróla mucho, e fizole dar todas las cosas que entendió que había menester. [...]

#### CAPÍTULO XLIX

##### *Cómo el conde Eustacio casó con la infanta Isonberta.*

El Conde, como ya estava muy agrado de aquella donzella, e porque sabía otrosí que era de alto linaje, no quiso seguirse por aquello que la madre le consejava; ante se pagó de casar con ella, ca entendió que era su honrra. E tornóse luego para la donzella e dixole que quería casar con ella, si lo ella quisiesse fazer, e que le rogava mucho que toviessse por bien, ca le faría él tanta honrra e tanto plazer, que se ternía ella por bien casada / [18va] con él. E tanto puñó de le dezir en esta razón, que gelo ovo ella de otorgar, entendiendo que más su honrra era este casamiento que los que su padre le quería dar; e demás, que según su estado a la sazón estava, entendió que le fazía Dios mucha merced en ello. E los otorgamientos fechos de amas las partes, fizieron luego sus autos e firmezas de casamiento, según la ley de Roma, e a cabo de pocos días después de aquello, fizieron sus bodas acabadamente. Ca vinieron a ellas de muchas partes por estas razones: los unos, porque eran sus vassallos; los otros, por hazer honra al Conde; los otros, por ver tal cosa como aquélla, que veyan que era mucho estraña, de assí casar el Conde con donzella que no conocía. E fueron desta manera las bodas mucho honrradas. [...]

El Conde parte y permanece dieciséis años lejos en permanentes luchas, durante ese tiempo la hostilidad de su madre cumple papel fundamental:

#### CAPÍTULO LI

##### *Cómo la infanta Isonberta parió VII fijos varones, cada uno con un collar de oro al cuello.*

Después que el conde Eustacio fue ydo en ayuda de su señor, el rey Liconberte el Brabo, entretanto que estava allá, llegó el tiempo que la dueña ovo de parir, e parió de aquel parto siete infantes, todos varones, las más fermosas criaturas que en el mundo podrían ser. E assí como cada uno nacía, venía un ángel del cielo e ponía a cada uno un collar

de oro al cuello. E el cavallero en cuyo poder avía dexado el Conde su muger e toda su fazienda, desde esto vió, fue muy maravillado; e pesóle mucho, e fazíalo con razón, ca en esse tiempo, toda muger que de un parto pariesse más de una criatura era acusada de adulterio, e matávana por ello. E por ende, pesava mucho al cavallero en cuya encomienda la dueña quedara; pero conortava él en sí por razón que él creía que los infantes nascieran con los collares de oro, e semejavale que era cosa que venía de la mano de Dios, e por aventura que no devía morir, mas escapar de muerte por este miraglo.

E fizo sus cartas para el Conde su señor, e trabajó en fazerlas lo mejor notadas que él pudo, e en cómo pariera la Condessa; e contóle en ellas todo su fecho della e de lo que pariera, e embiólas al Conde con un su escudero. E el escudero fuésse luego con ellas, e yéndose, fizose el camino por aquel castillo a do estava la madre / [19ra] del Conde; e fue así que ovo de la ver ay. E la madre del Conde, quando vió aquel escudero, fue muy alegre e plúgole mucho con él. E sacólo luego aparte e començóle a preguntar, e la primera pregunta fue si pariera su nuera. E el escudero díxole que sí, e que pariera siete infantes, e cada uno dellos nasciera con un collar de oro al cuello; e que tales cartas e tal mandado levava al Conde. E la condessa Ginesa, quando esto oyó, tóvolo por maravilla, e pesóle mucho, porque entendió que era fecho de Dios; ca no havia plazer de ningún bien que oyesse dezir que a su nuera viniesse, e así lo dió a entender, que la no quería bien, según adelante oyredes.

#### CAPÍTULO LII

*Cómo Bandoval, aquel cavallero en cuya guarda havia quedado la dueña, escrivió cartas a su señor el Conde, e cómo la condessa Ginesa, madre del Conde, furtó las cartas al mensagero, e escrivió otras falsas.*

La Condessa, desde ovo fechas sus preguntas al escudero, mandó llamar a su mayordomo, e díxole cómo curasse muy bien de aquel escudero, e le diesse de comer e de beber quanto quisiesse. E desde el escudero ovo bien comido, mandóle dar a sabiendas de muchos vinos, cada uno de su natura, con voluntad de embeodarle; e esto fazía la Condessa por amor que desde fuesse beodo, gele furtasse las cartas que levava. E el escudero, después que fue bien farto, bevió demasiado; lo uno, por razón del vino que le davan, de muchas guisas, e le sabía todo muy bien; e lo otro, por razón que venía muy cansado del camino bevió tanto, que se ovo de dormir allí do estava. E la Condessa, desde vió que el escudero dormía, fue a él e furtóle las cartas de la barjoleta do las traya, e leyólas; e mandó fazer otras contrarias de aquéllas para el Conde, su fijo, en que dixo que le fazía saber que su muger pariera siete podencos, todos de un parto, e cada podenco, que naciera con un collar de oropel al cuello. E no quiso mentarle ninguna cosa de los collares de oro; ca ella puñava, en quanto podía, en desfazer el bien e lo que a la dueña su nuera aprovechara. E desde estas cartas ovo fechas e cerradas, metiólas en la mesma barjoleta, así como las el escudero ante levava.

E el escudero no sabía desto ninguna cosa, ni pensava de tal trayción como ésta. E quando amanesció, levantóse muy seguro, no se guardando de ningún engaño semejante, e fuése para la Condessa a despedirse de / [19rb] lla, ca así le convenía de fazer. E dixo la Condessa que se fuesse a la gracia de Dios, e puñasse quanto pudiesse en ser ayna con el Conde e llevarle bien e lealmente el mensaje que le era encomendado; e mandóle, que a la tornada, que viniesse por ay e no fiziesse otra cosa. E el escudero díxole que le plazía e que lo faría de buena mente. E entonce començóse de yr lo más ayna qué'l pudo, como quien avía gana de aver respuesta de su señor; mas desto yva él engañado.

Repetidamente, se incluye el motivo de la sustitución a traición que ha de desencadenar la tragedia al que sigue otro motivo de larga tradición lite-

raria: el reemplazo de la muerte por el ocultamiento de la víctima inocente. En esta circunstancia, el autor creador o recopilador de distintos materiales, trabaja hábilmente, aumenta el suspenso, retarda la acción, brinda ciertos detalles de finura psicológica:

#### CAPÍTULO LV

*Cómo aquel cavallero Bandoval tomó aquellos VII infantes e los levó al monte.*

Avidas estas razones, aquel cavallero Bandoval tomó los niños e mandólos llevar al desierto; e fue con [19vb] ellos, él llorando muy rezio, porque le parecía grande crueldad en matar aquellos niños; mas él no podía ál fazer sino complir el mandado de su señor. E en este fecho andava él engañado, aunque no tenía él ninguna culpa. E desque fueron en el desierto con los niños él e los escuderos que los levavan con él, començólos a mirar; e pensando en el fecho que quería fazer, e cómo no se podía desviar, dolióse mucho dellos, tanto, que no podía llegar al fecho para degollarlos. E catándolos muchas vezes, veyéndolos tan fermosos e tan apuestos, ovo mayor lástima de los fazer matar. Entonce consideró en sí que era mejor e mayor piedad dexarlos allí en el desierto a su ventura e a la voluntad de Dios, que no matarlos e ensuziar sus manos e su alma. E aunque la mala costumbre lo mandasse, los niños no havían fecho ninguna cosa por que deviessen morir; e, sobretodo, que eran fijos de su señor, como lo sabía él muy bien que toviere a su madre en guarda. E dexólos entonce allí en el desierto, todos siete juntos, ca ellos no avían poder de se partir uno de otro —como aquellos que no sabían aún andar, ni se podían levantar ni bolver a ninguna parte, ni otra cosa fazer sino estar llorando queditos—; e allí do yazían, no se parecía a otra cosa tanto como lechigada de podencos, quando nascen e yazen todos en su cama embueltos unos con otros. E dexólos allí desta guisa, e encomendólos a Dios e fuése su carrera.

E quando tornó a la villa, fuése luego derechamente por ver a su madre dellos. E quando entró a ella, fallóla muy desconortada e muy llorosa e sin ningún acuerdo ni conorte, como quien estava sin esperança de jamás ver a sus fijos, que era la cosa del mundo que más amava, como madre que los pariera. E de quanto ella podía de tan estraño hecho comprender, era que le parecía secreto de Dios; pero con todo esto, desesperada era ya de nunca los más ver.

#### CAPÍTULO LVI

*Cómo nuestro Señor Dios acorrió a aquellas criaturas, e les embió una cierva, que los crió fasta que los falló el hermitaño.*

Las criaturas estando en el desierto, como es dicho, Dios, que nunca desampara a ninguna cosa de las que él faze, e quiere siempre levar sus cosas adelante, e que no quiere que los fechos suyos perescan por falsedad, embió allí a aquellos niños do yazían, una cierva con leche, que les diesse las tetas e los governasse e los criasse. E ellos yaziendo allí, vino la cierva a / [20ra] ellos. E venía dos o tres [vezes] cada día, e fincava los ynojos cerca

dellos e dávalas a mamar, en manera que los crió assí un tiempo; e desque los tenia fartos, lamíalos e alimpiávalos.

E a cabo de días, acaescióse por ay un hermitaño, que avía nombre Gabriel; e era hombre de santa vida, e havia en aquel desierto su hermita en que morava. E andando en essa montaña e viniendo por allí, óvose de encontrar con aquellas criaturas. E quando las vió maravillóse mucho, como aquel que nunca otra tal cosa viera en aquel lugar ni aun en otro, e començóse a santiguar mucho, pensando que eran pecados que le querían engañar; pero todavía yvalos catando, e llegóse más a ellos. E desque se les llegó bien cerca, puso la mano en ellos uno a uno e entendió que eran cuerpos e cosa carnal, e parescióle que era fecho de Dios. E entonce tomólos todos en su hábito e començólos a levar hazia aquella su hermita do él morava. E en levándolos, començó la cierva a yr empós dél, e él maravillóse mucho; e desque vió que le seguía la cierva e no se quería partir de su rastro, pensó que aquella cierva avía criado aquellas criaturas fasta en aquel tiempo. E entonce puso los niños muy quedo en el campo e arredróse dellos un poco; e la cierva, desque vio que el hermitaño avía assi dexado las criaturas allí, e le vió ar[r]edrado dellos, fuésse luego para ellos. E llegóse muy quedo, e fincó los ynojos, como solía, e dióles a mamar, assí como fazía en el tiempo de fasta allí. E desque los ovo dado a mamar, començóles a lamer e alimpiarlos muy bien; e desí arredróse dellos un poco. Viendo todo esto el hermitaño, entonce vino a ellos, e tornólos a levar en su hábito e fuésse con ellos para su hermita. La cierva, otrosí, començó a yr en pos dél, e vió todo aquello el hermitaño; e desque ovo andado un rato, entendió que las criaturas avrían gana de mamar. Púsolas quedo en el campo, como la otra vez, e arredróse dellos; e llegóse la cierva luego e dióles a mamar quanto quisieron. E assí fue yendo empós del hermitaño aquella cierva, gobernando aquellas criaturas, fasta que el hermitaño llegó a su hermita.

E desque fue con ellos en su posada, por amor de no espantar la cierva ni desfazerla de sí, e que conociesse la casa e se fiziesse al lugar, puso luego las criaturas a la puerta de la hermita, de guisa que las pudiesse ver la cierva, e tiróse dende. E llegó luego la cierva a ellos, e fincó los ynojos, assí como solía, e dióles a mamar; e desque los / [20rb) tuvo bien fartos, echóse cerca dellos e asseguró ay un rato. E entonce el hermitaño no se quiso llegar, por no fazer enojo a la cierva e por amor de la asosegar más, e porque adelante oviesse gana de venir allí. E la cierva, por no se partir de las criaturas (porque cuydava que el hermitaño gelas pornía en algún lugar donde no las podría ella después fallar, e lo otro, porque venía ella muy cansada del camino que avía andado), estuvo con ellos muy gran pieza del día, fasta que le tomó gana de comer, e entonce levantóse e salió fazia un prado que estava ay, por do corría un arroyo, e començó a pacer. E desque la cierva fue ar[r]edrada de la hermita, vino el hermitaño e tomó las criaturas e metiólas en la hermita, e fízoles su cama ay luego en la entrada de la hermita, porque, quando viniessse la cierva, viesse luego a los niños, e después que los viesse a ojo, que entrasse luego a ellos.

E la cierva, después que ovo andado paciendo por aquel campo e se fartó, como aquella que se membrava de las criaturas que avía de gobernar, començó a venir muy apriessa para aquel lugar do los havia dexado; e desque fue allá, paró mientes por ellos e no los vió allí do los ella dexara. E desque los no falló en aquel lugar, començó a mirar a todas partes; e después que los no vió a ninguna parte, començó a bramar muy fieramente e buscarlos e mirar por ellos. E en todo esto, veníase contra la hermita. E los niños, como havia rato que no mamaran e lo avían gana, començaron a llorar; e la cierva de que los oyó, conociólos, ca muchas otras vezes los viera llorar, e començóse de llegar hazia allá muy passo, e fue entrando a duda, assí como aquella que nunca en otro tal lugar entrara, ca biviera siempre en yermo e era brava, e por ende dudava de entrar en poblado. Mas empero, por todo esso, aunque ella era animalia brava, tan grande era el amor que con ellos tenía, que ovo de entrar a ellos. E desque fue dentro en la hermita començó a catar a todas partes; que no podía asegurar, e estava como espantada, como cosa que nunca oviera entrado en casa, ni en lugar poblado sino allí. E al cabo vió los niños, e no pudo más tardarse ni fazer otra

cosa, e llegóse a ellos muy quedo, e començóles a dar la leche e a gobernarlos como solía. E después que ellos ovieron mamado e callado, echóse ella cerca dellos, e anochecióle allí con ellos, e assossegóse ya. E otro día, el sol ya entrado, salía a andar por el campo a pacer; e desde que avía curado de sí de comer e / [20 va] de beber, venía a curar de las criaturas. E así las fue criando fasta gran tiempo, a tanto que las criaturas sabían ya comer de otra vianda; e ella, en todo esto, yvase ar[r]edrando dellos, en manera que no acudía a ellos tantas vezes como solía, fasta que los ovo a dexar.

Entonce el hermitaño, desde que vió que la cierva había dexado aquellos niños, creyó que de otra vianda se podrían gobernar ya. Comenzó luego a curar dellos muy bien, de lo que él tenía e podía aver, e salía e yva andar por el desierto; e do fallava buenas yervas de que solía gobernar, trayalas e cozía dellas e dávagelas a comer. E así fue passando su tiempo con ellos, fasta que los moços fueron criados e sabían ya andar e comer de todas viandas.

El ermitaño sale a pedir con los niños, pero “dexó el uno en casa e tomó los seys”, cada uno con el collar de oro pendiente de su cuello, fundamental para el desenlace. Llegados a casa de la condesa, hay un nuevo intento de matarlos, pero en ese instante, sacados los collares de oro para degollarlos, los niños se transforman en cisnes. El texto recalca que la condesa no se inmuta por esta maravilla, por el contrario pretende disfrutar de una original obra de arte:

E ella demandó los collares; e truxiérongelos. E diólos al platero, e mandó qué fizesse de aquellos seys collares una copa muy buena para su mesa; e el platero tomólos e dixo que lo faría. E fuésse para su casa con ellos, e començó luego a fundir el un collar; e en fundiéndolo començó el oro a crescer, e creció tanto, que semejava que más oro avía en aquél solo, que no podía aver en todos los seys collares. E el platero, desde que vió quel oro así cresciera, dióle luego la voluntad que guardasse los V collares e que los no fundiesse, e que fizesse la copa de aquel oro de aquel collar, pues que así cresciera; e demás, que entendió que esto por Dios venía, e no quiso más fundir, e guardó muy bien los otros cinco que quedavan. E fizolo como hombre bueno e entendido, en manera que hombre del mundo no gelo entendiesse. E él era muy sutil maestro e sabía mucho de aquella arte; e / [21va] de aquel collar que fundió, hizo la copa muy buena e muy sutil e muy bien labrada, e muy fermosa e grande.

E desde que la ovo fecho, levóla ante la Condessa, e la Condessa fue muy pagada della e maravillóse mucho cómo era tan grande, ca le semejava que en todos los seys collares no podía haver tanto oro de que tan gran copa como aquélla se fizesse. E preguntó entonce al maestro si metiera todos los seys collares en aquella copa, o si pusiera más oro de lo suyo; e él dixo que todos los seys collares metiera en ella, e que de suyo no pusiera ninguna cosa. Entonce la Condessa le agradesció mucho la lavor qué fiziera, e alabóle mucho la copa, que era muy grande e muy fermosa, e quel semejava —que de tan poco oro, que fiziera muy grande e muy fermosa copa— como muy buen maestro e muy sutil. E quedó ella muy pagada e prometió al platero que le faría mucha merced.

En entonce hizo llamar allí el su copero, e mandóle que de allí adelante le diesse a beber con aquella copa, e no con otra ninguna. E esto fazia ella porque la copa era muy bien fecha e muy fermosa a gran maravilla, e tomava muy gran plazer en beber con ella.

*Cómo los niños, después que fueron cisnes, volaron e se fueron para un lago que estava cerca del hermitaño do se avían criado.*

Cuenta la ystoria adelante, después que ha contaído de las cosas que en esta razón acaes- cieran de la copa que fue fecha del collar, según avedes oydo. Cuenta agora de los moços, después que fueron fechos cisnes, cómo volaron para un lago e passaron ay su tiempo, como agora oyredes. Aquellos cisnes, después que de la cámara de la Condessa fueron salidos, como es dicho, dieron consigo en aquel lago muy grande e muy fundo, que era a la orilla de aquel desierto do ellos fueran criados con el hermitaño quando eran niños. E andando en aquel lago gobernándose del pescado que ay fallavan —aunque tomavan gran enojo, ca no fueran ellos criados a tal vianda—, estando ellos así allí, acaesció quel hermitaño ovo a salir a andar por la tierra, como solía, a ganar por los pueblos para pedir su limosna, de que biviess en su hermita. E aquella vez levava consigo a aquel otro moço, hermano de aque- llos cisnes, que avía quedado en casa que guardasse la hermita, cuando dió los otros a la Condessa. E a la tornada, cuando se venía para la hermita, óvoseles de fazer el camino [21vb] por la ribera de aquel lago do estavan aquellos cisnes; e a la hora que emparejaron con el lago e passavan cerca dél por un sendero, como los vieron los cisnes, conociéronlos luego, e començaron todos a salir del lago muy apriessa e yrse para ellos. E el hermitaño e el moço, así como los vieron de aquella forma e venir a ellos, fueron muy maravillados. Mas el moço, con el plazer grande que avía de los ver, fuése assentar cerca dellos; e los cisnes, otrosí, con el plazer que avían del hermitaño, que conoscían, fuéronse a sobir, dellos en el regaço e dellos en los ombros, e començaron muy fuertemente a ferir de las alas e a fazer muy grandes alegrías. E el moço, otrosí, desde que vió aquellas alegrías e que tan segu- ramente se allegavan a él, metió mano a una talega en que traya pan e carne que les avían dado por Dios en aquellos lugares por do andavan, en començóles dar de comer. E los cisnes sabían comer de todas las viandas que les el moço dava, ca a tales como aquéllas fueran ellos criados. E desde que les ovo dado assaz, dixo el hermitaño que se fuessen, ca tiempo era de se acoger para su hermita. E el hermitaño —como que lo no mostrava al moço— mara- villávase mucho de aquellos cisnes, que así venían a ellos tan seguros; e demás, que nunca en ningún tiempo tales aves viera en aquel lugar ni en aquella tierra. E pensava entre sí qué podría ser aquello de aquellos cisnes; mas nunca en ello pudo caer. Empero después lo supo, e él los mostró al conde Eustacio, su padre, según adelante oyredes. E por amor de aquellos cisnes, cada vez que salía para yr alguna parte, nunca por otro camino quería yr sino por allí, por amor de verlos e de los dar de comer. E cada vez que por ay passava, los cisnes salían luego a ellos a rescebirlos fuera del lago; e el moço assentávase luego cerca dellos, e dávalas a comer, e curava bien dellos de aquello que traya. E así los gobernaron un tiempo, fasta que vino de la hueste el conde Eustacio, su padre, con voluntad del Rey, su señor; ca mucho avía caydo en su saña como havéys oydo. E desde que llegó a su tierra, supo las nuevas e supo la verdad por la virtud de Dios, que lo mostró, según lo contará la estoria adelante.

Regresa el conde Eustacio, se entera de la verdad de lo ocurrido y el re- lato se intensifica con el recurso del diálogo entre él y el caballero de su con- fianza y, sobre todo, con su madre que, engañosamente, finge haber actuado así para proteger a su nuera de la acusación de adulterio por el número de hijos nacidos, por lo que surge un segundo momento de desdichas, aquél en que Isomberta sufre el nuevo ataque de la condessa: “yo la quiero facer cul- pada en este fecho, e darle he retador quien gelo repte; según es costumbre de de nuestra tierra”. Los signos milagrosos comienzan a multiplicarse, por medio

de un ángel que aparece ante el ermitaño con el aviso de lo por ocurrir a la madre del "mozo que estaba con él" y después, ante el mismo hijo, a quien asegura "mañana salvarás a tu madre". Se produce la lid, que está descripta como una de las tantas que proliferan en los libros de caballerías.

#### CAPÍTULO LXIII

*Cómo el moço, su fijo del Conde, entró en el campo con el lidiador de la condesa Ginesa, e lo mató.*

Desde que fue muy bien armado el moço, fue muy esforçadamente e metióse en el campo con el cavallero reptador que avía de lidiar por la condesa Ginesa; e en estando ellos assí, mandó luego el Conde poner fieles que guardassen el campo e la raya. Entonce aguisó el moço contra el cavallero, e te / [23vb] nianlo todos por gran maravilla porque aquel moço tan pequeño se atrevía contra aquel cavallero tan grande e tan valiente; e fuéronse a ferir uno a otro, e diéronse muy grandes golpes en los escudos, en manera que las rachas dellos saltaron muy altas. E quando vió el cavallero que el moço no le podía bolver en la silla, poco ni mucho, a ninguna parte, por su golpe grande que le dió, e que tan firme lo fallava en su cavalgar, entendió que quanto él sabía, todo le era menester. Entonces se arredraron el uno del otro, e tornaron de comienço otrosí el uno para el otro, e fuéronse ferir, e diéronse grandes golpes, veyéndolo el Conde e toda la gente que estava al derredor. Mas el moço tuvo la lança tan fuerte e empuxóla tanto adelante, que le falsó el perpunte e la loriga, ca lo ferió en descubierto del escudo e entróle por el cuerpo; assí que le echó la lança a la otra parte por las espaldas bien un codo e dió con él en tierra. Entonce descendió priado e metió mano a la espada, e llegó a él e cortóle la cabeça con su yelmo. E desde esto ovo fecho, miró a los fieles e preguntóles si avía allí más que fazer; e los fieles dixieron que bastava lo que fecho avía. E allí juzgaron luego a la condesa Ysonberta e diéronla por quita. Entonces el moço sobió en su cavallo e fuésse para el Conde; e desde que fue acerca dél, descendió del cavallo e fincó los ynojos ante el conde Eustacio, e abaxóse e besóle las manos e los pies, e díxole:

—Señor Conde, yo só vuestro fijo de aquella dueña de quien vos queriedes fazer esta justicia; e conmigo nascieron otros seys ynfantes, mis hermanos, e son vuestros fijos; por cuya razón fue acusada de adulterio, de que ella se salvó oy por la merced de Dios.

E diziendo esto el moço, llegó el hermitaño e començó de abraçarle e besarle los ojos e la cara, e llorar de gran alegría que avía con él. E desde esto vió e oyó el Conde, fue dello muy alegre a gran maravilla, e llamó a todos sus privados e a todos sus cavalleros que eran en su corte e contóles todo aquel fecho como avía passado por él, según que ya oystes; e hablaron todos de tan maño milagro como Dios avía mostrado sobre ello.

El Conde embió luego por la Condesa su muger; e desde que llegó, díxole assi:

—Condesa, mucho devéys gradescer a Dios el bien e la merced que vos oy fizo en vos salvar de tan gran peligro como estávades; e demás, que quiso que fuesse este fecho por vuestro fijo mesmo. E vedes aquí este / [24ra] moço que vos salvó, este mesmo es vuestro fijo, e no devedes dudar en ello poco ni mucho, ca trae ende señales ciertas. E quando otra señal no traxiesse sino el collar de oro que trae al cuello, por aquello lo devemos creer.

Quando esto oyó la condesa Ysonberta, ¿quién vos podría dezir la gran alegría que ovo? E fue luego al moço corriendo e començóle a besar en la boca e en la cara e en los ojos, e en las manos e en los pies; e fazía tan gran alegría, que semejava loca. E començaron entonce a fazer todos la mayor alegría que podría ser.

Después del descubrimiento y el regocijo imaginable, se nos contará cómo los cisnes fueron tornados en jóvenes de la edad de su hermano y el autor intenta mantener la coherencia del relato: "é cumplía cada uno diez é seis años, é tanto había morado su padre el conde en la frontera, como ya oíste". Si pudiésemos demorar en el comentario, señalaríamos nuevamente el análisis fino de actitudes y detalles, por ejemplo en el encuentro del padre y sus hijos. Para terminar, ha de explicársenos el apodo del Caballero del Cisne: su hermano, el del collar fundido, nunca recuperará su exterior humano y ha de acompañarlo siempre, guiándolo para acudir a todo lugar donde fuera necesario hacer justicia y apoyar a alguna mujer indefensa. Sabemos que la historia del Caballero del Cisne continúa, paladín en una situación desdichada para la duquesa de Bullón, casará con Beatriz, de la que tendrá una hija, Ida, que será madre de Godofredo de Bouillon, rey de Jerusalén. Varios años permanece el caballero junto a su esposa y a su hija, cumpliéndose la promesa hecha por Beatriz: no preguntar jamás por su nombre ni procedencia, pero quebranta el pacto y pierde al Caballero del Cisne para siempre. En medio de la angustia de la separación, pide ella algo como recuerdo y protección de su esposo; éste le dejará su cuerno de marfil que debe ser cuidado especialmente. Con el tiempo, Beatriz olvida esta segunda promesa y de pronto, el fuego invade el palacio, en medio del cual aparece el cisne que, sin dañarse, levanta el cuerno del que Beatriz tampoco fue digna.

Toda esta larga interpolación<sup>17</sup>, como bien se ha visto, es un verdadero libro de caballerías.

Se ha considerado que la materia de Bretaña ejerció la mayor influencia, implica diversos elementos célticos y glorifica a los héroes de la resistencia desde las invasiones sajonas en Bretaña, en particular en torno al legendario Artús. A lo largo de casi todo este siglo se ha sostenido que el *Amadis* primitivo habría derivado de las refundiciones del ciclo artúrico conocido como la *Vulgata*. Así lo aseguran Grace Williams, Bonilla San Martín, Bohigas Balaguer, entre otros. No es ocasión ésta de referirnos a este ciclo en particular, pero simplemente queremos llamar la atención sobre las numerosas referencias a héroes de estas leyendas, menciones en poemas (pensemos, sin más, en el *Cancionero de Baena*, en el *Libro de Buen Amor*), la existencia de numerosas traducciones, la costumbre de algunas familias nobles portuguesas que ponían estos nombres a sus hijos: Ginebra, Tristán, Iseo, Lanzarote, Parsifal, etc.

A este doble influjo se une el de otro ciclo al que, como explicábamos antes, no se le ha conferido la importancia que evidentemente tuvo: la leyenda

---

<sup>17</sup> Los fragmentos corresponden a *La gran conquista de Ultramar*. Edición crítica con introducción, notas y glosario por Louis Cooper. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, I, pp. 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 100, 101, 102, 111, 112, 113.

troyana. Fue María Rosa Lida<sup>18</sup> la primera en advertir las relaciones entre las *Sumas de historia troyana* y el desenlace del *Amadís* primitivo. Las ejemplifica a propósito del duelo entre Esplandián y su padre, cuando a éste le es quitado el yelmo:

conocióle que era Amadís, de que fue muy espantado. Cuando Esplandián le vio, echó la espada en el campo y quitándose el yelmo, comenzó a llorar muy agramente y decir: ¡Oh captivo sin ventura! ¿qué he hecho? Y cayó sin ningún sentido cabe su padre.

M. R. Lida recuerda el episodio de Telégono, hijo de Odiseo y Circe, que mata al padre, incluido en *De Bello Troiano* de Dictis de Creta, en el *Roman de Troie* y en las *Sumas de Historia troyana*. En efecto, la influencia de la materia troyana es visible y no sólo sobre *Amadís*, del que sabemos que surgió en plena Edad Media, sino en toda la literatura caballeresca posterior. Para ejemplificar este influjo, podemos atenernos a un libro de caballerías de mediados del Quinientos, interesante en sí, favorito del Emperador quien mandó escribir la continuación y que disfrutó del entusiasmo de lectores, ya que en la segunda mitad de la centuria hubo después de la *princeps* de 1547, tres ediciones más, en 1564, 1580 y 1587. Se trata del *Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández, obra muy poco leída en la actualidad por no haber más impresos que los del siglo xvi y que en su tiempo era considerada de tal modo como para que Cervantes lo llamara "afamado" y le perdonara la vida en el famoso escrutinio e inevitable castigo posterior.

*Belianís de Grecia* ofrece una curiosa conjunción de la materia bretona y de la materia clásica y esto no sólo en los dos primeros libros que son los que se publican en los años mencionados si no también en la continuación *Tercera y Cuarta Partes* de 1579 (póstuma), donde conviven Artús y Merlín; Belianís lucha con los caballeros de la Fama, se sienta ante la Tabla Redonda y es ayudado por Héctor y Troilo, que como auténticos príncipes troyanos, que lo son, han demostrado —*Primera y Segunda Partes*— ser acérrimos enemigos de Belianís, el hijo de don Belanio, emperador de Grecia. Justamente, en esa *Tercera Parte* hay una escena de convivencia absoluta en que Jerónimo Fernández revela su total desprendimiento de los problemas de coherencia interna y verosimilitud en la ficción: allí conviven Florisbella y Belflorán, esposa e hijo de Belianís, con Juno, Medea, Merlín... y un ermitaño que será el encargado de administrar el Bautismo al recién nacido Belflorán.

Belianís vive la aventura de Merlín, que clama:

soy el más maldito hombre que en el mundo hubo, yo soy hijo del diablo... solíanme llamar en tiempo del rey Arturo el sabio Merlín... yo pensé ser libre por el valeroso don Tristán, mas mi ventura causó que nunca por aquí viniese.

---

<sup>18</sup> Ver MARÍA ROSA LIDA, "El desenlace del *Amadís* primitivo", en *RPh*, VI, 1953, pp. 283-289.

Y habrá de ser el príncipe de Grecia quien lo salve, al cual después Merlín contará que el emperador está en guerra para restituir a Policena el señorío que perdiera. Este hilo narrativo de la *Tercera Parte* había aparecido ya en las dos Partes anteriores y tiene sus raíces en la materia clásica, cuya influencia pretendemos destacar. La literatura caballeresca del Renacimiento no sólo hace referencia a hechos y personajes de los tres ciclos sino que otorga a estos temas un tratamiento peculiar, y en esto *Belianís de Grecia* es sumamente original. Una de las aventuras fundamentales de la obra consiste en el hallazgo y avatares de Policena, la desventurada hija de Príamo; es el personaje de la leyenda troyana, pero también formará parte indisoluble de la familia del emperador don Belanio, al casarse —; después de tantos desencuentros!— con su hijo Lucidaner, príncipe de Tesalia. Junto a ella, Jerónimo Fernández recrea muy cuidadosamente las figuras de Aquiles y de Héctor, que tienen función especial en la trama de este complejo libro de caballerías. En otra ocasión hemos ahondado este tema<sup>19</sup>. También *Belianís de Grecia*, por otra parte, incluye varios episodios semejantes al de Telégonos mencionado por María Rosa Lida. Quizá, hay que admitirlo, la influencia pudo haber sido a través de *Amadis* y no obstante, el reconocimiento de parientes luchando entre sí, padre e hijo, o hermanos, ocurre antes del golpe definitivo y mortal.

Pero el entrecruzamiento de personajes de la materia troyana con los de la ficción en que se introducen, no es exclusivo del arte narrativo de Fernández. Además de las menciones en obras caballerescas muy conocidas, nos ha sorprendido el enfoque especial que imaginó Beatriz Bernal en su *Cristalián de España*: en esta obra de 1545, la demanda más importante de la *Parte Primera*, es la de las armas de Troilo, que motiva la larga aventura del Castillo Velador.

Sintetizando, esta triple influencia de las materias carolingia, bretona y clásica —particularmente, troyana— trasciende la Edad Media y llega al género caballeresco en las obras típicas de la primera mitad del Quinientos. La materia de Francia, con la idea de honor y sacrificio, el servicio a Dios y al emperador, el sentido de la fidelidad... subsiste junto a la materia de Bretaña con sus notas propias derivadas del ámbito celta, de misterio y fantasía imprecisa, donde el amor es casi fatalidad, con la leyenda también del Santo Graal y su demanda; pero al mismo tiempo viven con ellas los viejos temas de la leyenda clásica, permanentes en la época medieval —recordemos la cantera casi infinita que constituyen las crónicas— y remozados a la luz de la nueva visión del mundo y de los ideales renacentistas.

LILIA E. F. DE ORDUNA  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

---

<sup>19</sup> Ver "La historia de Policena en textos españoles medievales y renacentistas", en *Studia in honorem Martí de Riquer*. Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema. I, 383-406, 1986.

## LA ARGENTINA VIAJA A LA LUNA

A pesar de la renovación crítica de los años que siguen a la Segunda Guerra Mundial, la fama de Verne perdura en una docena de títulos. Relativamente pocos en contraste con su producción constante y copiosa durante cuatro decenios. Bastantes si se mide la suerte de otros escritores que después de fatigar las imprentas sobreviven apenas en dos o tres libros cuando no en uno solo. Los títulos privilegiados de Verne proceden, salvo escasas y discutibles excepciones, de la etapa inicial de los *Viajes Extraordinarios* que, desde su aparición, sedujeron y entusiasmaron, con beneplácito familiar, a los muchachos de casi todas las regiones del planeta.<sup>1</sup>

Para establecer la lista de las novelas que hasta hoy mantienen el nombre de su autor basta un mínimo esfuerzo de memoria: *Cinco semanas en globo* (1863), *Viaje al centro de la Tierra* (1864), *De la Tierra a la Luna* (1865), y su continuación *Alrededor de la Luna* (1870), *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869), *Los hijos del capitán Grant* (1867), *La vuelta al mundo en ochenta días* (1873), *La isla misteriosa* (1874). Aunque más deudoras de estímulos eventuales —versiones teatrales, cinematográficas, radiales, televisivas, adaptaciones para el disco o la historieta y, en otro plano, el carácter de precursor de la ciencia ficción, retaceado o negado a Verne— cabe reconocer los renacimientos de variable vigor y duración de *Miguel Strogoff* (1876), *Héctor Servadac* (1877) y quizá *Una ciudad flotante* (1871).<sup>2</sup>

---

1 Esta renovación crítica, que se ha prolongado hasta hoy, coincidió, lo mismo que la reedición de las obras completas en *Livre de Poche*, con los actos de homenaje al cincuentenario de la muerte del escritor. En el sesquicentenario de su nacimiento se verificó una puesta al día ágil en el coloquio realizado en el Centre Culturel International de Cerisy-La Salle del 11 al 21 de julio de 1978, publicado al año siguiente. Cfr. *Jules Verne. Colloque de Cerisy*, Paris, 1979. En las notas que siguen mencionaré algunas obras de consulta aconsejable para ponderar la renovación verniana. Verne fue uno de los cinco autores más solicitados en la VII Feria Internacional del Libro de Buenos Aires en 1982.

2 Para historiar la fama de Verne sería muy útil un examen detenido de estas versiones o adaptaciones. En vida del autor se llevaron al teatro, por ej.: *Le docteur Ox*, ópera bufa con música de Offenbach (1877), *La vuelta al mundo en ochenta días* (1879), *Los hijos del capitán Grant* (1881) y *Miguel Strogoff* (1883). El resonante éxito de la última pieza le permitió a Verne, marino por vocación y por herencia, comprar un yate de lujo. Espero en otra ocasión ocuparme de otros intentos análogos más próximos a nosotros, en especial de los cinematográficos.

Es interesante anotar que los orígenes del cine están estrechamente vinculados a Verne y a las dos novelas centrales de nuestro estudio. En 1902, Georges Méliès se inspiró en *De la Tierra a la Luna* para su *Voyage à la Lune* que logró una acogida clamorosa. El film tenía una longitud de 260 m., su proyección duraba 30 minutos y su costo, entonces elevado,

El período de total, extensa e intensa coincidencia de Verne con su público abarcó unos quince años. A mi entender, nada casualmente. Quince años, en números redondos, es la cifra que en la teoría de las generaciones de Ortega y Gasset articula las diferentes fases de la existencia humana según su tipo de intervención en la escena histórica. En Verne este lapso de plenitud va de sus treinta y cinco a sus cincuenta años. Si bien sería tan exagerado afirmar una precoz decadencia del escritor como un súbito apartamiento del público, las obras ulteriores traslucen una cierta reiteración de procedimientos o una inclinación a no centrarse en la invención asombrosa sino en cuestiones sociológicas o políticas.<sup>3</sup>

El lapso de plenitud se extiende, pues, desde el triunfo de *Cinco semanas en globo* hasta los años 80. Coincide, en consecuencia, con dos fases de la trayectoria de la generación de Verne. La de su período ascendente, que se inicia hacia 1860, y el comienzo de su instalación como generación vigente, hacia 1875. O, dicho de otro modo, si se prefiere, Verne seguirá siendo un prestigio fuerte mientras dure la presencia de su generación, sobre todo de la vigencia de ella. Pero conviene señalar que de los años noventa hasta la muerte del escritor, afloja el interés de la juventud por las novelas que habían entusiasmado a sus padres. En suma, no hay que dejar de tener en

---

fue de 10.000 francos. Los siete primeros cuadros se atienen literalmente a Verne. Después de la llegada del obús a destino, Méliès se inspira en *Los primeros hombres en la Luna* (1895) de Wells (cfr. n. 6). *Le voyage à la Lune* desempeñó un papel decisivo en la instauración de un arte cinematográfico. Hasta 1902, el cine se reducía a poco más que a una curiosidad técnica, a la demostración divertida o informativa de la fotografía en movimiento. Con el film de Méliès se transformó en un espectáculo que en seguida apasionó a las multitudes dentro y fuera de Francia. Después del triunfo de *Le voyage à la Lune*, Méliès se ganó el apodo de "el Julio Verne del cine" y el genial precursor lo aceptó con orgullo. Verne, de manera indirecta pero fácilmente reconocible, siguió presente en otras realizaciones suyas.

Cfr. GEORGES SADOUL, "Notes sur Jules Verne et le cinéma", en *Europe*, nº 112-113, París, Avril-Mai 1955, pp. 99-103. El número de la revista está consagrado a Verne en el cincuentenario de su muerte; RENÉ JEANNE y CHARLES FORD, *Naissance du cinéma en Prélude à la Belle Époque*. París, 1956, pp. 89-109 (Collection dirigée par Gilbert Guilleminault); MADELEINE MALTHÈTE-MÉLTÈS, *Méliès l'enchanteur*, París, 1973, esp. cap. XVII (Trad. cast. de S. Feldman, *Méliès el mago*, Buenos Aires, 1980).

3 Me he limitado a sugerir con sobrado laconismo una interpretación generacional de Verne basada en la teoría de Ortega. Una teoría a menudo impugnada sin entenderla o mal aplicada. Podría ampliar sin esfuerzo el elenco de figuras significativas que admiraron a Verne en las dos generaciones siguientes a la suya. Me conformo aquí con un par de indicaciones. Al morir Verne la familia recibió un telegrama del Kaiser Guillermo II (nacido en 1859). Expresaba su pesar por la desaparición de un escritor "cuyos libros tan interesantes han encantado mi juventud". Adviértase que las novelas de Verne posteriores a la guerra de 1870 no son precisamente favorables a los alemanes y que en 1905 las relaciones entre Francia y Alemania no eran lo que se dice cordiales. Años más tarde, un admirador menos ególatra y belicoso que el Hohenzollern, Marcel Proust —nacido en 1871— en *Sodome et Gomorre* hablará del "tono atento y afiebrado de un niño que lee una novela de Julio Verne." Cfr. SIMONE VIERN, "Critiques et lecteurs de Jules Verne" en *Studi Francesi*, nº 42, Torino, 1970, pp. 490-495.

cuenta para apreciar el sentido de la obra de Verne en su tiempo y, por extensión, en el nuestro, que quienes instauraron y configuraron su fama pertenecieron a los mayores de la generación nacida en torno a 1857 y, sobre todo, a la que tiene por eje a 1872.<sup>4</sup>

Lamento no poder incluir en la lista favorecida por el común de los lectores y los editores a *Los quinientos millones de la Bégum* (1879). El motivo, indudablemente sentimental, trasciende, sin embargo, la nostalgia. Apunta a llamar la atención sobre esta historia de una herencia fabulosa que con recursos a la utopía pone sobre el tapete los beneficios y los males que cabe esperar de la ciencia y de la técnica. Me animé a leerla en francés entre tropiezos, diccionario y más diccionario y abuso de la paciencia de mi abuelo materno. Este acabó por repasar el libro, para él un recuerdo, y enseñarme, de paso, cosas acerca de la guerra francoprusiana, California y, no lo olvido, de los glóbulos rojos.

La primera novela de Verne que se ocupa de la Argentina figura entre las más difundidas y renombradas. En su momento, entre las más discutidas: *De la Tierra a la Luna* (1863). Sólo la preceden *Cinco semanas en globo* y *Viaje al centro de la Tierra*. En los círculos científicos, en las charlas de café, en las graves academias y en los liceos se debatió con especial calor la exactitud de los cálculos balísticos con que se pretendía realizar un viejo sueño de los hombres. Verne, por lo demás, que preveía estas polémicas y no ignoraba que redundarían en favor de su novela, no había dejado de examinar en ella los pro y los contras del formidable cañonazo disparado desde las costas de la Florida. Inclusive uno de los personajes, el austero capitán Nicholl, desempeñaba, hasta que la experiencia lo saca de su escepticismo, el papel de abogado del diablo.<sup>5</sup>

Verne, añadamos, ya estaba avezado a que los *Viajes Extraordinarios* convocaran la atención de las personas mayores. Él y su editor sabían que

---

4 Se ha relacionado el decrecimiento de las aptitudes inventivas de Verne y, en conjunto, de un cambio en su conducta a partir de 1886-1887, con hechos personales. Uno de sus sobrinos, al parecer en un ataque de extravío, lo hirió en una pierna y lo dejó rengo. Verne debió abandonar los viajes en su yate y se recluyó en Amiens hasta su muerte. Estas peripecias siguen siendo, hasta hoy, controvertidas y oscuras. Una interpretación psicológica que no acaba de convencerme en MARCEL MORÉ, *Le très curieux Jules Verne*, Paris, 1960. Como lo expresa el subtítulo, Moré se interna en *Le problème du père dans les Voyages Extraordinaires*. La biografía admirativa de MARGUERITE ALLOTTE DE LA FÜYE, sobrina del escritor, publicada en 1927 —centenario del nacimiento de Verne— es sumamente elusiva respecto de las desgracias íntimas —hubo otras— sufridas por su ilustre tío. Dicha biografía, *Jules Verne, se vie, son oeuvre*, bien ilustrada, ha sido reeditada por Hachette, Paris, 1953. Observaciones valaderas en el volumen colectivo *Verne: un revolucionario subterráneo*, trad. esp. de Noé Jitrik, Buenos Aires, 1968, y en el citado *Colloque de Cerisy*.

5 ALLOTTE DE LA FÜYE, ob. cit., p. 180 y ss., proporciona algunos datos acerca de los cálculos matemáticos y las fórmulas que se insertan en la novela. Según la autora se debieron a un amigo de Verne, el profesor Garcet. Hubo quienes los atribuyeron, prosigue, a Humboldt y a Herschel sin preocuparse o sin saber que ambos sabios habían muerto hacía rato.

dar que hablar es uno de los mejores caminos para la venta de un libro y que se discutiera entre gente sería la seriedad de mandar un proyectil tripulado al melancólico satélite constituía una propaganda espléndida. Lo mismo había ocurrido con las dos novelas anteriores, ambas sobre temas de actualidad indudable. Primero, la dirección de los globos y el aprovechamiento para exploraciones de largo aliento. Una invitación a la colonización africana que rondaba las cabezas de los franceses ávidos de fortalecer a Francia en su prestancia de gran potencia y, segundo, en cuanto a las perspectivas mineras que abría la exploración de las entrañas del planeta, resulta innecesario encarecerlas. En resumen: gracias a las tres novelas iniciales Verne logró que, más allá de la diversión y de la divulgación instructiva, no se lo redujera a un mero inventor de ficciones sino que se lo respetara como un escritor sobre cuestiones dignas de reflexión y acaso premonitorias.<sup>6</sup>

*De la Tierra a la Luna* lleva un subtítulo conciso y delicioso. Se promete, desde la tapa, un *Trayecto directo en 97 horas y veinte minutos*. Ya que se vive en este tramo orgulloso del XIX bajo el acicate de los relojes y el tiempo es oro no menos para los especuladores, los políticos, los militares que para los comerciantes y los barrigones rentistas, Verne rinde un tributo a la puntualidad provechosa y moralizante. Antes, estar en la luna, pasearse por ella, eran sinónimos de ensueños de enamorados y poetas. Ahora, el astro no admite visitas ociosas y, menos, intempestivas. La salida y la llegada del viaje sideral están fijadas al segundo con una precisión todavía inasequible a los barcos y los ferrocarriles de 1865. No mucho después, esta exaltación de la puntualidad asumirá el papel de protagonista: preparará del subtítulo al título en *La vuelta al mundo en ochenta días* (1873).

El empeño capital del autor en los preparativos de la travesía espacial consiste en convencernos de que no se trata de una aventura en el sentido usual del término. Muy por el contrario, estamos frente a un proyecto de rigor incuestionable, de una empresa a la altura de la técnica más actual y

---

6 Entre los artificios para llegar a la Luna se destacan por su burlesca extravagancia los de Cyrano de Bergerac (1619-1655), recordados en el tercer acto de la tragicomedia homónima de Edmond Rostand y el carro tirado por gansos propuesto por Francis Godwin (1562-1633). Sobre esta sátira, cfr. BEATRIZ G. P. DE CUADRADO, "The man in the moon", *Revista de Literaturas Modernas*. Fac. de Filosofía y Letras, U.N.C., nº 7, Mendoza, 1968.

Una solución muy diferente de la de Verne y en cierto modo una respuesta a ella la encontramos en *The first Man in the Moon* (1901). WELLS, en vez de un cañonazo capaz de suscitar tempestades, inventa una sustancia silenciosa y de poderes constantes. La cavorita, al anular la gravitación, no sólo permite llegar a la Luna, sino la vuelta al planeta natal —un problema más bien soslayado por Verne— y hasta pasearse por el cosmos. La solución de Wells concierne, con más exactitud que la de Verne, a la *patafísica*. Como se sabe, se nombra así, en particular entre los franceses a "la ciencia de las soluciones imaginarias". Verne antes perfecciona que inventa. Se limita a un cañón de dimensiones colosales provisto de los accesorios más perfeccionados de su época. Wells se atiene con rigor a lo imaginario. Lo cual no significa que, en tanto que hipótesis, la cavorita quede al margen de la ciencia. Borges en *Evaristo Carriego* (1930) alude a la novela de Wells entre sus más emocionadas lecturas de niño.

refinada avalada por los últimos adelantos de la ciencia. Una proeza de igual pulcritud metódica que la exhibida en *Cinco semanas en globo* y en *Viaje al centro de la Tierra*. En la aventura prevalecen el azar, lo inesperado, la sorpresa. Lo que no se puede o no quiere preverse. La condición y honra del aventurero —caballero andante, conquistador de las Indias, pirata, trotamundos, mochilero— estriban en desafiar con eficaz gallardía lo que salga al paso. A los tripulantes del proyectil los respalda un plan examinado al milímetro. Un plan que deslinda cuidadosamente la relación entre los medios y los fines y hasta considera los imprevisos como factores incluidos en el campo de lo probable y de lo imposible.<sup>7</sup>

Y ya que escribe para clientes burgueses y se está en una época que aprecia el confort como un derecho de la gente respetable, Verne procura que un máximo de seguridad se combine con la comodidad de los viajeros. Reconoce que no importa menos comer bien, dormir a gusto y no pasar calor ni frío al atravesar los espacios interestelares que consultar a los especialistas más reputados o construir el cañón con los mejores aceros.

Conviene que mis lectores argentinos no se hagan ilusiones patrióticas. La mención que nos concierne es breve y tipográficamente tan modesta que corre el albur de que se la pase por alto o se la tome, distraídamente, como un dato accesorio para la verosimilitud de la novela. Su contexto, sin embargo, no carece de atractivos.

La mención de la Argentina atestigua, por lo pronto, que la opinión europea ya había reconocido al nuestro entre los países que intervenían en la complejidad del mundo con sus productos. Recién unificado bajo la presidencia de Mitre, empieza a dejar de ser una remota geografía de donde llegaban de vez en cuando noticias dispersas de dictadores, caudillos, gauchos, peleas a lanza y cuchillo, rebaños inmensos y mil riquezas que esperaban su explotación por manos inteligentes y capitales cuantiosos. Con los antecedentes y salvedades que se juzgue necesario aducir, en las páginas de Verne se comprueba que las provincias del Plata empezaban a adquirir el rango de nación cabal entre las naciones llamadas civilizadas.

La preparación del viaje a la Luna recurre a una publicidad estruendosa. Para el autor como para la mayoría de los europeos, la Tierra de Barnum era la tierra publicitaria por excelencia. En los Estados Unidos, con deliberado aire circense, se sabe y se suele captar tanto los votos como no dejar —pecado de los pecados— que el dinero haraganeé en los bolsillos o bajo los colchones. Como los compatriotas de Washington, de Franklin y de Lincoln ignoran las timideces europeas y hacen todo a lo grande, el futuro es-

---

<sup>7</sup> A partir de este párrafo he aprovechado, con adiciones y supresiones, dos artículos míos aparecidos en el suplemento literario de *La Gaceta* de Tucumán: "Julio Verne se interesa por nosotros" (7/VIII/1983) y "Tres tazas de caldo argentino" (18/IX/1983).

tampido del Columbiad suscita, gracias a una campaña hábilmente orquestada, una pasión multitudinaria.

Verne presenta a los yanquis como la encarnación de la practicidad triunfante. Recién salidos de la Guerra de Secesión les ha quedado un sobrante de energías que se multiplica a medida que se las gasta. Nada de quedarse en discursos y perderse en divagaciones académicas. Para un yanqui auténtico, hipóbole del espíritu emprendedor de los anglosajones, entre la imaginación caldeada y sus aplicaciones concretas —esto es, contantes y sonantes— no debe haber cortes ni dilaciones. Bastante chabacanos, es cierto, prepotentes y patrioterros, los Estados Unidos desprecian las inhibiciones y sutilezas del Viejo Continente. Ellos y sólo ellos son la república del porvenir donde desaparecerán para siempre las mezquinas querellas domésticas que separan y debilitan a la madre Europa.

Los veteranos del Gun Club de Baltimore añoran los tiempos en que se ensayaba a costa de los sureños nuevos modelos de cañones. A falta de campos de batalla, surge la idea de mandar un proyectil a la Luna. Manos a la obra bajo la dirección del ponderado presidente Barbicane y el constante acicate del fogoso J. T. Maston que, con un brazo perdido en la lucha contra los esclavistas, estimula a sus consocios sacudiendo el brazo ortopédico que lo sustituye.

Por haber salido de cabezas norteamericanas de pura cepa, conviene que el proyecto adquiera vibraciones ecuménicas. El planeta debe sentir y apoyar como suya la construcción del Columbiad de novecientos pies de largo que saludará con un obús de aluminio de ciento ocho pulgadas de diámetro y diecinueve mil doscientas libras de peso a la pálida amiga de las noches terrestres.

Una prueba de buena vecindad en la cual la Luna ganará con creces lo que tal vez pierda en dignidad mágica y mitológica y en suspiros románticos. La Luna debía ser para todos los hombres, sin duda. Pero, a condición de que al trocar lo desconocido en favor de lo provechoso, se agregue a la Unión un nuevo Estado a los treinta y seis que ya la componen. Una consecuencia tan natural y forzosa como las leyes de la balística.<sup>8</sup>

Una vez resueltas las dificultades astronómicas, mecánicas y topográficas, se planteó la cuestión del dinero. Se trataba de procurar la enorme suma para la ejecución del proyecto. Nadie, ni particular, ni incluso Estado, tenía a su disposición los millones necesarios.

---

<sup>8</sup> El primitivo obús, esférico, es sustituido por un proyectil cilindro cónico a propuesta de Miguel Ardan quien, en un telegrama, declara que partirá dentro (cap. XVII). La idea de enviar un proyectil tripulado a la Luna procede, pues, de un francés. Verne sugiere que si los yanquis superan a los franceses en imaginación técnica, éstos, llegado el caso, se muestran más audaces en el campo de la fantasía. De todos modos, al aceptar la idea de Ardan, son los norteamericanos quienes la hacen pasar del plano de la ocurrencia aventurera al de las realizaciones prácticas.

Si bien el proyecto era americano, el presidente Barbicane tomó la decisión de darle alcance universal y solicitar la cooperación financiera de todos los pueblos. La Tierra entera tenía el derecho y el deber de intervenir en los asuntos de su satélite. Así, la suscripción abierta con tal finalidad, se extendió desde Baltimore al mundo entero: *urbi et orbi*.

A la suscripción le esperaba un éxito que colmaría las mejores esperanzas. Se trataba de donaciones, no de préstamos. La operación era puramente desinteresada en el sentido liberal de la palabra y no ofrecía posibilidad alguna de beneficio.

Pero la comunicación de Barbicane no se había limitado al interior de las fronteras de los Estados Unidos, sino que había franqueado el Atlántico y el Pacífico invadiendo a la vez Asia y Europa, Africa y Oceanía (cap. XII).

El pedido del presidente, expresado en un manifiesto de nobles resonancias bíblicas, encuentra una respuesta rápida y generosa. Tres días después de publicado, la suscripción había alcanzado en los Estados Unidos la suma de cuatro millones de dólares. Un anticipo suculento —eran dólares de aquel entonces, de un valor muchas veces superior a la divisa actual, tan venida a menos— que permitía la iniciación de los trabajos.

Igualmente bien anduvieron las recaudaciones en el resto del mundo. La única nación que se negó despectiva y rotundamente a prestar ninguna clase de ayuda fue Gran Bretaña. El observatorio de Greenwich no se tomó la molestia de considerar la propuesta desde un punto de vista científico. Ni qué hablar tampoco de que los ciudadanos contribuyeran con un solo penique. Una muestra más, acota Verne, de que los ingleses recelan de cualquier iniciativa que pueda hacerles sombra. En particular, cuando el papel ejecutivo corresponde a su antigua colonia rebelde, convertida ahora en un competidor temible.

El novelista, que ha sido hasta hace poco corredor de Bolsa, nos describe con soltura el proceso de la colecta. El Banco de Baltimore, en la calle 9 del mismo nombre, centraliza las operaciones en los Estados Unidos. A poco, diferentes instituciones toman a su cargo la operación en el extranjero. Con la convincente sobriedad profesional de una enumeración dispuesta verticalmente, Verne instruye de paso a sus lectores acerca del sistema bancario de la época.

Para Buenos Aires, Río de Janeiro y Montevideo, en ese orden, la gestión corre por cuenta del Banco Mauá.

Su fundador, Irineo Evangelista de Souza, barón y, después de Caseros, vizconde de Mauá, nació en Río Grande do Sul el 28 de diciembre de 1813. El día de los Santos Inocentes y el año en que el imperio napoleónico se encaminaba hacia el derrumbe. Una mutación del mapa político que tuvo repercusiones decisivas en los dominios de los Braganza y llevaron por fin a la proclamación de la independencia del Brasil (1822) con conocidas consecuencias para el Río de la Plata.

Aun en su mayor prosperidad, Irineo Evangelista de Souza siguió sintiéndose y viviendo como un *gaúcho*. Riograndense de corazón, no se dejó

seducir por los refinamientos del Río de Janeiro del culto y galante don Pedro. Como recalca su biógrafa Lidia Besouchet,<sup>9</sup> la carrera del futuro vizconde fue pausada, sin ascensos espectaculares. De dependiente de una mercería pasó a auxiliar de una casa de comercio —significativamente inglesa—, luego a gerente socio y comerciante por cuenta propia, industrial y banquero. A los treinta y seis años poseía una fortuna como para contentar a alguien menos inquieto. Don Irineo, emprendedor por naturaleza, prefirió el papel de pionero audaz. Quiso industrializar al Brasil y no vaciló tampoco en jugar sus cartas en la complicada política que se desarrollaba en torno a la cuenca del Plata.

Su primera incursión financiera de alto vuelo la cumple en 1850. Sin comprometer a su gobierno, todavía oficialmente neutral, sostiene con su dinero, bajo el disfraz de un contrato para él muy oneroso, a los sitiados de Montevideo.

Los planes para derrocar a Rosas, con sus inevitables cabildeos y regateos, avances y retrocesos, van tomando forma.

Únense los unitarios argentinos con los colorados uruguayos y, particularmente, con Mauá, al cual recurriera el Imperio con empréstitos interinos y para que armara las tropas, proveyera víveres, ropa, dinero, transporte. Su participación es enorme en la campaña contra Rosas y sólo gracias a él puede ser llevada a cabo la destrucción del gobierno federal y la imposición del unitario.<sup>10</sup>

A partir de entonces las actividades de Mauá adquieren importancia internacional. Las agencias de sus bancos y filiales se extienden a Buenos Aires y Montevideo. En ambas ciudades el vizconde de Caseros será una figura de primerísimo plano hasta 1875. En esta fecha, en la imposibilidad de mantenerse equidistante o al margen de los enfrentamientos y las acciones políticas, acaba por retirarse de los negocios en condiciones que acarrearán su ruina.

La oficina porteña del Banco Mauá funcionó desde 1858. Aún se conserva, me parece, el edificio con cúpulas acristaladas, amplia balaustrada y airosa veleta en la ex calle Cangallo 559. La firma operaba tanto en bienes raíces y en empresas industriales como en el descuento de documentos del comercio y préstamos a largo plazo. Siempre que pasaba de muchacho cerca de la mansión que fue señorial para nuestros abuelos, no dejaba de asociarlos a la novela de Verne. Los evocaba ceremoniosos, de galera y bastón, llevando sus pasos fuertes o extendiendo un cheque para colaborar en el viaje a la Luna. Hasta pensé en alguna ocasión que el aporte para la travesía imaginaria no le hubiera venido mal a mis bolsillos de estudiante.

---

9 LIDIA BESOUCHET, *Mauá y su época*, Buenos Aires, 1940.

10 Ob. cit., p. 117.

Tal como se desprende de la agrupación que Verne establece, el Banco Mauá, en conclusión, constituía un influyente engranaje económico entre la Argentina, el Uruguay y el Brasil. Salvo en Buenos Aires, donde le estaba prohibido hacerlo, emitía billetes que acaso Verne tuvo en sus manos. De ser así, estos papeles que venían del otro lado del Atlántico lo habrán ayudado a mejorar el concepto y la imagen de unas naciones todavía en los umbrales del siglo del carbón y del hierro.

La suscripción sirve para un panorama ágil, ocurrente y, entre líneas, de una perspicacia con frecuencia burlona de los gobiernos y de los pueblos.

Dando a entender, ya lo anticipamos, que la empresa del Gun Club contrariaba el principio de no intervención, los ingleses le negaron todo apoyo. Rusia aportó nada menos que trescientos sesenta y ocho mil setecientos treinta y tres rublos. Verne advierte que no hay motivos de asombro, dadas "las aficiones científicas de los rusos y los progresos alcanzados por ellos en los estudios astronómicos gracias a sus numerosos observatorios, habiendo costado el principal dos millones de rublos". ¿Y los franceses? Se entrevé, de soslayo, una crítica del republicano Verne a la francachela ostentosa y frágil del Segundo Imperio. No le pidamos condenas explícitas. Escribe para muchachos y para una editorial que no puede darse el lujo de desafiar a una censura que, aunque aflojada, no ha quedado suprimida. Por lo demás, los franceses, bajo cualquier gobierno, tienden a tomar a risa las cosas y el propio Verne vacila en mostrarse duro en exceso con el espíritu *boulevardier* de sus compatriotas.

Francia empezó por reírse de las pretensiones americanas La Luna fue tomada como motivo de mil chistes gastados y de una veintena de vodeviles que unían el mal gusto a la ignorancia. Pero (...) al fin suscribieron la suma de un millón doscientos cincuenta y tres mil novecientos treinta francos.

En 1863, la política de Napoleón III guardaba especiales miramientos con los alemanes en general y, entre ellos, con Prusia. La opinión pública estaba repartida; aunque se habían atenuado viejos rencores, sin perjuicio de ocasionales estallidos patrioter, no se dejaba de reconocer el vigor científico y el avance técnico de los vecinos del otro lado del Rin. Prusia, en los círculos intelectuales, era un ejemplo digno de seguir en cuanto al apoyo que el Estado prestaba tanto a los laboratorios como a las fábricas, sin perjuicio de alentar las artes y las letras. Los prusianos no desmintieron sus virtudes laboriosas y sus observatorios suscriben una respetable cantidad de marcos además de mostrarse "los más ardientes animadores del presidente Barbicane".

Austria, sumida en una barahúnda financiera, se las arregla para una contribución decorosa. Suecia y Noruega aportan una cifra considerable en relación con sus medios. Pero las rivalidades escandinavas perjudican el monto recaudado y la suscripción "hubiera logrado mayor éxito de haber tenido lugar en Cristianía al mismo tiempo que en Estocolmo".

Turquía se portó generosamente, como no podía ser de otro modo, dado que estaba personalmente interesada en el asunto, ya que en efecto, la Luna rige el curso de sus años y el ayuno de Ramadán. Aporta más de un millón de piastras reveladoras de una cierta presión del gobierno de la Sublime Puerta.

Bélgica, Holanda, Dinamarca y la Confederación Germánica no defraudan las expectativas de los artilleros de Baltimore.

Aunque algo empobrecida, Italia sacó doscientas mil liras de los bolsillos de sus conciudadanos, volviéndolos del revés. Si hubiera poseído Venecia, la cosa hubiera andado mejor, pero el caso es que Venecia no formaba parte de sus dominios.

Un pinchazo a la tortuosa y vacilante conducta de Napoleón el Pequeño en las luchas por la unidad italiana. Sus audacias, sus indecisiones y las intrigas bajo cuerda acabaron por malquistarlo con los Savoia, Cavour, Garibaldi, el Papa y los austríacos, despertaron los recelos de Prusia y pusieron en cuarentena las esperanzas de los gabinetes de la reina Victoria de contar con un apoyo napoleónico en el Continente.

Suiza, considerando que eso de mandarle un proyectil no ofrecía base alguna para entablar relaciones comerciales con la Luna, apenas si reúne doscientos cincuenta y siete francos. Los Estados Pontificios remiten siete mil cuarenta escudos romanos y Portugal "llevó su devoción a la ciencia hasta depositar en las arcas del Banco Lecesne treinta mil cruzeiros."

En lo que concierne a España, el tono adquiere una acritud desusada. Divertirse a costa de los españoles no era, sin duda, una novedad. Francia veía en su vecina, sin molestarse demasiado en informarse, un país de incomprensibles e inacabables guerras civiles, a merced de generales caprichosos y poblado por contrabandistas, bandoleros, tocadores de guitarra y bailarines de fandango. Para colmo, con una cocina barroca e indigesta. No obstante, el párrafo dedicado a España —el más largo del capítulo en el tema de la colecta— acaso implique, sospecho, un ataque velado al Segundo Imperio. La subrayada ignorancia española, el poco aprecio por la ciencia complicado con un anacrónico fanatismo religioso y las tontas apreciaciones de los descendientes de Felipe II que pasan por doctos, apuntan, quizá, a un destinatario encumbrado. Los defectos que se endilgaban a España son los corrientes que la oposición achacaba a la Emperatriz, la bella y autoritaria Eugenia de Montijo. En los círculos aristocráticos y en las reuniones populares más o menos clandestinas, se repetía que la sevillana, de un pasado algo dudoso, dominaba a su marido y se rodeaba de un grupo escogido de clericales ultra reaccionarios. Sea como fuere, España sólo aportó, con el pretexto de que estaba terminando su red de ferrocarriles, unos ridículos ciento diez reales.

Méjico, sin equívocos, sirve para deslizar, con aire de inofensiva generalización, una pulla contra las veleidades transoceánicas de Napoleón III. Se trata, en esta ocasión, de hechos de actualidad notoria y lamentable.

En cuanto a Méjico fue el farol de cola, con ochenta y seis piastras fuertes, pero los imperios en curso de fundación siempre están empobrecidos.

Contrario a los imperialismos por principio, aunque en sus novelas se noten algunas miopías e incoherencias, Verne seguramente vislumbraba el desenlace que tuvo dos años después de publicarse *De la Tierra a la Luna* la ocurrencia de entronizar al archiduque Maximiliano de Austria. Para prever el final de la aventura, por lo demás, no era necesario ser profeta.

Proclamado emperador con el sostén de tropas francesas y a instancias, se decía, de Eugenia de Montijo, el bienintencionado archiduque no logró instaurar la paz ni llevar la elevación del nivel de vida a una población que, fuera de sectores muy restringidos, lo consideró un intruso o lo acogió con indiferencia. Abandonado por el ejército del mariscal Bazaine, apresado por Juárez, fue fusilado como usurpador en Querétaro en 1876.<sup>11</sup>

La suma total recaudada por el Gun Club redondeó cinco millones cuatrocientos cuarenta y seis mil seiscientos setenta y cinco dólares. Dejo a cargo de los especialistas averiguar a cuánto equivaldría hoy. Al final del informe se asigna a Perú, Chile, Brasil, las provincias del Plata (*sic*) y Colombia un aporte de trescientos mil dólares. Verne no especifica lo que regaló cada uno de los países nombrados ni, a diferencia de otros, nombra las respectivas monedas. Tal vez consideró que era una futilidad detallar más el balance o, posibilidad menos creíble, supuso que el dólar, sin compartir el privilegio con la libra esterlina, era el instrumento usual de intercambio en Sudamérica para las operaciones internacionales. Nos quedamos, pues, y es una lástima, sin saber con certeza qué parte le correspondió a nuestro país en el envío del proyectil a la Luna. De todos modos, la proporción, en bloque, resulta halagüeña. Repárese que el total obtenido fuera de los Estados Unidos consistió en un millón cuatrocientos cuarenta y seis mil seiscientos sesenta y cinco dólares. Esto es que las jóvenes naciones sudamericanas participaron con poco menos de un quinto de lo atesorado fuera de los Estados Unidos. Ignoro por qué entre los contribuyentes al cañonazo no figuraron Venezuela, Ecuador y Bolivia.

*De la Tierra a la Luna* concluye con un interrogante. Por un error de cálculo u otro accidente, el proyectil no llega a destino. Al desviarse en su trayectoria sin rebasar el campo de atracción lunar se convierte en un satélite

---

<sup>11</sup> A fines de 1866 o principios de 1867, en carta a su padre, Verne traza un cuadro pesimista de la verdadera situación de la Francia imperial y del futuro inmediato: "Sí, he aquí el balance del Imperio después de dieciocho años de reinado: mil millones en la banca, no hay comercio, no hay industria. Ochenta valores en la Bolsa no rentan nada, sin contar con que se hundirán más todavía. Una ley militar que nos devuelve a los tiempos de los hunos y de los visigodos. *Una baja general en los caracteres*. Guerras estúpidas en perspectiva. ¿Los hombres no admitirán jamás otras razones que los fusiles?" Verne dice *chassepots*, el nombre de los fusiles usados entonces por los ejércitos franceses. Cit. por ALLOTTE DE LA PUYE, ob. cit., pp. 116-117. La bastardilla es mía.

del satélite. Lo más probable es que quedará condenado a girar por los siglos de los siglos alrededor de la Luna.<sup>12</sup>

Resta una pizca de esperanza. Como puntualiza la nota enviada por el director del observatorio astronómico de Cambridge, Mass, a los contristados socios del Gun Club, queda la eventualidad de que la atracción lunar acabe por prevalecer sobre la fuerza centrífuga. Si así sucede, vivos o difuntos, los viajeros habrán llegado a la meta. Claro está que será forzoso reconocer que aquellas orgullosas 97 horas con veinte minutos de recorrido deberán extenderse a un plazo impredecible.

Un solo terráqueo se niega de plano a aceptar el fracaso. Las razones del vehemente J. T. Maston, que se ha quedado con las ganas de acompañar a sus amigos, toman la amplitud de un canto al poderío del hombre moderno. Pico della Mirandola y sir Francis Bacon lo habrían aplaudido con solidaridad de precursores. Los tripulantes del proyectil, proclama Maston, son superiores a cualquier obstáculo.

Llegaremos a alcanzar correspondencia con ellos —decía a quien quería escucharlo— tan pronto como las circunstancias lo permitan. Recibiremos noticias suyas y ellos las tendrán de nosotros. Por otra parte, los conozco y sé que son hombres ingeniosos. Los tres, en conjunto, van acompañados por todos los recursos del arte, la ciencia y la industria. Y con ellos se hace lo que se quiere: ya verán ustedes cómo lograrán salir del atolladero (cap. XXVIII, final).

En *Alrededor de la Luna* nos enteramos desde dentro de las peripecias del viaje y de cómo se las arreglan Barbicane, Ardan y Nicholl para escapar a la condición de selenitas marginales.

El libro no apareció hasta 1870. Quizá sorprenda al lector esta demora de un lustro en satisfacer las expectativas sobre la suerte de los astronautas. La sorpresa aumenta si se advierte que entre 1865 y 1870 Verne, de acuerdo con su contrato con Hetzel, publicó *Las aventuras del capitán Hatteras* (1866) —una exploración polar de calidad notabilísima—, *Los hijos del capitán Grant* (1867) y nada menos que *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869-1870) donde hace su aparición el famoso y, en cierto aspecto, arquetípico de los personajes de Verne: el taciturno y vengativo capitán Nemo. Por añadidura, para reforzar sus finanzas matrimoniales aceptó la pesada tarea de completar una *Geografía de Francia y de sus colonias*.<sup>13</sup>

---

12 La única gloria de Francia en la aventura mejicana fue el cuadro que pintó Manet imaginándose la ejecución del infortunado archiduque en el momento de la descarga. De una composición desconcertante para su tiempo, "El fusilamiento de Maximiliano" constituye uno de los avances más notables hacia una innovación especial del arte.

13 En *Los quinientos millones de la Begun* (1879) Verne emplea el mismo recurso, pero con fines benéficos. El obús aniquilador inventado y disparado por Herr Schulze para aniquilar a France Ville pasa, por exceso de velocidad inicial, por encima de la ciudad y se pierde en los espacios.

En realidad, Verne no tuvo en vilo tanto tiempo a sus lectores. De acuerdo con una costumbre que empleó para otros escritos, la primicia de las dos novelas espaciales la tuvo, como folletín, *Le Journal de Débats*. Era un modo de preparar el terreno para la edición en libro y, de paso, cobrar unos francos que ayudarían tanto al editor como al novelista a seguir adelante con sus respectivos planes.

En *De la Tierra a la Luna* nuestro país, por intermedio del banco Maué se ha inscripto con algunos dólares en la suscripción *urbi et orbi*. En el nuevo libro ascendemos de categoría. Aparecemos como exportadores de derivados de la carne, aunque sin precisarnos nuestra gravitación en los mercados. El primer menú extraterrestre de Barbicane, Nicholl y Miguel Ardan se inicia, en efecto, con un caldo argentino.

Ninguno de los *viajes extraordinarios* deja de contarnos lo que se come y, no faltaba más, lo que se bebe. El dime lo que ingieres y te diré quién eres es un adagio que Verne aplica con constancia de buen diente erudito. Incluso en ocasiones las comidas adquieren contornos dramáticos. Por ejemplo, aquella que realizan aferrados a una balsa Otto Lidenbrock, Axel y el islandés Hans mientras los impulsa una corriente de lava que los vomitará por el cráter del Stromboli.

Cervantes retrató genialmente al hidalgo manchego por su dieta. Verne maneja el recurso tanto para la caracterización como para describir las nacionalidades y los ambientes en que se mueven sus personajes.

La despensa preparada para Barbicane, Nicholl y Miguel Ardan responde a un criterio análogo, pero de requisitos más rigurosos, que el aprovisionamiento del globo Victoria y de las restricciones que rigen en *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Los aeronautas deben tratar de reducir al mínimo el peso de la carga. De lo contrario peligrarían la movilidad y el poder ascensional del vehículo. Tienen, sin embargo, la posibilidad de abastecer su mesa con la caza y los frutos de las regiones que recorran. La ruptura total del capitán Nemo con cuanto provenga de la tierra reduce la alimentación de los tripulantes del Nautilus a lo que provea la generosidad de Neptuno.

Las circunstancias que afrontarán los astronautas son sobremanera más arduas. Atravesarán un desierto alimenticio absoluto. A la tiranía del espacio y del peso se añade la conservación de materias perecederas. Verne, siempre versado en los últimos adelantos, resuelve los inconvenientes. Más felices que otros exploradores o simples viajeros, los yanquis y el francés no estarán condenados a la monotonía de las galletas, la carne salada ni el *pemmican*. La primera comida a bordo prueba con elegancia que no hay por qué quebrantar los delicados preceptos de la gastronomía a miles de kilómetros del astro nativo.

El disparo se ha verificado. El temido choque de la deflagración del algodón pólvora no ha provocado más que dos daños. Un rasguño en el hombro

de Barbicane y una contusión gravísima en el cráneo de Satélite, el perro introducido de contrabando por Miguel Ardan junto con Diana para fundar una dinastía de canes selenitas. Cumplidos los trámites del despegue, atendidos los heridos, tranquilizados los ánimos, el apetito despierta.

Miguel Ardan, por su condición de francés, se proclamó cocinero jefe, importante función que no le acarreó competidores. El cofre de las provisiones proporcionó los elementos del primer festín y el gas el calor suficiente para prepararlos.

El desayuno empezó con tres tazas de excelente caldo, producto de la disolución en agua caliente de esas preciosas tabletas de Liebig, preparadas con los mejores trozos de los rumiantes de las Pampas. Al caldo de buey siguieron algunas tajadas de beefsteak comprimidas en la prensa hidráulica, tan tiernas, tan suculentas como si hubieran salido de las cocinas del Café Anglais. Miguel, hombre imaginativo, hasta llegó a sostener que estaban jugosas.

Legumbres en conserva, "más frescas que las naturales", según encareció el amable Miguel, sucedieron al plato de carne, y fueron seguidas por algunas tazas de té con tostadas enmantecadas a la americana. El brebaje, declarado excelente, se debía a la infusión de hojas de primera clase, procedentes de unas cajas puestas a disposición de los viajeros por el emperador de Rusia.

En fin, para coronación de este ágape, Ardan extrajo una botella fina de "Nuits" que "casualmente" se encontraba en el compartimiento de provisiones. Los tres amigos bebieron por la unión de la tierra y su satélite. (cap. III)

Pocos sabios han sido galardonados en vida con un prestigio equiparable al de Justus von Liebig (1803-1873). Por encima de los celos gremiales y de las ojerizas nacionalistas, fue para su época una soberbia encarnación de la Química. Si a veces se excedió en su empaque dogmático, no es menos cierto que el halo de infalibilidad suele ser un aliado de la gloria. Es raro que los hombres admiren a quienes les permiten discutir de igual a igual sus ideas y sus decisiones.

Representante típico de su generación, el laborioso coetáneo de Víctor Hugo puso los hornillos, los alambiques y las retortas al servicio de las necesidades cotidianas. El poeta consagró su lira a la Humanidad con mayúscula; el sabio quiso simplificar las tareas culinarias y abaratar la nutrición de la especie. Entre sus invenciones filantrópicas, que le ganaron una merecida fortuna, se destacaron el pan químico, la leche artificial, el extracto de carne y las tabletas de caldo concentrado elogiadas por Verne.

También en el siglo del progreso los paladares y los estómagos tendían a la tranquilizadora rutina. Las tabletas provocaron reacciones dispares. En general, desconfiadas y hasta francamente hostiles. El redactor del artículo *bouillon* en el segundo tomo de la *Grande Encyclopédie Larousse*, publicado en 1865, rechaza y condena sin apelación las tales tabletas recién aparecidas en el comercio. Jamás, proclama, con flagrante e indignada infracción al método experimental, se ha decidido a probarlas. Con desdén señorial le im-

porta un comino que se lo trate de reaccionario. El progreso tiene sus límites y la prudencia de un *gourmet* sus derechos.

La fuerza de las cosas doblega las convicciones más tercas. Durante el sitio de París (1871), en "el año terrible" de la guerra francoprusiana, hubo que apaciguar los estómagos con platos nada ortodoxos. Víctor Hugo, un privilegiado, se divertía componiendo epigramas sobre los animales del jardín zoológico que, como un homenaje al genio, calmaban su legendario apetito. La mayoría se daba por contenta cuando mataba el hambre —consumidos los caballos y los gatos— con ratas atrapadas en los albañales. Las tabletas del sabio alemán sacaron de más de un apuro a las amas de casa que, después de padecer largas colas, volvían con las canastas vacías. No dejaba de ser una ironía humillante que se comiera gracias a una invención del enemigo.

En la década de los sesenta la Europa occidental padeció una creciente escasez de carne. Por aquel entonces, la única industria rioplatense de cierta importancia era el tradicional tasajo. Requería poco capital, no mucha mano de obra y sus procedimientos se habían mantenido casi invariables desde los años coloniales. El mercado principal seguía siendo el Brasil, fiel a la opulenta *feijoada* y al *feijao*, su pariente pobre, y, muy en segundo término, las Indias Occidentales. Los europeos no se habían decidido, en circunstancias normales, a consumir esta conserva rudimentaria. Quedaba como un alimento duro y bastante indigesto para los marinos y los exploradores.

Fue en ese lapso de escasez cuando los hombres de negocios empezaron a estudiar un cambio en la industrialización de nuestras carnes.<sup>14</sup> Se ensayaron diversos procedimientos y acabó por formarse una compañía inglesa habilitada para usar las patentes de Justus von Liebig. Una propaganda intensa se encargó de exaltar los méritos del *extractum carnis*. A su sabor agradable se le añadieron virtudes medicinales. Además de adaptarse admirablemente a la índole del ganado criollo, el extracto de carne realizaba como fortificante maravillas que jamás podrían igualar los cocineros equipados con vulgares cacerolas.<sup>15</sup>

Las tabletas acompañaron al extracto en la conquista de Europa. Como hemos visto, los detractores pusieron el grito en el cielo y manifestaron sus repulsas sin pelos en la lengua. Sea como fuere, Verne, tal vez más por celo profesional de divulgador científico y por exigencias de verosimilitud literaria que como consumidor, no vaciló en incluir en el aprovechamiento del proyectil la servicial invención de Liebig.

---

14 Según nos instruye BEATRIZ BOSCH, no faltaron argentinos en esta industria progresista de la carne. De acuerdo con la noticia de *El Uruguay* del martes 14 de septiembre de 1869, Apolinario Benítez elaboraba en Gualaguaychú extracto de carne según el sistema de Liebig. Cfr. BEATRIZ BOSCH. *Urquiza y su tiempo*. Buenos Aires, 1971, p. 692.

15 H. S. FERNS, *Gran Bretaña y la Argentina en el siglo XIX*, Buenos Aires, 1968, p. 365.

Por otra parte, la consagración novelesca del caldo concentrado resultaba oportuna. Si se repasa el menú antes transcrito, se percibirá que uno de sus propósitos es que en la comida inaugural del viaje a la Luna estén representadas diferentes nacionalidades. Una reiteración de los alcances ecuménicos que los socios del Gun Club reivindicaron para la hazaña. El improvisado chef —¡un francés!— puede ofrecer a sus camaradas y comensales un té magnífico procedente de Rusia, vino de Borgoña, tostadas a la americana, bifés a la inglesa y hasta la presencia diluida de lejanos rumiantes de las pampas. Ninguna obertura mejor para esta mesa cosmopolita que una evocación de inmensas llanuras abiertas al porvenir y muy acordes con los espacios sin fronteras que recorrían los astronautas.

ADOLFO RUIZ DÍAZ

*Universidad Nacional de Mendoza*  
*Academia Argentina de Letras*

## SOBRE LA NAVE SERPIENTE DE LOS LIBROS IV Y V

### DEL *AMADIS DE GAULA*

En el capítulo 42 del libro IV del *Amadís de Gaula* tiene lugar la presentación de una nave maravillosa con forma de dragón o serpiente. Se manifiesta en el puerto de la Insula Firme, en cuyo huerto hay importantes personas reunidas con motivo de las bodas de Amadís y Oriana, y de otros caballeros. Ocurre de repente en el mar el raro prodigio y todos corren al puerto para verlo:

Entonces los reyes demandaron sus caballos é cabalgaron, é todos los otros caballeros, é fueron al puerto, é las reinas é todas las señoras se subieron á lo mas alto de la torre, donde gran parte de la tierra y de la mar se parecia; é vieron venir un humo por el agua, mas negro é mas espantable que nunca vieran. Todos estovieron quedos fasta saber qué cosa fuese, é dende á poco rato que el fumo se comenzó á esparcir, vieron en medio dél una serpiente mucho mayor que la mayor nao ni fusta del mundo; é traia tan grandes alas, que tomaban espacio que una echadura de arco, é la cola enroscada hácia arriba, muy mas alta que una gran torre; é la cabeza, é la boca, é los dientes eran tan grandes, é los ojos tan espantables, que no había persona que la mirar osase; é de rato en rato echaba por las narices aquel muy negro humo, que fasta el cielo subia; y desde se cubria todo daba los roncós y silbos tan fuertes é tan espantables, que no parecia sino que la mar se queria fundir. Echaba por la boca las gorgozadas del agua tan recio é tan lejos, que ninguna na/ve, por grande que fuese, á ella se podría llegar, que no fuese anegada. Los reyes é caballeros, como quiera que muy esforzados fuesen, mirábanse unos á otros, é no sabian qué decir; que á cosa tan espantable é tan medrosa de ver no fallaban ni pensaban que resistencia alguna podría bastar; pero estovieron quedos. La gran serpiente, como ya cerca llegase, dio por el agua al través tres ó cuatro vueltas, haciendo sus bravezas, é sacudiendo las alas tan recio, que mas de media legua sonaba el crujir de las conchas. Como los caballos en que aquellos señores estaban la vieron, ninguno fue poderoso de tener el suyo; antes con ellos iban huyendo por el campo fasta que de fuerza les convino apearse dellos. E algunos decian que sería bueno armarse para atender, otros decian que, como fuese bestia fiera de agua, que no osaría salir en tierra, é puesto caso que saliese, que espacio habría para se meter en la insola, y que ya ella, de que via la tierra, comenzaba á reparar. Pues estando así todos maravillados de tal cosa cual nunca oyeran ni vieran otra semejante, vieron cómo por el costado de la serpiente echaron un batel cubierto todo de un paño de oro muy rico, é una dueña en él, que á cada parte traia un doncel muy ricamente vestido, é sofriase con los brazos sobre los hombros dellos, é dos enanos muy feos en extraña manera, con sendos remos, que el batel traían á tierra. Mucho fueron maravillados aquellos señores de ver cosa tan extraña; mas

el rey Lisuarte dijo: "No me creais si esta dueña no es Urganda la Desconocida; que bien se vos debe acordar, dijo á Amadís, del miedo que nos puso estando en la mi villa de Fenusa cuando con los fuegos vino por la mar. Yo lo he pensado así, dijo Amadís, despues que el batel vi; que de antes no creia sino que aquella serpiente era algun diablo con que toviéramos harto que hacer". (*Amadís de Gaula*, IV, 42, p. 359 a-b; ed. P. de Gayangos, Madrid, 1931).

Urganda la Desconocida, dueña de este objeto extraordinario, manifiesta su verdadera naturaleza: una "gran fusta que serpiente parece" (*Am.* IV, 52, 399 b). Desde esta afirmación fundamental, proponemos explicar de cuatro modos el sentido de tal nave serpiente: arqueológico, lingüístico, literario y simbólico.

Consiste el comentario arqueológico en reconstruir, con los datos de la representación poética, el objeto material *fusta* o *nave*, sobre el cual esa representación se genera. En efecto, la representación poética aparece como una extensa metáfora pura, cuya parte real, la nave hipotética, ha quedado asumida por completo en la forma imaginaria. Si como creemos, este proceso metafórico es cierto, en la forma imaginaria deben permanecer necesariamente vestigios analógicos por los cuales se puede acceder al objeto real supuesto. Hay que determinar, pues, estos vestigios. Para ello es preciso describir cuidadosamente los elementos del objeto representado poéticamente. Descriptos éstos, hemos llegado, por nuestra parte, a las siguientes conclusiones: 1º) la configuración interna del objeto corresponde a la de un castillo o alcázar con gran sala, capilla, cámaras, almacenes, caballeriza y arsenales (mientras que la parte superior externa hace las veces de atalaya, torre del homenaje, muralla y patio); 2º) la configuración externa corresponde a la de un dragón alado con cuerpo fusiforme y escamoso, extremos prolongados verticalmente en cabeza feroz y cola enroscada. Los elementos de la configuración externa muestran analogías con la forma de ciertas embarcaciones mediterráneas y nórdicas de guerra. El cuerpo fusiforme y escamoso es comparable con el casco en tingladillo y doble proa nórdico; cabeza y cola son homologables con los postes altos y figurados de roda y codaste nórdicos; las alas se asimilan con las dos filas de remos altos de cada banda en naves nórdicas, sobre todo. Se completan estas analogías con la función de la cubierta y la desmontabilidad del mástil y verga en ellas. De otro lado, el término específico *fusta* usado solo o en combinación con *serpiente* refiere inequívocamente esta clase de embarcaciones, a lo que se suma la costumbre de identificarlas sus constructores en nombre y forma con dragones.

Advertimos, en primer lugar, desde la perspectiva lingüística, que en los libros IV y V del *Amadís* se dan al objeto veinticinco denominaciones distintas, que van desde *fusta* hasta *diablo*. Pueden clasificarse en tres grupos: 1º) referencias al objeto como artefacto y tipo de embarcación (1-8); 2º) referencias mixtas a la doble naturaleza, artificial y animal, del objeto (9-17); 3º) referencias exclusivas al aspecto animal y monstruoso (18-25). La última denominación es *diablo* y se clasifica en el tercer grupo por causa de la habitual identificación *diablo-serpiente*. Entre el primer grupo y el segundo y entre el

segundo y el tercero hay denominaciones de transición. Del análisis de los testimonios deducimos, para el primer grupo, que el término genérico *nave*, cuyos rasgos característicos son: “autonomía” y “navegación de altura”, abarca dos específicos: *fusta*, caracterizado por “ligereza”, “propulsión de remos”, “mayor velocidad” y “función bélica”, y *nao*, caracterizado por “gran desplazamiento”, “propulsión de velas”, “menor velocidad” y “función mercante”. Frente a esta clase está el término constituido por *barco*, *barca*, *batel*, que tiene por rasgos característicos: “función auxiliar no autónoma” y “navegación de costa o puerto”. El nombre *fusta* (del lat. *fustis* ‘vara’, ‘madero’ y luego, ‘nave’) es el más numeroso, lo cual plantea un interesante problema dialectológico que no podemos resolver aquí. Sin embargo, es importante insistir en que designa desde principios del siglo xv un tipo de galera dedicada al combate y la presa. Cuando en el texto se reitera sin cesar esta denominación de la nave serpiente de Urganda y Esplandián es porque se enfatiza su función bélica como un atributo propio y muy significativo de su naturaleza. De la segunda clase de denominaciones deducimos la clara conciencia, espontánea o adquirida, que los más diversos sujetos tienen de ser la Gran Serpiente un *mixtum genus* constituido por una sustancia y una forma, nave y serpiente, artefacto y apariencia. Estas denominaciones consisten en sintagmas que asocian a una primera parte que refiere tipo de nave una segunda que atribuye, complementariamente y a modo de comparación implícita, la cualidad de la serpiente. Las denominaciones del tercer grupo completan la metáfora anticipada en el anterior. En efecto, sólo el nombre *serpiente*, ocasionalmente *sierpe*, se da al objeto. Todos estos hechos pueden interpretarse de la siguiente manera, desde un punto de vista semántico que refleja al mismo tiempo un proceso lingüístico histórico: hay un primer estado de lengua A en el cual el significante / serpiente / y el significado ‘serpiente’ tienen como designación el “(animal) serpiente”; como consecuencia de la mitificación de la embarcación por asimilación con la serpiente ocurre una mutación semántica reflejada en un segundo estado de lengua A’, en el cual el significante / serpiente / y el significado ‘serpiente’ tienen dos referentes distintos: a) “serpiente (animal)” y b) “serpiente (embarcación)”; el tercer estado de lengua B, diferente de los anteriores, en el cual un nuevo significante / serpiente / con igual significado ‘serpiente’, pero con referente único “serpiente (animal)”, resulta gravemente afectado de confusión cuando traduce otro estado de lengua como A’, porque con el término *serpiente* sólo puede nombrar “animal” en todos los lugares en que la lengua A’ nombra con su único término *serpiente* “animal” y “embarcación”; para solucionar la dificultad se hace necesario un estado B’, en el cual, para designar el referente “embarcación”, hay dos signos, uno constituido por el significante / nave / y significado ‘nave’, y otro, por el significante / serpiente + determinantes / con significado ‘nave’. Este estado final es el que encontramos en el *Amadís*, y creemos que trasunta una historia lingüística, literaria y cultural compleja.

La aludida asimilación de nave a animal, resultante de una conciencia simbólica, y lingüística, muy antigua, difundida y perdurable, es un hecho

fácilmente demostrable, apelando a los testimonios de la iconografía o a los de las lenguas. En un relieve asirio del siglo VIII a. C., actualmente en el Museo del Louvre, se muestra un episodio de una expedición naval. Las naves tienen bordas muy curvadas y rodas y codastes muy sobresalientes. Las rodas están rematadas con cabezas de caballo esculpidas. En el Mediterráneo fue normal durante la antigüedad que en las embarcaciones figurasen peces o cisnes, ya en las formas y ojos de las proas, ya en la configuración de los aplustres. El nombre *galera*, en la Edad Media *galea*, por ejemplo, procede del griego *galéa*, que designaba un pez selacio delgado, ágil y veloz. En el cristianismo, la identificación de pez y nave se realiza, de un modo harto complejo, en la estructura del propio edificio del templo. Sin embargo, un caso notable y de incalculable valor para nuestra tesis es una representación del Arca de Noé realizada hacia el año 1100 en la iglesia abacial de San Savino en Montmorillon, Francia, de la cual hay una copia en París. El arca, en cuyo centro se levanta el típico edificio de tres pisos, tiene bordas muy curvas, casco en tingladillo y mascarón de proa con figura de cabeza de animal, como las naves normandas. Pero es difícil decidir qué es el animal figurado, y en consecuencia la embarcación. La identificación nave-serpiente más antigua que conocemos está en el *Enuma Elish* o *Poema Babilónico de la Creación*, cuya composición, basada en un estrato mítico precedente sumerio, parece remontarse hasta el 2.000 a. C. Muestra a Marduk, el dios sol, venciendo a Tiamat, el "mar", concebida como serpiente o dragón, y hollando su cadáver como quien sube en una nave, según se afirma en la tablilla 7 del texto conservado. La identidad es evidente, pero muy lejana en tiempo y espacio del *Amadís* medieval. Sin embargo, este mito ha perdurado en un ámbito cultural y religioso, aunque pagano, próximo a la Europa medieval cristiana: el de los pueblos germánicos del Mar del Norte. Ya nos hemos referido a su costumbre de llamar *serpientes* o *dragones* a sus naves de guerra. Conviene ahora que examinemos, someramente, desde el punto de vista lingüístico, el arraigo que entre ellos ha tenido tal costumbre, vista la precedente clasificación e interpretación semántico-histórica de las denominaciones de la nave serpiente del *Amadís*, para determinar su posible vitalidad y poder de difusión. Sabemos que los germanos, en su expansión hasta las costas del Mar del Norte, llevaron consigo el antiguo nombre de la embarcación común a todos los pueblos indoeuropeos, formado sobre la R. *nau* o *naus*, 'nave' o 'nave (como tronco de árbol ahuecado)'. La comunidad de origen se comprueba por los testimonios del ai. *nāuh*, ap. *naviyá* 'flota', av. *navāza* 'id.', arm. *nav* 'nave', gr. át. *nays* 'id.', lat. *navis* 'id.', asir. *nāu* 'id.', aisl. *nor* 'id.' y *nōa - tun* 'arsenal' (la morada celestial del dios Njörd, que impera sobre el viento, el mar y el fuego, y a quien invocan los navegantes), testimonios repartidos en todo el dominio, como se ve. Pero salvo los citados ejemplos antiguos del aisl., el nombre, en los dialectos germánicos en que subsiste, aparece con apartamiento total del sentido propio ide. Es que pronto aparecieron en este dominio germánico los sustitutos que terminaron sofocándolo. Si tomamos como testigos del proceso de sustitución el inglés y el alemán modernos, nos encontramos con que, de las tres denominaciones inglesas características de la nave: *ship*, *boat* y *vessel*, y de las dos

alemanas: *Schiff* y *Boot*, ninguna posee etimología germánica común referida a la "nave". En efecto, *ship* y *Schiff* proceden del tema germánico \* *skipa*- 'recipiente excavado de madera' 'vaso', y éste a su vez de un tema verbal ide. \* *skēi*- 'cortar, tallar'. El paso semántico de 'vaso' a 'nave' se da también fuera del dominio germánico; por ejemplo, el inglés *vessel* no es sino doblete romance antiguo del germánico *ship*, puesto que, a través del anglonormando, deriva de *vascellum*, diminutivo latino de *vas* 'vaso' (y dio además el fr. *vaisseau* y el esp. *bajel*). Tampoco *boat* y *Boot* tenían en su origen sentido náutico, porque su tema ide. es \* *bheid*-, presente en el ai. *bhináti* 'corta, abre, parte, atraviesa' y en el lat. *findere* 'hender, abrir, dividir', tema que resulta de la amplificación consonántica de la R. \* *bhei*- 'golpear, herir'. De \* *bheid*- derivó el gót. *beitan* y el anórd. *beiti* 'morder' y de este anórd. el ags. o afrís. *bāt*, de donde, en fin, el inglés *boat* y el al. *Boot* 'nave'. El significado germánico antiguo se conserva en inglés *bite* y al. *beissen* 'morder'. Ahora bien, ¿cómo se llegó a 'nave' desde 'morder'? Si se presta atención no sólo a las palabras, sino a las cosas, la respuesta es inmediata: de haber asimilado la nave a un animal feroz, el figurado en el tajamar o en lo alto de la roda. La cooperación de la lingüística, la filología y la arqueología marina es definitiva en esta clase de investigación. Las barcas de Hjörtspring, Nydam, Gokstad, Oseberg, Sutton Hoo, Snape Common, halladas en Escandinavia, Alemania, Inglaterra, con sus proas hendidas y rodas y codastes tallados nos permiten hacernos una buena idea de esas naves-serpientes. En *Beowulf*, texto de principios del siglo VIII, aparece ya, entre muchos otros, el nombre *bāt*, se menciona con frecuencia la curvatura de la borda y extremos: *hringedstefna* (32, 1131, 1897), *wundenstefna* (220, 1910), *wudu wundenhals* (298), *hringnaca* (1862), y en un lugar se utiliza un revelador atributo: *on wilsid wudu* (216) "en bravo, fiero, salvaje navío", que muestra de nuevo la naturaleza animal de la embarcación.

El flujo continuo de las denominaciones llegó a producir entre los nórdicos escandinavos (vikings o normandos) dos nombres decisivos: *snaka* y *draca*, es decir, *serpiente* y *dragón*, respectivamente. Estos dos términos son, como en el mundo cristiano medieval, sinónimos (en el *Beowulf* se nombra indistintamente *wyrm* o *draca*, 'serpiente' o 'dragón', el monstruo de la parte IV) y se utiliza exclusivamente para naves de guerra. De igual modo, en el *Amadis* es *serpiente* nombre de *fusta*. Las embarcaciones nórdicas de guerra de mayor tamaño se llamaban *gran serpiente*, como en el *Amadis*. Conocemos perfectamente el origen de *draca*, pero subsisten muchas dudas con respecto a *snaka*. El ags. *draca* y anórd. *dreki* derivan de un germánico occidental común \* *drako*, y éste, a través del lat. *draco*, del gr. *drákōn* 'que mira fijamente o con agudeza', participio del verbo *dérkomai* 'mirar fijamente'. De otro lado, el ags. *snaca*, anórd. *snark*, *snokr*, inglés *snake* 'serpiente' y el al. *Schnake*, sueco *snok* 'víbora, culebra' tienen origen oscuro. Algunos lingüistas, sin embargo, consideran posible que esté emparentado con el sánscrito *nāgán* 'serpiente', en particular 'daimon-serpiente', y 'elefante'. En conclusión, es evidente que todas las denominaciones nórdicas de la nave originadas

en metáfora animal caracterizan el objeto como "feroz", "ofensivo" y "terrible". La nave del *Amadís* coincide con éstas del Mar del Norte no sólo en el nombre: *serpiente*, y en la clase: *nave de guerra* o *fusta*, sino en la forma: *dragón*, y en los rasgos que le son inherentes: *ferocidad* o *braveza*, *ofensividad* y *terribilidad*, porque, como ellas, es una metáfora animal.

En el comentario literario que sigue nos interesan dos aspectos: 1) rasgos accesorios de la nave del *Amadís* y las *Sergas de Esplandián* comunes con sentidos nórdicos; 2) la cuestión sobre el origen y autor del *Amadís de Gaula*. En cuanto a lo primero, enumeramos, sin ningún propósito de exhaustividad, los siguientes: 1) la mencionada "braveza" de la nave del *Amadís* (IV, 42, 359 b; V, 49, 454 a, etc.), comparable con el carácter indómito de la nave-animal en el *Beowulf* (v. 216: *wilsid*, énfasis en la espontaneidad por *wil-*); 2) riqueza de la nave (ricos paños, seda, piedras preciosas, etc.) en el *Amadís y Sergas*, comparable con muchas representaciones poéticas nórdicas (*vid.* Child, ESPB I 72, 312, 474; II 13, 30, 217s.; III 340; IV 472; V 285), natural en ámbito germánico por relación con dios de tercera función (cfr. G. Dumézil); 3) música capaz de suspender y adormecer (IV, 52, 401 a; V, 19, 428 a; 107, 508 a), como ocurre en sagas y baladas de tradición céltica y germánica (*vid.* Child, ESPB I 15-17, 25, 28 b, 31-5, 37 s., 44, 50, 55, 367, 485; II 137, 139s., 511s.; IV 18-21, 441; V 220 b, 285, 293 a); 4) nave veloz y capaz de moverse y gobernarse por sí misma (= por poder de Urganda: V, 23, 430 a; 162, 544 b), cualidades similares a las del barco *Skidbladnir*, atribuido a Odín o a Frey en las *Eddas*; 5) gran tamaño, comparable también con el de *Skidbladnir*, del cual se dice en el *Gylfaginning* que todos los Ases pueden cargarlo con sus armas y pertrechos; 6) la misión de la nave serpiente en las *Sergas*, preanunciada por Urganda en el *Amadís*, es conservar la unidad, integridad y existencia de un mundo, el cristiano, función de conservación que no es propia sólo del Noé bíblico (recuérdese la nave-animal de Noé mencionada) o del Utnapishtim del *Poema de Gilgamesh* y de tantos otros personajes diluviales, sino de dioses nórdicos de la tercera función, como Freyr o Njörd (a cuyo *Noatun*, Arsenal o Albergue de Naves, ya nos referimos); 7) en fin, ciertos atributos de Urganda, dueña de la nave serpiente, son comparables con los de Odín, dueño del *Skidbladnir* en textos como la *Ynglingasaga*, por ejemplo, la omnisciencia y el poder de metamorfosearse.

Por lo que a la cuestión del autor y origen respecta, bien puede afirmarse que es problema oscuro sobre el cual nada de cierto puede decirse. Pero debe intentarse. Los ámbitos religiosos y tradicionales, lejanos y próximos, en que tuvo vigencia el tipo mítico de la serpiente nave se extienden desde el Sumer mesopotámico al Perú precolombino, a las islas de la Polinesia y las costas del Mar del Norte medieval. Las correspondencias tipológicas que hemos señalado son lo suficientemente estrechas como para suponer que alguna clase de conexión ha habido entre el hecho nórdico y la representación poética del libro IV del *Amadís*. Sabido que antes de Garci Rodríguez de Montalvo y la primera edición de 1508 hubo un *Amadís* en tres libros, citado por vez primera en la traducción castellana de Juan García de Castrogeriz del *De regi-*

*mine principum* de Egidio Romano cerca de 1345, luego en el *Cancionero de Baena* en unos versos de Pedro Ferrús antes de 1379 y, en fin, por el canciller Pedro López de Ayala en la copla 162 de su *Rimado de Palacio*, de 1385, si aceptásemos la palabra del propio Garci Rodríguez, de que al *Amadís de Gaula* “corrigió” los tres primeros libros, palabra cierta según se ve, que “trasladó y emendó” el cuarto y “añadió” el quinto, las *Sergas del Esplandián*, ¿por qué no creer que la composición del cuarto no ha sido en verdad hecha por él y que del original y no de la enmienda puede proceder el tema de la nave serpiente, que hace perdurar en el quinto sin mayor inventiva? Si esta hipótesis se admite y se aplica el esquema lingüístico histórico-semántico a que habíamos arribado, es posible concluir: 1º) que la asociación de nave y serpiente se da primero en un dominio lingüístico y geográfico en el que el nombre del animal sirve simultáneamente para designar la embarcación, dominio que en esta instancia puede ser coloquial o literario; 2º) que tal asociación, ahora como tema poético exclusivamente, se extiende a otro ámbito lingüísticamente diferente y geográficamente próximo al primero, acaso intermediario entre él y el hispano, en el que el nombre traducido designa sólo animal en lengua coloquial, de donde resulta una metáfora lo suficientemente difícil para inducir un proceso de comentario y racionalización, a modo de glosa artística interpolada; 3º) que tal proceso y glosa puede haberse continuado en el *Amadís* español, al intentar el traductor dar forma inequívoca de dragón al objeto para adecuarlo a la denominación *serpiente* recibida en la transmisión del texto, y al convertir simultáneamente en castillo las partes interior y superior de la nave-dragón, preparándola desde ya para las funciones cumplidas en ella en los libros IV y V. La expresión “gran fusta que serpiente parece” es producto no de un conocimiento directo, en el *Amadís* español, sino de una glosa, en la cual se apoyan además todos los lugares en que al objeto poético se da el simple nombre de serpiente.

Por último, sólo falta para dar término a nuestra exposición el propuesto comentario simbólico. Lo desarrollamos con dos condiciones: primera, que nos remitimos exclusivamente a dos ejemplos de la relación serpiente-nave, aunque pertenece al general de la serpiente; segunda, que lo comentamos en abstracto, es decir, que no atribuimos a los transmisores del texto del *Amadís* uso intencionado del simbolismo. Hemos mencionado ya el caso de Tiamat en el *Enuma Elish*. La fecha de redacción de este poema babilónico suele ubicarse entre el 1390 y el 1594 a. C., aunque algunos la hacen remontar hasta el 2000 a. C. Procede de un prototipo sumerio arcaico y de diversas fuentes sumerias y acádicas posteriores unificadas bajo los amorreos en torno a la figura de Marduk. Aparecen en él dos principios cosmogónicos distintos: *apsû*, primer principio, masculino, consistente en la masa visible y horizonte de las aguas dulces. De él nace Marduk, el sol del cielo, el más fuerte, alto y hermoso de los dioses, con cuatro ojos y cuatro oídos vueltos a los cuatro puntos cardinales, armado de arco y flecha, maza, rayo y siete vientos. El segundo principio es Tiamat (tableta I 4), femenino, consistente en las aguas saladas que circundan el horizonte, el mar (*tiamat* significa ‘mar’ en acádico), origen de los mares, forma de las aguas tempestuosas y pobladas de mons-

truos, representado por ello como gigantesca serpiente o dragón de caótica fuerza. Marduk combate con Tiamat para domeñarla. En el combate, abre ella sus fauces para devorarlo, pero Marduk introduce los siete vientos en su vientre, se lo distienden y una flecha del dios termina dándole muerte. Marduk corta el cuerpo de serpiente en dos partes. Con la superior forma el Cielo y con la inferior la Tierra (tabl. IV). Con los despojos forma los montes y los ríos. En la última parte del poema se celebra a Marduk según sus cincuenta nombres (tabl. VII). Bajo uno de ellos, Malah, se recuerda su victoria y se manifiesta cómo “Tiamat es su nave y él el jinete”, porque cuando la Serpiente quedó derribada, holló su monstruoso cadáver el dios (tabl. IV). Algo similar acontece en la mitología nórdica. Loki, dios contradictorio que participa del carácter titánico de los gigantes (en el *Cantar de los Nibelungos* se refleja en Hagen, asesino de Sigfrido, así como en éste lo hace Odín), engendra tres hijos que deben ser muertos por el daño que de ellos sobrevendría al mundo de los dioses. Uno de ellos es Jörmungard, la serpiente del Midgard, el Recinto del Medio, morada de los seres humanos. Se la arroja al profundo mar que rodea todas las tierras, y crece allí tanto, que llega a ocuparlo por completo hasta morderse la cola (*Gylfaginning*, cap. 34). Del mismo modo que en el *Enuma Elish* se forma todo el mundo de la sustancia de la gigantesca serpiente Tiamat, también de un gigante, Ymir, que participa con la Serpiente del Mundo nórdica de la misma naturaleza titánica, proceden todas las cosas. Odín, jefe del cielo y de la tierra, y sus hermanos lo matan. Luego hacen de su cuerpo la tierra, de su sangre el mar que rodea, como la serpiente, la tierra, de su carne los campos, de sus huesos las montañas, de sus dientes las piedras y de su cráneo el Cielo (id., cap. 8). Marduk y Odín son igualmente omnipotentes y omniscientes y tienen por emblema de su poder la nave Skidbladnir el uno y Tiamat convertida en embarcación el otro. De la obra *Hindouisme et Bouddhisme* de Ananda K. Coomaraswamy (París, 1972; pp. 19-20) extractamos la siguiente explicación del sentido del simbolismo de la Serpiente.

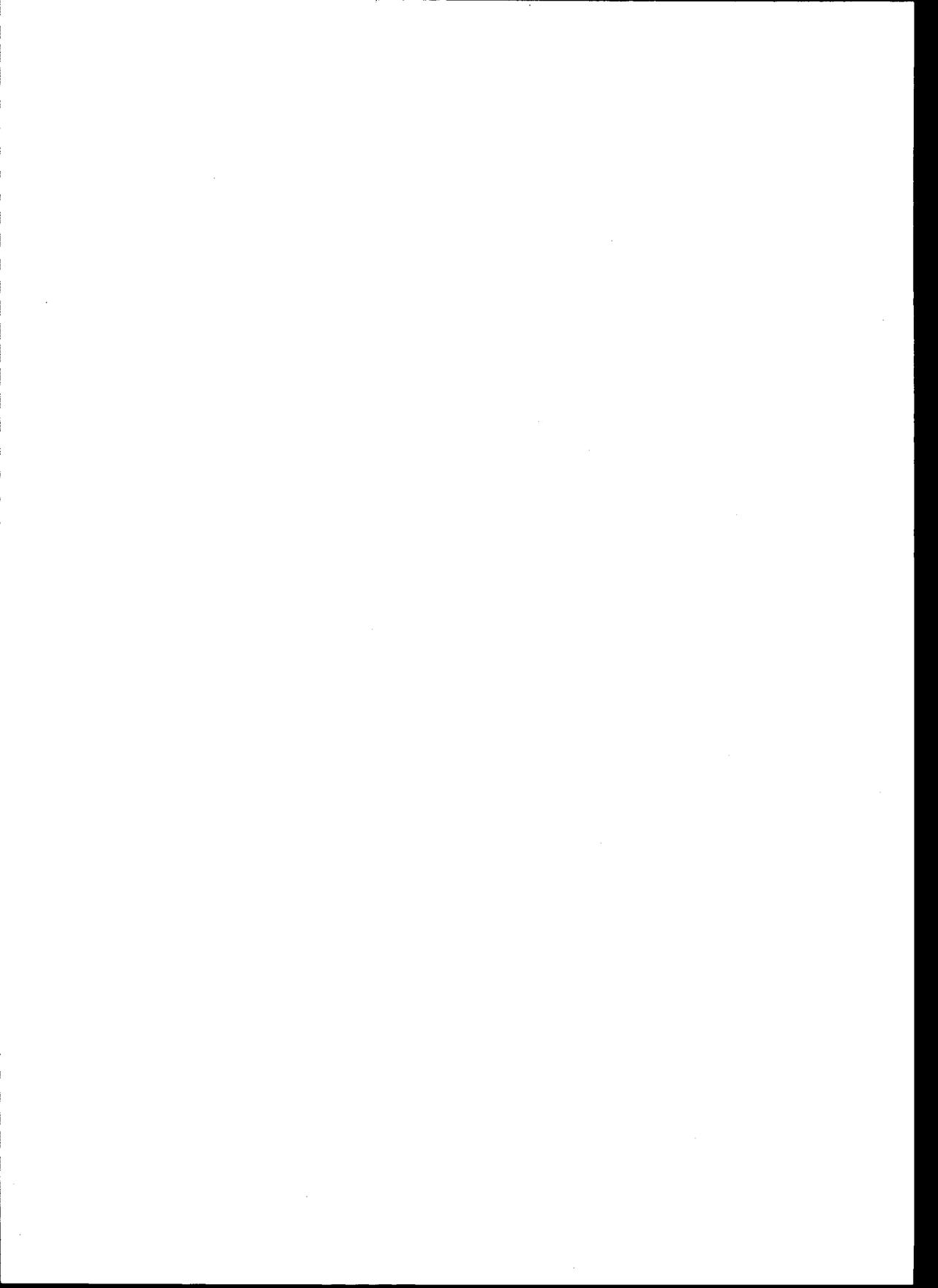
En el comienzo eterno, fuera del tiempo y el espacio, sin distinción de ser y de no-ser, de luz y de tinieblas, de Tierra y de Cielo, está la Identidad Suprema del Uno. El Todo está contenido entonces en el Principio todavía, Principio que puede ser denominado Dragón o Serpiente sin fin (como el *nāgāh* o Serpiente Ananta, Infinito o Sin-fin, de la tradición hindú). Ligado a este Principio aparece el Matador del Dragón, nacido para suplantarle y distribuir los tesoros que guarda entre sus amigos (como Beowulf). Si debe haber un mundo, es necesario liberar todas las posibilidades de ser encerradas en el Dragón, destruyendo la prisión en que están ocultas. Pero en realidad, Matador y Dragón, sacrificador y víctima, son Uno en espíritu, aunque se muestren como enemigos mortales. El Matador del Dragón *es* nuestro amigo y por él el Dragón debe ser pacificado y *convertido* en amigo. La Serpiente sin fin, invencible mientras permanece como la Abundancia una e indivisa, es abierta y desmembrada como un árbol trozado y todos los dioses, los seres, las ciencias y los bienes salen de su seno. Así pues, el Dragón o Serpiente es el Principio eterno en que todas las cosas se contienen esencial-

mente, y la nave de su nombre, en consecuencia, dominada, obediente y benigna, ese mismo Dragón y Principio hecho amigo. Pero la forma de este simbolismo es exótica en un clima cristiano, como lo es, a pesar de todo, la benigna Serpiente del *Amadís* y, luego, de las *Sergas*, porque su figura tiene ya asignado un valor preciso e irrevocable desde la *Revelación* de San Juan Evangelista: *draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur diabolus, et satanas* (12, 9 y 20, 2), de igual manera que, como vimos, la llamó *diablo* Amadís, cuando la vio por vez primera.

Algo de extraño y poco cristiano sintió en el *Amadís*, y otros libros de caballería, el valenciano Jerónimo de Sampedro, quien, oponiendo a la "industria de Urganda la Desconocida" la "divina sabiduría del verbo hijo de Dios", compuso dos del mismo estilo a lo divino. En el segundo, impreso en Valencia en 1554, *Caballería Celestial de las Hojas de la Rosa Fragante*, Jesucristo es el Caballero del León y Lucifer el de la Sierpe. Así las cosas, el autor parece haberse conformado a las Escrituras y a la tradición de la Iglesia; pero, raro prodigio, mientras que el *Amadís de Gaula*, en que se llama a Esplandián, beneficiado de la nave de Urganda, Caballero de la Gran Serpiente (IV, 45, 364 b, etc.), pasó airoso, gracias al barbero, el escrutinio del cura en el *Quijote*, éste de Sampedro no pudo superar las sospechas de la Inquisición y debió sufrir la pena definitiva del *Índice*.

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ

*Universidad Católica Argentina*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*



## AMOR, DISCRECIÓN Y DINERO EN LA DAMA BOBA DE LOPE DE VEGA

El contraste entre las dos hermanas, Nise la sabia y Finea la boba, es lo primero que salta a la vista en *La Dama Boba*, y ha sido estudiado más de una vez. Se le han atribuido diversos significados. Simétrico desajuste con un ideal femenino centrado en el matrimonio, a su vez trasunto del amor platónico que a través de los sentidos conduce a la realidad total, incluso divina (Holloway);<sup>1</sup> simétrico apartamiento de la normalidad y sentido común por "humor" o rigidez psíquica, que impide a ambas desempeñar bien su rol actual de damas y les impediría también el de casadas (Larson);<sup>2</sup> pedantería destacada en Nise, tosquedad en Finea, en contraste de claroscuro que se va afinando con la evolución de ésta, concentrándose en las oposiciones "gusto/justo", "natural/arte" ya estudiadas por Menéndez Pidal,<sup>3</sup> así Lope, simbólicamente, nos está diciendo que en la entrelazada vitalidad de ambos sistemas está el máximo acierto (Zamora Vicente),<sup>4</sup> valiosos estudios también de A. Egido<sup>5</sup> y E. Bergman.<sup>6</sup>

Se ha notado quizás menos que el contraste, más atenuadamente, se extiende también a los galanes correspondientes, abarcando pues a las parejas como tales, a la imagen del amor y de los valores básicos que cada una busca o encarna.

Para comprender mejor todo esto será útil rever primero los valores y la imagen del amor implícitos en las figuras de las jóvenes.

La primera en aparecer es Nise. Conviene reflexionar sobre si es justa la acusación de pedantería que suele pesar sobre ella. Sus bases suelen ser la conversación con la criada acerca de Heliodoro, la palabra "eclipse" usada

---

1 JAMES E. HOLLOWAY, Jr. "Lope's Neoplatonism: *La dama boba*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIX, (1972), 236-255.

2 DONALD LARSON, "*La dama boba* and the common sense of life", en *Romanische Forschungen*, 85, 1-2, p. 41.

3 RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, "El Arte Nuevo y la nueva biografía", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.

4 ALONSO ZAMORA VICENTE, "El poder del amor; las dos hermanas de *La dama boba*", en HCLE, t. 3, pp. 368-372.

5 AURORA EGIDO, "La universidad de amor y *La dama boba*", en *Bol. de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* LIV, 1978, 1-4, p. 351.

6 EMILSE BERGMAN, "*La dama boba*: temática folklórica y neoplatónica", en *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi.-6, 1981.

como verbo en la conversación con Laurencio (que sin embargo, deja de considerarse tal, es verdad que en un monólogo lírico, en boca de Finea), e, implícitamente, los exasperados comentarios de Otavio, su padre.

Tales bases me parecen un tanto insuficientes. Las criadas y criados son, por convención dramática, dobles e interlocutores primeros de sus amos; en *La Dama Boba* lo son casi caricaturescamente. Están allí para permitir al autor mostrar la intimidad y preferencias de damas y galanes; a dama discreta, criada ingeniosa; a dama boba, criada tonta o al menos... "socarrona". Por otra parte, el tema de esa conversación, y las preguntas que la hacen progresar salen de la misma criada, no de Nise.

El giro "me eclipse el hablarte así" no es quizá suficiente para fundar la pedantería de quien en la misma escena se expresa con modestia, admite no comprender un lenguaje oscuro y preconiza un ideal expresivo de sencillez y claridad —el mismo de Lope. Más tarde sabremos que su biblioteca reúne, con lo mejor de la producción literaria de entonces, las preferencias del mismo.

Que la pedantería no sea rasgo dominante en Nise no significa que carezca totalmente de ella. Parecería que los valores que Nise realmente tiene —la discreción que todos le reconocen, la coherencia, la fidelidad, la firmeza de carácter, valores éticos (lealtad) y estéticos (claridad, naturalidad)—, independientes además de los del padre o los galanes, estuvieran velados por algún exceso que sin embargo no los neutraliza. Por ejemplo, una irascibilidad bastante explicable por los engaños e infidelidades de Laurencio.

Tal atenuación de valores cuya realidad no deja de reconocerse no carece de importancia para el significado final de la obra.

Circumscripta pues la posible pedantería a una función de velo, de atenuación, permanece que Nise es reconocida como de gran "ingenio", "entendimiento" o "discreción". Todos los galanes, aún Laurencio que la deja; Miseno, el mismo Otavio entre dos explosiones de mal humor, lo reconocen. Ese discernimiento se ejerce en una suerte de liderazgo, de atracción elevadora que no excluye a la amorosa pero la desborda; es ejercido por una joven con intereses, gustos y valores propios, independientes tanto de los paternos como de las preferencias intelectuales de los galanes. Ante ellos no teme mostrar lo que ignora o no entiende; tampoco le importa discrepar con la moda que los domina.

A estas cualidades intelectuales acompaña un carácter firme y sin disimulo (a no ser el pequeño ardid amoroso de la caída), un tanto rígido, fiel a su amor hasta tener la evidencia de la tortuosa conducta de su enamorado —de sus desvalores—; en fin, cree en el amor como destino íntimo: "acidente", "estrellas". (Cfr. p. ej. a III, esc. 4).

La misma lucidez y firmeza con que lucha por su amor la apartan de él ante la evidencia de la mendacidad interesada de su galán, y la llevan a reconocer los valores de Liseo, coincidentes en realidad, como veremos, con los suyos.

Ideal expresivo de claridad y naturalidad, señalado por una joven hermosa, inteligente y culta, que no teme mostrar sus límites, cuya conversación agrada, atrae y eleva, que no carece de carácter, valores y objetivos propios, firme en su amor —que atribuye al destino— hasta tener la evidencia de que su enamorado falla en valores clave como la rectitud y la veracidad —todo esto resulta bastante evocador. Evocador de un ideal propuesto en un pasado próximo, para los personajes como para el público; aún vivo pero quizá en proceso de disolución: el plasmado, entre tantos otros textos, en el muy conocido *El cortesano* de Castiglione, traducido por Boscán a pedido de Garcilaso, y aparecido en España en 1534.

... muchas virtudes del alma son necesarias en la mujer como en el hombre; y así lo son también la nobleza del linaje, el huir de la afectación, el tener gracia natural en todas las cosas... (tenga) cierta afabilidad graciosa con la que sepa tratar y tener correspondencia con toda suerte de hombres honrados, teniendo con ellos una conversación dulce y honesta... tenga noticia de muchas cosas, porque... haga su conversación agradable y sustancial; no sea grosera ni vana en mostrar saber lo que no sabe; mas procure cuerdamente honrarse con lo que sabe... la continencia, la grandeza del ánimo, la templanza, la fortaleza, la prudencia... yo quiero que esta Dama las tenga todas ( L. III, cp. I y II).

Parecería pues que Nise encarna una imagen de la mujer y de su influencia a través del amor enunciada en el siglo anterior y ya ligeramente anacrónica. En un punto, lo veremos, se aleja de ella para acercarse a una tradición cercana: la imagen del origen del amor como "destino".

Frente a ella, Finea. Extraída por el amor que empieza a sentir de las tinieblas de una necedad infantilizadora, es elegida por el hombre amado como instrumento de un progreso económico que nada tiene que ver con los sentimientos. Moldeada por él para sí, depende en todo de su proyecto, mundo y valores, al punto de superarlo en capacidad de engaño para ayudarlo. No carece, por cierto, de rasgos positivos, la frescura, la espontaneidad afectiva, la discreción que adquiere, con su fuerte proporción de astucia; pero éstos no tienen otro horizonte ni meta que ese amor cuya contraparte es por lo menos dudosa.

Su imagen final coincidirá en el fondo con la que su padre y su galán trazaron en distintos momentos y sin saber que coincidían. En ella las letras son adorno ocasional, un tanto sospechoso, en último término descartable, y la ignorancia apoyo de la castidad. Esta virtud, prerequisite obvio entre otros en la imagen anterior, ocupa ahora un primer plano casi exclusivo.

Otavio:

¿Para qué quiero yo que, bachillera  
la que es propia mujer concetos diga? (vv. 233-234)  
De dos extremos: boba o bachillera  
de la boba elección, sin duda, hiciera. (vv. 215-216)

Laurencio:

Porque yo no te quería  
para pedirte consejo.

¿Qué libro esperaba yo  
de tus manos? ¿En qué pleito  
habías jamás de hacerme  
información en derecho?

(vv. 2433-2438)

Demás que si me quiere, a mí me basta  
Que no hay mayor ingenio que ser casta.

(vv. 1638-1639)

Lo curioso es que tal criterio se encuentra en consonancia con un texto aparentemente tan poco afin a esta obra como el *Buscón* de Quevedo (ya veremos que la consonancia no se limita a este aspecto):

La otra no era mala, pero tenía más desenvoltura y dábame sospechas de hocicada...

Conocí que la mi desposada corría peligro en tiempo de Herodes, por inocente; pero como no quiero a las mujeres para consejeras ni bufonas... que cuando sea boba, harto sabe si me sabe bien... (L. II, cap. VII).

Otro rasgo de la misma imagen es la reclusión en el ámbito doméstico, frente a la "conversación dulce y honesta, con toda suerte de hombres honrados" de la Dama; notemos que, para Castiglione, las virtudes domésticas, "aquellas calidades que se requieren en todas las mujeres, como ser buena y discreta, saber regir la hacienda del marido, y la casa y los hijos si fuere casada", son presupuestos como la belleza femenina, y el valor, el manejo de las armas o una regular apostura corporal en el hombre (L. III, cap. I; cfr. con la descripción del ideal de mujer casada por Otavio, a I, esc. 4).

Sinteticemos pues: una imagen femenina dominada por la espontaneidad afectiva, de inteligencia práctica lindante con la astucia, cuyos deseos, metas y valores se hallan completamente polarizados por el hombre, reclusa en el ámbito doméstico concebido como círculo cerrado, casi aislado del mundo exterior, preferiblemente alejada del de la cultura como de algo sospechoso aunque alguna relación con él se admite. En esta imagen la castidad es la virtud dominante para la valoración social y desplaza a la discreción prudente que en realidad la contenía.

De una constelación de valores se ha seleccionado pues alguno (castidad), potenciado otros más o menos implícitos (espontaneidad afectiva, inteligencia práctica), relegado hasta casi negarlos los más cercanos al centro de decisión personal —inteligencia, discernimiento, posesión de sí y ajuste de los valores a circunstancias y personas—, y en fin casi desechado los que hacen a la cultura y a una cierta intervención en el mundo, aun si de modalidad tradicionalmente femenina: esa "conversación agradable y sustancial" que "mueve y levanta" al cortesano a la superación a la vez cultural y guerrera.

Pero es que los valores de la cultura se encuentran en franco descenso, también respecto de los hombres. Los valores económicos, en un sentido elemental de acumulación y capacidad de gasto, los han desplazado. Implícitamente, han desplazado quizá también a los de aventurera búsqueda de dominio del mundo, perspectiva totalmente ausente.

Ello se hace más claro al reunir las constataciones y valorizaciones dadas como evidentes —se las apruebe o no— por diversos personajes. El casi anónimo Leandro, informante inicial; Otavio y Miseno en su conversación

del a I; Laurencio en toda su actitud y expresamente al tomar y justificar su decisión de dejar a Nise por Finea; Nise que lo sospecha; todos coinciden en lo mismo: el dinero ha reemplazado en la valoración y eficacia sociales, a la cultura y la discreción. El hecho suele ser deplorado, a veces aceptado sin comentarios, jamás negado; sólo al hablarse de Liseo se admite una posible excepción.

Leandro:

Antes bien, porque con esto (La dote)  
tan discreta vendrá a ser  
como Nise. (vv. 165-167)

Otavio:

Caso a Finea, que es notable indicio  
de las leyes del mundo, al oro atento.  
Nise, tan sabia, docta y entendida,  
apenas halla un hombre que la pida;  
y por Finea simple por instantes  
me solicitan tantos pretendientes,  
—del oro más que del ingenio amantes—  
que me cansan amigos y parientes. (vv. 245-257)

Laurencio:

¿No ves que el sol del dinero  
va del ingenio adelante?  
El que es pobre, ése es tenido  
por simple; el rico por sabio... (vv. 719-722)

Nise:

Tú en la tierra, y de Madrid,  
donde hay tantos vendavales  
de intereses en los hombres,  
no fue milagro mudarte. (vv. 1273-1276)

Tal desvalorización de la cultura respecto del dinero ofrece un rasgo interesante en el rechazo de la actividad literaria no ya en las jóvenes, en las que al menos se permite a título decorativo, sino en los galanes en los que a duras penas se le admite como *hobby*. Recordemos que son todos caballeros; no se trataría pues de una actividad propia de grupos sociales diferentes.

Otavio:

Mozuelo me parecía  
destos que se desvanecen,  
a quien agora enloquecen  
la arrogancia y la poesía.  
No son gracias de marido  
sonetos. (vv. 2101-2106)

Otavio:

Esto trujo a mi casa el ser discreta  
Nise: el galán, el músico, el poeta,  
el lindo, el que se precia de oloroso,  
el afeitado, el loco y el ocioso. (vv. 1511-1514)

Es verdad que el tema de la afición literaria masculina es tocado más al pasar, y que las expresiones de Otavio llevan la carga de su comprensible irritación ante los embrollos a que sus hijas dan lugar. Aun así, su negación parece aún más radical que en el caso de la mujer. Es necesario disculparla como cosa impropia de nobles (“es poeta caballero/ no temáis, hará por gusto/ versos”), se la asocia con actitudes frívolas e incluso poco viriles (“el lindo”, “el oloroso”, “el afeitado”). Bien lejos nos encontramos del “tomando ora la espada ora la pluma” garcilasiano.

Sobre este trasfondo general, social, se recortan las figuras, conducta y valores de Laurencio y Liseo, que al concluir la obra integran las rituales parejas del final feliz con Finea y Nise, respectivamente. Conducta y valores que es necesario combinar con las de las damas correspondientes, así como comparar las parejas entre sí, para comprender más íntegramente su significado.

Laurencio, que carece de dinero, lo elegirá como prioridad, buscándolo en la dote de Finea. Al hacerlo —a la vez que burla conscientemente la simplicidad de ésta y la voluntad de su padre—, descarta deliberadamente en Nise el valor “discreción”, que sigue pareciéndole superior en sí; por cierto que, además, lo hace de manera desleal y tramposa. Ello le crea una especie de mala conciencia reflejada en el lenguaje y valores picarescos que asume. Al lado de elevadas tiradas platonizantes, hallaremos en Laurencio temas y vocabulario picarescos, como rasgos centrales: picaresca es su opción, picaresca la red de engaños y mentiras que teje y en la que se enreda más de una vez —y no es él, sino Finea quien salva la situación—; del protagonista picaresco toma también la imprevisión e improvisación. Lo que no es picaresco es, paradójicamente, su buena suerte, los frutos positivos de sus embrollos: no sólo triunfa en su propósito, sino que obtiene algo más, que no buscaba: la discreción de Finea. Sí lo es, en cambio, el recuerdo, en el momento de obtener a ésta, de la cifra de la suculenta dote.

Laurencio:

¿Quién has visto de comer,  
de descansar y vestir  
arrepentido jamás? (vv. 711-713)

que soy tan pobre como bien nacido  
y quiero sustentarme con el dote.  
Y que lo diga así no os alborote... (vv. 1591-1593)

Entrad con esa runfla y dadle pique... (v. 1618)

haciendo una rica traza  
para hacer oro de alquimia... (vv. 1874-1875)

Troqué discreción por plata (v. 1908)

Expresiones y actitudes como éstas serían fáciles de encontrar en cualquiera de las novelas picarescas conocidas hasta entonces, especialmente en el *Buscón* de Quevedo, que circulaba manuscrito desde alrededor de 1603. La

analogía de la situación y actitud de Laurencio con un episodio del libro II de esa obra es bastante llamativa: el protagonista, pobre, por supuesto, busca remediar su situación gracias a la dote de una joven tan hermosa como tonta, a la que conoce acompañada por otra "algo más desenvuelta" y por ello descartada. La asociación castidad-tontería, tontería como garantía de la castidad, está por cierto presente en ambos textos:

Llegáronse a mí las viejas a hacerme regalos, y holguéme de ver descubiertas las niñas, porque no he visto desde que Dios me crió tan linda cosa como aquella en quien yo tenía asentado el matrimonio (...) La otra no era mala pero tenía más desenvoltura y dábame sospechas de hociçada.

Fuimos a los estanques. Vímoslo todo y, en el discurso conocí que la mi desposada corría peligro en tiempos de Herodes, por inocente. No sabía: pero como yo no quiero a las mujeres para consejeras ni bufonas... que cuando sea boba, harto sabe si me sabe bien... (L. II, cap. VII)

Lope pondrá en boca de Laurencio el esquema general de la situación (gálán pobre que busca enriquecerse por medio de la dote de una joven excepcionalmente tonta); la asociación castidad-tontería, y la exclusión del "consejo", el apoyo intelectual de la mujer:

...yo, que soy tan pobre  
el oro solicito que me sobre,  
que aunque de entendimiento lo es Finea  
yo quiero que en mi casa alhaja sea... (vv. 1625-1628)

demás que si me quiere, a mí me basta;  
que no hay mayor ingenio que ser casta. (vv. 1638-1639)

Porque yo no te quería  
para pedirte consejo... (vv, 2433-2434)

La utilización de la mujer como medio de acceso al "oro", la despersonalización (inicial en Lope, constante en Quevedo) de la relación, centrada en el provecho, y tejida de engaños; hasta alguna expresión coincidente, dan qué pensar:

yo no quiero a las mujeres para consejeras... (Quevedo)

Porque yo no te quería  
para pedirte consejo... (Lope)

*El Buscón* venía circulando manuscrito desde 1603, más o menos; no es pues imposible que Lope lo conociera. De todos modos, más allá de la posible dependencia textual, interesa la coincidencia de actitudes y valoraciones. Éstas ya configuraban para entonces esa constelación de imágenes, valoraciones, esquema literario, punto de vista sobre el mundo y la propia vida, que llamamos picaresco.

Otro rasgo de ese ámbito que exhibe Laurencio, es la fruición en el engaño, incluso más allá de lo necesario para sus fines. Fruición que no ex-

cluye, paradójicamente, la improvisación, la precipitación generadora de embrollos; este rasgo se halla particularmente destacado en el *Guzmán* de Mateo Alemán. Laurencio engaña —con alternativas de éxito y fracaso— a Nise a quien miente descaradamente hasta el final; y se jacta de ello: “porque engañar a un discreto / es la victoria más alta” (vv. 2031-2032); a Liseo a quien promete abogar por él ante Nise; a Otavio que lo ha expulsado de su casa; manipula sin escrúpulos la inocencia de Finea. El triunfo de la discreción recién adquirida de ésta consistirá en el triple engaño final con que logra los fines de Laurencio, vueltos suyos también: fingirse boba, esconder a su galán en el desván y obtener de su padre que le ordene a ella esconderse allí.

Es notable que ninguna de esas actitudes —elección del “oro” como valor máximo, engaños reiterados, utilización de la mujer como instrumento de provecho, etc.— sea abiertamente censurada por quienes las perciben. Ni Pedro, el que más se asombra —pero sólo se asombra—, ni Liseo —cierto que su amor por Nise se ve favorecido por el cambio de Laurencio—, ni Duardo o Feniso tienen gran cosa que objetar a estas opciones y actitudes. Ni siquiera los personajes graves, Otavio y Misenio tienen algún verso de censura moral; el primero expresa tan sólo una reacción de cólera por los planes frustrados y la burla padecida.

El engaño es pues constitutivo en Laurencio; pero sucede además que tal engaño triunfa; que por otra parte es ya previamente elemento esencial de las “leyes del mundo al oro atento”, su general autoengaño y trastocamiento de valores. Elemento ya aceptado con naturalidad, sin discusión acerca de su valor ético, y casi secretamente admirado por los que no lo comparten o practican, en lo que tiene de exhibición de destreza.

Liseo constituye la contraparte de Laurencio. No desconoce ni minimiza la atracción del “oro”; pero en su escala de valores, lo sitúa detrás de la “discreción” y la “libertad”. Encarnado en los hechos, esto se expresa en sucesivas opciones: Nise, la discreta pobre, cuya discreción lo atrae aún antes de conocerla, antes que Finea, rica y boba; sólo los desdenes de Nise, combinados con el cambio de Finea, podrán inclinarlo momentáneamente a ésta, en la medida del recuperado juicio.

Veamos cómo toma conciencia Liseo de la diferencia entre las hermanas. La escena 1<sup>a</sup> del a.I nos lo muestra de acuerdo con un casamiento concertado, como es usual, por ambas familias, y no indiferente a la importante dote. Apenas se entera de la necesidad de su prometida, su reacción revela cuál es la escala de valores que lo gobierna:

...que siendo tan entendida  
Nise me dará la vida,  
si ella me diere la muerte. (vv. 183-185)

El encuentro con las jóvenes transformará esta reacción en resolución:

Mal haya la hacienda toda  
que con tal pensión se adquiere (...)

(vv. 1010-1011)

Hoy la palabra se rompa; (...)  
que ningún tesoro compra  
la libertad. Aun si fuera  
Nise...

(vv. 1030-1034)

Tal escala de valores pronto se hace visible para los testigos que menos lo tratan (Duardo y Feniso).

(Feniso):

...y no se casa Liseo

(Duardo):

No siempre mueve el deseo  
el codicioso interés.

(vv. 1064-1066)

Liseo la mantendrá a lo largo de la obra.

Otro rasgo de la estructura de valores de Liseo es su imagen del origen del amor. Para él, se trata de "elección", libre, fundada en valores superiores, "honestos y deleitables" (inteligencia y belleza), no "provechosos o útiles": el "interés" de Laurencio. Este rasgo se muestra en palabras —con las que intenta convencer a Nise— y en actos: preferir la discreción de ésta, aun sin conocerla, momentáneo desvío hacia Finea discreta; apartarse de ella al creerla boba o loca de nuevo. Laurencio se da clara cuenta de ello (vv. 2399 y ss.), y no menos Finea, que funda sobre estos rasgos el ardid triunfante de fingirse boba otra vez.

Esta imagen del amor como elección fundada en valores es la que Liseo logrará inculcar a Nise, con la contraprueba de la mendacidad, es decir el desvalor, de Laurencio, previamente reconocido por ésta en una situación concreta, descarado engaño de su antiguo pretendiente:

Ya le aborrezco y desamo.  
¡Qué bien con las quejas medro!

(vv. 2681-2682)

Nise aceptará a Liseo en un acto de elección comparable a los de éste: apreciación de valores en la persona elegida, y de desvalores en la rechazada:

Conozco que tu persona  
merece ser estimada  
y como mi padre agora  
venga bien en que seas mío  
yo me doy por tuya toda;

(vv. 3030-3034)

A estos rasgos, escala de valores donde priman discreción y belleza sobre el interés, imagen del amor como elección fundada en valores, y coherencia en la consecución de éstos (rasgos referidos fundamentalmente al amor), habría que agregar en Liseo una conducta directa, abierta y consecuente con los pares. El contraste con los engaños de Laurencio lo hace parecer casi ingenuo; sólo los desdenes de Nise —que hacen muy dudoso el cumplimiento de la ayuda prometida por éste—, unidos a la discreción de Finea, lo apartan momen-

táneamente de la palabra dada de no pretenderla. Interesa, de paso, observar cómo las actitudes de Laurencio polarizan y condicionan a los que no las comparten: Liseo en esta situación, Otavio al aceptar el hecho consumado. Duardo y Feniso, testigos nada críticos de los tejemanejes de su amigo.

Prioridad de la “discreción” y el “entendimiento” sobre el “oro” o “codicioso interés”; amor fundado en “elección” por valores superiores, claridad y altivez en las relaciones con los pares, son rasgos que pueden sintetizar los valores de Liseo. Ellos coinciden, por cierto, con la atmósfera e ideales de *El Cortesano*, aun cuando quedan atenuados por la confusa situación en que se los expresa y los engaños de que es víctima el joven.

Hemos pasado revista a los valores que los personajes sostienen expresamente o trasuntan con su conducta. Veamos ahora su combinación, en las parejas que al final de la obra quedan constituidas.

Es indudable que la pareja protagónica y triunfante es la de Finea y Laurencio. Extraña pareja, si lo pensamos un poco. Ella, vibrante espontaneidad afectiva, recién descubierta “discreción” —entre la astucia y la inteligencia—, total y embelesada dependencia de la figura masculina, encaja gozosamente en el molde de lo que tanto el hombre amado como el padre, expresando la vigencia social, esperan de la mujer. Lo único que surge hondamente de ella es un luminoso fluir afectivo; carece de propósitos, metas o valores propios.

Esa vigencia social coloca en primer término a la castidad, asegurada si es necesario por la ignorancia. Tolerancia con desconfianza las letras, en función decorativa, y requiere el encierro en un círculo doméstico aislado del mundo, cerrado sobre sí.

Pero esta luminosa espontaneidad se dirige a un curioso destinatario. Movido por el dinero, que prefiere a la discreción con plena conciencia del valor superior de ésta, excusado a los ojos propios y ajenos por un estado de necesidad quizá real pero en todo caso no extremo, se goza en el engaño que teje y desteje con desenfadada y no siempre atinada fruición. La mujer —y el prójimo en general—, le son instrumento para sus fines y enredos. Actitud y estilo expresivo tienen, tras la convención platonizante del galán, un fuerte sabor picaresco. Esta coincidencia llega a detalles curiosos si se compara la situación y objetivos de Laurencio con los del capítulo V, L. II del *Buscón* de Quevedo.

Extraña y desapareja, en realidad, la pareja en que la mujer depende fervorosamente del hombre que la engaña, pues su meta real es el dinero, no el amor. El dinero como gasto y comodidad, no como medio de afirmación de un rol masculino de aventura o dominio del mundo: este hombre se muestra además desarraigado y volcado sobre sí.

Ello se da en un trasfondo que explica y disculpa tácitamente tal actitud: el dinero domina al mundo, ha desplazado en él los valores de la discreción y la cultura, en franco retroceso también para los hombres. Dinero y astucia, no ya “ora la espada ora la pluma”, son lo que en él se valora y triunfa.

Es esto lo que viene a significar esta pareja ascendente: el arquetipo de mujer, el de varón y el de relación entre ambos socialmente valorada, que llevan al matrimonio y lo configuran, son éstos que acabamos de ver: una mujer en que la afectividad predomina, fervorosamente dependiente, para un varón a su vez cortado de todo rol de aventura o dominio del mundo. Este último se halla implacablemente regido por el dinero, al que sólo la astucia y el engaño procuran.

Si la mujer ha perdido interrelación con el mundo, otro tanto o más le ha sucedido al hombre; hecho éste implícito que se da por sabido y, así, no se desarrolla. A lo más podría reflejarse en el rechazo a los intereses culturales, más definido todavía —quizá inconscientemente— para los hombres que para las mujeres.

El contraste con la pareja Nise - Liseo completa este cuadro. Es igualmente evidente que ésta compone el telón de fondo, queda relegada y se constituye sobre una especie de derrota: la de Nise que pierde a Laurencio, los engaños y trampas de que es víctima Liseo sin saberlo. Esta pareja más opaca en su presentación y función final es portadora de valores de otra época, desplazados —aunque se lo deplora— por “el mundo al oro atento”. Esa constelación anterior privilegiaba a la par el espíritu de autosuperación, predominante pero no exclusivamente masculino, y la atracción y poder elevador de la mujer, a través de la “discreción”, manifestada en la “dulce y honesta conversación”. Ambos miembros de la pareja intervienen así a su modo en un mundo visto sobre todo como ámbito de expresión de valores y de esa autosuperación.

Podríamos preguntarnos ahora si el amor platónico y su función educadora, ciertamente presentes y estudiados con agudeza, constituyen el tema o un tema de *La dama boba*; su meta o su resorte. En efecto, el galán que polariza y desencadena el proceso tiene —y mantiene— conducta, valores e incluso vocabulario picarescos; conducta y valores plenamente exitosos por lo demás. Es bien sabido que el orbe picaresco constituye deliberada antítesis de los valores ascendentes de los que el amor platónico forma parte. Lo que triunfa y asciende en *La dama boba* no parece ser el amor platónico sino, por medio de la reducción de éste a instrumento para otros fines, una nueva constelación de valores y actitudes frente al amor y al matrimonio, y una correlativa descripción del mundo social. Esta constelación se yergue sobre los restos palidecidos pero todavía presentes de una constelación anterior, cuyos portadores quedan en segundo plano y no la expresan ya en plenitud.

TERESA HERRAIZ DE TRESCA  
*Universidad Católica Argentina*



## USO DE LA FORMA PRONOMINAL DE PRIMERA PERSONA SINGULAR "YO" EN EL HABLA DE NIÑOS DE 4 Y 5 AÑOS \*

El presente trabajo forma parte de una investigación general acerca del habla de niños de 4 y 5 años de la Capital Federal, que se desarrolla con la dirección de la profesora doctora Ofelia Kovacci de Traña Matus.

La experiencia se inició con un grupo de seis niños (tres niñas y tres varones) de clase media, elegidos al azar, en el Jardín de Infantes N° 2, "Athos Palma", del Distrito Escolar 10°, perteneciente a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, durante los años lectivos 1982 y 1983. El *corpus* analizado se obtuvo por medio de 50 grabaciones, totalizándose 25 horas de grabación.

Los niños fueron grabados en la sala de actividades diarias en presencia de la entrevistadora y con grabador a la vista, ya que antes de comenzar la experiencia se les explicó, de acuerdo con sus posibilidades de comprensión, el objetivo del trabajo.

Cada grabación se estructuró en dos partes: en la primera (aproximadamente 10 minutos) la entrevistadora mantuvo un diálogo con los niños y en la segunda (alrededor de 20 minutos), los niños comenzaron a organizar juegos con los materiales que se les repartió. Durante el segundo momento, la encuestadora intervino sólo esporádicamente, limitándose a observar la actuación de los niños y a efectuar anotaciones que pudieran resultar útiles para analizar los hechos de habla.

### *Objetivo del trabajo*

El objetivo de este trabajo es analizar el uso del pronombre de primera persona singular "yo" en función de sujeto, con enfoque descriptivo.

La investigación, que incluye también el uso de pronombres en función de doble OD, OI y Objeto de Interés, se encuentra en su primera etapa de realización; por lo tanto, las conclusiones son parciales y están sujetas a modificaciones. Por tal razón no se ha elaborado todavía un cuadro de frecuencia acerca del uso de las formas pronominales.

---

\* Este trabajo es una versión ligeramente modificada del que he leído en el Tercer Congreso Nacional de Lingüística, realizado entre el 3 y 6 de octubre de 1984 en la Universidad de Morón, Pcia. de Bs. As., Argentina.

## Desarrollo

El uso del pronombre personal "yo" es abundante en el habla infantil, resultando en proporción de bajo registro los pronombres de segunda y tercera persona. En el *corpus* recogido no se observa el uso del pronombre de primera persona plural "nosotros/as"; suele ser reemplazado por un sustantivo común y el señalamiento de persona queda solamente a cargo del verbo.

En el siguiente texto:

*Santiago:* Che, mañana no podés venir a grabar.

*Entrevistadora:* ¿Por qué?

*Santiago:* (1) ¿Sabés una cosa? Los chico(s) <sup>1</sup> vamo(s) a ir al correo con la señorita.

el hablante (Santiago) suprime una de las dos señales de marcación (el pronombre), pero con el sustantivo "chicos" describe a esas personas entre las que se incluye: "yo, que soy un chico, y otros". En este sentido el texto resulta más explícito que si se hubiese usado el pronombre. <sup>2</sup>

La presencia del pronombre de primera persona singular alterna con su ausencia cuando la señal verbal es suficiente, como en el caso de la respuesta de un niño ante una pregunta que se le dirige específicamente a él:

*Entrevistadora:* ¿A qué jugaste ayer en tu casa?

*Peter:* Jugué a la visita con mis osos.

También se omite el pronombre cuando el hablante amplía la respuesta a una pregunta que se le formula sólo a él, identificado por medio del vocativo "che":

*Nicolás:* Che, ¿qué manejaste ahí dentro?

*Peter:* Un . . . , un coche. Abrí la puerta y cerré la mía.

En ninguno de los dos casos hay contraste de persona.

Si bien desde el punto de vista sintáctico todo pronombre nominativo de primera persona puede suprimirse porque la forma verbal es inequívoca, a veces por la situación de contexto no puede eliminarse. Cuando el sujeto an-

---

1 Se ponen entre paréntesis los fonemas que resultan poco perceptibles durante la emisión.

2 Para A. Bello, *Gramática de la lengua castellana*, Buenos Aires, Sopena, 8ª ed., 1970, parágr. 923, el sustantivo en uso plural, como el del texto que analizamos, es un apelativo que incluye el pronombre personal 'nosotros'.

terior es diferente o cuando se produce un cambio de tema, el pronombre *yo* está expreso. El hablante siente necesidad de individualizarse como actor de la acción, contraponiéndose a su interlocutor.<sup>3</sup>

*Entrev.:* ¿Vos tenés osos de verdad?

*Peter:* Sí... Caminan en mi casa.

(2) *Yo...*, *yo...* *yo los metí* en la cocina y los puse donde están las cacerolas.

(3) *Yo me metí* y manejé al lado de ellos. ¡Mm!... ¡Mm!

En (2) el *yo* contrasta con el sujeto de tercera persona (tácito, referido a los osos) de la oración que el niño emite antes, y por esta razón pareciera no eliminable; el anafórico *los* se refiere a *osos*, que es el elemento ya conocido de la oración. La reiteración de la forma pronominal *yo* con pausa sostenida entre una emisión y otra, parece ser un recurso de apoyatura al que apela el hablante para organizar su mensaje.

El mismo hablante (Peter) usa en (2) y (3) un par de verbos relacionados "meter" (transitivo) y "meterse" (intransitivo). Si bien el sujeto sintáctico del verbo transitivo "meter", como el del intransitivo pronominal "meterse", es el pronombre nominativo *yo*, que es un "agentivo", hay un contraste semémico con relación a la mención del "paciente". Con el verbo transitivo, el Objeto Directo pronominal *los* (los osos) manifiesta al "paciente", mientras que para el verbo intransitivo se puede postular el doble señalamiento de "agente" y "paciente" en el sujeto; aquí el "paciente" ya no son *los osos* sino *el niño*. Este contraste semémico obliga al hablante a la expresión del sujeto *yo* en (3). El reflexivo *me* puede interpretarse (por comparación con verbos no pronominales, por ejemplo, "entrar"), como señal de que el sujeto manifiesta dos casos a la vez.<sup>4</sup>

En el siguiente diálogo, se observa el uso contrastivo de identificación de diferentes hablantes:

*Santiago:* (4) Che, Nicolás, ¿y cuánto(s) playmobil tené(s)?

*Nicolás:* (5) Y *yo* tengo... *yo* tengo cien.

*Santiago:* (6) ¡*Yo* tengo más que cien!

*Nicolás:* ¿Cuánto? (hace gesto de sorpresa).

*Santiago:* (7) No... Tengo... ¡Bah! (gesto con los hombros)... No me acuerdo.

*Nicolás:* (8) Ah... *yo* tengo más que vos.

---

3 EMILIA V. ENRÍQUEZ. "El pronombre personal sujeto en la lengua española hablada en Madrid", Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Miguel de Cervantes", 1984, pp. 112-116.

4 Cfr. OFELIA KOVACCI, "Acerca de los verbos resultativos" en *Filología* XVII-XVIII, p. 111.

Santiago: (9) Yo ten... ¿Vos tené(s) el algum (álbum) de... de cha-  
pita(s)?

Nicolás: No.

Santiago: (10) Yo... yo lo llené.

En (5) el pronombre es suprimible por ser respuesta a una pregunta de Santiago en (4) que identifica al interlocutor con el vocativo y el verbo en segunda persona. En (5) el hablante comienza a organizar su mensaje, pero lo deja trunco y después de una pausa prolongada, repite la parte enunciada y la amplía con un nuevo rema: *cien*.

Pero en (6) la forma pronominal *yo* no es suprimible porque constituye el recurso diferenciador que usa el hablante para establecer una contraposición entre él y su oyente con respecto a lo que es el tema del diálogo: "cantidad de playmobiles que cada uno posee". Ese *yo* de (6) que recibe la cima melódica de la oración, contrasta con los *voes* inacentuados de (5). En (7), el mismo hablante de (6), Santiago, no usa la forma pronominal. Frente a la pregunta de su interlocutor, el hablante no puede dar una respuesta y después de manifestar su desdén mediante la interjección exclamativa reactiva, ¡Bah!, concluye con una oración que niega lo que afirmó en (6). Esta indefinición del hablante es aprovechada en (8) por su oyente (Nicolás), quien ahora como hablante reacciona para diferenciarse de su interlocutor con respecto a lo que sigue siendo el tema del diálogo: "cantidad de playmobiles". Mediante el contraste de las formas pronominales: *yo-vos* no eliminables por el contexto de discurso, refuerza su propósito diferenciador. En (9), donde se repite la oposición pronominal *yo-vos*, el hablante deja inconclusa la oración con un cambio de estrategia marcada por el *vos* (sujeto), y un nuevo rema: *el álbum*; este *vos* entra en correlación con el *yo* de (10). Después de que uno de los hablantes (Nicolás) dice que también tiene playmobiles, el otro (Santiago) busca encontrar la exclusividad de una pertenencia: *el álbum*. El interés de los hablantes por diferenciarse uno del otro, hace no eliminables las formas pronominales. En (10), el *yo* constituye un foco de contraste<sup>5</sup> con respecto al *vos* de (9), y recibe la cima melódica de la oración.

En el siguiente texto:

Peter: ¡Qué buena idea tuve...! ¿Eh?

¿Viste qué buena id / 6

Nicolás: Yo la tuve la buena ide-a 7

Peter: ¡No! ¡Yo!

Nicolás: ¡No! ¡Yo! ¡Yo!... porque  
esa i /

Superposición de voces. Cada hablante eleva su tono de voz para tratar de tapar la del otro.

Peter: ¡Yo la tuve la buena idea por eso!... ¿No, Santi?

5 W. CHAFE, *Givenness, Contrastiveness, Definiteness, Subjects, Topics and Points of View*, en Li Ch. N. (ed.), 1976, pp. 25-55.

6 La línea oblicua señala la interrupción del mensaje de un hablante por la intervención de otro hablante.

7 La línea horizontal indica pausa interna al emitir la palabra.

el uso contrastivo de identificación de los diferentes hablantes hace no eliminables las formas pronominales que, aquí, también reciben la cima melódica. La emisión de cada *yo* con la mayor fuerza acentual se opone a la de los otros *yo*es, en un intento de los hablantes por lograr que su voz se distinga de las otras voces y contraste a su vez con ellas.

En el siguiente diálogo:

*Melina:* ... yo pon..., duermo con la almuada (almohada) donde están los pies.

*Nicolás:* ¡Eh! (riéndose).

*Entrev.:* ¿Por qué?

*Melina:* Porque ya... del lado que pongo la cabeza está muy... hundido.

*Nicolás:* ¿Está muy hundido?

*Melina:* Sí. Hay un pozo, entonces / Superposición de voces.

*Nicolás:* (11) ¿Sabés que *yo* /

*Melina:* (12) Y *yo* tengo una sogá pa /

*Nicolás:* (13) *Yo* /

*Melina:* Para (ha)cer: ¡Tarzán de la selvaa...! (gritando).

*Nicolás:* (14) Ah... ¿sabés?... *Yo... yo... mi* abuela... Hace poco que se murió mi abuelo, entonce(s) mi abuela cuando quiere venir en mi ca..., a mi cama, pero que hay dos..., tr... tres cama(s): una grande de mi papá y de mi mamá, un... una de mi her..., de mi hermano que se sube y se baja y otra, mí /

*Melina:* (13) Ay, *yo también* me subo y me bajo (riéndose).

en (11), el pronombre *yo* es en sí, el tema de una proposición que, en ese momento, queda trunca por la irrupción de un interlocutor (*Melina*), y que se intenta continuar en (13) sin lograrlo, hasta que finalmente se desarrolla en (14). La estructura contextual exige el uso de las formas pronominales; así el *yo* de (12) es un recurso del hablante para diferenciar su mensaje en el que introduce un nuevo rema: *sogá*, del de su interlocutor. En (14), el hablante *Nicolás*, quien parece no encontrar la manera de hacer autorreferencia, se pone en foco como sujeto, mediante la reiteración de la forma pronominal *yo* que le sirve de apoyatura hasta que se da cuenta de que debe enfocar la información en la "abuela" y referirse a sí mismo con el posesivo deíctico *mi*. En (15), el pronombre *yo* está modificado por *también*, adverbio de afirmación que funciona sintácticamente como una categoría transportada, cuyo valor es el de un reforzador afirmativo. Por medio de ese elemento el hablante conecta su mensaje con una parte del de su interlocutor y manifiesta, así, mantener cierta relación semántica.<sup>8</sup> En (15), el sujeto sintáctico *yo* es un "agentivo" más "paciente".

8 J. BOSQUE. *Sobre la negación*, Madrid, Cátedra, 1980, § 4.4.2.

Obsérvese la función elíptica de *también* en el siguiente diálogo:

*Santiago*: En propaganda lo dieron que Gumer (Bummer) escondido abajo de una mesa, y se encontró con Frankester (Frankenstein).

*Peter*: Sí, que habí /

*Santiago*: (16) En propaganda lo vi *yo*.

*Nicolás*: (17) Y *yo también*.

*Peter*: (18) Y *yo también*.

A diferencia de (15), en (17) y en (18) *también* se comporta como un recurso de elipsis<sup>9</sup> del predicado e indica la misma modalidad asertiva que el predicado elidido. Además de *también*, la conjunción *y*, que inicia las oraciones en (17) y en (18), es un coordinante extraoracional que relaciona con lo anteriormente dicho en (16) y contribuye a dar cohesión<sup>10</sup> al texto.

El *yo* en posición final, en la segunda intervención del hablante (*Santiago*) en (16), puede explicarse si se observa que retoma como tema: *en propaganda*, de su intervención anterior donde no hay referencia en primera persona, mientras que en el segundo caso, el origen de la información ya dada, aparece como: *lo vi yo*.

### Conclusión

El análisis de los textos presentados demuestra que el pronombre de primera persona singular nominativo "yo" en oraciones bimembres de predicado verbal, puede suprimirse desde el punto de vista sintáctico, porque la forma verbal es inequívoca, pero por el contexto del discurso, la mayoría de las veces no puede eliminarse. El uso de la forma pronominal de primera persona singular sujeto *yo*, en los textos analizados, supone siempre la intención del hablante de individualizarse como sujeto de la acción contraponiéndose a su o sus interlocutores. El hablante, al contraponerse a otro u otros hablantes lo hace para ratificar su posición, para oponerse a la de los otros o para sostener una posición diferente. Tampoco es eliminable cuando está modificado por *también* tanto en oraciones bimembres de predicado verbal, como en oraciones unimembres dependientes del contexto, donde ese elemento manifiesta una elipsis textual.

Tal como se ha señalado al comienzo, este es un primer análisis acerca del uso de la forma pronominal *yo* en función sujeto. En trabajos posteriores se estudiarán pronombres de primera persona en función de OD, doble OD,

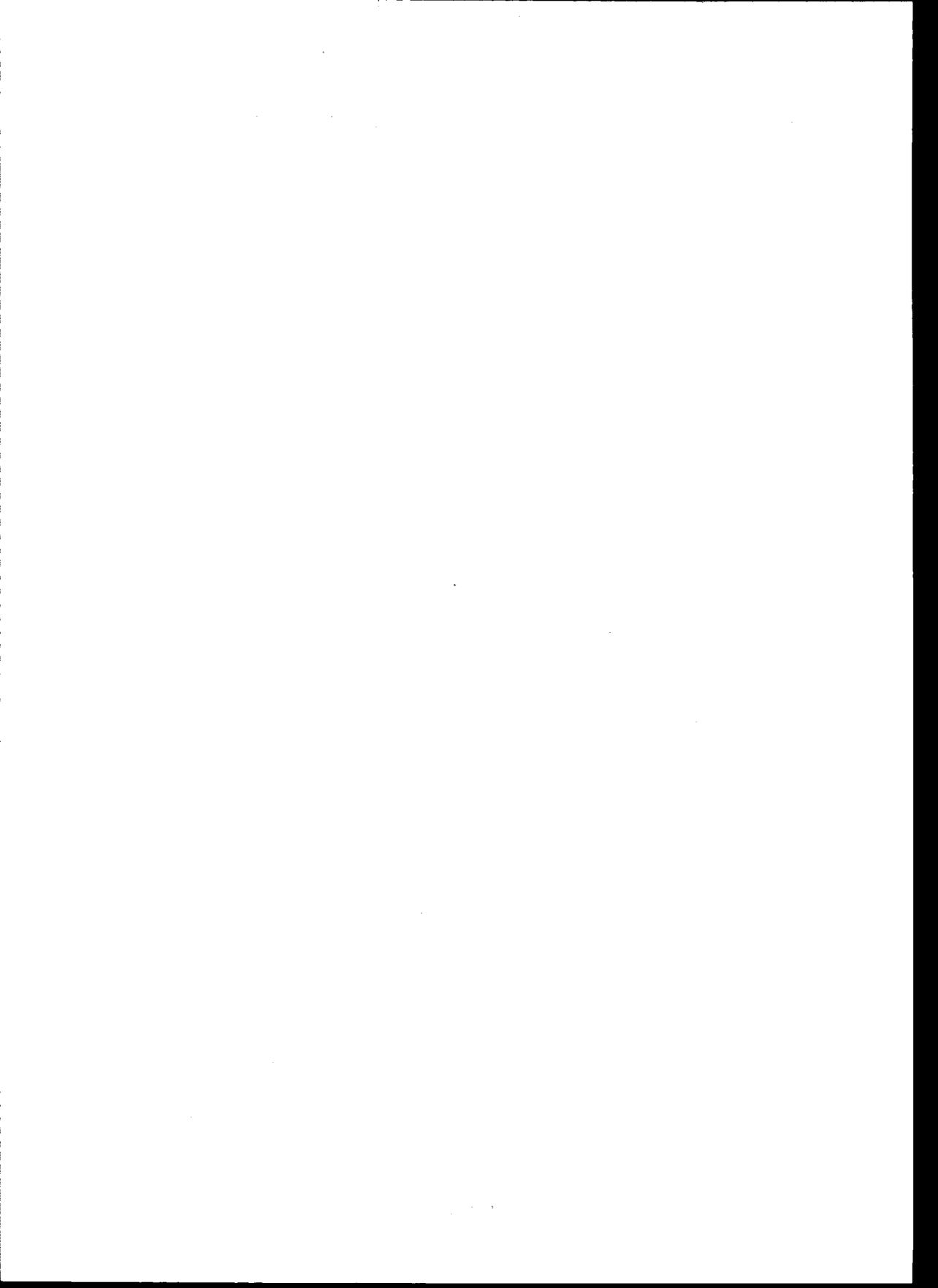
---

9 Cfr. O. KOVACCI, "Función y contexto: acerca de la elipsis", en *Filología*, Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas 'Dr. Amado Alonso', 1975.

10 M. A. HALLIDAY R. HASSAN, *Cohesion in English*, London, Longmans, 1977, Cap. V, 'Conjunction'.

OI, doble OI y Objeto de Interés, este último muy abundante y de extraño uso en el habla infantil.

HILDA ALBANO DE VÁZQUEZ  
*Universidad de Buenos Aires*



## NOTAS

### EL ESTILO Y LA SENSIBILIDAD DE AZORIN

Don José Martínez Ruiz vivía hace dos decenios en la calle de José Zorrilla. Su residencia quedaba enfrente de la plazuela de Fernanflor y de la fachada trasera del Palacio de las Cortes; era ese el corazón mismo de Madrid, y allí parecía dar, en efecto, la villa su latido más íntimo. A principios de los años sesenta tuvimos la fortuna de verlo dos o tres veces, mediada la mañana o al atardecer, caminando con lentitud en dirección a la Cibeles y el Retiro, en la diestra un ligero bastón, cargado ya de años, mas con su torso erguido aún, la cabeza delicadamente modelada, los pequeños ojos redondos, azules, incisivos, bajo la alta frente. Por cierto que nos deteníamos a admirar al noble anciano y advertíamos entonces una extraña incongruencia, se nos antojaba, entre el breve paso, senil y vacilante, y su aventajada estatura.

Ante don José algunos transeúntes se descubrían y otros susurraban a sus esposas, a sus hijos o a sus amigos: "Ese señor es Azorín". ¿Sin el extravagante monóculo, sin el célebre paraguas rojo, sin la enredada melena, sin la tabaquera de plata?, pensábamos nosotros evocando la silueta juvenil y lejana de Martínez Ruiz. Experimentábamos, naturalmente, una honda emoción al contemplar al viejo maestro, y "en persona" como rezan las prosaicas presentaciones de los carteles, al autor de aquellas inolvidables viñetas de Castilla llenas de amorosa compasión, de aquellas estampas del campo andaluz o levantino en que cada trazo nítido es de una maravillosa lealtad evocadora, al explorador sin par de los pueblecitos manchegos, temblorosos de silencio... "A don José, al maestro Azorín, la gran figura sobreviviente de la Generación del 98" —solían decirnos nuestros catedráticos en la Facultad de Filosofía y Letras madrileña—, "a los noventa y tantos años le siguen fascinando las letras españolas". "En el círculo de sus amigos y discípulos más íntimos", nos contaban, "se anima con vivacidad en las alusiones y juicios literarios en torno al *Cantar de Mio Cid*, a Berceo, los dos Arciprestes; elogia a Bretón de los Herreros, gran historiador de las costumbres y de notable hablista". Lamentaba, además, "que no se retornase al teatro clásico español; a Tirso de Molina, el gran renovador..."

#### *Azorín*

Pero comencemos por "los primores del detalle", aspecto éste tan afín a la delicada sensibilidad artística de Martínez Ruiz; por el seudónimo. Pocas veces la literatura española registra un triunfo más completo del seudónimo sobre el nombre real, bautista él, por lo demás, e indiscutido, del hoy discutible nombre de "Generación del 98". Pues bien, Azorín. ¿De azor, el ave de presa que mira desde lo alto hacia las nubes y hacia la tierra —ya citada en

Mío Cid, *açores mudados*—, como símbolo inquisitivo, escudriñador de amplios horizontes? ¿O de nuestros verbos azorarse o azararse, más bien, que caracterizaría el aire exterior tímido y reconcentrado de don José? Al margen de estas elucubraciones, más de un autor nos advierte, en cambio, que no se trata de un mote inventado o adscrito, sino de un apelativo sabiamente elegido, que existe con cierta frecuencia en las comarcas murciano-levantinas, patria chica del escritor. Efectivamente, no lejos de Alicante capital, de Elche, la Ilici romana, con sus palmeras, sus flores y su “misterio”, y del castillo de los marqueses de Villena, en un floreciente pueblo mediterráneo construido sobre una ladera, nació Azorín hace un siglo largo. Echémonos a fantasear, tratemos de imitar el estilo inimitable del maestro. Montemos en el primer tren que marche hacia el sur, hacia el Levante. Si salimos de Madrid por la mañana, llegaremos a Monovár, a media tarde. Hemos de atravesar La Mancha con sus montes bajos y sus viñas. Después de los paisajes de Albacete de color vario a trechos: azulado, verde, pardo, glauco, el ambiente se irá dulcificando: acequias, huertas, cipreses, bajo un cielo de joyante azul. En el grandioso valle, la pena del Cid; Petrel, en la lejanía; Elda, más cerca. Palmeras, granados, laureles, a ambos lados de la vía. Y la estación de Monovár, por fin, a vista ya de la huerta y de las redondas colinas que se destacan suaves en el azul luminoso. . .

En Yecla, pueblecito levantino igualmente, no lejos de su tierra natal, realizó sus primeros estudios. Los años de Valencia, luego, en donde comenzó Derecho, van a permitirle conocer las últimas tendencias del pensamiento europeo de la época; en Valencia es, además, donde empieza sus primeros escauceos periodísticos y literarios; allí aprende el francés en Baudelaire y el italiano en Leopardi. De esta misma época arranca su costumbre “de llevar en el bolsillo un cuadernito en que iba apuntando los detalles de lo que veía”. Las afiebradas lecturas de Kropotkin y del ex jesuita Faure influyen en esta etapa juvenil del joven estudiante de leyes y filosofía, que se convierte, y muy pronto, en libertario convencido. “¿Anarquista yo? ¡No, de ninguna manera!” —impugnará con énfasis, más tarde, ya anciano—. “Más bien individualista. Eso es. De inclinaciones individualistas. Pues, radicalmente, todo español tiende a eso. Recuerde usted la *Numancia* de Cervantes. . .”

Con este bagaje intelectual, en todo caso, llega el joven Martínez Ruiz a la corte y villa de Madrid que, en opinión de Calderón, “es el centro y es la esfera de toda la lindura”. Y se entrega por entero al periodismo; a diario va a la redacción de *El País* y escribe “como un desesperado hasta la una o las dos de la madrugada sueltos, artículos políticos, crónicas, telegramas, ‘arreglos’ de las cartas sin ortografía ni sintaxis” remitidas a la dirección del cotidiano madrileño. Leopoldo Alas, “Clarín”, el gran novelista y crítico asturiano, atisbó *ipso facto* los quilates del nuevo periodista: “No sé quién es un señor Martínez Ruiz, que escribe artículos de costumbre en *El País*; pero quienquiera que sea”, apuntaba Clarín, “tengo el gusto de decirle que, en mi humilde opinión, acabará por merecer que se vea en él una de las pocas esperanzas de nuestra literatura. . .” Con todo, la vida no le sonríe al joven

plumífero rebelde. Pasa por miserables pensiones madrileñas llevando una existencia de auténtica bohemia, recordada por él en su libro *Madrid*, en uno de cuyos capítulos, evoca los días en que con veinte céntimos de pan hacía todas sus comidas. Tal vez por eso, desde entonces, Azorín se convierte en un entusiasta cantor de "las delicias y variantes de los panes españoles", así como de "la parva alimentación". Con todo, presume el muchacho de su credo ácrata. Al menos en su atuendo, su modesta bandera de rebeldía, es todo un revolucionario; excéntrico monóculo, levita ajustada, alto sombrero de copa y un estrambótico paraguas rojo-fuego eternamente al brazo. Y no sólo en este sentido provocaba escándalos "el pequeño filósofo", como se autocalificaba. La sencillez, la modestia de agua cristalina, la transparencia pura de su prosa, exasperaba e irritaba al buen burgués sofista de la época, habituado al hinchado retoricismo decimonónico, aún en boga.

Contaba Pío Baroja que una tarde, precisamente por aquellos años a fines del siglo pasado, caminando él por Recoletos, se le acercó el joven del quitaguas encarnado, y le espetó sin mayores cumplidos: "Hola, Baroja, yo soy un admirador tuyo", acto seguido, "yo soy Martínez Ruiz", y que continuaron juntos, charlando animadamente, el paseo. Desde aquel día no cesó Azorín de tributar al celeberrimo novelista vasco una sentida adhesión admirativa, y una amistad leal a prueba de todos los altibajos de aquellas dos existencias tan dispares. Y don Pío en su obra *Juventud, egolatría*, dedicará igualmente a su adlátere unas nobles frases como expresión de reciprocidad en el afecto: "Para mí Azorín siempre será un maestro del lenguaje y un excelente amigo". Parecida sería la amistad que cultivó con Unamuno, casi diez años mayor que don José, y con Ramiro de Maeztu, "maestros esenciales" todos ellos del 98. Promoción que negará rotundamente, más tarde, Baroja. Don Pío rechazaba de plano aquella especie de "comunidad de ideales", en palabras de Azorín. "En realidad el grupo", se explicaba Azorín, "no tuvo nada que pudiera llamarse un designio común, o siquiera una conciencia de promoción. Sólo andando el tiempo se descubrió a sí misma como generación..."

### *Azorín, estilista*

Y si Unamuno y Maeztu son los grandes pensadores y ensayistas, y Baroja el novelista por excelencia del 98, Martínez Ruiz se convierte en el magistral estilista de aquella Generación insigne. Desde el mismo comienzo de su trayectoria observamos su motivo conductor: crear, a base de un depurado estilo y de una límpida sintaxis, un lenguaje llano en el que las vaguedades sonoras de algunos de los escritores del siglo XIX dejaran libre paso a una mayor exactitud y claridad, fluidez y transparencia.

"El estilo no es nada", solía decir. "El estilo es escribir de modo que quien lea, piense: 'esto no es nada'. Que decida: 'Esto lo hago yo', y que sin embargo, no pueda hacer eso tan sencillo; y que eso 'que no es nada' sea lo más difícil, lo más trabajado, lo más complicado."

Por lo mismo recomendaba: "se debe ir derechamente a las cosas", todo debe ser sacrificado a la claridad: "colocad una cosa después de otra, y no unas cosas dentro de otras..."

Y además de estilista es el comentarista, quizá el mayor, o al menos uno de los mayores, del idioma. Y la verdad es que el maestro no sólo comenta, sino que también anota, apostilla, parafrasea, revela, e incluso reinventa las cosas gracias a la novedad de la luz que proyecta sobre ellas; de aquí el detallismo, la distancia, la precedencia de tiempo interior sobre el tiempo histórico. Tal vez porque en los pueblos españoles son tan profundos el silencio y el reposo —también hoy en día, ver *Los Bravos* de Jesús Fernández-Santos—, que se siente el latir del tiempo, uno de los grandes temas de Martínez Ruiz. De este modo el escritor nos ofrece, se nos ocurre a nosotros, un claro retrato de la inmovilidad del mismo como una supervivencia de otros siglos: por la gran puerta de cuarterones se asoma una linda dama con guarda-infante; por la empinada callejuela divisamos a un grave caballero a quien el Greco ha retratado; aquella viejecita cansina que suspira, repite el gesto de la que sostenía un cirio encendido mientras le estaban poniendo a Quevedo en pies y manos los sagrados óleos...

A nuestros alumnos alemanes de literatura española les ha encantado, a propósito de estilo, el trozo que hemos adaptado, con muy cortas variantes, de Azorín, y que nos ha permitido volver a insistir en el empleo del pretérito imperfecto, piedra de toque de nuestros discípulos germanohablantes. Les ha agradado sobre todo por su "belleza tan española", nos aclaran, por su claridad y precisión, simplicidad y justeza, virtudes, todas éstas, tan gratas al espíritu tudesco:

María Rosario, tú tenías entonces 15 años, llevabas una blusa negra y un delantal blanco, tus zapatos eran pequeñitos y nuevos. Tú te ponías a coser en el patio, bajo el toldo, junto a acacias floridas. Y había una cesta llena de ropa y telas a medio cortar, tú tocabas con tus manos delicadas esos paños y ponías uno sobre la mesilla. Tu brazo derecho se acercaba a la ruedecilla y tu mano impulsaba acción y vida al volante, y entonces la vieja máquina marchaba en la paz de la tarde con un ruido regular, reposado, tranquilo. Trabajabas hasta que cerraba la noche, encendías, entonces, un gracioso farolillo y seguías entregada a tus labores. Yo, en cambio, sencillamente admiraba tu esfuerzo disciplinado, paciente, concentrado.

Después de tanto tiempo yo pienso a ratos en tu bellissimo perfil, yo quisiera volver a aquellos lejanos años y ver de nuevo tus cabellos largos. Y esto no puede ser María Rosario, porque quizás tú vivirás en una casa oscura, casada con un señor que redacta terribles escritos para altos funcionarios judiciales; tal vez te habrás puesto gruesa, como todas las mozas del pueblo cuando se casan, acaso tengas encima de la mesa de la cocina unos pañales. Y yo siento una secreta y sincera alegría cuando recuerdo ese momento único de nuestra existencia que no retornará jamás, nunca, en que estábamos los dos, sin decirnos nada, mirándonos simplemente...

### “Calisto y Melibea se casaron...”

Similar entusiasmo han demostrado nuestros alumnos ante otro texto del maestro, “*Las Nubes*”, (de su libro *Castilla*), que los ha cautivado desde sus primeras líneas: “Calisto y Melibea se casaron —como sabrá el lector si ha leído *La Celestina*— a pocos días de ser descubiertas las rebozadas entrevistas que tenían en el jardín... Hace de esto 18 años. Veintitrés tenía entonces Calisto. Viven ahora, marido y mujer en la casa solariega de Melibea; una hija les nació, que lleva, como su abuela, el nombre de Alisa...” En este relato el autor consigue, y sorprendentemente —nos indican nuestros discípulos—, eliminar todos los elementos propios de la narración: apenas esboza un argumento; el eje básico del trozo es de una sola idea que sustenta en abundantes descripciones, impresionistas con frecuencia, y más aún, auditivas y visuales, y hasta olfativas: “En el aire se respira un penetrante aroma de jazmines, rosas y magnolias...” En pro de la claridad —nos advierten los estudiantes— el maestro evita a toda costa cualquier complicación sintáctica; así como las metáforas y las imágenes en función de su interés por lograr un lenguaje directo, desnudo de barroquismos efectistas. Y, finalmente, con elementos tan simples consigue lo que busca: que su texto sea eminentemente lírico.

*Castilla*, el libro en cuestión —que consagra a Azorín como autor consumado—, consta de catorce artículos escritos en forma de ensayos y de cuentos en los que nos ofrece temas comunes a sus compañeros de promoción literaria: España-Europa, el concepto de intra-historia y del “eterno retorno”, etc. En todos ellos nos expresa Azorín su afán esteticista en el marco imponderable de su personalísimo estilo. Al principio, la reacción del joven escritor frente a las quietas villas castellanas y los hombres del “no hacer”, es la del ceñudo regeneracionista del 98, luego siente él “una grande, una abrumadora ternura” cara al simple pueblo castellano. Años más tarde, cuando escriba “¡Castilla... qué profunda, sincera emoción experimentamos al escribir esta palabra...!”, el regeneracionista se transforma en elegiaco, que evoca la meseta, sus vetustas urbes, y sus dilatados campos de trigo, sus caserones solariegos, sus guapas mozas que miran pasar soñadoramente el tren. Pero ni las opacas vidas de los señorones locales y de los estirados canónigos que pasean bajo los soportales, le producen una sensación de desconuelo. Por el contrario: “Yo veo esta fuerza, esta energía íntima de la raza, esta despreocupación, esta indiferencia, este altivo desdén, este rapto súbito por lo heroico, esta amalgama, de lo más prosaico y etéreo...”

### *Renovador del idioma*

Pero pongamos, antes de continuar, los puntos sobre las íes de cara a un aspecto bien concreto de la obra de Martínez Ruiz. Con ocasión del primer centenario de su nacimiento, celebrado hace ya casi un decenio, con injustificada ligereza ciertos censores se permitieron formular más de una endeble e insustancial crítica. Se han referido al “quietismo azoriniano”, “a su anclaje en las nubes de una España irreal de puro evocadora y literaria”, en

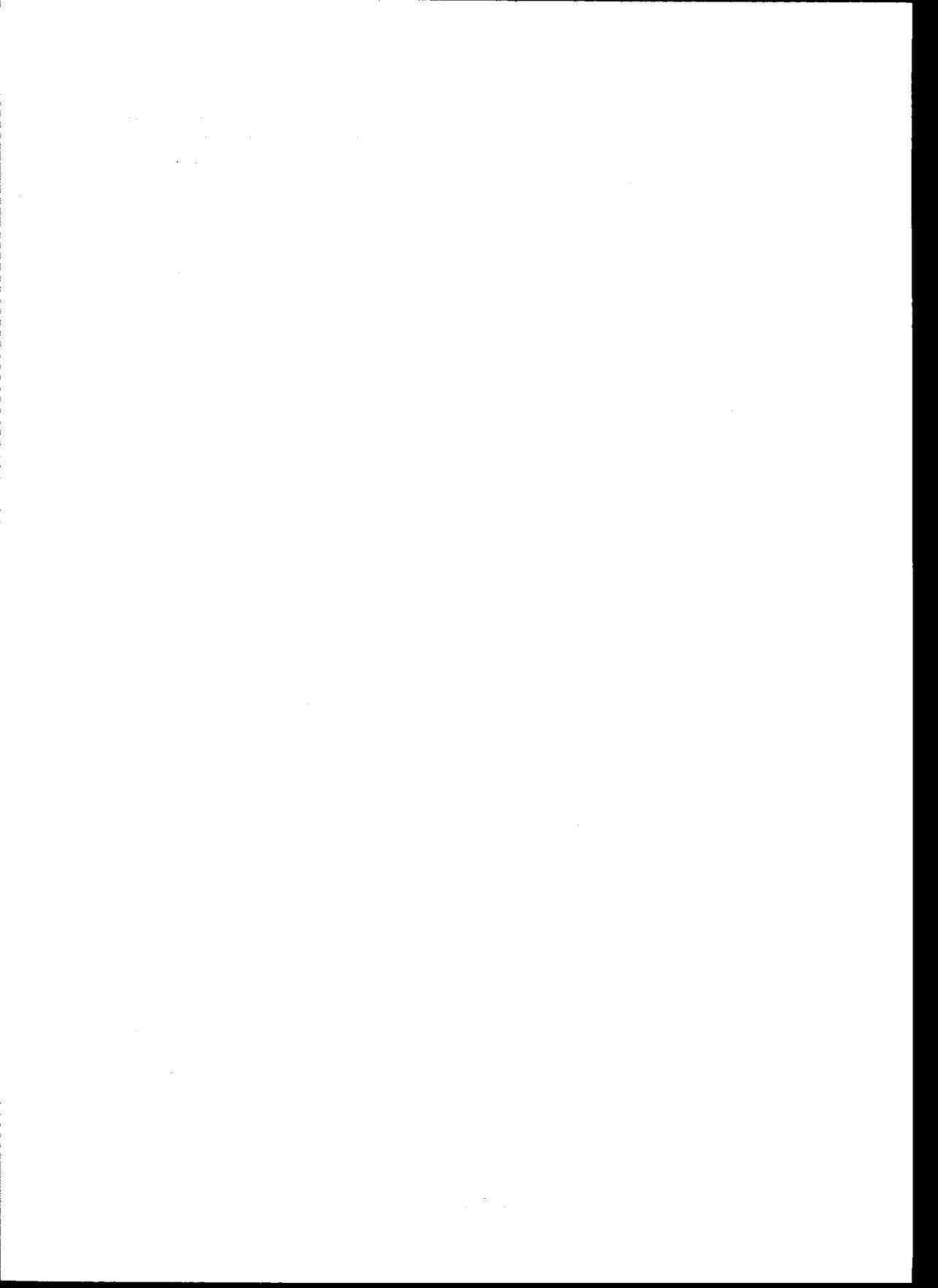
circunstancias de que el maestro cumplió un papel renovador —regenerador digamos mejor— al rescatar la prosa española estancada en la grandilocuencia y el retoricismo, como aludíamos más arriba, tan estridente como vacío de no pocos autores de la Restauración (último cuarto del siglo XIX español). Para pasar de ese ampuloso estilo a su escritura impresionista, de pequeños toques y revelaciones luminosas, precisa, musical y sutil, Martínez Ruiz realizó un esfuerzo magno que justifica, y cómo, toda su existencia.

Y no sólo eso. Azorín se sintió desde el primer momento, insistimos, un reformador del lenguaje. Y lo logró. Tras su sencillez, precisión y sobriedad, tan elogiadas, se advierte a menudo un sabio artificio no exento de amaneamiento, como observábamos al comentar el episodio azoriniano de Calisto y Melibea. La estructura de sus escritos no puede ser más simple: las oraciones, muy breves, se suceden sin complicados enlaces y el conjunto produce la sensación de algo escrito con elegancia suma y fina pulcritud. Su léxico, oceánico, abunda en acertados neologismos y en términos arcaicos que él sabe destacar con notable tacto. El maestro escoge la dicción exacta, calcula bien su fuerza y resistencia, la lanza al espacio para recogerla renovada, igual que nuestras abuelas manejaban el “diábolo”, y lo tiraban a lo alto para volverlo a recoger en la cuerda de su juego. Ciertos caracteres sintácticos y estilísticos, por ejemplo, revelan al maestro eximio. Sobre todo en su primera etapa la frase de Azorín gira en torno del pronombre personal “yo” que adquiere en su prosa fueros de mayúscula: “Lector: yo soy un pequeño filósofo; yo tengo una cajita de plata llena de fino y oloroso polvo de tabaco...” Con la ayuda del verbo en presente señala los hechos como si estuviesen ocurriendo, mas el sustantivo es el que da color a la frase: “Cervantes se sienta a escribir una novela corta, como decimos modernamente, es decir una novelita ejemplar; no sabemos todavía en qué consiste la ejemplaridad de estas novelas ejemplares...” Consigue, por otro lado, matizar las locuciones descriptivas con la acumulación de adjetivos: “Cielo lívido, ceniciento, tormentoso”. “La catedral es fina, frágil y sensitiva”. “Al pie de los cipreses inmutables, ponen los rosales la ofrenda fugaz —como la vida— de sus rosas amarillas, blancas y bermejas”. Con el uso del diminutivo desmenuza sus sensaciones; bastaría aludir en este contexto su libro *Un Puentequito* para apreciar en su justa medida este aspecto curioso del manejo que hace Azorín de la sintaxis. A menudo inicia la frase con una circunstancia: “Del Tormes recuerda el poeta una vega grande y espaciosa”. Como en nuestros clásicos, el adjetivo se pospone al sustantivo; va adelante, en cambio, cuando tiene valor ponderativo. Cada uno de los vocablos azorinianos rueda con suavidad, pero el atributo, sobre todo, tomemos nota del detalle, va reforzado o disminuido con flexión y ternura.

El juicio definitivo de la inmensa mayoría de los críticos e historiadores de nuestra Literatura le es del todo favorable: Azorín clarificó el castellano; le dio una precisión cartesiana; nos ha instado a ver las cosas de una manera serena, comprensiva, apacible, equilibrada; en diversos ámbitos de la existen-

cia cotidiana, nos ha indicado esos pormenores íntimos —“primores de lo vulgar” los llamaba Ortega y Gasset—, inadvertidos a menudo, y tan cargados, a veces, de luminosa hermosura; y forjó, lo que es más trascendental, una prosa y un estilo innovadores y originalísimos, de bellos horizontes, que “hacen camino al andar”.

BORIS OSÉS



## REFLEXIONES DE LESSING SOBRE LOS LIMITES DE LA PINTURA Y LA POESIA

Bien entrado el siglo XVIII se desenvuelve la agitada existencia de Gotthold Ephraim Lessing. Vestía aún la capa del colegio ducal de Meissen cuando hizo, bajo la inspiración de Plauto y Terencio, sus primeros ensayos dramáticos. Este sutil pensador representa dentro de la ilustración alemana, lo más refinado y omnicomprendivo, si hemos de aplicarle el calificativo que le atribuye Rodolfo Modern en su *Historia de la Literatura alemana*. Y prosigue acertadamente el mencionado estudioso:

Lessing hizo de la razón no una finalidad, sino el instrumento de la alta crítica y de la aptitud dialéctica para llegar a la única meta posible, la verdad. Esclarecer, en el sentido más puro, conducir por medio de la verdad y hacerla servir a las necesidades de una vida limpia y cristalina, ésta fue la tarea de Lessing.<sup>1</sup>

Tal como ocurre en Winckelmann, el espíritu didáctico de la Ilustración se encarna de manera clara y persuasiva, también, en el brillante autor de *Emilia Galotti*.

Esa meta de esclarecimiento que se había propuesto Lessing, lo llevó por el camino de la estética, continuando por otros senderos, el itinerario de belleza y búsqueda que había comenzado Winckelmann con sus estudios sobre el arte griego. En 1769 Lessing se entrega con el rigor que lo caracteriza, en estos intangibles y asombrosos mundos de la poesía y la pintura. Es justamente en el *Laocoonte* donde desarrolla importantes ideas acerca de la creación artística. La célebre escultura griega le permite remontarse por infinitas perspectivas en un intento de aprehender la esencia del genio helénico. Comienza su obra señalando aquello de "la noble sencillez y la serena grandeza" que había advertido Winckelmann como distinción de las obras maestras de los clásicos. También se refiere al amor como resorte vital que movió a los artistas de la antigüedad. El artista griego representaba solamente la belleza. Pausón y Pireico se atrevieron a pintar lo deforme y lo feo, pero vivieron rodeados de menosprecio.

Las artes plásticas, pues, tuvieron como ley entre los antiguos, el someterse a la belleza. Reducían la cólera a la severidad y atenuaban la desesperación trocándola en tristeza. Interesante es al respecto lo que dice de Timanto:

---

<sup>1</sup> RODOLFO E. MODERN, *Historia de la literatura alemana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 119.

Conocido es su cuadro del sacrificio de Ifigenia; a cada uno de los asistentes daba el grado de tristeza que le era propio; pero al padre, a quien tocaba expresar la en su grado más elevado, le velaba el rostro. Se han dicho referentes a este asunto, muchas cosas graciosas. Unos, que agotadas todas las energías tristes, desesperaba de poder dar al padre otra todavía más triste. Por ello reconoció, dicen otros, que el dolor de un padre, en parecida circunstancia, está por encima de toda imitación. Por mi parte, no sé ver en ello la impotencia del artista ni la del arte. Con la fuerza del sentimiento se acrecienta también la expresión de los rasgos del rostro: al grado más elevado corresponden también los rasgos más acentuados, y nada más fácil para el arte que expresarlos. Pero Timanto conocía los límites que los griegos asignaban a su arte. Sabía que la desesperación que debía expresar Agamenón, como padre, se traduce por contracciones siempre feas. Y así llevó, pues, la expresión tan lejos como era posible, sin dejar de aliarla a la belleza y a la dignidad. De buen grado hubiera omitido o atenuado la fealdad de los rasgos; pero toda vez que su plan no le permitía ni una cosa ni otra ¿qué otro recurso le quedaba sino ocultar la expresión? Lo que no se atrevía a pintar, lo hacía adivinar.<sup>2</sup>

Vemos acá cómo Lessing pone de relieve los límites del arte clásico, haciendo notar que la expresión debe subordinarse a la ley de la belleza. Pero advierte que en su tiempo el arte ha ensanchado considerablemente sus límites. La imitación se extendía a toda la naturaleza visible, de la cual la belleza formaba sólo una parte. Opone entonces como primera ley: *la verdad y la expresión*. Y dice:

...y de igual modo que la misma Naturaleza sacrifica en todo instante la belleza a destinos más elevados, el artista debe también subordinarla a su plan general, sin limitarse a representarla en más de lo que permiten la verdad y la expresión. Hasta que, por medio de la verdad y la expresión, lo feo de la Naturaleza se trueque en bello en el arte.<sup>3</sup>

Pero el artista debe guardar, no obstante, cierta medida en la expresión, y no escoger nunca para representarla, el grado más culminante de la intensidad de la acción. El huracán, dice Lessing, se reconoce por las ruinas y los cadáveres de que ha sembrado la tierra.

Si volvemos al *Laocoonte*, y observamos el conjunto de motivos que impulsaron al autor a moderar la expresión del dolor físico, hallaremos que derivan todos de la condición de arte, de sus límites necesarios y de sus exigencias. Sin embargo, cuando el Laocoonte de Virgilio grita, a nadie se le ocurre pensar que para realizar esa acción deba abrir desmesuradamente la boca, y que esta expresión afee su rostro. Mientras sus gritos sean un gesto de belleza para el oído, nos serán indiferentes a la vista. Pero hay algo más importante: *al poeta nada le obliga a concentrar su cuadro en un solo momento*.

---

2 G. E. LESSING. *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía*. Valencia, Sampere, 1909 (trad. de Luis Casanovas), pp. 25-26.

3 Ob. cit., p. 29.

Libre en absoluto de remontar hasta el origen cada una de las acciones que describe y de conducirla a término a través de todas las modificaciones posibles, cada una de estas modificaciones, que costaría al artista una obra totalmente distinta y acabada, no cuesta al poeta sino un solo rasgo, y aun cuando este rasgo, solo y por separado, repugnase a la imaginación del lector, está tan bien preparado *por lo que precede o allanado por lo que sigue*, que pierde su valor propio y produce en el conjunto, el mejor efecto del mundo. Así, aun admitiendo que en realidad fuese impropio de un hombre gritar en el paroxismo del dolor, ¿qué mal efecto nos producirá esta ligera impropiedad en un hombre cuyas virtudes nos han prevenido ya de antemano en favor suyo? El Laocoonte de Virgilio grita, pero este Laocoonte que grita es aquél mismo que conocíamos ya, y que amábamos como al patriota más previsora y el más tierno de todos los padres. Atribuimos sus gritos, no a su carácter, sino a sus intolerables sufrimientos. Sus gritos sólo traducen el dolor, y sólo también por medio de ellos el poeta podía hacernos sensible este dolor. ¿Quien se atrevería, pues, todavía a acusarle? ¿Quién, antes al contrario, no querrá reconocer que si *el artista* ha hecho perfectamente en no hacer gritar a su Laocoonte, perfectamente ha hecho también *el poeta* en hacer gritar el suyo? <sup>4</sup>

Dice Lessing que:

los dioses y los seres inmatereales que representa el artista no son absolutamente los mismos de que se sirve el poeta. En el *artista* son abstracciones personificadas que deben conservar siempre los mismos rasgos característicos, si se quiere que sean fáciles de reconocer. En el *poeta*, por el contrario, son seres reales y activos que, además de su carácter general, tienen otras cualidades y otros sentimientos, que el concurso de las circunstancias puede hacer predominar. Para el *escultor*, Venus no es más que el amor; debe, pues, darle toda la modesta y púdica belleza, todos los graciosos atractivos que nos encantan en los seres amados, y que por esta razón confunde todo el mundo en la idea abstracta del amor. Por el contrario, en el *poeta*, Venus es también el amor; pero es además la diosa del amor que, independientemente de este carácter, tiene su individualidad propia y debe ser, por consiguiente, tan capaz de movimientos de afecto como de odio. <sup>5</sup>

Por otra parte, rechaza ideas estéticas como las del conde de Caylus que especula con la idea de utilidad que puede prestar el poeta al pintor, midiendo el talento del primero con el número de obras que sugiere el artista. En este aspecto dice Lessing:

... la pasión de Cristo no es un poema, con todo y ser casi imposible hallar en él pasaje alguno que no haya ocupado a un *sinfin de artistas*. Los evangelistas explican el hecho con la más árida simplicidad, y el artista se aprovecha de las diversas partes de este hecho sin que aquéllos, por su parte, hayan demostrado la menor chispa de genio pintoresco. Hay hechos susceptibles de ser pintados, y otros que no lo son; y así como el historiador puede contar las cosas más dignas de ser pintadas

---

<sup>4</sup> Ob. cit., pp. 36-37.

<sup>5</sup> Ob. cit., pp. 86-87.

sin recurrir en nada a lo pintoresco, igualmente el poeta es capaz de representar de modo pintoresco las cosas que menos se prestan a ser pintadas. <sup>6</sup>

Y llega por fin Lessing a su famosa proposición merced a la cual distingue fundamentalmente las artes plásticas y la poesía. En la plástica se representa un momento fijo de los cuerpos por medio de figuras y colores en el plano o en el espacio. En la poesía hay una sucesión de acciones esencialmente temporales. Con estas aserciones Lessing destruye la idea de lograr una pintura "poética" y correlativamente una poesía "pictórica". La poesía puede llegar a describir lo corporal mediante una acción que deviene. Por eso recuerda que:

Homero sólo pinta acciones progresivas; en cuanto a los cuerpos y a los objetos aislados, no los describe sino en tanto que toman parte en dichas acciones y, en general, no los pinta sino de un solo rasgo. ¿Qué tiene, pues, de extraño que allí donde Homero pinta no halle el pintor nada o casi nada utilizable, y que sólo halle cosa aprovechable allí donde el relato reúne una cantidad de cuerpos bellos, colocados en bellas actitudes y en un espacio ventajoso para el arte, aun cuando el poeta pinte en grado mínimo tal o cual cuerpo, tal o cual actitud, tal o cual lugar? <sup>7</sup>

Pero él mismo cree necesario señalar que si bien Homero emplea por lo general un solo rasgo para pintar un objeto, eso no significa que lleguemos a una equiparación con la pintura, al menos veladamente.

Para él, un bajel es tan pronto el bajel negro, como el hueco bajel, como el bajel rápido, y todo lo más el negro bajel bien provisto de remeros. Y no pasa más adelante en la pintura del bajel. Pero de lo que hace una pintura detallada es de la navegación, de la partida y la llegada del bajel, dándonos de todo ello una pintura que el pintor se vería obligado a hacer cinco o seis cuadros diferentes si quisiese transportarla entera a la tela. <sup>8</sup>

Lo que sucede es que Lessing advierte certeramente que ambas expresiones estéticas se expresan en *lenguajes diferentes*. Y lo que es fundamental, todos sus esfuerzos tienden a reafirmar la idea de que *el tiempo es el dominio del poeta así como el espacio es el dominio del pintor*.

Pero hay algo muy importante que debemos rescatar. Hay una belleza material que resulta de la armonía de las partes entre sí. Pero esta belleza material la captamos inmediatamente. Nos está vedada aquí la sucesión temporal. Las partes están yuxtapuestas. Y aquí nos hallamos frente a una belleza que es dominio de la *pintura*.

---

6 Ob. cit., p. 120.

7 Ob. cit., p. 127.

8 Ob. cit., p. 128.

El poeta, no pudiendo mostrar sino unos tras otros los elementos de la belleza, se abstiene pues, por completo de la pintura de la belleza material.<sup>9</sup>

Pero en este itinerario de análisis y limitación, hay instancias de interrelación y entendimiento. No es precisamente desmedro de la palabra, pero sí noción de estética solidaridad lo que nos permite vislumbrar este pasaje:

Igualmente, Luciano no sabe dar una idea de la belleza de Pantea sino remitiendo al lector a las más bellas estatuas de mujer de los antiguos artistas. No es esto reconocer que las palabras, por sí mismas, no tienen aquí poder alguno, que la poesía balbucea y que la elocuencia queda muda cuando el arte no viene en cierto modo a servirle de intérprete.<sup>10</sup>

Pero esta imposibilidad de pintar la belleza material, tal como anticipábamos, no va en desmedro de la palabra. La palabra tiene una dimensión distinta. Y entendemos personalmente que acaso más rigurosa que la forma o el color. Como correspondiendo a nuestra disyuntiva personal acota Lessing:

¿Quién es capaz de hacer nacer una idea más viva de la belleza que ésta de representar a la fría vejez reconociendo que Helena valía aquella guerra que costó tantas lágrimas y tanta sangre?

Esta belleza que Homero no podía describir en sus elementos constitutivos, nos la da a conocer por el efecto que produce. Pintan los poetas el placer, la atracción, el amor, el arrebato que causa la belleza, y nos habrán pintado la belleza misma.<sup>11</sup>

Otro aspecto que distingue a la poesía de la pintura es el *movimiento*.

El pintor no puede sino hacer adivinar el movimiento, pero de hecho, sus figuras están inmóviles. Pero en la poesía, queda tal cual es, una belleza transitoria, que deseamos ver renovarse, que aparece y desaparece, y como en general nos acordamos más fácil y vivamente del movimiento que de las formas y los colores, por esto el encanto obra en nosotros mayor efecto que la belleza.<sup>12</sup>

Inversamente, debilitándose, atenuándose, por la fealdad de la forma en poesía se transforma en la sucesión, mientras en la pintura conserva todas sus fuerzas.

Lessing marca con Juan Joaquín Winckelmann un período brillante del Iluminismo alemán. Ambos se sienten limitados en su propio mundo y buscan una apertura que tal vez no lograron plenamente. Pero nos señalaron un camino. El del regreso a la Antigüedad. Ese camino que acaso Lessing por su mismo racionalismo no supo emprender intuitivamente, hurtándosele de esa manera el misterio esencial de las obras. Pero analiza tan bien, descompone y

---

9 Ob. cit., p. 165.

10 Ob. cit., p. 171.

11 Ob. cit., p. 173.

12 Ob. cit., p. 174.

recompone con tanto cuidado que nos ofrece la imagen del crítico perspicaz y avezado. Si bien su vocabulario no es muy rico, debemos valorar la elegancia sobria de sus exposiciones y el sincero impulso humanitario que lo llevó a soñar con un hombre empeñado en una eterna búsqueda de infinitud.

AMELIA URRUTIBEHETY DE DI PIETRO

*Universidad Católica Argentina*

## RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

SAN JUAN BAUTISTA DE LA CONCEPCIÓN. *El Recogimiento Interior*.

Edición, introducción y notas de Juan Pujana, O. SS. T. Universidad Pontificia de Salamanca. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1981, 658 pp.

A pesar de ser considerado una de las figuras representativas del siglo de oro español, la personalidad y la obra de San Juan B. de la Concepción han sido, por diversas razones, muy poco difundidas. Por este motivo, el padre Pujana hace en esta edición del tratado del Recogimiento Interior un extenso estudio introductorio. Este estudio está dividido en cinco partes: I) Reseña Biográfica, II) Escritos, III) Tratado del Recogimiento Interior, IV) Estudio Parcial del Contenido, V) La Presente Edición.

En la parte primera de la Introducción se realiza un exhaustivo estudio acerca de la vida del santo poniendo de relieve su profunda religiosidad. San Juan B. de la Concepción perteneció a la orden de los Trinitarios, siendo el creador de una importante reforma de la misma. Creó la congregación de los hermanos reformados y descalzos de la orden de la Santísima Trinidad y fue fundador de dieciocho conventos de frailes y uno de monjas. Este espíritu reformista le trajo aparejados muchos problemas en su vida personal pero, por otro lado, sirvió para fortalecer su vocación religiosa.

La parte segunda de la Introducción, Escritos, nos informa acerca de la obra total de San J. B. de la Concepción. Ésta consta de ocho tomos manuscritos, todos de carácter religioso, y cuatro copias de cartas. La única completa de sus obras está hecha en Roma (1830-1831), mucho después de su muerte (1613) y hay muy pocas ediciones parciales. Haciendo referencia a las fuentes literarias del místico, dice su editor:

El reformador trinitario revela una cultura humanística y teológica nada comunes. Cita autores clásicos y contemporáneos, espirituales y profanos. Conoce bien la doctrina de los Santos Padres. Alude muchas veces y con predilección a las obras de Santa Teresa, que demuestra haber leído atentamente... (pp. 109-110)

Con respecto al estilo

Hay que reconocer a nuestro místico un conocimiento perfecto de la lengua: le fluyen con soltura tanto vocablos populares y regionales como términos técnicos y cultos. (pp. 110)

Agrega, el crítico, al final de la segunda parte, la opinión favorable, por cierto, de tres autores no trinitarios, expertos en literatura ascético-mística, sobre la obra del santo.

La tercera parte de este estudio. Tratado del Recogimiento Interior, versa sobre la ubicación de la obra (folio y tomo) y su fecha de composición. Se nos aclara que lo dicho en el tratado tiene una base experiencial y que sus destinatarios principales son los religiosos, en especial, de la orden de los trinitarios.

El Estudio parcial del contenido corresponde a la parte cuarta de la Introducción. La parcialidad del estudio, indicada en el título, se debe a que de los sesenta y cinco capítulos del tratado, divididos en tres partes (La unión perfecta; El recogimiento interior; Trabajos, Penas interiores y mortificaciones), se pondrá el acento en las dos primeras. La unión perfecta con Dios está "vista justamente como meta y bien supremo del hombre..." (p. 137).

San J. B. de la Concepción se detiene en:

la alabanza y descripción del grado supremo de unión divina: el abrazo del espíritu humano con Dios en el centro sustancial del alma con una completa transformación de ésta a la medida del querer divino... (p. 137)

Cabe señalar que el místico español denomina "unión perfecta" a la llamada, comúnmente, "unión transformante". Se hace en el tratado, también, la enumeración de las notas distintivas de la unión, los caminos para acceder a ella, se ubica su sede y se describen sus exigencias y efectos. El recogimiento interior, parte central de la obra, es "el repliegue interior de las facultades espirituales del hombre" (p. 177). Y más adelante sigue explicando el padre Pujana,

la unión alude al ser, a la substancia, mientras que el recogimiento se refiere a la forma; el recogimiento caracteriza la disposición de las funciones anímicas de la persona al contacto con Dios, mientras que la unión es ese mismo encuentro del espíritu creado con el increado; en tal manera, el recogimiento es el marco insustituible de la unión. (p. 177)

En los capítulos siguientes del tratado nos informamos acerca de los distintos grados de recogimiento, su excelencia, los bienes que reporta y los males debido a su falta.

La parte quinta de la Introducción contiene sólo algunas consideraciones acerca del tratamiento del material lingüístico de la edición.

Cierra esta Introducción una bibliografía selecta sobre la vida y obra del santo.

El tratado del *Recogimiento Interior* no es, evidentemente, una obra de fácil acceso pero el padre Pujana, a través de su estudio introductorio, ha querido allanarnos el camino para la comprensión de una de las más importantes producciones de la literatura mística del siglo de oro español.

GRACIELA V. BILUCAGLIA

DE MIGUEL, MARIA ESTHER. *Dos para arriba uno para abajo*. Buenos Aires, Pleamar, 1986, 170 pp.

La obra está estructurada en dos partes: la primera, signada por un marcado localismo geográfico e histórico; en la segunda, en cambio, los espacios y los tiempos se multiplican, traspuntando, de este modo, hacia una universalización.

Las narraciones de la primera parte están situadas en torno a la guerra de Malvinas. Este episodio está tomado desde múltiples puntos de vista, a saber: desde la perspectiva de un adolescente citado para defender una causa que no conoce, desde el dolor de una madre desesperada por la suerte de su hijo combatiente, desde el hondo sentido de responsabilidad de un muchacho comprometido a custodiar mediante un radar la vida de su amigo aviador y, finalmente, desde la óptica de un periodista extranjero.

En todos estos relatos, la autora se aproxima al sentimiento de quienes son, a su criterio, las víctimas de una guerra concebida como el capricho de un general. Esta aproximación se advierte, por ejemplo, en el tratamiento de dichos personajes.

En efecto, todos ellos son caracterizados con rasgos de profunda humanidad y considerados de modo personal, lo que se hace notorio en el hecho de que los jóvenes combatientes son designados por su nombre de pila. Se muestran, además, en toda su complejidad psicológica: anhelos, miedos, afectos, ilusiones.

Los militares, en cambio, simplemente son nombrados por sus cargos —“general” (en: “La guerrita en la mira”), “sargento” (en: “Chau piano”)— o, despectivamente, por sus apellidos —“Galtieri” (en: “Querido Marcelo, querida Isabel”)— y aparecen exclusivamente para impartir órdenes.

Todos los relatos de esta primera parte tienen un final trágico, ya sea éste la muerte del adolescente soldado o su incapacidad para plasmar su vocación, como por ejemplo, el caso de un joven que anhela ser tractorista y que sufre la amputación de las dos piernas o, el del muchacho que aspira a tocar el piano y termina inhabilitado para tal fin.

La última narración de esta parte —“Ylona”— funciona, estructuralmente, como nexo con la segunda. Se abren, pues, nuevos espacios, que se asoman mediante los relatos de un periodista argentino referentes a historias del viejo Buenos Aires y a la de una espía húngara de la primera guerra mundial (Ylona), que llega a esta ciudad huyendo de una persecución, así

como también, mediante la presencia de un periodista alemán. Cabe señalar, también, en este punto, la introducción del elemento mágico, que tiene preponderancia en la segunda parte de la obra, como contrapunto al ácido realismo que signa la primera. En cuanto a la figura de Ylona, se advierte una reminiscencia de algunas obras del escritor alemán Heinrich Böll.<sup>1</sup>

En la segunda parte, observamos que el destino de los personajes, que, hasta aquí, podría considerarse como el resultado lógico de un hecho fortuito, como lo es el episodio bélico de Malvinas, se repite, sin embargo, en circunstancias muy dispares.

En efecto, asistimos ahora a una serie de relatos situados en muy diversos tiempos y espacios —México (en: "Essomericq, exiliado"), Budapest (en: "El amor vino de Budapest"), Londres (en: "Galería personal")—, en los que el protagonista acaba, por lo general, solo y frustrado.

Esto da cuenta de una obra transida de una concepción cíclica.

Desde el punto de vista técnico, se trata de una serie de relatos. No se puede, pues, hablar de cuentos porque en todos los casos importa más el sentir de los personajes que la acción en sí. Más aún, podemos decir que ésta se convierte en un pretexto para sondear la intimidad de aquéllos. Los finales, por otra parte, son, en su mayoría, presentidos por el lector y falta, asimismo, la condensación propia de todo cuento. Se advierte, por el contrario, un deliberado demorarse en digresiones que nos alejan de una acción rectilínea.

Hay varios elementos que dan unidad a la obra.

En primer lugar, el título, que refleja el ritmo monótono de la labor del tejido, convertido en signo de la rutina y del automatismo de la vida de los personajes. Es un leit-motiv que se repite en varios relatos, tanto de la primera cuanto de la segunda parte.

Constante es, también, la presencia, cercana o remota, de una guerra, que no finaliza jamás, pues permanece en sus víctimas como una obsesión insuperable.

Finalmente, el desarraigo es otro elemento unitivo. Se trata de un desarraigo en doble sentido: por una parte, el desarraigo impuesto —presente, sobre todo, en la primera parte—, que sufren aquellos jóvenes que han sido arrancados de su medio y de su familia con motivo de una guerra sin sentido y, por otra, el desarraigo voluntario de quienes, para evadir su destino,

---

<sup>1</sup> Esta posible intertextualidad con Heinrich Böll se advierte particularmente, en cuanto a su novela *El tren llegó puntual*, en la que hay un personaje llamado Olina que, del mismo modo que la "Ylona" de María Esther de Miguel, encarna a una espía —aunque polaca en vez de húngara. Este personaje trabaja en un prostíbulo y utiliza el amor como medio de extraer información. Se trata, además, en ambos casos, una honda comunicación espiritual entre los amantes, que, de algún modo, los alivia momentáneamente del tedio de la guerra. Coincidencias de esta índole se observan, también, respecto de otra obra de Böll, situada como la anterior en torno a la guerra. Se trata de la novela titulada *¿Dónde estabas Adán?*

se lanzan a otros sitios lejanos con el afán de encontrar nuevas aventuras que los despierten del letargo en que viven.

Como recursos estilísticos, se destaca, entre otros, la escasa presencia de diálogo, como producto del agónico aislamiento sufrido por todos los personajes, reflejado, muchas veces, en largos monólogos interiores, en los que se yuxtaponen, de modo caótico, los pensamientos y emociones más íntimos. Hay, además, un ácido sentido del humor y manejo de la ironía.

CECILIA WETZLER MALBRÁN

DE MIGUEL, MARIA ESTHER. *En el campo las espinas*. Introducción de Héctor Izaguirre. Buenos Aires, Pleamar, 1980, 220 pp.

*En el campo las espinas* es otro libro de María Esther de Miguel que reúne en total veinte cuentos y relatos. Según el profesor Héctor Izaguirre, el título alude a un afán de la autora de descifrar los mensajes enigmáticos que parecieran transmitir las estrellas a campos y ciudades, signados por "espinas" cotidianas de las que pueden emerger grandezas, a través de historias particulares que se asoman a la gran historia, o de simples aventuras cotidianas.

La escritora repara en la realidad de plasmar sus relatos, a tal punto, que la mayoría de las escenas están teñidas de un marcado localismo. Este localismo, sin embargo, es superado con gran habilidad al retratar al hombre en sus rasgos más esenciales; de este modo alcanza una universalidad que se eleva por encima de lo meramente circunstancial y lo hace identificable con cualquiera de los lectores.

El libro está dividido en cuatro partes. A "Espinass y héroes" pertenece el primer cuento "El grumete", que narra la historia de Francisco del Puerto, grumete de Solís. Aquí se reitera la visión de un mundo corrompido por la ambición, alejado de la naturaleza, que le ofrece una posibilidad más cierta de salvación que la del complejo mundo civilizado. "La Cangayé" quiere testimoniar ese mundo de eternas apetencias en el cual el hombre, olvidando su esencia, se hunde en el caos que lo destruye. Esto lo hace a través de las figuras del maestro y del oficial, ambos renovadores de querellas, las de viejos sacerdotes y capitanes de la época de la conquista. El "Ceybas City" actualiza sucesos consignados en antiguas crónicas: dos hombres disputan a las cartas a una mujer que asiste, impasible, al duelo de estos dos seres en una mesa de boliche provinciano.

A la segunda parte pertenecen nueve historias en las que la narradora presenta distintos personajes inmersos en sus experiencias individuales del amor. Se despliega, así, una gama plenamente ilustrativa que desarrolla amplias posibilidades a partir del tema enunciado en el título.

Las modestas variantes, por otra parte, no quiebran la esencial continuidad de aspiraciones y la sucesión de las generaciones. Tal es el concepto que aflora en "Trasvasamientos". Circunstancias y ambientes son los que

cambian mientras permanece invariable un núcleo de motivaciones que inquietan al hombre, por más que las palabras cubran con ropaje nuevo lo ya conocido.

Por último, el campo está presente también en el extenso relato final cuyo título, además, completa el título general del libro. Para Claro Almeida son las "espinas" las que crean el inconstante ritmo de esta vida, mientras que el cielo no sólo es morada de estrellas sino la segura esperanza de que hacia él vuelan todas las almas, en busca de sosiego, porque como él mismo dice a la dueña de casa: "muy desapareja es la vida, señora; parejito sólo es el cielo".

En esta narración, que, por otra parte, dista de ser un cuento (sobre todo por la ausencia de unidad en la acción) y en la que volvemos al localismo tan grato a la autora, se desentrañan viejas historias unidas a las fuerzas de la tierra. Esta reconstrucción del pasado se hace posible, desde el presente, gracias al vivo interés de las visitas y a un hallazgo casual que permite descifrar la versión definitiva de la historia de Eudal Ramírez, historia que hasta entonces había resultado incomprensible.

Claro Almeida es la voz añeja de la que brotan tres historias como la que cuenta el trágico fin de Dogoberto Ponce, hombre despiadado y cruel, que va a pagar con la horca por sus innumerables crímenes. La segunda, es la de Juan el Pocero, siempre ponderado por juicioso y trabajador, quien cierta noche marcha al río (de donde nunca más regresaría), según dicen, impulsado por la lujuria de su esposa que respondía al llamado de "otros ojos querendones". Eudal Ramírez y el ingeniero Corvecchio protagonizan la historia final que se entrecruza también fragmentando el relato.

Los indicios del terruño mueven a los personajes en un afanoso intento de dar descanso a las ánimas hostigadas por la injusticia, el olvido o la humillación. Estos mismos indicios junto con el sorprendente final dan a todo el relato una evidente aproximación al tono fantástico donde hechos que pertenecen a un orden no natural siembran la duda que quedará flotando en el interés del lector.

Los cuentos o las crónicas cargadas de mensajes irónicos suponen la utilización de frecuentes racontos, soliloquios y retratos. En ocasiones nos sorprende la brevedad conceptual de la frase que nos incita a la relectura; en otras, la frase se ramifica, como si deseara conducirnos a un laberinto intencionalmente confuso. También logra otros niveles creativos a través de la síntesis. Ese interés por plasmar las esencias de las circunstancias aproxima a María Esther de Miguel a cierto expresionismo en las imágenes.

El profesor Héctor Izaguirre destaca que "la mirada comprensiva de María Esther de Miguel, lúcido testigo de nuestro tiempo, se dirige hacia el hombre de islas cerriles, o de salitrales ásperos, de cementos ciudadanos o de pueblos achatados por la pobreza y el hastío".

En síntesis, el libro nos ofrece un rico panorama de situaciones conflictivas, que presenta los eternos problemas del hombre: hombres y mujeres de profundas pasiones, héroes o antihéroes que enfrentan un mundo hostil. Sin embargo, este hombre es capaz de atisbar mensajes trascendentes, de entregarse en una vital actitud solidaria o de guardar fidelidades a vagas señales, como en "La prometida".

Una obra que por los temas, el tratamiento del lenguaje y la agilidad de la narración, reafirma una vez más a María Esther de Miguel como una de las figuras más relevantes de nuestra literatura actual.

MYRIAM PACHECO  
ADRIANA PAGLIA

DIEGO, GERARDO, *Alondra de verdad. Angeles de Compostela*. Edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid, Clásicos Castalia, 1985, 204 pp.

Entrar en contacto con la poesía de Gerardo Diego exige enfrentarse a una obra vasta (más de cincuenta títulos), multiforme y compleja. La crítica ha generalmente coincidido —consigo misma y con el propio poeta— en señalar dentro de la poesía de Gerardo Diego no tanto etapas sucesivas marcadas, cuanto distintas modalidades o vertientes que coexisten, a veces influyéndose mutuamente, a lo largo de toda la actividad creadora del autor.

En el prólogo a *Primera antología de sus versos*, Gerardo Diego distingue en su obra dos fundamentales actitudes poéticas, y las denomina "poesía relativa" y "poesía absoluta". La primera es aquella poesía figurativa que, de corte más clásico y tradicional, se apoya en la realidad ya existente y la expresa. (Corresponden a esta vertiente libros como *Versos humanos* y *Soria*). La poesía absoluta, en cambio, nace de las experiencias vanguardistas del joven Diego (su breve paso por el ultraísmo, su más duradera relación con el creacionismo y el cubismo), y tiende a constituirse en realidad autónoma, nueva y original, desligada del mundo exterior y lógico. (Observamos esta actitud en *Imagen*, *Manual de espuma* y *Limbo*).

En la Introducción a esta nueva edición de *Alondra de verdad* y *Ángeles de Compostela* —dos libros cardinales del poeta—, Francisco Javier Díez de Revenga —ensayista y crítico, responsable de ediciones de Lope de Vega y Alfonso el Sabio— adhiere a esta distinción de vertientes, e identifica la "poesía absoluta" con el papel de poeta avanzado que le cupo a Diego dentro de su generación, como portavoz del vanguardismo y autor de la decisiva antología de poetas españoles contemporáneos; por su parte, la "poesía relativa" corresponde al posterior magisterio artístico que Gerardo Diego ejerció sobre las generaciones que siguieron a la suya, cautivadas por las formas tradicionales y, en especial, por el soneto.

Díez de Revenga descubre, sin embargo, detrás de esta doble modalidad poética —y en esto coincide con la crítica anterior— una unidad artística dada por la fidelidad de Diego a las conquistas vanguardistas —su imaginería, sobre todo—, aun cuando encierre sus impulsos de poeta vanguardista en férreos moldes clásicos. Es, precisamente, en *Alondra de verdad* y en *Angeles de Compostela* donde el poeta logra en modo perfecto esta fusión entre lo clásico y el vanguardismo, merced a lo cual consigue revitalizar y dar palpable actualidad a las formas clásicas, ahora cargadas de nuevas resonancias por obra de los recursos expresivos del creacionismo:

Esta mantenida fidelidad a los juveniles anhelos de renovación es lo que hoy puede atraer más al lector de Gerardo Diego, que encontrará su intención innovadora en todos sus libros, incluso en los que han sido considerados más "clásicos". *Alondra de verdad* y *Angeles de Compostela* [...] ofrecen y siguen exponiendo su condición de obras maestras entre los libros de nuestro autor (p. 10)

Después de trazar una escueta biografía y de discurrir acerca de los rasgos generales del arte de Gerardo Diego, pasa Díez de Revenga a considerar en particular las dos obras que conforman el volumen. Considera en *Alondra de verdad* las cuatro partes en que se divide, destaca los temas principales del libro (el amor, la música, España, el mundo moderno), y va al mismo tiempo deteniéndose brevemente en cada uno de los cuarenta y dos sonetos que lo integran, no ocultando sus preferencias personales por algunos de ellos ("Insomnio", "Sucesiva", "El ciprés de Silos", etc.). Constantemente nos advierte el editor acerca de los logros estilísticos de Diego en cada composición.

Pasa luego a tratar de *Angeles de Compostela*, al cual destaca como gran poema unitario y arquitectónico, poema religioso y poema de Galicia, cuyo tema es el misterio de la resurrección de la carne, y sus motivos una serie de estampas gallegas que, al modo de los retablos románicos, se ubican en torno al tema central como símbolos variados de un mismo significado trascendente, y que van desde Macías al Apóstol Santiago, pasando por Rosalía de Castro, Valle Inclán, y los cuatro ángeles de piedra esculpidos en el Pórtico de la Gloria, en la catedral compostelana.

Los juicios que formula Díez de Revenga en su Introducción suelen apoyarse en la crítica que lo ha precedido (Gallego Morell, Dámaso Alonso, Miledda D'Arrigo), y su edición de los textos contempla todas las ediciones anteriores, si bien sigue preferentemente la segunda para *Alondra de verdad* y la de 1961 para *Angeles de Compostela*, dejando constancia en las notas de algunas de las variantes que se observan en otras ediciones. Para las notas de *Alondra de verdad*, el anotador ha tenido en cuenta, asimismo, las observaciones con que el mismo poeta comentó sus sonetos.

La edición se completa con una bibliografía de las obras poéticas de Diego y de las principales contribuciones de la crítica. En suma, un valioso aporte a la todavía no muy abundante bibliografía del poeta santanderino.

JAVIER R. GONZÁLEZ

RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO, *Filosofía cínica en las fábulas esópicas*, Buenos Aires, Centro de Estudios Filosóficos, 1986, 27 pp.

La presente publicación reproduce la conferencia pronunciada por Rodríguez Adrados el viernes 19 de octubre de 1984, pocos días después de haber participado en el VIII Simposio de Estudios Clásicos, en San Miguel de Tucumán. También se imprime una *Presentación* del expositor a cargo de Carlos Alberto Ronchi March (pp. 5-11).

El objeto fundamental de este trabajo es sin duda mostrar la importancia del tema de la fábula para el estudio de la historia de las ideas. Tal importancia mucho tiene que ver con el trasfondo social, político y filosófico de la época helenística, período en que proliferaron las colecciones de estos escritos, y que se caracterizó por ser teatro en el que chocaron diversas ideas de diversa procedencia. El movimiento que Rodríguez Adrados considera fundamental dentro de este complejo panorama es el cinismo:

Pues el cinismo fue sobre todo esto: más que la doctrina o la conducta de unos cuantos rebeldes que recorrían el mundo con su sayal, sus alforjas y su bastón, una serie de actitudes mentales que penetraban ampliamente. Las ideas centrales del cinismo estaban en el ambiente de la sociedad helenística, en realidad tienen raíces anteriores, socráticas, coincidían en buena parte con otras filosofías de la época; y en la parte que coincidían y en la que no, alcanzaban una amplia difusión a través de la que pudiéramos llamar literatura cinizante o para-cínica. Dentro de ella la fábula ocupaba, pienso, un lugar importante (p. 13).

Han llegado hasta nosotros obras que exponen la filosofía del estoicismo y del epicureísmo, pero no ocurre lo mismo con los escépticos, o con los mismos cínicos; sólo quedan fragmentos, en todo caso obras no filosóficas de inspiración cínica. El punto de partida del cinismo y de otros sistemas post-clásicos es para Rodríguez Adrados el "divorcio helenístico entre el individuo y el Estado" (p. 14). También es destacado en ellos el valorar principalmente la naturaleza, el cosmopolitismo y el desprecio "de las superestructuras basadas en el dinero y la fuerza, incluso de la belleza y de la ciencia" (p. 15). De cualquier manera, los cínicos parecen caracterizarse por la ruptura con su patria y familia, cierto inconformismo hippy y su crítica despiadada y a menudo insolente de la sociedad. Así lo habían hecho Menipo, Cércidas o Fénix.

Muchas de las anécdotas helenísticas ridiculizaban al poderoso cuando se encontraba con el sabio, y justamente en la autarquía o autosuficiencia

encontraba éste su fuerza: no necesita del rey porque, como la tortuga, todo lo tiene consigo mismo.

También dentro del ámbito griego la fábula tiene larga historia, pero en la época alejandrina se multiplican sus colecciones, que han llegado hasta nosotros pasando, naturalmente, por Fedro, Babrio, Aviano y otros. Este género resultó apropiado como portavoz de ideas cinizantes. Aunque la colección de Demetrio de Falero parece atestiguar más bien el interés propio del curioso anticuario, la fábula continuó vigorosamente, ya que tampoco se aferró del todo al cinismo. Escuchemos este trozo que resume muy bien las conclusiones del trabajo de Rodríguez Adrados:

Cuando la escuela cínica está en declive y la fábula es objeto de cultivo ya puramente literario o es cosa de los rectores y la enseñanza, continuaron proliferando más y más colecciones. En la Edad Media bizantina y occidental, otras más. Curiosamente, en sus nuevas etapas, la fábula continuó ejerciendo, respecto a la sociedad de la época (los nobles y el alto clero) el mismo papel de crítica y de adoctrinamiento moral. Después de todo, algunos elementos cínicos coinciden con rasgos socráticos que también en el Cristianismo se encuentran. Y la crítica popularista ni la inventaron los cínicos ni acabó con ellos: simplemente, la potenciaron (p. 27)

**RAÚL LAVALLE**

---

Impreso en los Talleres Gráficos de  
UNIVERSITAS, S. R. L.  
Ancaste 3227 — Buenos Aires

---

*La correspondencia (por envío de originales, libros para reseñar, suscripciones o canje) debe dirigirse al Prof. Luis Martínez Cuitiño - Revista LETRAS, Facultad de Filosofía y Letras (UCA), Bartolomé Mitre 1869, 1039 - Buenos Aires.*

Se autoriza la reproducción total o parcial  
de los artículos siempre que se mencione  
la publicación de origen.