



Letras

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

ENERO - JUNIO 1998

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Pbro. Dr. JULIO R. MÉNDEZ

Directora de la carrera de Letras

Lic^a. TERESA IRIS GIOVACCHINI

Secretario Académico

Lic. ROBERTO E. ARAS

Director

Lic. LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

Secretarias de Redacción

Lic^a. TERESA IRIS GIOVACCHINI

Dra. ROSA E. M. PENNA

Prof^a. GRACIELA PUCCIARELLI DE COLANTONIO

Consejo de Redacción

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dra. OFELIA KOVACCI (Academia Argentina de Letras); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of N.Y.); Dr. CIRIACO MORÓN-ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ELÍAS RIVERS (State University of N.Y. Stony Brook); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE (Università degli Studi di Pavia)

Consejo Asesor

Lic^a. TERESA HERRAIZ DE TRESCA, Dra. MARÍA ESTHER MANGARIELLO; Prof. CARLOS RISPO; Prof. JUAN ALFREDO SCHROEDER y Prof^a. LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI

Prosecretaria de Redacción

Prof^a. ELSA GONZÁLEZ BOLIA

Consejo de Administración, Corrección y Distribución

Lic^a. MARÍA AMELIA ARANCET; Dr. JAVIER GONZÁLEZ y Prof^a. VALERIA MELCHIORE

FEDERICO GARCÍA LORCA EN BUENOS AIRES: UNA ENTREVISTA Y UN ARTÍCULO OLVIDADOS

Desde el decenio de los cincuenta se han recuperado los textos de varias docenas de entrevistas concedidas por García Lorca a lo largo de su vida, en un esfuerzo colectivo de arqueología literaria comenzado y estimulado por la hispanista francesa Marie Laffranque. El rendimiento de los periódicos y revistas de la época de Federico empezó a escasear a principios de los ochenta, y esta tendencia ha caracterizado también la década presente, que ahora toca a su fin. No obstante, es todavía posible encontrar nuevos documentos, como los que ofrecemos a continuación, que en este caso datan de la estancia argentina del escritor.

Como es fácil imaginar, una organización tal como la "Asociación Patriótica Española" de Buenos Aires iba a tener un interés especial en el éxito del autor granadino, y esto se refleja en el tono casi adulator de los dos textos cuya transcripción reproducimos a continuación. La entrevista, publicada en noviembre de 1933, es anónima, aunque el periodista parece ser un colaborador habitual de la *Revista* de dicha organización. La visita a la habitación del Hotel Castelar debe de haberse realizado hacia finales de octubre: en la entrevista se menciona "una excursión al Tigre" y el "yacht" que espera en los riachos del Tigre", mientras Lorca, en una carta a su familia que hemos fechado precisamente al fin de octubre, relata que "estamos en plena primavera. Mañana tengo un banquete que me ofrece el PEN Club, y después voy a pasear en yacht por el hermoso río Tigre".¹

El señor José Martínez Orozco, que es uno de los que acompañan al poeta en su hotel, era agregado a la embajada de España; le menciona también el periodista Alberto F. Rivas al evocar su visita a la habitación: "Cuatro metros por cuatro en cualquier lugar de la Tierra, incluso en el octavo piso de un hotel. Un lecho amplio como para dar satisfacciones al matrimonio más exigente y embutido en él, García

¹Federico García Lorca, *Epistolario completo*, edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (Madrid, Cátedra 1997), p. 779.

Lorca. Un agregado a la embajada de España, que lo es el exquisito Martínez Orozco, un dactilógrafo y tres visitas, mirando al hombre del lecho”²

Curiosamente, la conversación vuelve sobre un tema poco tratado por Lorca durante los años treinta: su primer estreno, de *El maleficio de la mariposa*, en el teatro Eslava de Madrid el 22 de marzo de 1920, hace más de trece años. Aquí se nota la tendencia bien documentada del poeta de quitarse años de edad: cuando se celebra la entrevista, tiene 35 cumplidos (no “pocos más de treinta”), y cuando se estrenó *El maleficio* faltaban menos de tres meses para cumplir los 22 (y no “alrededor de 18”).³ A pesar de este atisbo de vanidad personal, los comentarios de Lorca sobre la recepción de la obra son acertados, y es más bien el periodista que peca de exagerado cuando invoca la noche de Hernani. Efectivamente, este insinúa que asistiera al estreno, ya que propone el tema de “aquella noche tumultuosa”, sabe detalles del argumento de la obra, nunca repuesta, y describe el entreacto como si hubiera sido testigo presencial. Dada la naturaleza de la revista, pues, es posible que el reportero anónimo fuera un español luego radicado en Buenos Aires.

El artículo que apareció en el número posterior de la *Revista de la Asociación Patriótica Española* (diciembre de 1933), sigue con la preocupación por el éxito arrollador de Federico. Al publicarse éste ya se hablan celebrado varios actos importantes cuya repercusión fue considerable: *Bodas de sangre*, estrenado en Buenos Aires el 29 de Julio, tuvo su reestreno el 25 de octubre, y llegó a la centésima representación el 21 de noviembre; *La zapatera prodigiosa* fue estrenado el 12 de diciembre; y Lorca dictó las cuatro conferencias “Juego y teoría del duende”, “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”, “Poeta en Nueva York” y “El canto primitivo andaluz” entre el 20 de octubre y el 8 de noviembre (con la repetición del “duende” el 14 de noviembre). La comida ofrecida por el Centro Correspondiente Argentino de la Unión Ibero-Americana es uno más del sinfín de homenajes que recibió Lorca durante su estancia, y probablemente es destacada aquí por la presencia de

²Federico García Lorca y el duende”, *La Razón* (Buenos Aires), 21 octubre 1933, citado en *Epistolario completo*, nota 1000, pp. 770-772.

³ Sobre el estreno y fracaso de *El maleficio de la mariposa*, véanse Ian Gibson, “En torno al primer estreno de Lorca (*El maleficio de la mariposa*)”, en “*La casa de Bernarda Alba*” y *el teatro de García Lorca*, edición de Ricardo Doménech (Madrid, Cátedra / Teatro Español, 1985), pp. 57-75, y Andrew A. Anderson, “¿Entre prodigio y protegido? El joven Lorca en Madrid (1919-1920)”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (Madrid), IX, n.º. 17 (junio 1995), pp. 91-101. Hay una edición moderna de la obra: Federico García Lorca, *El maleficio della farfalla*, edición bilingüe (italiana y española), introducción, edición y traducción de Piero Menarini, col. Poeti della Fenice (Parma: Ugo Guanda Editore, 1996).

⁴ El dato no figura en Marie Laffranque, “Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca”, en *Federico García Lorca*, edición de Ildefonso-Manuel Gil, col. El Escritor y la Crítica (Madrid, Taurus, 1973), pp. 411-459; tampoco está recogido en Ian Gibson, *Federico García Lorca*, vol. 2: *De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)* (Barcelona: Grijalbo, 1987).

“numerosos compatriotas” .⁴

Para terminar, podemos apuntar que dentro de muy poco iba a cumplirse uno de los deseos expresados por el periodista anónimo: a finales de diciembre de 1933 se publicó en Buenos Aires la tercera edición del *Romancero gitano*, en la editorial Sur, que iría a satisfacer por lo menos parte de la gran demanda por la obra lorquiana.

ANDREW ANDERSON
The University of Michigan
Ann Arbor

FEDERICO GARCÍA LORCA EN BUENOS AIRES

RECUERDO DE SU PRIMERA BATALLA LITERARIA EN MADRID

Muy probablemente se nos habrá reprochado alguna vez no saber hacer reportajes, por lo menos, el no saber escribirlos. De existir, la censura nos parecería injusta, absolutamente injusta, porque a nadie debe censurársele por no hacer lo que no intentó nunca ni siquiera pensó en llevar a cabo.

Jamás ha sido nuestro propósito escribir lo que se llama un reportaje. Ante Ricardo Rojas, ante Novoa Santos, ante González Galé, ante cualquiera de los hombres eminentes a quienes nos acercamos con fines periodísticos, nunca pensamos en preguntarles nada sino en escuchar lo que quisieron decirnos. Todo lo más nos hemos permitido apuntarles un tema de conversación. Porque siempre nos parecieron ridículos o impertinentes los interrogatorios y completamente absurdas esas “interviews” donde el periodista habla mucho más que su entrevistado.

Menos que a nadie íbamos a “torturar” con una serie de preguntas a Federico García Lorca, el joven —cuenta pocos más de treinta años— y ya famoso —lo es en España y América— poeta del *Cancionero* [sic] *gitano* y de *Bodas de sangre*.

Cuando don José Martínez Orozco, diligente y espiritual introductor de los embajadores de la intelectualidad española, nos franqueó la puerta con su gesto amigo, encontramos al poeta —habría que inventar otra palabra nueva, pura, más a tono con nuestra sensibilidad, para designar a los que hoy escriben en verso— rodeado de otros escritores jóvenes y proyectando una excursión al Tigre.

Federico García Lorca desconfió, temeroso de un reportaje más —¡tantos le han hecho!— pero sonrió amablemente y dió al aire su acento andaluz.

Si Manuel Machado dijo de sí mismo que oscilaba entre lo “chic” y lo torero, García Lorca podría colocarse entre lo deportivo y lo gitano. Tiene el ímpetu atlético, la sed de sol y la fe humana, de la actual juventud española. Y tiene muy hondas raíces clavadas en la tierra de Andalucía. Por mucho que su imaginación vuele, sus pies están bien afirmados en

la orilla húmeda del Darro granadino. Por eso podrá ser —lo es ya— poeta universal y español, a un tiempo. Para buscarle un antecesor legítimo en la lírica de España hay que ir hasta Góngora, de quien García Lorca posee lo terreno y lo divino, cuando tantos poetas del momento no han podido imitar —y a medias solamente— sino lo exterior del luminoso “ángel de tinieblas”.

Se habla en la reunión de literatura, a ratos, preferentemente de la excursión campestre y fluvial, del “yacht” que espera en los riachos del Tigre, de la belleza de un paisaje que García Lorca no conoce aún y que le ponderan sus amigos.

—Háganle pocas preguntas, nos dice sonriendo Martínez Orozco, porque este perezoso está aún sin vestirse y su “toilette” es complicada.

Apuntamos a García Lorca un tópico hispano-americanista, porque esa es, al fin y al cabo, nuestra obligación. . . Y el poeta, con un gesto triste y aburrido, nos dice:

—Yo no entiendo nada de eso.

—¿Cómo ve a América la juventud española?

García Lorca vacila. Comprendemos perfectamente lo que piensa. No es que él no entienda, naturalmente, nada de “eso”. Es que responder a esas preguntas, seguir una conversación sobre ese motivo, sería algo demasiado largo, demasiado. . . pesado. [i]Y luce tan claro el sol! [i]Y hay tanta alegría en esa reunión de muchachos! [i]Y ha de estar tan jubiloso el Tigre, con el roto espejo de sus riachos entre los árboles!

Sería pedantería, sería crueldad, insistir. Y para despejar esa penumbra que ha cruzado por los ojos del autor de *Cante jondo* [sic] le decimos:

—¿Se acuerda Vd. de aquella noche tumultuosa de Eslava, hace doce o catorce años?

Se anima la mirada de Federico García Lorca, se sonríe y nos tiene la mano, como si fuéramos el antiguo camarada, hallado inesperadamente, que trae el recuerdo de una común hazaña.

Aquella noche, en el teatro Eslava, de Madrid, la compañía de don Gregorio Martínez Sierra, estrenaba *El maleficio de la mariposa*, la primera obra teatral del poeta, que entonces tendría alrededor de 18 años. Apenas se inició la representación, desencadenóse la “batalla”. Parte del público protestaba, taconeaba furiosamente, alzaba en alto los bastones con gesto airado. Otros espectadores, los más jóvenes, aplaudían, gritaban, insultaban a los “beocios”. Así transcurrió toda la función, entre pateos y ovaciones, mientras el curianito se enamoraba hasta la muerte de la blanca mariposa...

García Lorca se complace en relatar a sus amigos los sucesos de aquella velada “histórica” y, de vez en cuando, nos mira como pidiendo la aprobación de sus palabras, porque, momentos antes uno de los presentes le ha llamado andaluz por decirle exagerado. Pero el poeta no falsea nada. Al contrario, no llega a expresar todo lo que fué aquel estreno de *El maleficio de la mariposa*, que nosotros calificamos de “noche de Hernani”.

Y todavía nos parece ver a Federico García Lorca, en el vestíbulo, durante un entreacto, rodeado de sus amigos, de sus admiradores —jóvenes como él— con la cabeza al

aire, con su cabellera cobriza un poco desmelenada, el cuello ancho, los hombros fuertes, desafiante la mirada y el ademán, como si quisiera provocar a quienes silbaban su obra. . . Y junto a él, un grupo de muchachos con menos de 20 años, todos esperanzados en un porvenir luminoso, que para algunos no llegó pero que todos entreveíamos en aquella "batalla" del bravo Federico.

Martínez Orozco, siempre gentil, siempre diplomático, recuerda a García Lorca que nosotros estamos allí para escribir un reportaje.

—¡Ah!, sí— dice el autor de *Mariana Pineda*. —España es como yo: se siente inclinada hacia América y no hacia Europa. Yo, los dos viajes largos que he hecho al extranjero, ha sido para venir a este continente, para asomarme a Nueva York y a Buenos Aires. Y de aquí, puedo decirles que no me iría. Estoy encantado y agradecido a todos.

Pero el reloj avanza y el campo y el río y el sol esperan al poeta. Hay que resignarse a dejarle ir, a separarse de él, y no sin pena, porque tiene García Lorca la alegría y la fuerza de la juventud triunfante, porque es el más recio e imbatible vencedor de una generación a la que España debe un vigoroso impulso, porque él ha conseguido vivir lo que otros sólo soñaron.

—Vamos, vamos, Federico, apresúrate— le dicen todos, para que el poeta se vista.

Y entonces, García Lorca, tan español, tan andaluz, tan granadino, dice, levantando la mano, con el gesto del gitano sentencioso:

—A mí, dejadme con mi lema, que me enseñó un paisano, viejo como un siglo, "[i]Tarde, pero a tiempo! . .

Y para que el lema no falle, nos vamos.

Revista de la Asociación Patriótica Española (Buenos Aires), año VI, núm. 71, noviembre de 1933, pp. 15-16.

EL BRILLANTE ÉXITO DE F. GARCÍA LORCA EN BUENOS AIRES

Federico García Lorca sigue siendo muy agasajado en Buenos Aires.

Pocos escritores —ninguno, desde luego, tan joven como el poeta de *Romancero gitano*— habrán sido tan celebrados y tan sinceramente por el público argentino, que desde el estreno de *Bodas de sangre* por la compañía de doña Lola Membrives, consagró todo su entusiasmo al autor de "La casada infiel".

Tampoco recordamos ningún precedente del éxito triunfal de su lírica tragedia. Una obra poética, un poema escénico nunca ha llegado a contar cien representaciones por una compañía extranjera. El interés del público argentino por *Bodas de sangre* ha sido, pues, un caso único en Buenos Aires —y no es fácil que vuelva a repetirse— doblemente halagador en estos tiempos en que el teatro, en general, no tiene ya la atracción que ejerció, como espectáculo, en otras épocas.

Por otra parte, las librerías de la capital no tienen ya en sus estantes un solo ejemplar de los volúmenes de versos de Federico García Lorca:

Romancero gitano y *Cante jondo* [sic] se han agotado rápidamente y hemos podido

comprobar que los libreros se encuentran en la imposibilidad de satisfacer la curiosidad de sus clientes.

Editores, admiradores y amigos instan al joven poeta para que reedite sus libros ya conocidos y dé a las prensas los que tiene inéditos, como ese *Poeta en Nueva York*, que ha dejado entrever en su conferencia de "Amigos del Arte". Pero García Lorca se resiste heroicamente. . . Siente algo así como un pudor ante la admiración del gran público y prefiere que sus versos sólo sean conocidos por sus íntimos, por sus verdaderas amistades.

La zapatera prodigiosa, tan diferente a *Bodas de sangre*, ha sido otro éxito lisonjero. Su lozanía, su sencillez, su lirismo han cautivado también al público, como la fuerte dramaticidad sensual, como el hálito trágico de *Bodas de sangre*.

Federico García Lorca ve afirmarse, así, su popularidad y su triunfo en Buenos Aires, que es el triunfo en toda la América de nuestro idioma.

Entre las muchas demostraciones de admiración y de estima que García Lorca ha recibido, se destaca la comida que le ofreció el Centro Correspondiente Argentino de la Unión Ibero-Americana, el día 25 del pasado mes de noviembre, a la que asistieron destacadas personalidades argentinas y numerosos compatriotas.

Revista de la Asociación Patriótica Española (Buenos Aires), año VI, núm. 72, diciembre de 1933, p. 15.

METÁFORAS DE LA ARGENTINA

Artistas, escritores, intelectuales, han tenido en Hispanoamérica, desde los tiempos fundacionales, un papel protagónico en lo que se refiere a la vida pública, a la política, a la historia del subcontinente. Con el instrumento leve pero eficaz de la palabra, ellos han sido y son intérpretes, develadores de realidades profundas, profetas, militantes en las luchas políticas o ideológicas, enunciadores de metas o de utopías movilizantes, voces que claman en el desierto o que determinan verdaderos cambios de rumbos, jueces o críticos, representantes de la conciencia ética de los pueblos.

En la Argentina, junto al proceso de los hechos histórico-sociales, políticos y culturales se descubre — ya como causa, ya como efecto — un proceso de ideas-fuerzas, de pensamientos definitorios, plasmados en palabras, que han tratado de interpretar no sólo el devenir de nuestro país, sino también a nuestro país mismo, su destino, su figura espiritual, su esencia.

La pregunta sobre el ser argentino, sobre sus características y problemas ha sido una constante en nuestras creaciones literarias, sobre todo en el ensayo de indagación nacional, pero también en otros géneros literarios: la narrativa, el teatro, la poesía, hasta en las letras de las canciones populares...

¿Qué es, cómo es la Argentina? ¿Cómo son los argentinos? ¿Cuál es nuestro rostro? ¿Cuáles son nuestras máscaras? ¿Qué valores nos movilizan? ¿Elegimos caminos adecuados para llegar a certeras metas o transitamos laberintos inconducentes, desvíos que nos extravían o que nos movilizan tras falsas quimeras? ¿Elegimos nosotros nuestros caminos?

Muchos escritores lúcidos, desde la época del Descubrimiento y la Conquista, han registrado sus experiencias, sus postulaciones, sus interrogantes sobre nuestro apabullante territorio, sobre nuestra desconcertante historia, sobre nuestro misterioso destino. Una de las formas lingüísticas y literarias para la indagación y la definición de la Argentina y de los argentinos es la metáfora. No sería pertinente hacer en esta oportunidad una aproximación teórica a esta figura retórica que utilizamos permanentemente en nuestro lenguaje cotidiano y a la que recurren los escritores con

intención en buena parte estética pero también descriptiva, cognitiva o definitoria, ya que la metáfora nos aproxima a la verdad profunda de un ser. Bástenos recordar que la metáfora consiste en expresar una idea con el signo de otra, con la cual guarda cierta analogía o semejanza. Por otra parte, debo aclarar que no me ceñiré en mi exposición sólo a metáforas, ya que los escritores se valen también de otras clases de imágenes emparentadas, como la metonimia o el símbolo.

Una enumeración amplia de las metáforas o de otras imágenes que definen a la Argentina y a los argentinos nos conduciría a un tratado sobre el tema, no adecuado para esta ocasión. Seré por lo tanto muy selectiva y examinaré sólo algunas imágenes, sin pretender tampoco analizarlas en todos sus matices. Graciela Scheines, en su libro *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina* (1993)¹ destaca sobre todo cuatro familias de imágenes que se refieren a América y a la Argentina: paraíso, utopía, barbarie-civilización, laberinto... Yo me referiré en mayor o menor grado a las que se relacionan con las dicotomías utopías-país real; civilización y barbarie; Norte-Sur; criollos-inmigrantes; país superficial-país profundo; motor económico-motor sapiencial; país litoral-país mediterráneo; país nutricio- país gestado...

Graciela Scheines concede gran importancia a los rasgos utópicos de la idiosincracia americana. Considera que sus imágenes (paraíso, Ciudad de los Césares, Trapalanda, plata, oro...) se perfilan ya desde las cartas y crónicas del descubrimiento y la Conquista de América: nuestras tierras fueron identificadas desde antes del descubrimiento como espacio feliz o ámbito de maravilla. Las fuentes de la esperanza utópica están en Platón (*Critias* y *Timeo*), en Séneca (*Medea*) y en los mapas de la Edad Media que mostraban unas islas prometedoras. Varios ensayistas han estudiado el valor movilizante que tuvo la utopía en las desmesuradas aventuras que enfrentaron descubridores y colonizadores. Entre ellos Marta Castellino, en su ensayo "Eternos buscadores del Paraíso (Los argentinos y su literatura)"² se refiere al motor utópico y lo remonta a la época del descubrimiento del Río de la Plata (el "Mar Dulce" de Solís): "Desde entonces, los argentinos — dice — viven en la tensión constante de la búsqueda. Desde entonces, en fin, la utopía con su encanto peligroso pero a la vez creativo, pone sitio al país real" (p.171). La utopía está ya presente en nuestro nombre.

Argentina procede, como es sabido, del latín: "argentum". El poeta Martín del Barco Centenera fue quien contribuyó a la difusión de este nombre al publicar en 1602, en Lisboa, su extenso poema titulado *Argentina y conquista del Río de la Plata, con otros acaescimientos de los reynos del Perú, Tucumán y estado del Brasil*. La invención del título hace alusión a las supuestas riquezas que los conquistadores buscaron en las montañas y en los ríos, hecho que está expresado en los primeros

¹Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993, p. 204

²En *Certamen Literario Vendimia '91*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991, pp. 169-203.

versos del poema:

Y aunque uso este nombre por respeto
a quien vido cierta plata allí primero
yo entiendo que ha de haber grande tesoro
algún tiempo de plata allí, y de oro.

Castellino, como Scheines, señala que el proceso de ilusión de encontrar riquezas, condujo al desengaño, ya que la dura realidad de la tierra inhóspita se encargó de desencantar a los esperanzados conquistadores (p.174). Pero del proceso hacia el desengaño y del desengaño mismo, surgen otras creaciones: ciudades, instituciones, arte, cultura, vida espiritual. La importancia que Scheines concede al acicate utópico a lo largo de toda nuestra historia, determina el título de su ensayo: *Las metáforas del fracaso*: hombres alternativamente esperanzados y desesperanzados, eternos Sísifos que cuando acaban de subir la pesada piedra hasta lo alto de la montaña se encuentran con que esta vuelve a rodar cuesta abajo. Los ensayistas que analizan este tema llegan a variadas conclusiones: desde la exhortación a asumir el país o la América "real" hasta el reconocimiento del valor creador de caminar hacia un país soñado.

Otra pareja de conceptos que han resultado definidores de América y de la Argentina son los de "barbarie y civilización". Esta dicotomía es utilizada con diversos matices por los distintos escritores. En el *Facundo* de Sarmiento, *barbarie* connota sobre todo lo natural, lo pre-cultural; la campaña es bárbara, la ciudad es civilizada; la barbarie es el desierto, la soledad, el horizonte incierto, la inseguridad, la resignación ante la muerte violenta... En esta geografía, el gaucho será un malhechor o un caudillo. Frente a esta realidad está la ciudad, más precisamente Buenos Aires, sinónimo de vida en sociedad, de civilización, de vida moderna y europeizada. En *Amalia* de José Mármol, en cambio, estos conceptos tienen otro matiz: la barbarie se halla en pleno corazón de la ciudad culta como corrupción, como degradación, como violencia del poder³. Ríos de tinta han corrido en torno a estas dos concepciones, que parten por lo general de una óptica eurocéntrica. En efecto: aún cuando estas denominaciones sean utilizadas y verbalizadas por argentinos tan argentinos como Domingo Faustino Sarmiento, la civilización se identifica con Europa, o — en menor medida — con su hija consolidada, la cultura norteamericana. Civilización y barbarie: dicotomía signada por la mirada europeizante, mirada modernizadora, progresista, que caracterizó a los hombres del '80 y a sus predecesores liberales, a los positivistas influidos por el cientificismo, enamorados de las novedades técnicas y del progreso.

No es poco lo que debemos a esos ímpetus civilizadores en el plano de la creación de escuelas, de hospitales, de instituciones promotoras de la ciencia, de la

³Cf. M. Rosa Lojo. "Amalia: la barbarie como antinaturalidad". En *Anales de Literatura hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, N° 20, pp. 79-101.

instrucción, del sanitarismo, de las vías y medios de comunicación, de la urbanización... Pero también la dicotomía originó desencuentros con la propia identidad, un “no ser lo que se es”, un “no ser donde se está”...

La Argentina se enamoró de Europa. El viaje a ese Continente se convirtió en el *desideratum*. Un halo de prestigio rodeaba a los viajeros, cuyos relatos llegaron a constituir un importante *corpus* literario. Las memorias, las crónicas, las cartas que apresaban las impresiones de estos viajes tenían no sólo un tono de deslumbramiento sino también un fuerte valor modélico: así es el Norte, al que debemos parecernos. Las familias acomodadas confiaban la educación de sus hijos — y lo siguieron haciendo hasta muy avanzado nuestro siglo — a las Misses (a las que María Luisa Bemberg intentó representar en su película “Miss Mary”), a las Mademoiselles (retratadas por Victoria Ocampo en su autobiografía), a las institutrices nórdicas (ficcionalizadas por Rodolfo Modern en su “nouvelle: *La señora Hellgaarth sale de paseo*⁴...).

Pero ese motor civilizador, al que debemos tanto, sepultó o ignoró o postergó u olvidó valores que latían en la llamada “barbarie”: el arraigo en la tierra, el folklore, las tradiciones y hábitos sociales hispánicos, la fe religiosa — que siguieron transmitiendo las mujeres en el hogar cuando su difusión fue erradicada de la escuela pública —, el carácter sincrético y el costado mestizo de nuestra cultura, que siguió sin embargo vivo en nuestra toponimia, en muchas de nuestras costumbres alimentarias, en la mentalidad de vastos sectores de la población... Fue tal vez una de las batallas del Norte contra el Sur, librada intestinamente de Sur a Sur.

Podríamos pues señalar una nueva dicotomía metafórica que intenta representar a la Argentina: **el Norte, el Sur**. Diré a vuelo de pájaro que el Sur es un interesantísimo símbolo que aparece en nuestra literatura a través de diversas formas genéricas, desde la narrativa a la canción popular. ¿Cómo no recordar el tango “Sur”: “Sur, paredón y después / Sur, y una luz de almacén....”

El sur aparece también con variedad de matices, según los escritores: son los confines, el límite entre lo civilizado y lo incivilizado, la línea de los fortines bordeando el desierto, el desierto mismo, el sitio donde la violencia es inevitable (recordemos por ejemplo el magnífico “Poema conjetural” de Borges, que narra el momento en que Narciso de Laprida, hombre de leyes y de orden [el Norte], se encuentra, con júbilo, “con su destino sudamericano” (el de la violencia, el de los instintos, el de los hombres valerosos e indómitos):

Yo, que estudié las leyes y los cánones,
Yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,

⁴Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1989, pp. 139-198.

de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano⁵.

O el cuento "El Sur"⁶, también de Borges, donde el personaje Juan Dahlmann, notorio *alter ego* del autor, intelectual criado en la ciudad de Buenos Aires, va a terminar sus días en un almacén rosado del Sur, en un duelo de facones — o al menos así lo sueña —. El personaje del cuento, como Laprida en el "Poema conjetural", siente una íntima fruición: la del encuentro con su autenticidad profunda, con su verdadero rostro, sin máscaras, con su mitad negada. Esa mitad escindida pero siempre presente subyace también en el autor Borges, "en la discordia de sus dos linajes" y escinde consciente o inconscientemente la conducta de muchos argentinos.

También en la narrativa de Sábato aparece la contraposición "Norte"- "Sur".

En *Sobre héroes y tumbas* se presenta un contrapunto entre personajes históricos del pasado y personajes ficticios del presente narrativo. Tanto el Alférez Celedonio Olmos ("arte del derrotado ejército de Lavalle") como Martín del Castillo, joven del siglo XX, sienten que se derrumban las refulgentes torres de sus ideales adolescentes. Tanto Martín como Celedonio, descubren desde sus fracasos, una torre "refulgente, indestructible", por la que vale la pena vivir. En paralelismo novelesco, mientras las tropas unitarias buscan la frontera Norte con urgencia desesperada, Martín se marcha a la Patagonia blanca y pura, al Sur⁷.

Aunque con matices diferentes a los de Borges, también en Sábato el Sur es el encuentro con la realidad y consigo mismo. El Sur, en este autor, es un volver a empezar desde el derrumbe, es la esperanza empecinada. Es una paradójica salvación por la aceptación de la realidad despojada de quimeras, es la asunción de la caída de los sueños para buscar un destino madurado en la adversidad, tal vez un nuevo sueño, pero más próximo a las circunstancias reales. Es tal vez aceptar que aquí abajo "nunca viviremos en primavera" pero insistiendo en la siembra, tal vez para una primavera escatológica.

En Marechal, el Sur está también cargado de ricas significaciones. El autor,

⁵ En *El otro, el mismo*.

⁶ En *Ficciones* (1944).

⁷ También hacia el sur las aguas de un río arrastran la pobre carne de Lavalle, que ayudará a germinar nueva vida.

hijo de inmigrantes españoles y franceses, madura su argentinidad en el campo de unos tios, en Maipú, Provincia de Buenos Aires. La pampa, las tareas agrícolas y ganaderas, los cielos estrellados de este Hemisferio, le darán el arraigo y el sentido de pertenencia. Esta experiencia personal será transferida a su personaje novelesco: Adán Buenosayres y será recreada en otros textos⁸.

País utópico, país real; civilización y barbarie; Norte, Sur... Las imágenes se van imbricando e interactuando, como las realidades del país se interactúan y se imbrican.

Accedemos así a otra dicotomía: criollos-inmigrantes. La mirada civilizadora de quienes pensaron que gobernar era poblar, coincidió con la necesidad de Europa de aligerarse de su población. Y se produjo el fenómeno inmigratorio, tan ampliamente testimoniado por nuestra literatura. Y surge otra metáfora: el duelo de Santos Vega con Juan Sin Ropa. El viejo payador criollo, hasta entonces invencible, pierde en el contrapunto cuando se enfrenta con un joven desconocido. Si bien en nuestro folklore se identificaba a este joven con el diablo, los cambios histórico-sociales que aparejó el fenómeno inmigratorio hicieron variar el significado del símbolo y Juan Sin Ropa pasó a connotar al inmigrante, que comenzaba a desplazar al criollo.

Criollos patricios, criollos gauchos, comienzan a contraponerse en las obras literarias con los llamados “gringos”, “gallegos”, “turcos”, por nombrar sólo a los grupos inmigratorios más numerosos. Sin embargo, en la literatura -como en la realidad- Santos Vega y Juan Sin Ropa poco a poco van dejando de ser antagónicos y se van integrando⁹.

Fue un viajero español, José Ortega y Gasset, quien postuló la imagen de “la forma interior” que debía ser ofrecida con firmeza por los criollos patricios para absorber en ella a los inmigrantes¹⁰. Esta idea fue recogida por Eduardo Mallea, por Leopoldo Marechal y por otros escritores de su generación que en las décadas del 30 y del 40 reflexionaron con fervor sobre la Argentina. Todavía no nos habían convencido de que había que erradicar los sentimientos patrios para servir al fenómeno o a los intereses de la globalización.

⁸ Otro curioso caso de simbolización del sur se da en la novela de ciencia ficción futurista *Omega 666*, de Juan Luis Gallardo (Buenos Aires, Vórtice, 2a. ed. 1996, 281 p.). Allí el símbolo se hace religioso y universal. Postula Gallardo que a fines del siglo XXI ya no existiría la Argentina, según los planes de los dominadores de la tierra. En el interior de un volcán, en la zona patagónica, habitarían, escondidos, hombres que huyen del nuevo orden mundial uniformador y avasallante. Allí se refugiarían, como en nuevas catacumbas, católicos y hombres de buena voluntad, preparándose para regresar a la superficie y formar una nueva humanidad.

⁹ Las relaciones “criollos-inmigrantes” han sido variadamente metafóricas. Por ejemplo, en *Alamos talados*, la novela de Abelardo Arias, los “álamos talados”, si bien simbolizan el fin de la adolescencia del protagonista, también significan el avance del inmigrante sobre el poder económico-social y sobre las costumbres criollas.

¹⁰ He tratado más extensamente el tema de las ideas orteguianas sobre la Argentina en mi

Mallea y Marechal toman de Ortega y Gasset, decíamos, la imagen de “forma interior”, que conjugan con otras imágenes orteguianas. Cuando el español define al argentino en un ensayo de 1929, lo llama “hombre a la defensiva”¹¹. Observa en muchos argentinos falta de autenticidad: “no asistimos a su vivir espontáneo sino a su *representar*, no a su cara sino a su careta” (p. 649). El argentino (se refiere al de la década de los años 20) es un hombre a la defensiva a quien le falta fluidez y le sobra empaque, que se preocupa excesivamente por su figura o su puesto social (p. 652). La escisión entre la persona auténtica y la figuración o papel social, está más acentuada en el hombre aún no argentinizado, traído por el mar, quien siente al país como factoría, que en el hombre propiamente argentino, plasmado en la tierra: durante unos años la Argentina sufrirá de histórica indigestión”, profetiza (p. 652).

A partir de la incitación intelectual de Ortega y de sus propias vivencias y lecturas, Mallea diseña las imágenes de los dos tipos de argentinos, de las dos Argentinas: la Argentina visible y la Argentina invisible. El argentino visible coincide básicamente con “el hombre a la defensiva” de Ortega. Es aquel que está más atento a su *representar* que a su vivir, hombre con gran capacidad receptiva a todo estímulo cultural, pero más atento al brillo dérmico de la inteligencia que al pensar profundo y original, cultor del gesto y del ademán vacío y de la insinceridad jactanciosa, hombre que pone su valía personal en sus pertenencias materiales y en las apariencias, que aspira a deslumbrar por la ostentación de sus posesiones reales o aparentes. El argentino invisible, en cambio, es un hombre rico moralmente, con vocación de sabiduría, con cultura natural, con apego a la tierra, hospitalario sin cálculo de trueque, generoso, solidario, con sentido de comunidad, con una religiosidad natural que lo une con los hombres y con todos los seres, con voluntad de crear. Estos hombres, no ostensibles, profundos, subterráneos, se contraponen *creando* a aquellos que se quedan en la representación del *personaje*, narcisistas y autodefensivos.

La dicotomía de Mallea trasciende al modelo del hombre argentino para diseñar dos modos de ser hombre. El hombre atento a las apariencias, a lo exterior y el hombre atento a la verdad interior se corresponden con el hombre viejo y el hombre nuevo del que habla San Pablo en su “Epístola a los Cristianos de Efeso”, 4, 24. Mallea enriquece el diagnóstico de Ortega desarrollando más la contrapartida positiva del argentino ostentoso, a la luz de la Biblia, de la literatura religiosa, ascética y mística y de corrientes filosóficas de moda en su época, como el personalismo de Mounier¹².

artículo: “Ortega y Gasset en las letras argentinas”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, pp. 165-178.

¹¹ “El hombre a la defensiva”, en *El espectador*.

¹² Cf. Enrique Fernández. “Contexto religioso y mensaje profético de “Historia de una pasión argentina”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 324, jun. 1977, pp. 532-540. Cf. además: Nidia Burgos. “Mallea y el personalismo: textos significativos para un paralelismo”, en *La Argentina y Europa (1930-1950)*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur,

Pero ninguno de los dos extremos de ser argentino o de ser hombre se da en estado químicamente puro. Piensa Mallea que todos estamos parcialmente contaminados del argentino visible”, aunque éste se dé con más intensidad en Buenos Aires que en el Interior del país, más en la ciudad que en el campo, más en unas personalidades que en otras.

El diagnóstico tiene aún hoy vigencia. Pensamos que, aunque silenciosos y ocultos, sólo los argentinos metaforizados en la “invisibilidad” de Mallea pueden seguir plasmando la *forma Interior* de nuestro pueblo. Este entramado podría salvarnos de la disgregación nacional, de la absorción indiscriminada en otras fauces, de la venta total del país en pública subasta, si es que el proceso de disgregación en el mundo globalizado es aún modificable, si es que pudiéramos o quisiéramos participar en el proceso como socios que exigen sus derechos para el país y no para cuentas bancarias particulares.

Motor económico-motor sapiencial: En la misma línea de pensamiento se encuentra la imagen con que Marechal caracteriza a Buenos Aires en su *Adán Buenosayres*. Allí la llama “la ciudad del búho y de la gallina”, la de los hombres pensantes e insomnes (“el búho”) y la de aquellos de vuelo rastrero (“la gallina”). Llama también a Buenos Aires, representativa de la Argentina: “la ciudad de la industria y del comercio”.

No desprecia Marechal a una Argentina con espíritu de industria y de comercio, sino al endiosamiento de los valores económicos como rectores de la sociedad. Esta idea se clarifica en su ensayo “Autopsia de Creso”¹³: Creso: el productor de riquezas materiales, cumple una función social, es necesario. Sus funciones son producir y distribuir equitativamente la riqueza en todos los miembros del organismo social. Pero debe estar subordinado a los valores sobrenaturales y al bien común de la sociedad: al orden y a la justicia. Debe guardar interior y exteriormente una escala de valores. La riqueza es medio, no fin individual ni social, su poder movilizante debe subordinarse a metas o valores más altos. Ya lo había profetizado antes Leopoldo Lugones: “Si el país pone su honra en el comercio, el comercio acabará con su honra”.

Volveré sobre esta idea enseguida, pero quiero recoger otra dicotomía de imágenes que quedó insinuada cuando me referí a las dos Argentinas de Mallea. La poco equilibrada relación entre el país y su capital o entre las ciudades del Litoral fluvial u oceánico y las ciudades del Interior o mediterráneas, ha quedado plasmada en imágenes metafóricas: el contenido semántico de las imágenes, como en las dicotomías anteriormente comentadas, varían de autor en autor y están también condicionadas por el contexto histórico e ideológico. Por ejemplo, Alberdi describe en sus *Bases* (1852) y en sus *Cartas quillotanas* (1853) al hombre nuevo que logrará la grandeza argentina. Su modelo es el hombre del litoral, antítesis del hombre mediterráneo. En su concepción,

1996, pp. 21-46.

13. En *Cuaderno de navegación*, 3a. ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 49-90.

la ciudad mediterránea “es el resultado de la política de aislamiento y monopolio de la colonización española, distinta a la de progreso y expansión de la ciudad litoral”. El hombre del litoral es hijo del siglo XIX, “fruto de la acción civilizadora de la Europa actual (se refiere a la del pasado siglo) que se ejerce por el comercio y la inmigración”. El hombre mediterráneo es obra de la Europa del siglo XVI, de la España de la Conquista, que “se conserva intacta”¹⁴

Un siglo después, Bernardo Canal Feijóo invierte la valoración de la dicotomía. En su *Confines de Occidente* (1954) y en su *Teoría de la ciudad argentina* (1961) postula que el país embudo se evade por su puerto-puerta, que la cultura evasiva del litoral ha de contrarrestarse con la del Interior, la mediterránea, que supone un diálogo con el paisaje y con la historia, que asume lo próximo y concreto. Avalando esta exhortación cita unos misteriosos versos del *Martín Fierro*: “Despacio, ande el sol se esconde / tierra adentro hemos de tirar./ Algún día hemos de llegar,/ después sabremos a dónde”. El hombre del litoral tiende al desarraigo y es necesario equilibrar esta tendencia con un arraigo de apertura universalista. Es preferible ser un basto algarrobo arraigado, antes que un evasivo junco nominalista y retórico¹⁵.

He recorrido textos literarios publicado a lo largo de poco más de un siglo, desde *Bases de Alberdi* a *Teoría de la ciudad argentina* (1961) de Canal Feijóo. Voy a avanzar en el tiempo sólo con un texto literario más: el cuento de Isidoro Blaisten “El crimen del Diputado Estigmetti”, inserto en su libro *Al acecho* (1995)¹⁶, que nos ofrece una metáfora del país corrupto. El diputado se ha construido una enorme casa en un inmenso parque circundado por una muralla de acrílico antibalas. La enorme piscina se ha convertido en una réplica americana del estanque de los nenúfares de Monet. Semillas de irupé han crecido en el agua y se han expandido desmesuradamente. La pileta olímpica se ha cubierto en toda su extensión de flores y hojas de la planta americana. En el fondo, en el légamo pardo, se entreven las espinas, los tallos larguísimos, las raíces enredadas. Las flores y hojas flotantes son muy bellas, lo que subyace bajo el agua oleosa es feo y complicado; a veces surge un olor nauseabundo que procede de las flores podridas.

El motivo de la piscina con flores surge como un *leit motiv* a lo largo de todo el cuento. No tardamos en comprender que Blaisten ha incorporado una nueva y triste metáfora a la ya rica serie de imágenes que se han ido elaborando sobre la Argentina: la del país en el que las apariencias brillantes o frívolas esconden una casi indisimulada y muy generalizada corrupción.

Utopía y país real, esperanza y desesperanza, civilización y barbarie, Norte

¹⁴. Scheines, *op.cit.*, p. 56.

¹⁵. Cf. mi artículo: “Los problemas de la cultura argentina según Bernardo Canal Feijóo”. En *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, N° 16, 1983, pp. 161-167.

¹⁶. Buenos Aires, Emecé, 1995, pp. 159-212.

y Sur; Argentina visible e invisible, ciudad de la gallina y del búho, ciudad litoral y ciudad mediterránea, estanque de las flores de irupé... Podríamos ampliar mucho esta lista y ampliar también los contextos que explican sus múltiples matices de significación.

Pero cerraré mi exposición con un último par de imágenes elaboradas por Leopoldo Marechal y que corresponden a la dicotomía país nutricio y país gestado: la Argentina-madre de pechos reventones y la Argentina-niña. De la Patria-madre nos nutrimos, con frecuencia abusivamente, como el Diputado Estigmetti y todos aquellos que en él se simbolizan. Pero la Patria es también y debe ser, como una niña a la que damos a luz permanentemente, en cada una de nuestras acciones y creaciones, en nuestras pequeñas y grandes labores, en nuestras minúsculas o heroicas empresas. Como fue una niña para los patricios que la gestaron, para los gauchos que la regaron con su sangre, para quienes la pensaron y construyeron, para quienes la piensan y construyen día a día, empecinadamente.

El pensamiento ensayístico tiende a categorizar las realidades que busca definir en forma dicotómica, a veces maniquea. Sabemos que la realidad humana e histórica es compleja y ambivalente. Sabemos que los polos se matizan e interactúan. Que "el otro" puede ser la contracara o el complemento de uno mismo, que los contrarios se atraen, se seducen... Sabemos que nuestra identidad colectiva se va fraguando entre contradicciones. ¿Hacia dónde? ¿Cuál será nuestro rostro definitivo?¹⁷. Borges nos responde, dialogando con el país:

Eres más que tu largo territorio
Y que los días de tu largo tiempo,
Eres más que la suma inconcebible
De tus generaciones. No sabemos
Cómo eres para Dios en el viviente
Seno de los eternos arquetipos,
Pero por ese rostro vislumbrado
Vivimos y morimos y anhelamos,
Oh inseparable y misteriosa patria¹⁸.

GLORIA VIDELA DE RIVERO
*Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Cuyo*

¹⁷ "¿Nunca viviremos en primavera?" se pregunta Javier Pacheco en su novela del mismo nombre (Mendoza, Círculo de Amigos, 1982, 206 p.). Y su esperanza es más escatológica que terrenal.

¹⁸ "Oda compuesta en 1960", en *El hacedor*.

EL RESUMEN DE TEXTOS DE CARÁCTER ACADÉMICO¹

1 - INTRODUCCIÓN

En este trabajo se describen las actividades llevadas a cabo en el marco de una investigación en curso acerca de cómo elaboran resúmenes de textos bibliográficos alumnos que ingresan en la Universidad, en la carrera de Letras, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

A partir de ciertos fenómenos reiteradamente presentes en el cuerpo de datos, constituido por resúmenes elaborados por alumnos universitarios, esta investigación tiene como objetivo final diseñar modelos de fichas de lectura y de resúmenes que le sirvan al estudiante para adquirir una óptima competencia tanto en la comprensión de textos académicos, como en la tarea de la reformulación.

Entendemos por textos académicos los que cumplen la función de la creación y de la transmisión de conocimientos nuevos de un campo específico del saber y que son usados como material bibliográfico en una asignatura. Se trata de textos cuyo autor es un sujeto epistémico, productor del "saber nuevo" a partir de un "saber pre-construido" (da Silveira 1994)

Nuestro estudio se enmarca dentro del proyecto UBACyT «Programa de Lingüística aplicada a la comunicación académica en la Universidad», perteneciente a la cátedra de Gramática de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con la dirección de la Dra. Ofelia Kovacci.

El propósito de este proyecto general se circunscribe al análisis de los procesos de comprensión de fuentes bibliográficas y a la producción de cuatro tipos de textos relacionados con la actividad académica en el ámbito universitario: a) operaciones de reformulación (fichas y resúmenes); b) reseña y reseña crítica; c) monografía o artículo de investigación; d) exposición oral.

¹ El presente trabajo es una versión ampliada de la ponencia que, con igual título, fue leída en el XI Congreso Internacional de la ALFAL, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, España, 22-27 de julio de 1996).

2. MARCO TEÓRICO

En el inicio de la tarea, adoptamos el concepto de Raffaëlle Simone (1992) respecto del resumen. Según la autora "Compendiar significa en efecto transponer un texto A, de partida, en un texto B, de llegada [...]. Saber resumir es una de las manifestaciones más elevadas de la competencia lingüística o una de las pruebas más evidentes de la facultad hasta ahora inasible que llamamos entendimiento. Quien sabe resumir ha comprendido".

Respecto de los procedimientos que se siguen en la reducción del texto fuente seguimos el planteo de Gérard Vigner (1991). Para este autor, el objeto de la reescritura, que denomina *paráfrasis reducida*, se funda en un doble principio: el de economía y el de fidelidad al contenido. Tres operaciones actúan en el proceso de la reducción: *la eliminación, la sustitución y la integración*. Estos pasos tienen que aplicarse de manera tal que la información que se conserve se caracterice por su grado de exactitud y de precisión en relación con el contenido conceptual del texto fuente.

Esas operaciones tienen que dar por resultado un texto que, para Charolles (1991), debe ser:

- más breve;
- informacionalmente fidedigno;
- formalmente diferente del texto fuente.

En nuestra opinión, el tipo textual condiciona la elaboración de un resumen tanto en su organización estructural, como en el aspecto léxico. Por lo tanto, partimos del supuesto de que un resumen no necesariamente debe ser formal y léxicamente diferente del texto original². Lo relevante es la selección del contenido conceptual que se hace, es decir, qué información se conserva, pues esto refleja el grado de comprensión que el lector ha alcanzado respecto del texto en su totalidad. La selección de los segmentos informativos, en la elaboración de un resumen, es de tal relevancia que Fayol (1992) define el resumen como "un cas particulier de paraphrase sélective".

3. MÉTODO Y PROCEDIMIENTO

El trabajo se inició en 1995 con la recopilación del material. Las muestras son resúmenes elaborados con finalidades didácticas, es decir, resúmenes que no tienen la función de conducir al lector—profesor a buscar información, sino que su propósito es el de poder evaluar las capacidades de los alumnos en la tarea de la reformulación. El objetivo del docente es, pues, analizar la competencia en "el juego que se les impone

² Con "no ser léxicamente diferente del texto fuente", queremos indicar que en el resumen deben respetarse, en particular, los términos específicos de la disciplina, los que no deben ser reemplazados o parafraseados pues esto podría ocasionar la alteración del contenido conceptual esencial que encierra el texto.

jugar a los alumnos”(Charolles 1991).

El resumen didáctico se diferencia del “resumen informativo”, cuyo objetivo es, para Gibson (1993), informar al lector de los aspectos destacados que contiene el texto fuente o presentarle los tramos salientes de un hecho acaecido. La información volcada en el resumen debe ser lo suficientemente útil y precisa, de manera que el lector no necesite recurrir al documento original para conocer su contenido básico, si se trata de un texto escrito.

El resumen debe adquirir un grado tal de autoconsistencia que le permita convertirse en un texto independiente. Tiene que generar y desarrollar un esquema de conocimiento, sin hacer referencia a conocimientos ajenos al texto originario. En cuanto al lector, éste no tiene que poseer, para su comprensión, más conocimiento que el bagaje común de su experiencia.

3.1. *Materia*

Las muestras con que se ha trabajado fueron recogidas en dos cursos-talleres propiciados por la cátedra de Gramática. Uno se desarrolló durante el primer cuatrimestre de 1995 y estuvo dirigido a los alumnos que cursaban la materia. El propósito fue orientarlos en la comprensión de textos de la bibliografía y en la producción de fichas y resúmenes. El otro, un curso-taller titulado «Cómo escribir reseñas, monografías y artículos científicos» se dictó en el segundo cuatrimestre y estuvo destinado a egresados de carreras de otras facultades y a alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Del material elaborado en el primer taller, hemos analizado las reformulaciones del texto “La doble articulación del lenguaje” de A. Martinet, en una traducción al español realizada por la Dra. Kovacci. El material del segundo taller comprende los resúmenes de un fragmento del capítulo “Las lenguas internacionales auxiliares” perteneciente al libro de Umberto Eco “La búsqueda de la lengua perfecta”. Ambos textos organizados en párrafos conforman tipos textuales diferentes.

El texto de Martinet es de base explicativa. En éste se sigue una exposición razonada que, con el apoyo de ejemplos, conduce inductivamente a la explicitación de las definiciones de la *primera articulación*, de la *segunda articulación* y de *lengua*.

El texto de Eco, de carácter argumentativo, está estructurado en tres párrafos. Éstos se organizan como una unidad cerrada conformada por una introducción, un desarrollo en el que se plantean argumentos y contraargumentos y una conclusión. Cada uno de los párrafos podría funcionar como un texto independiente. La densidad conceptual, la abundancia de ejemplos cuya comprensión requiere en varios casos un conocimiento previo, el reiterado uso de paréntesis y el empleo de términos de otras lenguas, inciden en la comprensión del texto y, por consiguiente, en su reformulación.

3.2. Procedimiento

Tres aspectos se han considerado en la lectura y análisis del material:

- a) la estructura global del texto;
- b) el grado de fidelidad al texto fuente en el proceso de reducción del contenido conceptual;
- c) el uso del sistema lingüístico (recursos morfo-sintácticos empleados) y competencia eficiente en el empleo del léxico general y del específico de la disciplina en la que se enmarca el texto base.

4. RESULTADOS

1) Con respecto a la **organización estructural** del contenido, se destacan tres tipos que provisoriamente denominamos:

i) *Resumen copia*

Se respeta la división en párrafos del texto fuente y hasta los títulos. Se resume párrafo por párrafo y hasta párrafo por párrafo. El resultado es un texto muy poco cohesivo, con ausencia de elementos de coordinación y de estructuras subordinadas.

ii) *Resumen global*

No hay división explícita en párrafos. Se trata de establecer una relación entre los párrafos que presenta el texto fuente, pero el resultado es una escritura continua, en la que no se establece la distribución del contenido en párrafos, lo que revela la falta de una selección rigurosa y jerarquizada del contenido conceptual básico.

iii) *Resumen esquema*

Se organiza el resumen como un esquema de contenido siguiendo el orden de desarrollo del texto fuente. En muchos casos se hace un uso indiscriminado de flechas, llaves, corchetes, recursos que terminan por dificultar la presentación coherente de la información. Y esto sucede porque el alumno no conoce estrategias para procesar la información de textos, particularmente los académicos científicos caracterizados por tener un alto nivel de abstracción conceptual.

Estos tres tipos de resúmenes aparecen tanto en las reformulaciones del texto de Martinet como en las del texto de Eco. No se respeta, por lo tanto, la organización básica de un texto en: introducción, desarrollo y conclusión. Sólo algunas reformulaciones del texto de Eco presentan, al comienzo, una introducción a la manera de un apretado resumen. Así se lee: "En el texto, Eco considera el problema de las lenguas internacionales (LIA), analizando tanto la posibilidad de su existencia misma como su viabilidad política y literaria".

En otro resumen, se lee el siguiente párrafo a la manera de una introducción:

“El autor presenta las objeciones que comúnmente se les formulan a las lenguas internacionales (LIA), pero señala al mismo tiempo las contraobjeciones que, total o parcialmente, darían respuesta a ellas”. Esta introducción marca desde el comienzo, la comprensión del tema del texto fuente que ha logrado el alumno. Pero en ambos trabajos se omite la conclusión.

Opuesta a las dos introducciones transcriptas, que aparecen al comienzo de buenos trabajos de resúmenes, reveladores de la comprensión global del texto, hay otras que anticipan su inacabada comprensión. Esto se observa, por ejemplo, en el siguiente comienzo de un resumen: “En este texto, Eco propone las posibilidades políticas de una LIA (lengua Internacional Auxiliar). En el argumento para proponer la existencia de una lengua que permita comunicarse a la comunidad europea, desarrolla el siguiente recorrido: primero establece objeciones teóricas a esta lengua; luego desarrolla sus posibilidades políticas, y finalmente expresa sus limitaciones”.

Este trabajo, revela que el alumno no ha comprendido el contenido esencial del texto pues, según su opinión, el propósito del texto es “...proponer la existencia de una lengua que permita comunicarse a la comunidad europea”, lo cual no corresponde al planteo que formula Eco.

2) En cuanto a la **fidelidad al contenido** y al procedimiento de **reducción de la información** se observan diversas particularidades relacionadas con las características del texto originario.

El carácter explicativo razonado del texto de Martinet, en el que la información principal queda diferenciada de la secundaria, permite eliminar la accesoria sin dificultad. Por el otro lado, la presencia de definiciones (primera articulación, segunda articulación) y la final acerca de qué es una *lengua*, como conclusión de un proceso explicativo previo, limita la posibilidad de modificar no sólo la organización del texto, sino de parafrasearlo. De allí que se observe la transcripción de citas relativamente extensas del texto fuente, en algunos casos delimitadas por comillas, y en otros simplemente se copian segmentos sin hacer referencia al autor. Por lo tanto, no se diferencia el texto del autor del que lo reformula, es decir, no hay distinción de emisiones.

De los ochenta resúmenes del texto de Martinet, en uno solo se ha seguido un camino inverso, es decir, se ha partido de la definición final de *lengua*. A partir de allí, el resumen recorre el trazado explicativo del texto fuente.

En términos generales, las resúmenes producidos a partir del texto de Martinet conservan la información primaria. El desarrollo explicativo razonado que sigue el autor determina que prácticamente toda la información que vierte resulte relevante.

Por el contrario, los resúmenes del texto de Eco presentan gran disparidad en cuanto a la selección del contenido y a la exactitud con que se lo transmite. La organización del texto (secuencia de argumentos y contraargumentos, acompañada de ejemplos cuya comprensión requiere, en algunos casos, conocimiento previo del tema)

y la densidad conceptual parecen incidir en el momento de determinar qué información se conserva y cuál se elimina.

En el proceso de reformulación, los segmentos textuales de mayor complejidad conceptual que no llegan a ser comprendidos, tienden a ser eliminados o bien a ser interpretados libremente, sustituyendo el contenido real por el punto de vista del reformulador en relación con algún aspecto del contenido del texto base. No sólo se viola, pues, la fidelidad al contenido, sino también el registro enunciativo del documento resumido (Charolles, 1991). Esto se observa en la reformulación del último párrafo del texto de Eco. Allí se argumenta y contraargumenta con respecto a las posibilidades de creación literaria que puede ofrecer una lengua internacional auxiliar. Como en su hilo argumentativo, el autor, Eco, cita a autores y obras probablemente no conocidos por muchos alumnos, además del empleo de palabras en general no comunes en su léxico cotidiano aparece entonces la dificultad para comprender el razonamiento que desarrolla el autor y los ejemplos con los que lo ilustra. Este desconocimiento ha hecho que varios alumnos no incluyeran el contenido de ese párrafo al efectuar el resumen. En otros trabajos, la reformulación de ese mismo párrafo queda reducida a la copia de la penúltima oración presentada a la manera de una conclusión por el autor: "A esta lengua le faltaría una herencia histórica..."

De nuestro análisis preliminar se desprende que cuanto mayor es la densidad y complejidad conceptual que presenta el texto, mayor es la dificultad para comprenderlo y, por lo tanto, se acrecienta la dificultad para saber escoger la información esencial de la secundaria al tener que efectuar la tarea de jerarquizarla y estructurarla. En consecuencia, los trabajos resultan extensos con reproducciones literales de segmentos del texto originario y hasta se observa la repetición de ciertos fragmentos que funcionan como una pausa necesaria para comprender ese segmento del texto y organizar la continuación del resumen.

Con el fin de comprobar si al finalizar el curso-taller, los alumnos habían logrado mejorar su habilidad para resumir, se les pidió que releyeran el texto de Eco y efectuaran un nuevo resumen. Ese trabajo se ejecutó dos meses después del anterior, lapso en el que se hicieron otros ejercicios similares con diversidad de textos.

Al comparar el primer resumen con el segundo de cada alumno, se comprobó un considerable mejoramiento en la tarea específica de la escritura, por ejemplo, se observó el empleo de recursos lingüísticos en la conexión de las oraciones, pero persistía la dificultad respecto de la selección de la información esencial, lo cual impedía que el nuevo texto (el resumen elaborado) resultara un texto coherente.

Por ejemplo, el primer resumen elaborado por un alumno comienza con una breve introducción seguida de dos párrafos que copian partes de los dos primeros del texto fuente, pero se omite la reformulación del tercero. La selección del contenido es, pues, incompleta y está presentada de manera heterogénea y fragmentaria: mientras

que en la primera parte hay enlace de los contenidos por medio de conectores, en la segunda, los contenidos se organizan como una enumeración. En el segundo resumen realizado por el mismo alumno, no se sigue la división en párrafos del texto fuente, como aparece en el primer trabajo. En esta segunda versión hay más redacción. Por ejemplo, se relacionan los conceptos por medio de conectores, pero persiste la omisión de información básica y, a igual que en el primer trabajo, no se reformula el último párrafo del texto fuente, lo que revela que todavía no se ha llegado a comprenderlo y, por eso, se lo omite. De la comparación de los dos resúmenes se colige que el alumno, en el momento de desarrollar el segundo trabajo, seguía sin comprender el texto en su totalidad a pesar de su relectura y del entrenamiento que supuestamente tuvo que haber adquirido en el lapso comprendido entre las dos reformulaciones efectuadas.

Por el contrario, entre los dos resúmenes que otro alumno del curso-taller (recientemente egresado de la carrera de Letras y poseedor de conocimientos lingüísticos previos) ha efectuado, se observa un notorio avance tanto en la precisión respecto de la selección de los contenidos, cuanto en su organización y en la precisión de la escritura.

El alumno estructura el primer resumen en introducción y dos partes: en la primera enumera las objeciones que plantea Eco en relación con una LIA y, en la segunda, las contra objeciones. El trabajo presenta una estructura de esquema de contenido con una correcta selección de éstos, pero de engorrosa lectura pues para comprenderlo hay que leer simultáneamente las dos partes para poder seguir el orden de la exposición. En el segundo resumen que elabora, se elimina la enumeración de contenidos y se engarzan las ideas por medio de conectores de manera que se logra, mediante una redacción precisa, la explicitación de los contenidos esenciales. La comprensión acabada del texto fuente que el alumno ha logrado, se manifiesta en la titulación de las partes en que organiza su trabajo: «Objeciones a las lenguas ‘A posteriori’»; «Posibilidades de una lengua ‘A posteriori’»; «Limitaciones de una lengua ‘A posteriori’». Sus conocimientos lingüísticos quedan plasmados en la estructura de la primera parte, organizada según los dos planos del signo: *contenido* y *expresión*.

Estos dos casos presentados, que reflejan disparidad con respecto a cómo se realizó la segunda reformulación del mismo texto, parecen corroborar lo sostenido por Charolles acerca de la representación mental inicial.

Ésta se elabora desde la primera lectura y a ella se apela en las sucesivas reformulaciones de un mismo texto. Según este autor, la primera representación, que se adquiere previa a la verbalización del contenido incluido en el texto, pero aún no reformulado, sirve de *borrador (brouillon)*. A partir de esa versión base que denomina «texto intermedio», se realizan todas las correcciones esenciales que se haga, previas a la elaboración definitiva del resumen.

Aspectos lingüísticos

Con respecto al léxico, tanto en los resúmenes del texto de Martinet, como en los de Eco, se observa la repetición de gran parte de los términos no específicos y hasta de frases u oraciones enteras de los textos originarios. Este hecho es más notorio en la reformulación de los segmentos que son muy complejos conceptualmente o cuando aparecen definiciones, las que son fielmente reproducidas sin precisar el metalenguaje ni emplear verbos de reporte. Por lo tanto, no se diferencia explícitamente la voz del autor de la del reformulador. Esto viola uno de los principios básicos de un resumen: “ser léxicamente diferente del texto fuente”³, según Charolles. Sin embargo, lo único tolerable, en opinión del autor, es la repetición de ciertos “términos funcionales”. Esto pone de manifiesto la falta de competencia léxica que tiene el alumno que ingresa en la universidad. Esa carencia no se limita al conocimiento y uso del léxico especializado, sino también al del léxico general y corriente. El desconocimiento del léxico le impide, por ejemplo, realizar la paráfrasis de un segmento del texto o simplemente usar un sinónimo.

Si bien en los resúmenes se conservan las pautas de la lengua escrita, en algunos trabajos se leen construcciones de la lengua oral coloquial, por ejemplo: *lo que pasa es que, pasa que*. El hecho involucra un problema de adecuación: revela la carencia de conocimiento del registro, es decir, del uso de la lengua en relación con la situación comunicativa. La alteración del registro lingüístico se produce cuando el alumno intenta parafrasear un segmento del texto base, pero no encuentra los recursos para hacerlo. Esto se observa, en particular, en las reformulaciones del texto de Martinet, —caracterizado por el predominio de la función metalingüística del lenguaje— cuando se procura resumir el “principio de economía” de las dos articulaciones del lenguaje, especialmente el que corresponde a la primera, cuya comprensión le resulta difícil al alumno.

En cuanto a los recursos sintácticos más usados, se destacan: a) el de construcciones en tercera persona: i) pasivas con *se*; ii) el de las impersonales, en el sentido de que no se menciona al agente. Por ejemplo: “el principio de economía se aplica a...”; “la forma vocal puede analizarse en...”; “por medio de una base argumentativa se afirma que...”; b) el de frases verbales pasivas sin agente: “*la expresión es analizada en...*”; c) el empleo de la primera persona del plural es otro recurso gramatical que se registra en el proceso de la reformulación: (“partimos de la idea de que el lenguaje...”; “la primera articulación, como dijimos,...”), lo cual muestra que el alumno no logra separar su voz de la del autor del texto fuente. Por otro lado, el uso de la tercera persona revela el carácter objetivo que se pretende dar a la

³ La afirmación de Charolles no contradice lo que afirmamos más arriba en nota (2), pues como allí señalamos, en cuanto al léxico específico se refiere, el resumen no puede ser diferente del texto fuente.

reformulación de un texto centrado en la función referencial / representativa. Sin embargo, se apela a la primera persona cuando el reformulador intenta parafrasear algún concepto que está más cercano a su realidad. Así se lee: “Los cambios acelerados y los procesos imparables *nos* van demostrando necesidades para la adopción de una lengua vehicular auxiliar”.

Otro recurso que se observa, particularmente en los resúmenes del texto de Eco, es lo que podría llamarse la personificación del objeto. Se lee, por ejemplo, “El párrafo siguiente, con estructura argumentativa, afirma que el esperanto podría servir como lengua internacional...”

Es notoria la copia de los modos y tiempos verbales empleados en el texto fuente. El uso del potencial en varios segmentos del texto de Eco surge cuando se resumen las partes en las que se lo emplea. Esto parece mostrar que frente a la inseguridad del alumno respecto del manejo de los otros modos verbales opta por repetir el del texto base. En relación con lo anterior, se observan inadecuadas correlaciones de tiempos y modos. Por ejemplo en un resumen se lee: “... los estados que *tengan* poca posibilidad de imponer su lengua *podrían* comenzar a apoyar la adopción de una LIA”; “El inglés es capaz de expresiones concisas y de absorber neologismos, pero un Hitler triunfante *determinaría* la utilización del alemán”. Este último caso pone en evidencia no sólo un inadecuado uso de tiempos y modos verbales, sino el desconocimiento de mundo que el alumno, autor de este texto, parece tener.

Otro fenómeno sintáctico de reiterada aparición en los resúmenes es el empleo inadecuado de pronombres relativos, a veces como forma de ultracorrección, como se observa en el siguiente segmento textual: “...tal vez considerar una LIA como lengua auxiliar, no hablada en la vida cotidiana, reduciría los riesgos de una evolución paralela. En *cuyo* caso, una especie de academia internacional de control favorecería el mantenimiento del estándar”.

En aquellos resúmenes donde no se titulan los párrafos según el texto fuente, suelen aparecer ordenadores del discurso: *primero, luego, seguidamente, para finalizar, para concluir, por último, de esta forma*, o bien expresiones como: *en cuanto a la primera articulación del lenguaje, en relación con las posibilidades políticas de una LIA*, como un recurso para establecer la división paragrafíca y seguir paso a paso el desarrollo del texto base.

La densidad informativa del texto de Eco que, sin duda, dificulta su comprensión y, por consiguiente, su reformulación, incide en la construcción de las oraciones. Éstas son de larga extensión con varias proposiciones incluidas, lo cual produce, en muchos casos, la pérdida del hilo sintáctico y, por ende, del conceptual. El texto resulta un conglomerado de palabras que no llegan a transmitir una idea. Esto se agrava por la acumulación recurrente, en algunos segmentos, de proposiciones causales, consecutivas, y condicionales sin presencia de signos de puntuación adecuados.

5. CONCLUSIÓN

Las observaciones antes señaladas nos permiten extraer algunas *conclusiones parciales* que nos ayudarán en la elaboración del proyecto de investigación y en el procedimiento que se seguirá en nuevos talleres y cursos:

1) La mayoría de las muestras revela que el trabajo de resumen se realiza, en general, línea por línea, lo cual indica que previamente al comienzo de la tarea de resumen no se ha hecho, tal vez, una lectura general del texto. Por lo tanto, el alumno, al iniciar su trabajo de resumen, no ha logrado internalizar una idea global acerca de qué trata el texto.

2) La falta de comprensión del contenido conceptual y del recorrido argumentativo o explicativo que sigue el autor, además del desconocimiento del significado de varias palabras, especialmente de los términos específicos inciden, por un lado, en el criterio para seleccionar la información que se va a conservar y la que se va a eliminar y, por el otro, en la posibilidad de emplear palabras y construcciones sinónimas para efectuar la paráfrasis textual.

A partir de las muestras y, en particular de la comparación de resúmenes elaborados por un mismo alumno, se corroboran los siguientes aspectos:

a) es difícil efectuar el resumen de un texto expositivo de carácter inductivo o de un texto argumentativo sin seguir su organización estructural. Esto confirma la hipótesis de que el tipo textual condiciona la reformulación;

b) la selección de los contenidos básicos surge como la mayor dificultad en el momento de reformular un texto. Esa dificultad observada en la mayoría de los alumnos revela, por un lado, la carencia de marcos conceptuales necesarios para establecer relaciones en el momento de extraer la información, o sea, en la instancia del macroprocesamiento del contenido, y, por el otro, la falta de dominio en el uso del léxico específico;

c) los conocimientos previos generales que se pueden tener acerca del tema que se aborda en el texto originario influyen, sin duda, tanto en su comprensión como en su reformulación.

En conclusión, del análisis de los resúmenes se desprende que los alumnos no apelaron al principio de economía, ni efectuaron adecuadamente las operaciones básicas que deben aplicarse en un trabajo de reformulación que son: *eliminación, sustitución, integración* (Vigner, *op.cit.*)

En nuestro cuerpo de datos parece no cumplirse lo que Charolles sostiene "...resumir un artículo supone que yo lo haya comprendido, o más modestamente, que yo haya hecho una interpretación susceptible de coincidir con la que el emisor hubiera querido que yo fijara" (traducción nuestra de: "*résumer un article suppose ensuite que je l'aie compris, ou plus modestement, que j' en aie fait une interpretation susceptible de coincider avec celle que le locuteur aurait voulu que je fisse*").

Hemos tratado de presentar los pasos preliminares del proyecto de investigación acerca de cómo resumir un texto de carácter académico. Sin duda este primer acercamiento nos parece relevante para perfeccionar, en el futuro, diseños o pruebas didácticas; lo cual permitirá, por un lado, capacitar a los alumnos universitarios en la tarea de comprender y reformular textos y, por el otro, descubrir el proceso cognitivo que se lleva a cabo desde la lectura inicial de un texto hasta la elaboración del resumen escrito.

Para corroborar la aplicación de las operaciones básicas de: *eliminación, sustitución, integración*, tal vez sea necesario que los alumnos elaboren resúmenes de textos académicos y también resúmenes de otros tipos textuales, por ejemplo, literarios, a fin de evaluar la aplicación de las operaciones señaladas.

HILDA ALBANO DE VÁZQUEZ
Concejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
UBA

TEXTOS LEÍDOS POR LOS ALUMNOS:

MARTINET, A, "La doble articulación del lenguaje" Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Traducción realizada por la Dra. Ofelia Kovacci para uso exclusivo de los alumnos de la cátedra de Gramática.

ECCO, UMBERTO (1994), "Las lenguas internacionales auxiliares" en *La búsqueda de la lengua perfecta*. Traducido del italiano. Barcelona, Crítica, pp. 276-281.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAROLLES, MICHEL (1991), "Le résumé de texte scolaire. Fonctions et principes d'élaboration", en *Pratiques* N° 72, 7-30.

DA SILVEIRA, REGINA CÉLIA PAGLIUCHI (1994), "Em busca de uma tipologia dos discursos científicos: o dissertativo expositivo e o dissertativo argumentativo", en *Problemas atuais da análise do discurso*, Séri Encontros 8, (1): 44-64. Araguara - S.P.: UNESP.

GIBSON, T. R. (1993), *Towards a Discourse Theory of Abstracts and Abstracting*. V. I., Nottingham, Department of English Studies University of Nottingham.

SIMONE, RAFFAELE (1992), *Diario lingüístico de una niña*, Barcelona, Gedisa.

FAYOL, MICHEL (1992), "Le résumé: un bilan provisoire des recherches de psychologie cogni-

FAYOL, MICHEL (1992), " Le résumé: un bilan provisoire des recherches de psychologie cognitive", en *Recherches Linguistiques, XVII. Le résumé de texte*: 163-175.

VIGNER, GÉRARD (1991), "Réduction de l'information et généralisation: Aspects cognitifs et linguistiques de l'activité de résumé", en *Pratiques* N° 72: 31-53.

HECHO DE ESTAMPAS, DE JACOBO FIJMAN: POETIZACIÓN DE UN PROCESO

1. INTRODUCCIÓN

Hecho de Estampas es el segundo libro de Jacobo Fijman, publicado en 1930, al regresar de su viaje a Europa. Juan-Jacobo Bajarlía (1992,157) refiere algo respecto de su origen:

Escrito en París, en 1929, buscó un editor al llegar a Buenos Aires. Sólo halló sonrisas. Pidió dinero prestado y se hizo imprimir 500 ejemplares en 1930. Conversando con Fijman, éste me habló de las motivaciones que lo llevaron a su composición. No fueron las visitas al Louvre ni la serie de estampas religiosas que luego lo iban a impactar, como le dirá a Vicente Zito Lema en 1969, sino la ‘necesidad imperiosa de despojarme de mi propio cuerpo’. No sabía, sin embargo, cómo concretar este proyecto. ‘Mi cuerpo se corrompía, era una cloaca’, me dijo. ‘Yo buscaba mi sangre’.

Un día tuvo la clave. Revisando viejas partituras para su violín, se halló con los *Cuadros de una exposición*, obra para piano compuesta por Modesto Moussorgsky en 1874.

El 30 es también el año que se toma como hito para considerar el llamado “renacimiento católico” (Aragón, 1967). Osvaldo Horacio Dondo (1995, 12) habla de los Cursos de Cultura Católica como de un grupo de “hombres que quieren llevar hasta sus últimas consecuencias [...] sus raíces cristianas”. A partir de 1927 los más inclinados a las letras y a las artes se reúnen en *Convivio*. De allí surgieron numerosas publicaciones periódicas: *Criterio*¹, que fue una de las principales revistas de Buenos Aires en 1928 y 1929; de su división nacen otras como *Número*, fundada en 1930, cuyo primer director fue Julio Fingerit y el segundo Carlos A. Sáenz; *Sol y Luna* (1940/1942), *Orthodoxia* (1942/1947), *Itinerarium* (1941/1945), dedicadas estas dos

¹ En ella colaboran personajes como Jacques Maritain, Hilaire Belloc, Chesterton, Massis, George Bernanos y Paul Claudel.

últimas especialmente a la teología y a la filosofía; de *Sol y Luna* salen dos nuevos intentos, *Nuestro tiempo* (1944/1945) y *Balcón* (1946), dirigidas por el P. Meinville. Además estaban las colecciones literarias como, por ejemplo, los Cuadernos de *Convivio*.

En este medio de ebullición espiritual, *Hecho de Estampas* encuentra su marco perfecto y se constituye en fiel emergente de una importante inquietud de la época. A su vez, como ya dijimos en varias ocasiones, en 1930 Jacobo Fijman recibe el bautismo. Todo cierra armoniosamente.

En *Número* aparecen dos comentarios sobre *Hecho de Estampas*, uno de Ignacio B. Anzoátegui (1930) y el otro de Mario Pinto (idem). Ambos, con estilos diversos, dan visiones muy acertadas de la obra. Transcribimos algunos de estos juicios, que -reiteramos- nos parecen sumamente adecuados y reveladores. Dice Anzoátegui en la primera publicación de esta revista:

Fijman no se ha acercado -como tantos otros- a la nueva poesía por el gusto de ser un poeta nuevo. La manera de Fijman es nueva porque es nueva su revelación. Su expresión se ha acomodado a las necesidades de la idea. La tristeza del hombre pujando por el nacimiento en la espantosa obscuridad del seno de la madre (tal como enseñaba Spinozza), requería tristeza; y la sinceridad del canto requería libertad, que es la única manera sincera (1930, 7).

Más adelante, en el número cuatro de *Número*, afirma Pinto:

La poesía adquiere en este breviario de poemas una condensación que le presta una fuerza singular. Libre de todo lastre anecdótico y prosaico cada poema se eleva a una gran altura espiritual y cada palabra se halla henchida de sentido religioso. Estamos muy lejos aquí de esas vagas aspiraciones a lo infinito, de ese misticismo fácil y adulterado que alimentaron durante algún tiempo la poesía de estas latitudes. Estamos en presencia de un alma que se debate intensamente con los problemas abismales y que atraviesa por los estados del éxtasis, la angustia y el júbilo sagrado. Por eso puede decirse que son éstos, poemas de revelación (1930, 34).

Ambas opiniones son suficientemente visionarias y contundentes; glosarlas sería enturbiar conceptos tan precisos.

* * *

Al proponernos el análisis de *Hecho de Estampas*, se nos hace evidente la

existencia de un proceso²; más aun: hay un sujeto que tiene clara conciencia de vivir un proceso. Esta noción es la que vertebra la obra.

Es importante destacar que esta interpretación no difiere esencialmente de la planteada por Juan-Jacobo Bajaría (1992). Él signa la lectura del libro en torno de la noche oscura como parte del camino místico. Saber de la experiencia directa de Dios que Fijman pudo haber tenido o no, es imposible. Sin embargo el trato con los poemas brinda certeza absoluta respecto de un desarrollo espiritual muy elevado y de una coincidencia notable con la tradición de poesía mística.

La hipótesis es que *Hecho de Estampas* es el registro de una **mutación interior**. Cada una de estas dos palabras abre una vía de análisis: en primer lugar, el hecho de que todo cambio implica una sucesión de fases, es decir una secuencia; luego, la condición de interioridad en que se desarrolla el proceso de mudanza. Intentaremos verificar la presencia de estos componentes.

2. PROCESO

Abordamos el estudio, entonces, teniendo como guía la noción de proceso en tanto cambio a lo largo de una secuencia temporal.

En el Poema II el paso del tiempo está señalado mediante metáforas que destacan la idea de un transcurrir: “Los cielos mueven el puente de los días”. Más adelante este mismo fenómeno es reiterado pero desde el sujeto: “Enumero las albas bajo la espuma azul de la noche”.

El Poema V también incluye el tiempo en cuanto sucesión, aunque ahora de manera más oscura; en realidad se clarifica si tomamos los versos que comienzan con “yo”: “Yo estaba muerto bajo los grandes soles [...] / [...] / Yo vuelvo sobre un musgo / [...] / Yo me veo colgado como un cristo amarillo [...]”. En el cotexto estos versos funcionan como puntos de articulación de un pasado remoto, un pasado inmediato y un presente que, de algún modo, se prolonga hacia el futuro.

² No resulta algo completamente nuevo, tiene un anafórico en *Molino Rojo*: los lugares de paso y las expectativas constituyen, como vimos, núcleos temáticos que dejan el camino abierto para un sujeto que por entonces todavía oscilaba entre dos polos. Esta disposición es la que se define en *Hecho de Estampas*, donde el yo poético ingresa, con pleno conocimiento, en una experiencia de transformación interior.

El Poema VII sólo utiliza el presente, sin embargo alude a un desarrollo temporal al indicar el pasaje de un estado a otro. Parte del sufrimiento y del peligro (versos 1 y 2), atraviesa el alivio (verso 3) y llega a la alegría (verso 4) y a la seguridad (verso 5):

1 Roe mi frente dura

2 el lobo de la media noche.

3 Una escondida estrella arrima su sosiego.

4 Entre todos los soles ya se me canta aceite de júbilos.

5 Siento en mis manos venir la luz entera de la mañana.

En el Poema XI, especialmente en la segunda estrofa, hay una nueva aparición del proceso cuando se refiere el inicio de un recorrido: “Los canales hastiados **se ponen en camino**³ lejos/ de nuestros ojos”.

Por otro lado, hay dos poemas que pueden ser tomados como autobiográficos, el IX y el XII, lo que inmediatamente envía a lo temporal histórico. En el primero, constituido tan sólo por dos estrofas, el sujeto parece explicarse en tanto YO, precisar lo que hace a su identidad:

1 Yo duermo cerca de todas las vueltas del sueño.

2 Según mi carne grito en la sombra de la beatitud

3 de los recién nacidos.

Encima del mismo tono llevo el contacto

5 de los bosques lejanos

y asistencia de océanos.

Se define a sí mismo: primero en su devenir o durar en la existencia (el primer verso), luego en su condición de ser corpóreo, que se percibe ante todo corruptible (2º y 3º verso), y finalmente en su vida trascendente, elevada (última estrofa). Está presentando la paradoja humana de una existencia que es al mismo tiempo carnal, precaria, y espiritual, que desborda su continente (lleva “el contacto /de los bosques lejanos, /y asistencia de océanos”). Por las dos acciones, que presentan su ser en el mundo (dormir y gritar en la sombra de...), sabemos que se trata de un sujeto que transcurre pero que no interactúa con el medio.

³ El destacado es nuestro.

En el Poema XII la estrofa inicial induce a leerlo como un intento de historia personal también, muy en particular debido al uso del pretérito imperfecto, propio de la narración: “Yo quería jugar./ Estaba el signo de mi naturaleza plena de llanto y/ protección severa”. El primer verso habla del deseo del niño, así como del deseo de ser niño, que se asocia ante todo con la inocencia y la felicidad. Es el mismo anhelo de bienaventuranza a cuya sombra vive el sujeto en el Poema IX (“[...] grito en la sombra de la beatitud/ de los recién nacidos”) y sobre el que tanto insiste en *Molino Rojo*.

Verificamos en el libro una suma de indicios, casi siempre indirectos, de que algo transcurre en el tiempo. Ese algo no está explicitado, pero podemos inferirlo a partir de otros componentes de la obra, en primer lugar el tipo de acciones.

2.1. ‘Descenso’ en algunos verbos destacados por el contexto: interioridad I

Lo que lleva a cabo el sujeto muchas veces está representado por verbos que significan descenso. Tal es el caso de este mismo Poema XII. Después de la breve estrofa primera en que alude a un pasado, el sujeto vuelve al presente a través de los movimientos de bajar e ingresar en una esfera claramente interna: “**Bajo** a mi oscuridad, y **avanzo**⁴ entre mis brazos/ con una estrella niña”. Entra en su zona más íntima. Este avanzar destaca el carácter de indagación interna; de hecho se topa con fragmentos de su historia: “Soplan olores de banderas frías/ y resuenan tambores de infancia/ en el mismo silencio, bajo la misma estrella”. Luego llegan tenues percepciones de lo corpóreo: “Viene mi carne allende las transparencias./ Rodeo la luz fresca”. Y finalmente accede al núcleo esencial, donde ya todo es diferente porque se sale del curso del devenir histórico:

[...]
Ánimos de pavor yacen en mis profundas soledades:
No es el mismo silencio, no es la misma estrella.
[...]
y más allá de todo se mueve el brillo opaco
de la agonía.

Un oxímoron caracteriza esa “agonía” que, en cuanto lucha interna y proximidad

⁴ El destacado es nuestro.

de la muerte, se presenta en la obra como aquello que define existencialmente al sujeto; dicho de otro modo, es el eje sobre el que se desenvuelve su existencia.

El Poema I comienza con la acción de caer: “Caía mi sueño en la otra soledad de los canales”. En todo *Hecho de Estampas* hay una recurrencia del sueño y del soñar con una semiosis muy amplia. La equivalencia que suele hallarse entre sueño y viaje parece posible en este caso. El sujeto se adentra en una zona solitaria y de pasos estrechos, lo que lleva a pensar que su travesía es un descenso. Así no es casual que a continuación aparezca la muerte. Pero es una muerte beneficiosa, especialmente para la parte de sí identificada con la inocencia; al ser favorable, califica positivamente el descender:

[...]

Regocíjate, niño, la presencia graciosa de la muerte
reparte en sombras alternadas el olor de los ángeles
y levanta tus sordos desamparos.

Niño de paz,
han apagado las islas monótonas de los soles perfectos.

[...]

En otra ocasión (Poema VIII) el movimiento de bajada está indicado por el verbo cavar. Aquí se agrega el hecho de ser una acción deliberada y de poseer connotaciones más fuertes, ya que compromete el cuerpo como agente. Por otra parte, el infinitivo reiterado con que se enuncia funciona como un imperativo y muestra la intensidad del proceso:

Cavar, cavar los ojos enarenados como se ahuecan los cuellos
largos de los pozos.

Cerrados en implacables soledades.

[...]

Excavo la bienaventuranza.

[...]

“Excavo” se relaciona también con el movimiento hacia abajo y suma en su significado la búsqueda de algo: en este caso se busca “la bienaventuranza”, asociada con la presencia de un TÚ según lo indica el verbo en segunda del singular inmediatamente a continuación: “Cruzas llanuras/ y acaecen palomas entre las manchas negras de las quejas”.

Es interesante observar los objetos sintácticos del verbo excavar. Comienza cavando “ojos”, que luego se corresponden con los “pozos” en una equivalencia semántica (ambos llevan hacia adentro) apoyada en la relación fónica. Todo ello unido a “implacables soledades”. Continúa el movimiento hacia abajo y hacia el interior y aparece la bienaventuranza junto con el TÚ. Tenemos a un hombre que recorre solitario los más profundos abismos, y sólo se interrumpe su aislamiento, momentáneamente, cuando surge un ‘otro’ en el Poema I y en el VIII. En el primero figura una segunda persona en Imperativo (“Regocíjate, niño”) que tiene más carácter de autoexhortación que otra cosa; en el octavo sí hay, claramente, alguien más (“Cruzas”) y por única vez en todo el libro el sujeto se refiere a una acción distinta de la propia o de la de un nosotros genérico. Es entonces cuando “[...] **acaecen palomas**⁵ entre las manchas negras de las quejas”. Esta metáfora, bellísima, resume en sí cuanto pueda haber de elevado y de bueno.

Al cabo de tal experiencia, que podríamos llamar de viaje a su interior, el sujeto habla de su percepción, la sintetiza: “Siento en mis ojos las anguilas fuera de sí de/ los silencios montañoses”. Es muy intensa (“anguilas fuera de sí”) al mismo tiempo que casi incorpórea (“silencios montañoses”), y los ojos (antes pozos) se confunden con las alturas de la montaña: ha hecho el recorrido completo, de la sima a la cima.

* * *

Hay entonces diferentes realizaciones de un mismo paradigma verbal, ‘descender’, para referirnos cuál es el movimiento que se desarrolla en el tiempo, es decir cuál es el movimiento en que consiste el proceso: **bajar, cavar, excavar, caer, soñar**. Estos sintagmas se destacan en el texto, entre otros motivos, por su posición (los tres primeros inician verso), por su uso reiterado (tal es especialmente el caso de soñar) y porque su significado es puesto de relieve por el cotexto (caer está apoyado por la ubicación del sujeto, que veremos a continuación). En *Hecho de Estampas* constatamos así la presencia de un descenso y de un ingreso.

2.2 *El espacio del sujeto: interioridad II*

Este transcurso de acciones se da en un sujeto poético⁶ protagonista. Casi todos los verbos están conjugados en la primera persona del singular, cosa que no

⁵ El destacado es nuestro.

⁶ Utilizamos esta terminología porque contribuye a encarar el estudio con mayor objetividad. Vale aclararlo porque, según consideramos en la introducción a Jacobo Fijman y a su obra, éste es uno

encontrábamos en *Molino Rojo*. Aquí es el YO el que actúa, todo pasa por él.

Además de los verbos que apuntan a la interioridad, presentada como un lugar sin guías, solitario, hay otros indicadores que sitúan al sujeto en un ámbito equivalente por el aislamiento. Son verbos, locuciones adverbiales, preposiciones, etc., que siempre lo separan, lo ubican 'del otro lado de' o 'debajo de'.

En el Poema II en seguida salta a la vista, literalmente, ese "a través de": "Oíase a través de las olas subidas el grito de los puertos/ y las ciudades/ y el frío de las campanas".

El sujeto está del otro lado de esas "olas subidas", separado de cuanto pueda ser comunidad (puertos, ciudades, campanas), como si estuviera instalado en el medio del mar. A su vez está 'debajo de': recoge "la sombra que cae de los pájaros" y cuenta los días "bajo la espuma azul de la noche". Tanto el verbo 'recoger' como la preposición 'bajo' señalan un E₀ del locutor, caracterizado por ubicarse en un plano inferior respecto de otra cosa.

En el Poema IV vemos que así como está apartado de las ciudades, es decir de la relación con sus congéneres, también lo está del objeto buscado, el que cifra en numerosas ocasiones como "lejanía": "Extiendo mis brazos hacia el silencio descansado/ que inmortaliza la lejanía./ Caen océanos en las noches oscuras de nuestras/ adolescencias en Dios"⁷.

Nuevamente está debajo, según denota el hecho de que "caen" sobre él estos océanos, y aislado una vez más por olas, en este caso de "desesperanza". Es como si estuviera en el punto intermedio del camino: ha partido, ha abandonado algunas cosas, pero todavía no arribó al otro extremo, a la otra orilla.

En el Poema V menciona su estado anterior: "Yo estaba muerto **bajo**⁸ los grandes soles [...]", así como el retraimiento que lo caracteriza: "A través de⁹ mi llanto/ oigo el agrio sudor [...]". Los dos últimos versos del poema confirman dolorosamente esta soledad: "Yo me veo colgado como un cristo amarillo sobre/ los

de los casos en que arte y vida son casi una misma cosa, por lo que podría parecer absurdo hablar de sujeto poético.

⁷ El destacado es nuestro. Aquí le pone nombre a su estado de angustia y sufrimiento, "adolescencias en Dios", pero lo asume desde una primera persona plural, lo que comporta despersonalización.

⁸ El destacado es nuestro.

⁹ ídem.

vidrios pálidos del mundo”.

* * *

Podríamos decir que el locutor, o protagonista, se define indirectamente respecto de algún referente que tiene mayor importancia en el cotexto. Casi siempre la ubicación de este sujeto es la de ‘estar debajo’ y sus percepciones son a través de algo. El espacio al que accede tiene rasgos que construyen un ámbito subterráneo o visceral: hay canales, pozos, diques, “muros inclinados”, oscuridad, noche, silencio, frío¹⁰. Por allí circula el sujeto. Parece adecuado retomar ahora el comentario de Anzoátegui, quien para presentar al Fijman de *Hecho de Estampas* habló de “la tristeza del hombre pujando por el nacimiento en la espantosa oscuridad del seno de la madre” (1930, 7).

Dado el E₀ del emisor, señalado por distintos deícticos, constatamos la hipótesis inicial de que en este libro el sujeto recorre un camino interior, está en vías de transformación. Nosotros, receptores, vamos siguiendo este proceso hacia lo profundo.

3. LA SALIDA

3.1. *Nuevamente, poemas de expectativa*

Ya en *Molino Rojo* identificamos una línea temática a la que denominamos “Poemas de expectativa”. En *Hecho de Estampas* esa línea reaparece. Las composiciones que, en mayor o en menor medida, se incluyen en este grupo son los poemas IV, VII, X, XII y XIV, y en casi todos hallamos metáforas sinestésicas para significar la premonición de algo positivo. Estas poesías en el primer libro no ofrecen más que lugares de paso, una posibilidad remota; aquí, en cambio, el sujeto ha cruzado el límite y se halla en un espacio nuevo, que conduce al encuentro de lo que tanto espera.

En dos de estos poemas aparece el sintagma ‘siento venir’, suficientemente claro para aludir a la intuición de un estado o una presencia próxima. Uno es el IV, donde se puede apreciar el progresivo acercamiento a una zona oculta. Los dos primeros

¹⁰ Canales: poemas I, XI; pozos: poemas III, VII, VIII; diques: poema XI; muros: poemas XII, XIV; oscuridad: poemas I, III, XI, XII; noche: poemas II, VI, VII, X, XIII; silencio: poemas I, IV, VIII, XII; frío: poema II.

versos muestran a un sujeto que extiende sus brazos en actitud de comunicarse, poco frecuente hasta ahora en la obra fijmaniana: “Extiendo mis brazos hacia el silencio descansado/ que inmortaliza la lejanía”. Y luego sobreviene el presentimiento, en una enunciación que nos parece la más lograda para referirse a este tema: “Siento venir el fresco gusto del alumbrar;/ Siento venir entre olas de la desesperanza maduros/ imperios”.

En el Poema VII, que muestra un tránsito desde el peligro hacia la presencia de lo sagrado, el último verso ofrece el mismo sintagma, aunque en otro hipébaton: “Siento en mis manos venir¹¹ la luz entera de la mañana”.

En el Poema X, luego del decaimiento inicial del sujeto, llega la paz a causa de — gracias a — la percepción del misterio; para anunciar este nuevo estado, sereno, emplea una frase verbal, “vuelvo a oír”, equivalente de ‘siento venir’:

[...]
que el mar hace sonar las cáscaras de nuez de
la maravilla,
y vuelvo a oír la guía de mi ánimo dentro de primicias
celestes.
[...].

Si observamos los objetos gramaticales de ‘siento venir’, “el fresco gusto del alumbrar” (Poema IV) y “la luz entera de la mañana” (Poema VII), vemos que comparten algunos semas. Encontramos una carga semántica similar en el Poema XII: “Rodeo la luz fresca”. Hay una intersección sémica en ‘nacer’, en ‘frescura’ y en ‘luz’. La connotación de ‘luz’ se asocia con ‘vida’ en un sentido muy amplio, tanto que hasta puede acotarse en direcciones opuestas, como se muestra al comparar dos enunciados que contienen el lexema: “luz entera” (Poema VII) y “luz rompida” (Poema X). Según nos informa el cotexto, en el primer caso la connotación es alegría y en el segundo tristeza¹².

Hay en estos poemas algunos motivos que, si bien no son muy numerosos, llaman la atención en medio de la ausencia generalizada de referentes. Por ejemplo, la recurrencia de ‘estrella’:

“una escondida estrella arrima su sosiego” (P VII),
“Bajo a mi obscuridad y avanzo entre mis brazos/ con una estrella niña”,

¹¹ El destacado es nuestro.

¹² Esta alusión a lo roto, breve pero de mucha importancia significativa, se entronca con la isotopía de lo fragmentario tan desarrollada en *Molino Rojo* para transmitir un sentido negativo.

“[...] bajo la misma estrella”, “[...] no es la misma estrella” (P XII),
“Los muros están cubiertos de [...] / [...] estrellas blancas” (P XIV).

En todas sus realizaciones el semema apunta a la pureza, a lo no contaminado (sus atributos son escondida, niña, blanca, sosegada)¹³.

Otra figura que aparece es la del árbol. En el Poema X habla de “los sagrados pinos” y en el IV no lo cita directamente pero dice “agito los ramajes”. Asociados con la tristeza los árboles están quietos (“Reposan los sagrados pinos”), mientras que ligados a la alegría están en actividad, se agitan. Esta oposición quietud/ movimiento parece corresponderse en su significado con la de fragmentación (rotura)/ integridad.

En el Poema XII se nos presenta una atmósfera interior. El sujeto se mete cada vez más adentro, hasta acceder a un límite donde entra en relación con algo o alguien. En un principio alude a sí mismo, a su infancia y dice “en el mismo silencio, en la misma estrella”. Pero más adelante aparecen el “pavor” y las “profundas soledades”, y ya “No es el mismo silencio, no es la misma estrella”. Hay un cambio, e inmediatamente después habla de “visperas”, que en el libro puede significar tanto la oración de la tarde como lo por venir: “Arranco *visperas*¹⁴ de muros inclinados, / y más allá de todo se mueve el brillo opaco / de la agonía”.

‘Visperas’ también se encuentra en el Poema XIV, donde aparece igualmente unido a ‘muro’¹⁵: “Los *muros*¹⁶ están cubiertos de *visperas*¹⁷ / y estrellas blancas”. En una y en otra ocasión las visperas se ofrecen en el ámbito recorrido y a raíz de él, como si el uno fuera condición para la existencia de las otras¹⁸. Estrella, árbol, visperas y muro: todos ellos funcionan como indicadores del inminente contacto con algo misterioso.

Otras constantes en estos poemas son la atmósfera predominante de serenidad (v.g.: “silencio *descansado*¹⁹” —Poema IV—, “una escondida estrella arrima su *sosiego*” —Poema VII— y “Paz, paz, sobre los días y las noches [...]” —Poema X—) y una particular disposición receptiva del sujeto respecto de ese plano superior aún oculto. Este permanecer abierto se ve en la reiteración del verbo recoger: “toda mi carne

¹³ Éste es otro semema ya presente en *Molino Rojo* y con la misma connotación.

¹⁴ La bastardilla es nuestra.

¹⁵ Según interpretamos más arriba caracteriza el lugar que atraviesa el sujeto.

¹⁶ ídem.

¹⁷ ídem.

¹⁸ Esto se conecta con lo que deja en el camino (cuerpo, voz, sueño, soles, etc.).

¹⁹ La bastardilla es nuestra.

mortal recoge la blanca limosna/ del misterio” (P IV) y “[...] cansadas de recoger/ las voces falsas” (P X). El sujeto acopia lo poco o mucho que le es dado; “limosna” y “voces” reconocen una fuente distinta de sí mismo, y no hay nada que él pueda hacer más que pedir y esperar. Lo que queda especialmente destacado es la pasividad externa (la fuerza no serviría para recibir “limosna” ni “voces”) y, sobre todo, el deseo.

3.2. *Hacia la unión*

En el Poema IV, al final, aparecen la conjunción y la armonía a través de una danza que integra todo: “Danzo en la gracia de todas las familias de la tierra/ y el universo”. En el Poema XIV la unión cobra un papel central y explícito en “bodas”: “Oh, bodas, en tanta perfección de desnudez / el gallo canta./ Aprieta mi adolescencia tus ojos negros”.

Finalmente esta unión queda sellada en el último poema del libro, “Canción de cuna que no ha agradado a nadie”. Se trata de una composición completamente diferente de todas las de *Hecho de Estampas*, es mucho más extensa y está construida en base a repeticiones y paralelismos en torno de cuatro sintagmas: cantar, nacer, mujer y varón. El ritmo es de salmodia, como si el sujeto estuviera en trance:

Van a cantar
por el nacer
de varón, de mujer;
van a cantar,
van a nacer.

Empiezan a cantar
empiezan a nacer
el varón, la mujer;
las voces del cantar,
las voces del nacer,
de varón, de mujer,
empiezan a cantar,
empiezan a nacer.
[...]

La mención de lo masculino y de lo femenino habla de totalidad. Este exaltar la concordia, la fusión, deja establecido que lo buscado gira alrededor de la unión y del

nacimiento como su consecuencia directa; algo nuevo que todo lo integra.

Acceder a tal destino de unión y de nacimiento es el objetivo del proceso mencionado, cuyo motor, en el terreno de las imágenes, reside en el viento:

[...]
Me llaman vientos de mar.
Van y vienen en grandes cambios; se alargan
en saltos irritados
que apagan mi temblor, que exasperan los sueños
[...].

(Poema V).

Es evidente que el viento desempeña un papel de llamador, sin dejar de lado su carácter contradictorio, violento por un lado y fuente de sosiego por el otro²⁰.

En el Poema XI los vientos son el agente que rompe el límite, que franquea el paso: “y atravieso los diques ajustados que arrastran/ los vientos”. Una vez más encontramos alguna relación con lo sostenido por Bachelard: “El viento, para el mundo, el hálito, para el hombre, manifiestan ‘la expansión de las cosas infinitas’. Llevan a lo lejos el ser íntimo haciéndole participar en todas las fuerzas del universo” (1943, 292).

A su vez, en tanto que aspecto activo del aire, el viento está destacando por contraste la pasividad de quien lo recibe. Sin embargo se trata de una quietud en tensión, pues está entrañablemente ligada a un anhelo: este sujeto está abierto, dispuesto a acoger, expectante. Y el llamado, correspondido por el deseo, es un llamado hacia la oscuridad.

3.3. Oscuridad

Ésta se identifica con un “más allá” mencionado en dos poemas consecutivos:

²⁰ Tal rasgo coincide con lo observado por Gastón Bachelard a propósito de Shelley: “La ambivalencia del viento, que es dulzura y violencia, pureza y delirio, no puede señalarse mejor que reviviendo [...] su doble ardor destructivo y vivificante” (1943, 287/288).

[...]
y *más allá*²¹ de todo se mueve el brillo opaco
de la agonía.

(Poema XII).

Más allá de las aguas grises bajan colinas.
Nadie vigila.
[...]
pero ya no saldremos nunca de esta mañana opaca.

Avanza hacia nosotros las vueltas seguras de la muerte.
(Poema XIII).

En el primero el sujeto penetra en su interior, cada vez más, hasta llegar a un fondo impensado (“el brillo opaco de la agonía”); en el segundo, comienza exactamente por ese lugar insólito. De algún modo uno es continuación del otro, o al menos es innegable que funcionan mutuamente como interpretantes. Podemos hallar varios puntos en común nada desdeñables:

1. lo percibido “más allá” contradice abiertamente la lógica: en el XII por medio de un oxímoron (“brillo opaco”); en el XIII con una hipálage (la acción de bajar no corresponde a las colinas, sino al agua) o una inversión (“Más allá de las aguas grises bajan colinas”) —es un metalogismo en ambos casos—.

2. en el XII el oxímoron “brillo opaco” se conecta con la “mañana opaca” del XIII. Esta opacidad marca hasta dónde puede llegar el sujeto.

3. la palabra final de ambos poemas: “agonía” y “muerte”, equivalentes tanto por posición como por carga semántica.

Volviendo a ‘oscuridad’, lo que el sujeto espera y, en algunos casos, atraviesa siempre está, más o menos, ligado a ella. Varias veces toma la forma de ‘noche’. Ésta en algunas oportunidades no presenta mayor relación con lo anhelado por el sujeto, como en “el lobo de la media noche” (Poema VII), donde connota peligro, o como en “Paz, paz, sobre los días y las noches cansadas de recoger/ las voces falsas” (Poema X), versos en los que no habla más que del paso del tiempo. Sin embargo, en otros ejemplos se identifica con lo deseado: “Enumero las albas bajo la espuma azul de la noche” (Poema II) y “Estamos en el mundo y con los ojos en la noche” (Poema VI). Esta asociación entre deseo y noche se entabla primero por el verbo, enumerar: cuenta los días, como quien está ansioso porque pasen; y luego, por la construcción “con los ojos [puestos] en”, por la que todas las energías están centradas en un punto.

²¹ La bastardilla es nuestra.

En otro caso la atracción aparece mediante una metáfora *in praesentia* que hace de la noche el lugar y la ocasión del estupor: “Yo vuelvo sobre un musgo/ y las ciudades crecen a la aventura hasta la noche/ del estupor” (Poema V).

Tal estado de asombro resurge en el Poema X, donde a pesar del desengaño de lo terreno (“voces falsas”), llega la paz²²:

[...]
 Paz, paz, sobre los días y las noches cansadas de recoger
 las voces falsas,
 que el mar hace sonar las cáscaras de nuez de
 la maravilla,
 y vuelvo a oír la guía de mi ánimo dentro de primicias
 celestes.
 [...]

Esta identificación de la oscuridad con lo deseado es más contundente cuando hay una luminosidad extrema. En oposición a la “obscuridad”, entendida como una constante de este recorrido interior, existen claridades y soles. Estos poseen signo negativo debido a que asumen lo mutable, lo temporario no espiritual: así alude al mundo como “[...] islas monótonas de los soles perfectos” (P I); o bien, antes de iniciado el camino hacia adentro, dice haber estado muerto “[...] bajo los grandes/ soles fríos” (P V); y una vez dentro de sus propias profundidades, “Para sí trazan el pavor los soles” (P XI). En una única oportunidad el semema ‘soles’ tiene otra connotación, cuando después del peligro y del sufrimiento empieza a llegar el alivio “Entre todos los soles [...]” (P VII)²³. Podemos decir que sobre un eje se constituyen los siguientes polos:

oscuridad	luminosidad
valoración	desvaloración
deseo	rechazo

²² “El misticismo comporta, por otra parte, la creencia en la unidad, la atemporalidad y la armonización de las manifestaciones aparentemente opuestas del universo, creencias todas ellas derivadas de un sentimiento absoluto de paz tras la experiencia mística”. (Fernández Leborans, 1977, 155).

²³ Aunque esta expresión podría encerrar cierto valor concesivo, como si dijera ‘entre todos los males’ o ‘a pesar de los soles’.

‘Noche’ se asocia con otro semema de bastante importancia en el texto, ‘lejanía’: es lo no inmediato, lo ajeno. Uno y otro representan algo atrayente y beneficioso. Esta relación se constata en varios casos de equivalencia, v.g., indirectamente, en el Poema XIII, donde “mañana”, epítome de luz y claridad, figura como el opuesto de “lejanías” (“[...] las ventanas amigas entran las lejanías,/ pero ya no saldremos nunca de esta mañana opaca”). En el Poema IV se enriquece este nexo entre ‘noche’ y ‘lejanía’ con un nuevo término, “silencio”: “Extiendo mis brazos hacia el silencio descansado/ que immortaliza la lejanía”. Se trata de un sintagma donde el lexema ‘oscuridad’ no figura, pero sí en parte su significado. ‘Silencio’ se corresponde con ‘oscuridad’ por referir uno la negación de lo auditivo y la otra la de lo visual. Esta conexión no sólo es lógica, sino que la hallamos expresa en el Poema XII, donde oscuridad y silencio se asocian como rasgos de un mismo ámbito.

El Poema XIII es uno de los más complejos del libro, donde se cruzan la percepción de algo ajeno a la existencia común y la condición de estar prisionero en lo mundano: “Sobre las noches descompuestas concentro mi afinación./ [...] / pero ya no saldremos nunca de esta mañana opaca./ Avanza hacia nosotros las vueltas seguras de la muerte”. Aquí ‘noche’ ofrece una polisemia mayor que en ningún otro ejemplo. Esto ocurre especialmente en el primer verso citado, donde el adjetivo que modifica (“descompuestas”) y el sintagma verbal que sigue (“concentro mi afinación”) hacen la lectura mucho más insólita. Lo único determinado es que el sujeto fija todo su ánimo de perfeccionamiento y su actividad²⁴ en una sola cosa, “las noches”.

Por último tenemos la “noche oscura”. Ésta propone puntos de contacto con el símbolo tradicional de la mística; es el arduo y solitario proceso interior cuyo pasaje es indispensable para acceder a lo extramundano. Este símbolo posee otro rasgo muy destacado en la obra de Jacobo Fijman, el del misterio atrapante, extraño a la lógica racional y objeto de reiteradas intuiciones.

En el Poema III lo oscuro está indirectamente presente por medio de la primacía de lo auditivo, que desplaza lo visual (“Está mi risa de niño”, “Resuenan mis botas” y “Al son de ríos lúcidos y puros”). Las percepciones más nítidas sólo llegan por vía del oído, no de la visión. Además se halla expresa la noche oscura. En el verso final, “Encerrada en mis pasos sigue la noche oscura”, el símbolo está en un sintagma cuya brevedad y falta de continuación aumentan su semiosis y, por tanto, su carácter de símbolo²⁵. Esa “noche oscura” encerrada en sus pasos constituye la médula de la

²⁴ Se corresponde con “[poner] los ojos en” de otro punto del poemario.

²⁵ Estamos pensando en las características del símbolo según la concepción de Ricoeur y que ya mencionamos en otra parte de este trabajo: multiplicidad de sentidos simultáneos y un constante excedente de significado.

experiencia que está llevando adelante el sujeto.

Por otro lado, al iniciarse esta poesía, tal noche es presentada de modo atípico: “Está mi risa de niño/ con la abuelita ciega de la noche oscura”. Risa, niño, abuela y el diminutivo conforman una isotopía de la ternura. En la estrofa siguiente, incluso figura el semema ‘ternura’, y más adelante el sintagma “las dulces patas de los corderos”, que continúa la línea: “Resuenan mis botas groseras de campesino/ en la ternura de los caballos,/ y he ido”.

Dentro de la misma isotopía es de destacar en el Poema XII el modo o las circunstancias de ingreso a la más profunda interioridad, “entre mis brazos con una estrella niña”; llama la atención tanto por la dulzura que inspira, reforzada por esa alteración de la sintaxis que la hace más infantil, menos pulida, como por el valor semántico que comporta dentro de la poética de Fijman.

Cuando en 1930 salió *Hecho de Estampas*, Tomás de Lara escribió un breve comentario acerca de él. Aparte de su valoración, que no vamos a enjuiciar, coincidentemente señala esta propiedad de ternura:

La costumbre de la poesía nueva es presentarse con vestiduras suntuosas, envuelta en metáforas, que es como decir en brocados y telas de gran riqueza y adornada con pedrería.

[...] Hablamos de poetas, como el autor de este libro, que en una atención tensísima se nos revela eso, un poeta; pero su poesía no se percibe a la luz del sol, fuerte y femenina a la vez, como debe ser; sino escondida en un salón [...] Es menester quitar con mucha cortesía tanta piedra [...] para ver que la poesía de Fijman es ingenua y *ansiosa de amor* [bastardilla en el original]; que el ‘leit-motiv’ [ídem] de sus versos es una añoranza de infancia; él quiere jugar —ved qué sencillez— pero está solo; y tiene un poco de hastío y de pavor. [...] Todos los abusadores de metáforas son románticos disfrazados que necesitan un léxico romántico. Pero Fijman es un poeta.²⁶

Esta isotopía se opone a la del sarcasmo, presente en *Molino Rojo*, cambio que habla de un viraje fundamental en el sujeto. Sin embargo, aunque no hay mordacidad, hay sufrimiento. Dejarlo de lado sería relegar un componente esencial de la noche oscura. Aparece en varias ocasiones, pero, en comparación con el primer libro, se ha desvanecido lo amargo. Hay un sujeto que padece y lo enuncia sin rebeldía:

²⁶ *Criterio*, Tomo VI, 85, 1929, p. 318.

[...]
A través de mi llanto
oigo [...]
[...]
Miseria.
Dios pesa.
[...]
Jamás podré seguir.
Yo me veo colgado como un cristo amarillo sobre
los vidrios pálidos del mundo.

(Poema V).

[...]
pero ya no saldremos nunca de esta mañana opaca.

Avanza hacia nosotros las vueltas seguras de la muerte
(Poema XIII).

Vemos a alguien que soporta penas y dolor, que se ve a sí mismo tolerándolo, y no ofrece resistencia²⁷.

“Caen océanos en las noches oscuras de nuestras/ adolescencias en Dios” (Poema IV). Aquí “las noches oscuras”, aparte de encerrar dolencia y aflicción mediante “adolescencias”, se asocian recíprocamente con “océanos”. Esta relación es dinámica en tanto que ninguno de los dos términos prevalece. Entre ellos hay una intersección sémica, apoyada por el cotexto (creado por silencio, immortalizar, lejanía, océanos, noche, oscuridad), donde el primer lugar lo ocupa el sema ‘vastedad o carencia de límites reconocibles’.

En el Poema XI hay una variante de la noche oscura: “sombra oscura”. En “Apoyo mi rostro sobre la sombra siete veces oscura” la determinación que recibe el sustantivo sombra hace hincapié en su carácter de impenetrable. La significación religiosa de la noche oscura se ve reforzada por la mención del número siete, reiterado en los dos versos finales (“Rodaba mi acento de mar desgarrado sobre siete/ caminos de nieve”), y más específicamente por el empleo del sintagma “siete veces”, lexía que significa perfección, totalidad, sacralidad.

Mario Satz habla acerca del número siete en *Las Moradas* teresianas, donde

²⁷ Aparte de estos ejemplos hay otros en que asoma el dolor: “agonía” (P XII), “mi acento de mar desgarrado” (P XI), “quejas” (P VIII), el lobo que le roe la frente (P VII), su “voz fría y sucia” similar a “la piel de los muertos” (P VI).

la séptima es la del matrimonio espiritual (1992, 29). En ella hay un gran silencio, el mismo de esta noche, donde la total ausencia de sonido llega a ser equivalente de oscuridad. A su vez señala este autor:

El *Zohar*, documento del siglo XIII, nos habla de las Siete Puertas, las Siete Regiones y los Siete Palacios, el último de los cuales es el más oculto de todos. [...] En tal sitio tiene, pues, lugar la unión del mundo superior con el mundo inferior (1992, 31).

Esta sombra “siete veces oscura” (P XI), con todo lo críptica que es, resulta fácilmente comprensible en su mismo misterio: “[...]/ Apoyo mi rostro sobre la sombra siete veces oscura/ y atravieso los diques ajustados que arrastran los vientos”. A partir de su contacto (apoya su rostro) desaparecen las contenciones (diques ajustados), los márgenes, arrastrados por los vientos.

* * *

‘Oscuridad’ constituye en último término una isotopía temática, la de la negación de lo sensorial. Esta interpretación es confirmada porque incluye el significado ‘muerte’, valorado en el libro como positivo²⁸. La muerte es la que permite u opera el tránsito del sujeto que constatamos en el poemario.

A su vez, junto a los varios significados que puede asumir la noche/ noche oscura en este libro (espera, anhelo, sufrimiento, promesa²⁹), creemos que la oscuridad apunta fundamentalmente a una isotopía del deseo. Todo cuanto el sujeto busca está revestido de oscuridad. A veces esta oscuridad está representada por el sueño, en tanto que las manifestaciones oníricas son fruto del inconsciente, y por ello oscuras, casi impenetrables. El semema ‘sueño’, entonces, equivalente de oscuridad, sostiene la misma idea de deseo: “Caía mi sueño en la otra soledad de los canales ” (Poema I), “[...] vientos de mar/ [...] / que apagan mi temblor, que exasperan los sueños” (Poema V) y “Yo duermo cerca de todas las vueltas del sueño” (Poema IX). Este lexema hace más patente la relación con lo deseado, con lo que aún no se posee, según la afirmación de que el sueño es un deseo sin coraje.

²⁸ Es la muerte dichosa de San Juan de la Cruz, que pone fin a la noche.

²⁹ Es interesante la observación que hace Helmut Hatzfeld respecto de los diversos tipos de noche: “el grado de las místicas epifanías de Dios origina, según la capacidad de cada alma, una serena noche pre-esponsalicia de fe, una esponsalicia noche oscurísima de anhelo, una estrellada noche matrimonial de consuelo seguida de un amanecer dichoso de amor perdurable” (1968, 357).

4. CONCLUSIÓN

Hecho de Estampas, sin mayores renovaciones formales ni temáticas respecto de *Molino Rojo*, ahonda una de las vetas de contenido: la relación con una instancia trascendente. El sujeto que en el primer poemario encontrábamos en tensión entre dos ámbitos, aquí está inmerso en un viaje interior de búsqueda, claramente orientado. La motivación está siempre relacionada con el misterio, lo cual constatamos desde el principio. El mundo exterior, que antes aparecía cada tanto, en esta obra está ausente casi por completo.

En medio de la escasez de referentes hay unos pocos que nos dicen en qué lugares y qué circunstancias se mueve el sujeto. Se trata de sintagmas verbales y adverbiales que funcionan como claros signos de interioridad. Todo se dirige a identificar la acción del sujeto con un proceso interior emparejado con la "noche oscura". De aquí la notable unidad que presenta. La oscuridad forma en esta obra una isotopía figurativa. Ésta apunta a varios significados, según los casos, alternadamente o en forma simultánea: misterio, sufrimiento, expectativa, deseo.

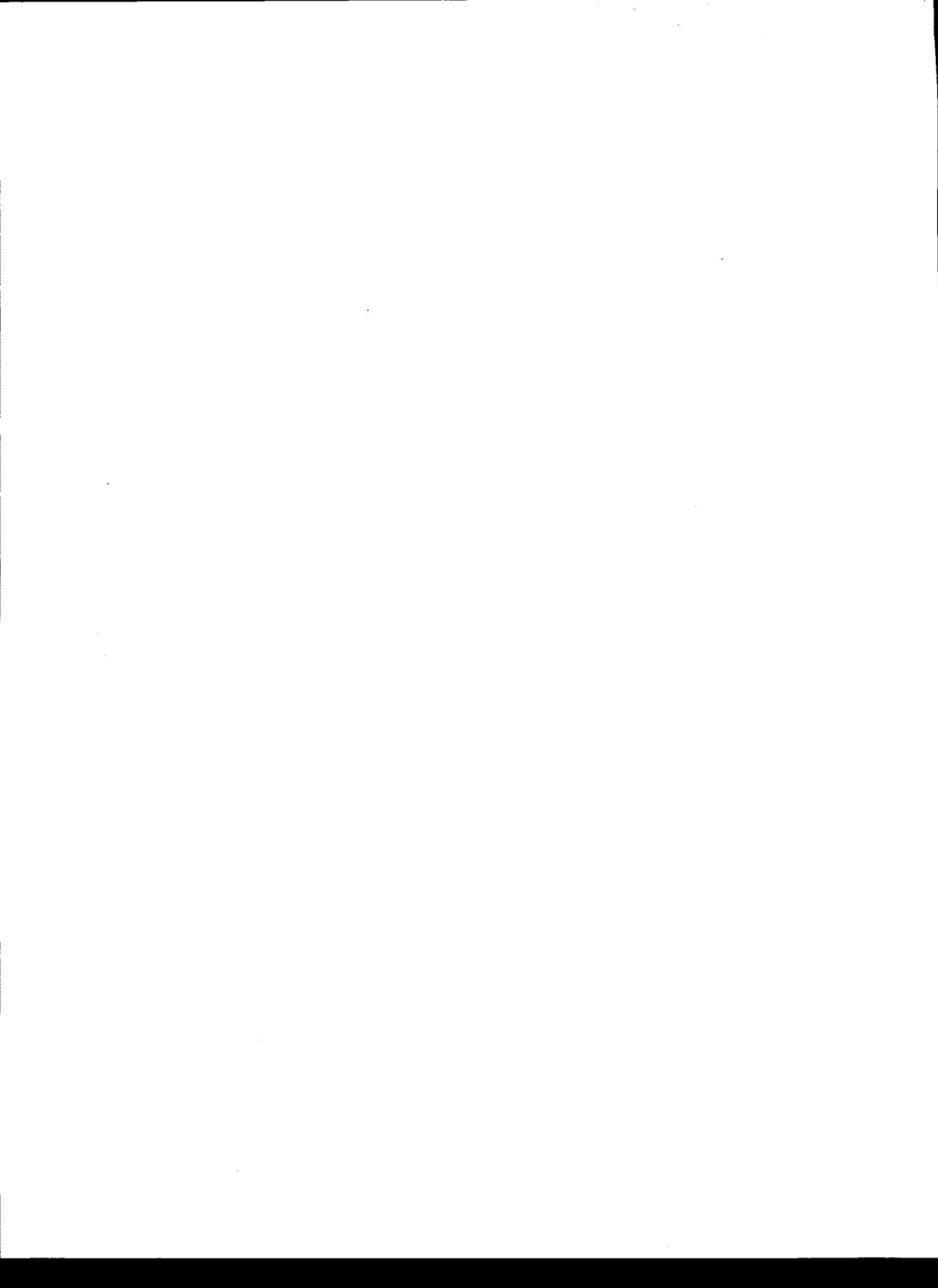
Para no forzar el texto, lo hemos analizado sin hacer más que meras menciones ocasionales de la tradición mística. Y al cabo confirmamos que no es necesario establecer relaciones intertextuales para sostener su carácter profundamente religioso.

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA
*Centro de Investigaciones en
Literatura Argentina
Universidad Católica Argentina
Becaria del Conicet*

BIBLIOGRAFÍA

1. ANZOÁTEGUI, IGNACIO B. 1930. "Las imágenes de un nacimiento", en: *Número*, n° 1, enero de 1930, p. 7.
2. ARAGÓN, ROQUE RAÚL. 1967. *La poesía religiosa argentina*. Buenos Aires, E.C.A., 1967.
3. BACHELARD, GASTON. 1943. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, F.C.E., 1958. [Breviarios/139].

4. BAJARLÍA, JUAN-JACOBO. 1992. *Fijman, poeta entre dos vidas*. Buenos Aires, Eds. De la Flor, 1992.
5. DONDO, OSVALDO HORACIO. 1995. *Obra poética y andanzas del lector*. Buenos Aires, La Valija, 1995.
6. FERNÁNDEZ LEBORANS, MARÍA JESÚS. 1978. *Luz y oscuridad en la mística española*. Madrid, Cupsa, 1978.
7. FIJMAN, JACOBO. 1983. *Obra poética*. Buenos Aires, La torre abolida, 1983.
8. GRUPO M. 1970. *Retórica general*. Buenos Aires, Paidós, 1987. [Paidós Comunicación/27].
9. HATZFELD, HELMUT. 1968. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid, Gredos, 2º ed. corregida y aumentada: 1968. [Biblioteca Románica Hispánica].
10. KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE. 1977. *La connotación*. Buenos Aires, Hachette, Impresión: 1983. [Lengua-Lingüística-Comunicación].
11. — 1993. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial, 2º ed.: 1993. [Lengua-Lingüística-Comunicación].
12. LARA, TOMÁS DE. 1930. “Hecho de Estampas”, en: *Criterio*, t. VI, a. II, nº 85, 1929, p. 318.
13. PINTO, MARIO. 1930. “El poeta Jacobo Fijman”, en: *Número*, nº 4, abril de 1930, p. 4.
14. RICOEUR, PAUL. 1975. *Estructuralismo y hermenéutica*. Buenos Aires, La aurora, 1975.
15. Satz, Mario. 1992. *El tesoro interior. Grandes maestros de la tradición occidental*. Buenos Aires, Troquel, 1992.
16. WIDAKOWICH-WEYLAND, MIRIAMA. 1982. *La nada y su fuerza. Un ensayo sobre mística comparada*, Buenos Aires, Distal, 1982.



LA IDEOLOGÍA PROFÉTICA DEL *PALMERÍN DE OLIVIA*

INTRODUCCIÓN

Los libros de caballerías castellanos, al igual que sus antecesores artúricos, recurren con frecuencia a la formulación de anuncios proféticos que, en labios o en plumas de determinados personajes, o bien anticipan instancias posteriores de la acción, o bien revelan la existencia o el sentido profundo e ignorado de instancias actuales, o bien rememoran o revelan la existencia o el sentido de instancias pasadas. Esta función *estructurante*, *proléptica* o *analéptica* (Genette, 1972, 77-120), es la primera y más evidente de las desempeñadas por las profecías en los libros de caballerías, junto con otra que podríamos llamar *estilística* y definir como el tributo pagado por cada texto a una larga tradición establecida por el género, que exige la presencia de discursos oraculares más o menos oscuros, más o menos ceñidos a una retórica estereotípica hecha de símbolos, alegorías, elipsis, reticencias y perífrasis, todo lo cual es esperado por el lector en virtud de las convenciones requeridas por la especie de la novela caballeresca. Pero más allá de estas dos funciones primordiales y -diríamos- comunes a todos los ejemplares del género, la *estructurante* que organiza el tiempo de la historia y la *estilística* que permite reconocer a la obra como legítima tributaria de las convenciones de la especie novelesca en cuestión, se debe intentar establecer, y ahora no ya para todos sino para cada texto individual, si existe una tercera función, que bien podemos llamar *ideológica*, consistente en la definición de una teoría o ideología determinada acerca de la Providencia y la Historia, operante en el plano ficcional a través precisamente del sentido que adquieren en su contexto los distintos discursos proféticos y la totalidad de ellos organizada en sistema. En anteriores trabajos sobre la obra fundacional y capital de la caballeresca castellana, el *Amadís de Gaula*, y sobre su continuación, *Las sergas de Esplandián*, definimos y estudiamos detenidamente los alcances de las tres funciones proféticas mencionadas (González, 1993a, 121-141; 1993b, 78-89; 1994, 27-42; 1995b, II 535-572, I y II *passim*; 1995d, 334-337; 1996, 63-85); en este artículo nos proponemos centrarnos solamente en la tercera función, la

ideológica, en la primera obra importante que cronológicamente sigue a las dos antedichas, el *Palmerín de Olivia*. Intentaremos determinar la existencia o no de una real función ideológica detrás del sistema profético palmeriniano, precisar, en caso de que exista, sus alcances y postulados, y cotejarla con la ideología profética del *modelo* amadisiano. Para ello basaremos nuestro análisis en la consideración de los 46 textos proféticos que jalonan el *Palmerín*, agrupados según la persona o el tipo de profeta a cargo de su formulación¹.

EL CABALLERO ADRIÁN

El caballero Adrián tiene muy escasa actuación en la novela, pues aparece en el capítulo XXVII y muere en el siguiente; sin embargo, en el momento de su muerte y al tiempo que formula una profecía, revela a Palmerín que él ha sido el causante de un par de sueños proféticos anteriores:

-Fijo Palmerín, mucho me pesa de no vos poder dezir muchas cosas de vuestra fazienda. Ydvos a la corte del Emperador de Alemania e allí fallaréys lo que buscáys, que yo fue causa de vuestro cuydado.

E callóse, que no pudo más hablar, e murió luego. Todos huvieron muy gran pesar por la su muerte, que era muy buen cavallero y el su saber nunca fue para fazer mal, mas todo bien. E sabed que este Adrián, conociendo la gran bondad de Palmerín por su saber e del alto linaje de donde venía, le fizo ver en sueños todas las cosas que havéys oydo de Polinarda, pensando que en Palmerín sería bien empleada la bondad e fermosura de aquella donzella (Texto 8).

¹ Dado que no es posible por razones de espacio reproducir aquí la totalidad de los textos proféticos, identificamos ahora cada uno de ellos mediante un número de orden, del que nos serviremos en adelante en este trabajo para su referencia, seguido del *locus* correspondiente –capítulo en romanos, páginas en arábigos, líneas entre corchetes– según la edición del *Palmerín de Olivia* de Giuseppe Di Stefano (1966), adonde deberá acudir el lector para tomar un contacto completo con las profecías. Para un estudio de las profecías palmerinianas desde el punto de vista del análisis del discurso, *vid.* González, 1998, en prensa. Textos: 1: VIII 35[6-24]; 2: XII 44[3]-45[16]; 3: XVI 59[25-34]; 4: XVII 62[9]-63[19]; 5: XXII 77[33]-78[13]; 6: XXIII 80[6-12]; 7: XXIV 84[31]-85[8]; 8: XXVIII 102[1-12]; 9: XXIX 107[29-36]; 10: CLIV 156[18]-157[4]; 11: XLV 159[19-32]; 12: LVI 194[4-13]; 13: LXIV 215[4-25]; 14: LXIV 217[34-37]; 15: LXIX 238[13-16]; 16: LXXX 269[20-28]; 17: LXXXV 281[28-35]; 18: LXXXV 283[9-25]; 19: LXXXV 284[11-125]; 20: XCV 306[23-37]; 21: XCV 307[3-20]; 22: XCV 308[7-27]; 23: XCV 309[3-5]; 24: XCVIII 323[21]-324[8]; 25: CIV 342[21]-343[27]; 26: CVI 358[30]-359[1]; 27: CXIX 407[2-23]; 28: CXIX 407[23]-408[2]; 29: CXXVII 442[13-19]; 30: CXXIX 451[9-22]; 31: CXXIX 451[22-25]; 32: CXXIX 451[29-35]; 33: CXXIX 451[35]-452[14]; 34: CXXXI 457[23]-458[25]; 35: CXXXI 458[30]-459[6]; 36: CXXXI 459[18-19]; 37: CXXXI 460[1-10]; 38: CXXXIII 465[27]-467[9]; 39: CXXXIV 471[34-37]; 40: CXXXV 474[31]-475[22]; 41: CXLII 498[4-23]; 42: CLIV 537[23-32]; 43: CLIV 538[12-23]; 44: CLXX 597[6-14]; 45: CLXXII 602[33]-603[27]; 46: CLXXVI 612[18-33].

El “cuydado” de Palmerín, del que dice Adrián haber sido causa, y que debe entenderse como ‘preocupación’, ‘ansia, inquietud, miedo’, ‘recelo y temor de lo que puede sobrevenir’ (Alonso, 1986, 834ab; *Autoridades*, 1963, I 693a), en seguida se precisa en la voz del narrador: Adrián ha sido quien inspiró en Palmerín el sueño en el que una hermosa doncella -Polinarda- se declaraba enamorada de él (texto 2), y también ha provocado en el escudero del héroe, el enano Urbanil, otro sueño en el que la misma doncella le encargaba reprender de su parte a Palmerín, por las atenciones que prestaba a Laurena (texto 5). No vamos a ocuparnos aquí de las profecías oníricas, ya que pensamos dedicar a ellas un estudio especial, pero nos interesa retener el dato de un caballero sabio que no solo profetiza verbalmente, sino que es capaz de suscitar visiones proféticas oníricas en quienes él desea. El texto no nos aclara si el saber profético de Adrián deriva de una inspiración directa y especial de Dios, o de un arte mágica o mántica aprendida y ejercida habitualmente; como veremos y repetiremos, los límites entre la profecía inspirada y la adivinación por artes mágicas no suelen establecerse en forma clara en los libros de caballerías, y no es el *Palmerín* la excepción. Sin embargo, y aun no descartando la posibilidad de que Adrián sea mago, importa no olvidar que “era muy buen cavallero y el su saber nunca fue para fazer mal, mas todo bien”. La aclaración es de peso, porque la bondad de sus fines o la rectitud moral de sus cultores son los requisitos que, tanto en la ficción caballeresca cuanto en la historia castellana medieval, sirven para legitimar la magia y, en cierta medida, cristianizarla, equiparándola así en licitud al conocimiento sobrenatural por inspiración divina (Alfonso el Sabio, 1948, VII, XXIII, I 426b y III 428a; Homet, 1980, 180, 186-187, 191-192, 206). En el texto que hemos transcrito, Adrián ratifica y completa la información brindada a Palmerín mediante profecías oníricas — esto es, que existe una doncella que lo ama y a quien debe buscar —, con una profecía verbal que informa sobre el lugar donde podrá encontrar el héroe a su predestinada señora. Pero hay aún otra profecía originada en Adrián, hecha llegar tiempo atrás a Palmerín y a Florendos indirectamente, a través de una doncella mensajera (texto 3). Florendos está a punto de armar caballero a Palmerín, pero sin saber ni uno ni otro que son padre e hijo; aparece entonces una doncella que de parte de un caballero — no identificado todavía como Adrián — trae para el novel un yelmo y un escudo en cuyo campo viene pintada una mano femenina, que reconoce Palmerín como la mano de aquella enamorada que se le apareció en sueños. Se trata por tanto de una profecía pictórica, o de un objeto profético a su modo, pero al margen de este escudo que cumple a la vez las funciones de objeto o don mágico y de profecía, la doncella transmite verbalmente un anuncio de su caballero mandante. El anuncio se divide en dos partes según sus destinatarios; la primera, dirigida a Palmerín, brinda la clave para la interpretación de la imagen pintada en el escudo — “dizevos que guardéys este escudo, que en él fallaréys el secreto de vuestro coraçón” —

; la segunda, dirigida a Florendos, alienta a éste a que arme caballero a Palmerín — típico ejemplo de profecía exhortativa (González, 1998, *passim*) —, y le revela el linaje real del novel, callando, claro está — típico ejemplo de reticencia profética — el capital dato de que el padre de Palmerín es el propio Florendos.

Vemos pues que el modo profético preferido por el caballero Adrián es el *indirecto*: o bien profetiza verbalmente a través de una doncella mensajera encargada de llevar el anuncio al conocimiento de sus destinatarios (texto 4), o bien suscita sueños dentro de los cuales la encargada de proferir el anuncio es la imagen onírica de una persona distinta de él mismo, Polinarda (texto 2), o bien profetiza de manera doblemente indirecta, al suscitar un sueño dentro del cual anuncia otra vez Polinarda, pero ahora no ya al propio destinatario del anuncio, Palmerín, sino a su escudero Urbanil, encargado después de transmitirle el mensaje (texto 5). Finalmente, cuando Adrián condesciende a profetizar verbal y directamente él mismo, es para despedirse y morir, como quien accede a una acción inhabitual a modo de homenaje o concesión a la excepcionalidad e irrepetibilidad del momento. Más allá empero de esta peculiar predilección del profeta por la vía indirecta, no se desprende de sus anuncios una ideología determinada, ni una concepción de la Historia o de la Providencia que caractericen distintamente su actividad profética.

LAS TRES HADAS

¿Qué son las hadas? Cobarrubias (1943, 581a) las define como

...ninfas o mugeres encantadas, que fingen no poder morir. Y dixéronse *a fando*, porque las introduzen adivinando las cosas por venir. Y algunas veces puede aver sido que el demonio tome figura de tales personajes, para engañar a los necios y codiciosos, porque dizen asistir a los lugares donde ay tesoros y los guardan.

Poco más o menos repite el Diccionario de Autoridades (1963, II 121a), y Corominas apunta que en los libros de caballerías era “un ser femenino sobrenatural que intervenía de varias maneras en la vida de los hombres” (1991, III 304a). Lo cierto es que el carácter sobrenatural de las hadas o bien su fingida inmortalidad, como quiere Covarrubias, son circunstancias que dependen del menor o mayor grado de racionalización y cristianización a que haya sido sometida la imagen, según la obra particular de que se trate ². Así, el hada puede desempeñar roles que van desde una

² “Comment les clercs ont-ils intégré à une vision chrétienne de l’au-delà une figure qui est à la fois bénéfique et étrangère à la religion chrétienne? Cette tentative de conciliation a pris deux formes: -La christianisation des fées: la fée conserve à ce prix son caractère surnaturel. Servante de

diosa o semidiosa pagana hasta una buena y sabia intérprete humana de los designios de Dios, esto es, desde un ser sobrenatural hasta un humano mago o profeta. En el *Palmerín de Olivia* las tres hadas de la montaña Artifaria son claramente humanas, a la vez magas o encantadoras y profetisas. Estamos en el capítulo XVII; Palmerín llega a la montaña Artifaria, donde existe una fuente custodiada por una feroz serpiente, cuyas solas aguas pueden curar de la terrible enfermedad que lo aqueja al rey Primaleón, el abuelo aún no reconocido del héroe; éste combate con la sierpe — tradicional *topos* del dios o héroe solar ordenador que se enfrenta al monstruo personificador del caos primordial, para así generar el cosmos a partir de sus despojos—, y la vence, pero queda a su vez desmayado tras el arduo combate. Es entonces cuando arriban las hadas:

Y estando Palmerín en tal cuyta, vinieron las tres fadas que vos deximos que allí solían venir en quatro tiempos del año a coger sus yervas para fazer sus encantamientos, que en aquella montaña las havía más que en otra. E queremos que sepáys que estas tres fadas eran hermanas, hijas de un cavallero señor de la ysla Carderia; y este cavallero fue el mayor sabidor que hovo en su tiempo e las hijas deprendieron d'él tanto que le passaron en saber, e todos los de aquella tierra las llamavan fadas porque yvan a ellas a saber las cosas que le fazian menester. E si alguno las enojava vengávanse ellas por sus encantamientos; e pensavan las gentes que tenían gracia de fazer bien e mal. E como en aquella montaña Artifaria havia aquella fuente tan virtuosa, venían allí, como vos dezimos, y ellas traxeron allí aquella sierpe para que la guardasse, e creció tanto e fizose tan brava y esquiva que jamás otra tal como ella fue vista. E por la gran bondad que ellas conocieron que havia en Palmerín no les pesó porque la mató, antes quando así lo vieron se dolieron d'él e dixeron:

-¡Ay Palmerín, grande es tu bondad en acabar tan gran fecho como éste e otros mayores que te están aparejados! No es razón que te dexemos morir, que gran falta farías en toda la Grecia pues d'ella has de ser señor.

E luego dixo la una d'ellas:

-Yo quiero ser la maestra de Palmerín e sanallo de sus llagas, pues no hay cosa que más menester le faga.

La otra le dixo:

-Pues, yo quiero encantalle de tal manera que de aquí adelante ningún encantamiento le pueda nuzir ni comprehender.

La otra dixo:

-Pues vosotras le fazéys tanto bcn, yo le quiero fazer otro servicio del qual será

Dieu, elle demeure bienveillante. Suppôt de Satan, elle participe à ses maléfices. -La rationalisation des fées: la femme surnaturelle devient une simple mortelle qui pratique la magie noire ou blanche; la fée rationalisée se confond alors avec un autre type littéraire, celui de l'enchanteresse" (Harf-Lancner, 1984, 379). Según este autor, la asimilación hada-encantadora se remonta ya al *Lancelot* en prosa de la Vulgata (412).

muy contento: encantarle de tal manera que la primera vez que vea a su señora Polinarda la encienda en tan demasiado amor que jamás lo pueda olvidar por cuytas que por él passe.

E así como estas fadas le dixeron, así lo pusieron en obra, cada una lo que dixo. La primera traxo del agua de la fuente en una copa de oro e con el çumo de muchas yervas e fizo tal melezina que en poniéndolo en las llagas a Palmerín luego fue guarido, mas no pudo levantarse ni aballarse fasta que ellas se fueron. Y antes dixeron más:

-Pues que este cavallero a tan gran peligro se puso, razón es que lleve el agua de la fuente para guarir al Rey. Hinchámosle la redoma que lieve e luego encantemos la fuente de tal manera que persona del mundo no la pueda ver porque él solo lieve esta honrra.

E así lo fizieron las fadas que después, por mucho que fue buscada, nunca la pudieron fallar. E como ellas esto fizieron, se bañaron en la fuente e cojeron sus yervas e tornáronse para la ysla de Carderia, de adonde ellas eran señoras. Y esta ysla es el reyno de Macedonia, adonde siempre hovo grandes sabidores. Y el día que esto acaesció era primer día de mayo. (Texto 4).

Las hadas son, pues, magas — ”solían venir en cuatro tiempos del año a coger sus yervas para fazer sus encantamentos” —, y humanas, hijas de un caballero “sabidor” que les enseñó su magia: se trata por tanto de un conocimiento aprendido y ejercido, según parece, más por arte que por inspiración. El texto nos brinda inclusive una jugosa definición racionalizada, de base etimológica, del término *hada*, al decirnos que así llamaban a estas tres hermanas “porque yvan a ellas a saber las cosas que le fazian menester”; *hada* es, por tanto, quien conoce y revela los *fata*, los destinos de cada uno; es una profetisa, pero profetisa oracular, a quien se consulta y que revela a pedido. Tenemos por tanto tres hadas plenamente humanas, que combinan la actividad mágica, aprendida y ejercida por arte, con una actividad profética de tipo oracular, cuyo soporte y origen no se nos dice ser ni mágico ni inspirado; importa en todo caso retener el hecho de que las hadas son tres, y que el ternario combina aquí sus valores simbólicos tradicionales de perfección, acabamiento, ciclo cumplido y necesidad, más los valores simbólicos mitológicos y cristianos de divinidad y santidad (M.M.F Capella, 1978, VII 368-369; Chevalier, 1986, 1016-1020; Cirlot, 1985, 211-212; González, 1992, II 427-469; 1995a, 52-55; 1997, 73-81; Guénon, 1986, *passim*; Hopper, 1969, 4-7, 83, 109-110; Hugo de San Víctor, 1879, 22-23; S. Isidoro, 1862, 182), a la vez que, en el episodio que comentamos, responde al esquema narrativo folklórico de la triple repetición (Olrik, 1965, 132-133). Esta triple repetición permite organizar la escena según un modelo ternario y subternario; una primera sección consiste en una alocución coral de las hadas, que contiene el elogio de Palmerín y una breve profecía prospectiva: que el héroe ha de ser señor de Grecia; una segunda sección contiene la formulación de los dones que cada una de las tres hadas, individualmente, hace al caballero; por último, la

tercera sección contiene la formulación, otra vez coral, de un don colectivo, que se identifica precisamente con el objeto buscado por Palmerín, el agua medicinal de la fuente. Pero el esquema ternario se repite a su vez en el seno de la segunda sección, ya que en ésta cada una de las tres hadas formula su don individualmente: la primera sana a Palmerín de sus heridas, la segunda lo encanta para hacerlo invulnerable a cualquier tipo de magia destructiva, y la tercera lo encanta para que se encienda de amor la primera vez que vea a Polinarda. Se trata como vemos de un compendio de motivos tradicionales — la invulnerabilidad del héroe, el amor predestinado y hecho efectivo a primera vista ³ —, pero interesa sobre todo comprobar cómo los dones de las hadas combinan magia y profecía: el primer don es, si se quiere, el menos sobrenatural de los tres, pues no se nos advierte que la curación de las llagas se opere por medios mágicos; el segundo don consiste en un encantamiento, pero a su vez entraña un anuncio profético prospectivo: ningún encantamiento futuro hará daño en Palmerín; el tercer don, por su parte, es también una combinación de encantamiento y profecía. Las profecías implícitas en los dones segundo y tercero se derivan o dependen, entonces, de actos mágicos previos: Palmerín no será encantado *porque* el hada lo ha encantado haciéndolo invulnerable, y se enamorará de Polinarda a primera vista *porque* el hada lo ha encantado para que eso ocurra. Por último, el don colectivo de la sección tercera — conceder a Palmerín que lleve el agua curativa —, también se combina con un encantamiento, ya que para evitar que la victoria del héroe pueda algún día ser emulada, las hadas encantan la fuente y la vuelven invisible. Y se cierra nuestra escena con una sugestiva mención a la época del año, “el día que esto acaesció era primer día de mayo”; el contexto primaveral acaba de perfilar la naturaleza de estas hadas, que en total consonancia con sus modelos tradicionales combinan los roles de videntes del futuro y operadoras de prodigios y encantamientos con otros que se derivan de imágenes más o menos transformadas de aquellas viejas deidades de los bosques y la vegetación, relacionadas con la fertilidad y — tal como aquí hemos visto — las aguas y las fuentes ⁴.

³ A los que debe sumarse el motivo mismo del don otorgado por un ser entre sobrenatural y mágico al recién nacido héroe, característico rol ejercido por las hadas madrinas: “De la contamination, dans la mentalité collective, des Parques latines et des bonnes dames [...], est née une scène classique de la littérature narrative médiévale qui deviendra, après le Moyen Age, le thème le plus caractéristique des contes de fées: quand un enfant vient au monde, on prépare un repas pour les fées qui viendront décider du destin du nouveau-né. Du bon déroulement de ce repas dépend la bienveillance des visiteuses” (Harf-Lancner, 1984, 27; *vid.* también 28-29, 31-34). Aquí la escena no ocurre en ocasión del nacimiento del héroe, pero sí tras un combate arquetípico con la serpiente, que bien puede considerarse como prueba iniciática y, por tanto, otorgar a la victoria de Palmerín el carácter de segundo nacimiento.

⁴ En efecto, los estudiosos del tema indican como indiscutidos antecedentes en la génesis de la figura de las hadas a las Parcas clásicas -las *Fatae* romanas de donde derivan su nombre-, profetisas y conocedoras de los destinos humanos, y a las Ninfas, Faunas y demás divinidades *sylvaticae* romanas y célticas; respectivamente, los dos antecedentes habrían originado dos arquetipos de hadas: las hadas madrinas -escrutadoras y reveladoras del destino-, y las hadas amantes -enigmáticas *femmes fatales*

Al promediar la obra, la primera de las tres hadas, la sanadora de las heridas de Palmerín, se les aparece al héroe y a sus compañeros Olorique y Urbanil cuando éstos van de camino en busca de Trineo y Tolomé, el primero de los cuales ha sido convertido en perro por la maga Malfado. El hada hace preceder su aparatosa aparición por una fuerte tormenta de lluvia y granizo, que ornamenta el efecto maravilloso con el aditamento de lo *tremendum*, y finalmente desciende desde el cielo montada en una nube; vemos aquí un resto de los orígenes sobrenaturales y mitológicos de la figura del hada, que si bien es humana en nuestra historia, recupera en esta escena algunas poses y atributos propios de un ser sobrehumano. Llegada a los caballeros, el hada profetiza a lo largo del diálogo que sostiene con Palmerín (texto 25); en una primera parte se da a conocer y anuncia, bastante oscuramente según los moldes retóricos merlinianos — aunque no tan oscuramente como sus predecesores Merlín o Urganda —, que los amigos que el héroe busca están sanos y serán por él hallados y liberados, pero que antes será él mismo librado de muerte por el mayor enemigo que tiene, quien lo ayudará también a librar de muerte a su mejor amigo. Estas perífrasis, como se verá más adelante o como puede incluso ir desde aquí mismo intuyendo el lector avisado, aluden al caballero Frisol — que sin reconocerlo salvará la vida de Palmerín de unos caballeros que lo atacarán esa misma noche (CIV 345-347) — y al rey Florendos, padre de Palmerín — por quien combatirán conjuntamente, en Juicio de Dios, éste y Frisol (CVI 356-357) —. Palmerín reconoce entonces al hada, le agradece el haberlo sanado de sus heridas tras el combate junto a la fuente Artifaria, y le pregunta “porque yo sepa quién es mi padre, que bien só cierto que vos lo sabéys”. Fiel a su intención de anunciar a medias, el hada responde, como segunda parte de su vaticinio, reticentemente: “busca e fallarás; bástete lo que te tengo dicho, no quieras más saber de mí”. Vemos pues que el primer anuncio era por iniciativa del hada, y este segundo a pedido del interesado, según el modelo oracular, pero ambos anuncios se ven unificados por la velada referencia al padre de Palmerín, Florendos ⁵.

Tres profecías más formulan las hadas, y las tres refieren hechos que habrán de verificarse en el segundo libro o continuación del *Palmerín*, el *Primaleón*. En el texto 27 también profetizan a pedido, esta vez de la reina de Tesalia, quien envía una doncella a los dominios de las hadas para que éstas le revelen si su desaparecido marido está vivo, a lo que responden las hermanas que el rey está vivo y solo habrá de ser liberado de prisión por amor de su hija Francelina; claramente, las hadas se erigen en figuras

que surgen de lo profundo del bosque para cautivar a los caballeros del camino. En nuestro caso palmeriniano, sin embargo, vemos que los dos antecedentes se funden para originar solamente el primer tipo, el del hada madrina, ya que los tres personajes que acabamos de ver aparecen totalmente despojados de la connotación erótica propia de las hadas amantes. (Harf-Lancner, 1984, 17-18, 23, 42 y *passim*).

⁵ María Carmen Marín Pina califica a esta aparición y profecía de la primera hada como “casi mariológica y visionaria” (1988, 292).

oraculares, que reciben consultas expresas desde lejanas comarcas. En el texto 28 asistimos nuevamente a un maridaje entre magia y profecía: las hadas encierran a la niña Francelina en una torre encantada en una huerta, fuertemente defendida y que recuerda vagamente a la Torre de Apolidón y demás construcciones encantadas de la Insula Firme del *Amadís de Gaula*, a la vez que pregonan que la darán por mujer al caballero capaz de liberarla, quien habrá de ser Polendos, ya en el *Primaleón*. Pero el detalle que más nos importa en este texto es la breve frase que nos asegura que las hadas “todas las cosas por venir sabían”. Se trata de una afirmación preciosa, pues nos permite deducir que el origen de ese saber no puede ser solamente un arte mágica, ya que por definición ningún arte, limitado en cuanto humano, puede bastar para acceder a un conocimiento virtualmente ilimitado y total. Solo una especial gracia divina puede ser la causa, directa o indirecta, de ese conocimiento tan poderoso, de ese saber “todas las cosas por venir”. Las hadas acaban así dibujándonos, en este texto, como más potentes en su saber que los modelos arquetípicos de los magos y sabios en estas narraciones caballerescas, el Merlín artúrico y la Urganda amadisiana, limitados ambos tanto en saber cuanto en poder, en determinadas circunstancias, y este poder inusitado de las hermanas se deriva, nos parece, de una tácita sumisión de sus artes mágicas a una instancia superior divina, según el esquema de cristianización de la imagen mítica de las hadas, operante ya en los *romans* franceses, que les permite conocer inclusive los misterios y designios últimos de la Providencia (Harf-Lancner, 1984, 60, 381-386). Finalmente, queda también a cargo de las tres hermanas la última profecía del *Palmerín*, transmitida a éste indirectamente por medio de una doncella mensajera y referida a la llegada de un grupo de nuevos caballeros que superarán las hazañas de los actuales, y que darán materia para las aventuras contenidas en el *Primaleón* (Marín Pina, 1988, 294).

EL VASALLO DE LA REINA DE TARSIS

El vasallo de la reina de Tarsis, “muy gran sabidor en las artes” (LXXX 268), es la fuente de cinco anuncios, todos ellos transmitidos en forma indirecta, sea a través de la reina, sea, por doble intermediación, a través de ésta y de otro mensajero comisionado por ella. Su primera profecía (texto 16) nos presenta al vasallo como mago, ya que la reina explica a los caballeros del infante Manarix qué debe hacer su señor para librarse de una corona encantada que ella le ha enviado. La reina ha sido una amante traicionada por el infante, y para castigarlo le ha regalado una corona, encantada por su vasallo, que le produce ardor y quemazón en las sienas —advértase de paso la similitud con la corona y el vestido combustibles y mortíferos que Medea obsequia a la hija de Creón, y el vestido también combustible que Deyanira envía a Heracles, tal como nos lo refieren la *Medea* de Eurípides y *Las Traquinias* de Sófocles—

, y que solo podrá quitarle el más leal amador del mundo. Por cierto, ese caballero será Palmerín. Poco después, otro vaticinio del vasallo es expuesto por doble intermediación, mediante un doncel a quien envía la reina de Tarsis, a quien a su vez ha profetizado su vasallo; el vaticinio advierte al caballero Amarán que habrá de caer en el combate que tiene acordado contra Palmerín, pero lo que importa es la reacción de incredulidad y desafío del destinatario: “Amigo, dezit a la Reyna de Tarsis que tarde me embió ese consejo, que yo no creo nada en adevinanças...” (texto 18). Esta actitud temeraria hace que la segura derrota que le espera al caballero adquiera la condición de castigo por su soberbia resistencia ante las advertencias del destino; por lo demás, no es la única vez que personajes del *Palmerín* se muestran reticentes a aceptar lo vaticinado. El propio Palmerín duda, en momentos de flaqueza, de los anuncios que le tienen prometido alcanzar el amor de Polinarda (XXXI 113), pero no encontramos en él la actitud desafiante y casi impía del caballero Amarán, y además se apresura el héroe poco después, cuando Polinarda acepta su servicio de amor, a reconocer que todas las profecías habían sido ciertas y a arrepentirse de sus dudas (XXXII 119). Si llama la atención que la misma reina de Tarsis, testigo cercano del saber y de los aciertos proféticos de su vasallo, tras contarle Palmerín un sueño en que ha visto a la imagen de Polinarda que le reprochaba por su infidelidad, “díxole que no creyesse en sueños, que eran vanidades” (XCV 308); pero lo que aquí sucede es que la reina, tras hacerle beber más de la cuenta, ha seducido a Palmerín, y no desea que el inocente caballero caiga en la cuenta, ni siquiera mediante sueños reveladores, de que ha tenido tratos íntimos con ella sin advertirlo ⁶.

Los tres restantes anuncios del vasallo de la reina son dichos a través de esta misma. En el texto 20, la reina asume su rol de intermediaria casi sobrepasándolo, pues recurre en su discurso a la fortísima expresión, clásicamente profética, *yo digo*, atribuyéndose así, mediante esa primera persona y haciéndose sujeto pleno de la enunciación, el origen del vaticinio. No olvidemos que en el contexto de la lengua profética, *decir* recupera el sentido de su étimo indoeuropeo *deik*, ‘hacer ser, hacer aparecer, manifestar’, y que decir el profeta algo, como decir Dios algo, equivale a que ese algo exista objetiva y realmente (González, 1998). Solo quien es profeta, y no un mero intermediario, tiene derecho por tanto a asumir en primera persona, y precisamente cuando está repitiendo un anuncio profético, tan poderoso verbo; sin embargo, no

⁶ Si bien no profetisa ni maga ella misma, tanto la constante intermediación que ejerce respecto de los vaticinios de su vasallo, cuanto este rol de mujer fatal y seductora mediante artimañas, convierten a la reina de Tarsis en una imagen racionalizada del hada amante de tipo morganiano: en lugar de un ser sobrenatural que se prenda de un mortal y lo arrastra a su mundo no humano, tenemos una reina muy cercana a las esferas de la magia y la profecía que seduce con malas artes a un inocente y virtuoso caballero, haciéndolo yacer con ella mientras no es dueño de sí. Este tipo de transformación racionalizada de la figura del hada Morgana ya se encuentra, por lo demás, en los *romans* artúricos (Harf-Lancner, 1984, 426-431).

creemos que la reina intente sugerir mediante este rasgo de estilo que ella misma es la profetisa, sino más bien que, llevada tal vez del entusiasmo, se ha dejado arrastrar por las palabras oídas a su vasallo y ha acabado sobreactuando su papel de transmisora de oráculos ajenos. Por lo demás, toda duda respecto de una velada condición profética de la reina queda descartada cuando en el texto 21, y ante un pedido de Palmerín acerca de su origen y la identidad de su padre, responde ella que “lo que yo embié a dezir e agora vos dixe no lo sé por mi saber mas antes me lo dixo un cavallero qu’ es muy gran sabidor [...], e por ruegos que le fize nunca me quiso dezir sino que érades fijo del máspreciado e leal príncipe del mundo...” Explícita y honestamente reconoce por tanto la reina que no es ella el origen de lo que anuncia, y que sus conocimientos limitados se deben a la reticencia de su vasallo. Y a este vasallo se debe sin duda también el que la reina conozca con certeza, tras su ayuntamiento carnal con Palmerín, que éste le deja “tal galardón que yo seré alegre para quanto biva” (texto 23). Ese galardón es un niño engendrado en ella por el héroe, Polendos, que será a su turno un excelente caballero, tal como se narra en el *Primaleón*.

MUÇA BELÍN

Muça Belín es el profeta con mayor número de vaticinios en la obra -14 sobre 46; textos 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 45-, y quien cubre con su presencia mágica y profética toda la segunda parte de la narración. Modelado sobre las figuras arquetípicas del Merlín artúrico y la Urganda amadisiana (Nasif, 1992, 176-179, 1993, 240), Muça Belín une a su básico rol oracular el de ser consejero del rey Abimar⁷. Este maridaje de los roles profético y consejero se plasma, en el plano del discurso y tal como estudiamos en un trabajo previo, en un tipo de profecía predominantemente exhortativa, donde el vaticinio hace las veces de justificación o argumentación en pro del consejo dado (González, 1998, *passim*). Así aconseja Muça al herido emperador *Palmerín*: “Vos, señor, esforçaos e no temáis, que presto seréis guarido” (texto 45). El conocimiento cierto del futuro o de lo oculto es el elemento que permite a Muça aconsejar sin falla, y generalmente no encuentra resistencias ni dudas en los destinatarios de sus exhortaciones, que suelen plegarse a éstas ya sea que se les aconseje (textos 30, 42, 43), se les instruya (texto 33), se les informe (textos 34, 35, 40), se les tranquilice, como en el ejemplo citado (textos 31, 35, 45). A veces, los consejos de Muça no son espontáneos sino solicitados, y vemos así al sabio profetizar a pedido, ante una pregunta o incluso ante un ruego, que motiva en él una también muy

⁷ Esta combinación de los roles de profeta y consejero real en una sola persona responde asimismo, más allá de los más inmediatos y ficcionales modelos de la novela artúrica y del *Amadís*, a la propia tradición profética veterotestamentaria; baste recordar al respecto las figuras de profetas-consejeros como Samuel, Isaías, Natán, entre otros. (Cfr. Léon-Dufour, 1967, 641; Mangenot, 1912, 718-720).

característica reticencia, un prudente revelar a medias:

E como esto le dixo Muça, [Tomán] fue muy ledo e rogóle que le dixesse quién eran aquellos cavalleros en que tanta bondad avía. Muça Belín, que era muy bueno, no lo quiso dezir cúyos fijos eran porque no recibiesen daño, mas díxole que eran cristianos de muy alto linage e que merescían toda la onrra que les fiziessen, e que fuesse cierto que no avía en todo el mundo quien con el uno d'ellos se ygalasse en fecho de armas... (texto 32).

Pero conjuntamente con las funciones de profeta y de consejero, y al igual que veíamos suceder con las tres hadas y el vasallo de la reina de Tarsis, Muça Belín desempeña funciones de mago y encantador. Profecía y magia vienen íntimamente relacionadas en anuncios como éste:

...Agora es menester que nos digáys qué faremos del ave, que muy triste viene [-dijo Palmerín-]; yo creo que morirá muy cedo.

-No morirá —dixo Muça— que yo le faré tanto bivar que biva fasta que vos faltéys d'este mundo; por esso no vos deys cuydado. (Texto 39).

Muça hará vivir al ave tanto cuanto viva Palmerín; este anuncio *yo le faré tanto bivar* solo se entiende como un acto mágico, como una operación de encantamiento que el mago Muça Belín lleva a cabo sobre el ave considerada como objeto. Pero este encantamiento operado sobre el ave no se limita a dotarla de una vida coincidente en duración con la de Palmerín, sino que, como bien señala Marín Pina, comprende incluso una virtual cesión o delegación en el ave, por parte de Muça, de su poder profético (Marín Pina, 1988, 293), tal como el sabio explica en el próximo texto 40, en el que detalla a Palmerín cómo el ave le anunciará dando tres voces las muertes de ambos, tres días antes de que ocurran, y cómo le anunciará también, mediante gestos de alegría o de tristeza, la inminencia de alguna grata noticia o bien de alguna traición. Añade además Muça en este texto que el ave “no avrá menester de comer mas bevirá, como vos dixes, tanto quanto vos bivierdes”. A todas luces todas estas nuevas virtudes del ave, desde la longevidad y la capacidad de sobrevivir sin alimento hasta el mismísimo don profético, se derivan de un acto mágico operado sobre ella por Muça Belín, cuya magia se nos habrá de presentar enseguida aún con más detalle, en ocasión del jocoso recibimiento que tributa en su castillo al rey Abimar, Palmerín y demás caballeros, convirtiendo a seis de sus hombres sucesivamente en leones y en doncellas tañedoras y cantoras (CXXXV 476-478); más adelante, veremos a Muça intervenir en un clásico *topos* de la narración artúrica o caballeresca: el combate de los magos, entablado aquí con el pérfido hermano de Olimael, a quien derrota (CLXXII 602)⁸.

⁸ Para Guido Mancini, el elemento mágico no se presenta, empero, como demasiado importante en el *Palmerín*: “El autor no da ningún crédito a la parte mágica de las cosas maravillosas que narra, aunque intenta justificarla dando a magos y hadas un bondadoso aspecto de sabios...” (1970, 74).

También en esta mezcla de profecía y magia responde Muça al modelo de Merlín, y muy especialmente en una actitud de sumisión o subordinación de su saber mágico al poder de Dios, según el esquema de la racionalización o cristianización —quizá cuadre mejor decir aquí teologización, dado que Muça Belín es musulmán— de los sustratos folklóricos. Tal es lo que se observa, por caso, en la profecía 34; La infanta Zerfira recurre a Muça en busca de una curación para su enfermedad, y éste le responde:

-Ay señora —dixo Muça—, Dios es Aquel que lo puede fazer, que sabed mi saber poco vos puede a vos aprovechar: aprovecharvos ha más la bondad de Palmerín. Vuestra enfermedad se causó por una flor que olistes e por flor avéis de ser guarida, e ésta no la puede aver sino aquel que en bondad passa a todos los del mundo. E quiero que sepáys que en esta tierra ovo una donzella fijadalgo, que era señora de un castillo muy bueno; e ésta no se quiso casar mas dióse a deprender todas las artes qu'ella pudo, e ha bien ciento e cinqüenta años que murió; e en su vida crió un árbol en una huerta qu'ella tenía, qu'es tan estremado de todos los otros que todo el año tiene flores, e éstas son de tanta virtud que vos podrán a vos dar guarida. E ansimismo en aquel árbol cría un ave, la más fermosa que en el mundo puede aver otra, e no se mantiene sino de las flores de aquel árbol, e quando ella está leda echa por la boca un agua muy oliente: si vos aquélla pudiéssedes aver, del todo se os quitarían vuestros males e quedaríades tal como érades primero e aun muy más fermosa. E este castillo se llama el de los diez padrones, porqu'ella fizo al tiempo de su muerte un encantamiento que no pudiesse entrar en aquel castillo cavallero nenguno sin que primero no uviesse batalla con diez cavalleros qu'ella allí dexó encantados; e de cada padrón sale un cavallero. E fasta oy no ha ydo allí cavallero que pueda vencer a nenguno de los cavalleros. E mi saber no puede desfazer aquel encantamiento porque fue fecho antes que yo e por mano de aquella que mucho sabía, e si Palmerín no entra en el castillo yo creo que tarde vendrá quien lo pueda fazer.

Dos elementos de peso surgen de las palabras del mago: primero, que solo Dios, en comparación con cuyo poder el saber del mago poco aprovecha, es quien puede curar a la infanta; segundo, y ya sobre el final del texto, que no puede él deshacer los encantamientos del castillo de los diez padrones porque fueron hechos por una maga más poderosa. Significa esta doble confesión que Muça no solamente se reconoce

Considera por lo demás que “el elemento mágico tiene también una función en esencia decorativa. Avalados por una rápida designación de sabiduría, que hace pensar en ese incierto límite que el renacimiento establecía entre la ciencia y la magia, los magos y las magas del *Palmerín* desarrollan una acción bastante limitada, pero sin ninguna duda pintoresca. El autor no se esfuerza demasiado en inventar artificios especialmente originales, sino que busca, en los encantamientos conocidos y casi tradicionales, el agrado de una página insólita y delicadamente fantástica” (83). Por nuestra parte, y más allá del mayor o menor peso que en cantidad y calidad de invención tengan los episodios mágicos en el *Palmerín*, lo que nos interesa es destacar su existencia y operatividad en estrecha relación, casi identificación por momentos, con la profecía.

inferior a Dios en poder y saber, sino inclusive inferior a otra maga “que mucho sabía”. Los límites de Muça, empero, parecen ser de poder, no de saber; no puede obrar él mismo el desencantamiento, pero sabe cómo ha de hacerse; aquí argumenta que su impotencia se debe a que la magia en cuestión fue hecha antes de nacer él; en el siguiente texto 35 amplía y modifica esta razón, al señalar, en referencia ahora a los hechizos de Malfado, que “yo no puedo desfazer el encantamiento que una vez está fecho por mano de otro”, sin importar el tiempo, anterior o no a su nacimiento, de su realización. Su impotencia parece pues acrecentarse, y sus virtudes mágicas parecen limitarse a una facultad solamente de hacer, mas no de deshacer; inversamente, su sabiduría se ratifica en el texto 42, cuando instruye a Palmerín sobre los pasos que debe seguir para desencantar a sus compañeros, convertidos en bestias por Malfado: Muça sabe cómo desencantar, y sabe incluso por mano de quién -Palmerín-, pero no puede hacerlo él mismo. En síntesis: se reconoce inferior en poder no solo respecto de Dios sino incluso respecto de otros magos, pero deja bien en claro que en saber solo cede ante Dios, Quien únicamente puede curar a Zerfira, y Quien únicamente decide y ordena los hechos de los hombres: “-Mi señor [Palmerín], vos avéys acabado el fecho de la Infanta Zerfira. Ruégovos que no vos congoxéys por deteneros algún día en esta tierra, que sabed que no se pueden escusar ni dexar de passar por los hombres las cosas que Dios tiene ordenadas. Bevid ledo e ninguna duda tengáys que vuestros fechos han de venir al fin que desseáys...” (texto 40). Indirectamente, Muça parece confesar en estas palabras que Dios es la fuente misma de su saber y de su poder, y que su magia saca de Él su vigor y eficacia; en efecto, si Dios es quien ordena todas las cosas, entre éstas debe por fuerza contarse el poder y el saber de los magos y profetas, y si bien no se define que el conocimiento de Muça sea directamente inspirado o infuso por la divinidad, resulta evidente que se reconoce en ésta su fuente primera. Dios puede no inspirar al profeta sus verdades, pero por permisión dispone que el profeta, por medio de sus artes mágicas, alcance esas verdades; la magia, entonces, se legitima, se blanquea, se integra en un orden providente.

Es así que podemos retener como notas centrales de la actividad profética de Muça Belín: a) la imperfección o limitación de su saber y su poder; b) la subordinación de éstos a la voluntad de Dios, su fuente primera indirecta. Ambas características se encuentran ya, por lo demás, en los más importantes antecedentes peninsulares de la figura de Muça. En la *Crónica del rey don Pedro*, el sabidor moro de Granada Benahatín, intérprete profético de una anterior y alegórica profecía de Merlín sobre el monarca, condiciona su cumplimiento a la voluntad de Dios, a quien reserva la potestad incluso de torcer la verificación de sus propios designios (López de Ayala, 1991, 417-424 [cap. III del año vigésimo]). El Merlín del *Baladro* castellano, por su parte, es nombrado “profeta por gracia que le Dios quiso dar” (*El baladro del sabio Merlín*, 1957, I ii 33), conoce el futuro por voluntad divina: “E así quiso Nuestro Señor por la sanctidad de

su madre que supiese las cosas que avían de venir” (I iv 39), y él mismo habla de “la sciencia que Dios me dió” y de que “no ay cosa que estorve esta aventura sino Dios solo”, en relación con el conocimiento que alcanza de su propia muerte, en lo cual tiene saber, pero no poder: “Muchas vezes aviene que el arte aprovecha a muchos e no aprovecha al que la sabe, antes le empece. Esto vos digo por mí, que ayudé a quantos quise e agora no puedo ayudar a mí en esta aventura, ca no plaze a nuestro Señor” (I xviii 183-184). Vemos en esta confesa impotencia del sabio ante la proximidad de su muerte —muerte, por lo demás, producto de un encantamiento operado sobre él por una mujer aprendiz suya—, un claro antecedente de la declarada impotencia de Muça ante la magia de Malfado y de la maga del castillo de los diez padrones. Similares limitaciones de poder ostenta, por su parte, el otro antecedente ficcional de nuestro mago y profeta, la Urganda amadisiana, necesitada a veces del concurso de Amadís para resolver sus problemas, y expresamente confesada impotente para evitar el futuro aciago que sabe que viene: “...y Dios es testigo, si algo o todo de aquellos males por mí pudieran ser remediados, que por ningún trabajo de mi persona dexara de poner en ello mis fuerças. Mas como de aquel alto Señor permitido estuviesse, fue en mí con su gracia de lo saber, mas no de lo remediar; porque lo que por Él es ordenado, sin Él ninguno es poderoso de lo desviar” (Rodríguez de Montalvo, 1987-8, IV cxxvi 1628). La magia de Urganda acaba siendo apenas un instrumento, humano y por tanto limitado, de la voluntad divina, y ella misma, tal como apunta Pierce, se erige en mediadora entre los hombres y la Providencia de Dios (Pierce, 1976, 120). Exactamente lo mismo podría decirse de nuestro Muça Belín.

OTROS PROFETAS

Magia y profecía conviven también en la actividad de otros tres vaticinadores del *Palmerín*. En la profecía 7, un caballero a quien califica su mujer como “el más rico que hovo en toda la Romania y el más sabio”, le anuncia a ésta, moribundo, que la hija de ambos habrá de ser raptada, pero asimismo que logrará liberarla el mejor caballero del mundo, el único, por otra parte, que será capaz de abrir una arquilla por él encantada y extraer de ella una espada. El encantamiento, por tanto, opera como requisito para la verificación de la profecía, como terreno para que, vencéndolo, se manifieste como tal el mejor caballero que dará cumplimiento al anuncio.

Otra maga-profetisa es la hermana de la dueña del castillo adonde llega Palmerín en el capítulo LXIII, muerta ya al momento de conocerse sus anuncios —que ha dejado escritos y que revelan la condición regia de Palmerín— bordados en un paño en el que van envueltas las armas que la sabia señora ha destinado al héroe (texto 13). La profecía en sí no aparece relacionada con la magia, pero en las cercanías del castillo donde vivió y vaticinó la extinta mujer hay un lago encantado que se dice expresamente obra

suya (LXIII 212).

De la señora del castillo de los diez padrones ya dijimos algo al referirnos a Muça Belín y a su impotencia frente a los encantamientos de ese lugar, que se describen detalladamente en los capítulos CXXXI-CXXXIV: Palmerín derrota sucesivamente a cada uno de los caballeros que por arte de magia surgen de los diez padrones del castillo, en el primero de los cuales hay una espada clavada que nadie logra extraer. Tras lograr penetrar en el corral del castillo, el héroe recibe una llave de manos de una figura de doncella que le señala un palacio; allí se dirige él, abre su puerta con la llave, entra, y al hacerlo su amigo Trineo, que lo acompañaba bajo la forma de un perro, tal como lo había hechizado la maga Malfado, recupera su forma humana. Hay además en el palacio otros muchos encantamientos, y otras varias personas encantadas; una doncella aparece por fin, que guía al caballero hasta el árbol de las flores curativas y el ave mágica; él toma flores y ave, e inmediatamente desencanta el castillo. Pero antes de acometer esta parte final de su empresa, Palmerín y Trineo se arman con unos escudos dejados por la dueña para ellos, decorados con los emblemas, respectivamente, de Constantinopla y Alemania, sus heredades, y que adquieren por tanto el carácter de objetos proféticos; la doncella les ofrece además, siempre de parte de la dueña, un anillo a Trineo y una copa a Palmerín, que para ellos fueron destinados y que tienen, respectivamente, el poder de evitar ser convertido nuevamente en perro y de servir de óptimo recipiente para las flores que han de curar a la infanta Zerfira. Finalmente, la doncella explica a los dos compañeros que la extinta dueña del castillo determinó que todos sus encantamientos se deshicieran cuando ellos llegasen (texto 38). Como vemos, la magia requiere necesariamente de la profecía, pues el término establecido para los encantamientos supone un conocimiento profético cierto acerca de la llegada de aquellos que han de ejecutar esa operación.

Pero nos queda aún otro profeta, un último profeta, que hemos postergado para el final debido a su falsedad y al incumplimiento de sus anuncios. Se trata del malvado hermano de Olimael, quien conjuntamente con sus dos hijos trama un artero ataque al palacio de Constantinopla para matar a Palmerín, ya erigido emperador:

E mentre que este tiempo passó, siempre el viejo [hermano de Olimael] tenía cuytado de aquel fecho. E desdeque vido que era tiempo, fizo cavallero a Menadén [su hijo] e díxole todo el fecho e díxole más que supiesse qu'él quería yr con él por le guardar, e como llegassen a Costantinopla fuesse cierto que fallarían un cavallero cristiano de alta guisa que venía por matar ansimesmo a Palmerín, e ambos a dos lo farían muy bien a todo su pensar; si la ventura les ayudasse a poder salir del palacio bivos en que el Emperador estava, que de allí adelante no tenían qué temer, qu'él los defendería a todo el mundo. (Texto 44).

La profecía es veraz solo parcialmente; en efecto, los hijos del profeta hallan a un cristiano que también quiere matar a Palmerín, Nardides, sobrino de Tarisio (CLXX

598), pero no resulta cierto que “ambos a dos [Menadén y Nardides] lo farían muy bien a todo su pensar”, ya que apenas si logran herir a Palmerín, quien es al cabo curado por Muça (CLXXI 600-601), y tampoco se cumple eso de que “si la ventura les ayudasse a poder salir del palacio bivos [...], que de allí adelante no tenían qué temer”, ya que pese a salir vivos del palacio —son reducidos y capturados—, no logran salvarse, y en el capítulo CLXXII son entregados por Muça Belín al pueblo para ser quemados. Lo importante en este caso es la perfecta coincidencia entre perversión moral e incapacidad profética, lo cual nos lleva a postular como condición necesaria para el conocimiento profético cierto y eficaz una condición moral justa y recta en la persona del profeta. Al igual que sucedía con los falsos profetas bíblicos, lo que impide al hermano de Olimael conocer proféticamente sin yerro es su maldad, su desvío de la rectitud moral y la ilicitud de los fines perseguidos⁹. Este fallido profeta es también, como los anteriores, mago —sostiene un combate mágico con Muça en CLXXII 602—, pero la mala aplicación de sus artes resiente su capacidad de conocer, y determina al cabo su fracaso. A un mago bueno puede concederle Dios, graciosamente, alcanzar el conocimiento profético; el mago podrá tal vez suponer que lo alcanza mediante sus artes, pero en realidad será Dios quien se lo brinda, sirviéndose o no, a modo de causas segundas o instrumentales, de los pases y conjuros del adivino —en realidad, ya hemos visto que Muça no se llamaba a engaño a este respecto, y reconocía explícitamente a Dios como la fuente real de su saber—. Pero al mago malvado ya no se le concede esta gracia; dispondrá igualmente de sus conjuros para intentar conocer lo oculto, como el hermano de Olimael, pero al no ordenarse los fines perseguidos a la ley de Dios Éste volverá estériles los pases mágicos y no hará descender la verdad buscada sobre el pérfido nigromante, quien se llamará a engaño, creará verdad lo que no es tal y anunciará lo falso. O más aun, ni siquiera intentará el mago malvado conocer las verdades ocultas, y se abstendrá de profetizar, como sucede con Malfado, hechicera de espacios y personas, transformadora de humanos en bestias, pero nunca profetisa; inclusive dentro de su maldad, algo de discreción le queda a Malfado como para advertir que sus malas artes no le permitirán alcanzar la profecía. *La mala magia no es profética*, porque Dios no la hace tal debido a la ilicitud de sus fines; *la magia buena puede ser profética*, nunca gracias a sus propias fuerzas o a la eficacia intrínseca de su arte, sino gracias a la condescendencia con que Dios mira la licitud de sus fines y, en algunos casos, su

⁹ “...la prophétie n'exige donc pas l'état de grâce dans l'âme du prophète [...]. Toutefois, la psychologie et la finalité de la prophétie montrent que la perversité des moeurs est un obstacle à la prophétie. Car la prophétie exige la plus grande élévation de l'âme pour la contemplation des choses spirituelles, et cette élévation est empêchée par la violence des passions et l'occupation déréglée des choses extérieures” (Michel, 1936, 716). “Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces: a fructibus eorum cognoscetis eos. Numquid colligunt de spinis uvas, aut de tribulis ficus? Sic omnis arbor bona fructus bonos facit: mala autem arbor malos fructus facit” (Mat. 7, 15-17).

expresa subordinación a la voluntad divina.

PROFETAS NO MAGOS

Hasta aquí entonces, magia y profecía vienen dándose la mano; la magia es profética y la profecía mágica, y en un mismo sujeto coexisten el hechicero y el vate, el encantador por arte y el develador del futuro o de lo oculto. Generalmente, el término utilizado en la obra para referirse a este mago-profeta es el de “sabio” o “sabidor”¹⁰. Pero hay además unos pocos personajes que, sin ser magos, ni encantadores, ni sabios o sabidores, profetizan a veces; se trata de personas comunes, no reconocidas ni por los otros ni por sí mismas como profetas, que eventualmente, y sin darse siquiera cuenta, profetizan, conocen y pronuncian verdades sin saberlo ni quererlo. En otros trabajos denominamos a este tipo de profecías, donde el profeta es inconsciente e involuntariamente tal, *profecías materiales*, para oponerlas a aquellas otras *formales*, que son las más frecuentes y donde el profeta tiene plena consciencia de su rol (González, 1993b, 78-89; 1994, 27-42; 1995b, II 413-477; 1995c, 25-33; 1998, *passim*). En el *Palmerín* hay cuatro profecías de esta clase (textos 6, 9, 17 y 29), que quedan ya estudiadas en otro lugar (1998); aquí las recordamos simplemente para mencionar a sus respectivos emisores, ninguno de ellos, como se verá, sabio ni mago: Tolomé (texto 6), el emperador de Alemania (texto 9), Palmerín (texto 17), y Maulerín (texto 29). Citemos solamente un texto, a modo de ejemplo. El emperador de Alemania está muy agradecido a Palmerín porque ha derrotado al temible Caballero Encantado, y lo recibe jubiloso con estas palabras:

-¡Ay cavallero, vos seáys el bienvenido! E jamás otro más que vos tanto bien fizo; para siempre seréys loado por acabar tan gran fecho. Venid comigo e seréys curado de vuestras llagas, si las tenéys, que yo vos daré el galardón que merecéys. (Texto 9).

¿Cuál es el galardón que promete el emperador al héroe? En su conciencia e intención, seguramente alguna recompensa material u honorífica, riqueza, tierras, un título; tal lo que entiende decir, subjetivamente, el emperador; pero lo que realmente dice, lo que realmente promete, es otra cosa: su hija Polinarda, la enigmática enamorada de Palmerín, que en efecto acabará siendo su esposa. Polinarda es el galardón objetivo

¹⁰ Para Covarrubias, *magos* y *sabios* son términos casi sinónimos, ya que define el primero diciendo que “vale tanto como sabio o filósofo” (1943, 780a). Por lo demás no reclama para la sabiduría un origen específico; *sabio* es simplemente “el que tiene inteligencia de las cosas”, y saber es “saber como quiera, tener noticia de alguna cosa” (918a). Por su parte, el *Autoridades* define *sabidor* como “el instruido ó noticioso de alguna cosa” (1963, III 4b). Vale decir que el término por sí mismo no decide si el conocimiento es inspirado o alcanzado por arte.

y real que el emperador ha de dar a Palmerín, y al prometerlo, aquél ni siquiera se ha dado cuenta de la verdad que decía. En suma: ha profetizado, ha conocido y proferido una verdad objetiva y oculta, pero no ha advertido que la conocía, y ha creído decir otra cosa.

Ahora bien, si en todos los casos anteriores podíamos dudar acerca del modo y de la fuente del conocimiento profético, pues no estaba claro si éste era revelado por inspiración o alcanzado mediante artes mágicas, aquí ya no cabe la más mínima duda: quien ha profetizado no es mago, no maneja artes mánticas ni pretende conocer verdades ocultas. La gran verdad que sin querer ni advertir ha proferido sólo puede deberse a un conocimiento infuso directa y graciosamente por el Dios ficcional, quien ha dispuesto asimismo que el tal conocimiento se enmarcase en la conciencia individual del emisor detrás de una falsa referencia subjetiva. Y esto que decimos ahora sobre la profecía material del emperador alemán, puede decirse también de las otras tres profecías materiales de la obra, que no analizaremos aquí.

Dos conclusiones capitales, referidas siempre a la ideología profética de nuestra obra, nos permite pues extraer esta peculiar clase de profecía: a) que existe, como forma perfectamente definida de conocimiento profético, la inspiración divina; b) que, puesto que por una parte los profetas materiales no son nunca llamados *sabios*, y por otra parte parecen ser los únicos clara e indudablemente inspirados, el significado de *sabio* debe retenerse, tal como quiere Covarrubias, como equivalente de *mago* o *encantador*, y excluir la inspiración o infusión de ciencia divina. Esto último no necesariamente significa que los profetas *sabios* de nuestra obra no puedan, a veces o siempre —queda ya dicho que no lo sabemos—, ser inspirados; significa solamente que su condición de sabios no se deriva de una hipotética inspiración ni se relaciona con ella, sino que se vincula más bien con su manejo de las artes mágicas, con sus saberes mánticos aprendidos y ejercidos mediante técnica ¹¹.

Conclusiones

Los distintos profetas que hemos ido viendo obrar en el *Palmerín*, habituales o no, conscientes o no, ilustran en forma completa toda una gama de posibilidades, que

¹¹ Podríamos entender que los numerosos sueños proféticos del *Palmerín*, de los que nos ocuparemos en otro trabajo a propósito, suponen también una inspiración directa de Dios en la persona del soñante; sin embargo, ya hemos dicho que al menos dos de las profecías oníricas de la obra (textos 2 y 5) son suscitadas en los soñantes Palmerín y Urbanil por el caballero Adrián. Ahora bien, esta capacidad de inspirar imágenes oníricas por parte de un ser humano en otro sólo puede deberse, nos parece, a una operación mágica, si bien siempre queda latente la posibilidad, como ya explicamos, de que el omnipresente Dios ficcional se sirva de esa magia a modo de causa segunda. Pero en todo caso, y puesto que en este apartado tratamos específica y estrictamente de la inspiración divina directa, los dos sueños provocados por Adrián son la prueba de que la profecía onírica palmeriniana no necesariamente debe entenderse como conocimiento inspirado.

van desde la *inspiración pura* e indudable —los profetas materiales— hasta la *magia pura* e indudable, de fines o propósitos malos, totalmente carente de inspiración e incapaz para la profecía veraz —hermano de Olimael, Malfado—. Entre ambos extremos, la mayoría de los profetas habituales y formales —Adrián, las tres hadas, el vasallo de la reina de Tarsis, Muça Belín— combinan en proporciones difícilmente determinables inspiración y magia, gracia divina y arte mántica; magos de suyo, subordinan su magia al poder de Dios y reconocen en Éste la fuente de su saber, y si bien ninguna pauta se nos da acerca de que esa fuente divina del saber opere mediante una infusión o inspiración directa, como en el caso de los profetas materiales, podemos deducir que sí inspira y derrama su gracia indirectamente, al servirse de las artes mágicas como causas segundas o instrumentales, esto es, al convertir en eficaces y veraces unos poderes que, como los mágicos, son de por sí y por definición falaces, cuando no demoníacos, en un contexto monoteísta como el que corresponde a nuestra novela ¹².

Mediante su virtual legitimación al hacerla subsidiaria de la voluntad y de los planes divinos, nuestra obra rescata pues a la magia del dominio satánico, y al admitir su maridaje fructífero con la profecía supera la radical oposición entre magia y profecía que, desde los tiempos bíblicos y a lo largo de toda la cultura cristiana, se mostraba irreductible. Los preceptos del Antiguo Testamento son claros y rigurosos en la distinción que sientan entre los adivinos, todos ellos falaces y demoníacos, y los verdaderos profetas, inspirados de Dios (Dt. 18, 9-21). Los padres cristianos retoman esta oposición; Santo Tomás enfrenta la inspiración divina a la adivinación, y define a ésta como una usurpación ilegítima y demoníaca de la potestad de Dios de conocer los futuros contingentes (*S. Theol.*, II-II, q. 95, a. 1-4, pp. 252b-261a), e Isidoro de Sevilla achaca el origen de la “*vanitas magicarum artium*” a los ángeles del mal (*Etym.* VIII ix 3). En realidad, la oposición que siempre subyace es la establecida entre adivinación por arte o técnica —magia—, y conocimiento por inspiración divina —profecía— (Lang, 1990, 292-293; Martínez Arancón, 1975, 33-37; Neher, 1975, 43, 87-88, 99). La magia es una técnica trabajosamente humana, la profecía es un don gratuito de Dios; en la magia el mortal se eleva a Dios mediante sus artes, en la profecía Dios descende sobre el mortal con su inspiración; la iniciativa es humana en la magia, y divina en la profecía; la magia puede errar y fallar —el hermano de Olimael—, la profecía es siempre veraz y eficaz. No se trata por lo demás de una distinción específica del judeocristianismo, ya que en el mundo clásico los *auctores* diferenciaban también

¹² Como ya hemos explicado, esta legitimación de la magia mediante su subordinación a los planes divinos se inscribe en el proceso general de cristianización o teologización de los sustratos míticos y mágicos típico de la narración caballeresca. “He [the knight] will not be pursued by enchanters; more often he will have *sabios* with some magical powers -those consistant with Christianity, usually- who will be working to help him, and may determine the course of the plot” (Einsenber, 1982, 71-72; *vid.* también Harf-Lancner, 1984, 9, 53-54, 421, 426-431 y *passim*; Le Goff, 1986, 9-24).

la adivinación *natural* —esto es, la lograda mediante sueños o vaticinios pronunciados en estado de entusiasmo o posesión divina— de la *artificial* — la interpretación técnica de signos de diversas clases, considerados significantes de realidades futuras u ocultas (Platón, *Fedro* 244 b-c-d, p. 57; *Timeo* 71 d, pp. 1163-1164; Cicerón, *De divinatione*, 14-16, 32-34, 100-102; *vid.* también Isidoro, *Etym.* VIII ix 14). La profecía propiamente dicha, por tanto, debería ser siempre y únicamente inspirada (*S.Theol.* II-II, q. 171, a. 5, pp. 464-465, q. 172, a. 1, p. 476, a. 5-6, pp. 486-488; Devine, 1913, 474; Latourelle, 1979, 33 y *passim*; Mangenot, 1912, 711; Michel, 1936, 713, 722; Neher, 77-85 y *passim*, Schökel, 49-50, 81, 84-85) ¹³.

Lo notable es que, en nuestra obra, los únicos casos donde la adivinación es *natural* sin ninguna duda, es decir, donde tenemos profecía plenamente inspirada, se dan cuando el sujeto de esa inspiración no lo advierte y vaticina sin saber ni querer. En el resto de los casos, quien predice o revela es un *sabio* o mago cuyo carácter inspirado no se nos aclara, y que de existir convive con el ejercicio de una técnica adivinatoria; vale decir que la totalidad de los profetas formales y reconocidos del *Palmerín* practican una adivinación artificial que, muy probablemente, admite combinarse con una adivinación natural, en una suerte de mixtura de magia e inspiración que se logra merced a la bondad de fines del mago y a su expresa subordinación a los designios de Dios. Ya se insinuó que esta mixtura no es original del *Palmerín*, sino propia de toda una tradición medieval europea que cristianiza la magia pagana haciéndola depender de la Providencia divina: las hadas de los relatos medievales son a menudo siervas de Dios, sus mensajeras e instrumentos de su voluntad (Lancner, 1984, *passim*); Merlín, el mago bretón por antonomasia, es a la vez un adivino por arte y un profeta inspirado, que a veces interpreta los astros y lee señales (Monmouth, 1969, III 319-320), y a veces cae en estado de posesión divina, de entusiasmo profético natural (III 341) ¹⁴; en el *Baladro*, el Merlín castellano confiesa saber todas las cosas “fechas e dichas e pensadas [...] por natura del diablo”, su padre, pero asegura que “nuestro Señor me dió seso e entendimiento que sopiese todas las cosas que avían de venir” (1957, I xiv 126).

¹³ Más acá inclusive de la Teología, el significado mismo de la voz castellana *profecía* parece requerir necesariamente el concurso de la inspiración divina: “Este nombre [de profeta] se deve dar tan solamente a aquellos que nos dizen las cosas venideras con espíritu divino y santo, por quanto lo conocen por revelación divina” (Covarrubias, 1943, 884a). “PROPHECÍA. s.f. Dón sobrenatural, que consiste en un conocimiento é inteligencia de las cosas distantes ó futuras, por inspiracion Divina” (*Autoridades*, 1963, III 403).

¹⁴ Véase el siguiente pasaje de la *Vita Merlini* como inmejorable muestra de la coexistencia de ambas adivinaciones, natural o por entusiasmo, artificial o por técnica: “Raptus eram mihimet, quasi spiritus acta sciebam/ Praeteriti populi praedicebamque futura./ Tunc rerum secreta sciens, volucrumque volatus./ Stellarumque vagos motus, lapsusque natantum./ Id me vexabat naturalemque negabat/ Humanae menti districta lege quietem...” (Monmouth, 1969, III 341). Merlín aparece aquí, en un mismo acto de videncia, arrebatado por la posesión divina —inspiración natural—, y ocupado en la lectura del vuelo de las aves y los movimientos de las estrellas y los peces —adivinación artificial—.

La magia, por más diabólica que sea en su origen para la mentalidad cristiana medieval, puede ser aprovechada por Dios para revelar sus designios, y la propia Iglesia e incluso la autoridad secular —como prueban las *Partidas* del rey Sabio— admiten como lícitos y positivos los actos mágicos expresamente subordinados a la voluntad divina y orientados a un fin bueno (Homet, 1980, 180, 189, 191-192, 205-206).

En síntesis, el conocimiento de lo futuro o de lo oculto puede, en el *Palmerín*, alcanzarse por inspiración —profetas materiales— o por arte —profetas formales—, pero para que la adivinación por arte mágica resulte veraz y eficaz el mago debe subordinarse al poder de Dios y perseguir un fin bueno. Esta subordinación y reconocimiento explícitos por parte del mago nos permiten deducir —ya que no probar textualmente— la existencia en la obra de una suerte de *inspiración indirecta*, por la cual Dios no infunde ya directamente los conocimientos en las mentes de los hombres, sino los pone al alcance de unas técnicas mágicas que, de suyo, no son medios idóneos para conocer las verdades ocultas y futuras. No se trata por lo demás de una solución novedosa del *Palmerín*, ya que en el arquetípico *Amadís de Gaula* también Urganda es una maga legitimada por la gracia divina, según postula el propio Amadís:

-Buenos señores, comoquiera que a los encantadores y sabidores destas tales artes sea defendido de les dar ninguna fe, las cosas desta dueña passadas y vistas por nosotros en esperiencia nos deven poner en verdadera esperança de las venideras, no por tanto que sobre todo no quede el poder a aquel Señor que lo sabe y puede todo, del cual puede ser permitido que antes por esta Urganda sea reparado y manifiesto lo que tanto a duro por otras vías podríamos saber, assí como fasta aquí se ha mostrado en otras muchas cosas. (Rodríguez de Montalvo, 1987-8, IV cxxx 1764).

Quizá no inspire directamente Dios a Urganda, pero sin duda es Él quien le permite conocer, quien hace eficaz una magia intrínsecamente vana. Este tipo de —digamos— *colaboración* de Dios con las artes mánticas de los adivinos, más allá incluso de la ficción caballeresca, no ha sido inadvertida por la propia Teología católica. Oigamos a un teólogo como André Neher:

En primer lugar, no existe una relación *mágica* entre Dios y el profeta. Dios no se siente obligado por el *nabí*. Las técnicas de la magia material no le afectan en lo más mínimo. [...] La Biblia [no obstante] sabe perfectamente que Dios, que lo puede todo, puede también dejarse provocar por esas prácticas mágicas; por eso nos cuenta que Dios consintió en ceder de este modo a las prácticas adivinatorias de Balaam [Núm. 23, 4-16]. (Neher, 1975, 88).

Así, la inspiración de Dios puede iluminar el entendimiento y las acciones del mago, como puede también hacerlo con cualquiera que intente conocer por sus medios humanos:

El autor humano puede recibir sus conocimientos directamente de Dios, por revelación previa; y esta revelación puede llegar por diversos caminos: visión, imaginación, percepción intelectual. El autor humano puede alcanzar sus conocimientos por sus propias fuerzas: por experiencia, estudios, consulta de fuentes, etc. En este caso el autor inspirado realiza un juicio interior sobre la verdad de tales conocimientos: 'así es' —explícito o implícito—, y este juicio sucede iluminado por Dios 'bajo la luz de la verdad divina'; esta iluminación es parte integrante del proceso inspirado. Por la luz divina los juicios son divinos: no tanto el enunciado como tal, su materia, cuanto el juicio de verdad, que es la forma del enunciado" (Schökel, 1969, 165).

Así también, tal como este párrafo nos instruye, obra el Dios ficcional palmeriniano: o bien inspira directamente los conocimientos en los profetas —profecías materiales—, o bien ilumina los juicios veritativos de los magos que, mediante sus técnicas y propios esfuerzos hechos eficaces por gracia divina, intentan conocer las cosas ocultas. Pero sea de uno u otro modo, inspire directa o indirectamente, infunda conocimientos o haga eficaz un arte mántica, lo innegable es que el Dios palmeriniano es la fuente de todo conocimiento profético y el único ordenador de las cosas humanas, tal como es reconocido y confesado por los propios profetas, como hemos visto ¹⁵. Ya al inspirar en forma directa, ya al revelar valiéndose de una legitimada arte mágica, el Dios del *Palmerín* demuestra intervenir en la Historia, interesarse por ella y guiar a los actores de ella mediante anuncios que anticipan o develan parte de sus hechos, todo lo cual nos habla de la existencia de una verdadera *Providencia divina* ¹⁶. Aquello de lo

¹⁵ Y no solo por los profetas, sino por toda suerte de personajes que constantemente proclaman a Dios como hacedor de un destino revelador de un plan. Palmerín suele fundar su valentía en una suerte de fatalismo teológico que lo exime de temer o preocuparse por el resultado de sus lances: "—Una vez tengo de morir —dixo Palmerín— y esto será quando Dios lo tiene ordenado; por esto las bestias bravas no me pueden espantar" (XV 55); "—Mi muerte no se puede escusar quando Dios lo tuviere por bien; por esto no es de temer nada" (XXVIII 104). También achaca Palmerín a Dios el mérito de sus hazañas, considerándose apenas un instrumento ("—Dios lo ha fecho todo —dixo Palmerín—, que no consiente que los malos turen en el mundo..." XXVI 75), y al cabo lo confiesa ordenador de todas las cosas, que resultan así inevitables ("—Mi buen señor —dixo Palmerín—, todas las cosas vienen por Dios", XX 70; "...no se pueden escusar las cosas que Dios tiene ordenadas", CIV 347). Estas mismas ideas son dichas además por el propio narrador ("E como las cosas que han de acaescer están ordenadas de Dios, no se pueden escusar que no se fagan", VI 26), o puestas en boca de otros personajes, como el caballero Adrián ("—No vos pese [mi muerte] —dixo él [Adrián]—, que las cosas que Dios tiene ordenadas no se pueden escusar", XXVIII 101), o incluso no cristianos como el Soldán de Persia ("—¡O Señor Dios [...]! Tú abaxas las sobervias e encaminas las cosas que por Ti están ordenadas maravillosamente", CXLIII 500; "—Dexávos d'esso —dixo el Soldán— que las cosas qu'están ordenadas del Alto Señor no se pueden escusar", CXLIII 502), o el Soldán de Babilonia ("—Ningún poder de los Reyes e Príncipes es nada sino sólo el de Aquel que es Señor de ellos: Éste es el que faze e desfaze, Éste es el que da poder para vencer o ser vencido", CLIX 557).

que se trata ahora, por tanto, es determinar la naturaleza y los alcances de esta Providencia, en relación siempre con su modo de manifestarse *en* las profecías. Para ello, deberemos aducir aquí algunas conclusiones obtenidas en nuestro trabajo sobre el discurso profético en el *Palmerin* (1998).

Al estudiar las profecías palmerinianas desde el punto de vista del discurso, establecimos cuatro tipos o clases de textos proféticos: *narrativos, exhortativos, descriptivos, narrativo-descriptivos*; sin descender a los detalles, digamos que la profecía narrativa relata hechos futuros o pasados ignorados de cumplimiento puntual, la profecía exhortativa aconseja, pide u ordena ejecutar acciones sobre la base de un argumento en el cual consiste el anuncio profético —así Adrián a Palmerín, cuando le exhorta a ir a Alemania porque allí ha de encontrar a Polinarda—, la profecía descriptiva anuncia no ya hechos de cumplimiento puntual sino estados durativos o acciones iterativas —tal caballero será el más leal amador, y es hijo de rey, etc.—, y la profecía narrativo-descriptiva combina anuncios de hechos puntuales y de acciones durativas o iterativas —tal personaje es hijo de rey, y salvará a su padre de la muerte—. Ahora bien, la segunda de estas clases, la exhortativa, llama la atención en el *Palmerin* por su inusual frecuencia, sobre todo en relación con las profecías amadisianas, predominantemente narrativas. En cuanto acto de habla y atendiendo a su dimensión ilocutiva, la profecía narrativa *informa* sobre algo que ha sucedido, sucede o sucederá, en tanto la exhortativa *ordena, ruega, solicita, aconseja* aceptar, secundar, hacerse cargo de lo que sucede o va a suceder. La primera es informante, la segunda es interpelante; la una anuncia hechos que *se cumplirán* en relación con el destinatario, la otra exhorta al destinatario para que él mismo se haga cargo como agente de esos hechos. Una Providencia que habla a través de profecías narrativas se limita a anunciar; una Providencia que habla a través de profecías exhortativas *dialoga*; una Providencia considera al destinatario de la profecía como objeto de algo que le sucederá, la otra Providencia considera al destinatario de la profecía como sujeto de acciones que él mismo deberá ejecutar para dar cumplimiento al Plan divino.

Podemos por tanto ir ya definiendo a la Providencia del *Palmerin*, tal como se

¹⁶ Esta Providencia no solo es reconocida explícitamente por los personajes que confiesan la intervención divina en la Historia, tal como demuestran las citas de la nota precedente, sino puesta de manifiesto además por la celebración de varios Juicios de Dios, verdadero *topos* caballeresco consistente en el acuerdo de un combate como medio para determinar la justicia o injusticia de los combatientes, en la certeza de que es Dios quien otorga la victoria y que solo bendice con ésta a quien tiene la razón (XXVII 96-101, XXXVI-XLIII 129-153, LXXXV 280-284). Y extremando aún más el argumento, puede decirse que la base ideológica de estas narraciones es precisamente la confianza en la existencia de un Plan de Dios, que se encarna o concreta mediante el complejo entramado de batallas, lances y aventuras que constituyen la materia del relato; así, Mancini no vacila en afirmar que halla en el *Palmerin* un “marcado providencialismo” (1970, 57, 60, 68; *cf.* Marín Pina, 1988, 365).

muestra a través del tan crecido número de profecías exhortativas de la obra, como *interpelante* y *dialogante*. Este carácter de la Providencia palmeriniana se condice también, nos parece, con la igualmente crecida cantidad de profecías indirectas de la obra; al servirse la Providencia de la intermediación no ya del profeta solamente, sino también de uno o dos mensajeros que alargan la cadena hasta llegar al destinatario — recordemos los anuncios del vasallo de la reina de Tarsis —, de hecho involucra en el conocimiento de su Plan a una mayor cantidad de agentes humanos, y a todos ellos, en distintos grados, compromete en la tarea de plasmar fácticamente los designios divinos. Pero conjuntamente con la clase de discurso profético, hay que considerar su estilo, y aquí también se diferencia el *Palmerin* del arquetípico *Amadís*: en tanto las profecías palmerinianas usan de un estilo más bien llano, y sobre todo *claro*, fácilmente interpretable, despojado de oscuros enigmas, metáforas o alegorías que puedan entorpecer la comprensión del anuncio, las amadisianas hacen gala de la *obscuritas* merliniana, y revelan ocultando, mediante alusiones veladas y referencias metafóricas, perifrásticas o alegóricas. De esta divergencia estilística se deriva también una divergencia ideológica. La profecía amadisiana, por ser oscura, no pretende ser entendida plenamente, y en consecuencia no pretende ser aprovechada prácticamente; el Dios del *Amadís* revela sus planes no tanto para que éstos sean conocidos y aprovechados, sino para manifestarse como providente y poderoso. Por el contrario, la profecía palmeriniana, por ser clara, pretende ser comprendida y aprovechada, y el Dios ficcional habla en ella para revelar sus planes concretos y para que el conocimiento de éstos resulte de utilidad a los hombres. Como se ve, el estilo elegido por cada obra se condice perfectamente con el tipo de discurso profético correspondiente: la profecía exhortativa del *Palmerin* debe ser clara, porque las órdenes o los consejos requieren ser entendidos para poder ser ejecutados; la profecía narrativa del *Amadís* puede darse el lujo de la oscuridad, porque como acto de habla no se propone mover a la acción sino solamente a la intelección, y ésta puede ser imperfecta en sus detalles si alcanza el conocimiento básico de que Dios es providente y poderoso y tiene un plan.

No debemos empero extremar la oposición. Tanto la Providencia del *Palmerin* cuanto la del *Amadís* son, cada una a su modo, dialogantes, pero la primera dialoga con *todos*, porque todos pueden comprender las profecías claras, y la segunda dialoga con *pocos*, porque solo los buenos entendedores pueden descifrar los mensajes oscuros y crípticos¹⁷. Ambas Providencias quieren, también a su modo, brindar una ayuda útil a los hombres, pero la palmeriniana lo quiere *primariamente*, y la amadisiana solo *secundariamente*; la una profetiza para comunicar la existencia de *este* Plan divino

¹⁷ También se advierte la selectividad de los destinatarios y receptores de las profecías amadisianas en el hecho de que ocurren algunos vaticinios epistolares y privados —ausentes del *Palmerin*—, y no ocurren por el contrario esas cadenas de intermediarios propias de las profecías indirectas palmerinianas, que a más y más involucran en el conocimiento de los planes providentes.

concreto cuyo conocimiento sirva y guíe a los hombres, la otra profetiza para comunicar que existe *un* Plan divino del cual solo hay que conocer la existencia y no los detalles concretos; por eso, las profecías palmerinianas tienen una *finalidad práctica*: guiar a los hombres en sus acciones, en tanto las amadisianas tienen una *finalidad teórica*: manifestar a los hombres la ciencia y el poder de Dios. A esta diferencia de finalidades puede deberse el hecho de que en el *Palmerín* no existan, como si existen en el *Amadís*, las profecías generales, que diseñan la vida entera de los héroes centrales — Amadís, Galaor, Esplandián— y cuya verificación fáctica cubre larguísima trechos de historia, gracias a lo cual la profecía se convierte en un virtual resumen o plan narrativo de la novela toda. La Providencia amadisiana es más *orgánica*, revela una historia completa en su desarrollo total, cuyo significado concreto y en detalle quizá no se llegue a comprender, pero que basta para hacer conocer la existencia de un Dios que sabe y puede; la Providencia palmeriniana, en cambio, es *fragmentaria*, no revela una historia completa y total sino sectores de esa historia, solamente los aspectos de ella que puedan servir de guía a los hombres y brindarles una ayuda inmediata, concreta, práctica.

Concluyendo, y respondiendo por fin al planteo de la introducción, entendemos que sí existe en el *Palmerín de Olivia* una función ideológica de los discursos proféticos, que esa ideología responde a la descripción que acabamos de realizar, y que se diferencia en buena medida de la ideología del discurso profético del *Amadís de Gaula*, cuyo modelo ha seguido, en lo que al tratamiento de la profecía se refiere al menos, de un modo selectivo y para nada servil.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
*Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Universidad Católica Argentina,*

BIBLIOGRAFÍA

ALFONSO EL SABIO. 1848. *Código de las Siete Partidas*, en *Códigos españoles concordados y anotados*. Madrid, Imprenta de La Publicidad.

ALONSO, MARTÍN. 1986. *Diccionario Medieval Español*. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses hasta el siglo XV. Salamanca, Universidad Pontificia, 2 vols.

El baladro del sabio Merlín. 1957. Según el texto de la edición de Burgos de 1498. Edición y notas de Pedro Bohigas. Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 3 vols.

- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*. 1982. Nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado. Sexta editio. Matriti, B.A.C.
- M.M.F.CAPELLA. 1978. *De Nuptiis Philologiae et Mercurii libri VIII*. Edidit Adolfus Dick, Addenda et corrigenda iterum adiecit Jean Préaux. Stutgardiae in Aedibus B. G. Teubneri.
- CICÉRON. S.D. *De la divination. Du destin. Académiques*. Traduction nouvelle avec notices et notes par Charles Appuhn. Paris, Garnier.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO. 1985. *Diccionario de símbolos*. 6^o ed. Barcelona, Labor.
- COROMINAS, JOAN - PASCUAL, JOSÉ A. 1991. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 3^o reimp. Madrid, Gredos, 6 vols.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE. 1943. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona, S.A. Horta.
- CHEVALIER, JEAN. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- DEVINE, ARTHUR. 1913. "Prophecy", en *The Catholic Encyclopaedia*. New York, The Universal Knowledge Foundation INC., vol. 12, pp. 473-477.
- EISENBERG, DANIEL. 1982. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Juan de la Cuesta.
- GENETTE, GÉRARD. 1972. "Discours du récit. Essai de méthode", en su *Figures III*. Paris, Du Seuil, pp. 65-282.
- González, Javier Roberto. 1992. *La función literaria de los numerales en el Amadís de Gaula*. Tesis de Licenciatura en Letras. Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", 2 vols.
- . 1993a. "Profecías extratextuales en el *Amadís de Gaula* y *Las Sergas de Esplandián*", *Incipit*, XIII, 121-141.
- . 1993b. "Profecías materiales en el *Amadís de Gaula* y *Las Sergas de Esplandián*", en *Studia Hispanica Medievalia III*. Actas de las Cuartas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 78-89.
- . 1994. "La admonición como profecía en el *Amadís de Gaula*", *Medievalia*, 18, 27-42.
- . 1995a. "La función literaria de los numerales en el *Amadís de Gaula* y *Las Sergas de Esplandián*", *Hispanistica*, *Indian Journal of Spanish and Latin American Studies*, III, 1-2, 52-55.
- . 1995b. *El estilo profético en el Amadís de Gaula*. Tesis de Doctorado en Letras. Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", 2 vols.
- . 1995c. "El *instinctus propheticus* en la historiografía latina", *Stylos*, IV, 25-33.
- . 1995d. "La profecía general sobre Esplandián en el *Amadís de Gaula*", en *Actas del Cuarto Congreso Argentino de Hispanistas: La cultura hispánica y occidente*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata - Asociación Argentina de Hispanistas, pp. 334-337.

- . 1996. "Amadís en su profecía general", *Letras*, 34, 63-85.
- . 1997. "La espada rota o dividida: su función en el *Amadís de Gaula*", *Estudios Filológicos*, 32, 73-81.
- . 1998. "Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías del *Palmerín de Olivia*", *Incipit*, XVIII, en prensa.
- GUÉNON, RENÉ. 1986. *La Gran Triada*. Barcelona, Ediciones Obelisco.
- HARF-LANCIER, LAURENCE. 1984. *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris, Honoré Champion Éditeur.
- HOMET, RAQUEL. 1980. "Cultores de prácticas mágicas en Castilla medieval", *Cuadernos de Historia de España*, LXIII-LXIV, 178-217.
- HOPPER, VINCENT FOSTER. 1969. *Medieval Number Symbolism*. New York, Cooper Square Publishers INC.
- HUGO DE S. VICTOR. 1879. *Exegetica*, en *Patrologiae Cursus Completus*. Series Latina Prior Accurante J. P. Migne. Paris, Garnier, vol. 175, cols. 22-23.
- ISIDORUS HISPALENSIS EPISCOPUS. 1911. *Etymologiarum sive Originum Libri XX*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay. Oxonii E Typographeo Clarendoniano.
- . 1862. *Liber numerorum qui in Sanctis Scripturis occurrunt*, en *Patrologiae Cursus Completus*. Series Latina Prior Accurante J. P. Migne. Paris, Garnier, vol. 83, cols. 179-199.
- LANG, BERNARD. 1990. "Profecía", en Eicher, Peter (dir.) *Diccionario de conceptos teológicos*. Barcelona, Herder, vol. 2, pp. 292-301.
- LATOURELLE, RENÉ. 1979. *Teología de la Revelación*. 4º ed. Salamanca, Sígueme.
- LE GOFF, JACQUES. 1986. "Lo maravilloso en el Occidente Medieval", en su *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*. 2º ed. Barcelona, Gedisa, pp. 9-24.
- LÉON-DUFOUR, XAVIER. 1967. *Vocabulario de Teología Bíblica*. Barcelona, Herder.
- El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia*. 1966. Texto crítico a cura di Giuseppe Di Stefano. Pisa, Università.
- LÓPEZ DE AYALA, PERO. 1991. *Crónicas*. Edición, prólogo y notas de José Luis Martín. Barcelona, Planeta.
- MANCINI, GUIDO. 1970. "Introducción al *Palmerín de Olivia*", en su *Dos estudios de literatura española*. Barcelona, Planeta, pp. 7-202.
- MANGENOT, E. 1912. "Prophète", en Vigouroux, F. (ed.) *Dictionnaire de la Bible*. Paris, Letouzey et Ané, tome 5, partie 1, cols. 705-727.
- MARÍN PINA, MARÍA CARMEN. 1988. *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*. Tesis doctoral. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, ANA. 1975. *La profecía*. Madrid, Editora Nacional.
- MICHEL, A. 1936. "Prophétie", en *Dictionnaire de Théologie Catholique*. Paris, Letouzey et

Ané, tome 13, partie 1, cols. 708-737.

MONMOUTH, GEOFFROY DE. 1969. *Vita Merlini*, en Faral, Edmond. *La Légende Arthurienne*. Paris, Honoré Champion, tome III, pp. 306-352.

NASIF, MÓNICA. 1992. "Aproximación al tema de la magia en varios libros de caballerías castellanos, con referencia a posibles antecedentes literarios", en Orduna, Lilia E. F. de (et al.) *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*. Kassel, Reichenberger, pp. 135-187.

—. 1993. "Elementos extraordinarios: algunas observaciones en torno a *Amadís de Gaula*, *Las Sergas de Esplandián* y *Palmerín de Olivia*. Posibles conexiones con la materia bretona: *Lanzarote del Lago* y *La historia de Merlin*", en *Studia Hispanica Medievalia III*, Actas de las Cuartas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 237-241.

NAZAK, DENNIS GEORGE. 1976. *A critical edition of Las Sergas de Esplandián*. Dissertation. Evanston, Illinois (Facsimile: Ann Arbor, UMI Dissertation Information Service, 1991, 2 vols).

NEHER, ANDRÉ. 1975. *La esencia del profetismo*. Salamanca, Sígueme.

OLRIK, AXEL. 1965. "Epic Laws of Folk Narrative", en Dundes, Alan. *The Study of Folklore*. ENGLEWOOD CLIFFS N.J., Prentice Hall INC., pp. 129-141.

PIERCE, FRANK. 1976. *Amadís de Gaula*. Boston, Twayne Publishers.

PLATÓN. 1977. *Fedro o De la Belleza*. Traducción del griego por María Araujo, prólogo de Antonio Rodríguez Huéscar. 8° ed. Buenos Aires, Aguilar.

—. 1969. *Timeo o De la Naturaleza*. Traducción del griego, preámbulo y notas por Francisco de P. Samaranch. En su *Obras Completas*. Introducción por José Antonio Míguez. 2° ed. Madrid, Aguilar, pp. 1105-1179.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1963. *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid, Gredos, 3 vols.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI. 1987-8. *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid, Cátedra, 2 vols.

SCHÖKEL, LUIS ALONSO. 1969. *La palabra inspirada. La Biblia a la luz de la ciencia del lenguaje*. Barcelona, Herder.

S. TOMÁS DE AQUINO. 1955. *Suma Teológica. Texto latino de la edición crítica Leonina*. Madrid, B.A.C., vol.X.

LA VANGUARDIA TEATRAL DE LOS AÑOS 20 EN LA OBRA DE VICENTE MARTÍNEZ CUITIÑO

La vanguardia en la obra de Vicente Martínez Cuitiño comprende un período que abarca desde 1926 a 1932 inclusive. Ya *Los soñadores*, última obra de la etapa anterior que correspondía a su teatro de ideas, marca una evolución en cuanto a la importancia que cobran los códigos espectaculares, como iluminación, música (relevante en este caso ya que uno de los intertextos es la ópera *La bohème*, de Puccini), decoración, gestos, y donde intenta incluso modelizaciones secundarias como la pintura.

Para encarar el estudio de las piezas de vanguardia es conveniente partir de una conferencia con la cual este autor abre la Decimocuarta Sesión del Instituto Popular de Conferencias el 6 de setiembre de 1929, y que trata precisamente sobre «El teatro de vanguardia». Esta conferencia, pronunciada por los mismo años en que está escribiendo sus piezas vanguardistas, muestra su teorización sobre el tema, sirviendo de marco teórico, ya que allí cita y evalúa determinados autores y señala obras que constituyen posibles intertextos de las suyas.

Al comienzo de la conferencia distingue entre dos tipos de renovadores teatrales:

- Por una parte, el renovador que realiza, o sea el renovador-autor.

- Por otra, el renovador formal. A su vez los renovadores formales pueden ser de dos tipos: *a)* renovador teorizante (crítico) y *b)* renovador de acción (*regisseur* o escenarista son los nombres que les da. En la actualidad lo resumiríamos en la figura del director).

Entre los primeros destaca fundamentalmente a Pirandello, Andreiev, Shaw, Kaiser, O'Neill, Lenormand, Romain. Entre los segundos, a Gordon Graig, Copeau, Batty, Bullin, Max Reinhardt, etc. Aclara que esta división a veces puede no darse, y que un creador puede ser renovador formal al mismo tiempo.

Traza primeramente un panorama sobre la literatura francesa que abarca el período que va desde 1870 a 1914, entre las dos guerras. Allí se encuentran los principios de renovación que luego eclosionan en la vanguardia. Posteriormente se ocupa de escritores europeos y algún norteamericano para exponer las distintas variantes por

las que discurre el teatro de sus días.

El teatro de vanguardia consiste, para Martínez Cuitiño, «en la fusión y resumen de las otras artes [hecho que] lo convierte en un arte independiente con características propias» (1929, 216). Y posiblemente resume lo que entiende por vanguardia cuando, refiriéndose a Lenormand, afirma que en lo temático se concentra en el mundo interior de los personajes y en lo formal multiplica los cuadros liberando al teatro del mismo modo que lo hicieron Shakespeare o los clásicos del teatro español.

Al pasar revista a las distintas tendencias sintetiza qué entiende por cada una de ellas. El expresionismo alemán le interesa por el gran desprecio a los cánones consagrados, a la acción lenta y al desenvolvimiento gradual de los hechos. Del expresionismo señala también que las escenas no están subordinadas unas a otras sino coordinadas.

En Francia, el unanimismo (Jules Romains) es la expresión teatral del simultaneísmo literario. La escuela del silencio (Jean Jacques Bernard y Arniel) tiende a un teatro sobrio y despojado donde las palabras son banales para expresar el corazón del hombre. La escuela del cinismo más que revoluciones formales presenta la decepción, la protesta de tipo socio-político. La escuela de la fantasía (Jean Victor Pellerin) lo entusiasma por lo que implica de transformación en lo formal, al corporizar el pensamiento de los personajes más allá de las palabras, materializando en escena sueños, deseos, recuerdos.

Al pasar a la renovación formal, la encomia por lo que conlleva de punto final para las distintas dictaduras (autoral o de los intérpretes) y para el predominio absoluto del texto. Esta priorización de lo espectacular sobre el texto lingüístico la ve como una consecuencia lógica de los nuevos medios de expresión —plásticos, lumínicos, sonoros— de que dispone la moderna técnica teatral. Aclara que «Un manejador de la luz puede suplir solo y con creces la tarea meticulosa del viejo escenógrafo en quiebra» (233). Esos nuevos medios de expresión actúan aislada o simultáneamente, preponderando sobre el texto literario hablado o sirviéndolo con eficacia. Explica que para Batty «el teatro es una nueva expresión artística que tiene como elemento a todas las artes y a todas las técnicas» (235).

Por último advierte en la vanguardia un «teatro que no es solo literatura y que ofrece un horizonte nuevo a todas las tentativas hasta que logre su *independencia expresional*. Y será ese arte nuevo un arte plural, que condense en un espectáculo todas las artes del tiempo y del espacio» (241). Y normativamente asegura que hay que «realizar dentro del teatro lo que es idealmente imprescindible para que no se muera de vejez, es decir, todo cuanto coopere al ensanche de sus fronteras y a la profundidad de su contenido» (246).

Por otra parte observa, en lo que atañe al teatro de Buenos Aires, que aquí no existen teatros de vanguardia subvencionados por el Estado, como en las repúblicas

soviéticas, o sostenidos por particulares, como en muchos países de Europa. Esto hace más difícil un teatro experimental, ya que ni empresarios ni autores ni actores o escenógrafos están dispuestos a perder ganancias en la educación del público. Señala así una carencia que tratará de solucionar luego el movimiento del teatro independiente que años después se extenderá por toda la capital y aun por el interior del país.

He resumido una densa y larga conferencia de treinta y cuatro páginas porque iré poniendo de manifiesto en las obras los distintos intentos que hace Vicente de las diferentes tendencias teatrales. Vicente fue un autor formado dentro de un teatro donde prevalecía la palabra, con una especial predilección por las paradojas y los sofismas en los que posiblemente se fortaleció en la Facultad de Derecho. El paso a la renovación teatral implica entonces un intento de despojamiento lingüístico que no siempre se cumple.

Esta etapa es un período experimental en que Martínez Cuitiño puede rejuvenecer su teatro con las nuevas corrientes en auge en Europa. Tanteos, avances y retrocesos, nuevos giros son los rumbos que impone a su dramaturgia. Las ocho obras que estrena cronológicamente son *Café con leche* (1926), *La proa* (1927), *El espectador o La cuarta realidad* (1928), *Muñecos de ocasión* (1928), *Extraña* (1929), *Prepotencia* (1929), *El trompo dormido* (1929) y *La novia de todos* (1932).

En cuanto a las líneas de vanguardia que prueba, estas obras se pueden agrupar del siguiente modo:

1) *Café con leche* y *La proa*. Son obras en las que no hay un argumento que dote a las escenas de una progresión lógica. Se desarrollan en un único acto y aportan la novedad formal de una especie de intermedio a telón abierto. Esos intermedios paralizan la acción y se llenan con escenas de canto y, a veces, baile. La pausa musical (cercana al teatro de revista) permite al espectador descansar la atención y al mismo tiempo funcionan como tránsito entre dos acciones o dos momentos distintos. La ausencia de argumento se reemplaza con ideas o con símbolos y fundamentalmente por el desenlace: de sainete en el caso de *Café con leche*, dramático en *La proa*. Estos desenlaces se precipitan en las últimas escenas como para poner un término a la obra. El desafío de este tipo de piezas consistía en mantener la atención del espectador sin que este se conmoviera y llorara o riera con el conflicto. Martínez Cuitiño emprende esta evolución contando en parte con su experiencia de autor fogueado en el teatro realista-naturalista y de tesis. A veces recurre a la autotextualidad. Este es el caso en muchas de las obras de este período y muy evidente en *Café con leche*, donde el cafetín típico de la ribera entretiene y gusta a la platea. Ya el primer acto de *El malón blanco* (1912), tan encomiado por la crítica, le había asegurado un público adicto a ciertas manifestaciones populares. Así la renovación de esta etapa se apoya en elementos cercanos al sainete. La ya larga trayectoria autoral de Martínez Cuitiño —había estrenado por primera vez en 1908— le permite conocer los recursos para intentar

reformas de vanguardia sin ir a un fracaso de público (hacer con trajes viejos otros nuevos, dijo en varias ocasiones), pero a su vez, esta misma experiencia previa parece constituir un lastre difícil de evitar (propensión a lo discursivo y al desarrollo sofisticado de algunas ideas). Por ejemplo, en *Café con leche*, los personajes no tienen largos parlamentos y hay incluso diálogos pautados por el silencio. El teatro del silencio puede haber influido en esta obra en que los personajes se manifiestan o se ocultan tras pocas palabras. Así el atorrante¹ se define a sí mismo como «un hombre», «un pobre cristo» y sintetiza su biografía diciendo que viene de una mujer y va hacia la muerte. Empero no sucede así en *La proa*, donde abundan discursos institucionalizados que están a cargo del personaje conductor, el poeta. Estos discursos ya se habían oído en su teatro anterior y redundan en la Argentina crisol de razas, tierra de promisión y, por consiguiente, se pone el énfasis en el antirracismo y la antixenofobia.

En ambas obras se pueden advertir influencias cruzadas del teatro europeo:

- El unanimismo se manifiesta en el planteo simultáneo de varias acciones que se van recortando sobre el marco de los restantes contertulios (en *Café con leche*) o grupos humanos (en *La proa*).

- El expresionismo se plasma especialmente en *La proa*, sobre todo en un novedoso poema en verso libre, dicho por dos voces alternas, pero no dialogado. Asimismo es expresionista la presentación de ciertos personajes, especialmente los hermanos rusos. La mezcla de verso y prosa se da en ambas obras y por momentos está tan consustanciada que los parlamentos en prosa a veces llegan a tener metro y rima (*Café con leche*).

Asimismo el sainete criollo está vigente en la mezcla heterogénea de personas o grupos humanos. Tras el moderno y simbólico decorado que constituye la proa del barco (en el que está implícita la pirámide social de una acción que se asienta sobre la base) se pueden trazar las mismas isoglosas jergales del patio del conventillo (judíos, italianos, españoles, criollos, etc.). Lo mismo se advierte en *Café con leche*, donde alternan los personajes típicos de la noche porteña (perdioidistas, jugadores, ladrones, borrachos, la mujer engañada, los músicos, el mal estudiante, el poeta arrabalero, el mozo gallego, el cañillita, el atorrante) junto a los personajes del amanecer (vasco lechero, trabajadores portuarios, etc.). En estas piezas, el gusto por los anagramas que se desarrollará años después se centra en el hablar al revés, que en *El espectador* incluirá el registro del autor con los nombres de los personajes.

De la revista se toman los intermedios musicales, las bromas y chistes entre los distintos grupos étnicos y las referencias a los episodios de actualidad, como el cruce trasatlántico del avión *Plus Ultra* de Ramón Franco.

¹ Personaje en el que se halla la matriz generadora del protagonista de *Atorrante o La venganza de la tierra* (1932), obra con que comienza la última etapa de su trayectoria teatral.

2) *El espectador o La cuarta realidad y Muñecos de ocasión*. Ambas obras representan una incursión en el teatro dentro del teatro. La presencia de Pirandello es más notable en *Muñecos de ocasión*, ya que el escenario se amplía en el segundo acto y la acción dramática del primero se prolonga en el conflicto de los actores entre las bambalinas, que forman parte de la escena. Asimismo se presenta una doble trama, la prevista por Martínez Cuitiño y la de otro autor que se le adelantó, el autor «fotográfico», que trasladó al escenario el conflicto de los actores tal como ocurrió en la realidad. Martínez Cuitiño se cuenta en este segundo acto entre los espectadores, pero como un espectador privilegiado para quien no existen trastos ni bambalinas y que por lo tanto es autor y crítico que advierte cómo se arman las obras y cómo se producen los efectos teatrales. Para el público pensante lo trabajoso sería saber cuándo aparecía el autor vanguardista y cuándo el autor realista en la resolución teatral. También aquí Vicente cuenta con el apoyo de una autotextualidad, la de *Notas teatrales* (1910), pero si allí se resolvía la acción dentro de un teatro ilusionista, aquí «escopetea» a ese tipo de teatro, al decir de la crítica. En efecto, Martínez Cuitiño hace hablar al Director al comienzo del segundo acto y este explica que el autor se ha resistido a continuar su pieza porque los protagonistas han chocado en la vida real, dando al episodio un epílogo de folletín policial, sensacionalista y vulgar. Aunque previsto por él, el autor se resiste a copiarlo, ya que no se adapta a su visión del teatro. En tanto otro autor ha copiado la realidad y los actores-personajes se representarán a sí mismos como simples «muñecos de ocasión». Según el Director, Martínez Cuitiño ha sostenido lo siguiente: «La vida propone soluciones diversas a los problemas que ella misma se plantea; el arte en cambio cuando da una solución la da de tal carácter que compendia a todas las de la vida, aclarándolas además. Por eso la copia servil de la vida es trivial y contradictoria, mientras que la solución del arte es siempre profunda y bella». Es esta una preocupación que ya había esbozado Vicente en las realidades de *El espectador*. A este no le importa la pelea de los actores porque eso es «vida», lo que realmente le interesa es la obra, donde el artista trasmuta la vida cotidiana.

El conflicto entre la realidad y la copia, en qué tenía de artístico trasladar a escena fielmente lo que ocurría en la vida real, ya lo había presentado Alejandro Berruti en el año 1927 con su obra *Tres personajes a la pesca de un autor*.² Por lo demás la autonomía de los personajes-actores se encuadra dentro de la concepción unamuniana de *Niebla*, y fue llevada al teatro por Pirandello en su obra más conocida: *Seis personajes en busca de autor*.

Los elementos de sainete perduran en esta obra concebida para un «teatro por horas».

² En *Antología del género chico criollo*, selección realizada por Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo, Buenos Aires, Eudeba, 1976.

Mucho más original y su obra de vanguardia por excelencia es *El espectador o La cuarta realidad*. Allí Martínez Cuitiño expone su teoría de las cuatro realidades: la objetual, la autoral, la interpretativa y la recepción. Las dos primeras, la realidad extra-artística y el libreto, están fijas en el tiempo. Las dos segundas apuntan al texto espectacular y varían con el tiempo. A su vez, la primera y la cuarta realidad tienen en común que son sociales, en tanto que la segunda y la tercera (la del creador y la del intérprete) son individuales. La cuarta realidad, aquella que descuidan todos salvo por la recaudación de taquilla, es la verdadera realización de la obra. Martínez Cuitiño, al poner el énfasis en la clarividencia del espectador, apunta al público de vanguardia.

El espectador se adelanta a la teoría de la recepción de Jauss. El tema estaba bullente en la vanguardia argentina, debido especialmente a la tarea mentora de Macedonio Fernández, que se divulgaba oralmente y motivaba la obra poética del Borges de los años 20. Martínez Cuitiño lleva la teoría al teatro y eleva al espectador a la escena, separándolo, en principio, con un tabique o cortina (la cuarta pared), de la farándula que se ha reunido en otro reservado de un restaurante para desagraviar a la actriz Alma de la Fuente, quien fue silbada y abucheada por un espectador. Este, al ocupar el reservado contiguo, puede iniciar una conversación con sus vecinos y luego, trasponiendo el tabique, exponer su teoría, la de las cuatro realidades, y reclamar su lugar en el espectáculo. Los puntos de contacto con la *Belarte* de Macedonio Fernández,³ más allá de que en un caso se trata de un metateatro y en el otro de una metanovela, son los siguientes:

- Una obra no se realiza sin el destinatario (lector, público). Pero, además, para que esta se realice el receptor debe cooperar con su inteligencia, exigir que no se lo menosprecie y se le dé calidad. «Mozo, tráigame una idea», pide el Espectador.⁴ Es un espectador de vanguardia que no se satisface con los moldes viejos.

- El Espectador sostiene que el arte debe de ser futurista. Solo el arte que prevee el espectador futuro llega a ser clásico. Este principio aquí expuesto tiene puntos en contacto con la «novela futura» de Macedonio Fernández, una novela siempre prometida pero nunca terminada que le servirá para hacer bromas sobre la única obra absolutamente futura.

- Como Macedonio, el Espectador niega el tiempo, por eso se saca y tira el reloj.

- Por otra parte hay una coincidencia parcial cuando el Espectador plantea que el público se olvida de sí mismo durante el espectáculo. El mentor del grupo vanguardista lleva esto mucho más lejos en la teoría y plantea una arte que

³ Macedonio Fernández, *Cap. 6. Para una Teoría del Arte, Teoría de la Novela, Teoría de la Humorística en Obras Completas, Tomo III, Teorías*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, 231-314.

⁴ Esta frase bien pudo corresponder a la *Humorística* de Macedonio. Este proponía objetivizar ideas, transformarlas en objetos concretos sobre un vacío. Martínez Cuitiño no objetiva solo una idea sino el concepto mismo de idea.

«desensimisme» al lector, que lo saque de sí mismo, que le haga olvidar por un momento que es mortal, transformándolo en personaje. Martínez Cuitiño no lo plantea teóricamente pero lo lleva a la práctica.

En lo que sí entra en contradicción con el autor del *Museo de la novela de la Eterna* es cuando afirma que «el teatro no es más que la vida», vida tamizada de arte pero vida al fin. No hay que confundir esta vida con la realidad, la primera realidad, sino una vida que debe pasar por una segunda realidad, la del autor. Aquí Martínez Cuitiño se aproxima a Pirandello y se aleja de Macedonio para quien el arte es técnica, artificio.⁵

En *El espectador* los parlamentos discursivos se sustentan en una teoría teatral muy elucubrada, novedosa y se ciñen a ejemplificaciones de alto contenido escénico cuando el autor piensa que no puede quedar claro o puede cansar a la platea con tanta teoría.

La teoría de la recepción no es pirandelliana. En *Crepúsculo del teatro*, de Lenormand, aparecen los espectadores pero difieren mucho del enfoque que propone Vicente. Para Lenormand el espectador es necio, zafio, y aplaude lo que no hay que aplaudir. Las dos obras de Lenormand sobre situaciones dramáticas⁶ no pueden haber incidido en *El espectador* porque Lenormand las escribe posteriormente, en 1934.

Nos encontramos así en un planteo novedoso, concomitante con la preocupación de la vanguardia argentina y llevado al teatro por primera vez por nuestro autor.

La crítica de la recepción también afirma que *El espectador* es una obra en clave. Es decir que para los críticos de la época en el Actor, Alma, Empresario y las otras artistas era fácil reconocer a sus modelos en la vida real. El propio Martínez Cuitiño declaró que la pieza había tenido su primera realidad en un episodio similar al presentado en *El espectador*. Todo esto poco importa, pues lo que hay que señalar es el valor de la teoría. El embate al arte mimético que la vanguardia sostuvo en este caso poniendo fin a la cuarta pared e ideando personajes con los que el público no se identifica sino que le sirven para cuestionamientos teóricos sobre la representación y su función como espectadores.

Sin embargo, como en *Café con leche* y *La proa*, este teatro cuenta con recursos de sainete. Al elemento del teatro de comedia se le suman los músicos y artistas arrabaleros que imponen una jerga lunfarda o el habla al revés. Estos actores sirven argumentalmente para demostrar ideas del Espectador con el canto o el baile y al mismo tiempo sus intervenciones producen un anticlímax al hacer reír a la platea. La

⁵ En la biblioteca de Vicente se encuentra una edición de *Papeles de Recienvenido* de Cuadernos del Plata, 1928. Se halla autografiada por su autor con esta dedicatoria: «A Vicente Martínez Cuitiño (artista de Buenos Aires) Autor del lector, es decir del Espectador. Su affimo Macedonio Fernández», seguido de una dirección y la fecha: Abril 28-1930. Esta dedicatoria parece confirmar el nexo amistoso y estético entre ambos.

⁶ *Le temp est un songe*, *Théâtre complet*, Les Editions G. Crès, Paris, 1921 y *Crepúsculo del teatro*, versión castellana de Edmundo Guibourg, Buenos Aires, Argentores, II, 65, (2 de junio de 1935).

crítica europea alababa estas escenas que podríamos juzgar como una concesión al público porteño. Dice el crítico de *El Noticiero Universal* cuando la obra se estrena en Barcelona:

Los escritores sur-americanos que se dedican a cultivar el teatro ofrecen una curiosa nota digna de ser apuntada, y esta nota consiste en que en sus obras la aportación de elementos extranjeros no ahoga nunca el ambiente del país; al contrario, procuran asimilarlos a las necesidades culturales propias, con elevado fin de enseñanza. Es un fenómeno de asimilación que sirve para purificar el alma popular.

[...] El autor de *El espectador* o *La cuarta realidad* está en el plano de la técnica de Pirandello; pero así como en Pirandello la nacionalidad italiana de sus personajes pocas veces se halla al descubierto, en Martínez Cuitiño la nacionalidad de sus personajes no les abandona ni un momento, dándoles esta permanencia de carácter un sello atrayente y característico.

3) *Extraña* y *El trompo dormido*. El autor había partido de un teatro realista y sociológico. En estas piezas advertimos una progresiva psicologización de la acción. Se trata de un nuevo camino que deja de lado el teatro en el teatro para beber en otras fuentes de la renovación europea. En estas dos obras Martínez Cuitiño sigue al Lenormand intimista, explorador del subconsciente, que analiza el mundo interior de sus personajes.

En *Extraña*, pieza en un acto, el triángulo protagónico —no se trata de un triángulo amoroso, sino de un triángulo de incomunicación— está compuesto de un viejo sabio, filósofo y ensayista que se pregunta por las cuestiones fundamentales, en especial el sentido de la vida frente a la muerte. Su hijo ha heredado la vocación por el conocimiento y ha emprendido búsquedas teológicas y teosóficas que constituyen su único modo de concebir la vida. Descuida así a su joven mujer tras la breve luna de miel. Ella, entre estos dos personajes, va enfermando de tristeza, fijada en el recuerdo de los pocos momentos felices que tuvo con su esposo.

Esta obra se vuelve discursiva cuando los dos sabios hablan con el médico que intenta curar a ambos cónyuges, porque advierte que la enfermedad del alma tanto está en él como en ella. En cambio, estos parlamentos brillantes, verdaderas esgrimas verbales, alcanzan el laconismo y se remansan en silencio cuando la mujer aparece en escena. En la obra no hay desenlace, apenas una tregua tras la cual sospechamos la continuidad del problema.

El conflicto es simple, el de una mujer que no acepta la realidad y la rehúye para encerrarse en el recuerdo. La mayor novedad vanguardista está principalmente en la representación de la obra, apoyada en técnicas formales. Como la protagonista no se expresa a sí misma, el autor lo hace a partir de otras artes. Sus entradas en escena están siempre ligadas a una misma melodía, que no solo oye ella sino que también se

hace sensible para su marido, su suegro y la platea. Además, como en el teatro de la fantasía, sus recuerdos se materializan en visiones escénicas. En el texto, son de destacar las didascalias literarias, que intentan una simbiosis entre teatro y novela.

Ella, la «extraña», presenta una hipersensibilidad que la acerca al romanticismo escénico de Lenormand.

El crítico de *Nosotros*, D. A. Arizaga, se lamenta de que Martínez Cuitiño no haya profundizado más en la psicología de este personaje que la obra muestra en forma fragmentaria, en las distintas visiones de los otros, a modo de focalizaciones múltiples, similares o disímiles, como si se reflejara en pequeños trozos de espejo con distinta óptica. El crítico trata de componer una imagen acabada, la suya, a partir de estas visiones y recurre a imágenes poéticas: «Su imaginación cree volar a las alturas cuando gira como un trompo en el mismo sitio»; y más adelante: «[...] su alma quedó en la soledad de su mundo, girando sobre sí misma, inmovilizada en un punto del tiempo mientras el vértigo de la vida bullía a su alrededor».⁷

Creo que este constituye un notable ejemplo de intertextualidad con la crítica, ya que la otra obra que hemos nucleado con esta saca de aquí la imagen que le da título: la de *El trompo dormido*. Esta imagen no sirve para definir al protagonista sino a la mujer que se mata, de quien un personaje secundario dice:

Cuando yo era chico me gustaba mucho jugar con trompos. Me gustaba, sobre todo, contemplar el trompo cuando bailando se dormía. Y no sé por qué asocié la imagen, una imagen de infancia que nunca se me olvida. Esas indiferentes, como usted dice... suelen ser como el trompo dormido, que parece estar absolutamente quieto precisamente cuando posee un movimiento vertiginoso. Su apariencia es de quietud y, sin embargo, gira, es decir se mueve, con increíble rapidez (16).

El trompo dormido, obra en tres actos, fue considerada, al igual que *Extraña*, un retorno a los cánones antiguos del autor y un abandono de la vanguardia. Se trata de otro intento de teatro psicológico. Las similitudes con la pieza anterior son muchas. Como en aquella, uno de los personajes es escritor, pero más que pensadores estos personajes se presentan como coleccionistas de aforismos. Estas obras — que el mismo autor define como «idealistas» porque lo que le interesa es la plasmación de ideas — representan una vuelta al teatro de su etapa anterior, al teatro de ideas o de tesis. Por ejemplo, en *El trompo dormido* muestra cómo un acontecimiento imprevisto puede modificar la vida de una persona manifestándole su verdadero yo. Pero esta obra, que por el planteo tendría que ser un buceo en la intimidad por lo menos del protagonista, se vuelve declamatoria, «con generalidades de almanaque», de acuerdo con la crítica formulada por Scalabrini Ortiz.

Los parlamentos se desplazan de lo poético a lo retórico, acumulando palabras que más que manifestar ocultan a los personajes. Algunos de estos recursos, por ejemplo

⁷ *Nosotros*, año 23, v. 63, núm. 238, pp. 273 y 274.

la imagen del trompo dormido, tienen importancia dramática porque anticipan la actitud de la muchacha abandonada por el seductor; ella es el carácter más logrado precisamente porque se revela en la acción, se explica en intervenciones puntuales y concisas.

Martínez Cuitiño no crea en esta obra criaturas consistentes, excepto la protagonista, sino personajes declamatorios y con poca fuerza dramática. En cuanto a la estructura, se produce un regreso a las secuencias lógicas, con exposición, nudo y desenlace (un desenlace que también retrotrae a la etapa realista). Formalmente hay algunas renovaciones en el texto espectacular. Por ejemplo, el primer acto no termina con ningún clímax, sino que simplemente se interrumpe la acción para arrancar en el segundo acto desde el mismo punto.⁸ Especial novedad de toda esta etapa es el juego de luces. Es común dejar la escena a oscuras en medio de los actos o al final de estos, como en esta obra, en que las caídas del telón se producen en plena oscuridad. Se reiteran recursos ya utilizados en *Extraña* para organizar el pensamiento del personaje, como iluminar una foto y dejar el resto de la escena a oscuras o menos iluminada.

Entre el texto escrito y el texto espectacular que se conoce a través de las críticas del estreno en el teatro Ateneo se advierte que la puesta no respetó las didascalias del autor, sino que el director abusó de los recursos efectistas, tales como un suicidio a contraluz o la sombra de la muerta que se pasea por la escena.

La línea psicológica es el menos logrado de todos los propósitos de esta etapa vanguardista. Sin embargo, no hay que culpar únicamente al autor. La crítica más pasatista, que no supo entender el metateatro de *El espectador* o *Muñecos de ocasión*, festeja el regreso de Vicente al teatro de ideas y se deslumbra con la retórica vacua de *El trompo dormido*. Esto hace pensar que si en los grandes rotativos los críticos se mostraban adocenados e intransigentes con la renovación escénica, mucho menos debía de comprender el público medio que, sin embargo, por intuición, aplaudía y llenaba las salas.

4) *Prepotencia* y *La novia de todos* manifiestan la última tendencia renovadora del autor. Al hablar de última hago referencia a mi sistematización y no al orden cronológico de la redacción de las obras, que se desconoce. Si uno se ciñe a las fechas de los estrenos, pareciera que existe una simultaneidad en algunos tanteos, por ejemplo, *Prepotencia* y *Extraña* se presentan en distintos teatros con un día de diferencia, pero ya se sabe que el orden de los estrenos no suele seguir al de la producción autoral. Incluso dentro de la misma línea muchos críticos creyeron ver en *Muñecos de ocasión* una producción anterior a *El espectador*, por su menor originalidad.

Ambas piezas son ensayos de farsa y tienen la particularidad —según expresa su autor— de que en ellas no entra el fanteche, elemento característico de la farsa clásica, sino que están animadas por seres reales, vivos, humanos.

⁸ Este procedimiento es muy común hoy en la televisión de obras teatrales y en los teleteatros debido a la interrupción por la tanda publicitaria o por las acciones alternativas.

El teatro de títeres o de guiñol se había difundido en la Europa de fines del siglo XIX y principios del XX. La supermarioneta propuesta por Craig y de la que tantas lecturas hicieron autores y directores, lleva a distintos intentos de teatro farsesco actuado por marionetas humanas. Por ejemplo, en España, en 1921 *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau, ya inventaba muñecos que se rebelaban unánimemente contra él. El esperpento valleinclaniano, a partir de 1920, introduce la categoría de *pelele*, otra forma del muñeco humano. Posteriormente, García Lorca pasa del teatro de títeres a la farsa para autores.

Martínez Cuitiño se suma a estos intentos con estas dos farsas que desarrollan estos conceptos a través de escenas cotidianas, vulgares e intrascendentes. Así en *Prepotencia* trata un tema social de todos los tiempos: la fuerza que da el poder cuando este se sustenta en el despotismo y no en la razón, es endeble y se puede revertir en cualquier momento. El equilibrio entre quienes detentan el poder y quienes obedecen debe originarse en el derecho. La farsa escenifica esta ley social a través de una familia de clase media cuyo padre funda su autoridad en la tiranía. Un hecho fortuito traslada el poder del padre a la madre, quien sigue utilizando el mismo sistema. La pieza termina con la reversión de este estado de cosas a través de una relación basada en el respeto mutuo.

El texto espectacular no enfatiza lo farsesco sino en algunas escenas, como cuando un personaje hace arrodillar al otro para que le quite los zapatos o cuando el padre hace hincar a la hija señorita como castigo o la levanta de las orejas.

La novia de todos, comedia farsa en cuatro actos, alude a las alianzas políticas de la dirigencia de nuestro país. Argentina es hija de un matrimonio español, dueño de una pensión donde viven cuatro huéspedes que la pretenden. Ella se inclina hacia el poeta, pero luego comienza a coquetear con el huésped norteamericano, quien parece por último haberla conquistado con sus dólares. Hay preparativos de boda y cuando Argentina está a punto de dar el «sí», se arrepiente y dice que nunca se unirá si no es por amor. Este «no» con que responde al jefe del Registro Civil señala la independencia y la fe en el futuro del país.

Esta obra no tiene la universalidad y trascendencia de la obra anterior, ya que está mucho más ceñida a las circunstancias políticas. Tampoco predominan en ella los elementos farsescos sino los de comedia. Una autotextualidad que se le señala es la obra simbólica *Nuevo Mundo*.

Estos intentos de farsa presentan una orientación nueva en la dramaturgia de Martínez Cuitiño. En un principio desconcertaron a su público, pero luego este respondió ya que las obras tenían una doble lectura. El espectador que no quería ascender a la segunda se quedaba en la comedia de corte reidero.

Una evaluación del período acredita a Martínez Cuitiño como un autor que se esfuerza por modernizar el teatro argentino, intentando calzarlo en los moldes europeos

aunque aclimatándolo a un teatro local que en cuatro décadas había recorrido un largo camino desde el Juan Moreira hablado. La ausencia de teatros o grupos experimentales como los que existían en toda Europa, la falta de elencos profesionales, colocaban a los dramaturgos en una tarea didáctica que debían ir modificando de acuerdo con la respuesta del público porque los empresarios mandaban. Esta primera vanguardia, tironeada por distintas circunstancias, tiene el valor de ir preparando el público para un porvenir vanguardista en plenitud.

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO
*Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina*

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Vicente Martínez Cuitiño

(1926-30) *Café con leche, Bambalinas*, XII, 695 (7 de noviembre de 1935).

El espectador o La cuarta realidad, Argentores, II, 40 (7 de mayo de 1935).

El trompo dormido. Copia del ejemplar dactilografiado que perteneció a Maruja Gil Quesada, quien estrenó la pieza y la repuso en 1942.

Extraña, Bambalinas, XIII, 699 (28 de noviembre de 1931).

La novia de todos. Carpeta que contiene copia a máquina, en color negro, quizá perteneciente a un actor. Tiene fragmentos subrayados y le falta media página del comienzo del acto segundo.

La proa. Prepotencia. Prólogo de Luis Martínez Cuitiño. Ediciones Culturales Argentinas. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Colección Teatro Breve, 1983.

Prepotencia, La Escena, 614 (Buenos Aires).

The Spectator. Scenes in liberty. Carpeta dactilografiada con el texto en inglés de *El espectador o La cuarta realidad*. Texto con tachaduras y correcciones de puño y letra del autor. Sin fecha.

Algunos artículos y escritos de Vicente Martínez Cuitiño sobre el teatro de esta época o alguna obra suya, y reportajes que se le hicieron sobre estos temas.

COLINA, ISAAC DE LA, «Los autores hablan de su propia obra: Don Vicente Martínez Cuitiño habla del teatro, de los actores, de las obras y de *El Espectador, El Hogar* (1 de agosto de 1930) pp. 17 y 64.

«Coloquio sobre el actor», *La Nación*, Suplemento literario (1 de febrero de 1952).

Dos páginas rayadas, tamaño carta, manuscritas y firmadas por Martínez Cuitiño. En ellas narra el suceso que dió origen a *El espectador o La cuarta realidad*.

«Elogio de Laferrere», *Cuadernos de Cultura Teatral*, Buenos Aires, INET, 1940.

«La conquista escenotécnica en el teatro argentino», *La Nación*, Suplemento Literario (5-8-1934)

LOZADA, LUIS MARÍA, «Nuestros autores: Vicente Martínez Cuitiño», *El Hogar* (24 setiembre 1926).

«Me he pasado los años buscándome...», firmado por Andrés Muñoz, *Leoplán* (4 de febrero de 1948).

«Prólogo» a *Enrique García Velloso, Mamá Culepina, La cadena, 24 horas dictador*, Buenos Aires, Estrada, 1947.

«Refiérese don Vicente Martínez Cuitiño a su obra *Café con leche*», en *La Razón* (16 de abril de 1926).

«Una visita a Lenormand, autor de *El simún*», en *Quimera*, revista quincenal de la Cooperativa Teatral A.E.T.V., 1 (Montevideo, 3 de mayo 1932).

«Teatro de vanguardia», decimocuarta sesión ordinaria del 5 de setiembre de 1929. Instituto Popular de Conferencias, pp. 213-247.

«Vicente Martínez Cuitiño considera aspectos de nuestro teatro», *La Nación* (20 de marzo de 1927).

«Vicente Martínez Cuitiño habla sobre *Muñecos de ocasión*», *La Nación* (22 de junio de 1928).

• «Vicente Martínez Cuitiño, el hombre que se pasó la vida buscándose a sí mismo», *Mundo Argentino* (11 de abril de 1947), pp. 14 y 57.

Bibliografía sobre Vicente Martínez Cuitiño

BALLEJO, JOSEPH CHARLES, *La dramaturgia de Vicente Martínez Cuitiño*, Michigan State University, Department of Romance Languages, 1976.

CASTAGNINO, RAÚL H., *Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949)*, Buenos Aires, Instituto de Historia del Teatro Americano, 1950.

COREIA PACHECO, ARMANDO, «Martínez Cuitiño, Vicente», en *Diccionario de la literatura latinoamericana-argentina-Segunda Parte*, Washington, D. C., Uninón Panamericana, Secretaría General, Organización de los Estados Americanos, 1961.

DAVIS, MICHELE S., *Del realismo a la vanguardia en tres dramaturgos hispano-americanos (Rodolfo Usigli, Vicente Martínez Cuitiño y José cid)*, Gutierrez de la Solana, Alberto y Elio Alba Buffild Editores, New York, Senda Nueva de Ediciones, 1981.

«Demostración a Martínez Cuitiño», *Boletín Social* (Argentores), 48 (octubre de 1945).

FAIG, CARLOS H., «La parábola del teatro de Vicente Martínez Cuitiño», *Revista de Estudios de Teatro*, IV, 11 (1970).

FOPPA, TITO LIVIO, *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1961.

GIUSTI, ROBERTO, «El Teatro», *Historia de la literatura argentina*, tomo IV, Buenos Aires, Peuser, 1959.

JONES, WILLIS K., *Breve historia del teatro latinoamericano*, México, 1956.

MARTINEZ CUITIÑO, LUIS, «Prólogo» a *La proa y Prepotencia*, Buenos Aires, ECA, 1983.

—, «Vicente Martínez Cuitiño o la primera vanguardia», *Revista Nacional de Cultura*, 14, (1981).

MEGLIA, ERMINIO GIUSEPPE, *Pirandello y la dramática rioplatense*, Firenze, Valmartina, 1970, en especial las pp. 90-92.

ORDAZ, LUIS, *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Ottawa, Girol Books, Inc., 1992, en especial el Capítulo IX «Madurez de la dramática nativa».

ORDAZ, LUIS, «Martínez Cuitiño, Vicente», en Orgambide, Pedro y Roberto Yahni, *Enciclopedia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

—, «Vicente Martínez Cuitiño y el teatro de vanguardia», en *Historia de la literatura argentina*, 4, *Los proyectos de la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1980-82.

—, «El teatro independiente», en *Historia de la literatura argentina*, 5, *Los contemporáneos*, Buenos Aires, CEAL, 1980-1982.

ORTIZ, MECHA, *Mecha Ortiz*, Buenos Aires, Moreno, 1982.

SANTILLAN, DIEGO A. de, *Gran Enciclopedia Argentina*, tomo V, Buenos Aires, Edial, 1959.

SINGERMAN, BERTA, *Mis dos vidas*, Buenos Aires, Ediciones Tres Tiempos, 1981.

Teatro uruguayo contemporáneo, Prólogo de Fernán Silva Valdés, Madrid, Aguilar, 1960.

VALERA, RICARDO, «Algo sobre el teatro de Martínez Cuitiño», *Prometeo* (Buenos Aires, 12 de agosto de 1922).

«Vicente Martínez Cuitiño», *Teatro, Guta*, Organó de la Comisión Nacional de Cultura, 2da. quincena de octubre de 1950, pp. 5-7.

«Vicente Martínez Cuitiño», *Revista de Estudios de Teatro*, III, 8 (1964).

Bibliografía sobre teatro argentino

AADRADOS, FRANCISCO, RAÚL H. CASTAGNINO Y OTROS, *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.

BERRUTI, ALEJANDRO, *Tres personajes a la pesca de un autor*, en *Antología del género chico criollo*, selección realizada por Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda

Vignolo, Buenos Aires, Eudeba, 1976.

CASAVEDAL, DOMINGO, *Buenos Aires, arrabal, sainete y tango*, Fabril, 1968.

CARELLA, TULIO, *El sainete criollo*, Buenos Aires, Hachette, 1951.

CASTAGNINO, RAÚL H., *Literatura dramática argentina, 1917-1967*, Buenos Aires, 1968.

MARGA, IRIS, *El teatro, mi verdad*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1983.

MEO ZILIO, GIOVANNI y ETTORE ROSSI, *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo*. Con la cooperación de la Academia Porteña del Lunfardo, Firenze, Valmartina, 1970.

MERTENS, FEDERICO, *Confidencias de un hombre de teatro* (Medio siglo de vida escénica), Buenos Aires, Nos, 1948.

PODESTÁ, MARÍA ESTHER, *Desde ya y sin interrupciones*. (Memorias), Buenos Aires, Corregidor, 1985.

SALDÍAS, JOSÉ ANTONIO, *La inolvidable bohemia porteña*. Radiografía ciudadana del primer cuarto del siglo, Buenos Aires, Freeland, 1968.

He consultado innumerables periódicos de la época (*La Nación, La Prensa, La Razón, La Vanguardia, Crítica, El Mundo, Correo de Galicia, Tribuna Libre, El Diario, Última hora, El Diario Español* etc), y de otras ciudades del interior del país, como Rosario, que seguían de cerca el ritmo de la gran metrópolis, para ver el cambio del horizonte de expectativas. O a veces la divergencia entre el gusto del público que sigue la renovación del autor, mientras una crítica conservadora juzga las nuevas obras con cánones que empiezan a perimir, en este caso, todo lo que se aferre al realismo-naturalista como a un dogma. También he revisado el periodismo uruguayo que no dejaba de estar atento a la vida teatral argentina. Igualmente seguí la recepción a través de las principales revistas, algunas específicamente literarias, como *Nosotros*, con una crítica bien fundada, y otras como *El Hogar o Mundo Argentino*, de interés general, pero con firmas prestigiosas y con secciones donde los teatristas pueden refutar las principales objeciones que los distintos diarios han hecho a su pieza. Es decir, es un espacio que dota a los autores de lo que hoy se conoce como derecho de réplica.



COINCIDENCIAS TEMÁTICAS EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA HISPANOAMERICANA Y EUROPEA: EJEMPLOS DE RELACIÓN ENTRE LA *NUEVA HISTORIA* Y LA NOVELA

Tarea difícil, la de tratar de establecer las coincidencias entre las literaturas nacionales, o bien, pertenecientes a distintos círculos culturales: no podemos evitar o soslayar el problema, ya endémico en los estudios de literatura comparada, que proviene del hecho de que comparando destacamos un(os) nivel(es) y, mientras tanto, descuidamos los que no llevarían “al huerto”, o, en todo caso, marginalizarían otro criterio crucial: los respectivos contextos. En este trabajo se intenta enfocar la analogía a nuestro juicio existente entre un fenómeno en una literatura europea nacional y periférica con respecto a las grandes culturas nacionales europeas, y lo que con cierta libertad o desparpajo —sintomáticos para nuestro tiempo— podríamos definir como una de las corrientes dentro del conjunto transnacional llamado literatura hispanoamericana. Huelga recordar el lugar que en este siglo se ha ganado la literatura hispanoamericana entre las literaturas en otros idiomas difundidos por todo el mundo: la francesa, la alemana, la norteamericana y otras más, así como las diferencias entre las dos literaturas que comparamos, implicada también por esta circunstancia. A pesar del desequilibrio que proviene de ello, así como del estado de la posible inestabilidad semántica en que se verán puestos los textos analizados, el análisis se esforzará por explicar las analogías y coincidencias identificadas en el marco de la dinámica permanente entre lo global y lo particular en el discurso permanente entre los textos de índole distinta en las culturas de hoy.

Esto significa que, a nuestro juicio, el análisis del discurso narrativo da mejores resultados si se abre hacia la intrincada relación que éste establece con otros tipos de discurso en aquella medida en que dicha relación resulta identificable y deducible. En este sentido, tratamos de indagar lo que, por oposición al *metatexto*, se ha llamado *intertexto* (Cf. González Echeverría, R.; 1994) en todos los órdenes: en el de la problemática novelada, de la estructura narrativa y de las propiedades de la expresión

verbal. Es decir que hablar sobre el discurso narrativo prácticamente implica que para hacerlo, ya no partimos desde la cuestión del modelo del género porque ha dejado de ser operativo el método de la descripción de las aberraciones de los modelos narrativos anteriores al modernismo, o de los clásicos del modernismo. Más bien, empezamos por el otro extremo, el de la movediza frontera entre el discurso narrativo y otros tipos de discurso, en que justamente, se ve la necesidad del interdiscurso, o *intertexto*. Otra diferencia para con las décadas anteriores a la nuestra reside en que esta sensibilidad nueva por la intertextualidad tiende a invadir el estudio del discurso narrativo de todas las épocas, sin pretender mantener la suposición de que tan sólo el texto ficcional del siglo XX. rompe con el acercamiento al alto modelo. En este sentido, estamos de acuerdo con González Echevarría en que vale la pena recordar la observación de Carpentier en *Tientos y diferencias* sobre la eterna queja por parte de la crítica dirigida hacia las novelas que consta en que éstas no quieren parecerse a novelas.

El fenómeno que tratamos de delinear no es de naturaleza aislada, sino que obedece a las reglas generales de un proceso en curso, tanto en el trabajo creativo como en la investigación en humanidades y ciencias sociales. Por otra parte, toda esta área se subsume a las tendencias principales, existentes en las ciencias mismas, pero básicamente dependientes de los sistemas de valores que nos ayudan a orientarnos en el complicado mundo alrededor de nosotros, que está cambiando de maneras hasta hace poco tiempo desconocidas. Una de las maneras de plantearlo, o de “domarlo” es la diferenciación que han identificado los teóricos, entre el modernismo y el post-modernismo justamente en cuanto al instrumentario, por medio del cual aprendimos a orientarnos en disciplinas determinadas, y más o menos apartadas una de la otra, a lo largo del período que identificamos como “modernismo”, en el análisis de los fenómenos. Daré un ejemplo: en la reseña del texto de un autor croata joven, Stanko Andrić, intitulado *Povijest Slavonije u sedam požara* (“La historia de Eslavonia en siete incendios”), escrita por el teórico e integrante de la generación de los años 40, se hace constar que “...se trata de un texto que desde el punto de vista del género es muy poco formal, más ficcional que científico, aunque opera con datos exactos e históricos. Es una historiografía literarizada, rica en asociaciones, que se inspira en la línea de lo que se ha venido a llamar *nueva historia*...” (Pávlíć, P.; 1990). Es evidente que el autor de la reseña siente la necesidad de hacer constar que está dando el paso desde el territorio de la teoría literaria hacia otras disciplinas para servirse de su terminología, porque se lo exige la naturaleza del texto analizado. Por otra parte, el autor del texto narrativo, nacido a finales de los sesenta, no deja ningún indicio en el texto de que en algún momento haya sentido la necesidad de acentuar su trans-disciplinariedad, o su deslizamiento constante entre el discurso ficcional, citas y discurso historiográfico. En resumen, se ve que la postura del autor, tanto como su discurso narrativo, representan

un síntoma del proceso análogo a lo que identificamos como proceso en que se borran o esfuman las fronteras entre el pensamiento teórico, propio de distintas disciplinas académicas, sin que por ello necesariamente sufra su nivel, situación distinta de aquella vigente hace veinte años, cuando cada una de las disciplinas mantenía su propio discurso "técnico". Lo que entonces se hubiera percibido como un desorden y falta de sistema, hoy se ve como vía de salida y el pensamiento de la última década lo explica dentro del marco más amplio de los procesos globales: En este sentido, es muy estimulante el análisis hecho todavía en 1989 por Luiz Costa-Lima, en que el autor explica la situación específica del problema en su contexto latinoamericano (Cf. Costa-Lima, L; 1989)

A la luz de estas tendencias en el pensamiento tanto como en la literatura, nos parece que vale la pena considerar las coincidencias temáticas en el discurso de naturaleza no del todo ficcional, que aparece cada día con mayor fuerza dentro de lo que tradicionalmente se define como el espacio del discurso ficcional. Bosquejaremos el procedimiento, así como una coincidencia en el mismo de dos culturas alejadas y distintas: la(s) hispanoamericana(s) y la croata, tratando de apuntar hacia las razones de la globalización del fenómeno.

En los últimos diez años, al cabo del período de evidente cansancio de la novela hispanoamericana, o bien, al cabo del período en que los grandes de la nueva novela hispanoamericana, los del *boom* así como los que coincidieron con ellos, dieron el paso necesario de su prolongada juventud hacia la posición de clásicos, se han perfilado intereses hasta cierto punto diferentes, u opuestos a los sintomáticos de los años sesenta, setenta y en parte también de los ochenta. Explicaremos el esquema: si hiciéramos constar brevemente que la problemática recurrente en un número de novelas hispanoamericanas de la última década es la historia, o que en otras tantas se ha vuelto al gusto por lo anecdótico, podría pensarse que la novelística hispanoamericana está volviendo a lo que en gran parte era su imagen a lo largo de la primera parte de este siglo. Sin embargo, la situación es otra: de hecho, en lugar del entusiasmo por la estructura narrativa y expresión verbal experimentales, por la indagación de la interdependencia entre el discurso ficcional y los medios de comunicación, arte cinematográfico o novela de folletín, en lugar de una desmitificación de los valores sociales establecidos, se produce un viraje del gusto hacia el argumento que por la ausencia de la fragmentación, característica del modernismo, puede engañar dejando la impresión de una estructura que tiende hacia soluciones casi a lo tradicional. Esto puede parecer cierto, sobre todo en caso de lo que queremos destacar como una de las tendencias de la novela hispanoamericana de los últimos tiempos, y es la explotación del tema histórico: de los acontecimientos históricos o situaciones y períodos de la historia, lejana o reciente, sean descuidados, sean claves, o bien importantes, y, por lo tanto, objeto de una interpretación historiográfica fija o bien de opiniones muy divididas, y muy frecuentemente teñida de un matiz especial en el imaginario colectivo. Aún más

es así si recordamos que la novela de los sesenta, la “nueva novela latinoamericana” se centraba en el procedimiento narrativo y en la expresión como portadores principales de lo que los autores mismos definieron justamente como radicalismo ante el propio pasado, es decir, ante la historia escrita.

En las novelas de tema histórico la novedad reside básicamente en un consecuente procedimiento intertextual que obedece a la intención, común para todos los autores, de demistificar la materia que novelan, oponiendo su historia a otros discursos e incluso entretejiéndola con textos ya existentes sobre el tema: ficcionales, científicos, testimoniales y otras. Es decir, tenemos un intertexto que, a menudo, ostenta su condición de tal, o como tal, y no espera que el lector busque y encuentre claves para vincularlo con otros textos. Es en esta combinación de discursos de índole a menudo distinta, antes bien apartados uno del otro, o por lo menos no combinados de la manera en que los combina la novela, donde encontramos un paralelismo entre lo que está pasando en el discurso narrativo y la “libertad”, por así llamarla, o prontitud a enriquecer un campo con los procedimientos del otro, diferente, que hemos destacado como la característica del pensamiento de la última década.

Dentro de este marco, creemos que vale la pena recalcar en el hecho de que el tema histórico comporta una dimensión de la que carecen otros campos temáticos por el hecho de que el mundo hispano en general, y el hispanoamericano en particular, es un ámbito que tiende a re-pensar y re-evaluar su pasado. Lo confirma la novela del modernismo que, según Carlos Fuentes, da paso a la presentación de un “pasado oral, legendario, para decir que ya no pueden contentarse con la historia oficial, documentada” (Cf. Fuentes, C; 1969), Borges, con su famosa observación que tan sólo las naciones jóvenes tienen la necesidad de vivir su propia historia o González Echevarría en el texto ya mencionado, donde parte de la afirmación de que “To most readers, the Latin American novel must appear to be obsessed with Latin American history and myth” (*op.cit.* 2).

A un número de los autores de la última década les interesa justamente el discurso con esta *historia oficial, documentada*, ya sin el ímpetu radical e iconoclasta, por igual que con la oral (aunque de maneras distintas de lo que en los sesenta hacía García Márquez, por ejemplo), pero también con el tiempo simultáneo del mito, con lo alternativo, etc. El discurso historiográfico y las mitologías sociales basadas en el pasado nacional, en tanto que fuente de la problemática a novelar, que los años sesenta y setenta (con muy pocas excepciones) consideraban como una especie de enemigo, en los últimos años está pasando por otra prueba de fuego.

En este sentido, los autores de esta “nueva novela histórica”, casi por regla, se centran en proporcionar algo que, para el propósito de este análisis, podríamos denominar “una segunda oportunidad” para los temas que han representado siempre un factor importante para la formación de su imaginario individual o colectivo, así

como para la percepción de su propia identidad, individual y colectiva. Es decir, les intriga la historia de la percepción de lo histórico.

Este gusto nuevo, que a este paso parece estar revelando una faceta nada descuidable de la identidad americana, a su vez concuerda con el interés por los tiempos pasados, y de alguna manera demonizados, en Europa la Edad Media, y en América, sobre todo la Colonia (menos el siglo XVIII, o la Ilustración — *grosso modo* —, que siempre se ha tendido a entender como el germen intelectual de la Independencia) surgido en las humanidades a raíz de las posibilidades abiertas a la investigación gracias al impulso inicial de la filosofía de la escuela de la *nouvelle histoire*, la nueva historia, con su procedimiento de poner en tela de juicio los juicios aceptados sobre el decurso de la historia por medio de la investigación de lo cotidiano, lo alternativo, la oralidad, etc.

El cuerpo de las novelas en que se ve esta tendencia no proviene de un solo círculo literario, ni sus autores pertenecen a una generación: heterogéneas entre sí, el único denominador común que tienen consta de que en el discurso narrativo propusieron la de-construcción de la formación de opiniones sobre un hecho histórico. La primera que mencionamos es "Noticias del imperio" (1987) de Fernando del Paso. El eje de la problemática que novela es el tema de la intervención del ejército de Napoleón III. en México, el corto período que pasó Maximiliano de Austria como emperador de ese país americano y su fin trágico; es decir, una situación histórica que en la memoria colectiva, en el arte popular y en la historiografía nacional mexicanas está teñida de colores opacos. ¿Qué hace Fernando del Paso para despertar el interés por el problema? En un texto largo, de casi 700 páginas, enfoca el problema desde Europa, y como parte de la política colonialista europea: con el episodio de un baile de máscaras de las realezas europeas en las Tullerías, donde los soberanos, disfrazados de soberanos de la Antigüedad o eras posteriores en la historia europea, planean una nueva repartición del mundo para saldar las deudas mutuas en su propio continente. Desde el punto de vista de la narración misma, gracias a varias instancias narrativas que introduce, lleva simultáneamente varias historias, privadas y públicas, de personalidades de suma importancia (Maximiliano y Carlota, Napoleón III., Benito Juárez), así como de los protagonistas anónimos del acontecer histórico, que en su orden convierten a sí mismos, como a los de su nivel, en personajes literarios con perfil determinado (el caso del coronel francés y los soldados mexicanos que éste enfrenta), etc., presentándolos por medio de resúmenes, elaboraciones o citas de fuentes, textos desconocidos, poco conocidos o descuidados, o bien inventados y tomados como verdaderos y fidedignos. De esta manera llega a construir algo que a primera vista parece ser un mural gigantesco de lo que fue la intervención francesa en México. Mirándolo más detenidamente, se percibe que los elementos del rompezabezas así construido utilizan el material conocido desde antes de tal manera que éstos obtengan un valor diferente (no necesariamente

opuesto), lo cual de hecho señala que lo que hemos llamado el mural, el “panorama” de una época se percibe como algo disgregado: el mensaje de esta historia larga es una clara condena del colonialismo, y en esto concuerda con la opinión tradicional sobre esta circunstancia histórica. Sin embargo, ha llegado a ella por medio de otro procedimiento: tratando de dar una versión literaria, es decir creativa de ella, que no obedezca ni a mitos ni a símbolos que la acompañaban, sino que ofrezca elementos para entenderla y hacer las paces con ella, en base a una reconstrucción persuasora de todo lo que había llevado a la percepción de la intervención europea en México por parte de todos sus protagonistas y por todos los mexicanos, incluso Fernando del Paso.

El segundo ejemplo es el de una biografía colonial ilustre, novelada; la de Fray Servando Teresa de Mier, novohispano, precursor del pensamiento de la independencia americana prácticamente olvidado por la historiografía, escrita por el exiliado cubano Reinaldo Arenas; se basa en el uso de diferentes fuentes históricas (algunas probablemente apócrifas), citadas o resumidas, combinadas con una fábula que por una parte (su parte “americana”, o la que pasa en América) está planteada como las memorias de juventud, de maduración intelectual y espiritual de Fray Servando y de sus primeros desacuerdos en público con las autoridades, mientras que por la otra se desarrolla en España y en forma de una serie de fantasías iconoclastas; la intención, o lo que solíamos llamar el “mensaje” de esta combinación de los discursos ficcional y no ficcional, lo erudito y lo imaginado, etc., es la de actuar sobre las imágenes comúnmente compartidas de la historia de las ideas de la independencia y, dentro de ella, de las ideas de Mier. Además de ser una reconstrucción específica de un período de la historia novohispana, la novela representa un alegato en contra de las interpretaciones unívocas de la historia: en este sentido, entendemos la novela como la rebelión contra la opinión comúnmente compartida de que el proyecto de la Independencia americana es comprensible exclusivamente en base a la influencia directa del pensamiento de la Ilustración europea en el ámbito americano.

Otro ejemplo: “*Santa Evita*” de Tomás Eloy Martínez como la re-consideración de la experiencia de un período histórico reciente. A nuestro juicio, este texto se inscribe por igual en la tendencia, anteriormente descrita, de la re-consideración de los temas o períodos destacados de la historia, en este caso de la historia reciente, y vivida día a día, como en la tendencia, visible en bastantes textos de la narrativa hispanoamericana última, de autobiografías de los escritores o bien de sus textos como referencia compartida entre él y el resto del mundo, es decir, una especie de autorreferencialidad (vg., *Diana, la cazadora solitaria* de Carlos Fuentes). El texto está estructurado de tal manera que representa un diálogo continuo con las partes o las ideas básicas de muchos, entre tantos y tantos textos literarios, películas, obras de teatro, análisis políticos, testimonios, etc., que se han escrito o hecho con el tema de la vida o el mito de Eva

Perón. Además de ello, se hace el uso de los testimonios de los contemporáneos y testigos de algunos puntos muy mistificados de la biografía de la heroína y se contraponen a las opiniones que se han venido formando y que el autor en algún momento de su vida había compartido. Visto desde fuera, este intertexto más que texto lo que se propone lograr es, tratando de evitar la identificación con planteamientos radicales, analizar la obsesión del autor con el mito, no por adoración ni por odio, sino por el hecho de que ha crecido y madurado respirando su presencia y se cree profundamente afectado por él. En síntesis, otro ejemplo magnífico de la deconstrucción de la imagen, o de las imágenes, de un tiempo pasado, hecha para seguir viviendo en paz con ellas.

Prescindiendo de otros ejemplos americanos de lo que hemos llamado *nueva novela histórica*, como lo son *Sobre el amor y otros demonios* y *General en su laberinto* de García Márquez o *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa y otros más, pasemos ahora a considerar la coincidencia entre los modelos de discurso narrativo que ellas inauguran, y, al mismo tiempo, modelos de reconsideración de actitudes ya tradicionales del pensamiento, es decir, los *topoi* de la imaginación social, cultural y política, con un ejemplo de modelo parecido en la literatura croata. Se trata de "Povijest Slavonije u sedam požara" (*Historia de Eslavonia en siete incendios*) escrito en 1990 y publicado en 1992, por Stanko Andrić (1967).

En su discurso, al igual que en el de Eloy Martínez o el de Arenas, se emprende una verdadera atomización de lo que es la imagen de un período histórico en la historiografía: se hace uso libre de citas de fuentes escritas, intercaladas con comentarios de ellas, hechos por el propio autor, así como por otros autores (las fuentes citadas o comentadas sobre un acontecimiento son, en principio, más de dos). Este procedimiento constituye el eje del texto. Aquel segmento del texto que podríamos definir como *ficcional*, que en su totalidad, en términos de cantidad, representa menos de la mitad del texto en sí corto — un centenar de páginas de tamaño bolsillo —, prescinde, al igual que los textos americanos, de los usos modernistas: perspectivas fragmentarias, experimentalismo a nivel de la expresión verbal y otros, pero, en cambio, el autor, al empezar a contar *el cuento*, a tejer la red que ata los cabos burdos y terminantes de lo que son las fuentes, hace constar la importancia de su índole: la imaginada, la creativa, que — sorprendentemente para un historiador, que es la formación básica del autor — es indispensable en la reconstrucción del hecho histórico. Al hablar sobre el espíritu reinante entre las defensas de Belgrado (ciudad que en aquel entonces pertenecía al reino croata-húngaro) contra el Turco, recalca en el principio sincrético inherente a las dos actividades (investigación historiográfica y creación literaria): "Pero no cabe duda de que el espíritu de la "Guerra Santa" de los mediados del siglo XV. está encarnado en estos dos hombres, el guerrero y el sacerdote" (se trata de Ivan Hunyadi, gobernador croata-húngaro y de Juan de Capistrán, jefes de la defensa de Belgrado. *aut.*) Sigue cita: "Como si los miráramos cabalgando a la cabeza de un ejército inmenso"*. Las

fuentes y el discurso historiográfico tradicional no se oponen tajantemente a lo ficcional, sino que están integrados en una especie de indagación de los juicios aceptados, opiniones prevalecientes, o la falta de ellas, es decir, indagación del imaginario histórico de una región, con sus puntos aparentemente fuertes y con lo que se pierde en la oscuridad de los tiempos remotos. Antes de empezar a tejer una red de diálogos entre sus fuentes sobre la unión de los reinos de Croacia y Hungría ocurrida en el siglo XII, hace constar: "Con ambivalencias se hace historiografía igualmente buena que con las tramas incuestionables. Los puntos oscuros a la vez representan la luz."

Evidentemente, el autor croata coincide con los autores americanos en su actitud hacia las posibilidades del discurso narrativo en la actualidad y hacia la posibilidad de ponerlo en relación específica con otros discursos. En este sentido, ella resulta ser compatible con las consideraciones actuales acerca de los cambios que se operan en el discurso ficcional, así como con los cambios mismos: ellos son el cambio. En este sentido, sus historias viven en un espacio de diálogo permanente con el discurso no-literario, propio de disciplinas entre sí distintas, y su forma de pensar sobre la experiencia intelectual que comparten con otros, así como sobre las posibilidades del discurso literario, es innovadora y a la vez sintomática de nuestro tiempo.

Es justo que la pregunta conclusiva sea: ¿Por qué, en este marco interdiscursivo, tanto interés por re-considerar justamente la historia, y no temas de otra índole?, o: ¿Por qué este tema ha tenido una recepción tan interesante?, o bien: ¿Es que está muerto el pasado que encierran los documentos?,

A diferencia de la descripción del discurso, en sí síntoma de la época en perfecta compatibilidad con el tema, las respuestas a esta pregunta pueden parecer aventuradas. Nos parece que hay que ir las bosquejando en el contexto de la tendencia, típica de la última década, de re-examinar aquellos segmentos de las identidades colectivas y de los imaginarios colectivos que los tiñeron decisivamente durante largos periodos. Dentro de este marco general, se puede identificar una fuerte tendencia de poner en tela de juicio los factores y valores formados bajo la influencia de la escala de valores creada en los centros del poder epistemológico, y aceptada pasivamente en las periferias: los autores novelan la demonizada Colonia española, las biografías que desdican de la imagen de la independencia americana como fruto de las ideas de la Ilustración europea, la Edad Media centroeuropea, suprimida como tema de investigación porque en la Europa de los bloques no interesaba a los que hicieron los bloques y mantuvieron el duro poder totalitario de medio siglo. Es la tendencia de combatir los olvidos del pasado en la época que, por una parte, ha abierto el espacio para el cuestionamiento de todo lo que antes era incuestionable, pero que por la otra, ha empezado con una nueva fase de colonización de las mentes por medio del arma poderosa que es el manejo de la información. A la luz de ello, el tranquilo discurso de los pergaminos y caligrafías de las épocas pasadas parece seguir haciendo lo que siempre ha hecho el buen discurso

literario: tratar y lograr mostrar, muy quijotesicamente, como se enderezan los tueros. Es por esto que, a pesar de los cambios que ha sufrido, la tendencia que hemos tratado de bosquejar sigue manteniendo para sí aquella parte del espacio cultural que siempre ha llenado la literatura.

MIRJANA POLIĆ BOBIĆ
Universidad de Zagreb
Zagreb - Croacia

*Las citas representan la traducción hecha para este propósito por parte de la autora del análisis

BIBLIOGRAFÍA

COSTA-LIMA, LUIZ: *Pos-modernidade: contraponto tropical*. Río de Janeiro, 1989

FUENTES, CARLOS: *La nueva novela hispanoamericana*. México 1969

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO: *Myth and Archive - A theory of Latin American narrative*. Cambridge University Press, 1993



“GANTASI, MONTE ALDÍN, DAGANEL Y GALDENDA, TOPÓNIMOS DEL AMADÍS DE GAULA.”

I. INTRODUCCIÓN.

En el presente estudio nos proponemos demostrar, partiendo del supuesto verosimilista de la geografía amadisiana, que los topónimos *Gantasi*, *Monte Aldín*, *Daganel* y *Galdenda* proceden de topónimos ingleses antiguos y medievales y refieren lugares poéticos cuya estructura espacio - temporal concuerda con la de los lugares reales ingleses. Con este propósito procedemos del modo siguiente: en primer lugar resumimos los itinerarios de los personajes haciendo constar cuidadosamente los días de marcha de los mismos; después ubicamos los itinerarios hipotéticos en el espacio geográfico inglés con respecto a un punto fijo inequívocamente localizado, la ciudad de Londres, mencionada también en el relato, y conforme con una lógica de los movimientos inducida desde los propios datos del texto; determinados así los itinerarios hipotéticos y los movimientos, fijamos la localización posible de los lugares nombrados de acuerdo con los resultados del cálculo del camino recorrido por los personajes en sus jornadas de viaje; al cabo, identificamos los topónimos mencionados según el cumplimiento de dos condiciones: 1) acuerdo con las localizaciones relativas a los itinerarios determinados y 2) correspondencia formal entre los topónimos poéticos y los reales o capacidad formal fonética o gráfica de los topónimos propuestos de producir los amadisianos actuales por transformaciones precisas, claras y aceptables. Los procedimientos que vamos a aplicar tienen razón de ser cuando, por un proceso de corrupción de las formas onomásticas originales ocurrido durante la transmisión del texto, los topónimos han llegado a ser inidentificables sin especial investigación.

II. DESCRIPCIÓN DE LOS ITINERARIOS.

Los topónimos *Gantasi*, *Monte Aldín*, *Daganel* y *Galdena*, Londres además,

son mencionados en el Libro I del *Amadís de Gaula* en el relato de la conspiración de Arcaláus el Encantador y Barsinán de Sasueña para apoderarse del trono de la Gran Bretaña en el momento de las cortes convocadas por el rey Lisuarte en la ciudad de Londres. Como todos ellos están indisolublemente ligados a los itinerarios que ciertos personajes realizan en el episodio, resumimos en ellos los datos necesarios para la interpretación topográfica y onomástica.

Capítulo 29: «Cómo el rey Lisuarte hizo cortes, y de lo que en ellas le avino» (V. Rodríguez de Montalvo, 1987-8, 518). El rey Lisuarte está en Windsor. Una doncella extranjera se presenta ante él y le pide un don. El rey lo concede y empeña su palabra sin conocerlo. La doncella dice que hará pública su demanda en las cortes convocadas por el rey en Londres para Santa María de Septiembre. Se retira y enseguida entran tres caballeros, dos de ellos armados y el tercero con una arqueta pequeña en las manos. Este ofrece al rey y a la reina una corona y un manto obrados a maravilla y se los deja hasta las cortes con condición de que el rey ha de darle entonces a cambio lo que él quiera pedirle. El rey acepta el trato y empeña de nuevo su palabra.

Capítulo 31: «Cómo el rey Lisuarte fue a hazer sus cortes a la ciudad de Londres» (Ibíd. , 529). A las cortes de Londres llega también Barsinán, el señor de Sansueña. Está confabulado con Arcaláus el Encantador para apoderarse arteramente del trono de la Gran Bretaña. El día en que las cortes se reúnen el rey Lisuarte pide la arqueta para ponerse él y la reina la corona y el manto guardados en ella, pero al abrirla advierten que ambos han desaparecido.

Capítulo 33: «Cómo estando el rey Lisuarte en gran plazer, se humilló ante él una donzella cubierta de luto a pedirle merced tal, que fue por él otorgada» (Ibíd. , 545). Una doncella vestida de luto entra en el palacio donde está el rey. Le dice que el padre y tío de ella están presos de una dueña por haberle matado un caballero suyo jactancioso. «Esto fue ante el castillo de Galdenda, la cual, seyendo señora del castillo, mandó luego prender a mi padre y tío, jurando de los no soltar porque le mataran aquel cavallero que ella tenía para hazer una batalla» (Ibíd. , 546). La dueña había pedido a la doncella dos caballeros tan buenos cada uno como el muerto para hacer la batalla por él en un lugar desconocido y para que su padre y tío pudieran quedar en libertad. El rey pregunta dónde están presos y ella responde: «Bien irán y vernán en cinco días» (Ibíd. , 546). La reina pide a Amadís y a don Galaor que acompañen a la doncella. Ellos aceptan y salen al camino. En este punto comienza el itinerario de Amadís y Galaor desde Londres hacia el castillo de la dueña.

Mañana del primer día: Amadís y Galaor salen de Londres con la doncella.

Mediodía: al mediodía pasado llegan a la floresta Malaventurada («Assí anduvieron por donde la donzella los guiava hasta ser medio día passado, que entraron en una floresta que Malaventurada sé llamava, porque nunca entró en ella cavallero andante que buena dicha ni ventura oviessse, ni estos dos no se

partieron della sin gran pesar» (Ibíd., 548). Se detienen para descansar en unas tiendas que hallan en la floresta. Quince hombres armados los capturan a traición. La dueña que los manda les dice que solo podrán recuperar la libertad, si prometen despedirse del rey Lisuarte “por mandado de Madasima, la señora de Gantasi” (Ibíd., 551), que es quien los tiene presos, porque el caballero que mató a Dardán está en la casa del rey. Madasima, por arrepentimiento de su doncella, ignora que tiene presos a ese caballero y a su hermano.

Noche: después andan toda la noche por la floresta. Galaor promete a Madasima ser su amigo y despedirse del rey con el otro caballero, si ambos son liberados. La dueña acepta el trato, que han de formalizar en el castillo de otra dueña amiga suya.

Mañana y tarde del segundo día: «Assí fueron todo aquel día, y Galaor hablando con Madasima; y al sol puesto llegaron al castillo que llamavan Abiés, y la señora los acogió muy bien, que mucho se amavan entrambas dueñas” (Ibíd., 556).

Noche: Galaor es amigo de Madasima esa misma noche.

Mañana del tercer día: —Y a la mañana mandóles dar sus cavallos y armas, y quitándoles la prisión se fue camino de Gantasi, que assí avía nombre su castillo, y ellos entraron en el camino de Londres, onde era el rey Lisuarte, muy alegres en aver assí escapado de tal traición, y porque cuidavan salir de su promesa mucho a su honra (Ibíd., 557).

Noche: «Y aquella noche alvergaron en casa de un hermitaño, donde ovieron muy pobre cena” (Ibíd., 557).

Mañana del cuarto día: «Y otro día continuaron su camino “(Ibíd., 557)Estando el rey y la reina en sus tiendas de Londres con muchos caballeros y dueñas y doncellas” “al cuarto día que de allí partieran Amadís y Galaor” (Ibíd., 557), se presenta ante ellos el caballero que les había dejado la corona y el manto (Capítulo 34). Puesto que el rey no puede devolvérselos, porque han desaparecido, debe adquirirlos concediendo al caballero lo que quiera pedirle, conforme con lo prometido. El caballero pide a cambio la hija del rey, Oriana. El rey la entrega y uno de los acompañantes del caballero, Arcaláus el Encantador encubierto, la toma y se la lleva. Mabilia manda a Ardián, el enano de Amadís, que busque a su amo y él sale al camino y va por donde viera irse a Amadís con Galaor y la doncella. Después se presenta ante el rey la doncella a quien prometiera un don en Windsor: el propio rey debe acompañarla para vengar por su persona una afrenta. Sale con la doncella y en el camino es asaltado y capturado a traición por un primo de Arcaláus. Luego, Arcaláus y su primo se reúnen, andan juntos un trecho hasta donde el camino se divide en dos. Desde allí Arcaláus envía a un doncel suyo a Londres para avisar a Barsinán que comience a cumplir su parte del complot. Después divide a su gente: parte ha de llevar al rey Lisuarte al castillo Daganel; parte con él llevan a Oriana al castillo de

Monte Aldín, que es “de los más fuertes castillos del mundo” (Ibíd. , 565). Entre tanto (Capítulo 35), Ardián se encuentra con Amadís y Galaor, que van llegando a Londres: «Veniendo Amadís y Galaor por el camino de Londres, donde no menos peligro de muerte avian recebido estando en la prisión de la dueña señora del castillo de Gantasi, seyendo a dos leguas de la cibdad, vieron venir Ardián el enano cuanto más el rocín lo podía llevar» (Ibíd., 566). El enano informa de todo lo acontecido en Londres a Amadís y a Galaor. Cuando le preguntan por dónde se fueron los que llevan a Oriana, responde: «Cabo la villa es el más derecho camino» (Ibíd. , 566). Amadís y Galaor apuran la marcha para dar alcance a los raptos: «Assí passaron entreambos la villa de Londres quanto los cavallos los podían llevar (Ibíd. , 566)¹. Después, en el lugar del camino donde se había separado de gente de Arcaláus, allí mismo, gracias al aviso de unos leñadores, conocen que se el rey fue capturado y se separan Amadís y Galaor. Amadís va tras Arcaláus, que lleva a Oriana; Galaor, tras los otros, que llevan al rey.

Noche: «Partido Amadís de su hermano, cuitóse tanto de andar que cuando el sol se quería poner le cansó el cavallo tanto, que de passo no lo podía sacar» (Ibíd. , 568). Un escudero le dice que Arcaláus va un poco más adelante. «Y partiendo de allí, comencó de se ir por el camino quanto podía, y hallóse ya cerca del día en un valle donde vio una hermita» (Ibíd. , 568) A vista de ella hay un castillo en el que pasan la noche Arcaláus y su gente con Oriana, informa el ermitaño², y sobre el propio Arcaláus agrega que «ha fecho mucho mal en esta tierra» (Ibíd. , 569). El castillo es de Grumen, primo hermano de Dardán. Amadís se aproxima a él y aguarda emboscado que por la mañana salga la compañía de Arcaláus con Oriana.

Mañana del quinto día: Cuando rompe el alba, Amadís sigue vigilando. Al cabo salen, combate con ellos, mata a Grumen y a otros, hiere y pone en fuga a Arcaláus y libera a Oriana. Ambos, Amadís y Oriana, pasan la siesta en un bosque.

Noche: En él permanecen también toda la noche.

Mañana del sexto día: Pero a la mañana siguiente comienzan el regreso a la ciudad de Londres.

Cuarto día: Separado de Amadís, don Galaor sigue andando por donde una parte de los caballeros de Arcaláus llevan al rey Lisuarte a Daganel. En el camino dos caballeros lo desafían a combatir con ellos. Galaor rehuye el combate y prosigue su marcha. «Y a esta hora era ya cerca de la noche» (Ibíd., 577), (Capítulo 36).

Noche: «Galaor entró en una floresta, y con la noche perdió el rastro» (Ibíd., 577). Halla a unos arrieros y se dispone a pernoctar con ellos: «Entonces eran ya

¹ Las preposiciones *cabe* y *cabo* significan aquí del mismo modo ‘cerca de’, ‘junto a’.

² El ermitaño se refiere a la región circunvecina del castillo de Arcaláus, no al ‘mundo’. Monte Aldín, por tanto, está cerca del lugar del eremita, adonde Amadís llegó de noche. Como veremos, está cercanía vale también para Daganel, otro castillo de Arcal.

passadas las dos partes de la noche « (Ibid. , 22).

Mañana del quinto día: Al alba vuelve a andar. Los dos caballeros que lo habían desafiado lo persiguen. Avista a los que llevan al rey y los acomete. Los caballeros que lo perseguían lo auxilian. Al cabo vencen a los raptos y liberan al rey. Van a la casa de Ladasín el Esgrimidor, uno de los dos caballeros, que está cerca de allí.

Noche: Todos pasan la noche en ella.

Mañana del sexto día: Emprenden el regreso a Londres a la mañana siguiente.

Cuarto día: Desde el momento en que el doncel de Arcaláus le dio aviso para hacerlo, Barsinán pugna por apoderarse de Londres todo lo que queda del día. Pero es en vano, porque el rey Arbán de Norgales resiste con éxito y guarda a la reina (Capítulo 37).

Mañana del quinto día: A la mañana del día siguiente Barsinán pide una tregua hasta el mediodía. Después acomete con sus fuerzas tres veces a las de Arbán sin buen resultado.

Noche: Con la noche cesa el combate.

Mañana del sexto día: Amadís y Oriana emprenden el regreso a Londres desde el bosque en que pasaron la noche (Capítulo 38). Ya en el camino hallan primero más de mil caballeros procedentes de la ciudad y luego, a cinco leguas de ella, a don Grumedán. Amadís deja a Oriana en su custodia. Sigue su marcha, entra en la ciudad, llega a donde la reina está con Arbán de Norgales, se pone a la cabeza de los defensores de Londres, combate con Barsinán, lo captura y al cabo derrota sus fuerzas. De otro lado, la misma mañana que Amadís comienza su regreso a Londres lo hace también el rey Lisuarte con Galaor desde la casa de Ladasín. En el camino hallan a los caballeros que habían salido de la ciudad y a don Grumedán con Oriana. Cuando llegan a Londres, la situación ya ha sido controlada por Amadís, pues Barsinán está preso y sus fuerzas rendidas.³

Del resumen precedente pueden deducirse conclusiones necesarias para la demostración de nuestra tesis. En primer lugar, la distancia desde Londres hasta Galdenda puede calcularse directamente hasta un máximo cierto por la información dada por la doncella de la señora de Gantasi al rey Lisuarte. En efecto, si para ir desde Londres y volver desde Galdenda los caballeros deben emplear cinco días, luego, conocida la cantidad de leguas andadas en una jornada de marcha y la medida de una legua, la distancia se establece con unas sencillas operaciones aritméticas. Y, por cierto, todos los datos requeridos para el cálculo pueden inferirse con seguridad de otros lugares del texto amadisiano, como hemos de ver. En segundo lugar, para precisar la

³ El título del Capítulo 38 dice: 'De cómo Amadís vino en socorro de la cibdad de Londres, y mató al traidor de Barsinán y puso toda la cibdad en sosiego' (Ibid., 587). Según este título, Amadís mata a Barsinán; pero en el relato solo lo hiere y captura, y después lo manda a ajusticiar el rey Lisuarte. Creemos que el relato está alterado.

situación relativa de Galdenda y de Gantasi el autor brinda una información sutil e importante, cuando dice que, habiendo pedido Mabilia al enano de Amadís que saliera a buscar a su amo para socorrer a Oriana, Ardián «se fue por el camino que viera ir a su seilor» (Ibid., 561). Ese camino no es el de Galdenda, sino el de Gantasi, aunque de las engañosas palabras de la doncella sus oyentes infirieran lo primero. Como parte de la mentira urdida por la señora de Gantasi, la doncella tenía que hacer una equívoca referencia a Galdenda para confundir a los testigos intelectuales del itinerario de Amadís y Galaor, quienes en realidad no son conducidos a Galdenda, sino a Gantasi. Pero el enano Ardián es testigo visual del comienzo de ese itinerario, es decir que, conforme con la conducta diseñada para él por el autor, él está en la obra más para dar testimonio de lo que ve y cree entender de lo que ve, que para entender de verdad. Por eso se pone en el camino de Gantasi para buscar a su señor y no en el de Galdenda maliciosamente sugerido por la doncella. Galdenda, pues, no está ni en el camino ni en la dirección de Gantasi, y viceversa. En tercer lugar, el itinerario de Amadís y Galaor desde Londres hacia Gantasi y de vuelta hasta Londres y hacia Monte Aldín y Daganel está descripto con tanto cuidado y precisión, que también pueden calcularse las distancias recorridas por los personajes e inferirse de ellas las ubicaciones mínimas de los lugares nombrados y sus situaciones relativas. Para calcular las distancias es necesario contar las jornadas de marcha, fácilmente deducibles del resumen precedente: 1) Amadís y Galaor salen de Londres por la mañana; después del mediodía llegan a la floresta Malaventurada; a la tarde se detienen en unas tiendas y son capturados; siguen el viaje de noche (= una jornada de marcha); 2) andan todo el segundo día hasta llegar a Abiés, donde pasan la noche (= dos jornadas); 3) regresan a Londres, andan todo el día y pernoctan en la casa de un ermitaño (= tres jornadas); 4) siguen andando hacia Londres; a dos leguas de la ciudad los encuentra Ardián; apuran la marcha, pasan más allá de Londres, se separan y se les hace noche muy cerca de los que persiguen (= cuatro jornadas); 5) pero Arcaláus y los suyos no han completado una jornada desde su salida de Londres, puesto que si lo hubieran hecho, Amadís y Galaor no habrían podido darles alcance esa misma noche; 6) al día siguiente a) Amadís combate con Arcaláus, libera a Oriana y pasan la tarde y la noche en el bosque; b) Galaor combate y libera al rey Lisuarte y pasan la noche en la casa de Ladasín (= cinco jornadas); 7) todos regresan a Londres, Amadís antes, Galaor y el rey después (= seis jornadas). No todas las jornadas son necesarias para el cálculo, ni las que lo son deben computarse de la misma manera, como veremos.

Amadís y Galaor hacen sus dos primeras jornadas en dirección contraria a la que llevan Arcaláus y los suyos cuando salen de Londres; pero regresan andando en la misma dirección de éstos y pasan así más allá de Londres hasta encontrarse, por ir más deprisa, con ellos. En consecuencia: 1) Gantasi está en el extremo del camino que recorren Amadís y Galaor, cuando se alejan de Londres según la primera dirección; 2) Monte Aldín y Daganel están, luego, en el otro extremo del mismo camino y separados,

es evidente, entre sí; 3) Londres está sobre el mismo camino y entre ambos extremos; 4) Galdenda está en el extremo de otro camino distinto del anterior, el cual, sin embargo, también pasa por Londres. Amadís y Galaor andan desde Londres hacia Gantasi dos jornadas completas, pero no llegan a este castillo; por tanto, Gantasi está a más de dos jornadas completas de marcha desde la ciudad de Londres. Después, Arcaláus y su primo andan menos de una jornada hacia Monte Aldín y Daganel y no llegan a sus destinos; por tanto, estos castillos deben estar a más de media jornada de marcha desde Londres. Ahora bien, de argumentos que explican dónde no pueden estar los lugares buscados, no dónde están afirmativamente, no se puede llegar a una identificación positiva de los referentes toponímicos. Sin embargo, cuando se complementa la negación con la afirmación de un itinerario continuo relativo a un punto fijo, Londres, basta la identificación de uno solo de los lugares buscados para que los restantes, por pertenecer necesariamente a ese itinerario, puedan ser también identificados. Es en este punto de la investigación donde hay que considerar por primera vez las formas de los toponímicos involucrados. Por consiguiente, si por su forma algún topónimo medieval inglés nos sugiriera *Gantasi*, *Monte Aldín* o *Daganel* del actual *Amadís*, su referente real tendría que cumplir las condiciones negativas y positivas determinadas previamente para los lugares poéticos del texto.

III. MEDIDAS ITINERARIAS DEL *AMADÍS DE GAULA*.

Para calcular las distancias recorridas por los personajes es necesario conocer antes las medidas itinerarias del texto amadisiano. En principio afirmamos que la jornada de camino correspondía en el *Amadís* primitivo a la *dieta* de que habla Giraldo Cambrense en un lugar de su *Descriptio Kambriae*: “Kambria, quae adulterino vocabulo, usitatoque magis sed proprio minus, modernis diebus Wallia dicitur, ducenta milia passuum in longum, circiter vero centum milia in latum habet. Longitudo namque, a portu Yoiger in Monia usque ad portum Eskewin in Winta, quasi per octo dietas extenditur: latitudo vero, a Porthmaur Meneviae, id est Portu Magno, usque Ridhelic, quod Britannice Vadum salicis, Anglice vero nunc Wiliford dicitur, quasi per quatuor dietas expanditur» (Giraldo Cambrense, 1868, 165). Del texto se deduce que la dieta o día de marcha equivale a 25 millas romanas (mpm.). Esta medida, en efecto, está muy cerca de las exactas 24 mpm. que algunos pasajes del texto del *Amadís* nos permiten determinar. Así, pues, el valor de la legua amadisiana puede demostrarse por una de las dos medidas de la Insula Firme, que hemos identificado en otro estudio con la Isla de Wight (Suárez Pallasá, 1990). La primera medida que se da de ella en la obra es siete leguas de largo y cinco de ancho (II 44); la segunda, nueve leguas de largo por siete de ancho (II 63). Como la descripción de la isla en II 63 es redundante, las maravillas referidas en este lugar difieren notoriamente de las del comienzo del Libro

II y todo esto se incluye en un episodio relativo a Briolanja, concluimos que se trata de una interpolación, en la cual la medida de la isla de II 44 fue convertida a un sistema diferente. Ahora bien, la legua consta de tres millas romanas, por lo cual mide unos 4,5 km. Por ello, como la Isla de Wight tiene 36 a 38 km. de largo y 21 a 22 de ancho, para la legua promedio de 4,5 km. resulta que en el *Amadís* la Insula Firme, de 7 por 5 leguas, tiene 31,5 km. de largo y 22,5 km. de ancho, las cuales son por cierto medidas muy aproximadas a las de la isla real (aunque, si se corrigiera siete en ocho, es decir *vij* en *vij*, se obtendrían 36 km. de largo por 22,5 km. de ancho). Estas cifras, incluso sin la corrección propuesta, son lo suficientemente aproximadas como para considerar aceptable la medida de 4,5 km. para la legua amadisiana. Por otra parte, la extensión en leguas de la jornada de marcha en el *Amadís* se deduce de estos pasajes del texto: 1) concertada la tregua entre el rey Lisuarte y el rey Perión, el primero propone «que los reales a un punto se levanten, y él (*sc.* el rey Perión), con todos los suyos, se retraya una jornada por donde vino, y yo a otra, que será a mi villa de Lubaina, para dar orden en reparo desta gente que maltrecha está» (IV 114) (Rodríguez de Montalvo, 1987-8, 1514); 2) cuando el rey Arávigo y su hueste persiguen la del rey Lisuarte, Amadís corre a auxiliarlo «Y por gran priessa que a la gente dio, como el camino era largo, que desde donde él partió fasta el real donde el rey Lisuarte había estado cuando las grandes batallas huvieron avía cinco leguas, y desde allí fasta la villa de Lubaina ocho, assí que eran por todas xiii leguas, no pudo tanto andar que la noche no le tomasse a más de tres leguas de la villa» (IV 117) (*Ibid.*, 1531). El rey Lisuarte, pues, se retira a una jornada de su real (texto 1), es decir a ocho leguas (texto 2). Pero llegamos a saber, además, que la jornada apresurada es de unas diez leguas; la jornada lenta es de menos de cinco leguas (pues menos de cinco leguas es lo que retrocede el rey Perión en el tiempo que tarda el rey Lisuarte en llegar cerca de Lubaina). Todavía más: al comienzo del episodio (IV 109) se dice que el rey Lisuarte y el emperador de Roma «acordaron de andar mucho de espacio porque las gentes y cavallos fuessen folgados, y aquel día no anduvieron más de tres leguas» (*Ibid.*, 1447). En resumen: hay en el *Amadís*, por lo menos, cuatro clases distintas de jornadas de camino: 1) muy lenta, de tres leguas; 2) lenta, de unas cinco leguas; 3) normal, de ocho leguas, y 4) rápida, de diez o más leguas. Las distancias respectivas son 13,5 km., 22,5 km., 36 km. y 45 o más km. Las dos últimas clases son las que aparecen en el relato en que están los topónimos que estudiamos.

IV. GANTASI.

En el *Amadís de Gaula*, pues, una jornada de marcha normal equivale a ocho leguas de camino por día, esto es 36 km. más o menos. Como Amadís y Galaor

andan dos jornadas completas, acaso algo más por causa de la marcha nocturna en la Floresta Malaventurada durante la primera jornada, y sin embargo no llegan a Gantasi, luego este castillo está a más de 72 km. de Londres. Fuera del límite de los 72 km. desde Londres, la primera parte del topónimo *Gantasi*, esto es *Gant-*, nos sugiere especialmente la parte inicial *Cant-* de *Cantuaria*, *Cantiaci* y *Cantuarii*, que son variantes antiguas y medievales del nombre de la actual ciudad de Canterbury y de los habitantes de Kent⁴. El cambio de *C-* en *G-* es frecuente en la transmisión manuscrita de textos onomásticos y se produce incluso en otros nombres propios del *Amadis*⁵. Hay más topónimos ingleses comenzados con *Cant-*, *Kent-* y *Want-* cuya evolución a *Gant-* es posible en el *Amadis*, pero los elementos que siguen a esas primeras partes de ningún modo habrían podido dar el resultado *-asi*⁶. Ahora bien, de los tres nombres propuestos como más aceptables desde el punto de vista formal, dos presentan seria dificultad semántica, *Cantiaci* y *Cantuarii*, porque designan a los habitantes de Kent en general, pero no ciudad o castillo en particular. Uno de ellos, *Cantiaci*, además, es un nombre extraordinariamente raro⁷. Algo más lejos en cuanto a la forma, y sin embargo con evidentes ventajas sobre los anteriores desde el punto de vista del sentido y de su notable frecuencia en las fuentes, *Cantuaria* pudo haber sido el topónimo utilizado por el autor del *Amadis* primitivo donde hoy leemos *Gantasi*. En efecto, *Cantuaria* no solo es el nombre que en muchas de las fuentes británicas del *Amadis* se emplea para designar a Canterbury, la ciudad no la gente, sino que incluso la más grande de sus dificultades formales, la *-a* final, se resuelve considerando que, por la propia anomalía de la terminación *-i* en la toponomástica amadisiana, esa *-a* seguramente existía en el texto primitivo y se deglutinó embebida en la vocal *a* u otra distinta de *i* de término siguiente al topónimo. El cambio de *r* en *c* y después en *s* es un acontecimiento menor en la historia del topónimo primitivo y en la de la onomástica del *Amadis*⁸.

⁴ El país, actual Kent, es denominado *Cantium* por Julio César, *Kántion* por Diodoro de Sicilia y Estrabón, *Kántion ákron* por Plotomeo, *Cantia* por Beda el Venerable, *Cent*, etc. en la *Crónica Anglo-sajona*. (vid. Ekwal, 1991, 272).

⁵ Vid. Nombres con *C- > G-* en Suárez Pallasá, 1995, 91-134.

⁶ Cf. *Cantley* (Norfolk, Yorkshire), en la Edad Media *Cantelea*, etc., (Ekwal, 1991, 85-86); *Cantlop* (Shropshire), en la EM *Cantelop* (ibid., 86); *Cantsfield* (Lancashire), en la EM *Cantesfelt*, etc., (ibid. 86); *Kentisbeare* (Devonshire), en la EM *Chentesbere*, etc., (ibid., 272); *Kentisbury* (Devonshire), en la EM *Chentesberie*, etc., (ibid., 272); *Wansley* (Devonshire), en la EM *Wanteslegh*, etc., (ibid., 496); *Wantsley* (Dorset), en la EM *Wanteslegh*, etc., (ibid.496); etc.

⁷ En efecto, aparece una sola vez en la frase *Duroverum Cantiacorum* (exactamente *Duro averno Cantiacorum*) en la *Cosmographia* del Anónimo de Ravenna (vid. *Ravennatis Anonymi Cosmographia et Guidonis Geographica*, 1990, 106)

⁸ *Cantuaria* está, entre otras, en las siguientes fuentes amadisianas: Enrique de Huntingdon (*Historia Anglorum*, 1879, 177,179, etc.), Godofredo de Monmouth (*Historia regum Britanniae*, 1969, 3.75, 98), Guillermo de Malmesbury (*De gestis regum Anglorum*, 1889, 1.14,59, etc.), *Anales Cambriae* (1860, 64, etc.); etc. Pero el autor del *Amadis* primitivo no necesitó fuentes escritas para conocer el topónimo.

Canterbury, pues, el lugar designado por *Cantuaria* del *Amadis* primitivo y por *Gantasi* en el actual, cumple efectivamente la condición negativa de no estar a menos de 72 km. de Londres, puesto que en verdad está a unos 85 km. de esa ciudad. Canterbury, de otro lado, cumple con creces la condición formal. Pero, además, descubre un hecho fundamental en la construcción del relato de este episodio: que casi todos los acontecimientos relatados ocurren sobre uno de los caminos más famosos y transitados de toda la Gran Bretaña desde los tiempos romanos y durante toda la Edad Media, la Watling Street, la antigua calzada romana que, después de reunirse en Durovernum Cantiacorum (Canterbury) las procedentes de los cuatro puertos de Cantia (Kent), esto es Regulbium (Reculver), Rutupiae (Richborough), Dubris (Dover) y Lemanis (Lympne), desde Durovernum Cantiacorum pasaba por Londinium (Londres) y por Verulamium (Old Verulam, junto a St. Albans) hasta llegar a Deva (Chester), en los confines de los países que después fueron Inglaterra y Gales del Norte. Esta calzada no pasaba exactamente por dentro de la ciudad de Londres, sino que la rodeaba tres o cuatro kilómetros por el oeste para seguir hacia Verulamium, que está a 36 km. de Londres. La indicación que el enano Ardián hace a su señor acerca del camino que debe seguir para no desviarse en la persecución de Arcaláus (*cabe* o *cabo* la ciudad) de repente adquiere sentido y valor de notable testimonio.⁹

V. ABIÉS.

El castillo llamado *Abiés* constituye el término de la segunda jornada del viaje de Amadís y Galaor desde Londres hacia Gantasi, Canterbury, por la Watling Street. Por tanto, debería de estar situado a unos 72 km. de Londres y a 13 km., más o menos, de Canterbury. Pero no hay ni ha habido nunca en ese lugar un castillo así denominado. *Abiés*, en realidad, no es sino uno de los varios fantasmas onomásticos del actual *Amadis*, como lo son *Arnida* y *Arunda* (< adverbio *amidos*), *Baladin* (< adjetivo *baladi*), *Anteyna* (< frase *do ante yua*), *Çamando* (< frase *su mando*), *Grandares* (< frase *grand'torres*)¹⁰. *Abiés* procede del adverbio castellano antiguo *abés* 'apenas, con esfuerzo', por causa del influjo analógico del nombre personal *Abiés*

⁹ Se trata necesariamente de la Watling Street, porque no hay otra que conecte Londres con Canterbury. Este camino, pues, constituye una condición positiva exclusiva para identificar los lugares de los itinerarios. De otro lado, las palabras de Ardián ('cabo la villa es el más derecho camino') no tienen el propósito de hacer que Amadís se desvíe del que lleva, la Watling Street, sino que permanezca en él y no entre el Londres: 'el camino más directo es el que pasa por fuera de Londres y no entra en ella', es decir, la Watling Street, si se llega desde Canterbury.

¹⁰ Vid. Suárez Pallasá, 1990, 95; Real Academia Española, 1960 ss., 829c-830^a (sobre *amidos*); Academia Española, 1936, 2.35b-36a; Corominas, 1974, 371-2 (sobre *baladi*); Gayanos, 1857, 384 nota ('de Anteyna' = 'do ante(s) yua').

de uno de los notables personajes del Libro I, el rey Abiés de Irlanda. El texto que en el *Amadís* actual leemos de la siguiente manera: «Así fueron todo aquel día, y Galaor hablando con Madasima; y al sol puesto llegaron al castillo que llamaban Abies, y la señora los acogio muy bien» (Rodríguez de Montalvo, 1987-8,556), debió de haber sido en una redacción anterior: «Así fueron todo aquel día, y Galaor <yva> hablando con Madasima; y llegaron al castillo abés al sol puesto». El autor quería enfatizar el hecho de haber andado los personajes una jornada entera para hacer más dramático su alejamiento de Londres en el momento en que se fraguaba el complot de Arcaláus y Barsinán. En la frase «llegaron al castillo abés al sol puesto» un amanuense leyó *abés* como el nombre del castillo de la dueña amiga de Madasima.¹¹

VI. MALAVENTURADA.

De acuerdo con el texto del *Amadís* a media jornada de marcha desde Londres hacia Canterbury y sobre la Watling Street hay una floresta denominada *Malaventurada*. Pero no existe ni ha existido nunca floresta de tal nombre en Inglaterra a unos 20 km. de Londres en el lugar predicho. El nombre pudo haber sido creación poética del autor, aunque lo más probable es que se haya interpretado como nombre propio un adjetivo, *malaventurada*, aplicado a *floresta* en virtud del desafortunado hecho acaecido a Amadís y a Galaor y, si no se trata de una interpolación, lo más probable, a otros caballeros.¹²

VII. MONTE ALDÍN.

Sobre que el topónimo amadisiano *Valderin* (I 18) representa en el texto actual el *Verolamium* del primitivo no puede haber ninguna duda, porque coincide con el *Valdarin*, *Valdarun*, según los códices, de la *Primera Crónica General de España*, en la cual, en el lugar en que se relatan las dos expediciones de Julio César a Britannia según el resumen y versión de Paulo Orosio, ambas variantes están por *Verolam*¹³.

¹¹ Sobre *Abés* y *Abiés*, vid. Real Academia Española, 1960 ss., 1-2; Corominas, 1974, 1.8; Suárez Pallasá, 1990, 95. Otros nombres de caballeros que se convirtieron en topónimos son *Palingues* y *Galpano*.

¹² J.B. Avalle-Arce compara con la Forest Aventureuse del *Merlin* y la Forest Perilleuse del *Tristán en prose* (vid. Rodríguez de Montalvo, 1991, 1. 403 n. 435); pero estas florestas artúricas, visto el verosimilismo toponomástico amadisiano primitivo, no necesariamente sugirieron el topónimo *Malaventurada* al primer autor, aino que debieron de haber influido a un redactor posterior para que convirtiera el adjetivo en nombre de lugar.

¹³ Sobre el topónimo *Valdarin*: *Primera Crónica General de España*, 1977, 1. 64. Vid. Suárez Pallasá, ídem, 1996, 5-76.

Dado que es improbable que *Verolam*, variante abreviada del más genuino *Verulamium*, haya evolucionado en forma coincidente en el *Amadís* y en la *Crónica* por separado y por mera casualidad, se plantea el difícil problema de la intertextualidad entre ambas obras. De todos modos, cualquiera haya sido el efecto, influjo del *Amadís* en la *Crónica* o viceversa, lo que ahora nos interesa sobre todo es que el topónimo *Valderín* del texto amadisiano actual, como el *Valdarín* de la *Crónica*, procede de la variante *Verulamium*, abreviatura mediante, y representa el lugar sobre la Watling Street hoy denominado *Old Verulam*, frente a St. Albans, de un lado, y de otro, que *Monte Aldín* tiene la misma etimología, es por tanto variante amadisiana de *Valderín* y designa geográficamente el mismo lugar. Ahora bien, por causa de la evidente diferencia formal, la identidad de ambos nombres de lugar se prueba por cuatro razones distintas: 1) los castillos nombrados de las dos maneras pertenecen al mismo señor, Arcaláus el Encantador; 2) se los describe con rasgos similares: Valderín es «un muy fermoso castillo y muy fuerte a maravilla» (I 18) (Ibid., 426), Monte Aldín es «de los más fuertes castillos del mundo» (I 34) (Ibid., 565), rasgos complementarios que, además, corresponden a los de Valdarín de la *Primera Crónica General*¹⁴; 3) desde las formas *Uerolami'* y *Uerolam'*, abreviadas de la variante *Uerolamium*, se explican perfectamente *Valderín* y *Monte Aldín*:

<i>Uerolami'</i>	<i>Uerolam'</i>
<i>Ualderin</i>	<i>Monaldin > Monte Aldín</i> ;

en el primer caso, como en la *Crónica*, *ol* se leyó como *d* y *mi* como *rin*, con igual número de rasgos verticales; en el segundo, la confusión de *r* con *n* generó que *U* se leyera como *M* para formar el frecuente primer elemento toponímico *Mon-*, después *a* se leyó como *d*¹⁵ y *m* como *in*, con igual número de rasgos verticales, y al cabo *Mon*, entendido como 'monte' ya en la interpretación de *Uer-*, recibió la forma plena *Monte* y el topónimo se escindió¹⁶; 4) el lugar denominado *Uerolam*, es decir *Verulamium* o *Verulamium*, está realmente sobre la calzada romana denominada más tarde en tiempos ingleses *Watling Street*¹⁷, y sobre ella están también *Gantasi* o *Canterbury*, en uno de los extremos del camino recorrido por *Amadís*, según hemos visto, y *Monte Aldín* en el

¹⁴. 'Valdarín que dizen que era el mas fuerte castiello e el mas rico de todas cosas que en amas las Bretannas avie' (*Primera Crónica General*, 1. 64)

¹⁵. Cf. el topónimo del *Amadís* primitivo *Alclyd > Antalia* (con *d > a*)

¹⁶. Cf. las variantes amadisianas actuales *Argamón* y *Argamonte* del mismo nombre personal (con *-mon > -monte*).

¹⁷. Beda el Venerable, en el pasaje de su *Historia ecclesiastica* en que refiere el martirio de San Albano, denomina *Verolamium* a este lugar, pero agrega las formas inglesas del mismo topónimo: 'Passus est autem beatus Albanus die decimo kalendarum Iuliarum iuxta ciuitatem Uerolamium, quae nunc a gente Anglorum Uerlamacaestir siue Uaeclingacaestir appellatur' (Beda el Venerable, 1991, 34). Enrique de Huntingdon transcribe este pasaje en su *Historia Anglorum* con variantes de los topónimos: 'Passus est autem juxta Verolamium, id est Wirlamecester, sive Watlingeceaster' (28). *Uaeclingacaestir* o *Watlingeceaster* significa 'Fuerte romano (sc. Verulamium) de los Waeclingas'.

otro, y como *Valderín* es nombre que indudablemente procede de *Verolam*, como en la *Primera Crónica General*, y designa en efecto a Verulamium, es decir Old Verulam o St. Albans, sobre la Watling Street, en consecuencia *Valderín* y *Monte Aldín* designan el mismo lugar en el *Amadís* y en la geografía inglesa que sirve de substrato real a la suya poética. En esta argumentación *Valderín* y *Monte Aldín* se complementan: tienen en común de modo evidente la primera y segunda razón; en la tercera *Valderín* aporta la evidencia de designar a Verulamium por su indudable relación formal con *Valdarín* y *Valdarun* de la *Primera Crónica General*, pero en la cuarta *Monte Aldín* aporta a *fortiori* la de estar el lugar así denominado en el *Amadís* sobre el itinerario de la Watling Street, lo cual no es evidente para *Valderín*, porque el texto amadisiano actual, a pesar de la *Crónica*, parece desmentirlo.

VIII. VALDERÍN.

Verulamium está a 36 km. de Londres, a una jornada de marcha por la Watling Street. El texto amadisiano actual no solo no pone en evidencia este hecho, sino que parece negarlo. En efecto, en I 18 se refiere que, después que Arcaláus encantó a Amadís en Valderín y lo dejó moribundo, se dirigió a la corte del rey Lisuarte, que estaba en Windsor, para anunciar su muerte. En I 20 se informa sobre la duración del viaje de Arcaláus de Valderín hasta Vindilisora: «Anduvo tanto Arcaláus después que se partió de Amadís, donde lo dexó encantado, en su cavallo y armado de sus armas, que a los diez días llegó a casa del rey Lisuarte, una mañana cuando el sol salía» (Rodríguez de Montalvo, 1987-8, 448).¹⁸ Ahora bien, Windsor está a unos 42 km. de Verulamium, por lo cual, considerando que esta distancia equivale a una jornada de marcha de prisa, los diez días de viaje de Arcaláus son notoriamente excesivos. Si Arcaláus hubiera viajado durante diez días de marcha normal, Valderín estaría a por lo menos 360 km. de Vindilisora, lo cual es también notoriamente falso. Hay, pues, un error en el cómputo del texto actual. En lugar de «diez días» debería leerse «otro día». Es probable que la sustitución de «otro día» haya ocurrido por efecto de la refundición a que todo el episodio del encantamiento de Amadís fue sometido. En efecto, en el relato aparecen alusiones a un Libro IV que no existía en la primitiva redacción en tres

Del nombre de esta gente germánica tomó el nuevo suyo Verulamium, y de este nombre nuevo se derivó luego el de la calzada romana que pasaba por ese lugar, la Watling Street, el camino de Verulamium por antonomasia.

¹⁸ La correlación *tanto...que* no es ponderativa, y por tanto no implica referencia a cantidad, en el *Amadís*. Como en francés medieval, es descriptiva, es decir que no significa 'mucho ...hasta que', sino simplemente 'hasta...que'. En la frase considerada equivale, pues, a 'anduvo hasta llegar', 'anduvo hasta que llegó' o 'anduvo y llegó'. No se trata, por tanto, de correlación consecutiva, aunque la entendió de tal modo el redactor que alteró la duración del viaje de Arcaláus.

libros, testimoniada, como se sabe, por los dichos de Pero Ferruz en el *Cancionero de Baena*, así como al episodio de la liberación de Arcaláus, en la parte final del actual Libro IV, por el cumplimiento de un don otorgado por Amadís a la mujer de aquél. Ahora bien, el encadenamiento causal de los hechos relatados es como sigue: deuda de gratitud de Amadís para con la mujer de Arcaláus (Libro I) > demanda de un don a Amadís por la mujer de Arcaláus, esto es su liberación (Libro IV) > liberación de Arcaláus > rapto del rey Lisuarte por Arcaláus > muerte de Arcaláus y liberación del rey Lisuarte por Esplandián (*Sergas*, todavía incluidas en el Libro IV en la forma primitiva de la refundición de Garci Rodríguez de Montalvo). Por tanto, como cada hecho precedente está en función del consecuente, por transitividad la actuación de la mujer de Arcaláus en el Libro I está en función de la actuación de Esplandián en las *Sergas*; luego las alusiones a un Libro IV y a los hechos conexos acontecidos en su marco son obra de un refundidor que intervino en relación con la historia de Esplandián. En conclusión, corrupción en el texto y remanejo narrativo son ahora evidentes y con ellos debe relacionarse la alteración aquí considerada.

IX. DE GANTASI Y DE LONDRES A MONTE ALDÍN.

Como el autor del *Amadís* primitivo hace el relato de los movimientos de los personajes a leguas contadas en este episodio, estamos autorizados a determinar mayores precisiones acerca de las distancias recorridas y los tiempos empleados en recorrerlas. Hemos visto en el resumen preliminar que Ardián encuentra a Amadís y a Galaor a dos leguas de Londres. Si hasta el punto más alejado de Londres en su viaje de ida hacia Gantasi Amadís y Galaor recorrieron unos 72 km. en dos jornadas (si hubieran recorrido más por causa de la marcha nocturna en la floresta, se favorecería nuestra hipótesis), hallarlos Ardián a solo dos leguas de Londres implica que, habiendo andado esas dos leguas a toda prisa, como debió de haberlo hecho, desde la ciudad de Londres y desde el momento en que Arcaláus se llevó a Oriana y Mabilia le mandó que buscara a su señor, Amadís y Galaor debían estar a unas tres leguas (a cuatro exactamente sin tal prisa de Ardián) de Londres, es decir pasada ya la mitad y cerca del fin de la jornada de camino, pasado el mediodía y próxima la tarde, e implica también que el último acto del complot de Arcaláus en Londres, el rapto de Oriana y la captura de Lisuarte, tuvo lugar por la tarde del mismo día, en el momento en que Amadís estaba a solo tres leguas más o menos de la ciudad, del término de su jornada y del traidor Arcaláus, e implica, por último, que cuando Amadís, siguiendo el camino de la Watling Street, pasó cabe la ciudad de Londres, el señor de Sansueña daba comienzo a su intento de apoderarse de la ciudad de Londres y de la reina. Es por no haber actuado por la mañana, sino por la tarde, que a Arcaláus se le hizo noche antes de llegar a Monte

Aldín, Verulamium, que está a solo una jornada de marcha completa desde Londres. Si Arcaláus y su gente hubieran actuado por la mañana, como ocurre tantas veces en el género a que pertenece el relato amadisiano cuando se refiere comienzo de episodio, habrían podido llegar al fuerte castillo de Monte Aldín, y a Daganel, y por ello Amadís no habría podido liberar a Oriana y todo lo demás. Pero el autor, calculando con precisión las leguas y las horas de los viajes, las distancias y los tiempos, y, lo que es todavía más notable, las velocidades y duraciones relativas de los movimientos, hizo que Arcaláus esperara la tarde para dar su golpe ... y para fracasar, dada la proximidad de Monte Aldín, Verulamim¹⁹. Esta cuidadosa técnica narrativa de las leguas contadas aparece en otros episodios del *Amadís*: el ya mencionado del Libro IV (la retirada de las huestes y socorro de Amadís); el del viaje de Durín a Sobradisa y a la Insula Firme en demanda de Amadís al comienzo del actual Libro II. Por supuesto, esta técnica narrativa debió de haber producido un intenso *pathos* en los primeros lectores, si conocían las localizaciones de los lugares reales involucrados poéticamente en la acción, los itinerarios de los personajes y las mínimas diferencias espacio-temporales por las cuales las elucubradas intenciones de los agresores no llegaron a o tener éxito en el episodio que consideramos.²⁰

X. DAGANEL.

La identificación de Daganel debe ser congruente con la de Monte Aldín, porque Arcaláus y su cormano se reúnen después de salir cada uno a su tiempo de Londres, andan por el mismo camino un trecho y al cabo, donde éste se divide, se separan también ellos. Como Monte Aldín representa a Verulamium, la ciudad de la

¹⁹. Pero precisamente porque Verulamium, esto es Monte Aldín, está a una jornada de marcha desde Londres, el autor no pudo hacer que la actuación de Arcaláus comenzara por la mañana. De haberlo hecho así, Arcaláus habría llegado a su castillo, uno de los más fuertes del mundo (I 34), antes que Amadís le diera alcance, preservada la razonabilidad verosimilista del relato. De otro lado, si el autor pone énfasis en la fortaleza del castillo de Arcaláus, ello es para indicar que, refugiado en él con Oriana, Amadís ya no habría podido liberarla ni salvar a Londres. En conclusión, cominezo tardío y énfasis en la fortaleza de Monte Aldín son pruebas de la proximidad de este castillo a Londres, argumento a favor de Verulamium. Considerado el tema desde otro punto de vista: Verulamium fue desde el principio en el pensamiento del autor el principal castillo de Arcaláus; como tal se impuso a su imaginación en este episodio; luego los acontecimientos del relato tuvieron que ser acomodados razonablemente a la situación de Verulamium con respecto a Londres.

²⁰. Por supuesto, no hay itinerarios ni movimientos inteligibles para los hipotéticos destinatarios del relato sin el necesario conocimiento de los lugares aludidos por los topónimos involucrados en él. Sin embargo, corrompidos los topónimos (o presentado el relato a un público para el cual son extraños o ambas cosas al mismo tiempo), el *pathos* y el interés subsisten por causa de la importancia de los acontecimientos relatados y de los personajes puestos en juego.

Watling Street, no podemos esperar que Daganel se encuentre, en principio, fuera de la dirección noroeste de Londres. Verulamium está en Hertfordshire y en el condado occidental vecino, Buckinghamshire, cerca del límite entre ambos condados y a casi 50 km. de Londres hay un lugar cuyo nombre medieval está notablemente próximo al topónimo amadisiano *Daganel*. Se trata de Dagnall, que en la Edad Media aparece denominado como *Dagenhall* (en los *Feet of Fines* de 1196 y en los *Episcopal Registers* de 1228)²¹. Para que el topónimo medieval *Dagenhall* haya resultado en el *Daganel* del *Amadis* actual solo fue necesario que se leyera su grafía al modo de la fonética castellana, [dagenal] y que se produjera la sencillísima metátesis recíproca de las vocales, -e-a- > -a-e, seguramente promovida por el influjo analógico del nombre personal *Daganel* de un caballero mencionado en el Libro I.²²

El itinerario de los personajes, el primo de Arcaláus primero y después don Galaor, desde Londres hacia Daganel, es decir Dagnall, es como sigue: de Londres y de la vecindad de Londres Arcaláus y su primo salen hacia el oeste y toman la Watling Street poco antes de Paddington; siguen por este camino juntos hasta la antigua estación romana de Sulloniaca, poco antes de la actual Elstree²³; en este punto se separan, y mientras que Arcaláus sigue por la Watling Street hacia Monte Aldín, Verulamium, su primo se desvía de ella y prosigue su marcha algo más al oeste para pasar por el lugar conocido hoy como Kings Langley²⁴, hasta llegar casi a Daganel, Dagnall, en el confin de Hertfordshire y Buckinghamshire²⁵. Don Galaor realiza el mismo itinerario que el primo de Arcaláus, pero sin partir de Londres, porque por el aviso del enano Ardián no deja la Watling Street, por la que va llegando desde cerca de Gantasi, Canterbury. Dagnall, en fin, está a diez millas al noroeste de Old Verulam, esto es a unos 16 km. de distancia.

²¹. Ekwall, 1991, 138. Dagnall está a 51° 50' 3" y 0° 33' 4" O.

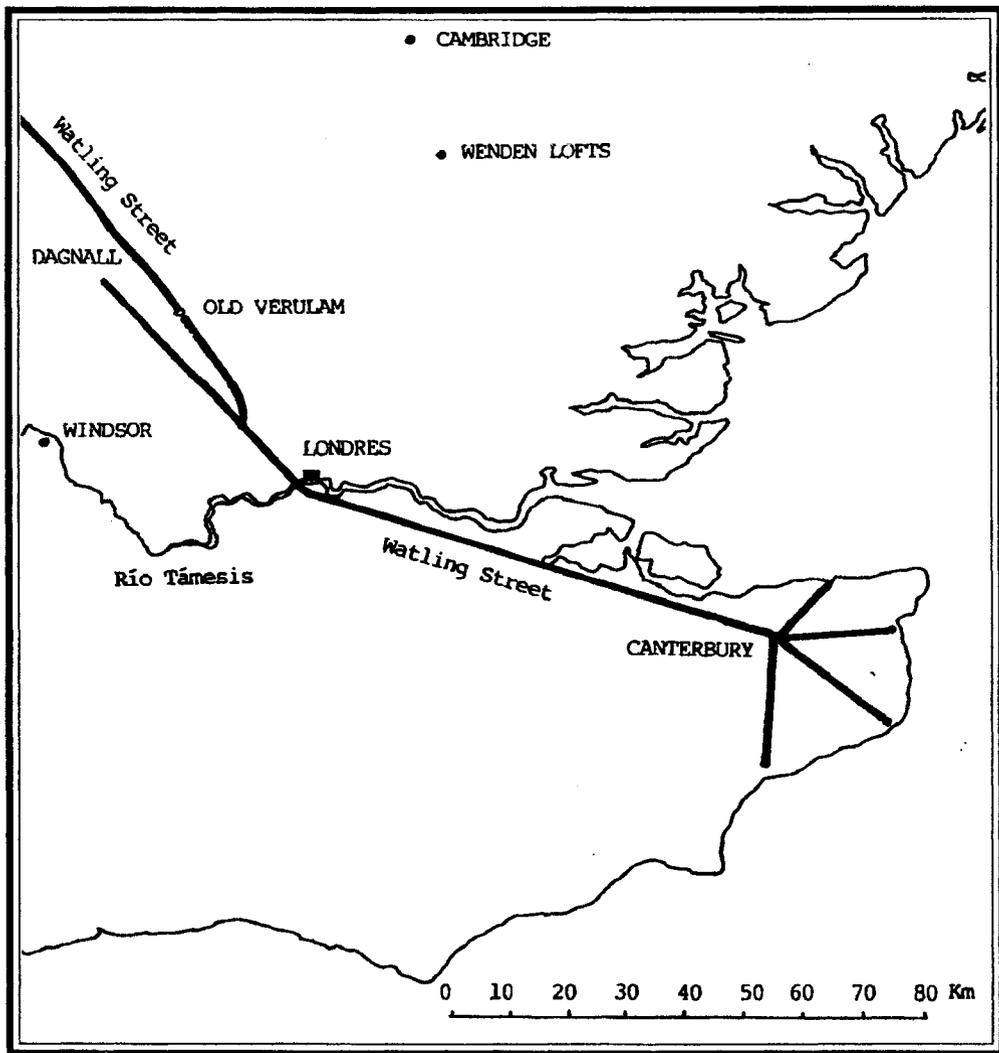
²². El nombre de este caballero fue tomado por el autor del *Amadis* primitivo del del obispo irlandés Daganus mencionado por Beda el Venerable en su *Historia ecclesiastica* y por Enrique de Huntingdon en su *Historia Anglorum*. Beda transcribe una carta de Laurentius, Mellitus y Justus, obispos de Inglaterra, a los obispos y abades irlandeses escrita con motivos de la diferencia de fechas de la celebración de la Pascua. Dicen estos obispos de Inglaterra sobre el obispo irlandés Daganus: 'Scottos uero per Daganum episcopum in hanc, quam superius memorauimus, insulam, et Columbanum abbatem in Gallis uenientem nihil discrepare a Brettonibus in eorum conuersatione didicimus. Nam Daganus episcopus ad nos ueniens non solum cibum nobiscum sed nec in eodem hospitio, quo uescebamur, sumere uoluit' (Beda el Venerable, 1991, 146; Enrique de Huntingdon, 1879, 80). Daganus es latinización del nombre irlandés *Dagán*, derivado de *Dag* (O Corráin, D. and F. Maguire, 1992, 68). Sobre el influjo de nombres personales en topónimos, *vid.* n.11.

²³. El lugar Elstree existía en la Edad Media. En 785 se lo llama *Tidhulfes treow* y en 1278 *Ydolvestre* (E. Ekwall, *op. cit.*, pág. 165).

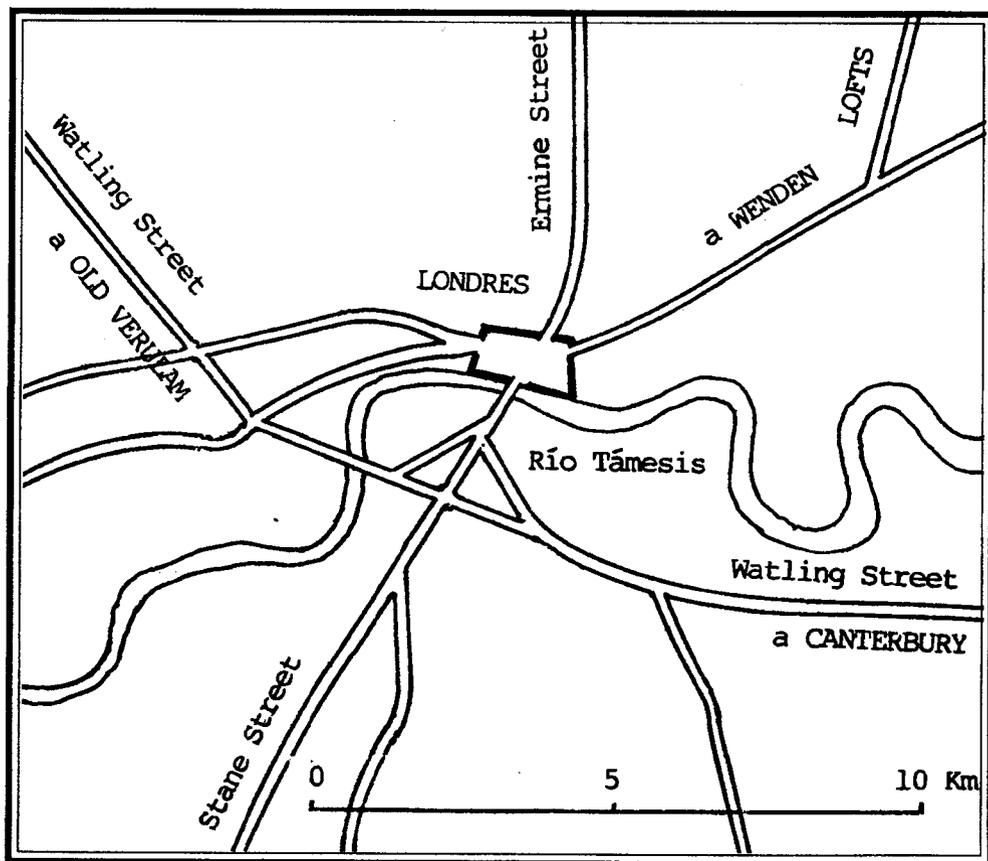
²⁴. En un documento de 1254 este lugar es denominado *Langel' Regis* (E. Ekwall, 1991, 287).

²⁵. Donde se cruzan las carreteras actuales A 4146 y B 4506.

Mapa 1: La Watling Street desde Canterbury hasta Old Verulam y lugares mencionados en el relato (excepto Cambridge)



Mapa 2: “Cabo la villa es el más derecho camino” (I 35). La Watling Street en la vecindad de Londres. (de *The city of London. From prehistoric times to c. 1520.* De Mary D. Lobel, W. H. Johns. Oxford: Oxford University Press, 1991; pá gs. 104-5)



XI. GALDENDA.

Para la identificación de Galdenda contamos con los siguientes elementos: 1) el topónimo *Galdenda*, cuya forma actual supone, de acuerdo con normas evolutivas de la onomástica amadisiana, un modelo teórico como **Galdenna* o **Waldenna*²⁶; 2) como surge positivamente de las palabras de la doncella de Madasima, la ida y la vuelta desde Galdenda más el tiempo requerido para un combate ante este castillo insumen bien cinco días, de los cuales se deducen con verosimilitud dos para la ida, uno para el combate y otros dos para la vuelta, por lo cual Galdenda puede estar a unos 72 km. de Londres; 3) dado que la mención de Galdenda forma parte del embuste urdido para llevar dos caballeros del rey Lisuarte a Gantasi, Galdenda no puede estar

²⁶ Porque en la evolución de la onomástica amadisiana 'nm'- intervocálica primitiva > -nd- y wa- > Ga-. Vid. Suárez Pallasá, 1997, 49-88.

en la dirección de Gantasi, adonde van realmente los caballeros, ni el autor habría elegido un lugar en la de Monte Aldín y Daganel, es decir que Galdenda tiene que estar fuera de la dirección sureste a noroeste, que es la de la Watling Street. Desde el punto de vista de la forma onomástica cinco topónimos ingleses se aproximan al modelo teórico amadisiano. Son ellos: 1) *Walden*²⁷ de Essex, 2) *King's & St Paul's Walden* de Hertfordshire²⁸, 3) *Walden* del North Riding of York²⁹, 4) *Great & Little Weldon* de Northamptonshire³⁰, 5) *Wenden Lofts & Wendens Ambo* de Essex³¹. Desde una forma como la de *Wandenne* (nº5), testimoniada en 1207, puede explicarse con perfección el topónimo *Galdenda* del actual *Amadis*, porque concuerda casi plenamente con el modelo teórico propuesto. En efecto, el grupo original *-nn-* intervocálico de la onomástica amadisiana evoluciona regularmente a *-nd-* y el discrepante elemento *-l* de la primera sílaba resulta fácilmente de la disimilación de *-n-*; de otro lado, *W-* inicial pasa también con regularidad a *G-* en la evolución de la onomástica amadisiana. Luego, *Wandenne* > *Gandenda* > *Galdenda* es un proceso definitivamente aceptable para la onomástica de la obra. De tal modo, *Wandenne* es un topónimo aceptable en cuanto a la forma. El segundo elemento y condición identificatoria también se cumple aceptablemente, porque el lugar denominado *Wandenne* en la Edad Media está a unos 60 km. casi al noreste de Londres. Con esta localización se cumple además la tercera condición, a saber, que su dirección con respecto a Londres no coincida con la de Gantasi ni con la de Monte Aldín y Daganel.³²

En consecuencia, la doncella que mintió al rey Lisuarte encubrió su mentira con la apariencia verosímil de un viaje de ida y vuelta a Galdenda en cinco días, dado que los sesenta kilómetros que ese castillo dista de Londres bien pueden recorrerse en dos jornadas con un día de permanencia para el combate. La noticia de la doncella

²⁷. Denominado en la Edad Media *Waledana* (*Domesday Book*), *Waledena* en 1141 (*Index to the Charters and Rolls in the British Museum*), *Waledene* en 1198 (*Feet of Fines*) (E. Ekwall, 492).

²⁸. Denominado *Waledene* en el año 888 (*Cartularium Saxonicum*, 557), *Waldene* (*Domesday Book*), *Walden* en 1158 (*Pipe Rolls*), *Waldan Regis* en 1190 (*Index to the Charters and Rolls in the British Museum*) (E. Ekwall, 492).

²⁹. Denominado *Waldene* en 1270 (*Yorkshire Inquisitions*), *Waldene* (W. Dugdale, *Monasticon Anglicanum*) (E. Ekwall, 492).

³⁰. Denominado *parua Weledene* (*Domesday Book*), *Welledon* en 1163 (*Pipe Rolls*) y 1220 (*The Book of Fees*), *Magna Welledon* en 1186 (*Pipe Rolls*) (E. Ekwall, 504).

³¹. Denominado *Wendena* (*Domesday Book*), *Wandenne* en 1207 (*Feet of Fines*), *Wenden Magna* en 1238 (*Subsidy Rolls*), *Great Wenden* en 1252 (*Feet of Fines*), etc. (E. Ekwall, 506).

³². A solo 3 km. de Wenden Lofts está Walden (nº1). La forma actual de su nombre, Walden, y las medievales *Waldene* y *Waldena* permiten considerar como probable, aunque no la tenemos documentada, una forma como *Waldenne* o *Waldenna* en la época de gestación del Amadis, esto es a mediados del s. XIII. Este lugar tiene sobre su anterior las ventajas de hallarse sobre el camino que llevaba de Londres a Cambridge, a 25 km. de esta ciudad, y de tener más fama que Wenden Lofts (*vid.*, por ejemplo, Enrique de Huntingdon, 276).

mentirosa acerca de Galdenda es cierta, y en realidad lo único cierto de su relato. Por otra parte, hay que insistir en el valor de la intervención del enano Ardián, pues Galdenda está con respecto a Londres en la dirección casi contraria de la de Gantasi, adonde son llevados Amadís y Galaor. El autor hizo que, contra lo habitual, el enano no acompañara a su señor sino hasta el lugar en que tomó el camino de Gantasi, la Watling Street, y de no haber visto con sus propios ojos la ida por él de Amadís y Galaor, habría salido en vano a buscarlos donde no podría haberlos hallado; Amadís y Galaor habrían entrado en Londres, no habrían podido dejar de proteger a la reina contra Barsinán y, por ello, Arcaláus y su primo habrían puesto fuera de su alcance al rey Lisuarte y a Oriana.

XII. CONCLUSIONES.

La identificación de los topónimos amadisianos *Gantasi*, *Monte Aldin*, *Daganel* y *Galdenda* como Cantuaria o Canterbury, Verulamium o Old Verulam, Dagenhall o Dagnall y Wandenne o Wenden Lofts & Wendens Ambo, respectivamente, ha sido demostrada teniendo en cuenta dos clases de causas: la formal onomástica y la temporal y espacial de los itinerarios de los personajes. Excepto raros topónimos, como *Londres*, cuando en la investigación toponomástica del *Amadís* se apela a la mera forma de los nombres, la identificación es azarosa y los resultados de tal procedimiento nunca superan el estado de conjetura. En este estudio, en cambio, sin desestimar las formas, en vez de arrancar del texto los topónimos y estudiarlos aislados y desnaturalizados, hemos preferido tratarlos en su natural ámbito narrativo, interpretándolos dentro de los sistemas de referencias que constituyen y a los que pertenecen. Con ello no hemos hecho nada más que respetar y aprovechar metódicamente los datos del propio texto, relevándolos y entendiéndolos del modo más lógico posible según la hipótesis, único *a priori* necesario, de que el autor del *Amadís* primitivo no utilizó nombres vanos, porque conoció los lugares nombrados, los nombró con sus nombres antiguos y medievales, los ubicó en la geografía poética de su relato en exacta correspondencia con la realidad extratextual, como habría hecho un historiógrafo, e hizo que sus personajes se movieran entre ellos con un artístico máximo de verosimilitud y razonabilidad. Procedimos, pues, de la siguiente manera en el estudio de los topónimos: 1º) refiriéndolos a los itinerarios recorridos por los personajes deducidos del propio texto para determinar positiva o negativamente sus relaciones espacio-temporales; 2º) hipotetizando la realidad geográfica de los itinerarios con respecto a un punto fijo inequívoco, en este caso Londres; 3º) identificando los topónimos del texto sobre tales itinerarios a) en virtud de las condiciones negativas y positivas de identificación, esto es dónde no pueden estar los lugares nombrados y dónde deben estar por causa de la estructura espacio-temporal constituida con respecto al andar de los personajes y las

relaciones recíprocas inherentes a ella, Londres incluido, y b) en virtud de las formas toponomásticas británicas antiguas y medievales de los lugares posibles, desde las cuales pudieran explicarse aceptablemente, evolución supuesta, las del actual texto amadisiano. Hemos considerado, por tanto, una teoría que contemplara conjuntas e inseparables la estructura de los referentes poéticos y reales y las formas gráfica y fonética de los topónimos. Los topónimos conjeturados, en consecuencia, no eran aceptables, si no cumplían las condiciones de la estructura referencial; pero, viceversa, la estructura referencial no podía progresar desde el estado de abstracción e hipótesis de la estructura hasta el de mimesis verosimilista y demostración sin formas toponímicas convenientes determinadas en los itinerarios reales.

Por la aplicación de estos principios teóricos y metodológicos, que podrían encabezar nuestro trabajo a modo de premisa, hemos demostrado al cabo 1º) que siendo el *Londres* poético, realidad y nombre, representación de *Londres* de la realidad geográfica inglesa medieval, el *Gantasi* poético representa al *Cantuaría* real, *Monte Aldín* poético a *Verulamium* real, *Daganel* poético a *Dagenhall* real y, en fin, *Galdenda* poético a *Wandenne*, tanto por la estructura a que pertenecen cuanto por sus formas onomásticas; dicho de otro modo, que la realidad poética *Londres*, *Gantasi*, *Monte Aldín*, *Daganel* y *Galdenda* del *Amadis* se identifica y representa a *Londres*, *Canterbury*, *Old Verulam*, *Dagnall* y *Wenden Lofts* de la realidad geográfica inglesa actual; 2º) que el itinerario poético de los personajes constituido por los topónimos *Londres*, *Gantasi*, *Monte Aldín* y, en parte, *Daganel* se cumple sobre un camino poético que imita la famosa *Watling Street* de Inglaterra medieval; dicho de otro modo, que las relaciones estructurales de los topónimos no son simples abstracciones lógicas, sino que tienen como los propios topónimos un substrato real concreto: el camino romano y medieval inglés llamado *Watling Street*. En él están, en efecto, *Canterbury*, *Londres* y *Verulamium* y, apartándose de él hacia occidente en un lugar preciso de su trazado, *Dagnall*. El descubrimiento de la *Watling Street* en el *Amadis* es un hecho tan importante como la demostración de los topónimos. En ese camino, y en sus lugares, imaginó el autor del *Amadis* primitivo las dramáticas idas y vueltas de sus personajes en este episodio capital de la obra. Y no podía ser de otra manera: los caballeros no se movían en espacios virginales e ignotos, sino que eran andantes por las viejas calzadas públicas romanas.

A la luz de estos hallazgos conviene que reformulemos nuestras ideas acerca del autor del *Amadis* primitivo, de su arte y del público al que pudo destinar su obra. En primer lugar resulta evidente que un autor que utiliza una toponimia inglesa como la demostrada en este trabajo y que ubica coherentemente todos los lugares mencionados en exacta correspondencia con los reales de la Inglaterra medieval tiene que haber conocido personalmente la geografía que imita en su poesía. En efecto, una representación tan cuidadosamente verosimilista como la suya no puede ser producto

de un saber libresco e indirecto, sino directo y personal de quien ha estado en esos caminos y lugares británicos³³. Con ello no afirmamos en modo alguno que el *Amadís* primitivo haya sido creado por un autor inglés, sino que el español que lo creó tuvo larga y minuciosa experiencia de las cosas de Inglaterra en particular y de la Gran Bretaña en general.

En segundo lugar, ese mismo conocimiento exacto y minucioso de lugares y caminos de Inglaterra ha permitido al autor crear un magnífico y dramático juego de tensiones y distensiones con el ir y venir pendular y sincrónico de los personajes casi enteramente por un solo itinerario, aunque, de otro lado, algunos mecanismos resolutivos de la acción sean un tanto ingenuos. A las idas y venidas por la Watling Street poética se suma la sugerencia de otro viaje engañoso por otro camino famoso de Inglaterra: el que se dirigía al noreste de Londres y llevaba a Cambridge, después de pasar cerca de Wenden Lofts. El mismo arte cuidadoso en el manejo del tiempo, el espacio y las velocidades relativas reaparece en otros episodios de la obra. El último está en la que debió de haber sido parte final del primitivo Libro III: el relato de la contenida aproximación de los ejércitos de los reyes Lisuarte y Perión y sobre todo de las instancias posteriores a la tregua y separación de las huestes con la retirada de la del rey Lisuarte a su villa de Lubayna y la del rey Perión a la Insula Firme y el regreso apresurado de Amadís a leguas contadas por causa del ataque artero del ejército mandado por el rey Arávigo. El relato de tales acontecimientos presenta un patrón de sincronización pendular espacio-temporal en todo similar al del episodio del Libro I que hemos estudiado. Por lo cual creemos que se justifica pensar en una autoría común de ambos episodios. Con ello tenemos una nueva precisión acerca de la extensión de la obra primitiva: abarcaba la guerra entre el rey Lisuarte y Amadís, la intervención del ermitaño Nasciano, la tregua y separación de las huestes, el ataque del rey Arávigo, el socorro de Amadís al rey Lisuarte, la reconciliación de ambos y boda pública final de Amadís y Oriana, puesto que, además, el final original del Libro I, socorro de Amadís y Galaor, que acabamos de considerar, y matrimonio secreto de Amadís y Oriana en el bosque, corresponde en tema y estructura al del Libro III primitivo, ahora episodio incluido en el Libro IV. Se trata, en definitiva, de un indicio más acerca de la forma y extensión del primer Amadís.

En tercer lugar, tal juego de tensiones y distensiones, de *pathos* generado mediante la representación de movimientos pendulares y sincrónicos de los personajes entre puntos límites de ciertos itinerarios, no podría haber sido creado para un lector

³³. Es absolutamente improbable que el autor haya podido reconstruir los itinerarios británicos sobre la base del *Itinerarium Antonini*, la *Cosmogaphia* del Anónimo de Ravenna o la *Tabula Peutingeriana*, como podría haberlo hecho un investigador moderno como Konrad Miller en su *Itineraria Romana* (vid. *Itineraria Romana*, 1988, pág. LXVI y cols. 16 y ss., especialmente la carta de las cols. 17-18). De otro lado, en tales itinerarios antiguos faltan los referentes reales de Daganel y Galdenda.

que, por desconocimiento de la toponimia y de la geografía inglesas medievales, no hubiera podido reconstruir en su imaginación las distancias y los movimientos y, en consecuencia, tampoco hubiera podido comprender en plenitud la intención y el arte del autor. Y si es verdad que el poeta crea arte para un público que pueda entenderlo, apreciarlo y disfrutarlo cabalmente, también lo es que el público español no habría podido entenderlo, apreciarlo ni disfrutarlo cabalmente. Luego, la única manera de responder en favor del destinatario español es afirmando que el autor creó para él haciendo el arte que demostramos, pero resignándose a que solo fueran entendidos, apreciados y disfrutados el exotismo geográfico y onomástico y la intensidad e importancia de la acción.

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ
Conicet
Universidad Católica Argentina
Centro de Filología Románica

BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA ESPAÑOLA. 1936. *Diccionario histórico de la lengua española*, Madrid, *Annales Cambriae*, 1860, Ed. John Williams ab Ithel, London.
- BEDA EL VENERABLE. 1991. *Bede's Ecclesiastical History of the English People*, Ed. Bertram Colgrave and R. A. B. Mynors, Oxford: Clarendon Press.
- CAMBRENSE, GIRALDO. 1868. *Giraldi Cambrensis Itinerarium Kambriae et Descriptio Kambriae*, Ed. James F. Dimock, London.
- COROMINAS, JOAN. 1974. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 vols, Madrid, Editorial Gredos.
- EKWALL, E. 1991. *The Concise Oxford Dictionary of English Place-names*, Oxford, Clarendon Press.
- GAYANGOS, PASCUAL DE. 1857. *Libros de caballerías*, Madrid, Rivadeneyra.
- HUNTINGDON, ENRIQUE DE. 1879. *Historia Anglorum*, Ed. Thomas Arnold, London.
- Itineraria Romana*. 1988. *Römische Reisewege an der Hand der Tabula Peutingeriana dargestellt von Konrad Miller*, Bregenz, Eigenverlag G. Husslein.
- MALMESBURY, GUILLERMO DE. 1889. *De gestis regum Anglorum*, Ed. William Stubbs, 2 vols. London.
- MONMOUTH, GODOFREDO DE. 1969. *Historia regum Britanniae*, Faral, E. *La légende Arthurienne*, Etudes et documents., 3 vols, Paris: Honoré Champion; vol. 3, págs. 63-303.
- O' CORRÁIN, D. and F. MAGUIRE. 1992. *Irish Names*, Dublin, The Lilliput Press.

Primera Crónica General de España. 1977. Ed. Ramón Menéndez Pidal, 2 vols. Madrid, Editorial Gredos.

Ravennatis Anonymi Cosmographia et Guidonis Geographica, 1990, Ed. J. Schnetz, Stuttgart: B. G. Teubner.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1960 ss. *Diccionario histórico de la lengua española*, Madrid.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI. 1987-8. *Amadís de Gaula*, Ed. J. M. Cacho Blecua, 2 vols., Madrid, Editorial Cátedra.

—.1991. *Amadís de Gaula*, Ed. J. B. Avalle-Arce, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.

SUÁREZ PALLASÁ, A. 1990. «La Insula Firme del *Amadís de Gaula*». *Studia Hispanica Medievalia II*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina; pp. 89-97.

—.1995. «Del Mandubracius del *De bello Gallico* de Julio César al Endriago del *Amadís de Gaula*. Primera parte», *Stylos* 4, pp.71-134.

—.1996. «Del Mandubracius del *De bello Gallico* de Julio César al Endriago del *Amadís de Gaula*. Segunda parte», *Stylos* 5, pp. 5-76.

—.1997. «Sobre la evolución de *-nn-*, *-nw-* y *-w-* interiores intervocálicos en la onomástica del *Amadís de Gaula*», *Revista de Filología Española* 77, pp. 49-88.

NOTA

LITERATURA DE VIAJES Y TEATRO COMPARADO

0. El campo de los estudios de Teatro Comparado (Dubatti, 1995), especialmente en el área de la internacionalidad, debe incluir en su corpus de análisis la *literatura de viajes no ficcional*, tanto por su valor documental como por el sentido histórico e ideológico que encierran sus estrategias discursivas. Las referencias al teatro español —por ejemplo— anotadas por Théophile Gautier en su *Viaje por España* no sólo proveen datos documentales sobre las prácticas de la escena ibérica en el siglo XIX sino que también arrojan luz sobre la forma de concebir la noción “teatro nacional” y “teatro extranjero”, en el marco de una conceptualización mayor de nación, identidad y extranjero propia de la visión europea del siglo pasado. De allí nuestra propuesta: es necesario estudiar las características genéricas de este clase de texto, sus invariantes y sus variables históricas, y de proveer los instrumentos analíticos específicos para abordarlo. Al respecto, son fundamentales los inteligentes aportes de Daniel-Henri Pageaux (textos diversos citados en la Bibliografía) y las observaciones de Elena Duplancic (1982-1983 y 1991) y Laura Cilento (1995), que seguimos de cerca para estas notas, con nuevos matices y agregados.

1. El procedimiento fundante del relato de viajes radica en la constitución de un *sujeto de enunciación de doble experiencia*: experiencia de viaje / experiencia de escritura. Es un sujeto que atraviesa una doble instancia: un sujeto viajero, individual e irremplazable, que realiza un desplazamiento geográfico-cultural concreto, pero que, además, escribe esa experiencia.

Se trata de un *sujeto no ficcional* (Werlich, 1975; Reisz de Rivarola, 1989; Pavel, 1995). En el relato de viajes —en términos de Reisz— la situación interna de enunciación (SIE) se superpone con la situación externa de enunciación (SEE). El sujeto carece de estatuto ficcional: es *el autor*, el escritor, es la voz del “hombre de carne y hueso”, sin la mediación de ningún otro tipo de “voz imaginaria” con función narrativa, descriptiva o analítica. Por supuesto, los hechos u objetos a los que el sujeto-autor hace referencia

también son de naturaleza no ficcional, no imaginarios. Es importante señalar que el concepto de ficción debe ser calibrado históricamente, ya que no es el mismo el que funciona en una crónica del siglo XVII o en un relato de viaje científico del siglo XVIII.

En este sentido, en tanto forma genérica no ficcional, la literatura de viajes sería una variable del *relato testimonial*.

2. Este tipo de producción no ficcional exige implícitamente una dinámica de recepción semejante a la identificada por Philippe Lejeune (1975) como *pacto autobiográfico*: el lector debe suspender su capacidad de incredulidad y “aceptar” como no-ficcional lo que el sujeto relata.

3. A diferencia de la literatura de viajes ficcional (por ej., *Memorias de un turista* de Stendhal), las experiencias de viaje y escritura siguen necesariamente ese orden consecutivo: primero el viaje, luego la escritura. En este sentido, la categoría *tiempo* constituye un componente importante. La situación de viaje es, generalmente, diferente respecto de la situación de escritura: Goethe esperó 25 años para escribir sus *Viajes italianos*; Flaubert redactó su *Viaje a Oriente* luego de su regreso a Francia. Incluso para la experiencia de escritura los autores reelaboran instancias de escritura intermedias o paralelas a la experiencia del viaje (notas, apuntes, diario íntimo, cartas, datos tomados de libros de otros viajeros, etc.). Los casos de casi absoluta simultaneidad entre situación de viaje y situación de escritura son esporádicos, casi excepcionales, porque incluso para tomar un apunte el escritor debe hacer una pausa, detenerse. Valga un ejemplo de un caso de “relativa” simultaneidad: “Todavía seguimos viendo Sicilia, pero nos estamos alejando. Cruzamos un mar de zafiro, hermoso, pero muy desagradable. *Porque ahora se trata de cabeceo y, mientras te escribo, va a buen ritmo*”, escribe Marcel Schwob en 1901 (*Viaje a Samoa*).

4. Laura Cilento (1995) ha observado que la fijación de la experiencia del viaje en la experiencia de escritura es considerada por los teóricos de dos formas diferentes:

a) como *proceso de documentación* (Cioranescu, 1964; Jitrik, 1969; Iriarte et al., 1989; Prieto, 1996). De esta manera, provechosa para el Teatro Comparado, la literatura de viajes adquiere el estatuto de documento de la realidad fijada por el viajero.

b) como *proceso de literaturización, estético* (Bleicher, 1981; Possin, 1972; Pageaux). Esta lectura pone el acento en la elaboración literaria de los materiales de la experiencia de viaje. Al respecto, el relato de viajes asume formatos textuales que corresponden a —según la terminología de Bajtin, 1982— formas genéricas primarias (cartas, diario, informe, memoria, conversación, autobiografía, etc.), hecho que lo ubica en el campo de las formas genéricas secundarias.

De esta manera la literatura de viajes puede ser leída desde una doble lectura simultánea: el relato de viajes como representación de un campo de referencia externo (documento de la realidad visitada, atravesada por el viajero); como construcción de

un campo de referencia interno, de una estructura discursiva immanente.

5. Este *sujeto viajero-escritor* interesa especialmente a la Literatura Comparada y al Teatro Comparado como *intermediario*. Según la definición propuesta por Paul van Tieghem (1951), se entiende por tal a un agente que funciona como puente o vector de relación internacional o intercultural. El relato de viajes articula la *fórmula X-Y* (Pichois-Rousseau, 1969) que es base del comparatismo: *X* corresponde al sujeto viajero-escritor y su propia cultura; *Y* a la cultura, país o región que atraviesa y observa. Esta naturaleza de “bisagra”, de punto de conexión cultural del sujeto constituye al relato de viajes en “literatura internacional”: interesa tanto a la literatura nacional de origen del sujeto como a las literaturas de las culturas representadas. Al respecto, cabe recordar la importancia otorgada por Ezequiel Martínez Estrada a los viajeros ingleses que escribieron relatos sobre su paso por tierras argentinas (véanse además Prieto, 1996; Iriarte et al., 1989). Cilento habla de “actividad especular” y “bidireccionalidad”. Este fenómeno de internacionalidad se desequilibra a favor de la cultura o nación representada cuando el viajero no es un escritor importante o destacable y le interesa poco a la literatura de origen (el caso de muchos viajeros ingleses estudiados por Prieto y apenas recordados en los corpus de literatura británica).

6. Observa Paul Bowles (1993) que el tema central de la literatura de viajes es “el conflicto entre el hombre y el lugar”. Al respecto, hay numerosos condicionamientos de la experiencia del viajero-escritor, entre los que cabe destacar los factores de disponibilidad del contexto (climáticos, históricos, políticos, etc.); el medio de transporte elegido (en tanto el ámbito es vivido desde el modo de traslado: caminata, caballo, barco, automóvil, avión, etc.); los saberes previos del escritor, su enciclopedia, especialmente sobre la cultura que recorre; las imágenes culturales, individuales o compartidas, que se ha forjado sobre los pueblos cuyos territorios atraviesa.

7. Es la *imagología* la disciplina de la Literatura Comparada y el Teatro Comparado que estudia las imágenes de extranjero, del Otro, construidas por la literatura y la cultura. Se entiende por *imagen* (Bujaldón, 1992) un conjunto de ideas y sentimientos acerca del extranjero, encarnados en un motivo, metáfora, símbolo, situación, etc., e insertos en un proceso de socialización y literaturización. Pageaux habla de componentes afectivos e ideológicos. En el caso de los relatos de viajes, la bidireccionalidad o especularidad se resuelve en dos preguntas fundamentales:

- a) cómo ve el sujeto viajero-escritor al Otro/extranjero.
- b) cómo ve el sujeto que el Otro/extranjero ve al sujeto.

El juego de la especularidad se basa en la dinámica de los opuestos-complementarios *identidad/alteridad*. La representación de la alteridad funciona como un contra-discurso definitorio de la cultura propia. El viaje despliega ante el sujeto un universo conocido/desconocido frente al cual la mirada realiza anclajes en saberes previos para identificar lo conocido y dar un nombre, un rol, una representación a lo que desconoce. Pageaux

distingue al respecto *procesos de apropiación* (integración, reducción de lo desconocido a lo conocido) y *alejamiento* (exclusión, marginación, exotización). Es interesante observar cómo esos anclajes implican la recurrencia de ciertos procedimientos lingüísticos: "Para poder explicar y explicarse esa realidad nueva a la que su viaje lo enfrenta, el viajero recurrirá con frecuencia a *la analogía, la comparación, la equivalencia*" (Iriarte et al., 1989, p. 191). Pageaux propone tres niveles de análisis de las imágenes: la palabra, las relaciones jerarquizadas y la imagen-argumento. Distingue además cuatro actitudes que rigen la representación del Otro desde el punto de vista de la ideologización: manía, fobia, filia y construcción de conjuntos o sistemas nuevos (como el cosmopolitismo). La imagología distingue también los "mirages", los "estereotipos" y los "mitos", que pueden ser aplicados al campo del Teatro Comparado (por ejemplo, las referencias al teatro español en el *Viaje por España* de Gautier y el "mirage" del primitivismo romántico estudiado por Friedrich Wolfzettel, 1992).

8. Es interesante observar que, así como cambian las representaciones del concepto de nación, cambian también las formas de concebir los "teatros nacionales". "La identidad -afirma Néstor García Canclini- es una de las nociones que ha quedado más extraviada e indefinida luego del derrumbe de las ortodoxias. Se perdieron hace años las certezas con que los folkloristas y antropólogos creían poder aprehenderla captando los modos en que la enunciaban sus protagonistas" (1995). Los libros de viajeros del siglo XIX, confrontados con los de este fin de siglo, evidencian tanto en sus estrategias formales como en su valor documental el proceso del pasaje de las monoidentidades nacionales a la multiculturalidad global. Se advierte que en el siglo XIX está en plena vigencia la noción de *territorialidad de la cultura*. De hecho, para tomar contacto con otras culturas en el siglo pasado, había que viajar y leer, de allí el auge de la literatura de viajes. Hoy para conectarse con el mundo sólo hace falta ver televisión o recurrir a sistemas digitales más sofisticados, redes ópticas, internet y otras tecnologías de información. En el fin del siglo XX se verifica la *desterritorialización de la cultura*, no hace falta trasladarse geográficamente y muchos códigos se han internacionalizado. De allí que pueda hablarse del pasaje de lo socio-espacial a lo socio-comunicacional (García Canclini, 1995). En el siglo XIX tener una identidad equivalía a ser parte de una nación, una entidad espacialmente delimitada y nítidamente diferenciable de otros territorios. En el fin de siglo los procesos de globalización, transnacionalismo, nomadismo cultural y transculturalidad, favorecidos por la revolución de los medios de comunicación, han instalado una cultura planetaria. En este sentido los relatos de viajes que incluyen testimonios sobre la actividad teatral de las culturas visitadas arrojan, tanto en su vertiente documental como en la formal, datos sobre las nuevas formas de pensar los conceptos de "teatro nacional" y "teatro extranjero" en el fin de siglo.

JORGE DUBATTI

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, MIJAIL. 1982. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- BLEICHER, THOMAS. 1981. "Einleitung: Literarisches Reisen als literaturwissenschaftliches Ziel", *Komparatistische Hefte*, 3, pp. 3-10.
- BOWLES, PAUL. 1993. "Desafío a la identidad", en su *Días y viajes*, Barcelona, Seix Barral, pp. 67-71.
- BUJALDÓN DE ESTEVES, Lila. 1991. "Imagología como disciplina de la Literatura Comparada", en AAVV., *Actas de la I Jornada Universitaria de Literatura Comparada y Teatro Comparado* (UNLZ, mimeo).
- CILENTO, LAURA. 1995 "La literatura de viajes desde problemas y perspectivas comparatistas", UNLZ, Informe para el Centro de Investigación en Literatura Comparada, 1995.
- CIORANESCU, ALEJANDRO. 1964. *Principios de Literatura Comparada*, Tenerife, Universidad de La Laguna.
- DUBATTI, JORGE. 1995. *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC.
- DUPLANCIC DE ELGUETA, ELENA. 1982-1983. "Literatura de viajes argentina, siglo XIX. Análisis de un texto y rastreo bibliográfico", *Boletín de Literatura Comparada*, a. VII-VIII, pp. 81-103.
- . 1992. "El rol del lector en la literatura de viajes", en AAVV., *Actas Primeras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, UNLZ, en prensa.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1995. "De las identidades en una época postnacionalista", *Cuadernos de Marcha*, n. 101 (enero-febrero), pp. 17-21.
- IRIARTE, JOSEFINA, MIRIAM MAGGIOLO y CLAUDIA TORRE. 1989. "Los viajeros ingleses en el Río de la Plata (1810-1860). El juego de las otredades", en *Filología*, a. XXIV, 1-2, pp. 181-197.
- JITRIK, NOÉ, sel. y pról.. 1969. *Los viajeros*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez.
- KRISTEVA, JULIA. 1991. *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza & Janés Editores.
- LEJEUNE, PHILIPPE. 1975. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- PAVEL, THOMAS G.. 1995. *Mundos de ficción*, Caracas, Monte Avila Editores.

PAGEAUX, DANIEL-HENRI. s./f., "Du tourisme a la quete philosophique: un aspect de l'histoire culturelle de l'Espagne a la fin du XIX siecle" y "Literatura Comparada y viaje" (mimeos facilitados por el autor).

—. 1994. "De la imageria cultural al imaginario", en Pierre Brunel e Yves Chevrel, comps., *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI Editores, pp. 101-131.

PICHOIS, CLAUDE, y ANDRÉ-M. ROUSSEAU. 1969. *La Literatura Comparada*, Madrid, Gredos, esp. pp. 52-67.

POSSIN, HANS JOACHIM. 1972. *Reisen und Literatur. Das Thema des Reisens in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

PRIETO, ADOLFO. 1996. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*, Buenos Aires, Sudamericana.

REISZ DE RIVAROLA, SUSANA. 1989. *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, esp. caps. V y VII.

VAN TIEGHEM, PAUL. 1951. *La Littérature Comparée*, Paris, Colin (cuarta edición).

WERLICH, E.. 1975. *Typologie der Texte*, München, Fink.

WOLFZETTEL, FRIEDRICH. 1991. *Spanische Wanderungen 1830-1930*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt.

—. 1992. "Valoración del pasado y crítica del presente: apuntes sobre el paradigma dialéctico del viaje romántico en España", en AAVV., *Actas Primeras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, UNLZ, en prensa.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

El Esperpeno Controlado: La narrativa de Adolfo Bioy Casares, JAVIER DE NAVASCUÉS, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1995, 140 pp.

Al ritmo implacable de las modas, la obra de Bioy Casares se ha visto sometida sucesivamente al bistori de las ortodoxias estructuralistas y deconstructivistas, en estudios destinados a “media docena de elegidos” de una paciencia y una tolerancia sobrehumanas. Da gusto, por tanto, encontrar un texto crítico riguroso, pero al mismo tiempo grato de leer, ecléctico en sus enfoques, explícito en sus preferencias (“tengo a *El sueño de los héroes* y a *Dormir al sol* como las novelas más ‘hechas’ del autor”), consciente de su parcialidad, y humilde en sus pretensiones: “Mi objetivo”, escribe Navascués, “ha sido el de ofrecer una introducción, pero sobre todo unas cuantas claves nuevas para leer a Bioy” (12-13).

El objeto principal del estudio son las siete novelas ‘maduras’ del escritor argentino —*La invención de Morel* (1940), *Plan de evasión* (1945), *El sueño de los héroes* (1954), *Diario de la guerra del cerdo* (1969), *Dormir al sol* (1973), *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1982), y *Un campeón desparejo* (1992)—, pero se incluyen también sendos capítulos sobre dos cuentos: “El Noumeno”, de *Historias desafortunadas* (1986), y “En memoria de Paulina”, de *La trama celeste* (1948).

El estudio sirve como una introducción a Bioy en el mejor sentido de la palabra: Navascués introduce los temas y procedimientos narrativos de mayor interés en cada obra, y al mismo tiempo sitúa al lector con respecto a la bibliografía existente, para mostrar su admiración, su deuda, sus reservas o su franco desacuerdo con respecto a estudios anteriores, y también para señalar o rellenar lagunas o campos relativamente vírgenes dentro de esa bibliografía. Es una introducción, entonces, que abre el camino a futuros investigadores de Bioy. Por otro lado, si bien cada capítulo adopta un enfoque diverso — según las exigencias específicas del texto estudiado —, es notable la agilidad del crítico para relacionar y contrastar sus interpretaciones dentro del contexto más amplio de la obra de Bioy, dejando abierto el

campo de estudio para otros.

Más allá de su utilidad como un libro “que abre mil puertas” Navascués sobrepasa el esquema introductorio, e investiga, con lucidez y detenimiento, varios aspectos claves de la narrativa de Bioy. El primer capítulo del libro, “Imágenes de habitabilidad”, empieza con una cita del narrador:

“Me atrevo a dar el consejo de escribir, porque es agregar un cuarto a la casa de la vida” (17) — para desarrollar una visión de la casa como representación de la autonomía de la ficción y complemento de lo real, pero también para investigar una tensión característica en los personajes de Bioy, los cuales buscan, por un lado, la intimidad de una casa o de otro espacio cerrado (una isla, un hotel), pero sienten, por otro, el agobio de estar encarcelado en dicho espacio, y un consiguiente anhelo de huir hacia espacios más habitables.

El capítulo sobre *El sueño de los héroes* analiza el conflicto trágico del héroe, Emilio Gauna, escindido entre la lealtad hacia su mujer Clara y su suegro Taboada, y hacia el siniestro doctor Valerga. Navascués examina este conflicto en el contexto de una serie de oposiciones — civilización/barbarie, luz/tinieblas, futuro/pasado-, para revelar los elementos trágicos y para desentrañar la complejidad de la paradoja al final de la novela, cuando Gauna muere sin recordar a su mujer — “infiel, a la manera de los hombres” —, pero feliz, creyéndose un héroe.

La novela *Diario de la guerra del cerdo* sirve como estímulo para una investigación muy aguda de lo grotesco en Bioy. Navascués señala el abismo que separa al argentino de escritores “grotescos” como Rabelais, Quevedo, Valle-Inclán, Jarry y Joyce, pero ve lo grotesco como una poderosa atracción presente en toda su obra: “lo grotesco representa el desequilibrio dionisiaco, algo de lo que huye el esfuerzo apolíneo del escritor”. Bioy repudia los “excesos” y el barroquismo lingüístico de los autores citados, y también de los cultivadores de lo grotesco en su país, como Cambaceres, Arlt, Marechal y Cortázar. Pero si lo grotesco le atrae y repele, también “constituye algo que está en el fondo de las tendencias impulsivas de los personajes de Bioy Casares y que ellos deben ‘civilizar’” (71) De ahí que Navascués se refiera en el título de su libro al “esperpento controlado” de Bioy, para denominar “ese vaivén oscilante entre imaginación y lucidez, entre grotesco e ideal” (130). Lo cierto es que la estética grotesca tiende a imponerse en Bioy progresivamente, a lo largo de su obra, y de un modo muy destacado a partir de *Diario de la guerra del cerdo* (73).

En *Dormir al sol*, Navascués analiza el uso del humor como una forma de compensación que atempera el destino trágico de los personajes y los acerca al lector. Es un humor más irónico que grotesco, que corresponde a la falta de exceso característica en el argentino. Por otro lado, lo humorístico permite no tomar los acontecimientos demasiado en serio “lo cual supone para Bioy una forma de cortesía y algo más, que también está relacionado con las buenas costumbres: una forma de ser felices por encima de las circunstancias” (83). Esta interpretación me parece acertada, pero también sintomática de una pérdida de intensidad en la obra madura de Bioy. Para Navascués, “*Dormir al sol* es una obra excelente, acaso la más madura de toda su trayectoria novelística” (81). A mi juicio, en cambio manifiesta ya las semillas del debilitamiento que el propio crítico detecta en las dos últimas novelas cuando habla de “la mayor levedad, en todos los sentidos, de la obra tardía de Bioy” (110). El no tomar las cosas demasiado en serio conduce a un humorismo “light”, un recurso ligado, sin duda, al anhelo de evasión que Navascués ha visto como una constante en Bioy, pero aniquilador de la tensión que este anhelo impuso en obras como *La invención de Morel*.

Cortázar, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, quería “comprender por fin que el humor no tiene por qué seguir siendo el privilegio de anglosajones y de Adolfo Bioy Casares”¹. No es fortuita esta relación. Navascués mismo se pregunta si la afición de Bioy por la literatura inglesa no se deba a la seducción que ésta ejerce “como modelo social de convivencia y de comodidad ambiental”, y al prestigio sentido por el mundo inglés entre la clase alta argentina a comienzo del siglo (18). Habría que señalar que el gusto de Bioy era para la vertiente más comedida de la literatura inglesa, afín a su propio apego a la cortesía y a las buenas costumbres. No es casual, entonces, que su humor frecuentemente resiente de una ironía algo inocua. Quisiera citar aquí a otro argentino, en los antípodas de Bioy — Oliverio Girondo, en el segundo poema en prosa de *Espantapájaros* —, que rechaza, con una comicidad ferozmente grotesca, ese mundo inglés tan querido por Bioy.. “El mismo embajador de Inglaterra, un inglés reseco en el protocolo, con un bigote usado, como uno de esos cepillos de dientes que se utilizan para embetunar los botines, en vez de aceptar la copa de champagne que le brindaban, se arrodilló en medio del salón para olfatear las flores de la alfombra, y después de aproximarse a un pedestal, levantó la pata como un perro”².

Los siguientes capítulos del libro incluyen un estudio de la relación intelectual entre Bioy y Arturo Cancela en “El Noumeno”, dentro del contexto de la “angustia de la influencia” de Harold Bloom; un breve análisis de la aventura y la parodia en las dos últimas novelas del argentino; y por último, un interesante estudio sobre los juegos de perspectiva y la ambigüedad en uno de los cuentos más conocidos de Bioy,

“En memoria de Paulina”.

En resumen: el libro de Navascués me parece un estudio altamente enriquecedor. Destaca como una introducción rigurosa e incitante, y/o como un análisis muy agudo de varios de los aspectos fundamentales de la narrativa de Bioy.

NIALL BINNS

¹México, Siglo Veinte y uno, 1968, p. 32.

²Obras de Oliverio de Jerondo, Buenos Aires, Losada, 1993, pp. 150-160

JUAN L. ORTIZ, *Obra Completa*, Universidad Nacional del Litoral. Argentina. 1996, 1125 pp.

Toda obra completa genera cierta fascinación sobre sus lectores. La idea de un mundo acabado y perfecto, de totalidad aprehensible que se desprende de su construcción, atrae y complace al mismo tiempo. Si se trata, además, de la obra de un poeta entrerriano cuya mítica figura de “rama de sauce”, de espaldas a la cultura oficial, ha convocado a generaciones de jóvenes poetas que, en peregrinación a su casa de Paraná charlaban con el “maestro”; y cuya obra, de una insularidad y entonación única dentro de la poesía argentina sólo fue editada en parte por su mismo autor (los diez primeros libros) y en forma casi completa (los trece libros publicados en tres tomos) por la Editorial Biblioteca hace veintisiete años, las expectativas son aun mayores.

La aparición de la monumental *Obra Completa* de Juan L. Ortiz (1896-1978), que realizará la Universidad Nacional del Litoral en el centenario de su nacimiento, constituye un hito en la poesía argentina del siglo XX.

Este mundo poético confirma y desmiente, sin embargo, el postulado de obra completa, entendida como obra cerrada. La certeza de que Juan L. Ortiz escribió un “único libro” en (con) toda su vida es el sustento estético-ideológico del texto. De allí la casi imposibilidad de antologizarlo y la necesidad de publicarlo en un solo tomo. Pero coexiste también la noción de “obra en expansión” que se prolonga más allá de sus soporte materiales. No solo por la evolución de sus formas breves hacia formas cada vez más extensas, sino por ciertas correcciones que concreta el mismo poeta. Ejemplo paradigmático, el del poema-libro *El Gualeguay*, de dos mil seiscientos versos al que le agrega dos notas : “Fragmentos” sobre su título y “Continuará”, al final.

Las mil cien páginas del libro giran en torno a *En el aura del sauce* como libro central al que se le suman: el *Protosauc* o poemas del cuaderno borrador que no habían sido seleccionados para componer su primer poemario; la *Poesía inédita*, donde se reúne un cuerpo heterogéneo de poemas, algunos de los cuales podían haber compuesto

el hipotético Cuarto Tomo que nunca se corporizó, y las "Prosas inéditas", conjunto de textos que abarcan varios géneros (cuentos conferencias, cartas, etc.) publicados en su mayoría en los periódicos *El Diario* y *El Litoral*.

Para completar esta edición se agregan textos críticos emprendidos como aperturas paralelas y transversales hacia el mundo orticiano. Acercamientos a una obra más nombrada que leída y más leída que estudiada. Al histórico prólogo de Hugo Gola se le incorpora el más reciente de Juan José Saer, Marilyn Contardi y María Teresa Gramuglio dedican sendos trabajos a Gualeguay y a las *Prosas inéditas*. Martín Prieto analiza la poesía de Ortiz en el sistema literario argentino, para centrarse en la productividad que la misma tiene en Juan José Saer.

El excelente trabajo de Daniel García Helder devela, luego de un exhaustivo análisis, el funcionamiento del texto a través de núcleos temáticos - formales como la "elegía combativa" o el "paisaje moral". Mención aparte merece la labor del crítico e investigador Sergio Delgado quien, por medio de múltiples trabajos (búsqueda de materiales, confrontación de ediciones, corrección de erratas, etc.) le dio forma a esta edición, luego de cinco años de labor. Tanto en su introducción como en sus notas subyace, latente, la organicidad del texto, siempre al alcance y siempre en fuga.

La inclusión de una bibliografía general orienta a los lectores que deseen profundizar sus conocimientos sobre la obra de Juan L. Ortiz.

VIVIANA DA-RE

BRUNEL, PIERRE, e YVES CHEVREL, dirs., *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1994, 415 pp. Traducción de Isabel Vericat Núñez.

Compendio de Literatura Comparada es la versión castellana del volumen *Précis de Littérature Comparée* (Paris, Presses Universitaires de France, 1989), dirigido por Pierre Brunel e Yves Chevrel. Célebres especialistas en Literatura Comparada, Brunel y Chevrel son referentes fundamentales de las direcciones que esta disciplina sigue en Francia (ambos trabajan en la Universidad de París-Sorbona, París IV).

El tomo reúne catorce trabajos introductorios, es decir, panorámicos y abarcadores, sobre algunas de las diferentes áreas del estudio comparatista. De ninguna manera pretende ser un libro exhaustivo, que agota o engloba totalmente el espectro de la comparatística. Su carácter de *texto abierto* es señalado por Brunel y Chevrel desde el "Prefacio", donde los directores definen la Literatura Comparada como "una aventura necesariamente inconclusa" (p. 1).

Las catorce valiosas monografías brindan el planteamiento inicial y la sistematización de los principales núcleos conceptuales de diversas áreas de la Literatura Comparada; la formulación, necesariamente acotada, de diferentes líneas teóricas coexistentes; la descripción de la situación (avances y lagunas) de la comparatística hasta fines de los años ochenta. De ello resulta una suerte de mapa de centros, instituciones y publicaciones internacionales, así como de la bibliografía fundamental. La exposición no es sólo abstracta; va acompañada con abundantes ejemplos que permiten comprobar el funcionamiento de la teoría en los casos particulares, de lo uno a lo diverso. En este sentido, *Compendio...* es un verdadero semillero de ideas, pautas y pistas para la realización de investigaciones futuras. La edición castellana (al cuidado de Josefina Anaya) se enriquece con una bibliografía complementaria —aunque muy incompleta— en español.

La unidad del volumen radica en una concepción amplia e inteligente de la Literatura Comparada expuesta por Brunel y Chevrel: “Nuestra preocupación ha sido en todo momento centrarnos en aquello que es el impulso original de la vía comparatista, su razón de ser, su metodología: la apertura al otro, a aquel que no escribe como nosotros, que no piensa como nosotros —que es él mismo, en su diferencia y originalidad. El encuentro de culturas y el encuentro de personas no son separables” (p. 1). La finalidad última del comparatismo es, según los directores, “abrirse a un humanismo más amplio” (p. 2).

En la “Introducción” (pp. 3-20), Brunel parte de una distinción fundamental que le permite subdividir campos de estudio y perspectivas de análisis: “En el seno de la Literatura Comparada, en el sentido amplio del término —esto es, de una disciplina que trata de ampliar el horizonte nacional y de confrontar a las literaturas—, nosotros distinguiremos, pues, el estudio de las relaciones literarias internacionales, que podría ser lo que Simon Jeune denominó ‘la *Literatura Comparada en el sentido estricto del término*’, las tentativas de síntesis que competen a la *Literatura General* y la tentación de una *Literatura Universal*, que sería la suma de todas las literaturas” (p. 4). Esta subdivisión es, por cierto, discutible, si se piensa que no coincide, por ejemplo, con la propuesta de otros grandes teóricos (por ejemplo, cf. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, 1985), pero vale como criterio articulador del volumen que reseñamos.

En un segundo trabajo, “El hecho comparatista” (pp. 21-50), Brunel propone que “la necesidad de los estudios comparatistas surge al constatar la

presencia en el texto literario de un elemento que, a falta de un término mejor, hemos llamado *extranjero*" (p. 49). Para la articulación del comparatismo desde una base científica, Brunel enuncia tres leyes pertinentes para la cabal comprensión del hecho comparatista: las leyes de *emersión*, *flexibilidad* e *irradiación*, que ilustra minuciosamente con numerosos ejemplos.

Jean-Louis Backes (Universidad de Caen, Francia), en "Poética comparada" (pp. 51-70), ofrece observaciones sobre métrica general, retórica y teoría de los géneros. Su trabajo, en el área de la Literatura General (según la subdivisión de Brunel), expresa claramente la necesidad de préstamos y cruces entre teoría literaria y comparatismo.

El aporte del prestigioso Daniel-Henri Pageaux (Universidad de la Nueva Sorbona, París III) es uno de los más importantes del libro, porque su tema, *la imagología*, constituye una línea de la Literatura Comparada escasamente desarrollada en la Argentina y Latinoamérica. Bajo el título "De la imaginaria cultural al imaginario" (pp. 101-131), Pageaux desgana las principales claves de la imagología, disciplina que propone el estudio de las imágenes de extranjero en la literatura. "Para elaborar una *imagen* del extranjero, el escritor no ha copiado lo real: ha seleccionado un cierto número de rasgos, de elementos que ha considerado pertinentes para su representación del extranjero", explica Pageaux (p. 117). Pero no basta con desmontar los mecanismos de esa selección; para Pageaux, la imagen es no sólo literaria sino también *cultural*, y por ello es necesario estudiar la significación social y cultural (ya no textual) de los componentes de la imagen y de las razones de su selección. La imagología demuestra que la Literatura Comparada es eminentemente interdisciplinaria y por ello, se pregunta Pageaux, "¿aspira la Literatura Comparada a la condición de *ciencia humana*, sin negar por ello la especificidad de la literatura?" (p. 128). Pageaux desea una respuesta afirmativa.

En "Temática comparatista" (pp. 132-147), Philippe Chardin (Universidad de Reims-Champagne-Ardenne) plantea los conceptos y problemas fundamentales de la tematología, así como su diferente consideración según la propuesta de diversos teóricos. Las nociones de *tema* o *motivo* varían según cada escuela teórica. Es mucho lo que se ha avanzado en este campo, sin embargo Chardin señala que "las lagunas de la investigación comparatista en materia temática siguen siendo, no obstante, importantes" (p. 142). Ofrece abundantes muestras de cuánto queda aún por elaborar.

La primera monografía de Yves Chevrel está dedicada a "Los estudios

de recepción” (pp. 148-187). Además de precisiones terminológicas, Chevrel propone una sistematización de la recepción desde el punto de vista específico de la internacionalidad. Afirma: “Retomemos la fórmula *X e Y*, pero haciendo en lo sucesivo de *X* el receptor y de *Y* el objeto recibido. El despliegue de la fórmula ha dado lugar a una impresionante serie de realizaciones que se pueden clasificar en función de las modulaciones de uno y otro elemento” (p. 151). Articula el estudio de los siguientes casos modélicos de relación *X e Y*: un individuo, una obra; un área cultural, una obra; varias áreas culturales, una obra; un receptor, varias obras. Finalmente esboza una perspectiva fascinante para su aplicación en este fin de siglo y de milenio, que invita a un balance de la literatura occidental y universal: la problemática de la elaboración de los cánones de lectura.

En “Las literaturas africanas en el campo de la investigación comparada” (pp. 188-217), Jacques Chevrier (Universidad de París-Val-de Marne, París XII) apunta contra los hábitos del eurocentrismo y pone en evidencia el desinterés del mundo occidental por el conocimiento de la historia, las religiones, las lenguas y, especialmente, la literatura del continente africano. Chevrier reconoce el precario estado actual de los estudios comparatistas sobre el tema: “Una vez más tenemos que admitir que Africa sigue siendo la gran ausente en la serie de manuales que, desde hace medio siglo, han tratado de delimitar y definir el objeto Literatura Comparada” (p. 188). Luego describe los principales aportes de la bibliografía existente y define a grandes líneas el vasto campo de esta asignatura pendiente para una cabal definición de la *Weltliteratur*. Recientes premios Nobel otorgados al nigeriano Wole Soyinka, al egipcio Naguib Mahfouz y a la sudafricana Nadine Gordimer, permitieron descubrir tres autores de valores notables. Al margen del estudio de Chevrier, acotemos que Gordimer, en su colección de ensayos *Escribir y ser* (Barcelona, Península, 1997), analiza la producción de otro autor nigeriano que —según se desprende de las observaciones de la escritora— merecería ser más atendido por la cultura occidental: Chinua Achebe. Chevrier expone claramente el desafío que para el comparatista implica la literatura africana de las últimas décadas: “Si concordamos en que la *descolonización* es uno de los fenómenos más importantes de nuestra historia inmediata, podremos medir todo el interés que semejante conmoción pueda representar para el comparatista confrontado a una literatura de la búsqueda y la reconquista de la identidad, a una literatura que es a la vez el espacio problemático de un imaginario situado en la intersección

de una pluralidad de razas y de culturas” (p. 190). Es decir, la literatura africana como un corpus comparatista por excelencia.

Otro artículo fundamental por su apertura hacia mundos poco frecuentados por la crítica universitaria argentina es el de Jean Perrot (Universidad de París-Norte, París XIII). Se trata de “La literatura para niños y para jóvenes” (pp. 274-296). Resulta muy valiosa la información sobre el progresivo grado de institucionalización internacional de este campo de estudios hasta 1989 en cuanto a la creación de revistas y publicaciones especializadas, centros de investigación y coloquios.

En “La traducción” (pp. 329-346), Flora Botton-Burlá (Universidad Autónoma de México) despliega algunos de los aspectos más relevantes de esta área e ilustra con casos no sólo relativos a la experiencia de las literaturas centrales sino también de México. La investigadora parte de un cambio de perspectiva: la enseñanza de la teoría de la traducción no como una actividad dependiente de la lingüística, sino de la Literatura Comparada. A diferencia de Raquel Merino Alvarez (*Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*, Universidad de León, 1994), quien para los estudios de traducción teatral propone —equivocadamente, a nuestro juicio— la réplica como unidad estructural mínima, Botton-Burlá afirma con acierto que “cuando se trata de traducción, la unidad lingüística básica no es la palabra, ni la oración, ni el párrafo, sino *todo el texto*” (p. 333).

La segunda monografía de Chevrel está dedicada a “Problemas de una historiografía literaria comparatista” (pp. 347-373). Chevrel formula este interrogante: ¿es posible una “historia comparada de las literaturas en lenguas europeas”? La idea ya había sido soñada por Friedrich Schlegel a comienzos del siglo XIX y fue retomada por J. Voisine en 1964. En *el V Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Literatura Comparada* (Belgrado, 1967) se aprueban un título y un objetivo precisos: *Historia comparada de las literaturas en lenguas europeas*. En 1973 aparece el primer tomo y de 1982 a 1988 se publican ocho volúmenes más. Chevrel decide volver a la raíz del problema. La respuesta a su pregunta implica revisar una extensa bibliografía teórica sobre problemática historiográfica, definir una metodología para la periodización, fijar un lugar para el concepto de *autor*, articular prácticamente las nociones de *sincronía literaria* y de *historia de las lecturas*, entre otras. La búsqueda de una respuesta conduce a otras preguntas muy complejas. ¿Puede ser autónoma una historia de la literatura? ¿Qué debe

comprenderse como *acontecimiento literario*? ¿La literatura abreva en la cultura y sigue los pasos de la historia social o posee un tiempo propio y específico? Para Chevrel son numerosas las dificultades que surgen al pensar en una historiografía literaria de tipo comparatista, dificultades de orden teórico y práctico. “No obstante, parece que vale la pena enfrentarlas, pues un proyecto de esta índole permite ciertamente plantear de nuevo los problemas fundamentales que conciernen a la literatura”, afirma Chevrel (p. 370). Su ensayo invita a seguir la tarea con renovada fuerza pero desde una posición teórica más lúcida y refinada.

Compendio de Literatura Comparada da cuenta, también, de las relaciones entre la literatura y las otras artes. En este caso, la Literatura Comparada opera como área de la Estética Comparada y la interdisciplinariedad es ineludible. Este campo es considerado por dos monografías: “Literatura y artes” (pp. 218-235) de Jean-Michel Gliksohn (Universidad de París-Sorbona, París IV) y “La Literatura Comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión” (pp. 236-273) de Jeanne-Marie Clerc (Universidad Paul Valéry, Montpellier III). El tomo se completa con los trabajos de Daniel Madelénat (Universidad Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II) sobre “Literatura y sociedad” (pp. 71-100), y de Stéphane Michaud (Universidad de Saint Etienne) sobre el concepto de poesía moderna y su desarrollo en los siglos XIX y XX: “La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna” (pp. 297-328).

El carácter introductorio no convierte este *Compendio*... en un manual de divulgación sólo útil para quienes desean iniciarse en el comparatismo; es también un texto provechoso para los académicos especialistas. Su capacidad para interesar a un público tan amplio es meritoria y debe ser aplaudida, entre las muchas virtudes del libro.

JORGE DUBATTI

MARGULIS, ALEJANDRO, comp., *Los libros de los argentinos*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, Col. Grandes Reportajes, Serie Ayer y Hoy, 1998, 220 pp.

La concepción teórico-metodológica de la llamada “historia oral” permite reivindicar, en el marco de una rigurosa argumentación científica, los aportes que el género *entrevista* (considerado como una variable del *testimonio*) ofrece al campo de la historiografía. En tanto disciplina sistemática, la historia oral se ha extendido ampliamente por Europa y Estados Unidos y se ha instalado productivamente en

Latinoamérica. Su propuesta parte de la refutación de la supremacía absoluta del documento escrito sustentada por la tradición positivista del siglo XIX¹. A través de diversas prácticas testimoniales, la historia oral provee una fuente inagotable de información para reconstruir la *densidad semántica* de un período, su *estructura de sentimiento*, las “redes de prestigio” y las tensiones y polémicas (en su mayoría no fijadas por escrito) dentro del campo literario. Por sus características, esta disciplina constituye un instrumento indispensable para los *estudios de recepción*, en tanto los testimonios de los lectores contribuyen a definir sus hábitos y estrategias, las “formas de leer” y la “construcción de imágenes” de ciertos autores y textos propios de una época.

En esta última línea resulta provechosa la compilación *Los libros de los argentinos*. El editor Edgardo Russo, director de la valiosa colección Grandes Reportajes² que publica El Ateneo, encargó a Alejandro Margulis³ “compilar, con forma de entrevista, las opiniones de un grupo de escritores argentinos sobre una serie de libros que se consideraran fundantes o esenciales en nuestra literatura” (“Prólogo”, p. 11). Bajo el título *Los libros de los argentinos*, Margulis reunió las reflexiones que catorce grandes libros nacionales despiertan en trece escritores argentinos, de acuerdo a una peculiar distribución de textos y lectores. La elección de las catorce obras parece perseguir la configuración de un breve canon nacional en diferentes géneros (ensayo, poesía, cuento, novela) pero, tal como lo señala Russo en la “Nota editorial”, “no se trata de establecer un sistema de inclusiones o exclusiones, sino de compilar un registro polémico de lecturas” (p. 9).

En su conjunto, *Los libros de los argentinos* constituye un documento de múltiple valor, al menos en tres aspectos centrales: a) provee materiales para una futura historia integral de la lectura en la Argentina; b) estos lectores iluminan aspectos interesantísimos de cada uno de los libros comentados, e invitan (explícita o implícitamente) a descubrirlos o releerlos; c) cuando un escritor habla sobre otro escritor, directa o indirectamente se está refiriendo a su propia poética y, de esta manera, el volumen recoge valiosas

¹*La historia oral*, introducción y selección de textos por Dora Schwarzstein, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991 (Col. Los Fundamentos de las Ciencias del Hombre). Es importante, al respecto, la red de historiadores orales que ha generado el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, registrada en su revista *Voces recobradas*.

²La Colección Grandes Reportajes consta de dos series: I. Confesiones de Escritores (que recoge célebres entrevistas a grandes autores de reconocimiento internacional publicados en *The Paris Review*); II. Ayer y Hoy (dedicada a escritores argentinos). En esta última, además del volumen que comentamos, aparecieron *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges de Fernando Sorrentino* y *Voces de la cultura argentina* de Cristina Mucci (entrevistas a Marcos Aguinis, Dalmiro Sáenz, Hugo Mujica, Quino, Alicia Steimberg, Félix Luna, Ernesto Sabato, Juan José Sebreli, María Esther de Miguel y Osvaldo Soriano).

³Alejandro Margulis es autor de *Papeles de la mudanza* (cuentos, 1988) y *Quién, que no era yo, te había marcado el cuello de esa forma* (novela, 1993).

“autodefiniciones” para comprender mejor la obra de los entrevistados, entre quienes figuran autores de importancia en la historia de nuestras letras de las últimas cuatro décadas.

En doce entrevistas, títulos y lectores han sido distribuidos según afinidades electivas y voluntad de relectura profundizadora. El ensayista Adolfo Prieto eligió *Facundo*, y el poeta Leónidas Lamborghini optó por *Martin Fierro*. En el caso de Lamborghini a la entrevista se suma un “Postscriptum” (pp. 45-48) con observaciones sobre *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla. El cuentista Juan José Hernández prefirió dos libros de poemas de Leopoldo Lugones: *Las montañas del oro* y *Los crepúsculos del jardín*, mientras que David Viñas decidió conectar y oponer dos “novelas de educación” muy diferentes aunque ambas publicadas en 1926: *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. Juan Martini se ocupó de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares e Isidoro Blaisten reflexionó sobre el libro más complejo y fascinante de toda la literatura argentina del siglo XX: *Ficciones* de Jorge Luis Borges. Héctor Libertella indagó en la trama y las teorías de Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal, y Abelardo Castillo se quedó, entre toda la obra de Manuel Mujica Lainez, con la novela *La casa. Operación Masacre* de Rodolfo Walsh fue asediada por Gloria Pampillo y Carlos Dámaso Martínez. Rodolfo Fogwill, Sylvia Iparraguirre y Luis Gusmán, respectivamente, comunicaron sus impresiones sobre tres grandes novelas: *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato, *Rayuela* de Julio Cortázar y *El beso de la Mujer Araña* de Manuel Puig.

El libro de Margulis encierra observaciones incitadoras, que pueden incluso marcar el comienzo de relecturas académicas posteriores. Prieto define *Facundo* como un “libro contradictorio y compulsivo” (p. 22), del que ha preferido realizar su “propia versión expurgada de numerosas páginas y pasajes” (p. 18). Luego de detallar los diferentes objetivos que están en la génesis de la escritura de *Facundo*, destaca que el propósito “que a la larga resultó más perdurable (fue) proponerse como un aporte al proyecto de literatura argentina anticipado por Echeverría y Alberdi” (p. 23). Prieto parte de la consideración del *Facundo* como libro escrito por un argentino en Chile para esbozar un programa futuro de investigación: “El canon argentino y latinoamericano tiene que abrirse a la literatura del exilio” (p. 25).

A diferencia de Prieto (el único profesor de literatura entrevistado), los escritores de poesía o ficción resultan lectores menos sistemáticos, acaso más libres, sorprendidos o “caprichosos” en sus observaciones. Para Isidoro Blaisten, los “cuatro cuentos fundamentales” de *Ficciones* son “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “Funes el memorioso”, “La muerte y la brújula” y “El Sur” (p. 108), y al hacer este recorte destaca una “zona” borgeana (más próxima al realismo, a una narrativa de acontecimientos más llana y cercana a la propia literatura de Blaisten) y desecha otras (los cuentos ligados más estrechamente a problemas metafísicos). Se detiene en “El

jardín de los senderos que se bifurcan”, rastrea uno de los libros citados en el cuento (*Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart) y descubre que no se trata de un volumen imaginario sino real, cuyo título ha sido levemente modificado por Borges (pp. 108-110). Luego se detiene en sus rasgos de “cuento policial” (pp. 113-116). “Pierre Menard, autor del *Quijote*” le parece “una parodia de las modas” (p. 116) y finalmente señala que la revolución lingüística que introduce Borges en la literatura nacional radica en la invención de “un idioma muy argentino” (p. 117).

Héctor Libertella señala que *Adán Buenosayres* fue una de las lecturas fundamentales de su adolescencia (p. 138) y que, de alguna manera, está presente en la escritura de su primera novela, *El camino de los hiperbóreos*. Entre numerosas observaciones dignas de atención sobre la novela de Marechal, Libertella destaca que fue escrita entre 1930 y 1947 y que “recién hacia el final estaba emergiendo el peronismo. Así que el libro no nació de una posición política que en aquellos años todavía era fantasmal, inexistente; en todo caso, una realidad todavía virtual” (p. 123). Luego de distanciar *Adán Buenosayres* del peronismo de su autor propone “traerla al espacio del martinfierrismo, amarrarlo a su nido. *Adán Buenosayres* sería el libro de un martinfierrista heterodoxo, paradoja de paradoja en un movimiento hetero de su época” (*sic*, p. 123).

Otras veces, algunos comentarios pueden parecer desconcertantes. Abelardo Castillo plantea una lectura “política” de *La casa*. Se niega a leer el texto de Mujica Láinez “como una novela antiperonista, escrita por un señor de clase alta” porque esto la ubicaría “entre los libros de la derecha” y, según el autor de *Cuentos crueles*, *La casa* es “un libro de izquierda” (p. 142). Con su actitud inclasificable, cercano al disparate, Fogwill celebra (¿irónicamente?) que la literatura de Borges haya triunfado sobre la de Sábato y conecta actividad literaria y política con un gesto iconoclasta (p. 181).

Margulis y Prieto, evocando a Harold Bloom (*El canon occidental*), comentan que para este prestigioso crítico norteamericano los libros clásicos dan “la sensación de que con ellos hay que hacer algo. Rechazarlos. Cometer un parricidio. Es decir, considerar que son un obstáculo para mí. Que yo no puedo escribir más si estos libros existen” (p. 20). Clásica es aquella obra frente a la cual el lector no puede quedar indiferente. Un mérito innegable de *Los libros de los argentinos* es que invita a redescubrir nuestros textos clásicos desde costados provocadores, actualizados y poderosamente convocantes. Según señala Edgardo Russo en la “Nota editorial” (p. 10), un próximo volumen incluirá nuevas entrevistas con escritores que se referirán a otros clásicos argentinos, entre ellos, Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Ezequiel Martínez Estrada, Macedonio Fernández, Antonio Di Benedetto, José Bianco y Silvina Ocampo. Es deseable que ese futuro libro resulte tan productivo como el que comentamos.

JORGE DUBATTI

ROSSAROLLI DE BREVEDAN, GRACIELA - RAMADORI, ALICIA E. *Exempla y oraciones en Barlaam e Josafat. Aproximación genológica II*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1996, 123 pp.

ROSSAROLLI DE BREVEDAN, GRACIELA (ET ALII). *Pervivencias de Barlaam e Josafat en la Literatura Hispánica*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1998, 116 pp.

Existen obras, en el vasto panorama de las letras hispánicas medievales, que por alguna razón, cuya índole no corresponde desentrañar aquí, no han despertado en la crítica y en la investigación filológica más que un interés acotado y subsidiario. Bien puede ser una de esas obras el *Barlaam e Josafat*, biografía cristianizada de Buda, que ha sido estudiada profusamente en sus aspectos intertextuales, como fuente de otras obras y en relación con los motivos y temas folklóricos de sus parábolas y apólogos, pero muy poco en sus valores y rasgos propios, en su condición de obra artística autónoma y clausa. El trabajo inicial de los dos que componen el primero de los libros que aquí reseñamos, "Los exempla" (pp. 1-93), viene a contribuir a esta todavía incumplida tarea de análisis de la obra, centrándose en el estudio de los relatos ejemplares en ella insertos, estudiados —aclara su autora Graciela Rossarolli de Brededan— no ya como piezas autónomas y descontextualizadas, según se ha hecho hasta ahora, sino en relación con el macrorrelato que los contiene e integrados en el marco narrativo que los contextualiza y les da sentido (pp. 4-3). "Por lo tanto —continúa la autora—, nuestro objetivo no es el estudio individual de los relatos sino el conjunto de exempla o micro-relatos, como parte constitutiva de una macro-estructura" (p. 6). Sobre la base de estas premisas, el trabajo se articula en siete capítulos, en los que se caracteriza el *exemplum* como género y se brinda una somera reseña de la evolución del concepto en occidente (Cap. I, pp. 9-23), se presenta y deslinda el *corpus* de los *exempla* barlaamianos que se someten a análisis (Cap. II, pp. 25-32), se estudia el marco ficcional en que se insertan los *exempla*, esto es, el diálogo didáctico entre Barlaam y Josafat (Cap. III, pp. 33-42), se analizan el discurso de Josafat y los diferentes tipos de pregunta que formula durante el diálogo de aprendizaje (Cap. IV, pp. 43-48), y también los parlamentos de Barlaam y la *dispositio*, dentro del marco de estos parlamentos del maestro, de los *exempla*, sus motivaciones y sus temas (Cap. V, pp. 49-61), se consideran esos mismos *exempla* en relación con su funcionalidad retórica (Cap. VI, pp. 63-68), y se los clasifica finalmente a partir de los cuatro criterios propuestos por Claude Brémond: su origen, la naturaleza de su información, sus personajes, su estructura lógica (Cap. VI, pp. 69-87). Este sólido estudio de Rossarolli de Brededan sobre los *exempla* viene a complementarse con un segundo trabajo sobre el *Barlaam*, firmado por Alicia Ramadori, "Las oraciones" (pp. 95-123), que se centra en el análisis de las plegarias que en diferentes instancias del macrorrelato pronuncian los personajes, estudiadas en sus aspectos estructurales, temáticos y estilísticos, en sus diferentes clases —súplicas, alabanzas, acciones de gracias, oraciones de moribundo—, en la

funcionalidad que desempeñan dentro de la narración y en su inserción en la trama.

El segundo de los volúmenes que comentamos, editado y presentado por Rossarolli de Bredan, incluye cuatro estudios que, más en acuerdo con los intereses tradicionales de la crítica barlaaniana, se dedican al estudio de la influencia y herencia del *Barlaam* en la literatura hispánica y sus relaciones intertextuales con otras obras posteriores. A la editora del libro se debe el primero de los artículos “Recepción de *Barlaam e Josafat* en el *Libro de los Exemplos por A.B.C.* de Tomás Sánchez de Vercial” (pp. 7-48); en él estudia la autora la relación intertextual entre los *exempla* del *Barlaam* y los del ejemplario de Sánchez de Vercial, en busca de las constantes y variantes que unen al hipotexto con su hipertexto y poniendo especial cuidado en discernir en qué casos el *Barlaam* pudo ser la fuente directa, y en qué otros pudo existir una fuente intermedia o paralela. Estudia cada *exemplum* en tres niveles de discurso, narrativo, interpretativo y pragmático, y tiene en cuenta las diferencias en la trama y los personajes, el léxico, el empleo de procedimientos exegéticos y el sentido asignado a la historia narrada. Las conclusiones a las que arriba Rossarolli de Bredan hacen hincapié en la *abbreviatio* y el estilo más conciso y menos doctrinal que caracterizan a los *exempla* de Sánchez de Vercial frente a los del *Barlaam*, rasgos que marcan una tendencia a la secularización de la materia heredada.

Alicia Ramadori recurre a otro frecuente tópico de la crítica barlaaniana en su estudio “Relaciones intertextuales entre *Barlaam e Josafat* y la obra de Don Juan Manuel” (pp. 49-73), en una expresa línea de continuidad respecto de trabajos anteriores de Tate y Macpherson y de Funes, pero sumando al *Libro de los Estados* manuelino, habitual hipertexto considerado por la crítica previa, otros textos del autor, como el *Libro del cauallero et del escudero* y el *Libro enfenido*. El artículo se centra ante todo en las transformaciones operadas en la técnica del diálogo como procedimiento narrativo y como estrategia didáctica.

En “El *Barlaán y Josafat* de Lope y su fuente. Estudio de una reelaboración para el teatro” (pp. 75-101), María Guadalupe Silva estudia la comedia lopesca de tema barlaaniano no ya en relación con la fuente medieval, sino tomando como hipotexto la *Historia de los dos soldados de Christo Barlaán y Josafat escrita por San Juan Damasceno*, traducida en 1608 por Juan de Arce Solórzano. Tras pasar breve revista a la crítica anterior que se ocupó de esta relación intertextual —Menéndez Pelayo, Montesinos, Garasa, Dey—, formula y demuestra la autora la siguiente hipótesis: “al escribir su comedia, Lope se atuvo a los lineamientos generales de la fábula hagiográfica, pero: 1- reordenó el material hipotextual de modo que se acomodara a su preceptiva dramática; 2- incorporó una acción secundaria; y 3- concedió al ‘deleytar’ una mayor importancia que su hipotexto narrativo” (p. 83).

El estudio final del volumen, “El uso de la parábola y formas similares en el discurso literario de José Rodó”, de Carmen André de Ubach, escapa en cierta medida a la temática estrictamente barlaaniana que domina en los otros tres artículos del libro,

pero indirectamente se relaciona con ella, pues se centra en las alegorías, apólogos y parábolas —especies todas de *exempla*— que el escritor uruguayo José Enrique Rodó incluye en su ensayo *Motivos de Proteo*, rescatando así como instrumento persuasorio esta forma narrativa típicamente medieval.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

DEL COL, JOSÉ JUAN. *Terencio y su teatro*. Bahía Blanca, Instituto Superior Juan XXIII, 1997, 89 p.

El autor ha traducido al español y es uno de los más importantes conocedores de Terencio. El valor de este libro reside, a nuestro entender, en que pone al alcance del “gran público” (13, 5) una obra seria, documentada y amena sobre los principales problemas que presentan las comedias del autor latino. Por otra parte, el especialista halla aquí rigor expositivo, discusión de los diversos puntos de vista, y originalidad en planteos e interpretaciones.

La primera parte está dedicada a la vida de Terencio. Allí Del Col trata de extraer los “datos biográficos que pueden considerarse incuestionables” (13, 6), y examina detenidamente otros que no se salvan de una lupa minuciosa. Digamos a propósito de esto que los textos citados van en latín, pero se atildan las palabras y se los traduce, para que el lector común pueda leerlos mejor y comprenderlos. La relación de Terencio con el círculo de los Escipiones es buena ocasión para que el autor no dé una síntesis del espíritu de una época que ponía la *humanitas* como ideal.

“La obra de Terencio” (13, 25-69) es el capítulo fundamental. Estudia la influencia de la comedia nueva de Atenas, los elementos técnicos que aparecen en el texto tradicional de Terencio, las modalidades del teatro romano, y un análisis de su obra. Pero es notable cómo los testimonios de los antiguos, los estudios de los modernos y la propia visión de Del Col llevan al lector a una completa visión de conjunto. Para nuestro gusto, las páginas dedicadas al estilo son el mejor ejemplo de síntesis crítica.

Las páginas siguientes se ocupan, con el mismo sentido didáctico, de la importancia de Terencio y de su presencia en la historia literaria, y de sus códices, ediciones y versiones en español; también, una selecta bibliografía.

RAÚL LAVALLE

INDICE

ARTÍCULOS

ANDREW ANDERSON, Federico García Lorca en Buenos Aires: una entrevista y un artículo olvidados	3
GLORIA VIDELA DE RIVERO, Metáforas de la Argentina	9
HILDA ALBANO DE VÁZQUEZ, El resumen de textos de carácter académico.....	19
MARÍA AMELIA ARANCET RUDA, <i>Hecho de Estampas</i> , de Jacobo Fijman: Poetización de un proceso.....	31
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, La ideología profética del <i>Palmerin de Oliva</i>	53
LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO, La vanguardia teatral de los años 20 en la obra de Vicente Martínez Cuitiño.....	83
MIRJANA POLIC BOBIC, Coincidencias temáticas en la narrativa contemporánea hispanoamericana y croata: ejemplos de relación entre la <i>nueva historia</i> y la novela.....	99
AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ, “ <i>Gantasi, Monte Aldin, Daganel y Galdenda</i> , topónimos del <i>Amadís de Gaula</i> ”.....	109
NOTA	
JORGE DUBATTI, Literatura de viajes y teatro comparado.....	133
RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS.....	139



NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES A LA REVISTA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (U.C.A.)

1) Se presentan escritos en computadora (original y copia), acompañados del diskette procesado en WORD O WORDPERFECT, a doble espacio, y no podrán sobrepasar las 25 páginas de computadora con las notas y bibliografía incluidas. Se deben señalar claramente los párrafos y el margen a la izquierda debe ser de 4 cm.

2) Las notas deben ubicarse a pie de página. Se recomienda reducir al mínimo las notas y no utilizarlas para la simple mención de fuentes bibliográficas. La bibliografía se consignará después de las notas, por orden alfabético, con el sistema autor-fecha (ver ejemplos).

3) Las citas, si con cortas, van en el texto entre comillas. Si la cita comienza en mitad de la oración se encabeza con el signo [...]. De igual modo termina si la frase está incompleta. El mismo signo se utiliza si hay salto de texto. Si las citas son largas van con sangría en el margen izquierdo y a un espacio, sin comillas, en párrafo aparte. Se utiliza el mismo signo [...] cuando sea necesario (salto de párrafo, versos, etc.).

4) Los paréntesis se usan de acuerdo con las normas generales; los corchetes, al tratarse de cambios del texto original como ser observaciones adicionales u omisiones.

5) Los guiones van entre palabras compuestas sin espacio (ej.: Ibero-América), y cuando se utilizan para incisos en medio de una frase, con espacio antes del guión inicial y después del guión final.

6) Las palabras extranjeras y términos técnicos van en cursiva, con excepción de los que figuran en el diccionario más reciente de la Real Academia de la Lengua.

7) Se utilizan los números arábigos para indicar el número de una revista y los romanos para tomos, de revistas o libros y también para los capítulos de las obras. En general se suprimen las abreviaturas nº, vol. y p.

8) Las referencias bibliográficas en el texto van entre paréntesis, ej.: (Coulson, 1974, 79). Estas referencias se consignarán a continuación de la cita. Los datos completos deben ir al final, en la bibliografía.

9) Otras normas:

- Los nombres de diarios y revistas van en cursiva.
- Los nombres de días, meses y años van en minúscula.
- Después de puntos suspensivos y comillas no va punto.
- Los títulos de primera jerarquía van en el centro, mayúsculas; los de segunda jerarquía en el margen izquierdo, mayúsculas; los de tercera van en cursiva, minúsculas.

- El adverbio “solo” no se acentúa a menos que pueda confundirse con el adjetivo homónimo. Tampoco se acentúa el grupo “ui” a no ser que lleve al acento de sílaba (ej.: jesuítico, pero construido).
- Se utilizan las comillas dobles para los textos citados dentro de uno propio no cuando se cita con sangría izquierda. Las comillas incluidas dentro de otras se pueden marcar con comillas de ángulo o comilla simple (ej.: “más adelante, en «El centauro», insiste en...”). También la comilla simple se utiliza para señalar palabras en trabajos lingüísticos y gramaticales.
- Después de “en” o “ver”, no se colocan dos puntos.
- Las abreviaturas ven en cursiva cuando corresponden a formas latinas no españolizadas. El acento en “id.” o en “ibíd.” ya españoliza. Para uniformar la publicación rogamos usar: art. cit. (artículo citado), *op. cit.* (obra citada), cfr. (confróntese), *loc. cit.* (lugar citado), ms./mss. (manuscrito o manuscritos), p./pp. (página o páginas), p. ej. (por ejemplo), s./ss. (siguiente o siguientes), v./vv. (verso o versos), *ibíd.* (ibídem), *id.* (ídem), *sic.* (así).

EJEMPLOS

En el texto:

En *Descenso y ascenso del alma por la belleza* afirma que “ya en la «expansión» o ya en la «concentración», el alma no deja girar en torno de su centro marcado en la figura con una cruz” (Marechal, 1965, 58).

Según advierte Javier de Navascués (1992, 245 y ss.) la autotextualidad es un recurso importante en *Adán Buenosayres*.

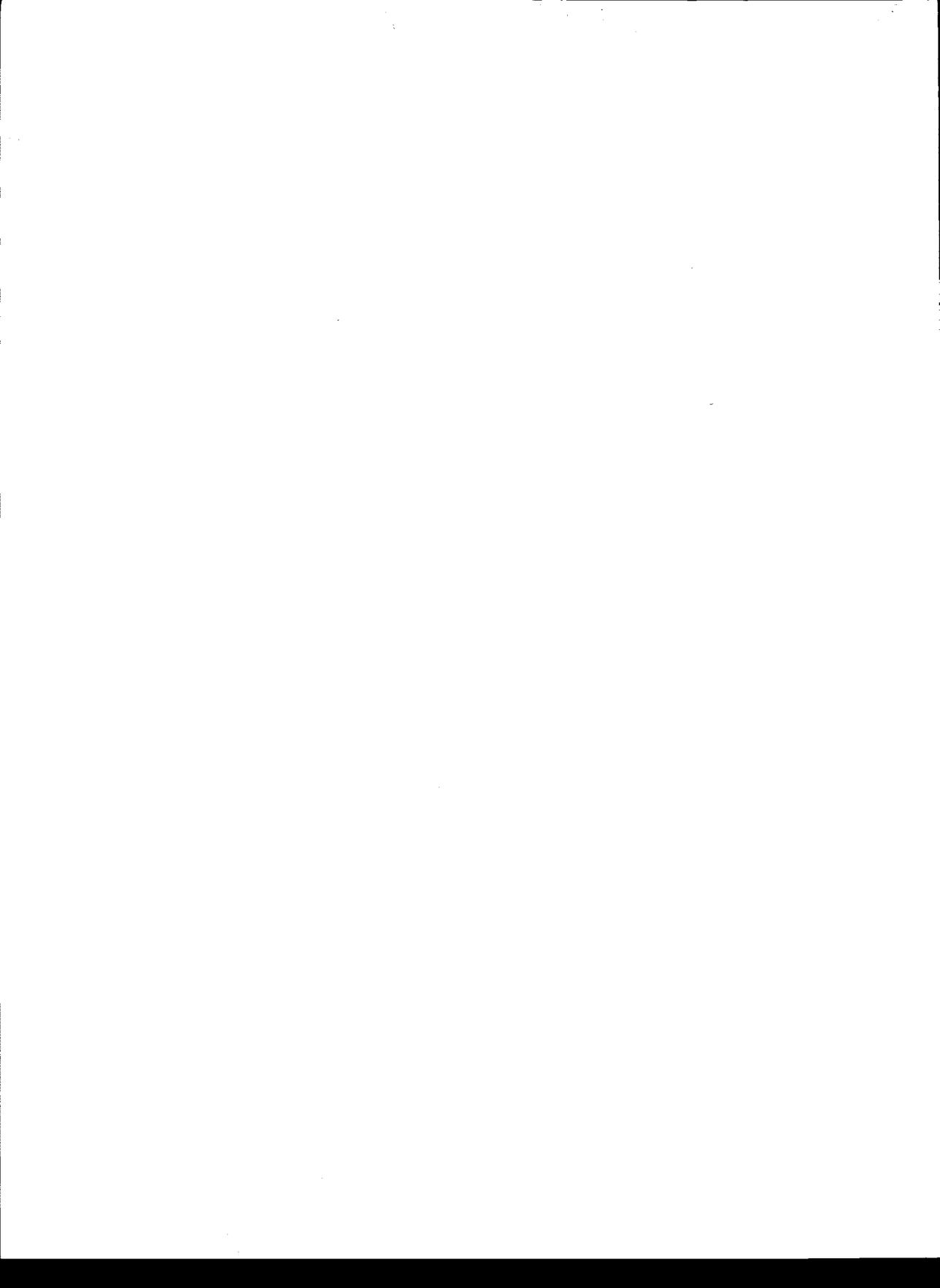
En la bibliografía:

COULSON GRACIELA. 1974. *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires Fernando García Cambeiro.

LOJO, MARÍA ROSA. 1982. “Lucía Febrero; mujer simbólica en *Megaflón o la guerra*”, *Alba de América*, 1 (California, julio-diciembre)

NAVASCUÉS, JAVIER DE. 1992. *Adán Buenosayres. Una novela total* (Estudio Narratológico), Pamplona, EUNSA.

La correspondencia (por envío de originales, libros para reseñar, suscripciones o canje) debe dirigirse al Lic. Luis Martínez Cuitiño –
Revista *LETRAS*, Facultad de Filosofía y Letras (UCA),
Edificio "San Alberto Magno"
Av. Alicia Moreau de Justo 1500, 1107 – Buenos Aires.



Se terminó de imprimir en los talleres de

PRINThER
GRAFIKA

Rincón 1023, Buenos Aires, Tel. 4308-6590
en el mes de Agosto de 1999

