



Letras

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

AGOSTO 1982

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Sr. Pbro. JOSE LUIS TORACA

Director del Departamento de Letras

Prof. FRANCISCO NOVOA

Secretaria Académica

Profª MARTA SUSANA CAMPOS

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Prof. FRANCISCO NOVOA

Secretarios de Redacción

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

Prosecretaria de Redacción

Profª LILIANA G. MASSOCCO

Consejo Asesor

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

Consejo de Administración

Profª GRACIELA BILUCAGLIA, Profª LILIANA GARABELLI
y Sr. LUIS JAIME BURMEISTER

EL TEATRO DE JEAN GIRAUDOUX

(EN SU CENTENARIO)

Año memorable aquel de 1882 para Francia e Inglaterra; en la primera, nacían dos de los dramaturgos más relevantes del teatro contemporáneo: Jean Giraudoux y Henri de Lenormand; en la segunda, los dos novelistas acaso de mayor influjo en la narrativa de nuestro siglo: Virginia Woolf y James Joyce. De los cuatro, evoco aquel que por temperamento, gusto, sensibilidad, me ha llegado siempre más de cerca; desde hace ya medio siglo, como un deslumbramiento: Jean Giraudoux.

1. EL RACINE DE NUESTROS DÍAS

George Phillement llamó a Giraudoux *el Racine de nuestra época*. Si nos atenemos a una idea tradicional y, diríamos, casi escolar, la afirmación resulta, a primera vista, paradójal y desconcertante. Racine era el ejemplo casi inexcusable del venerado teatro clásico francés: planteo cartesiano, unidades, verso regular, proporción, etc. Nada más aparentemente opuesto a la dramaturgia libre, en cierto modo romántica, fulgurante y atrevida de Giraudoux. Sin embargo, la observación del ilustre crítico es notablemente aguda si se toman en cuenta tres rasgos constantes en el autor de *Ondine*: la reelaboración de asuntos helénicos o bíblicos; el aliento lírico que les da vida; la suntuaria taracea del diálogo.

Racine, el más respetuoso seguidor de su entrañable Boileau y el *Arte Poética*, reducía a su modo los motivos de la antigüedad clásica, galvanizaba los diálogos con alta tensión lírica y se detenía con morosa delectación en los mismos; más aún, no falta, en exégesis recientes, quien salpique al autor de *Berenice* con la marea barroca del siglo XVII, así como muchos aspectos del clasicismo de los dos Luises,¹ y si hemos llamado romántico, o en cierto modo romántico, al teatro de Giraudoux es por lo que acusa de barroco, si se prefiere, de neobarroco: fastuosidad, ingenio, diálogos en retorcida espiral, fruición por la paradoja.

No creo exista elogio más exaltado para un francés renovador contemporáneo que compararlo con el viejo Racine cuya peluca hubieron de incinerar simbólicamente los jóvenes revolucionarios de 1830 para clausurar la esté-

¹ HATZFELD, HELMUT, *Estudios sobre el barroco* (Madrid, Gredos, 1964; espec. Caps. III y VI) y TAPIÉ, VÍCTOR L., *Le Baroque* (Paris, Presses Universitaires, 1961; espec. Cap. II de la parte IIa).

tica del antiguo régimen e inaugurar la moderna. Giraudoux renacía con nuevas fuerzas de esas cenizas.

2. LOS CONTEMPORÁNEOS

Llegado a la escena de Francia ya maduro y conocido —a los cuarenta y seis años, en 1928—² Giraudoux se incorpora tarde a una pléyade de autores lanzados todos a la búsqueda de quebrar el naturalismo de Antoine, por una parte, y, por la otra, el simbolismo impuesto por Lugné Poe. Los movimientos de vanguardia y la guerra del catorce abrieron un abanico de posibilidades desde el surrealismo y la explotación de la pródiga mina freudiana al intimismo o la renovación modernizada de la sátira molieresca. Notable grupo, iniciado a comienzos de los años veinte, reinó por dos décadas hasta la catástrofe de 1940.

A partir, en 1919, de *Le Temps est un Songe*, de Lenormand hasta el estreno de *Ondine*, en 1939, pueden caber —con soluciones más o menos revolucionarias— el *heroísmo* de Raynal; las incursiones pirandellianas de Serment, que tanto entusiasmaron a Adriano Tilgher;³ las placenteras comedias de Sacha Guitry y Marcel Achard —el delicioso *Jean de la lune*, de este último, es de 1929—; el grupo de los llamados *intimistas* (Vildrac, Jean Jacques Bernard, Denys Amiel); el nuevo realismo farsesco de tan vieja prosapia en Jules Romains —su famosísimo *Knock ou le Triomphe de la Médecine*, es de 1923— o en Marcel Pagnol —su no menos célebre y cruel *Topaze* se estrena en 1928— hasta la tragedia grotesca y comprometida de Salacrou.

Equidistante o, mejor, en la punta de esta trayectoria puede inscribirse —personal, señera, me atrevería a decir solitaria— la dramaturgia de Giraudoux.

² Giraudoux nació en Bellac, un pueblecito del Limosine. Comenzó sus estudios en el Liceo de Châteauroux; a los dieciocho años, llega a París, en ese 1900 en que desaparecieron Nietzsche y Oscar Wilde; sigue los cursos en el Liceo Lakanal donde bajo el magisterio de Charles Andler estudia la lengua y civilización germánicas. En 1904, concluye brillantemente la Licenciatura en Letras y obtiene el diploma de estudios superiores de alemán. Viaja por Europa, y, por un tiempo, es preceptor de una familia noble alemana. Entre 1906 y 1907, viaja a los Estados Unidos y ocupa un cargo de Lector de francés en la Universidad de Harvard. De regreso a París, publica sus dos primeras obras importantes: *Provinciales* (1909), que mereció elogioso artículo de André Gide, y *L'École des Indifférents* (1911). Desde 1910, entra en el servicio diplomático con diversos cargos hasta 1914 en el que, con el grado de sargento, es herido en el Aisne y, al año siguiente, en los Dardanelos; vuelve a París con la Legión de Honor y el grado de subteniente. Desde el año 1915 en que cumple una misión en Portugal enviado por Berthelot —cuya política seguiría siempre a la par de la Briand—, y, sobre todo, desde 1919 en que se reintegra a la diplomacia, la vida del escritor se reparte entre las funciones de su cargo y su creciente labor literaria que fácilmente podemos dividir en dos períodos: el novelista desde *Simon le Pathétique* (1918), a *Eglantine* (1927); el autor dramático desde el encuentro con Jouvett y el estreno de *Siegfried*, en 1928, hasta *Sodomie et Gomorrhe*, en 1943. Apuntamos ahora, como simple antecedente, el título de una pieza teatral juvenil y olvidada: *La Rosière des Chamignoux* en la que su exégeta Chris Marker cree encontrar vestigios de Hugo, Max Jacob y hasta Apollinaire. A la caída de Francia, en 1940, se refugió con un hermano en Cusset; volvió a París, en 1942, para dedicarse a un extenso trabajo de “documentación francesa”; poco más. Moriría oscuramente, acaso trágicamente, en la habitación de un olvidado hotel del París todavía ocupado el 31 de enero de 1944. Tres obras se conocieron póstumamente: *La folle de Chaillot* (1945); *L'Apollon de Bellac* (1947); ya había muerto Jouvett en 1951 para el estreno de la última pieza: *Pour Lucrèce*, en 1953.

³ En *Studi sul teatro contemporáneo* (Roma, “Libreria di Scienze e Lettere”, 1923, cap. II).

Dramaturgia de punto final o, por lo menos, de punto y aparte; la tragedia de 1939 a 1945 desembocaría fatalmente en las *piezas negras* de Anouilh, en el teatro existencialista, crudo y asfixiante, de Sartre o Camus.

3. REALISMO MÁGICO

Nada, o muy poco, de lo que sucede en el teatro de Giraudoux puede suceder en la vida real si por tal entendemos lo concreto y macizo de lo cotidiano, el vivir como tal hecho dado en el espacio y en el tiempo; pero es que ese vivir se mueve, se orienta y desorienta por una multitud de imponderables, de escondidos resortes, de fuerzas apenas sensibles ante la urgencia y exigencia del hecho apremiante e irrenunciable: existir. El *realismo* como solución estética, que no fue, al fin y al cabo, sino como el esqueleto dejado al descubierto cuando se desencarnó toda la crasa enjundia romántica —grito, ademán, exaltación o blasfemia— se planteó la obligación de describir y analizar esa resultante ósea, dura, sin color ni disimulo, que fuera tan generosamente recubierta de materia sensual cuando el romanticismo propuso como sustancia del arte la naturaleza, la vida humana aquí y ahora. Su mismo afán de certitud a toda costa, de la cosa concreta sin evasión ni trascendencia, les cerró el camino; pronto se advirtió que el esqueleto —los románticos lo supieron o lo intuyeron— resultaba imposible sostenerlo sin músculos ni nervios, sin acción ni pasión, y, pronto también, que tampoco bastaba para una creación trascendente sin ir a las raíces ocultas, a los imponderables que la movilizan.

Al decir imponderables sabemos de la dificultad para hacerlos patentes si la obra literaria, novela o drama, sólo atiende a darnos los datos de ésta o aquella vida y, siguiendo a Ortega, el límite estricto de su circunstancia; dicho de otro modo: a darnos de cada *caso* lo individual, objetivo y visible; a la pura realidad aparente. Esos imponderables, esas calladas fuerzas operantes, se debieron buscar, entonces, en un plano que, por su misma calidad abstracta, ideal, *idea* y no *hecho* ni *cosa*, tiene algo o mucho de mágico, de desrealización; llevar la realidad a sus esencias universales, a sus principios: no la enamorada sino el amor, no la mujer fiel sino la fidelidad, no el héroe sino el heroísmo. En Giraudoux se llaman: Ondine, Alcmene, Judith...

Trascendidas así la naturaleza o la vida se destacan enérgicamente como mucho más reales de lo que lo fueron en el realismo materializado, fotográfico, de escuela, incluso, evitando el riesgo de quedar sin remedio, a corto o largo plazo, como simple curiosidad de daguerrotipos desgastados, y aun en el simbolismo porque en éste, técnicamente, la realidad no se trascendía, se la disimulaba mediante una sustancia fuliginosa (hermosísima en ocasiones, ¡quién lo duda!) sólo para volatilizar el esqueleto que, con todo, estaba ahí, intacto, en su concreta y dura individualidad.⁴

⁴ Son de mucho interés las observaciones de nuestro ya citado Chris Marker en su *Giraudoux par lui-même* (París, "Aux Editions du Seuil", 1954) acerca de la *inadaptación a lo real* del narrador de *Eglantine*; el conectarlo con la esencialidad y universalidad de los espectáculos medievales; su agudeza para haber fundido *el más allá* con lo inmanente; el afirmar que la *féerie de Giraudoux es la versión censurada por la educación, la levedad y el pudor* —se entiende estético— *de un muy serio acercamiento al mundo*. Observaciones incursas en la Introducción a los textos: *Giraudoux* 52 que corre de pp. 5 a 49.

Creo que, en la dramaturgia contemporánea, pocos autores alcanzaron a plasmar este realismo mágico como Giraudoux; acaso, valdría el antecedente de la tragedia helénica, la fuerte, la de Esquilo, y, quizá, no olvidar los *cinegramas* —así los llamó Menéndez Pidal— del teatro español del siglo de oro.

4. ORIGINALIDAD, POESÍA, HUMOR

Pasemos ahora a la instrumentación de ese realismo mágico. Se ha dicho con frecuencia, pero conviene repetirlo: *Siegfried* (1928) es simplemente la teatralización de su novela *Siegfried et le Limousin*, de 1922; reconoce en el mismo título *Amphitryon 38* (1929) ser la trigésima octava versión del repetido mito; *Judith* (1931) ha tenido cientos de interpretaciones, algunas paradigmáticas como la estupenda de Hebbel (1840); *Electre* (1937) viene rodando desde la *Orestíada*; legendaria es la guerra de Troya que le da pie para *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, de 1935; el asunto de *Ondine* (1939) está tomado de un cuento del poeta alemán Friedrich Baron de la Motte Fouqué, aparecido en 1811, con idéntico título. Para el tema, pues, a Giraudoux, como a un verdadero clásico, no le preocupaba en absoluto ser original, bien que cuando quería serlo alcanzaba los bellísimos logros de *Intermezzo* o *La folle de Chaillot*. Lo importante, en consecuencia, no era el hallazgo de un asunto inédito o, al menos, poco frecuentado; no; lo importante era sobre un material estrujado, conocido, acaso exhausto, elaborar, como lo hubiera pretendido un alquimista, sustancia nueva y de más rico precio. Ignoro si el comediógrafo galo recordaba la conocida frase atribuida a Virgilio: *fabrico oro con el barro de Enio*. El caso es muy semejante, y es bien conocido que Shakespeare se sabía la fórmula de memoria.

Para operar con esa alquimia no existen otros ingredientes sino una fuerte dosis de encantamiento, de transmutación, de lirismo en el más riguroso sentido de la palabra. Manejando esos ingredientes, los viejos mitos se rejuvenecen con luces, colores, timbres absolutamente nuevos; con una sorprendente y avasallante originalidad. No se trata de un vocabulario exquisito ni esotérico, de imágenes o metáforas desconcertantes o simplemente atrevidas —bien que, desde luego, puedan existir—, de caer en un subjetivismo exaltado como el de los primeros románticos. Serían soluciones demasiado pueriles.

Se trata —y sólo un tacto finísimo resuelve el intento— de abrirle al tema, sin desfigurarlo, una nueva perspectiva; de mechar en su estructura consabida algunos toques, insinuaciones, datos que, como visto a través de una lupa, lo aumentan prodigiosamente acercándolo a nuestro tiempo; de sumergirlo en una atmósfera de casi intangible poesía, no declamada ni elocuente, donde respire con un ritmo distinto.

Judith será la heroicidad que decapite a Holofernes, acaso por amor y orgullo, y no la heroína bíblica, *la más bella y pura*, del libro deuterocanónico destinada por Jehová a la salvación de Betulia, si bien la necesidad político-religiosa la proclama como tal al cerrarse el equívoco drama. Electra apare-

cerá como la representante de una moral pública austera y sin piedad frente a la posición de urgencia práctica y política de Egisto para salvar la ruina de Argos, y menos como la implacable vengadora de los crímenes atriadas. Ulyses y Héctor en *La guerre de Troie n'aura pas lieu* son como dos interpretaciones metafísicas de la fatalidad de la guerra frente a un anhelante ensueño de paz; Alcmena, ya lo veremos, entrañablemente humanizada, casi una buena burguesa.

El segundo ingrediente de este juego mágico es el humor. Volvamos a Racine ya que a nuestro autor se lo supone tan próximo: cuando recoge los temas clásicos —*Andromaque*, *Britannicus*, *Phèdre*— lo que realmente le interesa, como buen cofrade de Port Royal, es plantear un caso de conciencia y una escrupulosa indagación psicológica; no caben sino la reflexión, el análisis, tengan todo el ímpetu poético que se quiera; no hay resquicio por donde pueda filtrarse un rasgo de sonriente piedad, digámoslo, de *ironía*; por otra parte —ya lo sabemos— tragedia y comedia eran, debían ser, compartimentos estancos. La atractiva gracia de Giraudoux se funda precisamente en todo lo contrario: en amalgamar la tensión trágico-poética, los motivos cardinales del existir —fidelidad, justicia, heroísmo, amor, etc.— con una leve, fluida sustancia irónica que de ningún modo aniquila, antes acusa, el nuevo y fresco sabor de la vieja materia.

Dos perspectivas se cruzan sin confundirse, sin perder identidad. Ondine es la causante de la muerte del caballero Hans al que ha conquistado por su misma inocencia de ser natural, incorrupto y sin malicia; amor absolutamente íntegro, esencial, vale decir, no el amor de una mujer sino el amor como poder absoluto, que no le inquieta comprometer la vida de Hans a cambio de la jurada y eterna fidelidad del caballero. Cuando éste viola el pacto y muere, la ingrátida muchacha del agua no alcanzará a tener ni dolor ni siquiera un cargo de conciencia; irónicamente, perderá la memoria de su humana aventura y volverá a su primitiva naturaleza de ondina. El amor, el amor absoluto, es imposible entre el mundo concreto, real, del castillo de Hans y el feérico, ideal, de las ondinas.⁵

Isabelle, en *Intermezzo*, comprenderá la escondida poesía de las cosas vulgares —signo de nuestro tiempo, se ha escrito, que consiste en dar relevancia a lo más humilde y despreciado no reconocido por el arte de épocas egoístas y megalómanas—⁶ cuando el *Controlleur* de pesas y medidas, ejemplo de irónica emoción lírica en su oficial función burocrática —por lo tanto, no *el hecho real* sino *la realidad* ennoblecida— ponga en fuga al Espectro que ha subvertido, durante un extraño intermedio, todo el orden cotidiano acatado y consentidamente respetable de la pacífica villa lemosina.

⁵ Muy al contrario, en el cuento original de La Motte Fouqué —escritor que se ha ubicado en un segundo romanticismo— Ondina, convertida en arroyo, llorará eternamente junto a la tumba del caballero; el mito ha quedado sujeto a su más firme tradición; más aún: la siniestra Bertolda del relato alemán, con su poco de legendario tipo de bruja, Giraudoux la transforma en la morena y altiva Berta —la mujer, toda la mujer— prometida de Hans antes de conocer la irónicamente fracasada ilusión; antes de conocer a Ondine.

⁶ Conf. nuestro mencionado MARKER (ob. cit., p. 25), *El sencillismo* en la lírica —FRANCIS JAMMES, nuestro FERNÁNDEZ MORENO— coincide con esta actitud.

5. EL TEATRO DE GIRAUDOUX Y EL TEATRO

¿Qué es el teatro? ¿diversión? ¿escuela de costumbres? ¿el famoso *castigat ridendo mores*? ¿lugar para reflexionar? ¿laboratorio de experiencias estéticas? ¿debe distraer, enseñar, conmover, sugerir? Cada época le ha dado un signo y una obligación; cada momento literario, desde Tespis a los *happenings*, ha propuesto para la escena —según Ortega uno de los hallazgos más geniales del hombre—⁷ una conducta, una fórmula. Bien está, mas, sean cuales fueren, y son muchas, esas fórmulas se basan en tres leyes inalienables e ineludibles: la primera integra, a su vez, tres elementos: estricto o diluido —Corneille o la *Commedia dell'arte*, rigor del verso o *commedia a fare*— un texto, un esquema, algo para decir o hacer; enseñada, alguien que lo diga o lo mime, el intérprete, no importa cuál fuere su magnitud histriónica; finalmente, un receptor inmediato, un público, una masa, de hecho anónima e indiferenciada, dispuesta a religarse emocionalmente con lo recibido, palabra o acción, como esperanzada en burlar alegremente sus propias amarguras. La segunda ley es que el espectáculo (*specere - spectare*: esperar) *llegue*; que la espera no se defraude, que la *expectativa* no quede clausurada, detenida en el límite del intérprete, como asfixiada en su ámbito de acción, retenida en la frontera del escenario, fuere éste calle, plaza, salón o teatro. La tercera, que ese *llegar* tenga eco, si logra pasar el límite no se diluya en un vacío de silencio o indiferencia, y no hay error al decir *silencio*: la piel del intérprete sabe muy bien cuándo es un silencio cálido o un silencio glacial.

Las leyes se cumplirán —lo hemos dicho— según las propuestas de cada época, generación o escuela; lo inexorable es que deben cumplirse. Las transgresiones darán otro producto, será literatura, conferencia didáctica, proclama, incluso, de inmejorable calidad, pero no será *teatro*.

Va de suyo que los dos elementos de la primera ley: texto e intérprete son y fueron partes esenciales del arte de Giraudoux, más aún, para el segundo, encontró un director-actor de primerísima línea en la escena contemporánea que, asombrosamente identificado con el modo y sentir del autor de *Judith*, le fue incondicional a todo lo largo de su carrera: Louis Jouvet.⁸ Queda al público y, en relación con éste y Giraudoux, tratar de esclarecer si se cumplen o no las dos leyes restantes de comunicación y respuesta; si esta original dramaturgia, irónicamente poética, de recónditas intenciones, matizada, alusiva, de acción morosa tramada mediante astutas sutilezas; acción, inclusive, que no promete el secreto de una intriga y da por supuesto que su desarrollo el auditorio lo sabe de antemano; si esta compleja estructura teatral, en suma, rompía con su voz el límite del escenario y era devuelta con eco firme y sonoro.

Quiero creer que a las salas de Les Champs Elysées o a la del Athenée de París, donde Jouvet sentaba sus reales, no asistiría únicamente un público

⁷ En *Idea del teatro* (Madrid, "Revista de Occidente", 1955).

⁸ Desde su primer estreno en 1928 hasta las piezas póstumas, exceptuando *Sodome et Gomorrhe*, de 1943, en que el famoso director se alejó de Francia por habersele prohibido precisamente representar a Giraudoux, todas las piezas *giraldusianas* fueron montadas e interpretadas por Jouvet; un caso realmente ejemplar, quizá único, de entendimiento y colaboración. La fama de Jouvet se jalona entre el autor de *Siegfried* y Molière.

de elegidos e inteligentes, y es bien notorio —pese a críticas y reticencias— el éxito de nuestro autor y su pronto renombre universal. Por supuesto, esta prueba sería demasiado inocente conociendo las sorpresas que, en materia de éxito, ofrece el teatro aun respetadas sus leyes fundamentales. Giraudoux mismo lo probó con el relativo y absurdo fracaso de *Judith*.⁹ No cabe entonces, sino la experiencia. El yo es odioso, decía Pascal, pero, en este caso, inevitable: en febrero de 1931, presencié en el Théâtre de la Madelaine de París una reposición de *Siegfried* por la compañía Valere-Desailly; la obra fue estrenada el 3 de mayo de 1928, hace medio siglo largo; con los violentos avatares sufridos por la escena contemporánea, edad como para haberse esclerosado gravemente; el tema: un herido francés de la guerra del catorce (Forestier) que, recogido moribundo y amnésico por Eva, se transforma en un pro-hombre alemán, respetado y aclamado con el nombre de *Siegfried* hasta ser rescatado para Francia por su antigua amante Genoveva. Si esto se tomaba con un sentido estricto de alegato en favor de las buenas relaciones franco-alemanas hubiera perdido, sin duda, buena parte de su eficacia, diríamos política, diplomática al menos; más todavía, el director, Georges Wilson, había restituido la primera versión del último acto (cambiada, en el estreno, por sugerencia de Jouvet, retornando Siegfried a su patria y a Genoveva) versión en la cual un grupo de oficiales nacionalistas alemanes mata a Forestier-Siegfried para mantener su alto prestigio en la República de Weimar, solución, no cabe duda, infinitamente más melodramática y antipática aunque, quizá, si menos patriótica, más coherente.¹⁰

Tenía pues la reposición bastantes factores en contra, sin embargo, el público —admitamos como punto a favor que la interpretación era magnífica— recibía aquel drama alerta y sin respirar, tal era la fuerza de ese texto complejo, denso, sin falsa teatralidad, donde, por la sugestión de un encanto particular, de unos toques magistrales, se cumplían las leyes de la comunicación y el eco consecuente.

Casi sin decirlo o, mejor, diciéndolo sin decirlo expresamente, más allá de la anécdota, Giraudoux *hacía llegar* el concepto trascendental de *patria* como una condición inmanente para el hombre, trágica en su mandato inapelable. Sin esa raíz de tierra nutricia, sin ese arraigo (ni siquiera necesita solemnidad; puede hacerse sensible en el perro doméstico, en una calleja, un árbol, un camino, en la muchachita de un amorío pasajero); sin todo eso vivido y sufrido —no hacen falta banderas ni tambores—, sin ese contorno entrañable y operante, el infeliz Forestier, transferido como Siegfried a una patria ortopédica y prestada, no era más que un ciego, un autómata. Para Siegfried, naturalmente, esa dimensión vital y necesaria era Francia, mas, en la esencia del

⁹ Giraudoux, a lo clásico, a lo Corneille, respondió a este fracaso, años más tarde, con advertencias a la crítica y sus opiniones acerca del papel del teatro en *L'Impromptu de Paris*, de 1937.

¹⁰ Según noticias de Wilson, el propio Jouvet ya había pensado, ante una probable nueva puesta de *Siegfried*, restituirle al acto final la conclusión escrita originalmente por Giraudoux.

drama, podía ser cualquier lugar de la tierra; y eso era exactamente lo que llegaba con poderoso ímpetu, lo que el público devolvía con vibrante tensión.¹¹

Giraudoux escribió teatro en un momento en que hacía crisis el realismo objetivo tipo *La Malquerida*, el simbolismo esfumado al modo de *Pelléas et Mélisande*, o el neorromanticismo histórico-poético a lo *Francesca da Rimini*; escribía a la par de Pirandello, Grau, Cocteau, O'Neill, Coward o Lorca, vale decir, cuando la renovación técnica reclamaba del público una nueva adecuación, un modo distinto de orientar las antenas, las facultades de captación. Hasta cierto punto, todos los renovadores —los citados como ejemplo, y muchos otros de segunda o tercera línea— buscaron de alguna manera no perder *teatralidad*, el efecto escénico de sus nuevas soluciones; dicho de otro modo para ser coherentes: resguardar, en lo posible, las exigencias de la comunicación y la respuesta.¹²

En este proceso y búsqueda, acaso sea Giraudoux, entre sus contemporáneos, uno de los pocos que hizo teatro sin preocuparse mucho por lo teatral, sin *fabricar teatro*. La indudable y fascinante atracción del mismo dimana de un artificio más profundo y esencial; lo hemos dicho: el humor transmutado en poesía. Malabarismo arriesgadísimo y muy difícil, pero, sobre todo, terrible y seriamente grave.

6. PERSONAS o *dramatis personae*

No eran personas, seres de carne y hueso, ni las Erinias ni las Euménides, ni Prometeo ni Heracles; no lo fueron ni Ariel ni Puck ni Próspero como tampoco los muñecos de la *commedia dell'arte*; yo no sé si, extremando las cosas, lo fueron Hamlet o Macbeth; Tartufo o Argan; Hernani o Marion Desorme. Entendámonos: seres de todos los días, de todas las horas, de esos cotidianos que ingresaron en los escenarios con el realismo sistemático o con el naturalismo: Norah, Solness, Hedda, Pietro Caruso, Teresa Raquin. Desde luego que no; o la naturaleza divina, o la fantasía, el chafarrinón estereotipado y grotesco; o la tremenda acumulación de una única sustancia psíquica —duda, ambición frenética, falsedad o manía— o gravite sobre ellos una exuberante deformación lírica, los transforman de personas en *dramatis personae*, en *personajes* de un espectáculo, de una *farsa* si extendemos este nombre a todo el maravilloso engaño del teatro.

Y, sin embargo, hay en todos ellos, aun en los más frágiles —Arlequín, Pierrot, Colombina—, en los más inverosímiles —Hernani o Marion— como una

¹¹ En especial, la escena última del acto tercero cuando Eva y Geneveva (Alemania y Francia) se disputan al inerte Siegfried oponiendo Geneveva a la triunfal gloria que Germania ofrece a Forestier, a *Black*, el perro del amnésico, el único que, al cabo de siete años, todavía lo espera. ¡Qué gran poeta y qué seguridad en la intuición artística para encarnar el sentimiento de patria en el modestísimo y fiel animal, en ese caniche que *comme tous les chiens blancs en France, il a nom Black* (Acto III - Esc. VII).

¹² Rogaría a mi paciente lector aceptara esta afirmación como válida y sin testimonio inmediato. Sé que no es científico, pero es que, para comprobarla y desarrollarla, harían falta muchas páginas que nos desviarían totalmente de nuestro tema.

energía de extraño signo, un misterio fluido que, sin ser realmente humanos, los humaniza en forma tal de hacerlos más vitales, más auténticos, más *humanos*, en una palabra, que muchos —no todos por supuesto— de los pretendidos personajes reales del realismo.

La fauna común de los hombres es neutra y sin relieve, el *vulgo municipal y espeso* de Rubén en el que cómodamente caben todos los niveles sociales porque no se trata de jerarquías sino de conformación; de ahí las enormes dificultades del realismo directo, como escuela literaria, para transmutar ese estado amorfo, indiferenciado, en materia de arte; para convertir la vulgaridad en esencialidad. Por eso Prometeo, Puck, Colombina, Hamlet o Argan —seres ideales o, si se quiere, desrealizados— tienen mucha más encarnadura, más eternidad, que un rebelde de barricada, un rábula astuto de tribunales, una estúpida coqueta de salón, un pobre diablo sin voluntad o un huésped maniático de sanatorios. Aquéllos no son éste ni aquél; son la suma, la *idea*.

Giraudoux maneja algunas figuras de la fauna neutra: Siegfried, la Isabelle de *Intermezzo*, quizá Aurelie la vieja loca de Chaillot; aparentemente podemos encontrarlos en la calle, en una tienda, en un hotel, pero será así: *aparentemente*: Siegfried, ya lo sabemos, es un caso, y, como tal, sujeto a coordenadas muy particulares; Isabelle, lo hemos visto, deberá resolver un dilema entre la vaga idealidad que le ofrece nada menos que un Espectro y la vida concreta, las cosas de todos los días, aun injustas, que le propone el muy sensato *Controleur* de pesas y medidas; Aurelie está graciosamente trastornada. El *realismo* es pues lo suficientemente blando y dócil como para ser modelado por agentes poéticos; no es absoluto ni perentorio; no está ahí, sin posibilidad alguna de transmutación. Esos personajes pueden asumir, y de hecho la asumen, una humanidad plena, universal, ejemplar; no son símbolos abstractos, son mucho más, son el desarraigado, la soñadora curiosa, la demente revolucionaria; son un mundo, por lo tanto, *la realidad, toda la realidad*.

Aparte de esos pocos seres cotidianos, en la medida en que aparentan serlo, el comediógrafo francés ha formado una galería de *dramatis personae*. Vienen de la mitología, de la leyenda bíblica, de la más libre fantasía: Amphitryon, la guerra de Troya, Judith, Ondine, muchos otros. Si hubieran quedado como tales, como simples versiones desfiguradas de los personajes que arrancan de la comedia de Plauto, de los textos homéricos, de la leyenda hebrea o del cuento germano, la trascendencia de los mismos hubiera sido insignificante; el texto no hubiera pasado de un ameno juego de sombras.

Ocurre, en cambio, algo muy distinto. Tres recursos, a nuestro entender, utiliza Giraudoux para galvanizarlo, para hacer de sus *dramatis personae* seres vivos, de una intensa, universal humanidad. En primer lugar, ya lo apuntamos, traerlos, con ardor y sin menoscabo de su naturaleza, a la actualidad. En el fondo, en lo radical de toda leyenda o todo mito están potenciados los grandes temas del hombre: fe, amor, odio, orgullo, crimen, altruismo; si, conservando la trama legendaria, se rescatan esos valores sustantivos, quedan válidos para cualquier tiempo; lo que importa —segundo recurso— es no vulgarizarlos, no convertirlos en individualidades menguadas, trágicas o cómicas, da lo mismo,

recubiertas carnavalescamente por los afeites y el atuendo de la historia pre-térta.¹³

Tomemos el caso de Alcmena en *Amphitryon* 38. A la heroína del mito tebano bien podría tomársela por una esposa modelo, enamorada y fiel, de un buen matrimonio de la alta burguesía si el seductor —poco menos y estamos en el famoso *ménage à trois* de tanta comedia francesa— no continuara siendo un dios, un dios supremo, cuyas ofertas para reducir a la pretendida están exclusivamente a su alcance: darle la inmortalidad, convertirla en rutilante astro nocturno, en una palabra, deshumanizarla; las respuestas de Alcmena, en el brillante diálogo con Júpiter del acto segundo, son, por su irónica, profunda y como descuidada sencillez, de aplastante fuerza para el desconcertado Zeus tonante: *Inmortelle? A quoi bon? A quel cela sert-il?*, y en cuanto al programa de figurar como estrella: *L'air de la nuit ne vaut d'ailleurs rien à mon teint de blonde...* Así, tan femeninamente sentido, tan segura como mujer —*devenir immortelle, c'est trahir pour un humain*— la mujer de Anfitríon no es, con pequeño enfoque realista —problema moral o social— la infeliz esposa que se defiende de un don Juan opulento sino algo mucho más universal y permanente: es la fidelidad, por sobre los mismos dioses, por encima del destino. De este modo, la fina ironía que refracta los poderes de Júpiter, la tercería de Mercurio, la seducción de Alcmena, levanta a un plano insospechado las figuras del mito Anfitríon, superando la salacidad de Plauto, la picardía de Molière —que hizo del general tebano un celoso George Dandin— y, acaso, la misma propuesta romántica de Von Kleist.¹⁴ Por razones de prestigio será necesario que Tebas —enterada por Mercurio de los amores del dios con una mortal— los vea abrazados, Alcmena accede, pero Júpiter la devolverá pura y libre a Anfitríon con la conciencia de que en el matrimonio *sur ce couple, l'adultère n'effleura et n'effleurerá jamais*.

Del mismo modo, Ulyses y Héctor, en la estupenda escena del acto segundo de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, se convierten de simples *dramatis personae* legendarias y mecánicamente trasladadas, en estadistas que, con la mejor buena voluntad del mundo, bien que reticentes y suspicaces —naturalmente, mucho más Ulyses— como corresponde a dos diplomáticos *delegados*, tratan de evitar una guerra. ¿La de Troya?; eso dice el texto; puede ser cual-

¹³ El teatro contemporáneo ha acertado con frecuencia en el manejo de este procedimiento; Sartre, Anouilh, Bernard Shaw, Buero Vallejo, nuestro Marechal; si bien notables, pocos alcanzan la libertad y el ingenio del autor de *Electre*, simplemente porque en la adecuación del mito no se propuso ninguna implicancia subsidiaria filosófica ni política; se propuso un tema humano, es decir, una obra de arte. George Neveu ha señalado, en Francia, tres aspectos muy claros de estas adaptaciones: el moral de Anouilh, el existencial de Sartre y el estético de Giraudoux (*Los mitos griegos en el teatro contemporáneo* —En los estudios *El teatro contemporáneo*—. Madrid, "Cuadernos de Insula", 1950).

¹⁴ Tomo las tres interpretaciones que creo más importantes de las treinta y seis que, según el prefacio de Wilhem Henzen a una recreación que le pertenece de la de Kleist, aparecida en 1903, existen sobre el mito de Anfitríon; seguiría la de Stommel, en 1911, que daría paso a la 38 de Giraudoux. Que éste conociera o no todas las anteriores es tema que se discute y, en rigor, sin mayor importancia. Lo fundamental es el giro que supo darle al manido asunto, y es lo que viene a decir muy sensatamente Pierre-Henri Simon (*Théâtre et Destin*, París, 1959) al referirse, en comparación con la de Giraudoux, a las tres que hemos apuntado.

quiera; es la guerra como fenómeno universal. Ponga el lector su preferida que, lamentablemente, de éstas tiene la historia abundante y variado surtido.

No menos trascendente, en la misma obra, es la versión de Helena. La mujer de Menelao es el destino; no es nada: *cerebro estrecho y corazón rígido*, dice de ella Ulyses, que la conoce bien, *une petite fille*, pero actúa con la inexorabilidad —tan clásica— de ese *ananké* que, fatalmente, enfrentará a tirios y troyanos; es un objeto, *une de ses rares créatures que le destin met en circulation sur la terre pour son usage personnel*; tal condición —en esta pieza realmente antológica— infunde una profunda belleza al diálogo (Acto II) entre Helena —una cosa, una simple energía—¹⁵ y Andrómaca —la mujer, la mujer plena como Alcmena— cuando ésta le pide a la griega le ofrezca a Paris un amor fuerte y apasionado para que, al menos así, la guerra tenga un motivo suficiente, digno, y no estalle por el capricho de una veleidad sensual; *entonces la guerra* —dice la mujer de Héctor— *sería sólo un azote, no una injusticia. Trataría de soportarla*. El amor, una de las grandes fuerzas cósmicas para Giraudoux, el único modo de justificar una guerra, y no la charlatanería del poetastro Demokos ni la pedantería científica del Geómetra ni las argucias jurídicas de Busiri ni la ebria brutalidad de Ajax ni la lascivia de los ancianos estúpidamente encandilados con la belleza escultural de la tindárida. El amor, sí, pero Helena es incapaz de sentirlo, es fría y necia como el destino que encarna; la fatalidad no tiene amor ni bondad ni justicia: la guerra de Troya *aura lieu*.

Tercer recurso de nuestro autor es la calidad especialísima de su diálogo, pero este punto merece capítulo aparte.

7. TENSIÓN Y ATENCIÓN DEL DIÁLOGO

No creo exista entre los dramaturgos franceses contemporáneos al creador de *Ondine* un diálogo teatral, con las peculiaridades del que éste maneja. Integrado por cuatro ingredientes, con ellos logra plasmar esa admirable mutación de sus personajes míticos o legendarios —héroes, heroínas o ninfas— en seres vivos, actuales, de carne y hueso. La solución es una equilibrada mezcla de rudeza coloquial, reflexiones hondas y dilatadas, punzante ironía y fina vibración lírica.¹⁶

Una tensión de esta calidad requiere del espectador una atención sin tregua; puede esfumarse todo el encanto, la magia, con perder una frase, hasta una palabra. Ante tal exigencia cabe preguntar si es éste un diálogo teatral, si cumple con la ley de la comunicabilidad, si no es teatro —terrible *handicap* para un dramaturgo— más para ser leído que representado. Aun en sus obras

¹⁵ *C'est la difficulté de la vie, de distinguer entre les êtres et les objets*, le dice Ulyses a Héctor definiendo a Helena.

¹⁶ Que yo recuerde, lo más próximo a esta estructura son, sin duda, los diálogos de Shakespeare, y, entre los de nuestro siglo —aunque se indignen los ya bastante maduros jóvenes *tremendistas* o *brechtianos*— los de algunas obras de la primera época de Benavente: *Los intereses creados*, *La noche del sábado*, por ejemplo.

más *realistas*, realismo cuya latitud ya conocemos —*Siegfried*, por ejemplo—, no baja esa tensión porque en Giraudoux el diálogo no es una pura consecuencia del tema, una necesidad técnica, es una conducta, una estética. Como señala uno de sus críticos: *Deliberadamente Giraudoux ha querido desembarazar la escena de ese "papel moneda" que se llama el "estilo teatral" y darle al público lo que, según él, tiene el derecho y aun el deber de exigir: "piezas escritas y no habladas"*, y, todavía, agrega: *es por el esplendor de su lenguaje que ha renovado profundamente nuestro teatro.*¹⁷

Cabe otra observación más: son textos de tal precisión, de tan rigurosa estructura, que el intérprete debe restringirse a decirlo sin necesidad de mímica, de trucos, de insinuaciones personales. Cuentan que Jovet, en un ensayo, dijo a uno de ellos: *Tu en fais trop, mon petit. Dis simplement ton texte, ne le joue pas.*¹⁸

Muchos riesgos, los riesgos del barroco, solución artística también achacada a Giraudoux, para tener fácil recepción y eco suficiente, máxime cuando la crítica, que por supuesto influye, no siempre se mostró de acuerdo con ese estilo complejo, refinado, sin concesiones. Quizá, en España, no hubiera sorprendido demasiado.¹⁹ ¿Cuál es, entonces, el secreto de esa *forma*, por seguir la nomenclatura de las viejas preceptivas, para que el autor de *Electre* alcanzara un rotundo éxito frente a un público que, aun siendo culto o intelectual, es de suyo, como masa, renitente y distraído? Aventuramos una hipótesis ya que la respuesta ni es fácil ni hay modo de probarla con testimonios fehacientes.

Esa *forma*, ese diálogo, sirve de vehículo a una peripecia escénica de vigorosa fuerza atractiva no por la peripecia en sí sino por su dinamismo; de vehículo a un *espectáculo* de fascinante magia por lo colorido, vibrante, vistoso —en el recto sentido de la palabra: *atraer la atención*— que por su misma calidad, por su destreza técnica, hace permeable, fluida, la escena más compleja y más literariamente escrita; diálogos, por otra parte, donde la sabia alternancia de los cuatro niveles ya señalados aleja el peligro de la monotonía; es el mecanismo, la inteligente sorpresa que moviliza los resortes de la posible atención distraída.

Jovet —como sabemos, el inseparable director-actor de Giraudoux— montaba siempre las piezas de éste con un sentido operístico; se hizo famosa, en tal sentido, la puesta de *Ondine*; ²⁰ el texto ofrecía el despliegue por su misma plasticidad, por la belleza intrínseca de cada escena. En ese montaje a modo

¹⁷ POUGET, PIERRE, en la *Introducción a "Pages choisies" de Giraudoux* (París, "Librairie-Hachette", 1955).

¹⁸ La cita de BAUDET, E., en *Cahiers de la Compagnie de J. L. Barrault*, No 2, 1953.

¹⁹ Inclusive se ha molestado muchas veces con los juegos de palabras, *des calembours*, tan frecuentes en el barroco español, como cuando en *La folle de Chaillot* el Presidente (Acto I) confunde aviesamente los términos *âme* y *femme*. Por supuesto nunca busca Giraudoux, como en la *astrakanada* hispana, un efecto cómico sino irónico.

²⁰ "Es uno de los más bellos espectáculos que yo he visto", confesaba Lucien Dubech, el crítico de *Candide*.

de ópera, el diálogo equivalía a la música, su medio natural e inexcusable de expresión; por eso, el intérprete, como el cantante, no podía excederse de la partitura y, por lo mismo, también, ese diálogo denso, matizado y agudo se recibía, se recibe, como la única forma posible y coherente —inteligible, por lo tanto— con el contexto del tema y su estructura. Pouget (*Introduc. cit.*) sintetiza: *l'ensemble est un composé étincelant d'esprit et de poésie, de vigueur et de grâce. C'est bien pour cette "magie incantatoire du verbe dramatique" que Giraudoux a mérité son succès.*

8. LA GUERRA Y LA PAZ

Bella es un relato *giraldusiano* publicado en 1925, tres años después de *Siegfried et le Limousin*; en él, con un tema muy próximo al de *Romeo y Julieta*, se enfrentan las familias de los honestos Duberdeau con los malsines Rebendart, causa de la muerte de la protagonista. La novela, tras la anécdota —que muestra, una vez más, la escasa preocupación de nuestro autor por buscar un asunto original— acusa la doble actitud de la política francesa posterior a la victoria y paz de 1918; en los Duberdeau, rectos y generosos, la línea de Aristides Briand en su empeño de amistad y conciliación con Alemania; en los Rebendart —tortuosos y cobardes— el espíritu mezquino de intransigencia y odio permanentes, vale decir, la actitud de Raymond Poincaré.

Que en todo ello pudieron influir su formación, las lecciones de Andler en el Liceo Lakanal, su indudable gusto por la literatura alemana, es indudable, pero, creo, a esos motivos debe agregarse, y en forma muy expresa, la índole de su sensibilidad, desde luego, muy francesa en su aire clásico, refinado e irónico, en sus mismas pautas literarias, mas, también muy próxima a la fantasía, lo legendario y sobrenatural del romanticismo germánico. Las mejores lecciones no prenden ni florecen al no caer en terreno propicio.

Sea como fuere, lo cierto es que esta filosofía del acercamiento franco-alemán —apenas pudo sobrevivir a la caída mortal de 1940— antibelicista, de paz por sobre todo, es en él una constante proyectada a través de toda su obra tanto narrativa como dramática; está sobreentendida en *Siegfried et le Limousin*, de 1922 y en la versión teatral del mismo tema seis años posterior; se predica en la revolucionaria pedagogía de la soñadora maestriza Isabelle en *Intermezzo*; alcanza su máxima tensión en *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, sin que deje de estar aludida en piezas con otros temas; en los textos de *Judith*, *Electre*, *Sodome et Gomorrhe*, etc.

Cumple destacar esta idea troncal en la obra de Giraudoux por su dramatismo y continuidad; naturalmente, limitado a este aspecto, su teatro —aun dicho con radiante belleza— no hubiera pasado de ser un alegato, un poco más del consabido y manido *teatro de tesis*. Por supuesto hay mucho más. Un escritor francés, buen patriota y, además, funcionario diplomático, no iba a renegar en forma absoluta, demoledora, de la civilización occidental, ni siquiera con el convencimiento de que la guerra de Troya tendría lugar, pero sí podía, encantadora, feéricamente, burlarse de sus mitos, abusos y falsedades;

tomarla como pretexto sin sentar doctrina ni jurisprudencia. Antes hemos dicho que, como visto a través de una lupa, el remoto asunto griego, bíblico o fantástico se acerca a nuestro tiempo, se imbrica en nuestra circunstancia; al producirse esta forma de ilusión puede funcionar inmediatamente la ironía, la *eironéia*, es decir, el *disimulo*, más aún, el preguntar —*éromai*— simulando no saber; el tema se manipula con fingida ignorancia de su entidad; el equívoco irónico está, v. gr., en que oímos dialogar a Ulyses y Héctor cuando en realidad están hablando dos delegados a la Liga de las Naciones. El juego de anacronismos también es ironía; ello permite adosarle al diálogo, con aparente ingenuidad, una fuerte carga de sátira, deliciosa por su misma supuesta inocencia.²¹

Todo este mecanismo no gravita sobre la naturaleza intrínseca de la obra, quiero decir, funciona adjetivamente sin dañar lo esencial de trágico implícito en algún tema; se trate de Judith con sus equívocos Holofernes y El Guardián; se trate del tema candente de la guerra y la paz; se trate de refractar, mediante aquella señalada *inocencia* irónica, valores claves de la sociedad occidental.

Tenemos una pieza en un acto de 1935: *Supplément au Voyage de Cook* —donde aprovechó la noticia de una expedición a la isla Otahiti en 1769— notable para explicarnos: la expedición Cook llega a dicha isla de la Polinesia; antes del desembarco conviene que los isleños se informen *aux principes sacrées sans lesquels il n'eut pas de civilisation* a fin de que la marinería no se malee más de lo que ya lo está con las costumbres laxas y muelles de los indígenas. El encargado de dar al jefe polinesio Outourou nociones sumarias acerca del trabajo, la propiedad y la moral, *principes sur lesquels est fondée la civilisation occidentale*, es Mr. Banks, científico naturalista, probo y, para más señas, mayordomo en una de las iglesias de Birmingham. Lo realmente encantador son los altibajos del diálogo entre el pedantesco convencimiento del sabio y el indígena con sus preguntas y reflexiones simples o astutamente cándidas, las cuales, en el momento de abordar los espinosos temas de la distribución de los bienes, la propiedad y el robo, llegan a confundir totalmente al engreído occidental: *Tu brouilles tout, Outourou*, le dice al indígena Mr. Banks, aunque sea él el verdaderamente aturdido. De este juego surge, en torno a aquellos *principes sacrées*, la sátira de sus torpezas y deformaciones; la *eironéia*, naturalmente sin quererlo, está a cargo del primitivo polinesio.

Más punzante —si no fuera por su aire feérico rozaría el grotesco— es la póstuma de 1945; sólo a una pobre vieja loca —*La "folle" de Chaillot*— se le puede ocurrir preguntarse cómo es posible tolerar que los hombres *no sean libres y felices de la mañana a la noche*, y urdir la forma de encerrar en un sótano ideal y misterioso a todos los que propagan la maldad por el mundo con la arteria de sus negocios y finanzas. También es un canto de amor, de

²¹ Valga como ejemplo: el general asirio ofrece a la elegida de Betulia un mundo simple y tranquilo, sin la constante angustia de los dioses, y le dice textualmente: *Songe au petit déjeuner du matin servi sans promesse d'enfer, au thé de cinq heures sans péché mortel, avec le beau citron et la pince à sucre innocent et étincelante.* (Acto II - Esc. IV). El anacronismo no es gratuito; es aguda ironía para el planteo del drama.

redención, brillante, poético, lleno de humor, pero es un humor dolorido y amargo. La paz soñada *no tuvo lugar*; había pasado el horror de la segunda gran guerra.

9. EJEMPLARIDAD

Traduzco palabras de René Lalou: *Cuatro volúmenes de variantes y de primeras versiones en la edición de su Teatro Completo muestran los sacrificios para ajustar, con el precioso concurso de Luis Jouvet, sus más ricas creaciones a los encuadres de la escena.*²² Sobre una decena de piezas, cuatro tomos de correcciones y ensayos indican una responsabilidad artística asombrosamente ejemplar, más, indican la seguridad de un autor que no dudaba someterse a los consejos de un director, bien que éste tuviera la indiscutible autoridad de Jouvet.

Esa conducta nos explica el rigor, la precisión, la perfecta coherencia de cada texto de Giraudoux; el ensamble poco menos que matemático entre la acción, el espectáculo y el diálogo. Acaso, ¿por qué no? falte el genio, el ímpetu, el fogonazo, esos hallazgos fulgurantes de un Lope en el atropello de su producción torrencial; se patentiza, en cambio, el talento, el pensar las cosas, la mesura —¡tan francesa!— para lograr una obra de arte, un teatro de inmarcesible belleza en su profunda y sólida estructura. Vuelve el recuerdo de Racine.²³

Alguna crítica ha puesto en duda la permanencia de esta dramaturgia asegurando su rápido envejecimiento. Dos reposiciones posteriores de *Siegfried* —una muy reciente, como hemos visto—, otra exitosa puesta de *Ondine*, dirigida por Zavallía e interpretada por Delia Garcés, que tuvo lugar entre nosotros en la temporada de 1957, probarían lo contrario. Por descontado que no es el de Giraudoux teatro de cartelera, para todos los años, empezando porque no es fácil encontrar ni directores ni intérpretes capaces de afrontar el riesgo de un texto sin concesiones, sin facilidades histrionicas, pero ésta es materia ajena a la obra misma. Acaso esta presunción de *gerontismo* acelerado se basara en que el público, luego de la, sin duda, atrapante experiencia de un teatro sin excentricidades, pero fuera de lo común, perdiera el poder de atención que exige; quizá por un cambio de sensibilidad; porque nuevas formas escénicas arrasarian con piezas de tan cuidado y perfecto equilibrio. No lo sé. En lo que indudablemente no puede basarse la idea de un esclerosamiento y decrepitud es en la obra misma porque, en ese caso, hay que dar por esclerosados el humor, la ironía, la gracia de un estilo inconfundible, la plástica, la poesía en una palabra; habría que declarar temporales y con vigencia a término los

²² En *Le théâtre en France depuis 1900*, París, "Presses Universitaires de France", 1951, p. 92.

²³ El propio Giraudoux escribió en su estudio sobre Racine: *en una civilización donde todos los hechos se nivelan y donde todos reciben un espíritu igualmente nutrido en todas sus partes, el genio nada puede pretender frente al talento. Tal civilización es ella misma el genio, sea en el siglo de Pericles o en el de Luis XIV.* Agregamos nosotros: ¿Cabría decir algo parecido para nuestro siglo XX?

grandes temas del hombre: la patria, la fidelidad, la justicia, el heroísmo, el amor, la buena paz, la felicidad, que son, en esencia, los grandes temas de Giraudoux.

Es sí muy posible que textos dramáticos de gran calidad, pero con una carga particularizada, específica en su momento, metafísica, social, psicológica, política inclusive, puedan perder vitalidad; la resonancia no es la misma porque las preocupaciones, el ámbito son otros; la voz queda sin eco. Mal puede darse este fenómeno en piezas que, malgrado sean sus dificultades de comunicabilidad, saben dejar en el espectador la emoción, el escozor, de esos enigmas que no son de ayer ni de hoy; son la sustancia misma de la historia, del hombre.²⁴

Giraudoux es un clásico y, por lo tanto, permanente. En este año de su centenario, frente a las experiencias desconcertantes y agresivas que ha sufrido el género dramático desde hace veinte años al día de hoy —desde la más desapidada violencia a la más destructiva atomización— puede evocarse su personalidad de maestro de la escena francesa como un llamado a la pauta y la medida. Quizá esto fuera poco o nada, pero sería mucho, todo un programa para reflexionar largamente, si lo proponemos, como un llamado a la belleza, a la poesía, a lo que no puede ni debe morir.

ARTURO BERENCUER CARISOMO

²⁴ No deja de ser una prueba bastante concluyente que una de las obras más *sociales* de Giraudoux: *La folle de Chaillot*, al reponerse en París, a los veinte años de su estreno, le pareciera a Jacques Gautier, el crítico de "Le Figaro", una de las más envejecidas. Ahora, yo me pregunto si el tema, alucinante para los malandrines, del petróleo en el subsuelo de París, del prospector, y del cebo de ese mismo mineral para ser llevados por la loca al sótano de donde no podrán salir... ha perdido actualidad o está hoy por hoy más vigente que nunca como sátira de una tremenda angustia universal. Quizá la OPEP tuviera una respuesta.

AUGUSTO RAUL CORTAZAR, ECOTIPO DEL HUMANISTA DE NUESTRO TIEMPO *

1. *Aproximación a la obra de Augusto Raúl Cortazar*

El 16 de septiembre de 1981 se cumplió el séptimo aniversario del fallecimiento del doctor Augusto Raúl Cortazar. La perspectiva del tiempo conviene, en general, para juzgar con objetividad la obra de los seres humanos y, en el caso de aquellos cuya presencia física gravitó profundamente en los medios sociales que frecuentaron, para justipreciar la importancia que revestía dicha presencia.

El doctor Augusto Raúl Cortazar fue, precisamente, una de esas personalidades que sumaron, a obra dilatada, vida activísima y totalmente comprometida con los postulados que en aquélla defendieran. Por ello, quienes sufrimos más con el corazón que con la razón la pérdida del maestro, damos hoy en reflexionar sobre la dimensión real de su legado a la cultura argentina.

La obra de Augusto Raúl Cortazar no presenta fisuras. Es una sola pieza, que sentimos firmemente construida desde el principio, en la que el trabajo de clarificación y enriquecimiento, realizado sin pausa por su autor, sólo consistió en pulir facetas, afinar conceptos, abrir puertas hacia el conocimiento general y preparar su entrega con miras a un propósito científico no exento nunca de actitudes éticas.

Esas características de la obra de Cortazar hacen que al intentar calificarla, surjan siempre expresiones como "amplitud y unidad", "solidez teórica", "desarrollo coherente", "generosidad", "actualidad" y, ya como expresión de deseos, "permanencia".

Una aproximación cronológica a la obra del doctor Cortazar no haría sino repetir nóminas bibliográficas ya conocidas. Por eso preferimos abordarla por temas o enfoques, es decir aislando, de ese todo profundamente ligado que es su producción, los trabajos que se orientan hacia distintos campos del quehacer que ocupó su vida.

Aunque no queramos, el criterio cronológico se hará presente en nuestros planteos, pero sólo en los casos en que explica el desarrollo de la personalidad científica de Augusto Raúl Cortazar.

Por otra parte, cualquier referencia a la obra de Cortazar debe comenzar por la consideración de su vida, ya que no existe entre ambas separación alguna, antes bien, hay una conjugación armónica que explica el equilibrio emanado de su excepcional personalidad.

* Este trabajo es un anticipo de la obra sobre la personalidad del doctor Augusto Raúl Cortazar que será publicado próximamente por Ediciones Culturales Argentinas.

2. Breve esbozo biográfico

El 16 de junio de 1910 nació, en la ciudad de Salta, el hijo único del matrimonio de doña Irene Lozano y don Octavio Augusto Cortazar. La casa blanca, de embaldosados patios y umbrosas galerías festoneadas por arcos enjalbegados, que aún hoy se yergue, hermosa, en la calle Florida N° 20 de la ciudad de Lerma, cobijó al niño que fuera cristianado el 29 de junio de ese mismo año, en la parroquia salteña de La Merced, con el nombre de Augusto Raúl.

Pertenecía a distinguidas familias salteñas. Lozano por su madre y Arias Tejada por su abuela paterna, corría por sus venas la sangre del famoso padre Pedro Lozano y la de los fundadores de Salta. Su abuelo paterno, un destacado economista español llamado Pedro Valentín Cortazar, fue enviado a América para fundar aquí importantes entidades bancarias y de crédito. Ya en Salta, una historia romántica de amor que vence oposiciones culminó con el casamiento de Pedro Cortazar con la señorita Carmen Arias y su radicación definitiva en esa ciudad.

De este matrimonio nacieron cuatro hijos. Los tres varones fueron Pedro Valentín, Octavio Augusto —padre de Augusto Raúl—, y Julio Florencio —padre del escritor que lleva ese nombre—. Carmen Rosa, única hija mujer, fue también la menor de esa familia.

Debido a las actividades de su padre, que era funcionario de los ferrocarriles, Augusto Raúl vivió en Salta sólo hasta la edad de un año y luego sucesivamente, en San Pedro de Jujuy y en Concordia, Entre Ríos.

A los seis años ya se encontraba radicado con su familia en Buenos Aires, primero en Palermo y luego en Floresta, en una casa de la calle Tandil cuyo jardín recordaba con singular afecto.

Salta había quedado lejos en la distancia física, en las coordenadas geográficas, pero permanecía como presencia viva en la memoria de su madre, que transvasó en el hijo un mundo de vivencias y de tradiciones al que Augusto Raúl no sería nunca infiel.

Estudiante distinguido, Augusto Raúl Cortazar cursó su ciclo secundario en el Colegio Nacional de Buenos Aires, época de la que data su encuentro con Carlos Herrán, su entrañable amigo, con quien compartió inclinaciones como la lectura ávida y la jardinería, primero, la Filosofía y el Derecho, después y siempre el humanismo militante, como base ennoblecedora de cualquier actividad del cuerpo o del espíritu.

En 1934, Augusto Raúl Cortazar obtuvo su primer título universitario, el de Profesor en Letras, otorgado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Cuatro años más tarde se graduó de Abogado y en 1940, de Bibliotecario. En 1954 obtuvo el título de Doctor en Filosofía y Letras, expedido por la misma Facultad que le había otorgado el de Profesor.

La formación erudita lograda a través de todas esas carreras no desplazó nunca, en Cortazar, a la cultura tradicional recibida de labios de su madre, y es así como, paralelamente con el desarrollo de esos estudios y con los diversos cargos que, a partir del de celador del Colegio Nacional de Buenos Aires, desempeñó en la Universidad desde los dieciséis años de edad, volvió a Salta para iniciar su contacto personal con aquel mundo al que tenía conciencia de pertenecer.

La vida de Augusto Raúl Cortazar presenta varias claves. Una es su firme implantación en el ámbito familiar y otra es su actividad de carácter docente.

El doctor Cortazar era un docente nato. No tanto por sentirse llamado a "mejorar el mundo" con su prédica —actitud que suele advertirse en grandes maestros con algo de pedantería—, sino por experimentar la necesidad de comunicar a los demás lo mejor de sí mismo, de ayudar a explicar lo que estuviese oscuro, de allanar los caminos que él encontrara plenos de dificultades, dejándolos abiertos para quienes quisieran seguirlo.

La generosidad docente de Cortazar no tuvo límites. Por poco que tuviera de bueno una iniciativa que se le planteara dentro de su campo, trataba él de encontrarle las mejores facetas, de comprender las razones de su autor y terminaba generalmente "pensando en voz alta" —según una expresión que usaba a menudo—, es decir, enriqueciendo con su propio saber lo que se le había consultado o propuesto.

De esos encuentros con el doctor Cortazar, que todos cuantos le conocimos recordamos con emoción, se salía confiado y entusiasta. El maestro había tenido la virtud de interiorizarse de nuestra idea y devolvérsela pasada por el prisma de su talento nunca desfalleciente por el cansancio y menos por el egoísmo. Y he aquí que la idea relucía y que creíamos que lo hacía por sus propios méritos.

Si buscamos en los datos biográficos diremos que sus cargos docentes fueron numerosísimos: celador, ayudante, bibliotecario y profesor del Colegio Nacional de Buenos Aires; profesor adjunto, Director Honorario y encargado del curso de Introducción a la ciencia del Folklore, desde la creación (por su iniciativa) de la Licenciatura en Folklore, profesor de Folklore General, Consejero integrante del Honorable Consejo Directivo en representación de los profesores titulares, profesor titular *full-time* en el Departamento de Ciencias Antropológicas (orientación Folklore), hasta su renuncia en 1974.

Fue también profesor de Literatura en escuelas de enseñanza media y en el Liceo Militar "General San Martín"; profesor de Folklore, tercer curso, en la Escuela Nacional de Danzas y encargado del Seminario para graduados que él creó en ese establecimiento (1951-57). En la Universidad Católica Argentina fue profesor titular de Literatura Argentina y Director del Centro de Estudios Folklóricos.

Su labor en el Fondo Nacional de las Artes, del cual fue Director, incluye numerosas actividades de carácter docente. Entre los cursos especiales que

dictó se destacan los realizados en el interior del país, en las Universidades Nacionales de Rosario, Litoral, Cuyo, Tucumán, del Sur, Mar del Plata y Salta, y en el exterior en las Universidades de Chile, Santa María y Concepción, del país trasandino; en las de Río Janeiro y San Pablo, Brasil, y en la Universidad de Sucre, Bolivia.

Pero, insistimos, la docencia del doctor Cortazar fue aún más allá de estas copiosas nóminas. Fue una actitud de entrega permanente y de esperanzada confianza en la juventud. Fue una docencia que provenía de más allá de las palabras: de su actitud ejemplar ante la vida.

La *praxis* humanística es otra de las claves para la aproximación a Cortazar. Se refleja en la obra, pero es, esencialmente, una postura ética de base religiosa, un cristianismo práctico. Y resulta importante destacarla puesto que, en algún momento y para los ojos desprevenidos de quien no alcance a comprenderlo, la actividad básica de un folklorista puede parecer algo desconectada de la realidad de nuestro tiempo. ¡Coleccionar antiguallas o cosas del campo! ¿No es acaso un juego indigno de la era del espacio y de la masa controlada por la técnica?

Tal vez en algún momento, muy al comienzo de su carrera, Augusto Raúl Cortazar haya buceado en el folklore para satisfacer apetencias afectivas, para profundizar deleites estéticos. Pero es evidente que, desde muy temprano, su interés comenzó a encaminarse hacia lo que fue, finalmente, el corolario de su teoría: el folklore aplicado, la restitución al pueblo de los bienes tradicionales de su cultura en beneficio de sus formas actuales de vida espiritual, social y material.

El Fondo Nacional de las Artes, en el cual se desempeñó como miembro del Directorio desde la creación del organismo en 1958 hasta la fecha de su renuncia en 1974, le brindó la oportunidad para desarrollar, en condiciones casi ideales, esa vocación social.

Cortazar desempeñó en el Fondo Nacional de las Artes las funciones de Presidente de la Comisión de Expresiones Folklóricas, Miembro de la Comisión de Promoción artística en el interior, Director Honorario de la Bibliografía Argentina de Artes y Letras (BADAL, Nos. 1/51-52, 1959-1974, compilaciones especiales 42 números), Director Honorario del Instituto de Folklore, Director y Coordinador de los Ciclos sobre Folklore Argentino, Director de la serie discográfica "Folklore musical y música folklórica", Director de la serie de diapositivas explicadas "Folklore Argentino en Imágenes", Coordinador y asesor general del Relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas argentinas (23 películas) y organizador del régimen de estímulo a las artesanías y ayuda a los artesanos.

Toda esa labor estuvo orientada hacia el bien común. El afán del doctor Cortazar era que cada vez más personas disfrutaran de mejores registros de nuestra realidad cultural, que los miembros de las comunidades *folk* mantuvieran, sin penurias económicas, la posibilidad de continuar con el ejercicio de sus artes y artesanías; que cada región conservara las características tradi-

cionales de su vida y costumbres, sin desmedro del mejoramiento de lo que en ello hubiera de atrasado o de negativo, y que lo mejor de todo ello fuera conocido y amado por el país entero y respetado por el mundo como expresión genuina de nuestra esencia nacional.

Mucho logró el doctor Cortazar en tal sentido. Sin que él lo buscara, la trascendencia de su obra hizo que su personalidad fuera admirada en los más altos círculos de cultura nacionales y extranjeros que lo distinguieron con múltiples designaciones académicas y honoríficas.

Su personalidad fue, en verdad, luminosa. Pero su carácter no perdió nunca la modestia sin afectación y cierto sentido del humor muy criollo que hacían tan agradable su presencia.

Había cosas, sí, de las que desconfiaba y a las que temía. No era un temor por sí mismo ni por las otras personas como individuos, en forma directa. Temía la contaminación de la cultura. Para Cortazar los "enemigos del alma" popular eran el *confort* como meta de la vida, los medios de comunicación en función masificadora, el torbellino de actividades que impide al hombre disfrutar de sus ocios, recordar, recrear, transmitir, degustar como nuevos los bienes heredados y compartirlos con sus hijos y sus nietos.

Se había obrado en él la simbiosis perfecta del hombre tradicional con el erudito. Y hemos dicho del hombre tradicional, no del sentimental tradicionalista, sino del que lleva en la sangre y en la cultura un deleitoso apego al legado ancestral que debe cuidarse y conservarse celosamente.

La vida de Augusto Raúl Cortazar terminó demasiado pronto. Y, lo que es más penoso, en un momento en que él mismo pudo temer por el derrumbamiento de algunas de sus obras más queridas.

Pero, con el correr del tiempo, su prédica ha ido adquiriendo nueva fuerza y, tras los análisis más severos, el apretado cuerpo de sus teorías permanece pleno de actualidad y de sabiduría.

3. Cortazar, los libros y la bibliografía

La carrera de Bibliotecario fue, para Augusto Raúl Cortazar, un ejercicio metodológico de sistematización. Era demasiado probo y consciente como para moverse en el mundo de los libros sin haber adquirido el grado más alto de preparación a que podía accederse en el país.

Sus conocimientos bibliotecológicos y bibliográficos fueron un medio al cual recurría permanentemente, con incansable fe y perseverancia, para fundamentar el tratamiento de los temas que estudiaba, para ilustrar y orientar a sus alumnos, para dejar testimonio del esfuerzo de quienes legaron obra escrita y facilitar la labor de los que vinieran después.

Pero, además, la bibliotecología fue para él una vocación, con todo lo de afectividad y de gozo que existe en ella.

Hemos recordado ya otra vez esta impresión que dejaba, en sus discípulos, la relación de Cortazar con los libros. Dijimos en el tomo de *Logos* dedicado a su homenaje (p. 252):

“Su prédica acerca de la importancia de la consulta bibliográfica como punto de partida era incansable. Podría haber dicho, como una vez lo hizo Jorge Luis Borges (*El Hacedor*, 1960):

«Yo que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca».

”Enseñaba a degustar la realidad tangible del libro, en su formato, calidad de papel, tipografía, ilustraciones, índices, prólogos, hasta lograr que cada uno de ellos apareciera como una entidad física inolvidable para quien lo hubiera consultado una vez.

”Desde las bibliografías de bibliografías hasta las reseñas, desde los tratados hasta las simples comunicaciones de aportes técnicos, todo era valorado por Cortazar en su justa medida, todo merecía aliento para los autores, aunque éste estuviera implícito en la crítica sabia que, en su caso, era siempre constructiva.

”Cada libro, cada folleto, cada artículo era para él fuente potencial de múltiples *fichas*, instrumento metodológico cuyo manejo para su especialidad perfeccionó notablemente, mediante sistemas clasificatorios, referencias y correcciones que sí, por una parte, dada su índole múltiple y entrecruzada, exigían para su confección la posesión de una vasta cultura, por otra orientaban al consultante, por sí solas, con la claridad y precisión de verdaderos esquemas.

”Aquel hábito del orden mental que trascendía en todos los actos del maestro estaba, sin embargo, totalmente exento de frialdad cibernética. El doctor Cortazar no cesaba de ponderar la emoción del excitante tránsito del investigador hacia el hallazgo con una convicción tan acabada que impulsaba de manera irresistible a intentar la *aventura*. Esta comenzaba siempre, como he dicho, en el terreno bibliográfico, pero se desarrollaba luego en ámbitos diversos, tanto entre los amarillentos folios de los archivos como en medio de las comunidades *folk*, de cuyos decir y hacer debe extraer el investigador la documentación de campo”.

Hoy nos complace afirmarnos en aquellos conceptos, pero se impone extenderlos para presentar una visión más profunda de la obra de Augusto Raúl Cortazar en cuanto al libro se refiere.

Muchos fueron sus aportes en los campos de la bibliotecología y la bibliografía. Desde sus comienzos en la Biblioteca del Colegio Nacional Central (1930-1942), gran parte de esta labor fue realizada para institutos dependientes de la Universidad de Buenos Aires. Fue allí encargado *ad honorem* del Seminario de bibliografía folklórica en el Instituto de Literatura Argentina (Cátedra del doctor Ricardo Rojas) de la Facultad de Filosofía y Letras, Di-

rector de la Biblioteca del Museo Etnográfico, Director de la Biblioteca Central, Director Honorario y encargado de cursos de la Carrera de Bibliotecario.

Entre sus trabajos publicados sobre aspectos bibliográficos o bibliotecológicos figuran:

- *Guía bibliográfica del folklore argentino. Primera contribución*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1942.
- “Bibliografía folklórica argentina”, en: *Waman Puma*, Revista Nacional de Cultura y Folklore, año IV, vol. II, N° 16. Cuzco, Perú, junio 1944.
- *Organización de la Biblioteca Nacional “Manuel Andrés de Santa Cruz”* (en colaboración con Carlos Víctor Penna). Alcaldía Municipal de La Paz, Bolivia. Buenos Aires, Kraft, 1946.
- “La Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Su actualidad y perspectiva”. En: *Anaqueles*, Revista de la Biblioteca Nacional, época V, N° 1. San Salvador (El Salvador), enero-abril 1957.
- *Visión sintética de un curso de introducción a la Bibliotecología*. Santa Fe, Instituto social de la Universidad Nacional del Litoral, 1956.
- *Contribución a la bibliografía folklórica argentina (1956-1960)* con la colaboración de Carlos Dellepiane y Cálcena. Buenos Aires, Dirección General de Cultura, Comisión Internacional Permanente de Folklore, 1962.

Pero lo más relevante de su obra bibliográfica es sin duda la Bibliografía Argentina de Artes y Letras que organizó, dirigió y cuidó hasta en sus mínimos detalles, durante los quince años en que salió a luz, constituyendo un esfuerzo sin precedentes ni continuadores en nuestro país.

Después del fallecimiento del doctor Cortazar, el profesor Domingo Buonocore lo ha recordado definiéndolo como “personalidad múltiple y de ricos matices”.

“A la bibliografía —dice Buonocore— se dedicó durante muchos años, en su doble calidad de autor de importantes trabajos y de dirigente /.../”. Tras referirse a su labor como especialista en Folklore expresa: “En la otra cara de su personalidad, Cortazar se ofrece a nuestra imagen como el tipo representativo del bibliotecario ideal, tanto por su preparación técnica cuanto por su cultura, su aptitud docente, sus cualidades de investigador y sus prendas personales”. “Se desempeñó durante muchos años en la Biblioteca del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, cuya dirección asumió en 1944 con motivo de la muerte del profesor Rómulo D. Carbia. Reorganizó sus servicios para ajustarlos a las modernas técnicas de la materia y en seguida implantó un nuevo plan de enseñanza en la carrera profesional de la misma casa. En este plan trataba de armonizar equilibradamente el aspecto técnico y cultural con la mira plausible de dar a los estudios una orientación humanística, en reemplazo de la rígida especialización que había dominado hasta entonces. Respondiendo a tales fines, entre otras materias, se creó la denominada Introducción a la Bibliotecología cuyo contenido básico enunció en

un trabajo titulado "Visión sintética de un curso de introducción a la bibliotecología".

"Otra disciplina de su predilección —continuúa Buonocore— fue la bibliografía, /.../ la que elaboró ahincadamente y con esmero sumo /.../". Tras reseñar su obra individual y la realizada como Director de la Bibliografía Argentina de Artes y Letras, agrega el profesor Buonocore: "Esta vocación bibliográfica de Cortazar respondía al imperativo de su generoso altruismo intelectual. Como se sabe, la bibliografía es la más humilde y ardua de las disciplinas, pues quien la cultiva no lo hace generalmente en provecho propio, sino de otros, que serán los usufructuarios del esfuerzo anónimo y sin lucimiento del bibliógrafo. Cortazar recordó, alguna vez, que siendo la bibliografía el registro de la producción ajena, ella no se concibe sin una inquebrantable honestidad intelectual, presupuesto necesario, a su vez, para que rinda los fines de interés público".

Valiosos juicios y oportuno recuerdo del distinguido bibliógrafo, señor Buonocore, que reflejan con justeza la labor desempeñada en ese campo por Augusto Raúl Cortazar.

4. Cortazar y la historia de la literatura

Como lo hemos dicho, el primer título universitario de Augusto Raúl Cortazar fue el de Profesor en Letras. También ésta fue una elección vocacional.

Desde los trabajos iniciales de Cortazar se advierte su inclinación por la crítica literaria y por la hermenéutica, ejercida esta última no sólo sobre obras consagradas por su antigüedad o su importancia, sino también sobre la producción regional de todos los géneros.

Así, a *Elogio y reproche a un viejo pergamino*, su primer artículo de 1930, sigue inmediatamente, en ese mismo año, otro titulado *Impresiones sobre "Cancancio" de Yamandú Rodríguez*. De 1937 son sus *Noticias para la historia del teatro nacional* y su trabajo sobre *El paisaje en los cancioneros bonaerense y salteño*. No abandonaba las lecturas clásicas, como lo demuestra su ensayo sobre *Algunos aspectos de la vida privada griega a través de la Odisea* (1939), pero su inclinación se orientaba cada vez más hacia los temas locales, ya ciudadanos, como en el caso de su reseña sobre el *Romancero porteño* de Francisca Chica Salas (1939), ya decididamente rurales como en *Valoración de la naturaleza en el habla del gaucho* (1941).

Ya encauzada su carrera hacia los estudios del folklore, Cortazar mantuvo su interés por la crítica literaria y escribió ensayos como *Echeverría, iniciador de un rumbo hacia lo nuestro* (1946), *Temas tradicionales en la poesía de Rafael Obligado* (1951), *Antología viva de poetas argentinos* (1956) y numerosas reseñas críticas, especialmente dedicadas a obras de literatura regional.

Su tesis de doctorado, concluida en 1953, versó sobre el tema: *El folklore y sus expresiones en la literatura argentina*.

En 1956 publicó su libro *Indios y gauchos en la literatura argentina* (Buenos Aires, Instituto de Amigos del Libro Argentino, 1956) y en 1959 su magistral estudio sobre "Folklore literario y Literatura folklórica," en el tomo V de la *Historia de la Literatura Argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta (Buenos Aires, Peuser, 1959).

En esta obra se despliega la sabia concepción de Cortazar sobre las relaciones entre el folklore y la literatura y, más precisamente, entre los bienes literarios anónimos que constituyen parte del patrimonio cultural del pueblo y la producción literaria de autores individualizables que se inspiran en ese patrimonio cultural. Todo en este trabajo es digno de ser tomado como paradigma: la metodología severa, el gran caudal de información, el cumplimiento puntual de sus metas parciales y su arribo feliz a generalizaciones enriquecedoras tanto en cuanto al folklore como en cuanto a la literatura se refiere.

Si en *Folklore literario y Literatura folklórica* el doctor Cortazar desarrolla conceptos ya emitidos en su obra *¿Qué es el folklore?*, de 1954, ese desarrollo continúa en otro libro clave *Folklore y Literatura* (Buenos Aires, Eudeba, 1964), donde se amplía con ejemplos tomados de otros ámbitos culturales del mundo y especialmente con la introducción de importantes informaciones metodológicas. En este sentido debemos destacar su detallada referencia al "método histórico-geográfico" de la escuela finesa, que el doctor Cortazar explica cuidadosamente en sus fines y en sus medios. Las opiniones personales que el autor vierte en relación con los aportes de especialistas americanos y europeos, tienen un gran valor para la ciencia del Folklore en la Argentina, y entre ellas sobresale su aprobación al concepto de *oicotipo*, referido a las narraciones tradicionales a propuesta de Carlos Guillermo von Sydow, para reemplazar al de *arquetipo*, por considerarlo una meta inalcanzable e irreal.

Oicotipo o *ecotipo* es denominación adecuada para el tipo representativo de una especie cultural en el área donde se desarrolla su existencia.

La literatura gauchesca fue, para el doctor Cortazar, objeto de estudios particularmente originales. Halló en ella uno de los elementos generadores básicos para su teoría sobre el folklore y su proyección literaria y, al mismo tiempo, un vasto campo vivo para la comprobación de distintos aspectos de esa relación cultural.

Desarrolló el tema del *Martín Fierro* en un trascendente ensayo aparecido en 1961, con el título de *Realidad, vida y poesía de Martín Fierro*, como estudio preliminar de la edición del poema de Hernández, de Editorial Cultural Argentina. En 1972, con motivo de cumplirse el centenario de la primera parte del *Martín Fierro*, Augusto Raúl Cortazar publicó numerosos trabajos sobre el tema, en el país y en el extranjero. Todos ellos son aportes luminosos, profundamente asentados en la teoría coherente y armoniosa alcanzada, en la madurez, por este gran maestro.

5. Cortazar y el Derecho

El doctor Cortazar no ejerció nunca su profesión de abogado, pero si reconocemos que la esencia de esa carrera está en el encuentro de dos coor-

denadas, justicia y sociedad, vemos que la noción de Derecho está presente en toda su obra y en toda su vida.

En algunos de sus trabajos, como *Independencia y cultura* (1938) o *El Derecho en los refranes* (1948), aparece claramente el enfoque jurídico. Pero es sobre todo en su obra de organizador de instituciones de planificador de regímenes, de iniciador de rumbos culturales, donde se advierte la seguridad de su acción sustentada por el conocimiento de la sociedad y de sus leyes.

6. Cortazar y el Folklore

Cuando se considera la preparación universitaria de Augusto Raúl Cortazar y se advierte que esos conocimientos académicos adquiridos en los claustros —y aun todos los demás que fue incorporando durante el resto de su vida de estudioso incansable— fueron puestos por él al servicio de una disciplina como el Folklore, el caso no llega a ser comprendido por todos de primera intención.

El folklore, que no pasa de ser, para el común de la gente, otra cosa que la música, los cantos y los bailes de los campesinos, no parecería precisar de tan copiosa sabiduría para lograr sus modestos propósitos de entretener o de poner una nota pintoresca en las celebraciones patrias o en las reuniones al aire libre.

Ante quienes estaban más preocupados por desarraigarse que por hallar elementos de identificación con su país y buscaban embarcarse en una literatura comprometida “existencialmente” con un borroso universo sin Dios y sin hogar, la labor del folklorista pudo pasar por un ejercicio vano del espíritu.

Augusto Raúl Cortazar sabía, sin embargo, que sólo una formación como la suya le abriría las puertas del saber secular de aquellos “analfabetos profundos”, que consideraba fuente inagotable para el renacimiento cíclico de toda forma de cultura superior.

No era él el único en pensarlo. La historia del Folklore argentino nos muestra muchos casos de estudiosos de esta materia que fueron, además, eruditos formados en diversas ramas del saber en las universidades del país o del extranjero. Y, por otra parte, según lo declara rotunda y casi osadamente José Imbelloni, “el estudio del folklore es actividad aristocrática”, lo que no debe ser interpretado sino, etimológicamente, como “de los mejores”. (Imbelloni, J. *Concepto y praxis del Folklore como ciencia*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1943).

Sin embargo esta tarea de investigación, lenta y callada, no trascendía tanto entre el público como la divulgación comercializada del canto o del baile populares, y se hacía necesario, sin obstaculizar el gusto y la práctica de manifestaciones derivadas del folklore, aproximar las dos vertientes: el conocimiento científico y la práctica nativista.

No estuvo solo el doctor Cortazar en esta tarea. El profesor Bruno Jacovella, el maestro Carlos Vega, el doctor Ismael Moya, la doctora Berta Elena

Vidal de Battini, el profesor Félix Coluccio y otras distinguidas personalidades, encararon la labor docente y divulgadora del auténtico folklore argentino y procuraron el acercamiento entre éste y la producción artística (poética, musical, coreográfica y plástica) que pasaba por folklore para el público en general.

En ese empeño lo conocimos, como docente en la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas que dirigía don Antonio R. Barceló.

Profesor del tercero y último año de la carrera, recibía a los alumnos que habíamos cursado dos años anteriores con el profesor Jacovella, talento excepcional —también él—, que nos deslumbraba con el resultado de sus síntesis brillantes, con sus concepciones de amplitud ecuménica.

La personalidad docente del doctor Cortazar era totalmente distinta. Sin subestimar nunca la capacidad de cada uno de sus alumnos, deseaba asegurarse de que sus enseñanzas habían sido comprendidas. Sabía que la confusión conceptual reinante en todo lo referente al folklore era muy grande y ejercía su docencia de tal manera, que daba la impresión de elaborar junto con la clase los postulados que sostenía.

No es posible olvidar la profunda comunicación que se establecía entre Cortazar y sus alumnos. El análisis de los temas, conducido por su erudición velada de modestia, por su lucidez contagiosa, por su bonhomía, quedaba grabado para siempre.

Lo primero que nos fascinó en él fue su concepto de la investigación de campo. Se refería a ella como a una "aventura", en la que el folklorista salía "en busca del pueblo", y lo decía con tanto deleite que nos parecía que lo buscado era algo tan preciado como la flor del lirolay u otra panacea surgida de los cuentos maravillosos.

¡Qué contenidos tan profundos y trascendentes tenía para el doctor Cortazar la palabra "pueblo"! Lejos estaba del desgastado significado que alude a la masa despersonalizada de las sociedades cosmopolitas, que a todos fagocita y encauza hacia la moda mediante la implacable propaganda. Prefería usarla como tecnicismo de su ciencia y buscaba en el pueblo —como ideal venero de elementos revitalizadores de esa misma cultura de ciudad—, el decantado, añejo y siempre actual patrimonio de las comunidades rurales de antigua tradición. Su vasta erudición le permitía ver en cada hecho revelado por la palabra o por la acción de los integrantes de ese pueblo, todo el pasado, entroncado, por una parte, con la tradición grecolatina y, por otra, con las culturas indígenas americanas. Y ese pasado vivo y fluyente, era lo que Cortazar buscaba en su concepción dinámica del folklore, como elemento axial de toda la cultura, prestigiando las voces y los actos, dando razón, por ese mismo prestigio, de su actualidad funcional y su vigencia.

"Los caminos —enseñaba— constituyen la primera y provechosa lección". Y allí insertaba las más interesantes anécdotas; los sobresaltos del camino de cornisa donde nadie podría explicar las huellas de neumáticos, los encuentros con viajeros lugareños, los tesoros del habla y del comportamiento, la belleza

del valle acogedor, la incorporación del investigador a la vida de la comunidad que ha de estudiar, la participación en esa vida y, más tarde, el conveniente alejamiento que ayudará a no perder la perspectiva científica a causa de la inevitable aproximación sentimental.

Pero la investigación de campo no era más que el principio del largo y arduo proceso de la labor indagatoria. En magistrales "esquemas", instrumento de trabajo que el doctor Cortazar manejó con una prodigalidad sorprendente, iban integrándose al proceso sistemático de la investigación las distintas piezas que debían formar, en definitiva, el camino correcto.

En primer lugar, Cortazar quiso fijar el significado de las palabras del lenguaje común que, para el Folklore, representan tecnicismos: acogió con entusiasmo, en este sentido, los hallazgos de sus colegas, y elaboró él mismo conceptos perdurables. Lo importante era, para él, la claridad semántica de los vocablos y por eso propuso, en el Congreso Internacional de Folklore de 1960, cuya presidencia ejerció, la compilación de una nómina básica de términos técnicos de uso internacional, con sus equivalentes en los cuatro idiomas oficiales de aquella reunión científica: castellano, inglés, francés y portugués.

Otra de sus preocupaciones fue la problemática clasificatoria. Su propuesta personal al respecto fue la adaptación a los materiales folklóricos de la Clasificación Decimal Universal usada en Bibliotecología, sistema de una gran coherencia que brinda infinitas posibilidades de ampliación dentro de los cánones de su estructura relativamente simple. Las primeras Tablas clasificatorias de este sistema fueron presentadas por el doctor Cortazar al mencionado Congreso internacional de 1960, donde se aprobaron recomendando su aplicación. Más tarde, con la colaboración de dos distinguidas discípulas, las profesoras Alicia Quereilhac de Kussrow y María Mondragón, fueron ampliadas y aplicadas en la Bibliografía del Folklore Argentino editada en dos tomos como Compilación especial de la BADAL.

La preparación del viaje de investigación, con sus aspectos mediatos e inmediatos, era minuciosamente explicada por el maestro, con profusión de ejemplos nacidos de su propia experiencia. Las prospecciones preliminares, el viaje propiamente dicho, los recaudos de la documentación y las técnicas audiovisuales que debían apoyarla, el regreso al trabajo de gabinete, y los pasos conducentes a la interpretación final del material recogido, todo era objeto de prolijo análisis. Yo, que he dictado después durante veinte años la cátedra que cursé con el doctor Cortazar, no puede olvidar nunca sus palabras irremplazables para la cabal inteligencia de los temas por parte de los alumnos, siempre renovados pero siempre iguales en su apetencia por conocer y por encontrar satisfacción en la teoría, para una vocación que reclama contacto con la realidad.

La efectividad del método docente del doctor Cortazar radicaba en gran parte en que era el fruto de una experiencia vivida y personal.

El primer trabajo de Augusto Raúl Cortazar en cuyo título figura la palabra folklore se publicó en la Revista *Humanidades* de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata,

en 1939. Se titula *Al margen del folklore: los juguetes y sus raíces psicológicas y estéticas*. Y es curioso encontrar en este título una exclusión que es, al mismo tiempo, afirmación teórica del concepto acabado sobre folklore que tenía Cortazar ya en esa época. Como que en el mismo año publicaría *El folklore y el concepto de nacionalidad* (edición del Ateneo Estudiantil de la Escuela Superior de Comercio "Dr. Joaquín V. González") y al año siguiente disertaba sobre *Aportes románticos en la constitución de la ciencia folklórica*, en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires.

Sus primeros trabajos tocan el tema del folklore con una notable discreción, con singular respeto por la aproximación al problema que ya le atraía, sin duda, como ningún otro. Ensayos historiográficos, su Guía Bibliográfica, sus notas sobre panorama y perspectivas del Folklore en la Argentina preparan el camino para los futuros desarrollos originales y completos que Cortazar realizaría más adelante, con los materiales recogidos por él mismo en sus viajes de investigación.

Naturalmente, los Valles Calchaquíes fueron el área elegida para sus primeros trabajos sobre el terreno. Allí volvió, menos en busca de su tiempo perdido que en procura del *tiempo de sus mayores*, con ansias por recuperar lo que le contara su madre de la vida y costumbres de épocas pretéritas en las que una suerte de paz bíblica, hecha de trabajo esperanzado y de ocio fecundo, nacía del armonioso equilibrio espiritual de esa cultura profundamente asentada que es el folklore.

Lo llamarían las antiguas fincas de su familia, cuyos nombres encierran imágenes de bella sugestión: El Bordo, Pircas, El Churcal, El Trigal, Esquina Azul...

Sus lecturas habían completado la imagen intelectual de un mundo que Augusto Raúl Cortazar deseaba conocer e interpretar, pues intuía en él claves permanentes para el devenir de los hombres y de los pueblos.

Viajó a los valles en múltiples oportunidades, solo o acompañado por su familia. Fue atesorando experiencias vitales y elaborando conclusiones técnicas. Durante varios años publicó ensayos breves, artículos sobre diversos aspectos del folklore calchaquí complementados con otros de carácter metodológico y bibliográfico. Se mantenía en estrecho contacto con la bibliografía extranjera y se interesaba por las relaciones interdisciplinarias. Elaboró instrumentos intermedios de la investigación, como sus fichas de documentación y de informantes. Fue afinando su concepto de folklore.

Por gentileza del señor Juan José de Urquiza ha llegado a mis manos el informe que él sintetizara para la Memoria de la Comisión Nacional de Cultura del año 1945, sobre la labor efectuada por el doctor Cortazar, en su carácter de becario de esa institución, en el *Estudio del folklore del Valle Calchaquí de Salta*. Se nos revela allí, ya redondeado, el planteo metodológico que Cortazar expusiera cuatro años más tarde en el libro titulado *El carnaval en el folklore calchaquí; con una breve exposición sobre la teoría y la práctica del método folklórico integral* (Buenos Aires, Sudamericana, 1949).

Tras describir los distintos pasos de la investigación realizada por Cortazar, expresaba el señor Urquiza: "Se ha logrado así, por primera vez en el país, la documentación técnica del folklore de una región argentina típica; a través del fichero se comprueba que no hay manifestación de la vida popular aislada o independiente. Todas integran una bien trabada unidad cultural, que no puede desintegrarse sino por abstracción o necesidades metodológicas y expositivas. Todos los aspectos están concatenados entre sí y sujetos a influjos e interacciones recíprocos, que no pueden desdeñarse sin desmedro de la exactitud y viva realidad del cuadro que se presente".

Pero Augusto Raúl Cortazar no concibió nunca al Folklore como una mera tarea de recopilación. Definíalo como "la ciencia que observa, recoge, documenta, describe, clasifica, estudia y compara las manifestaciones de la cultura tradicional del pueblo para, después de este análisis, realizar síntesis y exponerlas sistemática y metódicamente".

Es así como ya en 1947 se hallaba en condiciones de responder con un ensayo de teoría publicado en la Revista *Ariel*, del Liceo Militar "General San Martín", a la pregunta: *¿Qué es folklore?*, tema que abordó nuevamente años más tarde en su obra *¿Qué es el folklore?* (Buenos Aires, Lajouane, 1954), publicada en la Colección Lajouane de Folklore Argentino que él mismo dirigió.

De allí en adelante, el doctor Cortazar se afirmó cada vez más en su metodología coincidente con los lineamientos generales del funcionalismo de Bronislaw Malinowski y en su concepción dinámica del folklore como patrimonio cultural, del cual expresa:

".../ es el cúmulo de fenómenos que cumple un lento proceso de asimilación en el seno de ciertos sectores humanos que llamamos pueblo, deslindables dentro del ámbito de la sociedad civilizada contemporánea; constituye un complejo cultural que tiene su manifestación en todos los aspectos de la vida popular; se adquiere y difunde por el vehículo de la experiencia, trasladada en la palabra y el ejemplo; se colectiviza y logra vigencia merced a su condición funcional de satisfacer necesidades biológicas y espirituales; adquiere la plenitud de su sentido (sea remota supervivencia o transculturación reciente), cuando perdura, tradicionalizándose a través de generaciones y esfumando su origen tras el anonimato de sus creadores; por fin, como resultado del proceso, que se cumple con sosegado ritmo secular, aparece típicamente localizado por el inevitable influjo de la naturaleza inmediata, que sustenta y circunscribe la vida del conjunto" (Ob. cit., 1954).

Todas las teorías elaboradas por sus colegas encontraban en él el eco jubiloso de hallarlas "vivificantes" y se debatían en sus clases, a instancias del mismo profesor, que disfrutaba compartiendo la actividad crítica con sus discípulos.

Su labor en el Fondo Nacional de las Artes lo puso cada vez más, en contacto con el tema de las Artesanías, con el de la financiación de planes de fomento y ayuda, con la posibilidad de contar con medios técnicos para el registro y la divulgación de los auténticos bienes de la cultura tradicional argentina.

Y esa actividad práctica no tenía cabida adecuada en el pensamiento rigurosamente científico del doctor Cortazar si no se ubicaba en los lineamientos de una disciplina y de un sistema.

Así nació su obra póstuma titulada *Ciencia folklórica aplicada. Reseña teórica y experiencia argentina* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1976), en la que explica la utilidad de trasladar los conceptos sobre Antropología aplicada expuestos por Roger Bastide en su obra de ese título (*Anthropologie appliquée*, Paris, 1971) y las experiencias de otros antropólogos especialmente americanos, al campo del folklore. Coincide con Sol Tax (*Anthropology and administration, en América Indígena*, 1945), en que la sociedad exige de los científicos que contribuyan, no sólo al progreso de su ciencia, sino también al bienestar común.

Y en esa idea, que aúna y da sentido a todos los esfuerzos del investigador al conceptuarlos útiles para el bien de la humanidad, Cortazar ha de haber encontrado un corolario para su obra y para su vida.

7. Síntesis de las etapas que revelan la relación vida-obra de Augusto Raúl Cortazar

La relación entre la vida y la obra del doctor Cortazar nos muestra que, en sucesivas etapas partió de la afectividad hacia la experiencia, de la experiencia pasó a la teoría y de allí retomó su nunca perdida capacidad afectiva inicial y se volvió hacia la aplicación de los hallazgos científicos, hacia la búsqueda de fórmulas para devolver al pueblo lo que la ciencia rescata de su haber cultural, en forma tal que esta restitución redunde en beneficio de la comunidad toda y de cada uno de sus individuos.

7.1. De la afectividad a la experiencia

Recapitulando, encontramos primero esta etapa nutrida por la palabra materna, alentada por las lecturas copiosas, abierta al asombro y al vuelo imaginativo. Etapa también, sin duda, en la que se implantó para siempre en Augusto Raúl Cortazar el cristianismo profundo que lo acompañó hasta el final de su vida.

7.2. De la experiencia a la teoría

Es difícil deslindar el momento en que un niño deja de recibir el mensaje de su madre como simple contenido afectivo y lo transforma en experiencia. Lo cierto es que ello ocurre, y también que esas primeras experiencias pasivas dejan abiertas las puertas de la curiosidad que, en la adolescencia, buscan ser traspasadas por el joven no ya con la imaginación, sino en la realidad.

Los viajes de estudio de Augusto Raúl Cortazar fueron la canalización de esa curiosidad y la afirmación de su vocación clara por el estudio de la cultura tradicional del pueblo.

Pero su formación severa y el carácter naturalmente ordenado de su pensamiento buscaron ubicar los resultados de su experiencia en un cuerpo teórico. Tomó para ello los elementos que juzgó adecuados de los trabajos preexistentes y elaboró aquellos para los que no hallaba respuesta satisfactoria.

7.3. De la teoría a la práctica

La teoría no podía ser un fin para la obra de Cortazar, pero sí un medio cierto para alcanzar otros planos de la acción que lo acercaran a su ideal de comportamiento, que era esencialmente cristiano y humanista.

Así llegó a la concepción de un Folklore aplicado, ciencia teórica de la práctica que presupone respeto y amor hacia el ser humano, posesión de todas las técnicas del Folklore y acción pragmática para lograr el bienestar social mediante los aportes de esa ciencia.

8. Praxis y humanismo en Augusto Raúl Cortazar

Puede afirmarse que Augusto Raúl Cortazar, buceador constante de la verdad referida al hombre, fue un humanista. Pero, con más firme base religiosa que la mayor parte de los intelectuales del Renacimiento, su humanismo no pretende convertir al hombre en centro del universo. Antes bien, lo busca en sus manifestaciones modestas y escondidas, florecillas del campo agradables, también ellas, al Supremo Hacedor y procura valorizar esos bienes ante los ojos de sus mismos portadores, para infundirles confianza en su identidad cultural.

Fruto de cepas profundamente arraigadas en la tradición de nuestra patria, el doctor Cortazar puede ser caracterizado —trasladando a su persona un término que él mismo difundió entre nosotros para los hechos representativos de determinado lugar— como *ecotipo* del humanista de nuestro tiempo.

OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS

SENTIDO DE LA PALABRA EN DISTINTAS CIVILIZACIONES Y EPOCAS

Podemos observar un particular fenómeno que aparece en las creencias religiosas de muchos pueblos antiguos: el poder que conceden a la palabra, suponiéndose que con su auxilio el hombre puede dominar a los dioses, facilitar la vida de los muertos y obtener cuanto desee. Esta creencia se fundamenta en el asombro que debió causar al hombre primitivo, el efecto que su voz producía en los demás seres. Pronto llegó a la conclusión de que la palabra le permitiría llegar a la morada de los dioses.

Vemos que en Egipto se admitía como instrumento de creación la simple emisión de la voz. La voz es, a veces, omnipotente y se convierte en agente de creación. El dios Thot obra por la fórmula hablada y aun por la escrita. Conocía el encantamiento conveniente para crear y poner en movimiento a dioses que lo auxiliaran. El dios abre la boca y, al emitir la voz, sus ayudantes salen y realizan sus designios. La palabra y aun la simple emisión de la voz divina, al pasar por entre sus labios no quedaban inmateriales sino que se transformaban en realidades tangibles. La voz de Thot crea hasta las mismas ofrendas que debe recibir, de ahí que a éstas se las llama *pir khrov*: "salida y manifestación de la voz", porque palabra originaria y ofrenda son una misma cosa.

Para que la plegaria llegara a los dioses era necesario que estuviera dicha en el adecuado tono de voz. El devoto que quería obtener algún favor de la divinidad, lo lograba mediante plegarias que supuestamente obligaban al dios a conceder cuanto se le pedía. La voz es el instrumento esencial del sacerdote porque es ella la encargada de buscar en las regiones del más allá a los espíritus que convoca. Los sacerdotes y hechiceros se decían conocedores de las vibraciones íntimas de los dioses y, al reproducirlas con su voz, los encadenaban a su voluntad.

Analizando otras civilizaciones vemos que como dice J. García Caffarena: "Bíblicamente, el mundo sensible es lenguaje, porque ha sido creado por la Palabra eficaz de Dios".¹ Desde la eternidad, Dios es realidad primaria pero, a la vez, también está en El la palabra por la cual esa realidad se hace presente. Por proceder todas las cosas de la palabra, tienen ellas mismas carácter verbal: sus formas son expresadas por palabras y sólo por éstas comprendemos lo que tienen de aprensible.

¹ GARCÍA CAFFARENA, JUDITH, *Hombre y universo en las civilizaciones griega y hebreas*. En UNIVERSITAS, N° 45, pp. 27-32.

La misma autora señala que entre todos los privilegios de que goza el hombre, encontramos la capacidad de nombrar, "El hebreo considera al nombre como un ser en el universo: por ello no convencional. Dios concluye su Creación nombrando y designando y los hombres, en su medida, propenderán a nombrar significativamente, asociando a lugares y hechos, en busca de su perduración".² De acuerdo con esta creencia no hay nada de arbitrario en el lenguaje humano, pues todo nombre debe tener en su origen alguna armonía entre la designación y la cosa nombrada. Adán recibe de Dios el conocimiento de la naturaleza de todos los seres vivientes y por eso puede darles nombre. Todas las tradiciones antiguas concuerdan en enseñar que los nombres expresan la esencia de cada ser, por lo que su conocimiento permite ejercer una acción mágica sobre los seres.

Más adelante, García Caffarena dice: "Cambiar el nombre equivale a cambiar la personalidad o avasallarla; el nombre es el doble de la persona. Los nombres primitivos designan las cualidades de personalidad de los portadores, el de Dios es inexpresable".³ De allí que en distintas culturas como la egipcia y la brahmánica se estile tener dos nombres, el considerado verdadero que se mantiene oculto, y el "pequeño" que es público. Un ejemplo puede resultar ilustrativo: Isis, simple mortal que desea la vida eterna, hace que una serpiente muerda al dios Ra prometiendo curarlo a cambio de que le revele su verdadero nombre. Una vez obtenida la confesión del dios, Isis se endiosa empleando el poder que el nombre sagrado le confiere.

Si bien los filósofos griegos se preguntaron por la naturaleza del nombre, los aspectos más importantes de su pensamiento los encontramos en su concepción del *logos*. *Logos* es a la vez pensamiento en lo interior y palabra en lo exterior. La palabra es reflejo de razón. Para la aguda mente helena, según W. Jaeger, no es la riqueza ni la posición social lo que distingue al hombre formado del inconsciente, sino sólo la cultura que se manifiesta en el lenguaje. El *logos* en su doble sentido de espíritu y lenguaje es el símbolo de la completa formación del hombre.⁴ Isócrates, refiriéndose al *logos*, dice: "Pues los demás dones que poseemos no nos hacen superiores a las bestias, sino que por ellos somos incluso inferiores a muchas de éstas en rapidez, en fuerza y en todas las demás cualidades. Pero la capacidad que ha sido puesta en nosotros de convencernos mutuamente y llegar a una inteligencia entre nosotros mismos acerca de todo lo que queremos, no sólo nos libera del tipo de vida de los animales, sino que nos permite agruparnos para vivir en común y fundar estados, crear leyes e inventar artes. Es el *logos* el que nos ha permi-

² *Ibíd.*, p. 31.

³ *Ibíd.*, pp. 31-32.

⁴ JAEGER, WERNER. *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de cultura económica, 1971, 1151 pp.

tido realizar casi todo lo que hemos creado en materia de civilización. El es el que ha estatuido normas sobre lo justo y lo injusto, lo bello y lo feo, sin cuya ordenación no seríamos capaces de convivir con otros. El es el que nos permite acusar a los malos y reconocer a los buenos. Gracias a él educamos a los necios y conocemos a los inteligentes. Pues la capacidad discursiva es el signo más importante de la razón humana. El empleo verdadero, justo y legal de la palabra es la imagen de un alma buena y digna de confianza. Con ayuda del *logos* discutimos acerca de lo dudoso e investigamos lo desconocido. Pues las mismas razones de convencimiento con que persuadimos a otros las necesitamos cuando deliberamos con nosotros mismos; llamamos retóricos a los hombres que se hallan en condiciones de hablar ante muchos, llamando en cambio hombres de buen juicio a quienes son capaces de reflexionar certamente en su fuero interno. Y si, resumiendo, quisiéramos determinar este poder, veríamos que nada de cuanto en el mundo acontece de un modo racional acontece sin *logos*, sino que éste es el guía de toda actividad y de todo pensamiento, y que los que mayor uso hacen de él son aquellos que tienen más espíritu. Por eso debemos considerar a los que desprecian la educación y la cultura tan odiosos como los que se rebelan contra los dioses".⁵

A partir de este fragmento podemos marcar los dos campos que cubre la palabra: como estructuradora del pensamiento y como medio de comunicación entre los seres. Nuestra propia experiencia nos revela que la labor espiritual se realiza en el lenguaje. El pensamiento mismo es lenguaje interior. Todos hemos sentido en alguna ocasión la inmensa ansiedad, la sensación de vacío mental que provoca el no encontrar la palabra adecuada para expresar una idea. Por eso también conocemos la alegría, el estallido de luz que surge cuando el problema se resuelve: hemos hallado la palabra capaz de manifestar nuestro mundo interior y eso colma nuestro espíritu.

Así como es privativo del hombre el pensar, también lo es el comunicar su pensamiento. La palabra es fundamentalmente vehículo de comunicación y medio de expresión de lo que la mente ha elaborado. Todo ser humano se realiza en el diálogo, en la comunicación con sus semejantes. Esto no implica que el hombre no pueda vivir en la soledad o que incluso no haya épocas de su vida durante las cuales tiene que encerrarse en sí mismo para enriquecer su alma. Sin embargo, la vida espiritual se concreta en el lenguaje. La lengua es el espacio en que el hombre nace y es formado, es un todo del que el individuo, según su capacidad, tomó una parte.

El aprendizaje y correcto uso del lenguaje es el paso previo para el encuentro personal. Hablar es comunicarse con el otro; la totalidad del lenguaje impulsa a la realización de la relación personal en todos sus niveles y

⁵ *Ibidem*, p. 376.

aspectos. El diálogo propende a la unión entre los seres en un mutuo enriquecimiento, a la expansión del espíritu en el mutuo dar y recibir el contenido del alma. La palabra es la resultante de nuestras afecciones y también nuestras virtudes y defectos. Con las palabras manifestamos todos nuestros sentimientos, todas nuestras emociones; de allí el cuidado y respeto con que todos debiéramos hablar, ya que la palabra es, junto con el entendimiento y la voluntad, el atributo más preclaro que nos distingue de los seres irracionales. Ramón del Valle-Inclán escribe: "Son las palabras espejos mágicos donde se evocan todas las imágenes del mundo. Matrices cristalinas, en ellas se aprisiona el recuerdo de lo que los otros vieron y nosotros ya no podemos ver, por nuestra limitación mortal, aun cuando todas las imágenes y todos los verbos sean eternidades en el seno de la luz, como explicaba el mago Apolonio de Tyana. Para el iniciado que todas las cosas crea y ninguna recibe en herencia, la luz es numen del Verbo. Las palabras en su boca vuelven a nacer puras como en el amanecer del primer día y el poeta es un taumaturgo que transporta a los círculos musicales la creación luminosa del mundo".⁶

En resumen, la posibilidad de que la persona exista en la forma del diálogo se encuentra no sólo en que el hombre tiene el don de la palabra y de que el sentido de las cosas puede revelarse con palabras, sino que también lo encontramos en el carácter verbal del mundo, en que éste surgió de la palabra y subsiste por ella.

LIDIA BEATRIZ CIAPPARELLI

⁶ VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales. Opera omnia*, Madrid, Sociedad general española de librería, 1922, vol. 1, p. 93.

RASGOS PICARESCOS EN LOS COMIENZOS DE LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

Resulta notoria la tardía aparición de la novela hispanoamericana. Mientras otros géneros como la historia o la poesía llevan, a principios del siglo XIX, muchos años de vigencia, la novela casi no ha dado señales de vida. La novela hispanoamericana aparece con retraso pero, una vez nacida, adquiere extraordinaria vitalidad. Cultiva todos los tipos conocidos dentro del género y se manifiesta pujante y simultánea a lo largo de todo el Nuevo Mundo.

El *Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi, se considera el punto de partida de la novela americana. Según eso la novelística vendría a tener unos 160 años de vida ya que aquél data de 1816.

No faltan autores que descubren rastros novelísticos en obras anteriores. Luis Alberto Sánchez remonta el origen de la novela casi en medio siglo y señala como precedentes inmediatos del *Periquillo* dos obras de la segunda mitad del siglo XVIII: *El lazarillo de ciegos caminantes* de 1773 y *Siripo* de 1789.

Ahora bien, si lo que se busca son elementos novelescos, habrá que retroceder hasta los mismos años de la conquista. Elementos de esta clase encontramos en la Crónica de Bernal Díaz del Castillo, en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso, en los *Sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón y en otras relaciones y crónicas que llenan los siglos XVI y XVII.

Pero nosotros nos referimos a la novela propiamente dicha, a la narración, imaginaria o histórica, compuesta como recreación estética o para simple pasatiempo. Y en este sentido la primera obra que nos sale al paso es la citada más arriba.

Se han apuntado varias causas de la aparición tardía de la novela hispanoamericana. Para unos fue la legislación, que prohibía la entrada en América de esa clase de obras durante la Colonia; para otros esta esterilidad se debe a la demora en la concesión de licencias para la publicación de libros durante el virreinato. Ambas suposiciones carecen de fundamento pues las prohibiciones nunca fueron tan rigurosas. Las novelas peninsulares de todo tipo —caballeresca, picaresca, pastoril, cortesana— circulaban por América con gran profusión. “El 22-2-1583 el librero limeño Julio Jiménez de Río solicitaba de su amigo Francisco de la Hoz, a la sazón en España, el envío de 2280 libros repartidos en 135 títulos: *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, *Amadís de Gaula*, *El caballero de Febo*, los poemas épicos de Ercilla, Ariosto, las poesías de Garcilaso, etc. Además de la tremenda difusión que tuvieron: el *Quijote*, que llegó a América en el mismo año de su publicación, el *Guzmán de Alfarache*, las obras de Lope de Vega, etc.”

La razón de esta ausencia de novelas es otra y no faltan críticos americanos que la han señalado: la novela ha sido siempre un producto de la madurez. Un poeta lírico puede surgir solitario y de improviso porque para crear su obra no necesita salir del área de su propia personalidad; un historiador y hasta un épico —en una sociedad primitiva, se entiende— reducen su labor a transmitir más o menos literariamente lo que han visto; un novelista no puede realizar su labor como tal sin un mínimo de condiciones sociales, sin un medio humano apto para el cultivo del género. La novela supone, por lo tanto, un Estado con vida propia. Porque si ese Estado depende de otro y su vida se acompasa a la de éste, las producciones novelísticas que inspire serán análogas a las del Estado rector, ya que la vida de uno es sólo reflejo de la vida del otro.

Durante el período colonial la novela española satisfacía plenamente todas las exigencias en los virreinos. Cuando América anheló y empezó a buscar una novela propia fue cuando se sintió con vida propia también. Entonces, con los primeros románticos aparece la novela de ambiente y sello americano: *Amalia*, *Facundo* y tantas otras. Son ya narraciones enraizadas en la psicología y en el ambiente social de los nuevos estados.

El Periquillo Sarniento

No es una novela perfecta ni genial, pero sí típica y altamente representativa. Su autor, José Joaquín Fernández de Lizardi llegó al campo de la novela por una circunstancia casual. Dedicado al periodismo, había atacado con ardor las ideas escolásticas declarándose fervoroso admirador de la Enciclopedia y de la llamada "libertad de pensamiento". Pero restaurada la Inquisición en España y sus dominios, algunos de sus artículos fueron condenados por la censura. Entonces resolvió cultivar la novela y en tres volúmenes sucesivos apareció el *Periquillo*. El cuarto volumen, prohibido de momento, vio la luz en 1830 con carácter póstumo.

Dijimos que no es genial pero sí altamente representativa, pues nos presenta un cuadro muy animado de la sociedad mexicana de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Su estilo es natural, ágil y llano si bien descuidado en exceso y no siempre exento de rasgos de mal gusto.

El *Periquillo* posee, a nuestro juicio, muchos rasgos de la novela picaresca: autobiografismo, tránsito del protagonista por diversos estados y al servicio de varios amos, intención moralizadora y propósito didáctico.

La novela picaresca aparece en España en 1554 con el *Lazarillo de Tormes*. Como tal, el género se funda con el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Pero un género no se determina con una sola obra, sino que surge cuando un autor elige y reproduce alguno de sus caracteres básicos. Esto es lo que ocurrió en España a partir de estos dos pilares de la novela realista: queda así determinado el género de la picaresca que consta de unos 100 títulos en la literatura de la península.

La palabra *pícaro* es anterior en pocos años a la aparición del *Lazarillo de Tormes* donde, por otra parte, no se la enuncia nunca. En el *Periquillo*, sin embargo, es frecuente su uso: "...yo no quiero pícaros en mi casa" (c. 8, t. 1), "...yo era un pícaro y ya se ha dicho lo fácil que es que los pícaros engañen a los hombres de bien...". "Ayer decías que Pedro era un pícaro, y hoy ya lo ves hecho un santo" (c. 11, t. 1).

De incierta etimología, probablemente converjan en ella varios significantes, especialmente en relación con "picar" o "picaño" que designan a un mendigo o indigente forzado por necesidad a pedir limosna. Tiene valor peyorativo porque en el siglo XVI se identificaba miseria con vicio. Luego se amplía el sentido original de la palabra y se aplica por extensión a toda persona sospechosa sin hogar, a la cual ocio, pereza y vicio, llevan a la delincuencia. Uno de los caracteres primordiales del pícaro es el amor a la libertad, pero a la libertad de no cumplir las convenciones sociales, la libertad que da el anti-honor, el no tener que mantener la honra. La vida del pícaro está vista como la liberación de la esclavitud que representan los prejuicios sociales.

En el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, la noción de pícaro adquiere un sentido más profundo. El pícaro se convierte en la antítesis del honor, de la justicia y la virtud, pero luego se erige como paradigma moral. Es este sentido el que toma Lizardi para su personaje quien, al igual que Guzmán se convertirá en modelo y arquetipo de redención a través de la denigración más profunda.

Concluimos, entonces, que la palabra *pícaro* en el *Periquillo* está utilizada en un sentido de inmoralidad, no sólo refiriéndola a los pobres, falsos mendigos o ladrones, sino también a los ricos con faltas de conducta. La picardía existe para él en todas las clases sociales. La concepción del pícaro como "pequeño ser terrible" pese a ser virginal e inocente. Es en general más burlado de lo que se burla.

Periquillo será, más que un pícaro, un débil de carácter. El verdadero pícaro será sí, durante toda la novela de la que es protagonista, Don Catrín de la Fachenda.

El propio protagonista acepta, por otra parte, que su relato es la vida de un pícaro, como se desprende de la lectura atenta del capítulo 25 y de los prólogos.

Estos prólogos adquieren el valor de un capítulo más. Resume en el segundo la finalidad del libro. En él el personaje se afirma como protagonista y como personaje escritor.

La novela es la historia de un pícaro o de un desheredado que se relata desde su nacimiento en la ciudad de México, "por los años 1771 a 73, de unos padres no opulentos", hasta su muerte, en México, en 1813.

La degradación de Pedro Sarmiento comienza luego de la muerte de su padre, pero solamente después de la de su madre el protagonista

ingresa abiertamente al mundo de los pícaros. Inducido por su amigo Juan Largo se relaciona con el ambiente de jugadores. Sus andanzas lo llevan al hospital y posteriormente a la cárcel. Al salir de la cárcel entra Periquillo al servicio de su primer amo, el escribano Chanfaina; el segundo es un barbero, don Agustín, luego un boticario, don Nicolás, a quien le sigue un médico, el Doctor Purgante. Aquí se interrumpe momentáneamente la historia de los amos de Periquillo: el protagonista se independiza y desarrolla sus actividades de pícaro libre. Se casa y enviuda. Entra después como sacristán en una iglesia para terminar, finalmente, incorporándose a una cofradía de mendigos.

Como vemos la historia se va articulando al servicio de muchos amos.

El siguiente es el subdelegado de Tecla y luego es sentenciado al servicio del Rey por ocho años, en Manila.

Ya soldado, el coronel que lo tenía bajo su mando lo hace asistente. Con el coronel permanece hasta su liberación y, por propia decisión, continúa con él hasta la muerte de su amo. Durante su viaje de regreso a México naufraga y pasa un tiempo en una isla donde encuentra refugio. Nuevamente en México entra Periquillo al servicio de un chino que llega con él de la isla donde fue recogido.

El último episodio —Pedro en compañía de una banda de ladrones— marca el cierre de su carrera de pícaro y el comienzo de su etapa de redención.

Esta articulación de episodios centrados en la figura de diversos amos, permite la aguda crítica social, característica esencial de la novela realista picaresca. Más adelante desarrollaremos este tema.

En la novela picaresca el narrador explica su vida para que se sepa por qué ha llegado a un estado final de deshonor. "Os suplico encarecidamente que no os escandalicéis, con los extravíos de mi mocedad que os contaré sin rebozo". Este estado tienen como precedentes en la picaresca española tres elementos: un determinante biológico, una educación equivocada y una inclinación natural.

En el *Periquillo Sarniento* sólo dos de estos determinantes conducen al deshonor del protagonista: la educación equivocada y la inclinación natural. El determinante biológico no aparece ni siquiera usado como apoyatura explicativa (tal como lo fuera en el *Lazarillo*, el *Guzmán* o el *Buscón*). Dice Pedro: "nací... de unos padres no opulentos, pero no constituidos en la miseria; al mismo tiempo que eran de una limpia sangre, la hacían lucir y conocer por su virtud".

Lizardi pone el acento en la educación equivocada y en la inclinación natural como determinantes de la degradación y deshonor del personaje. El padre de Periquillo, "hombre muy juicioso y prudente" es vencido por la candidez y debilidad de la madre que cede a los más mínimos deseos de su hijo. El tema de la educación equivocada está expuesto más adelante, al hacer referencia a la escuela y a los maestros. En cuanto a la inclinación natural,

son muy frecuentes las citas en las cuales Pedro se presenta a sí mismo como inescrupuloso, hipócrita, flojo, vicioso y desperdiciado. Fácilmente influenciado por amistades perniciosas. "Mi docilidad me servía para seguir el ímpetu de mis pasiones y el ejemplo de mis malos amigos...". Pedro se reconoce a sí mismo como "malo aunque he tenido un corazón sensible". Su doble naturaleza, negativa y positiva, lo lleva a la degradación, pero le permite redimirse posteriormente.

Lizardi sostiene el valor de la educación como reformadora de conductas no sólo individuales sino también sociales. Otorga fundamental importancia a la educación que se recibe en la primera infancia, la formación durante los primeros años y la influencia negativa de amas y doncellas. Valora el compromiso que deben asumir los padres en la educación de sus hijos.

Desarrolla estos juicios en largas digresiones que abarcan desde los capítulos I al XIV. Se refiere también a la enseñanza impartida por maestros en las escuelas primarias. Los tres maestros por los que pasa Pedro son arquetípicos: el primero, sin disposición para la enseñanza; el segundo, tético y duro y el tercero, hombre amable que le enseña a Periquillo los rudimentos de la lectura, escritura y aritmética. Las deficiencias del sistema educativo escolar, la falta de formación sólida y seria, son temas que Fernández de Lizardi aborda a lo largo de toda la obra.

Es imprescindible destacar que por haberse generado en un medio social diferente del que cobijó a la picaresca española, el mundo que presenta esta novela será naturalmente distinto del que muestra aquélla. Es en este punto donde la novela de Fernández de Lizardi adquiere rasgos propios que permiten definirla como "picaresca americana". El cuadro social específicamente americano, más allá de consideraciones universalistas aplicables a cualquier sociedad y a todos los hombres de cualquier tiempo, son los que verdaderamente interesan como rasgos originales en el *Periquillo Sarniento*.

La novela picaresca, por ser la historia de un héroe problematizado, de un individuo, su protagonista, tiene carácter individualista. Pero, al mismo tiempo, incorpora el hombre a su ámbito, a su mundo, a su universo. Y si sostenemos que se trata de un individuo problematizado o en conflicto con su entorno social, la novela ha de incorporar también como protagonista a la sociedad que forma el ámbito problemático del héroe.

El estudio exhaustivo de este problema excede los límites de este trabajo, por lo tanto sólo nos referiremos al rol que desempeña el protagonista en esa sociedad.

El pícaro, como personaje social que pasa a la literatura, es un ser social urbano. Como tipo social es un marginado, un desclasado, que paradójicamente se margina en forma voluntaria, pero vive en grupos. Son grupos de seres semejantes a él que configuran un estamento particular de la sociedad —jugadores, mendigos, infractores de la ley—. Como innovación respecto de la novela picaresca española, Lizardi introduce a las mujeres como personajes de cierto peso. En aquélla no había mujeres entre los pícaros. En su vida el

aspecto sexual no tenía importancia. En el *Periquillo* se perfilan, en cambio, algunos personajes femeninos: la madre, Mariana, Luisa, Anita, Margarita, que si bien no alcanzan a definirse totalmente como caracteres, juegan un papel de cierta importancia en la vida del héroe. En *Don Catrín de la Fachenda* sí, las mujeres serán verdaderas pícaras, verdaderas *catrinas*.

El *Periquillo Sarmiento*, como su antecesor *Guzmán de Alfarache*, tiene una finalidad netamente didáctica y moralizadora. El narrador escribe su vida en dos planos: un primer plano, el de las aventuras del pícaro, el cual está subordinado a un segundo: el de la prédica moralizadora y filosófica que realiza el mismo personaje. El objetivo es doble, como es doble la perspectiva: deleita con las aventuras que narra y adoctrina a través de la línea discursiva y de los resultados de las aventuras del pícaro.

El recurso más directo es el de utilizar a los hijos de Periquillo como futuros lectores y ellos se constituyen de esa forma en el "lector ideal" a quien están dirigidas las palabras del narrador. Frecuentemente, a lo largo de toda la narración, se dirigirá apelativamente a ellos invocando su atención: "acaso os habrá fuerza, hijos míos que..."; "ya verán ustedes, hijos míos...". Poco a poco las alusiones a los hijos comienzan a esparcirse, para retomar vigor hacia el final de la obra.

En cuanto a la digresiones, tomadas de Mateo Alemán y de diversos escritores, son otro recurso estilístico que contribuye, como dijimos, a lograr la doble finalidad, enseñar deleitando. Constituyen en conjunto una línea paralela a la narrativa, línea que hemos llamado al principio discursiva. Son de diverso tenor: filosóficas, religiosas, morales, de crítica social, etc. y siguen a menudo el esquema de la oratoria.

A veces el autor narra un episodio de la vida de Periquillo —luto por la muerte de su padre, por ejemplo— y después de enunciar el tema, hace un completo desarrollo explicativo para, finalmente, a manera de corolario, exponer la moraleja, la doctrina. Este esquema es frecuentemente utilizado en la primera parte, atenuando así la narración de peripecias, y se retoma al final.

Otro recurso es presentar las exhortaciones morales o didácticas de un modo impersonal, expresadas por personajes de reconocida probidad. Tal es el caso de Antonio Sánchez, el trapiento, el coronel, el padre de Pedro, Martín Pelayo, etc.

Si bien la finalidad de Lizardi fue escribir una obra de carácter moralizador y didáctico, a menudo el lector se siente abrumado por las largas digresiones y la erudición que el autor exhibe a través de la voz del narrador.

EL ASPECTO FORMAL

Dejando de lado las múltiples posibilidades de estudio que este aspecto ofrece nos ceñiremos a hacer algunas reflexiones sobre el punto de vista en la

narración y establecer un paralelo con otras de las novelas de Lizardi que ya hemos mencionado, *Don Catrín de la Fachenda*.

Si el punto de vista es la "relación en la cual el narrador se sitúa en el relato" debemos admitir que punto de vista y narrador son inseparable. Será tan importante, en consecuencia, el hecho o fenómeno narrado como la mentalidad, capacidad, estado de ánimo y finalidad de quien lo vierte a la letra.

El autor debe encontrar el narrador apropiado, el que se adapte a las necesidades de la obra, el que contribuya a crear un oyente de la "ilusión" para que dé un espíritu único a lo narrado y ofrezca el material desde una mira original y atrayente, adaptada, evidentemente, a las necesidades de la trama.

Raúl Castagnino explica en el *Análisis Literario*, que punto de vista es la relación y referencia del narrador y al narrador para ubicarse y ubicarlo como tal en el relato y frente a lo relatado, para identificarlo o diferenciarlo del autor; es criterio para organizar el material narrativo desde dentro de la ficción o desde fuera de ella; es la especial iluminación de especiales ángulos del relato, de determinados modos de su temporalidad; es el punto de observación desde el cual el relato puede ser observado o imaginado.

Tras lo dicho distingue cuatro posibles puntos de vista, los cuales suelen combinarse en la novela:

- el punto de vista del narrador omnisciente;
- el del narrador que sólo observa lo objetivable.

En ambos casos el narrador no es personaje de la novela.

- el punto de vista del narrador testigo.
- el del narrador protagonista.

En este caso o bien es una narración autobiográfica del autor o bien el autor crea el artificio del yo-narrador.

En *Periquillo* y también como veremos más adelante en *Catrín*, se crea este artificio. El propósito que perseguimos es demostrar que este artificio sufre un desdoblamiento en la novela que nos ocupa.

En esta novela se puede distinguir un "adentro" —lo psíquico propiamente dicho— y un "afuera" —la conducta siempre materialmente descriptible—. Esto puede llevarnos a analizar las distintas visiones que tiene el narrador dentro del relato.

1. — *Visión "con"*: Un solo personaje es el centro del relato. En este caso, el narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una presentación de los acontecimientos que él mismo no haya presenciado o vivido. Fernández de Lizardi mantiene cuidadosamente este punto de vista inaugurado con rigor por el *Lazarillo de Tormes*. En el capítulo 1 del tomo 2, el protagonista presenta un diálogo entre el subdelegado y el cura que él no podía haber oído. Sin embargo, el autor tiene la perspicacia de aclarar en boca del prota-

gonista: "Esta conversación, o a lo mejor su sustancia, me la refirió un mozo...". La misma situación se presenta en el capítulo XIII, del libro 2, cuando se suscita la pelea entre el negro y el inglés. Pedro aclara: "yo que presencié el pasaje y medio entendía algo de inglés...".

Seguimos el itinerario de la narración "con" un personaje, el narrador. A través de él vemos a los otros porque el protagonista los presenta, reflexiona sobre ellos y sobre sí mismo y es a través de su óptica que percibimos el mundo representado.

2. — *Visión desde afuera*: con esta visión se narra una conducta observable, aspecto físico de los personajes y medio en el que viven. Sin embargo, la visión desde afuera, remite a la visión anterior por lo que expusieramos anteriormente. Toda descripción objetiva que intenta hacer el personaje-protagonista, nos permite ver las cosas, el interior de los otros, pero además teñido por sus propios juicios: "Este Enero era un joven de dieciocho a diecinueve años, sobrino de la señora, condiscípulo siempre y grande amigo mío". Hasta aquí, es objetiva. Sigue inmediatamente: "Tal salí yo, porque era demasiado burlón y gran bellaco...". Visión subjetiva del mismo personaje que, es a la vez la del autor —vemos aquí la dicotomía, analizada por Taca, entre narrador-autor—. Lizardi aparece constantemente, en la voz del narrador para juzgar la realidad, además de hacerlo, como se observa a lo largo de toda la obra, en numerosas digresiones eruditas.

En esta obra podemos, asimismo, distinguir dos tipos de narradores:

a) *Un narrador homodiegético*: es la primera persona autobiográfica, que mantiene el punto de vista "con". Es Periquillo, que narra sus aventuras y desventuras.

b) *Un narrador extradiegético*: narrador en tercera persona, que narra en cada capítulo los títulos, verdaderas síntesis de la acción: "Sólo, pobre y desamparado Periquillo de sus padres, se encuentra con Juan Largo y por su persuasión abraza la carrera de los pillos en clase de cocora de los juegos". Este narrador, que cuenta en tercera persona, es un narrador omnisciente que presenta un resumen de la acción que habrá de desarrollarse a continuación "Viéndome solo, huérfano y pobre..." (c. XVI, t. 1).

Dentro del relato en primera persona, aparecen personajes que se transforman en narradores de historias —narraciones heterodiegéticas—: El trapien-to, en el capítulo 1, del tomo 2; Antonio Sánchez, en los capítulos 19 y 21 del tomo 1; los dos oficiales que consultan al coronel y narran dos situaciones legales conflictivas en el capítulo 10, del tomo 2. Estos dos personajes, el capitán y el mayor, narran con respecto a la acción principal, en tercera persona, pero tienen una visión "con" cada uno de ellos, respecto de la historia que narran.

Es decir, consideramos que en el *Periquillo Sarniento* el análisis de los dos narradores es tan complejo como en el *Catrín*. Varía en un punto de vista abiertamente, no en forma implícita, como lo demostraremos más adelante al hablar de la segunda novela.

El procedimiento sigue así hasta el final, en que aparece el narrador-actor, Lizardi, mencionado como personaje en el capítulo 25, del tomo 2: "En este tiempo me visitaban mis amigos y por una casualidad tuve otro nuevo, que fue un tal Lizardi, padrino de Carlos para su confirmación, escritor desgraciado en vuestra patria y conocido del público con el epíteto con que se distinguió cuando escribió en estos amargos tiempos y fue de *Pensador Mexicano*".

A continuación hay una visión exterior de Lizardi dada por Pedro, acompañada de una visión interna: "En el tiempo que llevo de conocerlo y tratarlo he advertido en él poca instrucción, menos talento y últimamente ningún mérito (hablo de mi acostumbrada ingenuidad); pero, en cambio de estas faltas, sé que no es embustero, falso adulator ni hipócrita".

Lizardi justifica el recurso verosimilizador de presentar el manuscrito de otro, al final de la obra, en sus *Notas del Pensador* y esto le permite decir de su propia obra como refiriéndose a la de otro: "La obrita tendrá muchos defectos, pero éstos no quitarán el mérito que en sí tienen las máximas morales que incluye, porque la verdad es verdad díjala quien la diga y díjala en el estilo que quisiere...".

Hemos intentado destacar la presencia de dos puntos de vista y de dos narradores. Creemos necesario, asimismo, señalar que en numerosas ocasiones se deja entrever el autor cuando el protagonista se pierde en largas digresiones (c. 15, t. 1), las que se enriquecen por medio de notas eruditas.

Por todo esto vemos que, como en *Catrín*, el punto de vista se quiebra. La visión del narrador se diversifica y el mundo de los hechos se ve desde distintas perspectivas.

Don Catrín de la Fachenda

En esta obra también se crea el artificio del yo narrador, pero creemos poder demostrar que este artificio tiene fracturas, que Catrín no pudo nunca haber escrito el relato sino que detrás de él el autor rompe este punto de vista y lo modifica sustancialmente.

Si en *Periquillo* la presencia del autor es notable, a veces molesta pero se explica perfectamente desde el prólogo por las intenciones que el autor persigue; en *Catrín* podríamos considerarlo si no un defecto de la narración al menos una intromisión que, además, trataremos de justificar.

Creemos poder demostrar la presencia de tres narradores: Don Catrín, Cándido y un tercero que nos anuncia en pocas palabras lo tratado en cada capítulo.

El primero es narrador-protagonista, el segundo es narrador-testigo y personaje; del tercero no sabemos absolutamente nada: es un misterio que nos proponemos develar.

Ya en el primer narrador encontramos manifestaciones de la fractura de su punto de vista.

La primera fractura se da por la presencia de dos catrines y, en consecuencia, dos puntos de vista distintos en un mismo momento, el tiempo de la escritura.

Sostenemos que el Catrín del primer capítulo, el que presenta su obra a los treinta y un años de edad, es el mismo que está moribundo en el decimotercer y decimocuarto capítulos. Para ello nos basamos en lo siguiente:

En el capítulo 8 tiene 28 años, en el 11 pasa dos años en la cárcel, en el 12 pasa un año con Marcela. Es decir que al final del capítulo 12 ya tiene 31 años de edad, la misma que declara al comenzar la obra.

Y aquí hay una primera fractura: el Catrín del primer capítulo expresa el motivo que lo condujo a escribir su libro: "El objeto es aumentar el número de los catrines; y el medio, proponerles mi vida por modelo"; es decir que está orgulloso y contento por su vida, hasta el punto de proponerla siempre de ejemplo; está en una "edad florida" y es un "caballero... opulento por sus riquezas".

Muy distinto se nos presenta al final de su discurso; en el decimotercer capítulo relata: "Este abuso no sólo perjudicó mi salud, sino que me exponía frecuentemente a mil burlas, desaires y pependencias". ¿Qué ocurre entonces? ¿Catrín contó mal los años que pasaron? ¿Acaso comenzó su historia en el momento de gloria y la terminó al borde de la muerte, sumido en la miseria y la enfermedad? Y si así fuera, ¿por qué no cambia de destino al raconto de su vida en el capítulo 14? Lo que ocurre es que en el seno mismo del decimosegundo capítulo coexisten dos puntos de vista opuestos:

1) "¡Oh limosna bendita! ¡oh, ejercicio ligero y socorrido! ¡cuántos te siguieran si conocieran tus ventajas!" (c. 12). Es decir, franco contento con su vida. Este es el que coincide con el del primer capítulo y el del catorce.

2) "como todo tiene fin en este mundo llegó el de mi dicha, según veréis en el capítulo que sigue" (c. 12). Este narrador está ya hidrópico, sabiendo que este sufrimiento es consecuencia de sus excesos "entre los matadores que tuve, fue sin duda el mayor el uso excesivo de licores" (c. 13), los cuales desaconseja todo a lo largo de ese capítulo.

Este narrador es el que coincide con el del decimotercer capítulo.

Entonces no es que se equivocó Catrín en la cuenta sino que Lizardi no pudo someter todos los ingredientes del relato a un único punto de vista ni tampoco justificar en el relato el cambio de perspectiva por una evolución del protagonista narrador, como hace en *Periquillo*, según señaláramos; quizás, simplemente no puso atención en ello, demasiado ocupado en moralizar historiando esta vida con la que quería ejemplificar por su contrario, objetivo que

es similar al que señalamos en la primera novela, pero que logra por distintos procedimientos narrativos.

La segunda manifestación de la fractura se da porque el "erudito a la violeta" resulta ser culto de verdad, informadísimo y buen narrador: "procuré leer y contar mal, escribir peor" (c. 1). "El grado de bachiller... le costó a mi padre treinta y tantos pesos..." (ibid.); "Sábetete para tu confesión que no pasas de un necio presumido que aumentarás con tus pedanterías el número de los sabios aparentes o eruditos a la violeta" (c.2).

He aquí tres muestras de la sólida ignorancia de Catrín. Ahora bien, ¿podría este "sabio aparente" haber transcripto el discurso de su tío el cura, los dos discursos de Modesto y el diálogo con el clérigo y el viejo, el decálogo de Maquiavelo y todas las máximas y *exempla* del capítulo 13? Evidentemente no.

Según el relato Catrín murió tan ignorante como lo era a los 18 años, y nada indica, por otra parte, que prestara atención a tales discursos y menos aún al punto de saberlos de memoria o de haberlos anotado; entonces hay alguien que, detrás de él, y oculto a nuestros ojos, le dice por lo bajo lo que Catrín no es capaz de escribir por sí mismo. Ese alguien es Lizardi.

Decimos que esta novela posee un estilo más cuidado, más valioso, literariamente, que *Periquillo*. En éste la intervención del autor es más evidente. En *Catrín* la participación de Lizardi es más sutil, sólo un ojo atento puede advertirla.

Finalmente al autor se le escapan algunos epítetos que jamás pudo usar Catrín para ciertos personajes: "buen tío", "santo cura", "maldito loco" —refiriéndose a Tremendo—. Por estos tres ejemplos y algunos otros, podemos afirmar una tercera fractura del punto de vista.

El segundo narrador es Cándido, quien censura la vida de Catrín.

El ángulo desde el cual mira Catrín su vida y la vida de los otros es opuesto al de Cándido. El punto de vista de este narrador-testigo es uniforme y se justifica dentro del relato. Cándido puntualizará claramente quién era Catrín, cómo fue su vida y qué muerte mereció. En esta conclusión se censura la vida de Catrín y se advierte al lector acerca de los resultados del que "como Catrín pasa la vida".

El tercer narrador no puede identificarse con Catrín ni con el practicante pues usa la tercera persona para referirse a cada uno de ellos. Hasta el capítulo octavo este tercer narrador se mantiene imparcial ante los hechos, pero ya en el noveno muestra su posición moralizante ante la vida del protagonista: "Escucha y admite unos *malditos* consejos"; "Admite un *mal* consejo y va al Morro de La Habana"; "cómo se vio reducido al *infeliz* estado de mendigo" (la bastardilla es nuestra).

Este narrador es omnisciente y no es otro que Lizardi quien construyó toda la historia y por lo tanto conocía el pasado, el presente y el futuro del protagonista.

Así, vemos que el autor no sólo fractura el punto de vista de Catrín sino que se hace presente en el relato mismo por medio de Cándido. Además se presenta directamente encabezando cada capítulo, respetando la división del libro que ha hecho Catrín.

Lizardi, autor que aparece en las digresiones del *Periquillo*, perfectamente justificado por haber recibido al final de la vida del protagonista sus propias memorias, reaparece aquí en forma menos perceptible, pero probando nuevamente la dicotomía que ya enunciáramos entre autor y narrador.

Creemos haber demostrado, aunque parcialmente la presencia de rasgos de la novela picaresca en la primera novela hispanoamericana. Queda abierto el camino para la profundización de cada uno de los ítems propuestos.

MARÍA TERESA CORVATTA

LA PEDAGOGIA DE LA PERSONALIDAD EN LA OBRA DE RAMON LLULL

La figura misteriosa y romántica de Ramón Llull, ha pasado de la leyenda a la historia. En nuestro siglo se está esclareciendo la solidez filosófica y humanística de su obra, que es hoy muy altamente valorada y vista con simpatía, como dice L. Batllori, por cuantos creen que la filosofía es un esfuerzo por alcanzar la verdad. Por ello se le ha llamado el filósofo de la acción (Llinares), predicador tenaz e incansable del *Ars Magna* y de su propósito de mejorar la mente humana y la conducta con el ejemplo y la acción. El valor universal de su *Ars Magna* estaba enlazado a la mística del amor (divino y humano) que condensaba en su concepción cristiana. Recientemente, Arnold Waldstein todavía hablaba del legendario Raimundo Lulio como "doctor iluminado", como "místico hiper-racionalista", como el primer alquimista occidental de vida aventurera; mas reconoce que "pocas obras filosóficas han sido tan mal comprendidas y mal estudiadas como la de R. Lulio". Y añade que para él la Alquimia fue como el ordenador viviente de las relaciones del hombre con el cosmos.

Ramón Llull fue alquimista, filósofo, apóstol, con la vehemencia de la influencia persuasiva y de su polifacética proyección, que se ha calificado a veces de contradictoria. Nos hemos ocupado de la amplia gama de conocimientos desarrollados en su originalísima obra, en el libro titulado *Ramón Llull médico y filósofo*, del que se publicó en el número del pasado diciembre de esta revista, una feliz reseña bibliográfica firmada por Lidia Beatriz Ciapparelli. En otros ensayos hemos también reivindicado la importancia y la autenticidad de la obra alquímica del "doctor iluminado". Fue una revolución doctrinal de la Alquimia, que llevó a vislumbrar los orígenes reales de la química en el laboratorio y a educar el espíritu del hombre para la perfección técnica y la honestidad profesional. El alquimista no debía ser un buscador de oro sino un aspirante a la perfección moral, a la pureza de la conducta, ensalzando el

valor moral de los símbolos alquímicos y recordando que según los profetas, el plomo, el oro y la sal pueden expresar las virtudes y los vicios de los hombres. Como dice G. Bachelard, la alquimia es una cultura íntima: "Es en la intimidad del sujeto, en la experiencia psicológicamente concreta donde ella encuentra la primera lección mágica... Hay que adherir con el corazón, no con los labios". He insistido en mis anteriores ensayos sobre este significado y trascendencia de la alquimia luliana.

Ramón Llull nació en Mallorca en 1235 y murió en 1315 a consecuencia de un ataque de los sarracenos, en Buggia, donde predicaba su mensaje, siendo según Batllori trasladado en grave estado por un barco genovés hacia Mallorca, "en cuya bahía expira el mártir de Cristo y es sepultado con pompa en la Iglesia de San Francisco". Su último libro *Liber de maiori fine intellectus, amoris et honoris*, fue fechado en Túnez, en diciembre de 1315, poco antes de su muerte. Y el martirio, como arma espiritual por excelencia, lo ensalza hacia la inmortalidad como ejemplo heroico de tenacidad y de profunda confianza en la expansión de sus concepciones filosóficas y teológicas.

Son muchas las obras de Ramón Llull, que se han clasificado en diversos temarios: científicas, filosóficas, alquímicas, teológicas, místicas, pedagógicas, sociales y morales. Mas en todas palpita la idea de una lógica y de una mística entrelazadas, de lo cual es ejemplo el *Arbre de Filosofia i d'amor*, obra genuinamente representativa del siglo XIII.

En esta breve nota me limitaré a señalar el valor pedagógico contenido en gran parte de su obra y su preocupación médica y filosófica por el cultivo de la personalidad. Educado Ramón en la corte del rey Jaime I y habiendo sido después preceptor del príncipe y futuro Jaime II, conserva a través de toda su acción y de su producción un espíritu caballeresco que sintetizó en el *Libre del ordre de cavalleria* (manual del perfecto caballero cristiano) y que palpita en sus *Proverbis d'ensenyament* (conjunto de sentencias) armonizando el sentido romántico del caballero galante, defensor del honor de las damas y de la belleza, con la modestia y la práctica de la virtud y del amor humano. Concepción que hay que valorar situándola en la edad media.

La formación del hombre le preocupa como objeto de la educación y destaca que es fundamental aplicarla en la infancia. En la *Doctrina pueril* aborda la sistemática de la educación, "de cuerpo y de alma". Estudia los temperamentos y la doctrina de los cuatro humores, así como la influencia de los sentidos. En uno de sus libros admite cinco *sentidos sensibles* (*Libre de Contemplació*) mientras que en otro, *Arbre de ciencia* (escrito en Nápoles, en 1294), acepta un sexto sentido, que llama *efatus*; admite diversas categorías de sentidos: sensibles o corporales e intelectuales o espirituales, atributos del alma. Las relaciones del cuerpo y el alma preocupan a nuestro autor y le permiten desarrollar una original psicología educativa, basada en la filosofía y en la observación, así como en su autoanálisis, vertido especialmente en uno de sus más famosos libros, el *Blanquerna*, considerado como una autobiografía fragmentaria novelada. Por su interés literario y moralizante, *Blanquer-*

no es la obra más divulgada y popular del "doctor iluminado". Escrita en Montpellier, en 1283, fue publicada en 1521, en Valencia, en letra gótica, en catalán, con bellos grabados. Edición que ha sido reproducida en facsímil recientemente en Valencia (1975) por una editorial hispánica.

El protagonista de la novela se llamaba Blaquerua en su título original, que se transformó en Blanquerua, más eufónico. Partiendo de la vitalidad cristiana de sus padres (Evasto y Aloma) describe la ejemplar educación y después la jerárquica ascensión de Blanquerua en su dedicación mística, como afirma Batllori, "desde simple cremita hasta ser Abad, Obispo y Papa; reformando en cada etapa de su vida el estado religioso, el de prelación, y el sumo pontificado".

Con motivo de la educación del niño Blanquerua, el autor desarrolla nociones de pediatría muy valiosas, ponderando la lactancia materna (o de sana y buena nodriza) evitando después alimentos difíciles de digerir, que pueden producir malos humores y úlceras, destruir el cerebro y la vista o bien causar otras enfermedades. Para la pubertad y adolescencia abunda en consejos dietéticos e higiénicos y en la orientación de la conducta y de la enseñanza.

Refiere cómo el alumno Blanquerua debió estudiar gramática muy intensamente, y aprendió bien el *Libro de los principios y grados de Medicina*. Después, necesitaba suficiente conocimiento "para saber gobernar la salud de su cuerpo" y también cultivar la teología, como medio de orientar su conducta y sus hábitos de hombre bueno. Así desarrollaba Ramón Llull una higiene y una ética cristiana que, situándola en el siglo XIII, podemos considerar de avanzada, como su psicología estructural, en la que se basaba.

El alma es individual, según Llull, y hay que formarla en *conjunción* con los sentidos. En una feliz conjunción el alma es el elemento activo, mientras que el cuerpo es más bien pasivo. Ello se manifiesta en ciertos órganos privilegiados como el cerebelo, el cerebro y el corazón. El "alma razonable" es comparable a un triángulo equilátero con las tres virtudes fundamentales (memoria, entendimiento y voluntad) iluminadas por los cinco sentidos intelectuales o espirituales, que nos permiten captar o aprehender los objetos intelectuales (las imágenes): la comprensión, consciencia, meditación, sutilidad y fervor.

Esta doctrina de la complejidad estructural de la persona la desarrolla Ramón Llull en su *Libre de Contemplació*, añadiendo: "Señor, vos, habéis distinguido a la *potencia razonable* sobre las demás potencias, haciéndola señora de todas. La potencia razonable domina a todas las otras potencias, porque domina a la imaginación que es dominadora de la sensitiva y después de la vegetativa y de la motora, empujándola hacia la acción efectiva cada vez que lo quiera". Mas afirma que sólo con la ayuda del cuerpo puede el *alma razonable* actualizar sus potencias. Y sostiene que el niño está dotado de razón

pero no puede comprender, recordar y querer hasta que vaya desarrollando o actualizando sus potencialidades.

En sus variadas obras y bajo ángulos diversos expone R. Llull su criterio para educar a la juventud y desarrolla, como acabo de sintetizar, una psicología pedagógica que revela una gran superación de la de su época y que actualmente en su profundidad intuitiva todavía es válida filosóficamente. Muchas veces es enfocada en forma alegórica y otras en forma directa. El libro titulado *Doctrina pueril*, dedicado a su hijo y escrito en Mallorca, en 1275, fue considerado como obra maestra de la pedagogía medieval. El plan general de educación incluye tres aspectos: instrucción religiosa, instrucción moral y formación científica. De esta obra hay versiones en latín y en catalán, de la que se hizo una *reedición* del primer texto original en Palma de Mallorca, en 1736.

Al sintetizar los consejos para su hijo, dice que debe conservar la *verdadera intención*, la buena intención, perdida por tantos hombres de la tierra; y que debe, con justicia, amor y temor, lamentar y llorar el gran daño del mundo por la ausencia de rectas intenciones en las obras de la gente.

Me place transcribir del citado libro tales palabras: "Si tus ojos saben ver y tus orejas oír, y si tienes memoria para recordar, podrás entender con tu inteligencia y amar con tu voluntad lo que Dios ha ordenado en el mundo respecto a la ordenación de las intenciones; pues para ello, hijo, hacen el herrero, el carpintero y el zapatero y hacen los demás menestrales tantas cosas en sus respectivos oficios, que singularmente en cada una de ellas y mancomunadamente en todas siguen la ordenación de las intenciones". Este concepto de la valoración de las intenciones coincide con el desarrollo ejercitado de la voluntad, deseando la formación de hombres sabios y santos que prediquen por el mundo el imperio de la verdad y "la consciente ordenación de las intenciones honradas y perfectas". Y en el libro *Arbre de Filosofia y amor*, florece la idea de que el valor de la inteligencia debe ir acompañado de la afectividad. Conocer y amar. La filosofía como base del amor.

En toda la obra filosófica y poética de Ramón Llull palpita su preocupación pedagógica y caracterológica. Admite una sutileza (o sutilidad) natural que deriva de la constitución física del hombre, y una sutilidad accidental o adquirida que resulta de la cooperación de los sentidos corporales y los intelectuales. Y habla también de los caracteres flemático y colérico; y aclara que la forma de la educación debe ser diferente según se aplique a hombres cuya *sutileza* sea accidental o natural.

Las disposiciones físicas e intelectuales del hombre necesitan ser aprovechadas para llegar a formar la personalidad, pues por sí solas no son suficientes. Este concepto se adelantó a las actuales concepciones de la cultura y de la educación por aprendizaje. El hombre sería bien poca cosa si sólo tuviera las disposiciones, si no practicara el aprendizaje. La educación sería incom-

pleta si se redujera a la formación física e intelectual. La educación moral es su complemento indispensable. He ahí un esbozo sintético de la pedagogía luliana.

Tanto para la enseñanza como para la discusión es necesaria una claridad de exposición y aportar principios sintéticos. Llinares destaca la forma *activa* y persuasiva de la filosofía luliana y por eso lo califica de *filósofo de la acción*. También propugna Llull el uso de comparaciones naturales y apropiadas mediante las cuales el entendimiento se agudiza. Es decir, que hay que ilustrar el pensamiento con ejemplos claros y prácticos, o con figuras y alegorías adecuadas. Hay que armonizar ante el discípulo lo abstracto con lo concreto, y lo inteligible con lo sensible. Ello significa una muy anticipada comprensión de la importancia del símbolo. Y otro concepto pedagógico importante para R. Llull es la precisión en los términos empleados. Es decir, que en todo diálogo es necesario precisar el sentido de la terminología para comprenderse.

R. Llull también dio al lenguaje la verdadera importancia social y formativa que tiene. Ello lo demostró en la práctica usando la lengua materna lo mismo que el latín para sus escritos, demostrando que la estructura gramatical es penetrante con el pensamiento. Por ello los literatos le ensalzan el hecho de haber iniciado y consolidado el uso cultivado del idioma catalán en el siglo de la formación evolutiva de las lenguas derivadas del latín. Pero ello tiene más importancia en el campo antropológico y psicológico porque el idioma se nutre de la cristalización sintáctica y del simbolismo verbal específico, contribuyendo así a la fluencia adecuada del pensamiento. También Llull predicaba incesantemente que para convertir a los árabes a la fe cristiana había que hablarles en su lengua. Aprendió el árabe y creó escuelas de árabe bajo la protección de reyes y papas, defendiendo la superioridad de la razón sobre las armas y proclamando la fuerza persuasiva del Verbo.

JUAN CUATRECASAS

• • •

BIBLIOGRAFIA

JUAN CUATRECASAS: *Ramón Llull, médico y filósofo*. Barcelona, Rocas, 1977.

JUAN CUATRECASAS: *Raimundo Lulio y la Alquimia*. Comunicación al II Congreso Argentino de Historia de la Ciencia. Nov. 1972, publicado en "Orientación Médica". Buenos Aires, agosto 1973 (p. 531).

JUAN CUATRECASAS: *Sobre la Alquimia mística de Ramón Llull*. "La Nación", Buenos Aires, 1982 (en prensa).

RAMÓN LLULL: *Arbre de Sciencia*. Escrito en Roma en 1245. Edición moderna: Mallorca 1926 (transcripción directa por Salvador Galmés).

RAMÓN LLULL: *Art Demonstrativa. Reglas Introductorias*. Edición en Mallorca, 1932 (por Salvador Galmés).

RAMÓN LLULL: *Blanquerna* (publicada en 1521, en Valencia). Edición moderna, reproducción en letra gótica por la Biblioteca Hispánica Puvill, Valencia, 1975.

M. BATLLORI, A. M. SAAVEDRA y F. SAMARANCH: *Antología de Ramón Llull*, Madrid, D. G. de Relaciones Culturales, 1961.

M. BATLLORI: *Introducción a Ramón Llull*. Madrid. D. G. de Relaciones Culturales. 1960.

A. LLINARES: *Raymond Llull, philosophe de l'action*. París, P. U. de France, 1963.

ARNOLD WALDSTEIN: *Luces de la Alquimia*, Madrid. Espasa Calpe. 1977.

G. BACHELARD: *La formación del espíritu científico*. Buenos Aires, Argos, 1948.

ENTREVISTA IMAGINARIA A EUGENIO MONTALE *

Por su destacada figura de artista y de intelectual, presente, a pesar de su carácter esquivo, en la cultura de su tiempo, Eugenio Montale fue uno de los intérpretes más profundos de la crisis moral que vivió Italia (y no sólo Italia) en los últimos cincuenta años. Como poeta y como pensador él ha vivido esa crisis, ha extraído de ella una verdad amarga pero tonificante como una bebida seca y fuerte.

Con el fin de dar a conocer el pensamiento de Montale, su actitud ante la vida, una lectora asidua recompone aquí, a través de la esquiua personalidad del poeta que largas lecturas le dieron a conocer, y a través de su poesía tan amada, el diálogo que habría deseado tener con Montale. Dijimos "recompone" porque ésta no es una entrevista inventada sino vivida y todo lo que dice Montale son las textuales palabras que el poeta pronunció o escribió en distintas oportunidades de su vida.

La entrevista tiene lugar en su casa de Via Bigli 15, en Milán, entre pórticos, sombras y silencios. Mientras espera la llegada del poeta la visitante se acerca a mirar los cuadros en una de las paredes; revelan el gusto de un entendido. De Pisis, Morandi, De Chirico. Es sorprendente la afinidad existente entre las poesías de Montale y la pintura metafísica de De Chirico: el mismo aire lejano, descarnado de algunos *Huesos de sepiá*. Le brotan espontáneamente estos versos que dice a media voz:

Lectora: —"Forse un mattino, andando in un'aria di vetro..."¹ Montale ha entrado y la ha oído pero permanece silencioso, con una sonrisa enigmática. Ella también calla; hay complicidad en ese silencio. Está bien así, se han entendido. Más de esto no ha de conceder por ahora y ya es mucho. Pasemos al otro Montale, al que por haber sido nombrado presidente del comité consultivo para los programas de radio y TV ha admitido en su casa un televisor y los domingos por la tarde mira también los partidos de fútbol. Finge interesarse por los nombres de los jugadores, se informa sobre las reglas del juego.

Montale: —Mi ideal sería que a partir de un día equis, ningún equipo marcara gol en todo el mundo. Si sucediera que la pelota a un metro del arco cambiara de dirección, sería verdaderamente maravilloso y el mundo tal vez volvería a la normalidad. Pero los milagros en este mundo ya no suceden...

* Nació en Génova el 12 de octubre de 1896. Murió en Milán el 12 de setiembre de 1981.

¹ "Tal vez una mañana, andando en un aire de vidrio..." *Ossi di seppia*, N° 14, Milano, Mondadori, 1949.

Este es el Montale que se da a conocer y lo hace con naturalidad, demostrando verdadero interés por cosas y hechos actuales, siempre atento a lo que sucede a su alrededor, ya sea para comentarlo irónicamente o para descubrir lo que otros no sabrían ver. Con aparente desapego observa y juzga. Es riguroso en sus juicios hacia sí mismo y hacia los demás. Valora y practica la "decencia cotidiana" que reconoce como "la más difícil de las virtudes". Refugiándose en la ironía o en un obstinado silencio elude toda alusión directa a su poesía. Los elogios lo indisponen.

Montale: —Me asusta que se dirijan a mí como a un poeta con P mayúscula, me parece monstruoso. Yo no atribuyo ningún privilegio especial a la posición del artista en la sociedad, ningún mérito especial. La idea del poeta que vive entre los hombres normales con una corona de laureles en la cabeza me parece un residuo clasista del que hay absolutamente que liberarse.

Lectora: —¿Cómo ve este mundo nuestro de hoy?

Montale: —Estamos asistiendo a cambios de los que no sabemos encontrar la razón. Un mundo nuevo está surgiendo como un gran dinosaurio que cambia su piel; yo pasivamente asisto a su nacimiento.

Lectora: —¿Y con respecto al arte?

Montale: —Hay un gran desaliento. En todas las artes hay desconfianza por los antiguos medios expresivos; esto genera la búsqueda de nuevas formas, todo es consecuencia del progreso mecánico de la difusión de la cultura de masas, de la vulgarización de las artes. Las viejas artes parecen haber muerto. La pintura figurativa parece imposible, la música tonal parece haber agotado sus posibilidades, la poesía lírica es intraducible y casi incomunicable. Sólo las expresiones que pueden ponerse al alcance de vastas masas con los nuevos medios técnicos —cine, radio, TV— parecen adecuarse realmente al vitalismo de nuestro tiempo.

Lectora: —Pero, ¿es tan desolador el panorama actual?

Montale: —Sí, y ¿sabe por qué? Porque interpretar o aun leer una obra del pasado, ahora es cumplir operación creadora. Por consiguiente, hoy todos somos más o menos grandes artistas. Donde todos son artistas no existe ningún artista. El arte de nuestro tiempo se ha vuelto tan inmediato que ha quedado destruido.

Lectora: —¿Qué podemos esperar entonces para el futuro?

Montale: —No creo que la reacción esté muy próxima. Tal vez cuando la nueva técnica de la comunicación haya alcanzado su máximo desarrollo habrá que volver a un concepto distinto y menos material de la comunicación artística.

Lectora: —¿Un concepto aristocrático del arte?

Montale: —En cierto modo, sí. Es posible que en el futuro el arte se desarrolle en dos planos: un arte utilitario y casi deportivo para las grandes masas y un arte verdadero, no muy distinto del arte del pasado pero accesible a un número limitado de iniciados y no reducible a cliché. Creo que el triunfo de los nuevos medios técnicos tiene importancia en un mundo que tiende hacia un nuevo humanismo positivo y científico. Pero considero que también en el futuro las voces más importantes serán las de esos artistas que viven aislados; sólo ellos comunican. Los otros, los hombres de la comunicación de masas, repiten, son el eco, vulgarizan las palabras de los poetas que hoy no son palabras de fe, pero que acaso un día puedan volver a serlo.

Lectora: —¿Y el pasado? ¿Cree que el pasado puede enseñarnos algo o que la fractura entre el hoy y el ayer ya es irreparable?

Montale: —Siempre me he nutrido del pasado. Lo he chupado sirviéndome de esas pajitas que se usan para sorber las gaseosas o los jugos en pequeñas dosis. A mi parecer ésta es todavía la única *forma mentis* que puede llamarse humanística. Pero me temo que este tipo de hombre pueda desaparecer para siempre.

Lectora: —¿Cómo piensa que podrá ser el hombre que resulte de estos cambios?

Montale: —Dado que nuestro tiempo ha reemplazado la contemplación por la excitación y que el número ya no es el secreto de las leyes divinas sino el objeto de las estadísticas, dadas las nuevas condiciones de vida, por lógica conclusión, el hombre que fue llamado *sapiens* y *faber* y después *ludens* ahora es *destruens* para ventaja del inmenso todos-nadie que estamos encaminándonos a formar.

La lectora sigue con atención sus palabras pero al mismo tiempo busca un motivo para acercarse al tema que más le apasiona, su poesía. Nuevamente la ocasión propicia se le ofrece: en la habitación contigua, sobre su mesa de trabajo, ve dos pájaros embalsamados, una "upupa" o abubilla y un martín pescador, personajes de dos de sus "Ossi", dos ejemplares de su numeroso bestiario. Embalsamados aquí, vivientes en sus poesías, tan vivientes y significativos que por algo el poeta los conserva como dos de los muchos "signos" que pueblan sus poemas. La realidad es para Montale un gran libro misterioso cuyas páginas él trata de descifrar.

Lectora: —Maestro, desde aquí veo ese "alegre pájaro calumniado por los poetas" que Ud. con tanto cariño ha rehabilitado. ¡Cuánta alegría hay en ese poema que Ud. le dedica!

Montale: —Sí, cuando se aprende a mirar se descubren algunas cosas. No puede existir lo positivo sin su polo opuesto. ¿De dónde nacería entonces la alegría?

Lectora: —Por eso las cosas, objetos, animales, plantas, asumen vida plena, total en su poesía. Imposible olvidar ese martín pescador, el árido barranco, el girasol... cada uno de ellos objeto real y símbolo a la vez.

Montale: —En cuanto al valor de los emblemas sólo sé que he sido *hipnotizado*, por decirlo así, por algunos animales, objetos o cosas y los he hecho aparecer muchas veces en mis versos. Otra cosa no sé: la poesía viene de un trasfondo que los hombres no conocen.

Lectora: —Pero que los poetas intuyen y logran transmitir. Basta con nombrar a la *anguila*, “antorcha, fusta, flecha de amor”, al *girasol* “delirante de luz”, para saber que se habla de Montale, que se comparte su mundo poético.

Montale: —Si, es posible que algún día

...“queste parole senza rumore
nutrite
di stanchezze e di silenzi,
parranno a un fraterno cuore
sapide di sale greco”²

Lectora: —¿Puede el poeta dudar de la existencia de Dios siendo que él mismo tiene en sí una chispa creadora?

Montale: —Cuando digo que el mundo no existe me cuido muy bien de pretender que esa inexistencia esté privada de un significado positivo. Yo he escrito una autobiografía poética sin cesar de llamar a las puertas de lo imposible. He querido esperar, ver qué podía haber del otro lado del muro, convencido de que la vida tiene un significado que no logramos aprehender.

Lectora: —Entonces, puede hablarse de un sentir religioso en su obra?

Montale: —Mi credo lo he expresado en estas cuatro líneas:

“Prosterniamoci quando sorge il sole
e si volga ciascuno alla sua Mecca.
Se qualcosa ci resta, appena un sì,
diciamolo, anche se con occhi chiusi”³

Lectora: —Recuerdo que el editor de su primer libro de poesías, *Huesos de sepia*, fue Piero Gobetti. Muchos comentaron que elegir a un editor como Gobetti en 1925 equivalía a hacer una explícita elección política, a declararse en abierto rechazo al régimen entonces imperante en Italia. ¿Es así?

² “... estas palabras sin rumor / nutridas / de cansancios y silencios / tendrán para un fraterno corazón / un sabor de ática sal”. Suite Mediterráneo VI, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1949.

³ “Prosternémonos cuando surge el sol / y vuélvase cada uno hacia su Meca / Si algo nos queda, apenas un sí, / digámoslo aunque sea con los ojos cerrados”. (Lo positivo) *Diario del '71 y del '72*. Milano, Mondadori, 1973.

Montale: —El tema de mi poesía es la condición humana considerada en sí misma; no éste o aquél acontecimiento histórico. Eso no significa apartarse de lo que sucede en el mundo; significa sólo conciencia y voluntad de no confundir lo esencial con lo transitorio.

Lectora: —Las presencias femeninas que pueblan sus últimos libros han hecho hablar a los críticos de un moderno “estilnovismo” suyo.

Montale: —Todas ellas fueron seres reales, nunca he inventado nada. El poeta puede reconstruir todo un mundo a partir de una reminiscencia.

Lectora: —La poesía las ha convertido en luminosas mensajeras de lo invisible, presencias salvadoras, en contraste con la tiniebla que envuelve al mundo.

Montale: —A ellas me encomiendo.

Lectora: —Ellas reaparecen como en una recapitulación en sus poemas más recientes; Liuba, Gerti, Clizia, Volpe... y como música de fondo constante, ese tierno coloquio con la amada ausente. ¿Es ella la mediadora, la poseedora de “un salvoconducto infalible”, la dispensadora de certidumbre y de consuelo?

Montale: —En mi último libro,⁴ hay una poesía cuyo título es *Preguntas sin respuesta*. A ella me remito para contestarle.

Como broche final a esta entrevista transcribimos aquí la traducción de esa poesía.

Preguntas sin respuesta

Me preguntan si he escrito
un cancionero de amor
y si mi inspiradora
es una sola o es múltiple.
Ay de mí,
se confunde mi cabeza, muchas figuras
se juntan,
forman una sola que discierno
apenas en mi crepúsculo.
Si hubiese poseído
un laúd como es de rigor
para un “trobar” menos “clus”
no sería difícil
darle un nombre a la que ha poseído
mi cabeza poética y algo más.
Si el nombre
fuera consecuencia de las cosas,
de éstas no podría decir ni una
porque las cosas son hechos y los hechos
en perspectiva son apenas ceniza.

⁴ *Domande senza risposta*, en: *Quaderno di quattro anni*, Milano, Mondadori, 1977.

No he tenido más que la palabra, ay de mí,
algo que acerca mas no toca;
y así
no hay depositaria de mi corazón
que no esté bajo tierra. Si su nombre
fue uno solo o muchos no importa
para quien quedó afuera, ya por poco
de la divina inexistencia. Hasta pronto,
mis adorados fantasmas.

MARÍA ELENA CHIAPASCO

OBRA POÉTICA: *Ossi di seppia* (1925), *Le occasioni* (1939), *La bufera ed altro* (1956), *Satura* (1963), *Diario del '71 e del '72* (1973), *Quaderno di quattro anni* (1977).

PROSA Y ENSAYOS: *La farfalla di Dinard* (1956), *Auto da fe* (1966), *Fuori di casa* (1969), *Nel nostro tempo* (1972).

TÍTULOS HONORÍFICOS Y PREMIOS: Legión de honor (1959). Laureado *ad honorem* en Milán, Roma y Cambridge (1961). Saragat lo nombra senador vitalicio (1967). La Accademia dei Lincei le otorga el premio Feltrinelli (1962). Premio Nobel de Literatura 1975.

ACTIVIDAD PERIODÍSTICA: Colabora en las revistas "Solaria", "Letteratura", "Campo di Marte" (1927-38). En 1948 inicia su actividad como redactor en "Il corriere della sera" y en "Corriere d'informazione".

"SOBRE EL OFICIO DE ESCRIBIR" DE LUIS ROSALES

El poema que analizaremos figura en último término en el libro *Diario de una resurrección* (México, España, Fondo de Cultura Económica, 1979). La obra anterior del autor se ha condensado en el libro *Poesía reunida* (Barcelona, Seix Barral, 1974). En este tomo se agrupan sus obras: *Abril* (1935); *Retablo sacro del nacimiento de Señor* (1940); *La casa encendida* (1949); *Rimas* (1951); *El contenido del corazón* (1969); *Segundo abril* (1972); *CanCIONES* (1973) y *Cómo el corte hace sangre* (1974).

Luis Rosales conjuga en su obra, el sentido de la temporalidad machadiana con una visión religiosa que rescata el tiempo en un aquí y un ahora resucitado que le dan vigencia permanente a la creación y a la vida. El síntoma más significativo de toda su obra es el temple afectivo, pero no consignado a la manera romántica sino con una visión de trascendencia. El sentimiento instala en el constante devenir de la vida y de la imaginación creadora.

Las composiciones de *Diario de una resurrección* llevan fecha al pie que indica que están escritas entre los años 1976 y 1978.

La obra se divide en dos partes. La primera lleva como título el primer verso de un soneto de Quevedo: "Esto que es obediencia yo quisiera que fuese ofrecimiento". La segunda, transcribe un verso de Leopoldo Panero: "Mi esperanza te ha hecho tal como eres cada día". Ambas se refieren, como todo el libro, al oficio de escribir; en el primer caso, la obediencia es el trabajo cotidiano de la búsqueda de la palabra precisa que, convertida en poema, desea que suba como una ofrenda al misterio celebrante de la creación. En el segundo caso, aunque referida a la amada, en quien deposita la fe y el amor y en particular la esperanza de que siga siendo en el futuro la inspiradora de su oficio de resurrección, en el trabajo edificante cotidiano y misterioso del amor; se enriquece con la alusión ambigua, a la tarea del creador, que espera recrear cada día la totalidad del ser de la amada y de la poesía en una superación constante de la realidad trascendida.

En las "Advertencias al lector" consigna que el título del poema "Un puñado de pájaros" lo ha sacado de un cartel de la calle que decía: "Un puñado de pájaros contra la gran costumbre". Aunque no lo señala interpretamos que es la premisa de su oficio: desatar un puñado de pájaros que vuelen sobre lo cotidiano y achatado.

Luego figura como epígrafe un verso del poema que comentaremos: "La imprecisión es el infierno conocido". Indica la búsqueda pertinaz de la verdad poética precisa que instala la palabra corriente en la frontera nueva de la creación.

Cita, por último, antes del desarrollo de la palabra resucitada en el oficio diario de crear, un poema de Jorge Guillén, que dice: "¡Tú, tú, tú, mi incesante / Primavera profunda, / mi río de verdor / agudo y aventural / ¡Tú, ventana a lo diáfano: /...". También en este caso vale la doble alusión a la

amada y a la poesía, pulso vital de ambos creadores. No es casual la coincidencia de ambos poetas, sin duda, los dos más grandes líricos españoles vivos, en este común fervor por la construcción constante y apasionada de una realidad nueva y palpante en un devenir imaginario y perenne.

Luis Rosales remata este "diario" cotidiano con un poema "Sobre el oficio de escribir", que transcribimos para analizarlo luego:

- 1 Estoy en mi despacho
- 2 y al mirar la ventana el cristal disciplina mis ojos;
- 3 un cristal es igual que un amor,
- 4 cuando miras tras él todo se hace misterio.
- 5 Detrás de la ventana está la sierra,
- 6 es el marco del cuadro,
- 7 y en su jurisdicción
- 8 las distancias establecen sus límites, pero el límite está en ti mismo,
- 9 pues lo interior y lo exterior son solamente aspectos de una misma frontera.
- 10 Aunque este pensamiento no es muy original quisiera registrarlo:
- 11 el paisaje lo han hecho las distancias.
- 12 Al través del cristal contemplo La Peñota
- 13 —sus pinos pusilánimes y salteados,
- 14 su desamparo vegetal—
- 15 y aquí,
- 16 junto a la linde de la casa,
- 17 las hojas de los robles son pestañas en torno a un ojo que no ves,
- 18 su vaivén me distrae y hace imposible el pueblo
- 19 con sus tejados gateando durante todo el día para quedarse en paz cuando llega la noche.
- 20 Hay una ordenación en la cual las distancias más que alejar, sitúan,
- 21 pero en fin lo que importa es llegar;
- 22 llegar a no sé dónde,
- 23 pero las hojas son tan frágiles que no se sabe cómo llegaron hasta el árbol,
- 24 viven en su alumnado y el viento que las mueve las alegra,
- 25 me recuerdan mi infancia,
- 26 aquellos ojos claros que tenían alumbrado de gas y me miraban arropándome.
- 27 El tiempo es como un foso;
- 28 detrás del tiempo están;
- 29 me gustaría saber en dónde alumbran.
- 30 Sobre el pretil de la ventana hay siempre un muerto bueno:
- 31 salta a la comba con el aire,
- 32 pero tú no te puedes morir,
- 33 amiga mía,
- 34 no te puedes morir porque ya estamos siendo un mismo luto,
- 35 y estoy en mi despacho aprendiendo a escribir,
- 36 es lo de siempre,
- 37 para que no se desvanezca todo necesito escribirlo
- 38 y aprender a vivir en la nueva frontera.
- 39 **ESCRIBIR ES LA CITA QUE TODOS LOS VERANOS TENGO**
- 40 **CONMIGO MISMO,**
- 41 pero a esta cita siempre se llega anticipado,
- 41 las palabras que escribo se desunen,

42 no es posible hilvanarlas y cada vez se alejan más,
43 pero tengo que hacerlo,
44 tengo que estarlo haciendo hasta que su separación se convierta en distancia.
45 Tal vez para escribir hay que empezar por el principio
46 y el principio es cambiar nuestra actitud vital,
47 cambiarla totalmente,
48 ya lo sabes,
49 hay que enterrarse un poco para llegar a las raíces.
50 Esto es contravivir,
51 y a causa de ello para pensar en algo estoy fumando;
52 necesito un prodigio,
53 y quizás el prodigio no es más que un empujón,
54 un empujón de sordo en la pared del mundo,
55 una palabra imprecisable,
56 y en su realización tienes que distinguir entre lo ambiguo y lo impreciso,
57 no pueden confundirse,
58 la ambigüedad, ya lo sabéis, es el pulso corporal del poema,
59 la imprecisión es el infierno conocido.
60 Hay una forma de distancia que es preciso encontrar para escribir,
61 y ahora,
62 mientras viene o no viene mi propio nacimiento,
63 me entretengo en mirar este desorden,
64 este desasimiento que ha poblado la mesa
65 de cosas serviciales que generalmente son las mismas:
66 el mucolítico llamado Mucorama y el coñac vasodilatador,
67 los lápices,
68 los libros,
69 las carpetas donde se juntan mis palabras para hacer penitencia,
70 y allí, en la confluencia de las luces,
71 la cabeza de Luis Cristóbal,
72 mirándome hasta luego.

73 SIEMPRE EMPIEZO A ESCRIBIR SIN SABER COMO EMPIEZA
UN POEMA;

74 pienso mientras escribo,
75 devanándome,
76 para cambiar de vida sobre el papel en blanco
77 igual que el renacuajo un día de suerte se convierte en rana.
78 Esta es la evolución,
79 amiga mía,
80 pero tú no te puedes morir,
81 no me gusta pensarlo
82 porque lo necesario es tan real como la vida misma,
83 se convierte en poder
84 para decirme ahora palabra por palabra:
85 mientras estemos juntos viviremos.
86 Has venido a mi lado
87 "y apoyada en mi hombro eres mi ala derecha".
88 Cuanto sienten tu roce las palabras que escribo,

89 las palabras martirizadas por la separación, buscan un orden nuevo,
90 una vida interior que las reúna,
91 y el milagro sucede
92 porque la mesa de nogal se despeja de pronto habilitándose,
93 y entonces una mano baila sobre la mesa,
94 una mano cortada,
95 una mano cortada que se acerca hasta mí para decirme algo,
96 y me empieza a empujar con su mutilación,
97 me empuja sin tocarme,
98 me aprieta contra el sueño para hacérmelo ver más claramente,
99 para hacérmelo ver despedazado;
100 y poco a poco empiezo a obedecerla,
101 y me pongo a escribir,
102 y me pongo a escribir a borbotones,
103 con ininterrumpida facilidad,
104 para marcar la linde que separa la vida en dos mitades,
105 y saber dónde empieza el corazón.

106 CADA VEZ QUE SE ESCRIBE UN POEMA TIENES QUE
HACERTE UN CORAZON DISTINTO,
107 un corazón total,
108 continuo,
109 descendiente,
110 quizás un poco extraño,
111 tan extraño que solamente sirve para nacer de nuevo.
112 El dolor que se inventa nos inventa,
113 y ahora empieza a dolerme lo que escribo,
114 ahora me está doliendo;
115 no se puede escribir con la mano cortada,
116 con la mano de ayer,
117 no se puede escribir igual que un muerto se sigue desangrando
durante varias horas.
118 Tengo que hacerlo de otro modo,
119 con la distancia justa,
120 buscando una expresión cada vez más veraz,
121 aprendiendo a escribir con el muñón,
122 despacio, muy despacio,
123 despacísimo,
124 sin saber por qué escribes para dejar a quien las quiera,
125 no sé dónde,
126 estas palabras ateridas,
127 estas palabras dichas en una calle inútil que tal vez tiene aún
alumbrado de gas.

128 Si nadie las escucha,
129 paciencia y barajar, este es tu oficio.

3-5 de agosto de 1978

v. 1. Nos coloca en el espacio y en la perspectiva desde la cual realiza su tarea;

v. 2. Por la ventana sale del espacio cerrado de su habitación para captar la realidad circundante, su alrededor; pero entre la realidad exterior y la realidad interior del poeta hay un cristal, transparencia y límite a la vez y también prisma de lo contemplado. "El cristal disciplina" la mirada, le impone orden, es preciso ordenarse para ver;

v. 3-4. Compara al cristal con un amor; ambos son un límite entre el yo del poeta y la realidad desconocida, misteriosa de lo otro, lo distinto, el otro, la amada;

v. 5-8. Consigna genéricamente lo que ve, una sierra; pero la ventana acota, limita el mundo contemplado, actúa como marco. Marca la perspectiva y el espacio contemplados y a su vez orienta, con la imagen plástica, acerca de que, el oficio del poeta, no es transcripción de la realidad sino re-creación, transmutación; el límite no está dado por la objetividad de lo real sino por el modo de apreciarlo del poeta;

v. 9. De la palabra límite: limitación, barrera, salta a la palabra frontera: límite entre dos lugares, entre dos mundos, pero a su vez participante de ambos. De la objetividad de la realidad cotidiana y de la subjetividad, del modo de ver e interpretar que tiene el autor;

v. 10-11. Con marcado tono conversacional cotidiano y sincera humildad, consigna que hay perspectiva porque entre los objetos hay distancia, planos que a su vez son perspectivas para la observación del poeta;

v. 12-19. Pasa de lo general a lo particular: la sierra que contempla es La Peñota, que se caracteriza por su vegetación escasa. El poeta realiza desplazamientos calificativos; esos pinos salteados, por falta de plenitud vital, no se atreven a crecer profusamente y son llamados "pusilánimes"; en lugar de rodear la sierra con su amor vegetal, la dejan desamparada. Las ramas de los robles que rodean la casa y asoman cribados por sobre la ventana son personificadas como pestañas. Se superponen y condensan la imagen exterior de ventana y la interior de ojo del contemplador. Entretanto, el movimiento de las hojas diluye los límites fijos de la realidad que vive haciéndose al compás del tiempo y en la luz del día. Está captado con una visión impresionista; la realidad objetiva y subjetiva en la noche reposan.

v. 20-22. El orden exterior, objetivo, le permite al poeta situarse, pero el ajuste de lo subjetivo a lo objetivo tiene como fin atrapar las esencias que el creador no sabe de antemano dónde están, porque no son conceptos fijos, sino intuiciones móviles que deberá atrapar en imágenes fluyentes y únicas.

v. 23-24. El poeta atiende con ternura a la manifestación de las hojas del árbol que llegaron por un circuito vegetal de la muerte en la tierra y subieron desde las raíces por la savia a las ramas y ahora celebran su nacimiento al compás del viento que las mece.

v. 25. El poeta salta del espacio al tiempo de la infancia, en el que él también vivía con la misma espontaneidad y frescura de la naturaleza;

v. 26. Con una imagen cosmovisionaria evoca la figura de la madre con gran intensidad emocional y sin nombrarla. Aparecen unos ojos en los que se reflejaba la luz del ayer y lo envolvían con su afecto.

v. 27-29. El tiempo que pasó desde su muerte ha devorado la presencia física pero el poeta sabe que hoy siguen alumbrando en otra parte. En *La casa encendida*¹ la madre es presencia nueva convocada en la casa del recuerdo: "y siento que tu carne está mirándome" (p. 151); "pero ahora están aquí y eran mis padres, / murieron y son todo, / me lo han reunido todo para siempre" (p. 149).

v. 30-31. Vuelve a la imagen de la ventana en la que siempre se instala el recuerdo, los muertos queridos siguen siendo presencia en nuestras vidas.

v. 32-34. Se dirige al tú de la amada, con la que se siente en tal comunión que, su acabamiento, también lo anularía.

v. 35-36. Con una conjunción ilativa retoma la reiteración paciente de su oficio y humildemente confiesa que está, como siempre, aprendiendo;

v. 37-38. Necesita consignar sus impresiones, sus intuiciones, las imágenes subjetivas que le suscita la realidad contemplada; necesita fijarlas y crear un espacio nuevo en la frontera entre la realidad y sus imágenes, para sustentar la realidad nueva: el poema;

v. 39-40. Escribir es una cita con la creación, con la poesía. Ya ha sido convocado desde el inicio de su vocación, pero el creador debe aguardar la cita con el duende, que se produce en la época de los frutos: el verano. Pero el poeta está siempre aguardándola, preparándose, escribiendo, en oficio de guardia y vigilia para recibirla.

v. 41-42. Entretanto, mientras espera, acumula palabras pero ellas se desunen, se alejan, no se constituyen en poema, no tienen alma que les dé forma, junta imágenes sucesivas desconectadas, como diría Antonio Machado en el poema CXXV de *Campos de Castilla*: "mas falta el hilo que el recuerdo anuda / al corazón, el ancla en su ribera, / o estas memorias no son alma" y luego, sobre el final, después del ejercicio paciente de intento de reunir-las: "un día tornarán, con luz del fondo ungidos / los cuerpos virginales a la orilla vieja".²

v. 43-44. Remarca la necesidad laboriosa de insistir mientras espera para lograr que la serie de palabras se agrupe en torno a un centro en el que cada una ocupe su lugar, con precisión, en ese espacio nuevo.

v. 45-49. Dudando, replantea la búsqueda de un ajuste y constata que para ello es necesario «cambiar nuestra actitud vital» que consistiría en morir a lo viejo, llegar a las raíces como el árbol.

v. 50. Esto sería vivir a redrotiempo, inventar el orden del fluir hacia adelante.

v. 52-55. Necesita encontrar el punto preciso, un prodigio no mágico y desde fuera sino un sacudón interno que provoque una vida nueva, que le haga encontrar esa palabra única.

¹ ROSALES, LUIS, *Rimas y La casa encendida*. Madrid, Doncel, 1971.

² MACHADO, ANTONIO. *Obras. Poesía y prosa* (ed. reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre), Buenos Aires, Losada, 1973, 2ª ed., p. 193.

v. 56-57. Para encontrarla hay que establecer previamente los límites en los que no se filtre lo impreciso ("infierno conocido", doloroso castigo de muerte sin sentido) y la ambigüedad, aquella palabra que connote y denote a la vez, que sea ella y a su vez un disparador que se concierte con una red de imágenes a lo largo del poema. Señalaremos luego algunas de las imágenes ambiguas aquí utilizadas.

v. 58. Subraya que la ambigüedad es el síntoma de la vida del poema; es, agregamos, la que cohesiona la materia informe y le da ritmo, latido, alma.

v. 60. Vuelve al trabajo para encontrar la distancia óptima en la que la imagen, desprendida del objeto y del sujeto, genere imágenes vivas.

v. 61-62. Mientras, aguarda en el tiempo el nacimiento del poema y la resurrección de él por, en y con el poema.

v. 63-69. Contempla lo que lo rodea. Las imágenes van en un crescendo desde lo menos útil hasta las palabras: mesa, lápices, libros, carpetas con palabras. En las carpetas, las palabras se reúnen para esperar el *fiat*; entretanto padecen, como ánimas culposas un lento purgatorio.

v. 70-72. Pero también en el destello en el que se conjuga la luz, está presente el hijo Luis Cristóbal, en un retrato ahora y continuado, siendo, con la fuerza indicadora del gerundio: "mirándome".

v. 73-74. Enunciación coloquial que manifiesta la búsqueda constante; el poeta es siendo y mientras es creando, no se consagra ni concluye su oficio con un poema; la tarea es constante, siempre hay que volver a empezar de nuevo.

v. 75. "Devanándome". Aquí encontramos un uso magistral de la ambigüedad; por un lado apunta al trabajo, decimos, con expresión coloquial: "devanándome los sesos"; y por otro, alude a la devanadora del tiempo que teje los hilos de la vida; el poeta transcurre en el poema, se hace tiempo con él.

v. 76-77. Y allí está el misterio de la transmutación poética, lo feo se convierte en bello, el papel en blanco se ilumina con la palabra del poema cuando vive.

v. 80-89. Otra vez apela a la amada, y a la necesidad imperiosa de que siga siendo para que él sea. La ambigüedad aquí apunta a la Creación. Lo refrenda con la presencia de un ala inspiradora que insufla vida y unidad a las palabras penitentes, martirizadas, que aguardaban. La Creación es su ala derecha, la izquierda es el corazón del poeta que resucita, recobra la respiración de nueva vida; cuando la palabra precisa acude a la cita.

v. 91-92. La mesa cotidiana, poblada de "cosas serviciales", utilitarias, se convierte en *ara*, se habilita para ser apoyo del ofrecimiento.

v. 93. Su mano se independiza, llega el duende, la musa inspiradora, y cobra la dinámica de la danza, manifiesta el gozo de la inspiración.

v. 94-99. Pero es una mano cortada, cobra libertad, vuela, pero ha costado dolor, corte. Desde el dolor de la mutilación es impelido a las fronteras del sueño, es empujado a los límites del espacio nuevo.

v. 100-103. Empieza entonces el movimiento rítmico de la imaginación, fluye.

v. 104-105. Hasta llegar a la frontera en que el poema empieza a desprenderse de su corazón.

v. 106-111. Necesita, entonces, crear, animar, desviviéndose, devanándose, un corazón nuevo.

v. 112-114. Como dice en *La casa encendida*³: "pero el dolor es como un don" (p. 165); "las personas que no han conocido el dolor son como Iglesias sin bendecir" (p. 148). El dolor tiene sentido porque nos hace reales, verdaderos. Empieza el dolor y se sostiene mientras dura el alumbramiento.

v. 115-117. Pero el dolor produjo mutilación y necesita una mano nueva para escribir, no una mano exangüe y sin "pulso vital".

v. 118-123. Vuelve a empezar, buscando la distancia, recomponiendo el ser talado, que debe ser nuevo todo hasta la nueva poda, con paciencia constante, infinita, "despacísimo". Este es el punto del comienzo después de la búsqueda paciente, dolorosa. Este es el oficio humilde, constante y laborioso del creador, sin prisa y sin pausa, comprometido y compenetrado con esa nueva vida. El resto son reflexiones acerca del destino de esa realidad trascendida, alumbrada.

No sabe quién leerá sus poemas (v. 124), tal vez no los lea nadie o pasarán al mundo del recuerdo: "calle (con) alumbrado de gas" (v. 127).

Luego de un blanco reflexiona con una condicional: "si nadie las escucha" (v. 128); si no tienen destino, si no tienen lector, el "oficio" sigue siendo la respuesta irrecusable al llamado de la poesía. Cierra con el refrán "paciencia y barajar", coronando y trascendiendo a través del sentido ambiguo: el de la expresión corriente del jugador que ha perdido y a su vez la manifestación de su misión tan clara: "paciencia"; pasión; y "barajar": volver a empezar, responder a la vocación con el oficio constante en la espera de la cita con la Creación poética.

Este largo poema métricamente configurado en versículos con reiteraciones de léxico y de sintaxis que se amplían y vuelven a empezar, alegorizan a su vez la generación dinámico imaginaria de la Creación. Rescata en su devenir haciéndose, lo poético, en un tono conversacional y dialogado que sostiene la intensidad emocional. No hay premisas, ni reglas de arte previas. Hay contemplación, búsqueda, oficio, paciencia. Hay re-creación de la vida real biográfica para resucitarla en un espacio y tiempo nuevos, que sustenten a la nueva criatura. A su vez, la nueva realidad imaginaria alimenta y rescita la realidad cotidiana y se constituye en "un puñado de pájaros contra la gran costumbre".

Como decía Antonio Machado, la poesía es "palabra en el tiempo", pero también es "una tentativa de anclar en el río de Heráclito".

La palabra de Luis Rosales es en el tiempo, siendo tiempo, y, a su vez, clava las anclas del fluir continuo, con una poesía encendida, iluminada, impeccedera.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

³ Ob. cit.

APROXIMACIONES A BENITO LYNCH Y SU OBRA

V

EL APORTE INDIRECTO DE BENITO LYNCH PARA UN PEQUEÑO VOCABULARIO DE LA ESQUILA

Ventura R. Lynch (1851-1883) ha dejado en su obra *Folklore bonaerense*, publicada en su primera edición de 1883 con el título de *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*, una descripción dedicada a la *esquila* (p. 75 de la ed. de Buenos Aires, 1953). Su sobrino, Benito Lynch, en el estilo de un auténtico creador, nos legó un hermoso cuento que constituye valioso aporte para el conocimiento de esa faena y su vocabulario: *La esquiladora*, aparecido en *Caras y Caretas*, del 6 de julio de 1929.

Entresacamos de ese texto con la cita correspondiente, las palabras que se refieren específicamente a la operación mencionada:

agarrador: «persona que toma por las patas las ovejas y las entrega maneadas al esquilador» "...los *agarradores* que, diligentes, van tomando por las patas las reses que se apeñuscan en el brete".

atador: «el que ata los vellones de lana en la esquila» "...hasta la mesa de los *atadores* que /.../ los envuelven, [los vellones] y atan hábilmente, ayudándose con el pecho".

blek (sic): «preparación de alquitrán» "... se apresura a embadurnar con *blek* la boca roja de la herida" (se refiere aquí a las propiedades curativas respecto de las heridas producidas al esquilar).

brete: «pasadizo para mantener el ganado enfilado a fin de someterlo a alguna operación riesgosa». "Junto a la puerta del tendal que da al *brete* hay varias piezas de afilar".

comparsa: «denominación del conjunto de operarios que participan de la esquila, para distinguirla de la *cuadrilla*». "A Miquelena que ya ha tenido una cuestión con el capataz de la *comparsa*".

chiquerada: «porción de ovejas que caben en un chiquero». "...cuando concluida la última *chiquerada* /.../ se larga el trabajo".

encerrada (la): «porción de ovejas encerradas para esquilar». "Y es que hay que hacer lo imposible por terminar en el día la *encerrada* de ovejas que están en el corral".

garrear: «desollar las patas a las ovejas». "A ver... ¡*Garreame* este / carnero/, Reginal...".

lata: *dar las latas:* «entregar las chapas por cada oveja esquilada, para luego reclamar el pago». “¿Se animaría, amigo, a *dar las latas* en la esquila?”

Lincoln (las): «ovejas de esa raza». “Son las *Lincoln* /.../ el crédito y orgullo de la misma /estancia/”.

mandil: *mandil de lona:* «delantal que, colgado del cuello protege la ropa». “...cabezas /.../ tocadas por una vincha tan sucia como sus bombachas o los *mandiles de lona* con que pretenden protegerlas”.

médico: «persona que cura a los animales de las heridas que les produce la esquila». “De pronto, Mario, que se halla al otro extremo del sitio en donde esquila la muchacha, la oye llamar al *médico*”.

merino: «raza ovina de lana muy fina». “Su barbudo padre le dijo en cierta oportunidad, indicándole el carnero *merino* a medio esquila...”.

playero: «el que recoge la lana que se va juntando en la *playa* donde se realiza la esquila». “El *playero* /.../ va y viene entre los trabajadores, recogiendo los vellones de lana”.

sarnífugo: «medicamento utilizado para combatir la sarna». “...almuerza aun sobre un cajón vacío de *sarnífugo*”.

tendal: «lugar donde se esquila». “...las arrastran por el *tendal* hacia el sitio donde está el esquilador que las reclama”.

tijeras: «instrumento de esquila en la campaña bonaerense anterior a la esquila con máquina». “...un hombretón barbudo está afilando a toda prisa sus *tijeras*...”.

Algunas de estas expresiones figuran en el *Diccionario de la Real Academia Española* (ed. 1970 como *brete*, *mandil* y *merino*, la primera con indicación de su uso en la Argentina o *tendal*, antiguo para España con ese valor y con mayor uso en nuestro país. Las restantes salvo *tijeras* como es lógico, por su uso general, quedan fijadas con exactitud por este observador minucioso para información de todo el que se interese por nuestras costumbres o, lo que bien mirado es igual, por nuestro lenguaje y sus peculiaridades.

VI

1932

El 19 de noviembre de 1907,¹ Lynch publica en *El Día*, de La Plata, unas páginas tituladas 1932, que firma con uno de los seudónimos que adoptó el de E. Thynón Lebic.

No había por entonces en nuestro país, aunque el momento era rico en expresiones de literatura fantástica —recuérdese la abundante producción de

¹ Según otras fuentes, el 9 de abril de ese mismo año.

Eduardo L. Holmberg a fines del siglo pasado y un año antes del caso que nos ocupa, en 1906, *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones—, manifestaciones de *anticipación* propiamente dichas. El ejemplo quizás más próximo en la intención, lo constituye una novelita aparecida en 1879, *Buenos Aires en el 2080*. Su autor era Aquiles Sioen, periodista francés que se hallaba en la Argentina estudiando nuestra idiosincrasia. Los datos que sobre este libro constan son escasísimos (*Anuario Bibliográfico*, de A. Navarro Viola, t. I, pp. 241-243). Del análisis directo de un ejemplar surge que su autor lo dedicó con fecha 23 de julio de 1879 a don Antonino Cambacérés, presidente de Administración de Ferrocarriles del Oeste, según reza en el mismo libro. En la notadicatoria se refiere al ejemplo orientador de Verne y de Mery. Sigue el correspondiente agradecimiento de Cambacérés y la superficial presentación de Héctor Varela.

Navarro Viola (*loc. cit.*) la juzgó “una vulgaridad” y en verdad poco puede aducirse a favor de la pobreza argumental y de la escasa imaginación de que adolece, sobre todo si se tiene en cuenta que fue concebida más de 200 años antes del Buenos Aires que pretende reflejar.

El trabajo de Lynch, en cambio, supone un adelantarse a los hechos audaz y optimista, sobre todo contemplado desde nuestra óptica, cuando 1932 quedó atrás, pero dotado de detalles coherentes en cuanto a los adelantos técnicos.

La elección del año no es casual; coincide con el quincuagésimo aniversario de La Plata y constituye una profesión de fe en su futuro.

Ignoramos si Lynch tuvo presente la novelita de Sioen al trazar su propio cuadro que es en realidad sólo una visión panorámica de la ciudad fundada por Dardo Rocha, por parte de un azorado viajero que regresa desde Burdeos tras 26 años de ausencia. Cumple el viaje en sólo 49 horas, a bordo de “un (sic) *aero-nave*” de estrechos camarotes. Ya en La Plata utiliza un *aero-plano* de alquiler que “la gente conoce como langostas”, para trasladarse a la casa de su hermano ubicada nada menos que en un cuarto piso. En París, una *telefotografía* le ha anticipado los cambios experimentados por la ciudad.

Por el contexto se advierte que las palabras *aero-nave* y *aero-plano* no corresponden a los conceptos actuales, ya que designan a vehículos anfibios que navegan a ras del agua. En cuanto a la *telefotografía* era un invento relativamente reciente (1890, según el *Dictionnaire de la langue française Le Robert*, ed. 1970).

Por lo que se refiere a la ciudad misma y sus medios de comunicación, la transformación es portentosa. A través del diálogo sostenido por el viajero con el *motorman* de la “langosta” nos enteramos de que la catedral se halla terminada desde 1928, de que hay tranvías eléctricos a granel y ferrocarril subterráneo, se está construyendo el Aero-Club, el puerto ha sido ampliado y muchos de esos progresos han sido logrados durante “la presidencia de Ugarte”.

La realidad fue, lamentablemente, más pobre: la catedral no cuenta hoy con sus dos torres, no tiene la ciudad subterráneo y Marcelino Ugarte no

llegó a ser presidente de la Nación a pesar de que en 1907 su figura apareciera como promisoría (había sido senador por la provincia de Buenos Aires, diputado varias veces y gobernador en el período 1902-1906; todavía habría de serlo una segunda vez —1914-1917— pero su vida concluiría después de años de alejamiento en 1929).

El vocabulario que Lynch utiliza para designar esas nuevas realidades ha tenido distinta suerte: *aero-nave*, *aero-plano*, *telefotografía* que no figuraban en la edición 13ª del *Diccionario* de la Real Academia Española (1899) que era en 1907 la última aparecida, se encuentran hoy incorporadas aunque su significado no corresponda exactamente al asignado por el autor; otras palabras como *motorman*, *record* y *ring* han permanecido marginadas por su carácter de anglicismos, aunque las dos últimas gocen de muy buena salud en nuestra lengua actual. También hay términos que debían ser reemplazados a corto plazo como *tramway* (por *tranvía*) o que no tendrían registro ni vitalidad como *pengüinesco* (propio de pingüino).

El plano en el que las conjeturas de Lynch resultaron más ciertas fue, sin duda, el referido a las posibilidades de la aviación que se hallaba en pañales en el momento de concebir su página anticipadora, ya que de 1903 es el primer vuelo considerado como tal y realizado por los hermanos Wright, pero que pronto habría de alcanzar un desarrollo espectacular con figuras de la talla de Teodoro Fels y Jorge Newbery. Sin embargo, todavía hoy distan de cumplirse logros como el *ring* para aterrizaje en una casa particular en el que el *motorman* "empuñando una palanca bruñida como el oro hizo descender la «langosta» en giros suaves de garza cazadora". Ventaja inevitable de los sueños sobre los progresos reales de los hombres, por importantes que éstos sean.

MARÍA LUISA MONTERO
*Miembro de la Carrera de
Investigador del CONICET*

GONGORA O LA REALIDAD TRANSPUESTA

Ha sido una de las cuestiones más discutidas por la crítica la aparente falta de sentimientos o pensamientos, sino en toda, en parte de la poesía de Góngora. Angel Battistessa¹ nos enseña el camino que conduce al poeta desde la manifestación de su "yo" a la delectación en la descripción de las cosas, en una trayectoria que va de lo personal a lo ornamental, aunque esto último siempre estuvo presente en su poesía. Pero ese mundo exterior parece merecer toda la atenta mirada del poeta, en un juego donde hasta lo personal se exterioriza, se "cosifica". La utilización de metáforas o imágenes en que se comparan virtudes físicas o morales con elementos del mundo, es la más clara prueba de esta actitud tan típicamente gongorina. Así, la dama es llamada "de pura honestidad templo sagrado", y a sus cabellos "Amor sacó entre el oro de sus minas"; a los dientes se los llamará "perlas finas", y una clásica descripción de un cuerpo de mujer se lee en el soneto 67:

¿Cuál del Ganges marfil, o cuál del Paros?
blanco mármol, cuál ébano luciente,
cuál ámbar rubio, o cuál oro excelente,
cuál fina plata, o cuál cristal tan claro,
cuál tan menudo aljófar, cuál tan caro
oriental safir, cuál rubí ardiente, . . . etc.

Otros muchos ejemplos podrían citarse de la misma actitud, que es unánimemente reconocida por la crítica. Pero lo que muchas veces queda sin explicación es la causa o fundamento de esta actitud. ¿Por qué Góngora quiere esconder sus verdaderos sentimientos y pensamientos detrás de un mundo totalmente suntuarizado, en que todo objeto cercano al alma se transforma con una simple mirada en un elemento eminentemente ornamental? No hay duda de que la mujer "construida" a base de marfil, mármol, plata y rubíes es mucho más lejana que la mujer de carne y hueso, pero el motivo fundamental que obra para que esta metamorfosis se realice queda hasta ahora inexplicado, siendo ésta la problemática principal de la obra gongorina. Tratando de explicar esta cuestión es que analizaremos el soneto 222 según la edición de Juan e Isabel Millé y Giménez (Madrid, Aguilar, 1956):

Cual parece al romper de la mañana
aljófar blanco sobre frescas rosas,
o cual por manos hecha, artificiosas,
bordadura de perlas sobre grana,
tales de mi pastora soberana
parecían las lágrimas hermosas
sobre las dos mejillas milagrosas,
de quien mezcladas leche y sangre mana,
lanzando a vueltas de su tierno llanto
un ardiente suspiro de su pecho,
tal que el más duro canto enterreciera:
si enternecer bastara un duro canto,

¹ "El poeta solapado en su texto", en *El poeta en su poema*, Nova, Buenos Aires, 1963.

mirad qué habrá con un corazón hecho,
que al llanto y al suspiro fue de cera.

Este soneto, compuesto en 1582 (el primer año en que utiliza esta forma métrica), es de los típicamente petrarquistas, aunque la originalidad gongorina también puede ser descubierta. En una única larga unidad sintáctica se aprietan los catorce versos llenos de suntuosas alusiones al aljófar y las rosas, las perlas y la grana. Pero a esta actitud "cosificadora" de los cuartetos se le contrapone la actitud más nítidamente "sentimentalizante" de los tercetos, en que lo personal aún puede reemplazar a lo ornamental. Esta presencia de lo personal irá disminuyendo paulatinamente hasta desaparecer casi por completo en obras como la *Fábula de Polifemo y Galatea* y en las *Soledades*. Por ello aquí podemos buscar el primer germen que impulsa a Góngora hacia lo suntuario y cosificado, intentando asir la clave de su poética. Pues nuestra tesis será que la construcción por parte del poeta de un mundo totalmente despersonalizado y suntuario responde a una conciencia poética particular, y el descubrimiento de esa conciencia nos permitirá entender los pensamientos y sentimientos que subyacen a toda poética. Para ello debemos observar primero por qué el poeta, cuando tiene como principal objetivo la transmisión de un sentimiento (y eso se desprende de los tercetos del soneto transcripto) transpone antes su vivencia a una clave cosificadora (que en este soneto es lo que ocurre en los cuartetos). ¿Por qué Góngora para decirnos que el llanto de una pastora lo enternece debe primero describirnosla en términos de aljófar y perlas? Si es posible responder a esta pregunta habremos logrado comprender lo que será la clave de su poesía posterior. Pero para que esa respuesta sea válida es necesario analizar el soneto y reconstruir *a posteriori* lo que podría ser la poética gongorina.

En el intento de comenzar por el primer planteamiento, se destaca en una simple lectura del soneto su carácter bipartito; en una primera parte, representada por los dos cuartetos, la descripción pormenorizada y "cosificada" de la pastora que provoca los sentimientos peculiares del poeta; en una segunda, representada por los tercetos, se ve la expresión del sentimiento poético, con la alusión al llanto de la amada y a la correspondencia que encuentra en su amante, que se ablanda como la cera ante el fuego. Planteando de esta forma la estructura, el soneto parecería estar débilmente concatenado, pero la maestría de Góngora hace que el lazo se establezca fuertemente, de modo que no haya ruptura entre cuartetos y tercetos, entre descripción del exterior y expresión de los sentimientos. Para lograr ello se preocupa en armar su obra a partir de un elemento que pueda servir para las dos partes del soneto: ese elemento lo encuentra en las lágrimas, que sirven tanto para sugerir el estado de tristeza de los dos amantes, cuanto para ser utilizado como motivo ornamental dada su facilidad para compararse con elementos suntuarios como el aljófar sobre rosas, o la bordadura de perlas sobre grana. Las lágrimas son entonces el elemento que da unidad a las dos partes del poema, ya sean comparadas con objetos ornamentales, ya sean utilizadas como expresión del sentimiento de los dos personajes. Y cabe recordar que a partir de Virgilio las lágrimas tienen una gran importancia en la tradición occidental. Esa unidad simbólica de las lágrimas está correctamente representada por la unidad sintáctica de todo el soneto. Unidad sintáctica que se corresponde con la unidad del tema, pero que está francamente contrapuesta con la diversidad del doble tratamiento que éste adquiere.

En la forma en que el poeta distribuye su material poético podemos también colegir algo de su arte poética: recordemos que si lo ornamental es lo que tendrá mayor importancia para el poeta, en la economía de este soneto es precisamente lo ornamental, lo que se ubica en primer término; de igual modo, en la relación entre elemento real y elemento comparado es este último el que ocupa el lugar principal. Así, antes de hablarnos de las lágrimas (elemento real) lo hará de los elementos con los cuales las compara: en todo el primer cuarteto lo único que aparece es la comparación: "como el aljófár sobre las rosas y como el bordado de perlas sobre la grana...", para recién en el segundo cuarteto indicar el elemento real: "así son las lágrimas de mi pastora sobre sus mejillas". Vemos entonces que si bien las lágrimas sirven para enlazar las dos partes del soneto es su valor preponderantemente suntuario lo que le interesa al poeta; así en la primera metáfora establece una doble relación entre lágrimas - rocío - perlas: lo que piensa el poeta es la imagen lágrima sobre mejillas - rocío sobre rosas; inmediatamente este último elemento comparado adquiere autonomía propia y es vuelto a comparar con otro objeto más suntuario aún, estableciéndose así la relación rocío - aljófár. La mención al amanecer del primer verso nos indica que lo referido a las lágrimas - rocío es lo primero que aparece en la mente del poeta, para posteriormente establecerse la segunda relación paulatinamente más suntuarizadora rocío - aljófár. La intuición del poeta procede por un proceso que tiende a convertir en suntuario todos los elementos de la realidad, por más mostrencos que sean. Un procedimiento semejante puede observarse en la segunda comparación que abarca los versos tercero y cuarto del primer cuarteto: las lágrimas sobre mejillas son similares a la bordadura de perlas sobre grana; pero este elemento comparado toma su propio vuelo y adquiere una minuciosa descripción con su alusión a las manos artificiosas que realizaron la labor. Piénsese que todavía no se ha nombrado a las lágrimas y ya éstas nos llevan por sucesivos encadenamientos hasta la cumbre de la pedrería ornamental. Sólo hemos leído el primer cuarteto y ya nos parece que hemos ascendido hasta un mundo que nos cuesta reconocer como el que habitamos todos los días.

En el segundo cuarteto ya estamos en el plano del elemento real de la descripción: se hace directa mención a las lágrimas, con una perfecta graduación entre los tres elementos que estaban presentes como realidades en la comparación anterior: pastora - lágrimas - mejillas; nuevamente el elemento real cede la preeminencia a lo ornamental metafórico con la destacada ubicación de los adjetivos que corresponden a cada término, cada uno al final de uno de los tres primeros versos, siempre a continuación del sustantivo al cual se refieren: soberana - hermosas - milagrosas. Esta situación del elemento descriptivo como lo más importante dentro de la poesía gongorina está en relación directa con el establecimiento del mundo reconocido en el cuarteto anterior. Mundo particularmente suntuario que reaparece con toda su fuerza con el último verso del segundo cuarteto: allí las lágrimas rodando sobre las mejillas son llamadas en su caracterización colorística leche y sangre que mana la pastora. Para aludir al blanco y al rojo tiene Góngora una larga lista de elementos que tal vez vendrían más a cuento que los efectivamente elegidos: son múltiples los casos en que el blanco es aludido gracias al marfil, al mármol, a los alhelíes y al lilio; también el rojo encuentra su expresión gracias a rubíes y claveles, rosas y zafiros. Todos estos son objetos mucho más

suntuarios que la leche y la sangre, a pesar de la definida precisión cromática que éstos otorgan. Y es en esta precisión cromática en lo que tenemos que detener nuestra atención, pues aquí está la clave de la elección gongorina. Lo que se intenta destacar de lágrimas y mejillas, de mejillas y de rubor es su calidad colorística, su condición de blanco y rojo llevada a su extremo, a su excelencia. En la búsqueda de un elemento que exprese la excelencia del blanco y del rojo sin ninguna otra connotación, y que a su vez pueda ser fácilmente referido a una pastora, la leche y la sangre surgen como los elementos más adecuados. La excelencia del blanco y el rojo del rostro de la pastora es expresada con leche y sangre, y si hacemos abstracción de estos elementos en sí mismos, fijándonos solamente en su color (que es la intención del poeta, como lo demuestra su poco valor simbólico o suntuario) veremos que nuevamente estamos instalados en un mundo ajeno al nuestro, un mundo transcrito a otra dimensión, en donde todo encuentra su excelencia.

Con el inicio de los tercetos se abandona la descripción suntuarizada de las lágrimas de la pastora y se pasa a la narración de los sentimientos que estas lágrimas provocan, en una ruptura que nos hace dejar aquel mundo llevado a su excelencia para adentrarnos en un mundo más similar al nuestro, en donde lágrimas y suspiros, corazones duros y blandos, encuentran su expresión propia. La adjetivación ahora se torna más de carácter moral, referida a condiciones anímicas, que plástica o colorística: compárense los adjetivos de los cuartetos con los de los tercetos: si antes aparecían "blanco", "frescas", "artificiosas", "soberana", "hermosas", "milagrosas", ahora aparecerán "tierno", "ardiente", "duro" y "duro" nuevamente. Lo que expresa belleza visual o táctil se convierte en calificación de estados de ánimo, que pueden caracterizarse por su ardor y ternura o por su dureza. Este mundo duro o tierno es muy distinto de aquel otro siempre bello, siempre excelente.

Extraña mucho al que lee esta segunda parte del soneto lo mucho que le cuesta al autor expresar los sentimientos en forma adecuada. Si antes veíamos la abigarrada densidad de la descripción plástica de las lágrimas, ahora resulta curiosa la poca profundidad de las palabras, y los excesivos circunloquios utilizados para decir la misma cosa. Así demora todo el primer terceto para decir que la pastora junto a su llanto suspira en forma tal que haría enternecer el más duro canto. El último verso del primer terceto, expresado en forma positiva, es reiterado casi textualmente al comienzo del segundo terceto, pero transpuesto a la forma condicional. La conclusión es que aquellas lágrimas que enternecen el más duro canto también enternecerán un corazón hecho de cera, cual es el del poeta (y aquí tenemos una vislumbre de sus sentimientos). Conclusión de ninguna manera original, pero que sirve para cerrar una descripción superficial de un estado de ánimo, que es marco para la más profundizada descripción del objeto exterior que objetiviza ese estado. ¿Es posible determinar cuál habrá sido la intuición original del poeta, si el estado de ánimo, o la descripción de las lágrimas? Si el nacimiento de la poesía queda oculto para nosotros, es evidente que su valor radica en la virtualidad plástica, y no en una originalidad de sentimientos, que en realidad son de lo más trillado de la tradición petrarquista. Inclusive en la descripción del sentimiento no traiciona Góngora su capacidad plástica, puesto que su corazón, ese que se enternece ante el llanto, es finalmente descrito como "hecho de cera al llanto y al suspiro", debiendo tenerse en cuenta que la cera era un elemento mucho más suntuario en la época del poeta que en la nues-

tra. Esta final alusión al corazón hecho de cera nos retrotrae a la atmósfera de los cuartetos y a su mundo de pedrerías y ornamentos. Mundo que, en suma, se destaca nítidamente del constituido por sus sentimientos, y conforma la base del valor de toda la poesía gongorina. La construcción de este mundo, mundo de pedrerías y suntuosidades, de perlas y zafiros, de colores y excelencias, es el objetivo de la producción del poeta. Este mundo transpuesto a una dimensión totalmente inalcanzable para el ojo del hombre común es lo que incita a Góngora a tomar su pluma. ¿Por qué el poeta ve detrás de los objetos cotidianos una suma eslabonada de elementos decorativos y suntuarios?

El mundo está compuesto por una serie de elementos y realidades que tienen su existencia propia y objetiva. Cada una de esas cosas tiene su valor peculiar, pero además el hombre le agrega el valor otorgado por su propia apreciación y subjetividad. Esa misma cosa puede alcanzar valores profundísimos según sea la profundidad de la mirada del hombre, además de su valor intrínseco. La realidad del objeto se acerca más a su esencia verdadera, a su des-ocultamiento definitivo, cuanto con mayor belleza intente el poeta penetrarla con su virtualidad. La esencia de los molinos de viento sólo puede ser aprehendida luego de haber leído la famosa aventura que tuvo Don Quijote con ellos. De igual modo, la idea de un campesino encuentra su "esencialización" sólo después de haberse contemplado *El Angelus*, de Millet. Esta capacidad poética de penetrar la esencia de las cosas permite la construcción de mundos diferentes de acuerdo con la forma que tenga el poeta de penetrar esa realidad. Los mundos así descriptos son los mundos particulares de esos poetas, de modo que no es extraño hablar del "mundo de Cervantes", del "mundo de San Juan", o del "mundo de Góngora". Así cuando hablemos del "mundo de Góngora" nos estaremos refiriendo a la forma que tiene este poeta en particular para penetrar la esencia del mundo y para describirnos la realidad de acuerdo con los parámetros planteados por él mismo. Parámetros que deben buscarse dentro de esa su capacidad de transponer los objetos reales a una categoría en que todo se convierte en suntuario. Esta capacidad gongorina, que encuentra su inicio en obras como el soneto analizado, intenta desarrollarse en toda su magnitud con la propuesta de las *Soledades*. Allí se busca describir la realidad total del orbe (por eso el intento de cuatro soledades, correspondiendo una a cada paisaje del mundo) en términos de suntuarización. Así, la simple primavera se convierte en

...de el año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
—media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo—,
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pasce estrellas;

De igual modo, las gallinas son

...crestadas aves,
cuyo lascivo esposo vigilante
doméstico es del Sol nuncio canoro,
y de coral barbado, no de oro
cife, sino de púrpura, turbante

(292-296)

Y dos animales como el pavo y las perdices tienen también su descripción detenida y suntuaria:

Tú, ave peregrina,
arrogante esplendor, ya que no bello,
del último Occidente,
penda el rugoso nácar de tu frente
sobre el crespo zafiro de tu cuello,
que Himeneo a sus mesas te destina.
Sobre dos hombros larga vara ostenta
en cien aves cien picos de rubíes,
tafiletes calzadas carmesíes,
emulación y afrenta
aun de los berberiscos,
en la inculta región de aquellos riscos.

(309-320)

Infinitamente podrían esgrimirse ejemplos semejantes. Hay una evidente descripción suntuarizada de los objetos más humildes que hace transponer el mundo real de la isla a una dimensión poética, en el sentido de que capta la esencia del mundo de acuerdo a una óptica preconcebida. Esta óptica primera, anterior al ejercicio poético, es la que otorga la base de la visión gongorina del mundo. Visión caracterizada por el alejamiento y la exaltación de los objetos a un nivel distinto del cotidiano. Ese mundo lejano es un buen sucedáneo de nuestro mundo actual, que se muestra incapaz de servir a las intenciones del poeta.

Para realizar la empresa que se propone en las *Soledades* (mostrar el lado poético del mundo exaltando el "ser" de todos los objetos transponiéndolos a una dimensión decorativa) debe el poeta primero crear un lenguaje particular que sea medio apropiado para ese fin: su propia lengua es llevada a la categoría de objeto suntuario. Así se crea ese mundo tan típicamente gongorino en que la llaneza del mundo campesino es expresada mediante un doble juego de metáforas e imágenes suntuarias por un lado, e hipérbatos y sintaxis enrevesada por el otro. Una vez concordada la suntuarización de los objetos y la correspondiente suntuarización del idioma, el mundo que obtenemos por resultado es totalmente ajeno a lo que normalmente entendemos por tal. El mundo de Góngora es una transposición de la realidad a una categoría suntuaria meramente poética (y aquí lo verdaderamente importante): no hay evasión de la realidad, hay negación de ella y construcción de otra mejor.

Comprendiendo la postura que subyace a toda la poesía gongorina se comprenden también las actitudes que tomó con respecto a la sociedad de su época: desapego e indiferencia, búsqueda de cargos públicos por el solo hecho de la paga, desprecio y adulación. Para Góngora el mundo es despreciable, y la única posibilidad de salvación se encuentra en la idealización poética. Su actitud, similar a la de tantos coetáneos suyos (Quevedo, en primera línea), es sólo un ejemplo más de una desarmonía entre el mundo imaginado y el mundo tal como es, desarmonía que en realidad encierra otra mayor en el interior del hombre que aún no ha podido ser superada. Nuestro individualismo, nuestro desapego por los problemas públicos y nuestro aferrarnos a las propias posesiones y proyecciones, no es más que el desarrollo de una ruptura que se produce en el barroco en el alma del hombre occidental, y que va a arrastrarnos por estos cenagosos tiempos que vivimos hasta que el ojo de un poeta o un profeta restituya nuestra integridad primigenia.

JUAN TOBIAS NÁPOLI

RENOVADO INTERES ERUDITO EN NUESTRO CANTAR DE MIO CID

Testimonios del vivo interés que suscita la literatura española en el extranjero, y sobre todo en los países de habla inglesa y francesa, son los recientes estudios eruditos galos, belgas y anglosajones publicados en diversas capitales europeas, aportando nuevas luces al fascinante mundo de las letras hispanas.

Un grupo de distinguidos especialistas británicos —bajo la dirección del Dr. R. O. Jones, catedrático de Cambridge— ha publicado en Londres una nueva *Literary History of Spain* en varios tomos. La *scholar critique* inglesa y norteamericana acogió con interés y entusiasmo la obra, que fue traducida *ipso facto* al español, y mereció, antes del año, los honores de una segunda edición (*Historia de la literatura española*, Barcelona, seis tomos). Sus autores ejercitan una crítica literaria sugestiva, aguda y dirigida a proporcionar una guía para la comprensión y apreciación directa de los frutos más valiosos de las letras españolas. El primer tomo de la colección enfoca las épocas primigenias de nuestro pasado literario. El Dr. A. D. Deyermond del Westfield College de Londres, su autor, ha dedicado otras dos investigaciones al inagotable tema: *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the "Mocedades de Rodrigo"*, y *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*.

También en Barcelona han dado a la estampa un nuevo estudio del Dr. Jules Horrent de la Universidad de Lieja —experto en literatura hispano-gala medieval— que aborda precisamente uno de los temas cardinales de esa deslumbrante época: *Historia y poesía en torno al Cantar del Cid*. Monsieur Horrent sustenta sus predicamentos sobre la base de un convincente aparato erudito, mas con parsimonia, moderación, serenidad. Gran admirador del "victorioso estandarte de la bravura castellana", como llama a nuestro Cid, estima que el juglar compuso el poema después de 1150, e incluso 1160; admite el principio de la creación y recreación del cantar, o sea la intervención de dos juglares, y se inclina a creer que el trovador principal era originario de San Esteban de Gormaz.

El romanista británico pone también sobre el tapete la discutidísima cuestión del autor de nuestro primer monumento literario. Hace casi tres lustros, con 90 años ya bien largos auestas, don Ramón Menéndez Pidal, el inolvidable maestro y oráculo supremo de la filología hispánica, expuso con razonamientos convincentes que son dos los poetas del *Cantar*, confirmando con su clásico rigor científico, a pesar de su doble autoría, la unidad del poema. Precisaba don Ramón que éste había sido compuesto hacia el año 1110 por un nativo de San Esteban de Gormaz, entre Aranda de Duero y Soria; y que otro juglar de Medinaceli, hacia 1140, lo habría reelaborado, incrementándolo en su parte imaginaria.

En el primer tomo de la mencionada colección inglesa, el Dr. Deyermond rechaza de plano la teoría de Menéndez Pidal. Considera que el *Cantar* "fue compuesto hacia fines del siglo XII, tal vez a comienzos del XIII, por un único autor, un poeta culto, que muy bien pudo ser clérigo y ciertamente versado en cuestiones notariales y jurídicas". Estima que éste vivió en el área de Burgos (sin que necesariamente tuviese que haber nacido allí), y dirigió el poema, primordialmente, al público de esta ciudad...". En general, el Dr. Deyermond basa sus opiniones en la hipótesis de su brillante colega oxoniense, P. M. Russell, que en la década de los años cincuenta, en vista del interés especial que se manifiesta en el *Cantar* por asuntos legales y documentos laicos, atribuía el poema a un autor clerical muy letrado. De cara a un problema tan complejo, añadía el erudito inglés, que "una actitud pirrónica", es decir escéptica, "es acaso la que más convenga". Por lo mismo, sorprenden un poco las afirmaciones tan absolutas, categóricas, terminantes, del Dr. Deyermond, sobre todo en un campo inseguro y resbaladizo. Finaliza, no obstante, confesando que "todas estas conclusiones suscitan todavía controversia".

Veterano en los estudios cidianos, el Dr. Edmund de Chasca, catedrático de la Universidad de Iowa, nos ofrece una segunda "edición aumentada" de una obra imprescindible para todos los estudiosos de nuestras letras, *El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid* (Madrid, Gredos). El hispanista estadounidense explora nuestro venerable poema por la triple vía de la estructura, la forma y el estilo, acentuando a la vez la inventiva y originalidad del juglar o juglares cantores. Se trata de un libro profundamente meditado, en el que destaca la serenidad de juicio del autor. El Dr. de Chasca corrobora la "tesis definitiva" de Menéndez Pidal de los dos juglares, pues él observa también diferencias de estilo en las series del *Cantar*. En su trabajo *El "Poema del Cid": poesía, historia, mito* (Madrid, Biblioteca Románica Hispánica), otro conocido medievalista, Cesáreo Bandera Gómez de la Cornell University,

explora con extraordinaria penetración, brío y sensibilidad la dimensión mítica del *Cantar*, adhiriendo sin cortapisas a los postulados del maestro Menéndez Pidal.

Y no sólo a los eruditos continúa y seguirá apasionando la legendaria y majestuosa figura de *Mío Cid de barba tan complida*. De nuestro bellissimo *Cantar* surge, digámoslo también poéticamente, un misterioso numen que los hispanohablantes podemos sentir "con el fondo del alma", como decía Enrique Larreta, que nos identifica con los conmovedores crescendos del drama cidiano, pues a todos nosotros *alcança ondra por el que en buen ora nació*. Por ejemplo, la leyenda de los Infantes de Carrión y las hijas del Cid, que posee, en todos sus detalles, un encanto y candor incomparables. "Ficticia en su totalidad", dictamina el Dr. Deyermond, argumento nada nuevo, por cierto. Hace un par de decenios, Leo Spitzer, el hispanista germano-norteamericano, había calificado de imaginario el episodio llamado también de Corpes, "actitud arbitraria", escribe el aludido catedrático de Cornell University, "que no resiste a los contundentes razonamientos de Menéndez Pidal en pro de la historicidad subyacente, si no completa de dicho episodio".

Ricos hombres, vástagos de la familia Beni-Gómez, *onde salien condes de prez*, los Infantes de Carrión, según el juglar, ruegan al Rey Alfonso VI que les trate matrimonio con las hijas del Cid, niñas a la sazón. Después de las nupcias, los de Carrión piden licencia al Campeador para marchar a Castilla con sus esposas. Don Rodrigo elige como acompañante de las parejas a un cercano deudo suyo, Félez Muñoz, pues sabía que sus hijas lo querían mucho. Si consideramos los tratamientos familiares y cariñosos que dispensa al muchacho, cabe suponer también que el caballero distinguía entrañablemente a Félez, tan joven como sus primas, que eran *iffantes... e de días chicas*. Lo llama el Campeador: *eres mi sobrino tú; primo eres de mis hijas; oyas sobrino, tú; o mio sobrino*. Sólo a sus hijas habla el maduro guerrero de esta manera. Félez sería, acaso, uno de esos muchachos de la familia que atrae con sus gentilezas y cariño la confianza de las niñas de la casa, y que desde tierna edad las acompaña en sus juegos.

Al entrar en tierras de *Castiella, la gentil*, por los espesos robledales de Corpes, cerca del río Duero, los dos infantes maltratan brutalmente a sus jóvenes esposas con las cinchas de los caballos y las espuelas, y las dejan abandonadas. Los de Carrión, desconfiando del muchacho, lo habían mandado ir adelante. Mas Félez se esconde en un monte espeso porque ha tenido, felizmente, una corazonada. Allí espera acechar el paso de la corta comitiva. Y efectivamente, poco después ve pasar a los infantes picando presurosos espuelas, y hasta alabándose de su brutal proceder.

Apenas lo ve perderse por los robledales sale en busca de las niñas y las encuentra, por fin, ferozmente golpeadas. El muchacho las llama, les grita, se le parte el corazón: *¡Ya primas, las mis primas, doña Elvira y doña Sol! ¡Oh mala proeza hicieron los infantes! ¡Plegue a Dios que tengan su merecido! ¡Despertades, primas, por amor del Criador!* Se desespera porque ve aproximarse *la noche, los ganados fieros no nos coman en aqueste mont.* Al fin vuelven en sí las jovencitas, y lo primero que piden es agua. Y entonces, *con un sombrero que tiene... nuevo era e fresco, que de Valençial sacó, cogió del agua en elle e a sus primas dio.*

Cándido, tierno, ingenuo, delicadamente ingenuo, precioso momento, que nos toca también a nosotros, como a Félez Muñoz, *las telas de dentro del corazón.* La presencia del flamante chapeo, por cierto, no es insólita; tampoco es un capricho de la fantasía del poeta. Lo mismo que sus compañeros, el muchacho había ido de compras en Valencia con motivo de las sonadísimas bodas. El propio juglar nos describe más de una vez los galanos arreos del Campeador. El sombrero, pues, nuevo y limpio, concierne al alma cándida del rescatador. No la espada que hubiera podido vengar, sino el chapeo que da agua, corresponde al carácter compasivo, a la fina sensibilidad del joven, casi un niño, como sus primas.

Los comentaristas de nuestro *Cantar* —por ejemplo, Dámaso Alonso en un lucidísimo ensayo— destacan dos flaquezas juveniles de Félez, que contribuyen a que no haya podido proteger mejor a las niñas: no es astuto ni precavido, y tiene miedo. *¡Por qué no, el pobrecillo!* Por el camino había advertido la falsía de los de Carrión. *¿Es que cómo al "ser lleno de delicadezas, sensibilísimo", según don Dámaso, no era capaz de imaginar hasta dónde puede llegar la maldad humana? Lo cierto es que no previó el maltrato de sus primas. Es posible que le arredrase también la grosera arrogancia de los ricos hombres. Tiene pavor de que los infantes lo descubran y le den muerte. Mas el juglar lo defiende: Sabed bien que si ellos le vidiessen non escapara de muort.* A ruegos logra Félez que las muchachitas se incorporen; las conforta e infunde ánimos hasta que, algo recobradas, las carga sobre el caballo y pica espuelas; anocheciendo ya llegan a Esteban de Gormaz. *¿Por qué no puso el Cid a sus hijas en manos más experimentadas? En tal caso, para salvar a las jovencitas, ¿no hubiese tramado un ardid el listo y prudente Martín Antolínez? El impulsivo Pedro Bermúdez, ¿no hubiera arrojado cualquier peligro para impedir la afrenta o para vengarla? El mismo juglar se encarga de explicarnos con penetración psicológica las vacilaciones de don Rodrigo. Previo que los casamientos non serién sin alguna tacha, mas como cristiano tan cumplido sentía hondo respeto por la consagración del estado matrimonial. En realidad, el poeta nos dice que el Cid no puede evitar que sus hijas se lancen a su destino. De cual-*

quier modo, el Campeador informa de su agravio al rey Alfonso VI y éste convoca a cortes en Toledo. Allí se presentan el Cid, imponente y magnífico con su crecida barba, y cien lucidos vasallos suyos, frente a los de Carrión con su padre, el conde don Gonzalo, y un fuerte bando. Mío Cid reta de traidores fementinos a los de Carrión, que lidian con Bermúdez y Antolínez, declarándose, por último, en el campo del honor, vencidos e infamados.

En su monumental obra *La España del Cid*, el maestro Ramón Menéndez Pidal no considera traída por los cabellos la hermosa leyenda cidiana. En efecto, comprueba don Ramón que dos jóvenes nobles, don Diego y don Fernando —los mismos nombres que alude el *Cantar*— aparecen en la *schola regis*, en el séquito real, de don Alfonso VI, entre los años 1094 y 1105 (Mío Cid muere en Valencia en 1099), y siempre en compañía de nobles envidiosos y *enemigos malos* del héroe. Don Ramón cree que “acaso se entablarían tratos matrimoniales entre las hijas del Cid y los infantes de Carrión”. El propio rey, como casamentero de sus nobles, había casado a su sobrina Jimena con el Cid. Más que un matrimonio ultrajado y roto como nos cuenta el juglar pudo haber un trato matrimonial fracasado, y aun es posible que hubiese habido —dado el verismo de nuestro poema— un viaje de las prometidas hacia Carrión, bruscamente detenido en Corpes. Hasta Diego Téllez señor de Sepúlveda, que acoge cariñosamente a Félez y las hijas del Cid, en San Esteban, es un personaje histórico coetáneo del Campeador. Y qué importa, al fin y al cabo, que las niñas no se hubiesen desposado con los infantes. A las hijas del Cid les esperaba un destino muchísimo más alto. Los primeros candidatos, dice el juglar, fueron grandes, los presentes son reales porque *señoras son sus hijas de Navarra y Aragón*, de modo que hoy *los reyes de España sus parientes son*.

Y en efecto, históricamente, la hija mayor del Cid casó con don Ramiro, infante de Navarra, rey más tarde de la monarquía pirenaica. El conde de Barcelona don Ramón Berenguer III, *varón dulcísimo, liberalísimo y muy nombrado en armas*, pidió a don Rodrigo la mano de la menor. Los diplomas barceloneses, escribe Menéndez Pidal, nos presentan a la hija del Campeador como condesa de Barcelona y nos dan noticias de su prole nacida en la casa condal.

Nuestro idioma en ciernes, ínterin, tocado por la vara mágica del temprano juglar, adquiriría inusitada hondura, lírica transparencia, categoría literaria, a través de tan bellas expresiones como *limpia Cristiandad*, los *ojos bellidos*, el *sonrissar fermoso*, el *crebar de albores* y los cantos de maitines.

La lengua del pueblo estaba ya muy distante del latín. Algunos decenios más tarde, nuestro poeta Gonzalo de Berceo, clérigo muy culto, insiste en escribir como el juglar o juglares cidianos, en claro romance *en qual suele el*

pueblo hablar con su vecino. Quería, pues, tocar el alma popular en una gozosa catequesis en verso, explicarles la pasión del Señor Sant Laurent / en romanz que la pueda saber toda la gent. Imaginémonos al bueno de Berceo en el portalejo, o a la vera del camino, o acaso dentro del propio monasterio de San Millán de la Cogolla, en su riojana tierra natal, diciendo sus versos a un grupo de devotos moradores del caserío cercano, de labradores, de peregrinos:

Sennores e amigos, por Dios e caridat
oid otro miraclo fermoso por verdat...

BORIS OSÉS

München, abril de 1980

LOS LATINOS DEL ALMIRANTE *

Resumen: El trabajo, que analiza los conocimientos latinos de Colón, pretende ser, al propio tiempo, una contribución al estudio de la posible influencia de ellos en los empeños que condujeron al descubrimiento de América.

Sobre la base de un artículo de Harold G. Jones III ("Humanística Lovaniensia", 1976), se estudian los versos atribuidos a Colón que acompañan al *Memorial... sobre la sucesión... del estado y mayorazgo...*, pieza muy significativa que incita a replantear problemas.

Testimonios coincidentes llevan a admitir que el Descubridor manejaba con cierta soltura la lengua del Lacio. De allí la posibilidad de un contacto —Islandia, 1477— *cum clericis aliisque eruditis viris*, que le habrían transmitido las tradiciones de viajes de los vikingos por tierras de Occidente. Las *Antiquitates Americanae* de Carlos Cristián Rafn apoyan esa hipótesis, sin descartar otras fuentes.

Referencias a un asentamiento previo en América por parte de los celtas nos acercan al mundo en que la leyenda y el mito se confunden con la realidad. Viajes maravillosos como el de San Brandán, el abad navegante, pudieron haberse unido en la mente de Colón a comprobadas lecturas de autores de mayor predicamento y a crónicas latinas de la Baja Edad Media acerca de misteriosas navegaciones emprendidas *per mare Oceanum ad partes Indiae*.

A todo ello se uniría el vaticinio de Medea, la hechicera, en cuyos labios había puesto Séneca los inspirados versos que el mismo Colón traduciría luego de haber transformado tal predicción en magnífica realidad.

Texto: En el ejemplar de la revista "Humanística Lovaniensia" correspondiente al año 1976, el señor Harold G. Jones III publica un trabajo titulado *Christopher Columbus, poet*, que había ya sido comunicado por el autor en la Kentucky Foreign Language Conference reunida en Lexington el 23 de abril de 1975. Dicho estudio se inicia señalando que existe un poema, escrito en latín, que, con toda probabilidad, es obra de Cristóbal Colón, y agrega que hasta ahora ha sido totalmente ignorado por los estudiosos, no obstante haberse publicado impreso hace años.

El poema en cuestión, que consta de catorce versos, va acompañado por una introducción en prosa, también en latín, y aparece vinculado con el *Memorial del pleyto sobre la sucesión en posesión del estado y mayorazgo de Veragua, marquesado de Iamayca y almirantazgo de las Indias, que fundó*

* Comunicación presentada al V Simposio Nacional de Estudios Clásicos. Sierra de la Ventana. 18-23/IX/1978 (Actas, pp. 344-351).

don Christóval Colón, documento original que desapareció en el siglo XVIII, si bien había sido ya impreso en el siglo XVI y reeditado en el XVII. Ahora bien: dada su importancia, el *Memorial*, que permaneció guardado en el Monasterio de Las Cuevas, de Sevilla, entre 1502 y 1570, fue inventariado en 1566, y entonces se señaló que constaba de siete hojas. Lo mismo se puntualiza en 1578, cuando interviene el escribano Pedro de Loba. Pero después, cuando el documento es enviado al Consejo de Indias, el 13 de mayo de 1579, desglosado del volumen encuadernado que lo contenía, consta que el secretario de dicho Consejo recibe ocho hojas, y se especifica que "en la postrera hoja están escritos ciertos versos en latín". De ahí en más, y hasta que desaparece definitivamente, las menciones incluyen esa hoja final en prosa y verso latinos.

Tales datos, tomados por Jones de Altolaquirre y de otros investigadores que se han interesado por este aspecto del enigma colombino, nos permiten suponer que en un primer momento los textos latinos que nos interesan no formaban parte del cuerpo del *Memorial*, y que más adelante, cuando se separó ese documento de otros que con él iban, alguien, por alguna razón, agregó esa hoja última, que podía haber estado en otra parte del volumen, o no haber formado parte de él.

¿Cuál sería esa razón, que invitaba a unir la voluntad testamentaria al texto poético que luego analizaremos? Jones nos lo aclara. Justamente, en la penúltima cláusula del *Memorial* se lee: "Item: mando al dicho don Diego, mi hijo, o a quien heredare el dicho mayorazgo, trabaje de mantener y sostener en la Isla Española cuatro buenos maestros en la santa teología, con intención... de convertir a nuestra santa fe todos estos pueblos de las Indias... y en conmemoración de lo que digo, y de todo lo sobreescrito, haré un bulto de piedra mármol en la dicha iglesia de la Concepción (en Santo Domingo) en el lugar más público, porque traiga de continuo memoria esto que yo digo al dicho don Diego, y a todas las otras personas que le vieren, en el cual bulto estará un letrero que dirá esto". Existía, pues, intención de perpetuar en el bulto —busto o estatua— una leyenda que encerrara las voluntades del Almirante. La aclaración en prosa que precede al poema así lo confirma:

"His carminibus continentur mandata et praecepta quae Christophorus Colón Indici maris Insularum Pontarcus, quem Admirantem vocant hispani, testamento reliquit suis haeredibus praesentibus atque futuris" ("En estos versos se incluyen las órdenes e instrucciones que Cristóbal Colón, pontarco de las islas del Mar de las Indias, a quien los españoles llaman Almirante, dejó por testamento a sus herederos presentes y futuros").

Y sigue a ello una glosa, que es anticipo de lo que luego expresarán los versos, que comienzan:

*Sancta tui monitus legito monumenta parentis
Saepius; haec populus cernat te verba legentem;
Nam, nisi iussa patris facias, te iura relinquent.
In primis igitur Romam soliumque Tonantis
Defende, et Fidei cultum venerare frequenter.*

O sea: "Prevenido, lee muy a menudo las santas advertencias de tu padre. Que el pueblo te observe leyendo estas palabras, pues, si no cumples las órdenes

paternas, perderás tus derechos. En primer lugar, por lo tanto, defiende a Roma y al solio del Tonante, y frecuentemente practica el culto de tu Fe...” Y sigue algo más adelante:

*Te nostrum natale solum, te menia (sic) condita Iano
Agnoscant semper se, vel sua iura tuentem.*

“Que nuestro suelo natal, que las murallas construidas por Jano (es decir, Gé-nova) reconozcan siempre en ti al protector suyo y de sus derechos”.

Los versos tienen, como vemos, cierto leve sabor virgiliano. Aquel *In pri-mis... venerare...* trae reminiscencias de las *Geórgicas* (I, 338). Pero, ¿serán fruto de la inspiración del propio Colón, o resultado de un encargo hecho por él para cumplir con la cláusula testamentaria que hemos leído, o superchería de algún humanista, agregada tardíamente a las siete hojas primeras del *Memorial*; como apéndice enviado al Consejo de Indias?

Aquí el problema se torna engoroso. Aquellos que, como Celso García de la Riega, piensan en la cuna gallega de Colón, no pueden admitir esa declaración de patria genovesa. Tampoco otros, como Salvador de Madariaga, empeñados en demostrar la voluntad huidiza del Almirante en cuanto a su cuna, dado su presunto origen judío. Penetrar en la selva de suposiciones trasciende nuestro empeño. Señalemos tan sólo que Cesare de Lollis, al reproducir la prosa y el verso latino que nos ocupan, lo hace al final del texto del memorial, pero separado de él, con letra visiblemente más pequeña, como para no tomar compromisos.

Nos asiste, con todo, el derecho de preguntarnos si estaba Colón en capacidad de componer tales piezas. En una carta dirigida en 1502 a fray Gaspar Gorritio —transcripta por Jones— le dice: “Quando vine... comencé a sacar las autoridades que me parecía que hacían al caso... para después tomarlas a rever, y las poner en rrima... Después sucedió en my otras ocupaciones, por donde no ovo lugar de proseguir mi obra, ny lo hay...”. En ese momento, el Almirante se refiere a su voluminoso *Libro de las profecías*, y manifiesta su voluntad de volcarlo en verso.

Si admitimos el testimonio de Antonio de Herrera —sospechado, como Fernando Colón y el propio fray Bartolomé de las Casas, de elevar por cualquier medio la figura intelectual del Descubridor— Colón “supo latín e hiço versos”. Pero no necesitamos embarcarnos en polémica alguna acerca del valor testimonial de tal o cual autor para reconocer que el Almirante se manejaba aceptablemente en latín. Bástenos recorrer las páginas que Menéndez Pidal dedica a *La lengua de Cristóbal Colón* para comprobar que, incluso, la primera referencia a palabras textuales del joven genovés es latina. Estamos en sus épocas de comerciante, en un pleito anterior a sus grandes viajes. Puntualicemos que se trata de una transcripción notarial, y que el escribiente puede haber llevado al latín las palabras, pero ellas suenan a diálogo directo: *Interrogatus si est de proximo recessurue, respondit: Sic, die crastino de mane pro Ulisibona.*

El propio Menéndez Pidal recuerda que Colón escribía siempre en latín o en español —casi nunca en italiano— y que “el aprendizaje de la pluma no lo hizo, por lo visto, sino respecto del español y del latín”. Este último idioma,

facilitado y deformado en el uso cotidiano, era lengua común, incluso de transacciones comerciales. No olvidemos alguna chanza, corriente entre eruditos, en torno al "latín genovisco" o genovés. Las crónicas de época confirman su divulgación.

Colón escribía, en general, bastante descuidadamente el latín, pero nos deja la impresión de que lo manejaba con soltura. Comentaba y glosaba alguno de sus libros latinos, a los que ponía apostillas a vuelapluma. Así, sin mayores preocupaciones estilísticas, habría de hablarlo. Su hermano Bartolomé lo conocía también. De él conservamos siete hexámetros que acompañaban un mapa que hizo y entregó en Londres, en febrero de 1488, a Enrique VII a fin de explicar proyectos fraternos.

Pero el peligro de estas comprobaciones semilingüísticas es que insensiblemente —y más tratándose de figura tan llena de enigmas como la del Descubridor— nos llevan por el camino de las hipótesis tentadoras que trascienden nuestro ámbito. Permítasenos un ejemplo.

Hernando Colón, en el capítulo cuarto de la *Historia del Almirante*, su padre, menciona un escrito de éste que llevaba por título aproximado *Memoria o anotación... mostrando ser habitables todas las cinco zonas*, del que afirma transcribir el siguiente pasaje: "Yo navegué el año de cuatrocientos y setenta y siete, en el mes de febrero, ultra Tile, isla, cient leguas... y a esta isla (que es tan grande como Inglaterra) van los ingleses con mercadería, especialmente los de Bristol, y al tiempo que yo a ella fui, no estaba congelado el mar, aunque había grandísimas mareas, tanto que en algunas partes dos veces al día subía veinte y cinco brazas, y descendía otras tantas en altura".

Bien sabido es que el viaje de Cristóbal Colón a la tierra cantada por Séneca en la profecía de Medea —que identifican, en general, con Islandia— ha dado lugar a enconadas polémicas. No pretendo ahora analizar ni la autenticidad del documento, ni los errores que contiene, ni las intenciones con que fue redactado. Creo oportuno recordar las palabras de Salvador de Madariaga cuando dice que podremos hallar una discusión del mayor interés sobre el viaje de Colón a la "Última Thule" en el libro de este nombre escrito por Vilhjalmur Stefansson. "Implícitamente, sostiene el autor que los nórdicos apoyan la tesis del viaje a Islandia, mientras que los «latinos» lo niegan, porque los unos aspiran a probar y los otros a negar la influencia de una revelación escandinava en el descubrimiento". Ello no obstante, Madariaga, a pesar de considerarse "latino", se muestra convencido de que Colón estuvo en Islandia. Prefiero limitarme a mi parcela y, en este aspecto, entenderme, más que con los "latinos", con los latinistas, así sean nórdicos. Uno de ellos, Carlos Cristián Rafn, de Copenhague, que en 1821 ejercía sus funciones de profesor de latín en la Academia de Cadetes danesa, se apasionó, cuando entró a trabajar en la Biblioteca de la Universidad, por la literatura islandesa, hasta el punto de fundar una sociedad de especialistas. Mucho pugnó por rescatar y divulgar las antigüedades nórdicas. Su obra capital es la titulada *Antiquitates americanae*, publicada en 1837 y traducida a diversos idiomas. De este trabajo, en su texto latino y danés, posee la biblioteca del Museo Mitre de Buenos Aires un bello ejemplar, muy bien conservado. Se reproducen en él diversas sagas y se insiste en que ya los escandi-

navos en el siglo X habían recorrido las regiones de América del Norte y se habían asentado en ellas.

En el prólogo, después de referirse a las tradiciones de los viajes realizados por los vikingos, dice:

"Hae pervetustae relationes, quae per se orbis terrarum, geographiae, navigationis et commerciorum historiam non parum illustrant, etiam eo respectu gravissimae sunt habendae, quod ipse Columbus, ut nostrates auctores satis apte monstraverunt, cum anno 1477 currente Islandiam ipse visitaret, suo more Latine cum clericis aliisque eruditis viris colloquendo, narrationes de illis indagacionibus probabiliter inaudierit; sic vir ille magnus priorem suam de terris occidentem versus sitis, aliis rationibus fundatam, sententiam firmissimam corroborari sensit".

La opinión de Rafn, que tiene apoyo en diversas investigaciones de autores nórdicos —*ut nostrates auctores satis apte monstraverunt*— está concebida en términos prudentes, pues si bien señala que Colón, en sus conversaciones en latín con clérigos y eruditos islandeses probablemente tuvo noticias —*probabiliter inaudivit*— de los viajes de los antepasados vikingos, no habría hecho con ello más que corroborar su idea previa —*aliis rationibus fundatam*— acerca de tierras en Occidente.

Pero aquí no concluye el juego de vinculaciones a través del latín, a poco que osemos penetrar en campos en que la realidad, la hipótesis y la imaginación confunden sus fronteras.

Sabemos que, después de largos años de investigaciones, Louis Kervran, miembro de la Academia de Ciencias de Nueva York, en su libro *Brandan. Le grand navigateur celte du VI siècle*, publicado en París en 1977. (COLL, *Les énigmes de l'univers*) sostiene que las sagas nórdicas reconocen que los celtas se hallaban en el continente americano antes de que los vikingos se instalaran en Groenlandia. Pero las fuentes documentales son raras e inseguras al respecto. Detengámonos, más bien, en el estudio de las narraciones acerca de San Brandán, el abad-navegante, y de sus monjes viajeros de la tradición medieval, que tanto dieron que hablar. Dos documentos se refieren al tema. El más importante es una vida de Saint-Malo escrita en Alet hacia el año 867 por un diácono, Bili. El otro es un anónimo, probablemente del siglo X, cuyo sabroso latín no carece de comicidad, como en el episodio de la ballena que tomaron por isla, y que dice así:

"...interim fratres inceperunt carnes et pisces, quos secum duxerant de alia insula, e nave portare, ut sale condirent, et etiam ex aliqua parte decoquerent. Quod cum fecissent, posuerunt cacabum super ignem. Cumque incepisset cacabus super ignem bullire, cepit illa insula moveri. Fratres, vero, motum insulae percipientes, inceperunt currere ad navem, implorantes auxilium patroni sui..."

El pasaje tiene su encanto. Esa y otras narraciones de viajes por el mar océano se transmitieron, durante siglos, en latín. Fabulosos descubrimientos de insulas afortunadas se reflejaron en mapas y trascendieron por mil modos. El futuro Almirante no podía ser ajeno a tales tradiciones. Muchos años después lo encontramos leyendo y glosando trabajos latinos como la *Historia rerum*

ubique gestarum, de Eneas Silvio; la *Imago mundi*, del cardenal Pierre d'Ailly; *De consuetudinibus et conditionibus orientalium regionum*, versión del libro de Marco Polo; la *Naturalis historia*, de Plinio, e incluso las tragedias de Séneca, de cuya *Medea* él mismo habría de verter en 1502, de vuelta de muchas cosas, el obsesionante: *Veniēt annīs saecula seris...* en esa su prosa de castellano aportuguesado: "Vernán los tardos años del mundo ciertos tiempos en los cuales el mar oceano afloxera los atamentos de las cosas, y se abrirá una grande tierra, y un nuebo marinero, como aquel que fue guia de Jasón, que obe nombre Típhi, descubrirá nuebo mundo, y entonces no será la isla Tille la postrera de las tierras".

Pero en la primera etapa de su vida tal vez resonarian otras voces, referidas a viajes consignados en las crónicas latinas de su Génova, como las que hablaban de la misteriosa navegación emprendida a fines del siglo XIII por Ugolino y Guido Vivaldi, conforme lo recuerda el analista Iácopo Doria en su crónica, coetánea de los acontecimientos, cuando narra que, en mayo de 1291, dos naves guiadas por los hermanos Vivaldi abandonaron el puerto natal para su viaje *quod aliquis usque nunc minime attemptavit*, para lanzarse, atravesando el estrecho de Gibraltar, *per mare Oceanum ad partes Indiae, mercimonia utilia inde deferentes*.

He omitido de intento otras posibles fuentes; algunas, clásicas; otras, contemporáneas del mismo Colón, como las tan debatidas cartas latinas de Toscanelli. Pero realidades y mitos, recuerdos orales y escritos en la lengua del Lacio habrían de favorecer el empeño de este hombre imaginativo y emprendedor, que si no estudió en la Universidad de Pavia, como agunos pretendieron hacer creer, compartió un clima cultural transmitido desde muy lejos, en una lengua atemporal —*series longissima rerum*— que contribuiría, en medida imponderable, a hacer de él aquel "nuebo marinero" que abriría las puertas de esta grande tierra que habitamos.

GERARDO H. PAGÉS

LAZARO: LA METÁFORA DEL NOMBRE

Stephen Gilman, en su sugerente artículo "The death of Lazarrillo de Tormes", refiere el nombre de Lázaro a dos personajes del Nuevo Testamento:

"The very identity of the *Lazarillo* —no just the skeleton— is contained in one fact: the story of the narrator's life is also the story of his death. Recollections of hunger and pain, however basic and however cunningly displayed and contrasted among themselves, are narrated, not for their own sake, but rather because they are the crossroads of death with life. In feeling them, *Lazarillo* feels —and leads us to feel along with him— the presence of the one in the other. Thus, too, the double valence of his name: on the one hand, the hungry Lazarus lying at the rich man's door (Luke XVI), and, on the other, that Lazarus who was the one man in the world for whom death might have been an autobiographical experience (John XI)".¹

Un minucioso análisis le permite demostrar que la ambivalencia vida-muerte prepara la comprensión de la irremisible muerte del espíritu que se revela y lleva a cabo precisamente en el acto de escribir.

Las líneas que siguen proponen dos "resurrecciones": la primera se ciñe a una de las coordenadas de sentido por las que transita el Lázaro hambriento: la recurrencia, a lo largo de la obra, de la carne, asociada a la sepultura. Constituye, en realidad, una contribución a la tesis de la desacramentalización sustentada por el mismo Gilman, puesto que ironiza sobre el mito de la "deidad asesinada", presente en el sacramento de la Eucaristía.² La explicitación del

¹ *PMLA*, vol. LXXXI, Nº 3 (junio, 1966), pp. 149-166. P. 161. En la misma página, una nota aclara la originalidad de esta doble referencia del nombre, o de su contenido simbólico. Rescata como único antecedente un soneto citado por E. Carrilla en "Cuatro notas", p. 115. Por mi parte, sólo he visto mencionada la primera referencia (M. R. Lida, *Molho*), cuya evidencia obvia el análisis.

² La desacramentalización forma parte del análisis orgánico de la superposición de vida y muerte (discute bibliografía sobre el tema). El motivo de la "deidad asesinada" aparece como *The eaten god* (V. 30.1), en THOMPSON, SITH, *Motto-Index of folk-literature*, 2ª ed., revised and enlarged. Copenhagen, 1955-58 (1ª ed., Bloomington, 1932-36). Quizá

carácter iniciático del ciego —en el principio del camino del héroe— y la alusión al misterio celebrado en la Pascua —en el otro extremo— nos ha dado pie para reconstruir los tramos intermedios del mito subyacente, e interpretar en este contexto la metáfora del nombre Lázaro. La segunda “resurrección” aventura un final hipotético.

I

En cumplimiento del pacto tácito que Lázaro establece con el Arcipreste, recibe de él trigo, carne por las Pascuas, el par de bodigos, las calzas usadas. Y, además, las comidas que comparten en su casa los domingos y fiestas.

La crítica ha reconocido en los bodigos aquellos que el cura de Maqueda mezuquinaba. Pero, ¿por qué sólo un elemento remitiría a la serie de quienes “forman” la vida de Lázaro? Un artesano tan cuidadoso en la construcción de simetrías y gradaciones (las burlas endiabladas, los sucesivos ataques al arca, las simetrías entre principio y fin), es imposible que haya distraído su atención justamente cuando Lázaro declara el miserable precio de su honor.

Fácil es asociar el trigo a la harina sisada por el padre; las calzas a aquellas que escondían la bolsa vacía del escudero, signo de vergonzante vacío, y que aquí —recibidas del arcipreste—, lo son de desvergonzada infamia. Y, como síntesis, la carecida comida reaparece compartida entre tres, para saciar el deseo antiheroico de ser abastecido. En la definición de su trayectoria, Lázaro transforma el “casamiento con la princesa” (L. 161) en la fiesta del incesto (T. 410).³

Se ha interpretado el final de Lázaro como resultado del condicionamiento hereditario y social. Es más, a modo de reafirmación expresiva, huellas de todos los tratados aparecen en el séptimo: aparte de las ya señaladas sime-

convenga precisar que la deidad y el maestro iniciático son figuras sustitutivas: véase, entre otros, *Mito y realidad*, “la deidad asesinada” (Barcelona, Guadarrama, 3ª ed., 1978) o *Iniciaciones míticas* (Madrid, Taurus, 1975), de ELIADE, MIRCEA. Obviamente el mito que pudo inspirar al autor del *Lazarillo* es el cristiano... o sus propios arquetipos. (La indicación del material folklórico pretende demostrar que en el aspecto analizado el autor se maneja según los cánones habituales de su arte narrativo. Véase CARRETER, LÁZARO, “Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*”, en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Madrid, 1972).

³ En THOMPSON, SMITH, ob. cit. El adulterio, figura del incesto, y el abastecimiento pasivo e insaciable son señales de sujeción a la instintividad elemental. Desde la perspectiva del mito, instalan a Lázaro en las antípodas del héroe, cuya vida se despliega iluminada por una finalidad espiritual trascendente. (De paso, aclaro: incesto, consumo, caos, incongruencia, absurdo, ceguera, son términos usados en este artículo para caracterizar de manera más o menos simbólica diferentes aspectos de una única realidad: el repliegue antiheroico de Lázaro).

trías con la situación inicial,⁴ recordamos en el Arcipreste, la lascivia del fraile pariente de las hilanderas de Toledo; en los inquisidores vecinos, los coros que comentan las desdichas del protagonista; la gesticulante farsa que engaña al muchacho en el Tratado V prepara, sin duda, la escena triangular en que Lázaro finge engaño y conviene complicidad; el sacrificio de los hombres, ofrecido a Dios mientras los ojos cuentan la limosna recibida, reaparece en la invocación sacrílega de la Hostia consagrada, actualización del sacrificio divino realizado por los hombres; por lo demás, el decir y no decir (pregonar y no pregonar) del privado del señor de título serán clave de "afortunado" puerto.

Coherentemente, la serie que detalla "el precio" se compone también en un sistema de remisiones. Hilvanada minuciosamente siguiendo el orden de los tratados, resume el curso de la vida de Lázaro a través de la referencia a los sucesivos modelos que la han conformado, y así nos descubre una pista acerca del valor simbólico de "por las Pascuas su carne".

"Por las Pascuas su carne": no puede sino señalar el Tratado I, y allí quien presumiblemente muere es el ciego.

Su carne: Uno de los recursos de que se vale el autor para configurar su mensaje es —como vimos— la recurrencia de motivos y su variación significativa: por ejemplo, el hambre (que lleva a comer / medrar / consumir). La carne es uno de los tres alimentos que persisten a lo largo de la obra. El vino regenerador y el pan —cara de Dios— revelan su sentido irónico en forma explícita. No así la carne.

Por de pronto, podemos decir que es objeto ofrecido, y las más de las veces, negado. La carne abastecida (el esclavo —luego lastimado— Zaide provee carne; Lazarillo da carne al escudero) es signo de amor. Nazca entre animales, o al contrario, en el diálogo ennoblecedor, siempre compromete la densidad total de las personas.

En cambio, la carne negada provoca el odio; es significativamente sustituida por el cadáver y, en definitiva, retrae la posible complejidad evolutiva del héroe al estatismo de las apetencias biológicas.

Por las Pascuas. Hay una imagen implícita: la salida del cadáver de su sepultura. Es la culminación de otra recurrencia, la de las imágenes de continente y contenido que aparecen insistentemente a lo largo de la obra, relacionadas con el comer, pero sobre todo con el robo de la comida.

Este tipo de estructura imaginativa, por estar asociada a la primera experiencia (la vida dentro del vientre de la madre), a la experiencia adulta del

⁴ Véase, TARR, F. C., "Literary and artistic unity in the *Lazarillo de Tormes*", *PMLA*, XLII (1921); GUILLÉN, C., "La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*", *HR*, XXV, Nº 4 (octubre de 1957); GILMAN, S., ob. cit.; CARRETER, LÁZARO, ob. cit.

amor físico y comunicación espiritual, y finalmente a la muerte —el regreso al vientre de la madre tierra— como cumplimiento del ciclo vital, está expresando simbólicamente la continuidad del amor (intercambio y transformación por mutua compenetración) como esencia de la vida.

Aquí, se impregnan del sentido irónico de todo el contexto y resultan imágenes de desintegración, desunión y muerte.

Pues bien: la imagen de la sepultura se repite significativamente, asociada a la carne negada.

La historia comienza con la longaniza. Aparece en la primera burla, entre la comida que Lazarillo roba del fardel del ciego, centraliza el desarrollo de la última y finalmente suscita la venganza que lleva al crimen:

p. 66⁵: "...de suerte que su nariz e la negra longaniza salieron a un tiempo de mi boca. ¡Oh gran Dios!, ¡quién estuviera aquella hora sepultado, que muerto ya lo estabal"

p. 67 : "...que con sólo apretar los dientes se me quedarán en casa (las narices) y, con ser de aquel malvado, por ventura lo retuviera mejor mi estómago que retuvo a la longaniza, y, no pareciendo ellas, pudiera negar la demanda".

p. 70 : "...e cayó atrás medio muerto y hendida la cabeza. —¿Cómo olistes la longaniza y no el poste?"

La longaniza debió asentarse en el estómago. Usurpada la longaniza, las narices deladoras (¿pregoneras?) merecieron ser comidas: el ciego vengativo merece ser muerto. Comido-muerto. ¿Lázaro se ha comido al ciego muerto? La sugerencia que nace de la asociación es vaga, pero poco a poco el sutil artesano irá definiendo su partido.

Tratado II. pp. 72-73: "Cinco blancas era su ordinario [el del cura] para comer y cenar. Verdad es que partía conmigo del caldo. Que de la carne, ¡tan blanco el ojo! sino un poco de pan y pluguiera a Dios que me demediaral

Los sábados... cocía [la cabeza del carnero] y le comía los ojos y la lengua y el cogote y sesos y la carne que en las quijadas tenía, y dábame todos los huesos roídos".

⁵ Cito por la edición anotada por Celina S. de Cortazar. Buenos Aires, Kapelusz, 1967.

La carne se ha convertido en cadáver, y si al principio Lázaro "finaba de hambre", cierra la anécdota con la siguiente reflexión:

p. 73 : "*Vine claramente ir a la sepultura, si Dios y mi saber no me lo remedieran*", "...no podía cegalle [al cura], como hacía al que Dios perdona, si de aquella cabalazada feneció".

Pero enseguida vemos que Lázaro va a revivir con la sepultura de personas a las que "creo que las maté yo" (insensiblemente trasponemos a otro sujeto, el mismo Lázaro, la feroz imagen del cura que come el cadáver del carnero):

p. 75 : "Porque viendo el Señor mi *rabiosa y continua* muerte pienso que holgaba de matarlos por darme a mí vida... De manera que en nada hallaba descanso, salvo en la muerte que yo también para mí, como para los otros, deseaba algunas veces; *mas no la vía, aunque estaba siempre en mí*".

La referencia directa es, naturalmente, al hambre y la muerte física inminente. Los mortuorios dan lugar al chiste vida-muerte. Pero más allá del chiste y de la referencia directa, resuena en nosotros el Tratado I (sobre el que se construye la relación amo - criado del II): el no demediar del ciego, el hambre de Lázaro, el solitario saber valerse por sí, el contraminamiento, el odio, el crimen. Las imágenes de continente y contenido del primer Tratado, cargadas de la mutua compenetración en el odio, nos inclinan a atribuir este sentido a las del segundo. La muerte física se transforma en muerte espiritual: Lázaro, que vive de la sepultura de otros, es él mismo sepultura *ciega* de su propia muerte.

¿Podemos acaso forzar un poco más la lectura del texto? ¿Tener la muerte dentro de sí no será tener al muerto, "al que no vía"⁶ en la conciencia? La culpa cegada, escondida, sepultada sería entonces sinónimo de muerte moral.

[Desde otro ángulo, llegamos a la misma interpretación. Tres cavidades parecen ordenar a modo de secuencia simbólica la metamorfosis de Lázaro. Si esto es así, la reflexión del hambriento muchacho —"la muerte estaba dentro de mí"— funcionaría como "situación inicial" anticipatoria.

1. El angélico calderero trae la llave que abre el arca; la riqueza de panes es un paraíso (es la llave del paraíso, entonces), pero el paraíso atrae la idea del pecado, y así el arca (que debería guardar las tablas de la ley) "se le rinde y consiente" y es "pecadora" como Eva. De modo que Lázaro sería "el tentador", tentador ya tentado (la insinuación todavía es débil).

⁶ Así se alude al ciego, en p. 111.

2. La boca de Lázaro —destruida por el ciego, “hecha bolsa” para escon- der maravedíes robados— es signo de la violencia y el odio aprendidos en el contraminamiento del Tratado I. Pues bien, la angélica llave, destinada a dar de comer a Lázaro, al entrar en su boca se vuelve culebra. La culebra se conecta con la órbita semántica del pecado y se convierte en demonio, con el que ya se ha mimetizado el tentador Lázaro culebro (pero ahora la imagen se vuelve más nítida). Desde la boca de Lázaro, la llave cierra las puertas del paraíso para abrir allí mismo el camino hacia el infierno subterráneo. La boca será límite, pasaje entre dos mundos, umbral: casi un emblema de la obra.

3. Incorporada a Lázaro, la llave parece lanzarlo a la tercera cavidad, la ballena, donde definitivamente muere a sí mismo, hundiéndose en sus propias vísceras. Gracias a ensalmos bruñeriles, saldrá pero revestido de la definida condición de “mozo de ciego” (¿para predicar oraciones “para muchos y diversos efectos” en corrupta ciudad?). Como de un “endemoniado” (la identificación es ya explícita), se apartará el “brujo”, “trasgo”, “cruel cazador”, “cruel sacerdote”. El cruce de visiones idénticas —en realidad, la del cura desde, o dentro, de la de Lázaro— sugiere la asimilación especular de amo y criado.

Así, la asociación simbólica ha develado los contenidos latentes en la imagen arquetípica del paraíso terrenal para construir una progresión que resume la caída del hombre y la proyecta hiperbólicamente en la de los seres sobrenaturales: la bondad angélica —la plenitud paradisiaca, la tentación, el consentimiento, el pecado, el castigo/la muerte— la metamorfosis demoníaca. El descenso al vientre de la ballena —otro símbolo arquetípico, equidistante del del paraíso— se recubre de significado moral, de modo que la pérdida de conocimiento dentro de ella equivale a la muerte espiritual del personaje. (Con lo que se confirma el sentido de la “situación inicial”). Finalmente: la llave —ángel/demonio— es clave de transformación que marca al texto mismo, creando entre ambos arquetipos un segundo discurso, un discurso sobrenatural⁷].

Tratado III. La primera noche en que Lázaro comparte con el escudero la negra, sucia, puerca y hambrienta cama, rabia de hambre, maldice su suerte y desea la muerte porque “en su cuerpo no había una libra de carne”. Sin embargo, cuida con amoroso afán el sueño de su amo.

Es que esa noche, mal dormida en tan siniestra cama —centro del centro que es la casa lóbrega y oscura— media entre dos días luminosos en que Lázaro paulatinamente reemplaza el aprendizaje del ciego por la experiencia del amor. Ante el interés que demuestra el escudero por él, Lázaro comienza a mirarse desde los ojos de su amo, a mirar por su amo, a transformarse en su amo. El valerse por sí se convierte en el velar por otro.

Las comidas marcan el progreso espiritual de Lázaro. Si en la primera todavía se apura en comer el pan antes de que su amo lo termine, en la

⁷ La interpretación de él fue iniciada por GILMAN, ob. cit., pp. 163 y 164.

segunda manifiesta una exquisita sensibilidad en la captación de su dignidad o amor propio. (Pero al amo le crecen rapaces uñas para devorar la uña de vaca. La segunda premonición, después de la cama).

Esta primera parte del tratado concluye con la anécdota del entierro que revela el contenido simbólico ya adivinado de la casa, verdadera sepultura para albergar cadáveres.

Fiel a la ley de las alternancias de blancos y negros que construyen en damero el diseño del capítulo,⁸ la anécdota aparece incrustada dentro de una secuencia mayor, en que la relación amo-criado recupera su orden justo: el amo abastece, el criado sirve. Por ella vamos a conocer los límites del protagonista, porque Lázaro no alcanza a cumplir el servicio de comprar el vino y la carne que reclama su amo desde que entró en la casa (p. 103). El cadáver real hasta tal punto espeja su interior lóbrego y oscuro, que lo devuelve aterrizado a la casa temible. Su confusión, por lo tanto, no es la de un niño inocente sino la de una conciencia culpable. Ya no habrá salida para Lazarillo: todo parece teñido de su propia culpa.

Es más: perdida la color —él mismo cadáver que encierra un cadáver—, no puede compartir ni disfrutar de la carne abastecida por su amo, la más digna y justa comida de su vida. El absurdo imaginado por la conciencia culpable resulta más consistente que la verdad del orden y el amor.

(Vuelve a nuestro recuerdo la ignominiosa cama).

Y hay razón: esta secuencia incluida, con su corolario final, parece dividir el tratado en dos movimientos de dirección opuesta: el que nace de la pregunta del escudero y lleva a la transformación finalmente fracasada de Lázaro y el que nace de idéntica preocupación de Lázaro por el escudero.⁹ Si antes Lazarillo había aprendido a conocer el interior del amo desde el exterior, ahora va a acceder —por revelación del propio escudero— a una zona por él insospechada: la negra aspiración de llegar a privado de señor de título.

El ideal de "la negra que llaman honra", aquella que se antepone a Dios mismo, demuestra toda su ruindad: por ella se adula y se malsina; se oculta y se descubre lo que conviene al privado, lo que espera el señor. El pacto se establece.

Con el abandono final, Lazarillo podrá confirmar la similitud entre su interior paradójal y absurdo, y el mundo externo, igualmente paradójal, im-

⁸ Me refiero a la noche terrible entre dos días esperanzados; un entierro entre preparativos y ejecución de una comida; una pregunta que abre camino, otra que lo oscurece.

⁹ "...preguntándome muy por extenso de dónde era y cómo había venido a aquella ciudad" (p. 90). "De esta manera estuve con mi tercero y pobre amo, que fue este escudero, algunos días, y en todos deseando saber la intención de su venida y estada en esta tierra" (p. 105).

placablemente absurdo. Ni él ha podido alimentarse en la mesa del orden, ni su amo asume la condición de tal en la protección; pícaro mendigo extranjero, huye, seguramente tras pícaro servicio. (Y aquí termina de desplegarse el sentido indicial de los dos continentes letales: la negra e ignominiosa cama de la casa lóbrega y oscura, compartidas por el criado y por el amo).¹⁰

Tratado VII. Trocada la comida del orden por la del incesto, la paradoja preside, como era de esperar, el último tratado. La paradoja de recibir los bienes codiciados, cuando —conquistado el “buen vivir”— el hambre ya ha sido saciada. La paradoja de que tampoco ellos sean los que abran al ya muy conocido pregonero el camino de la tramposa ambición de medrar; por lo tanto, la de vender todo por nada. La de pregonar infamias ajenas y no querer oír la propia, justamente quien cree haber despertado de la simpleza oyendo al cornudo toro. Y, en fin —si consideramos la pretensión de escritor, anunciada en el Prólogo, como última ocupación de Lázaro¹¹—, la de aspirar a la honra pregonando la deshonor que pretendía haber acallado.

Es que “por las Pascuas su carne”. Lázaro nunca resucitará ni a la honra ni al medrar. La carne que resucita dentro de él es la del ciego, su padre iniciático, “quien después de Dios le dio la vida, y siendo ciego me alumbró y adestró en la carrera del vivir”. Paradoja de la paradoja. Se sella finalmente aquí el aprendizaje: la ceguera y la muerte se habrán instalado dentro de Lázaro para resurgir en la incongruencia de su vida y triunfar como energía mortífera en la perversión de un arte “para producir efectos”. Así adquieren idéntico sentido paradójal las palabras iniciales de la carta:

“Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca *vistas* ni *oidas* vengán a noticia de muchos y no se entierren en la *sepultura* del olvido.”

¹⁰ No intento justificar aquí la unidad y perfección artística de la obra. Sólo cabe señalar que tanto “carne” como “sepultura” desaparecen después del tercer tratado. Coincidentemente, allí culmina la gestación del personaje que hará verosímil “el caso”. El eclipse del plano protagónico no es el único índice; mucho más importante es el hecho de que en los primeros tratados la contaminación con los amos parece ocurrir en un nivel interior y esencial (la ceguera, lo demoníaco, la ambigüedad y el absurdo), mientras que en los dos que siguen los amos anticipan circunstancias del final (la lubricidad del Arcipreste, la complicidad en el engaño). Cuando nace Lázaro en el Tratado VI, lo hace bajo los signos externos del escudero-privado (la vestimenta, el cargo público), lo que marca una vez más la continuidad con los primeros tratados. Tanto en ellos como en el VI, la motivación de Lázaro es absolutamente clara, su conducta impecablemente lógica. Y esto es lo que confiere al penúltimo tratado un valor anticlimático. Ya no existe Lazarillo, pero éste es un anti-Lázaro. Porque lo que caracteriza al Lázaro del “caso”, que escribe su propio “caso”, es la gratuidad de su caída —como trataremos de demostrar— el sin sentido, es decir, el no-ser, definición del mal. En rigor, “el caso” se produce en una coherencia perfecta con la asimilación de la maldad esencial de los primeros amos, cuya síntesis simbólica es la ceguera. Ella funda la verosimilitud y necesidad artística de la obra.

¹¹ CARRETER, LÁZARO, ob. cit., p. 418.

Lázaro, infatuado modelo, maestro a su vez, expandirá su ceguera a todos los que se zambullan¹² para remar hasta el buen puerto de la buena fortuna.

II

Sin embargo.

Si Lázaro ha de ser el resultado de su vida, ha de serlo de toda su vida. Y Lázaro ha recibido también modelos de virtud (significativamente, en la situación inicial, en la culminación del camino, y como última posibilidad, antes de que se precipite en la deshonra final): otro padre, el lastimado esclavo que robaba por amor y para procurarle el pan; el escudero, también un marginado, que le enseñó a amar en medio del hambre más absoluta, solamente con preguntarle de dónde era —porque después de todo él era hijo de algo—; y finalmente el alguacil que arriesga su vida en un oficio peligroso para el bien de la sociedad, contrafigura del cobarde Lázaro que elige otra función dentro de la justicia, la de pregonar (¿malsinar?) culpas ajenas.

(¿Es posible, entonces, hablar de fatalismo o predeterminación? O, ¿podemos pensar acaso que el velar por otro sea sólo posible fuera de los lazos de la sociedad, que *siempre* es corrupta?).

El ciego, latente en la conciencia de Lázaro, ha ganado la primera partida. Es cierto. La fuerza de la culpa lo ha vuelto poderoso y Lázaro lo resucita a costa de su vida propia, de la ajena y, en definitiva, de la verdad del arte.

Pero otra huella psíquica perdura tan firmemente que constituye una de las poquísimas referencias entre el Prólogo y el Tratado VII al “hoy día” del presente narrativo:

“Dios es testigo que *hoy día*, cuando topo con alguno de su hábito [del escudero] con aquel paso y pompa, le he lástima con pensar si padece lo que aquel le vi sufrir. Al cual, con toda su pobreza, *holgaría de servir* más que a los otros...” (p. 101).

La imagen del amor ha vencido a la del privado, servidor infame; a la del amo que renegó de sí. ¿Tendrán el amor, la solidaridad y la compasión fuerza suficiente como para gritar con voz potente: Lázaro, sal fuera?

¹² *Zambullir* viene de *sepelir*, igual que *sepultar*, y se usó con dos sentidos: ‘sumergirse’ y ‘enterrar’ (véase Corominas, *zambullir*). Así, *sepultura* se vincula con el léxico marinero, clave irónica del texto que abre y cierra el ciclo de este Lázaro paradójico, nacido en el río de la muerte.

Hipotético final, fundado en un solo pasaje y, sin embargo, también "necesario" artísticamente por su coherencia con otra premisa estructural: la asediada virtud natural de Lazarillo, que tanta simpatía ha suscitado en generaciones de lectores.

Así, este texto inquietante, en el que ninguna conclusión alcanza a cerrarse sin que aparezca ese mínimo y escandaloso átomo de contradicción, no podía sino terminar en una incógnita.

Si nos animamos a aceptar la alternativa de un final optimista, debemos entonces pensar que la clave de la obra está más allá de la ceguera, y reside, sin duda, en la idea de la libertad del hombre, que abraza y da cuenta de ambas posibilidades narrativas. Y además concluiríamos diciendo que esta curiosa disposición del sentido —cuanto más oculto, tanto más vigoroso— es expresión sutil y por lo mismo desafiante de la confianza en el hombre y en el carácter irreductible de su libertad, germen de resurrección nunca sofocado.

Quizá —y reconocemos que peligroso subjetivismo amenaza a quien transita sobre hipótesis— sea ésta la riqueza que esconde el texto, meditado en el marco de la preocupación renacentista por la "miseria y dignidad del hombre", a un paso de la exaltación barroca del libre albedrío.

ALICIA PARODI
Universidad de Buenos Aires

TURBACION EN EL AMANTE A TRAVES DE LA CELESTINA

Hacia fines del siglo XV nace *La Celestina*, obra prodigiosa, con la que el Renacimiento español cobra su mejor impulso. En ella se conjugan las más diversas corrientes literarias que terminan por plasmar un drama hondo y reflexivo, de altos méritos artísticos.

Su tema capital, el amor-pasión, será expresado y definido según el criterio de los diferentes personajes. Ellos se permiten, directa o indirectamente, reflexionar acerca del tema, meditarlo, advertir y dar consejos.¹

Y será Sempronio, el criado de Calisto, quien haga un comentario que no parece haber sido tomado muy en cuenta por la crítica, aunque puede resultar fundamental para la interpretación del tema y, en consecuencia, de la obra. Dice el criado:

"... ¡O soberano Dios, cuán altos son tus misterios! ¡Cuánta premia pusiste en el amor, que es necesaria turbación en el amante!"²

El amor-pasión implica apremio y un trastorno interior en el que ama. Así será vivido ante todo por Calisto y Melibea. Y será su premura exacerbada lo que llevará a entender, aunque sea mediante una razón más, el porqué de muchos aspectos de la obra. Esta reflexión de Sempronio, dicha casi al pasar, pudo haber estado a través de todos los actos en la mente del autor, y según ese criterio habrá forjado sus personajes. Esa urgencia, más que un elemento subsidiario, llega a ser el principal resorte que margina socialmente a los amantes y es, a la vez, el soplo que otorga impulso a su pasión. Y, por último, los precipita en la catástrofe. El presente trabajo se propone evidenciar esto, a la par que subrayar, indirectamente, cómo la prisa influye en el desarrollo de la acción.

La premura como resorte en la trama

El fundamento de la Comedia es el hecho de que Calisto debe recurrir a una tercera para conseguir el amor de Melibea. La famosa escena del encuentro de los protagonistas en el huerto (donde el amante es desairado luego de declarar su amor), era primordial para dar a entender la razón por la cual Calisto no pide a Melibea en casamiento y recurre a Celestina. Además, el amante, por su habitual premura que lo caracterizará a lo largo de toda la obra, no sólo jamás se propone ganar el amor de Melibea a través del tiempo, sino que deseará tenerla para sí lo antes posible. Ante la impaciencia no importa

¹ Pueden identificarse dos posturas bien determinadas con respecto al amor. Una, que corresponde a la corriente misoginista, nacida en la antigüedad clásica y otra, casi opuesta, que corresponde a la tradición del amor cortés, cuyo origen podría vislumbrarse en el siglo XI, tiene en Calisto su mejor representante, quien, además de la actitud cortesana, se apega a las formas propias de los poetas de cancionero. Si en la corriente misoginista el amor merece desaprobación, aquí se sublima y toma carácter literario, aunque en ninguno de los dos casos la pasión es olvidada. (BERNDT, ERNA R., *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"*. Madrid, Gredos, 1963, p. 15 y ss.).

² ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*. Barcelona, Planeta, 1980, Acto 1, p. 26.

cómo obtenerla; lo esencial es poseerla y rápido. Celestina será el medio más corto para lograr su propósito. Así nace la tragedia.

En el primer acto de la obra, Calisto aparece en el huerto, encuentra a Melibea, le declara su amor, y al ser rechazado cae en profunda tristeza. Luego, al encontrarse con su criado Sempronio, éste no entiende "qué fue tan contrario acontecimiento que así tan presto robó el alegría deste hombre y, lo que es peor, junto con ella el seso".³

A causa de su pena, el enamorado no halla sosiego y discurre con su criado acerca del amor. Sempronio asiente, entonces, su pensamiento misógino, pero, viendo que sólo la solución del problema amoroso puede otorgar serenidad a su amo, le propone hacerle conocer a Celestina quien, haciendo de tercera, le dará pronta cura. "¿Y tardas?" —le contesta Calisto—. ⁴ Súbitamente se ha prendado de Melibea, le declara su amor y la exalta como su Dios; ⁵ se siente desventurado ante el rechazo y le urge la necesidad del remedio inmediato. Si, hipotéticamente, Calisto hubiera sido menos presuroso, Celestina seguramente no hubiera sido necesaria y lo más probable es que no aconteciera tragedia alguna. Pero la pasión pone prisa en el enamorado Calisto. Tanto es así que, después de la entrevista con Celestina, se inquieta ante la posible tardanza de la tercera: "Mejor será que vayas con ella —le dice a Sempronio— y la aquexes, pues sabes que de su diligencia pende mi salud, de su tardanza mi pena, de su olvido mi desesperanza".⁶

La impaciencia, condición en los amantes

El amor-pasión implica premura y desata la impaciencia del que ama. Bien claro lo ve Celestina que siempre ha tenido trato con enamorados. "No es cosa más propia del que ama que la impaciencia —dice—. Toda tardanza les es tormento. Ninguna dilación les agrada. En un momento querrían poner en efeto sus cogitaciones".⁷

La impaciencia hace sufrir a los enamorados y apunta, sobre todo, en vistas a la tercera quien debe remediar el mal de ambos. Si Calisto ha urgido a Sempronio para que Celestina prontamente resuelva el conflicto, en el acto V se quejará nuevamente por su tardanza; ⁸ en el VI, dos veces le pide a Celestina que abrevie su discurso y prontamente le diga qué respuesta trae de Melibea.⁹ En el VIII es su criado quien le dice a modo de consejo: "No te fatigues tanto, no lo quieras todo en una hora".¹⁰ Asimismo cuando se encuentra con su amada a través de las puertas, es tal su urgencia por

³ Ob. cit., Acto I, p. 23.

⁴ Ob. cit., Acto I, p. 35.

⁵ Ob. cit., Acto I, p. 25.

⁶ Ob. cit., Acto II, p. 60.

⁷ Ob. cit., Acto III, p. 66. El enamorado quiere vivir la "dulçura del soberano deleite", según expresa la tercera (Acto I, p. 47). En Calisto el amor es sinónimo de pasión —escondida en retórica literaria—; Melibea, en cambio, a pesar de fascinarse con el placer (luego de luchar en pasajes de brillante exposición psicológica entre la pasión y su deber), vive su amor de un modo más espiritual. Calisto posee como rasgo capital de su carácter el egoísmo; éste se centra en su sensualidad y, obviamente, se hace notorio en su relación amorosa. (LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 347).

⁸ Ob. cit., Acto V, p. 98.

⁹ Ob. cit., Acto VI, pp. 100 y 102.

¹⁰ Ob. cit., Acto VIII, p. 137.

poseerla que, impaciente, desea derribarlas sin pensar en las consecuencias. Melibea, por su parte, se lamenta al principio por haberse dejado llevar por la ira ante Celestina: "O, cuánto me pesa con la falta de mi paciencia" —dice—. ¹¹ Y, más tarde, esperando que llegue su criada con la tercera, se exaspera ante la tardanza que le aflige y, hablando a solas, le reprocha a Lucrecia: "O, si ya venieses con aquella medianera de mi salud". ¹² Dominada por la pasión, pero consciente de su yerro, le ruega a Dios que le otorgue "paciencia, con que mi terrible pasión pueda disimular". ¹³ Y ya, ante Celestina, se impacientará, al modo de Calisto, cuando la tercera no concreta sus palabras: "Cuanto más dilatas la cura, tanto más me acrecientas y multiplicas la pena y pasión" —dice. ¹⁴

Y poco más tarde: "O, cómo me muero con tu dilatar". ¹⁵ Y en el mismo acto por dos veces Celestina le dice a su señora Melibea que tenga paciencia pues sufrir con tal virtud es de fundamental importancia. Y siendo, como dice Celestina, la impaciencia el modo propio del enamorado, Sempronio tampoco podrá sustraerse a tal actitud. Refiriéndose a Elicia dice: "Pues dime lo que pasó con aquella gentil donzella. Dime alguna palabra de su boca, que, por Dios, así peno por sabella, como mi amo penaría". ¹⁶

Tempus fugit, carpe diem

Los enamorados desean gozar el amor y pronto. La juventud es el mejor momento para actuar. Si Melibea no aceptó inmediatamente los requerimientos de su amado, pues sentía que su deber era otro, después se lamentará arrepentida: "No tengo otra lástima —dirá— sino del tiempo que perdí de no gozarlo". ¹⁷ Aclaremos que el corrector de la Tragicomedia insiste en este punto mucho más de lo que se había propuesto su primer autor. Al menos en lo que a la protagonista se refiere ("Déxenme gozar mi mocedad alegre..."), también expresa Melibea poco antes asentando el deseo de vivir inmediatamente su pasión. ¹⁸ Ella "defiende su derecho a amar porque se siente acosada, como explica sagazmente María Rosa Lida, por la premura del tiempo". ¹⁹

Si bien en la corrección de la obra se subraya fuertemente este afán de la amada, ²⁰ ya el primer autor había expresado el tópico del *carpe diem* por medio de Celestina en varias ocasiones y resulta claro en la obra que las palabras de la tercera no son contrarias a las aspiraciones de los voluptuosos personajes.

Si todo es variable, si las edades pasan, si "ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece", ²¹ los amantes, paganamente, ten-

¹¹ Ob. cit., Acto IV, p. 93.

¹² Ob. cit., Acto X, p. 152.

¹³ Ob. cit., Acto X, p. 153.

¹⁴ Ob. cit., Acto X, p. 155.

¹⁵ Ob. cit., Acto X, p. 156.

¹⁶ Ob. cit., Acto V, p. 98.

¹⁷ Ob. cit., Acto XVI, p. 208.

¹⁸ Ob. cit., Acto XVI, p. 208.

¹⁹ LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA. *Das obras maestras españolas*. Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 87.

²⁰ Y se insiste en modo exagerado en apartarla de lo moral ("No quiero marido", dice la protagonista —Acto XVI, p. 208— y "...ni quiero marido ni quiero padre ni parientes..." —Acto XVI, p. 209).

²¹ Ob. cit., Acto IX, p. 149.

drán prisa por vivir lo que poseen y un deseo desmedido por hallar rápidamente placer en la juventud.²² El tiempo fluye y los personajes, cuyo pensamiento está asentado únicamente en lo mutable, desean aprisionarlo con desesperación, antes de sentir que es demasiado tarde. El *carpe diem* se manifiesta en los amantes en el deseo de vivir las cosas con prontitud, como así también en el afanoso deseo de gozar día a día de lo que otorga el presente sin que importe lo que vendrá. Los protagonistas no hacen planes. Gozan de lo suyo sin pensar en los tiempos venideros. Su ley es el afán de placer inmediato. La grosera actitud de Calisto que, frente a Melibea, no hace más que maltratar con las manos a la amada y a sus ropas sería uno de los tantos ejemplos que se pueden dar a nuestra afirmación.²³ Si Melibea no actúa de igual modo es porque se lo impide su recato y la conciencia de su deber, en aquel momento, frente a su familia y la sociedad. A pesar de todo, el corrector se esfuerza poco, desgraciadamente, por mantener una imagen delicada de la protagonista.

Apremio, turbación y ansiedad

Calisto, apasionado, desea a Melibea y mientras no logra su propósito desvaría y se encuentra fuera de sí, como demente. El apremio por la conquista del "soberano deleyte" lo turba de tal modo que lo enajena. Sempronio en el acto II,²⁴ le recrimina su comportamiento y en el acto VIII se queja ante Pármeno: "Allí está tendido en el estrado cabe la cama, donde le dexaste anoche —le dice refiriéndose a su amo— que ni ha dormido ni está despierto. Si allá entro, ronca; si me salgo, canta o devanea..."²⁵ Cuando Celestina le anuncia que prontamente podrá encontrarse con su amada, Calisto pierde conciencia de su propio ser y exaltado busca la certificación de sí en sus criados: "Moços, ¿estoy yo aquí? Moços, ¿oygo yo esto? —les pregunta—. Moços, mira si estoy despierto. ¿Es de día o de noche?"²⁶

Y en el acto XIV, luego de un breve lapso de cordura, irrumpen en su mente los mismos desvarios: "Pero ¿qué digo? ¿Con quién hablo? ¿Estoy en mi sesso? ¿Qué es esto Calisto? ¿Soñavas, duermes o velas?"²⁷

Se podrá aducir que no es el apremio por consumir la pasión lo que turba al amante sino el amor en sí mismo; sin embargo, invalida esta afirmación el hecho de que a Calisto, una vez obtenido el deleite: "Melibea se le fue de la cabeza como si jamás la hubiese conocido".²⁸ Nos referimos estrictamente al pasaje en que Calisto, "agora que está elada la sangre, que ayer hervía",²⁹ lamenta la muerte de sus criados. Sin embargo, poco tiempo habrá de pasar para que, ausente su amada, desee nuevamente la rápida consumación de sus pasiones. De ahí el apremio por que llegue la noche y los reproches al "luciente febo" y al "espacioso reloj".³⁰

²² BERNDT, ERNA R., ob. cit., p. 46.

²³ Ob. cit., Acto XIX, p. 226.

²⁴ Ob. cit., Acto II, p. 60.

²⁵ Ob. cit., Acto VIII, p. 135.

²⁶ Ob. cit., Acto XI, p. 164. Una situación similar ocurre en el Acto VIII, p. 136.

²⁷ Ob. cit., Acto XIV, p. 196.

²⁸ ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*. Madrid, Espasa Calpe, S. A., Clásicos Castellanos. 1972, Notas de JULIO CEJADOR, libro II, p. 122.

²⁹ ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*. Barcelona, Planeta, 1980, Acto XIV, p. 195.

³⁰ Ob. cit., Acto XIV, p. 197.

Mas no es sólo la premura la causa de su estar sin seso, se suman también, es cierto, las características propias de su carácter tan bien desglosadas por María Rosa Lida quien estudia, entre otras notas de su personalidad, el modo en que Calisto siempre tiende a hallarse fuera de la realidad.³¹

Los efectos que el deseo del encuentro produce en el amante son tales que, como dice Sempronio, uno anda "los días mal durmiendo, las noches todas belando..."³² Celestina poco antes en el mismo acto había expresado que: los enamorados, turbados, "no veen, no oyen..."³³

El amor no tiene consejo, "el fluctuoso dolor no se rige por razón, no quiere avisos",³⁴ y en su apuro los protagonistas no lo desean, aunque después sucumban en el arrepentimiento. Tal le ocurre a Melibea, a quien el dolor amoroso le hacía "privar el seso",³⁵ pero, una vez consumada su unión con Calisto, se reprueba y estalla en un lamento diciéndole: "¿Cómo has quisido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleyte? (...). ¡O traidora de mí, cómo no mire primero el gran yerro que seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaba!"³⁶

Si Melibea se arrepiente no es más que por su arraigo social³⁷ pero no olvida en ningún momento a su amante. En esto difiere de él. La índole de su amor es menos egoísta. Pero, trastornada por el apuro que le dicta su amor y la ansiedad que le aporta, estará enajenada durante el día y en la espera cotidiana de que llegue la noche. En sí, "de la primera a la última página los jóvenes viven en estremecida espera".³⁸ Tan sólo aguardan su mutuo encuentro. Las horas en que no se hallan juntos estarán selladas por la ansiedad; sus voluntades, por el apremio de que llegue el momento señalado. Asimismo, sobresale en los protagonistas la ambigüedad de sus actitudes que, lamentando lo fugitivo del tiempo, poseen simultáneamente una prisa febril por que éste pase.

El tiempo es un enemigo del hombre, sobre todo si nos atenemos a la mentalidad pagana en que se mueven los personajes. Fundamentalmente será enemigo de los amantes. Si consideramos con minuciosidad cómo su amor ha estado desde los primeros momentos subrayado por el tiempo, veremos cómo éste ha otorgado a su pasión un desenfreno tal que los lleva a sucumbir. La ansiedad, el apuro, la exaltación son características propias de los enamorados. En el caso de Calisto el apremio lo perturba de tal modo que no le deja ver con lucidez la realidad. A veces su exaltación es tan grande que no puede gozar del momento que tanto ha deseado: "Mora en mi persona tanta turbación de plazer —le dice a Melibea— que me hace no sentir todo el gozo que poseo..."³⁹

31 LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA. *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 347 y ss.

32 Ob. cit., Acto IX, p. 146.

33 Ob. cit., Acto IX, p. 146.

34 Ob. cit., Acto II, p. 63.

35 Ob. cit., Acto X, p. 155. Hecho notorio en el "poco sosiego del corazón —como le dice Lucrecia— en el meneo de tus miembros, en el comer sin gana, en el no dormir...". Acto X, p. 160.

36 Ob. cit., acto XIV, p. 119.

37 Estudiado por MARÍA ROSA LIDA. Ob. cit., p. 406 y ss.

38 LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA. *Dos obras maestras españolas*, cit., p. 87.

39 Ob. cit., Acto XIV, p. 191.

Si la protagonista no entra en devaneos y fantasías de la imaginación, como Calisto, es simplemente por una condición de su carácter: el fuerte afianzamiento en la realidad. Pero tanto el uno como el otro, está lejos del sosiego interior. El desorden con que han encarado sus metas produce tal desequilibrio interno que se enquejecen y nada importa más que sus encuentros en el huerto. (Trastornada y dominada por la pasión, Melibea pronto dejará de lado sus escrúpulos).

Sea como fuere, los jóvenes, perturbados, jamás hallan sosiego. Separados, los turba el dolor; juntos, la misma unión.

La consecuencia del apremio: la catástrofe

La premura vivida exacerbadamente será lo que arrastre a los enamorados a sucumbir. Calisto, como resultado de su exaltada prisa, muere a causa del deseo de bajar rápidamente la escala. Si el amor de ambos hubiera seguido derroteros lógicos no habrían sido necesarios sus encuentros temerosos y secretos. Estando con Melibea, libre su cuerpo de las armaduras, oye Calisto las voces de Sosia y decide bajar la escala "¿Y cómo vas tan rezio y con tanta priessa y desarmador?" le pregunta Melibea,⁴⁰ pero será tarde, pues su enamorado, que con tanto apremio ya baja, ni siquiera se sostiene, y cayendo, muere. Una pasión más sosegada, un encuentro sin temores, hubiéra dado suficiente quietud al enamorado como para que no debiera, irónicamente, morir por un traspie. Melibea, por su parte, elige el suicidio simplemente por no resignarse a esperar la muerte natural. La enamorada proyecta en el más allá una pasión similar a la ya vivida, un amor encerrado en los límites temporales que concebía su vida terrena. "Bien se ha adereçado la manera de mi morir —dice—. Algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos yo y aquél mi querido amado Calisto. Quiero cerrar la puerta, porque ninguno suba a me estorvar mi muerte. No me impidan la partida, no me atajen el camino por el qual, en breve tiempo, podré visitar en este día al que me visitó la pasada noche..."⁴¹

Su amor la ha enajenado, su libertad está "cativa",⁴² al menos así se excusa ante Dios por el acto que cometerá y concibiendo que no tuvo suficiente tiempo en vida para gozar de su amor, se arroja de una torre. Antes, le resume a su padre sus secretos días pasados y se disculpa ante Calisto por la espera que tal narración le inflige: "¡O, mi amor e señor Calisto! ¡Espérame, ya voy! Detente, si me esperas; no me incuses la tardança que hago, dando esta última cuenta a mi viejo padre, pues le debo mucho más..."⁴³

Según Melibea, en la misma eternidad Calisto estará, seguramente, presuroso por poseerla. En su concepción, ya sea en la vida o en la muerte, el amor parece encerrar un desmedido apremio. Apremio que, aportando desfreno a los amantes, otorga, al mismo tiempo, en forma indestructible, su vitalidad a la obra.

IVÁN MARCO PELICARIC

⁴⁰ Ob. cit., Acto XIX, p. 228.

⁴¹ Ob. cit., Acto XX, p. 232.

⁴² Ob. cit., Acto XX, p. 233.

⁴³ Ob. cit., Acto XX, p. 235.

UN RETABLO POETICO EN LA LIRICA CONTEMPORANEA

...em tórno da mesa...

Con uno de los más expresivos acentos que puedan darse en la lírica actual, el gran poeta del Brasil Carlos Drummond de Andrade evoca muy caros afectos y el hondo clima de familia en que se nutrieron, a través de una emotiva composición que adquiere el carácter poco común de un verdadero retablo poético. El poema, titulado *A mesa*, se dio a conocer en la versión definitiva que fijó su autor en *Claro enigma*,¹ según la autorizada opinión de uno de sus traductores, el poeta y filólogo Manuel Graña Etcheverry.²

El título, bien significativo, prefigura la reconstrucción poética de un ambiente impregnado de efectos entrañables, con la cálida añoranza de algo más rico y más complejo que una sencilla escena o cuadro de familia, y por más rico y más complejo, más intensamente sentido y más patéticamente vivido en su reconstrucción. Significativa resulta, asimismo, la elección de ese ambiente anunciado por el título, ocasión propicia para infinitas resonancias por la vibración variada de las cuerdas más recónditas y en todos los registros posibles, tal como ocurre en *A mesa*. Porque compartir una mesa supone un haz de posibilidades —no siempre sospechadas en su cabal importancia, aunque oscuramente buscadas por los comensales sin clara conciencia de ello—, posibilidades que con detenimiento se van mostrando casi hasta agotarse en el pausado fluir de los cadenciosos versos, cargados de nostalgia en una tensión lírica cada vez más densa, hasta apartarse el velo ilusionado que lo ha cubierto todo, hacia el fin del poema. Algo de un pasado ya muy lejano se rescata del olvido y de la nada, y no se esfumará definitivamente ni podrá destruirse nunca porque se ha retenido para siempre con el poder del arte hecho poesía, plasmando lo vivido y lo sentido en palabra y en imagen.

Cuanto cabe en una mesa de convite brindada con amor se encuentra en el poema de Drummond de Andrade, donde se van captando los efectos compartidos, el recuerdo de expectativas y de logros, el dolor de alguna frustración no del todo olvidada, la generosa comprensión, el apoyo solidario. Ni los matices aparentemente más imperceptibles —en los sentimientos o en las actitudes, en las situaciones o en los hechos— han escapado a la aguda sensibilidad del poeta, abierto a la significación esencial de cada cosa, en una postura que

¹ Edición de José Olympio, Río de Janeiro, 1951.

² *Dos poemas*, de Carlos Drummond de Andrade, traducidos por Manuel Graña Etcheverry. Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1953, p. 8. Las citas del presente trabajo corresponden a esa edición.

puede deparar no pocas penas pero que llega a ser valioso testimonio de una vida rica, que no es la de un observador indiferente o desprevenido, ni la de un testigo impulsado por la soberbia.

Extraña y por momentos alucinante visión del pasado la que ofrece el poeta. Una visión en que a veces se entrecruzan el pasado y el presente, a veces parecen fusionarse, para separarse y aun dispersarse después, entremezclando sutilmente una realidad vivida y una realidad soñada en el presente del poeta; un pasado que tuvo una vigencia con una realidad que entonces se soñó como un devenir para un futuro, en una búsqueda no siempre consciente ni siempre acertada de unir sueño y realidad, esperanza e intuición. El pasado real, llegado a un "no ser", alcanza nuevamente un "ser" por el recuerdo vitalmente actualizado en el sentir nostálgico, de timbre viril, que impregna los versos. En cautivante juego de abiertas curvas a manera de parábolas geométricas, parece deslizarse el tiempo en el poema, ese gran interrogante de siglos que todo arrebató y todo lleva consigo con un vértigo acuciante, dejando la única certeza de un estimulante retorno espiritual a través de la Historia o la Poesía. Sobre esas aparentes curvas ideales y etéreas, el tiempo apresado por el poeta en su poema aproxima lo que alguna vez pasó y fue realidad, para convertirse después en un recuerdo amable —o no—. Pero la fuerza irrefrenable de esa misma evocación hace de aquello un presente vivo que ya no ha de morir, y que se hace uno solo con el presente actual del poeta, vivido también sin nostalgia dolorida. Como en un deslumbrante flujo y reflujo similar al de las aguas del mar se va llevando subrepticamente al lector —y quizá al mismo autor— a un acontecer pasado visto desde el presente, y desde esa nueva perspectiva ese acontecer irá adquiriendo otro sentido más amplio y más valioso, porque al suavizarse las aristas ríscosas y decantarse cuanto fuera adventicio o pasajero, ha alcanzado a sedimentarse lo que encerrara valores trascendentes para perdurar en el sentir del poeta y poder conmover al lector, brindándole el marco adecuado para intentar pulsar interiormente su propio sentir y su propia nostalgia, en la cuerda íntima de sus propios afectos.

En actitud abarcadora y comprensiva el poeta va desentrañando el sentido oculto de las cosas, realizando su valor en su contexto natural al ritmo sereno de su nostalgia, que se resuelve y afianza en un discurrir interior volcado en nobles versos, preñados muchas veces de dulzura, y acremente recios no pocas. Ese discurrir va convirtiéndose en un ininterrumpido ajeteo fervoroso, que desde la evocación —y casi invocación— de seres y de cosas, de gestos y de escenas, intenta reavivar y retener cuanto sucedió y pudo enriquecer el alma. Y en esa evocación enriquecida por el tiempo y la distancia, aquello que la inspira alcanza a tener mayor relieve del que pudo lograr en la realidad, porque el poeta, ensanchado su ser por la alegría y el dolor que le deparó la vida, llega a captar la visión completa, aunque depurada, de un cuadro que le es posible contemplar con un sentido muy especial del que no todos disfrutan, y que le permite plasmar casi plásticamente muchas de sus vivencias.

Junto a la mesa vacía de la dura realidad impuesta hacia el final del poema van animándose cuantos formaron el marco amable de la infancia y la

adolescencia del poeta: los padres ya eternamente ausentes; la hermana que partió antes que todos y cuyo recuerdo perdura como el aroma de la flor que le dio su nombre; los otros hermanos, que con los lazos indestructibles del afecto representan la continuidad deseada y buscada por los padres. Todo el poema —desde el principio sugerente hasta el brusco callar a tiempo para encontrarse cada uno consigo mismo— produce la dulce impresión de un sueño evocador logrado en la vigilia por obra del amor y la añoranza. Es sueño que se esfuma dispersando suavemente aquello que lo integra, pero sueño que ha de perdurar en el plano del arte al que lo ha elevado la poesía, embelleciendo el sentir humano aunque quede una sensación acremente dolida del inexorable huir del tiempo, que arrastra consigo cuanto en él se encuentra porque no se ha hecho todavía eternidad; aunque el tiempo deje la sorpresa siempre renovada de su fluir arrollador, como si no se lo conociera desde siempre...

La evocación es presidida por la figura del padre anciano que conserva todavía algo de su antiguo vigor, figura recordada y hecha viva en imagen similar a las nobilísimas surgidas del Antiguo Testamento, con la grandeza que confiere el haber vivido mucho y no en vano, aprendiendo a leer más en las almas que en los libros, y sobre todo en las almas de los hijos, con esa particular sabiduría cuyo principal sustento se nutre del afecto y la experiencia. Es el ser bendecido por Dios y por los hombres que ha hecho posibles y ha guiado muchas otras vidas en sus hijos y en los hijos de sus hijos, que perpetuarán las tradiciones que el patriarca les legara. Es el que ha dado el ejemplo aleccionador de un saber adquirido en los lances de la vida y transmitido en cada acción, en cada palabra, hechas llegar como advertencia o como juicio. Es el padre severo que adivina dolorido los errores de los hijos y los condena, aunque también sepa olvidar su enojo y su dolor ante el error, porque conoce la flaqueza humana y sabe comprenderla, y si quiere castigar y aun maldecir, termina por perdonar al hijo errado en lo que según la expresiva imagen de Drummond de Andrade ha llegado a ser un rito, ya que como éste ha de repetirse tantas veces:

... (perdoar é rito de pais,
quando não seja de amantes). (p. 12)

¡Qué conmovedora y honda interpretación de la relación entre padres e hijos en ese significativo verso que destruye toda posible incomunicación entre las distintas generaciones! Un solo verso con la concisión y la profundidad de un epigrama ha bastado al poeta para destacar la actitud de un padre severo, pero ante todo padre comprensivo que encuentra fuerzas y ánimo suficientes para perdonar siempre, una y otra vez... Y en ese verso conmovedor, la convicción de que saber perdonar encierra la esencia del amor.

El hijo-poeta cree adivinar el íntimo orgullo del padre por sus hijos no obstante las limitaciones y las carencias que intuye con su sentir de padre y su saber de anciano:

E, pois, todo nos perdoando,
por dentro te regalavas
de ter filhos assim... (p. 12)

En versos de acentuado lirismo preñados de legítima admiración por el conocimiento del alma humana advertido en el padre, se valora la mirada del anciano, hecha a la generosidad de la extensa campaña dulcemente tendida bajo el profundo azul, para adivinar a la distancia la vida que encierra la llanura:

... Teu ôlho cansado,
mas afeito a ler no campo
uma lonjura de léguas,
e na lonjura uma rês
perdida no azul azul,
entrava-nos alma a dentro
e via essa lama, podre
e com pesar nos fitava... (pp. 10-12)

Con vocativo enriquecido de connotaciones afectivas —el adjetivo sustantivado *viejo*— se evoca e invoca dos veces al padre anciano, imagen de larga vida y de recio tronco familiar prolongado en nuevos retoños guardianes de afectos y tradiciones de familia:

Ó velho, que festa grande
hoje te faria a gente.
.....
Ai, velho, ouvirias coisas
de arrepiar teus noventa. (p. 10)

Se adivina el sentir del patriarca que guarda silencio al verse retratado en las andanzas de los nietos como en una prolongación de sí mismo, y en su callar hay implícita una forma de comprensión y una manera de perdón signado por el conocimiento del destino miserable que aguarda a la carne tras el goce de la vida y de los sentidos:

... Calavas,
com agudo sobrecenho
interrogavas em ti
uma lembrança saudosa
e não de todo remota,
e rindo por dentro e vendo
que lançasas uma ponte
dos passos loucos do avô
à incontinência dos netos,
sabendo que tôda carne
aspira à degradação,
mas numa via de fogo
e sob um arco sexual... (pp. 12-14)

En torno del anciano van animándose lentamente, alrededor de la mesa, las figuras de los otros hijos, los hermanos del poeta evocados con rasgos sugerentes en una economía de recursos que hace más intensa la emoción lírica, aproximándolos al momento actual tenuemente velados por la vida misma.

Pero antes de esa presencia viva de los hermanos, la referencia a los manjares y bebidas que acostumbraron a gustarse, a confidencias y actitudes propias de reuniones de familia, a cuanto hiciera posible ir recreando ese clima insustituible que hace vital toda la evocación, como si esas vidas y esos seres y esos hechos fueran desfilando ante el lector, animándose desde un retablo plástico de colores esfumados, de figuras apenas esbozadas que paulatinamente fueran cobrando movimiento, como seres vivientes, en cálida aproximación al lector tanto como al poeta hijo y hermano que evoca. Sensibilidad y sentido plástico se han unido a una lucidez excepcional para la creación poética, en un remansado equilibrio emocional que da ocasión a una depurada expresividad libre de rebeldías o de doloridos acentos, por la serena aceptación de una realidad que se ha impuesto porque se la ha comprendido de modo cabal.

El verso inicial del poema, pleno de sentido y de resonancias, resulta un verdadero acierto:

E não gostavas de festa... (p. 10)

Es como veta de una riquísima cantera interior que irá mostrándose por partes, desde una idea, desde un pensamiento quizá largamente acariciado y que ha terminado por romper su prisión para escapar dándose a conocer. Reflexiva respuesta a algún candente monólogo interior del poeta todavía no expresado y quizá muchas veces repetido en la vigilia, recuerda el apasionado tono de insinuada queja con que Fray Luis de León inicia su oda a la Ascensión.³

Se destaca con claridad la actitud austera y retraída del patriarca en su ancianidad, en que no gusta del bullicio, habiendo aprendido ya que ese retraimiento da lugar a la reflexión honda y a la vivencia enriquecedora, como el sabio de la *Vida retirada* en el poeta de Belmonte. Y en los versos que siguen, el marco renovado del agasajo que podrían ofrecer los hijos, entremezclado con lo realmente vivido en otro tiempo. Entre ambas actitudes —la del anciano en su retraimiento y la de los hijos en intención de agasajo—, la nostalgia profunda del poeta frente a ese pasado que con redes invisibles lo va cautivando para hacerlo vivificar en su poema lo que fue sólo de él y de los suyos, pero que puede caber en muchas otras vidas, como un acontecer universal que se diera a partir de la relación estrecha entre los miembros de una misma familia. Seguirá después un pausado descubrir en el recuerdo tan querido y añorado, con sutilísimo juego de interferencias temporales complejamente renovadas.

Con afectuosa comprensión se evoca a los hermanos, de almas *rasgadas* —según su patética expresión—, como la del poeta en mil lances, que no los ha endurecido como para no sentir en lo íntimo el deseo de que el amor materno suavice todas las heridas aún en la edad madura:

Uns marmanjos cinquentões,
calvos, vividos, usados,

³ FRAY LUIS DE LEÓN, *Obras completas castellanas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1957, vol. II, p. 781.

mas resguardando no peito
essa alvura de garôto,
essa fuga para o mato,
essa gula defendida
e o desejo muito simples
de pedir à mãe que cosa,
mais do que nossa camisa,
nossa alma frouxa, rasgada... (p. 14)

Es la representación del hombre que ha sabido conservar intactos sus afectos más puros: el amor a la familia, que nutrió su ser más íntimo, y la acendrada veneración por la madre, de quien siempre es posible esperar todo lo mejor. Si la figura del padre preside este hermoso retablo lírico, la imagen de la madre lo impregna como una dulce esencia fragante. Después de la visión de conjunto de todos los hermanos el cuadro de familia se va afianzando y afinando hasta crear la atmósfera de toda una vida en común, mucho más significativa que un festejo para cumplimentar al padre en su fecha de cumpleaños con todo lo que pueda tener de valioso, y que muestra un microcosmos en que han ido sucediéndose aciertos y errores:

E teus filhos que não bebem
e o que gosta de beber... (p. 10)

... Comíamos,
e comer abria fome,
e comida era pretexto. (p. 14)

La poética evocación se deleita en la contemplación quintaesenciada de cada uno de los seres evocados, como si se encontraran en una amplia galería de retratos en que se destacara aquello más saliente para que pudiera captarse la verdadera personalidad de cada uno. Junto al padre se advierte la presencia espiritual de la hermana nacida en la fecha de cumpleaños del patriarca y que ya ha partido para siempre, cuyo nombre parece corresponderse con la suavidad de las flores que la caracterizó y que se interpreta en emotivos versos a través de un delicadísimo juego de palabras y de símbolos:

E nem falta a irmã que foi
mais cedo que os outros e era
rosa de nome e nascera
em dia tal como o de hoje
para enfeitar tua data.
Seu nome sabe a camélia,
e sendo uma rosa-amélia,
flor muito mais delicada
que qualquer das rosas-rosa,
viveu bem mais do que o nome,
porém no íntimo claustrava
a rosa esparsa. A teu lado,
vê: recobrou-se-lhe o viço. (pp. 16-18).

Irán desfilando en el recuerdo y en la nostalgia del artista los otros hermanos, convertidos en figuras vivas dentro del poema. Será el primero el mayor, tan semejante al padre en tantas cosas, cuyos rasgos repite en parte y que en lo físico, con el transcurrir del tiempo, parece ser el padre mismo sin serlo. Curiosa situación ésta, que a menudo se advierte en la vida y cuya fórmula poética adecuada ha encontrado el poeta:

Aqui sentou-se o mais velho.
.....
... o tempo fêz dêle
o que faz de qualquer um:
e à medida que envelhece,
vai estranhamente sendo
retrato teu sem ser tu,
de sorte que se o diviso
de repente, sem anúncio,
és tu que me reapareces
noutro velho de sessenta. (p. 18)

Uno de los hermanos representará la necesidad de nutrirse de campo y de ciudad, con una clara conciencia de ello en su constante añoranza de una u otra cuando se encuentra lejos:

Este outro aqui é doutor,
o bacharel da família,
mas suas letras mais doudas
são as escritas no sangue,
ou sôbre a casca das árvores.
Sabe o nome da florzinha
e não esquece o da fruta
mais rara que se prepara
num casamento genético.
Mora nêle a nostalgia,
cidadino, do ar agreste,
e, camponês, do letrado. (p. 18)

Otro hermano en todo semejante al padre no ha querido repetir la experiencia del hogar poblado con numerosos hijos, como negándose en cierta rebeldía a reproducir en la tierra lo que ella habrá de reducir a polvo:

Mais adiante vês aquêle
que de ti herdou a dura
vontade, o duro estoicismo.
Mas, não quis te repetir.
Achou não valer a pena
reproduzir sôbre a terra
o que a terra engolirá. (pp. 18-20)

En breve semblanza se le muestra con áspero aspecto exterior que intenta encubrir el temor —y quizá el pudor— de que pueda adivinarse su gran bondad:

Feroz a um breve contacto,
à segunda vista, séco,
à terceira vista, lhano,
dir-se-ia que êle tem mêdo
de ser, fatalmente, humano.
Dir-se-ia que êle tem raiva,
mas que mel transcende a raiva,
e que sábios, que arditos
recursos de se enganar
quanto a si mesmo: exercita
uma fôrça que não sabe
chamar-se, apenas, bondade. (p. 20).

En cuanto al poeta será tal vez aquel hijo más distinto de su padre, que si alguna vez pudo provocarle preocupaciones ha alcanzado a darle la satisfacción de no ser tan inútil, según su propia expresión:

... ali ao canto da mesa,
.....
ali me vês tu. Que tal?
Fica tranqüilo: trabalho.
.....
Tão ralo prazer te dei,
nenhum, talvez ... ou senão,
esperança de prazer,
é, pode ser que te desse
a neutra satisfação
de alguém sentir que seu filho,
de tão inútil, seria
sequer um sujeito ruim.
Não sou un sujeito ruim. (pp. 22-26)

Confiesa el poeta sentirse perseguido por el tedio, mal que nunca aquejó al padre:

Alguns afetos recortam
o meu coração chateado.
Se me chateio? demais.
Esse é meu mal. Não herdei
de ti essa balda. (p. 26)

¿Habrá de adivinarse en el padre el temor de un porvenir incierto para quien se meciera sin reservas en el dulce sueño de la poesía, alejándose de la dura realidad de la vida cotidiana y de sus terribles exigencias? Pero cabe preguntarse también si no hay alguna nostalgia en el poeta por no parecerse en nada —según cree— al padre, a quien, sin duda, ha amado entrañablemente y ha admirado, aunque no lo imitase en muchas cosas:

...Repara:
tenho todos os defeitos
que não farejei em ti,
e nem os tenho que tinhas,
quanto mais as qualidades. (p. 24)

Pero lo que más parece importarle es aquella afirmación rotunda hecha con satisfacción y algún orgullo, de poder señalar su filiación:

... sou teu filho
com ser uma negativa
maneira de te afirmar. (p. 24)

No obstante, el mayor orgullo del artista está en lo que él llama su mejor verso o su verso único, y en conmovedora actitud conjuga verso y vida, creación artística y afectividad, al destacar en su hija, niña aún, aquellos rasgos que la imponen como una dulce realidad que ha colmado cuanto hubo de vacío en su existencia. Esa bella promesa de mujer se presenta al padre, tanto como al lector, mostrando lo que pueda hacerla conocer:

A procissão de teus netos,
alongando-se em bisnetos,
veio pedir tua bênção
e comer de teu jantar.
Repara um poquinho nesta,
no queixo, no olhar, no gesto,
e na consciência profunda
e na graça menineira,
e dize, depois de tudo,
se não é, entre meus erros,
uma imprevista verdade.
Esta é minha explicação,
meu verso melhor ou único,
meu tudo enchendo meu nada. (p. 28)

Se ha preguntado el poeta, tal vez perplejo, cómo el comer y el beber parecen invitar al alma a ir abriéndose aunque de manera imperceptible,

para mostrarse íntegra y dar lo más humano de sí después de ir desgranando quejas y dolores:

... Comer
guarda tamanha importância
que só o prato revele
o melhor, o mais humano
dos seres em sua trêva?
Beber é pois tão sagrado
que só bebido meu mano
me desata seu queixume,
abrindo-me sua palma? (p. 16)

Ya al comienzo del poema se ha dicho que todo era alegría honesta en sus reuniones y terminaba en confidencia:

... em tórno da mesa larga,
largavam as tristes dietas
esqueciam seus fricotes,
e tudo era farra honesta
acabando em confidência. (p. 10)

Temas de hondísima significación van surgiendo ininterrumpidamente a través de todo este expresivo poema, temas trascendentes que podrían servir como eficaz guía para el hombre contemporáneo, auxiliándolo cuando intente huir de la soledad, del vacío y de la barbarie a que ha ido condenándose a sí mismo en una serie inacabable de errores capitales, que lo alejan cada vez más peligrosamente de la vida del espíritu y lo empujan, casi con violencia, a la destrucción de todo cuanto con tanta soberbia se ha llamado el "mundo civilizado". Entre esos temas se encuentra el de la vejez gloriosamente alcanzada por quien vivió una vida plena, por quien dejó tras de sí afectos largamente brindados y cuidados con esmero en el hogar, en el hacer de cada día. Otro tema es el de la vida de familia desarrollada en torno del tronco hogareño simbolizado por el padre, que parece recordar el *pater familias* de la antigua Roma con su autoridad no discutida, a la que se ha agregado la afectuosa comprensión que el sentir cristiano hizo posible, a pesar de la severidad no olvidada. Y la presencia callada y dulce que protege esa vida de familia, la inolvidable figura materna, cuya benevolencia siempre afectuosa hace sentir niños, para pedirle amparo, a los hijos ya adultos.

No falta en el poema una especie de búsqueda del sentido de la vida y de una cierta aproximación a su clave, lograda en la descripción y en el análisis intuitivo de vidas y seres, en que se contrastan anhelos y esperanzas con logros y realidades alcanzadas. El tema que envuelve a todos los otros es el del tiempo, cual hosca presencia severa que recuerda constantemente al hombre su debilidad tanto como su condición pasajera en esta vida. El tiempo fluye arteramente por el poema impregnándolo de su juego constante entre

realidad e irrealidad, en la proyección de imágenes de una realidad vivida y de una realidad soñada o intuita. Y ligado íntimamente con ese incesante fluir del tiempo, el discurrir casi febril de la mente, que logra perpetuarlo todo con la imagen.

Esos cuatro temas principales —la vejez, la vida de familia, el sentido de la vida y el tiempo— se entretajan muy complejamente unos con otros y se enriquecen con variados motivos que señalan con elocuencia la riqueza espiritual del poeta, celosamente apoyada en su experiencia y en su cultura. Son esos motivos el gusto por el retraimiento, propio de espíritus selectos, encarnado en el padre; la propensión a la confidencia, deslizada en reuniones familiares; la porción de infierno y cielo que yace en el fondo de toda alma humana; la ilimitada generosidad paterna, que capta la realidad, condena los errores y termina por perdonar; la comprensión de los abuelos frente a los nietos, en quienes sienten la continuidad de su vida; la nostalgia, en la senectud, de los años mozos; el recuerdo inolvidable de quien ha partido para siempre dejando la estela luminosa de su paso por la vida; la imagen del padre en el hijo, que es y no es cabalmente esa imagen; la rebeldía del hijo que no ha querido repetir la experiencia vivida por el padre; el temor de mostrarse demasiado bondadoso; la muerte como una sucesión de muertes llegadas en muy distintos momentos:

... não se morre
uma só vez, nem de vez. (p. 22).

Otro motivo es el de muchas vidas consumidas en los desencuentros de sangre y cuerpo:

Restam sempre muitas vidas
para serem consumidas
na razão dos desencontros
de nosso sangue nos corpos
por onde vai dividido. (p. 22)

Hay una cierta aproximación al motivo del hijo pródigo, que si pudo haber sido una preocupación para el padre, ya no tiene por qué serlo; el de la palabra afectuosa que puede cambiar el curso de las cosas y que recuerda el pensamiento de Salomón —“Manzana de oro en cestillo de plata es la palabra dicha a su tiempo”—:

... as fina-e-meigas palavras
que ditas naquele tempo
teriam mudado a vida... (p. 30).

Y el más conmovedor, el de la ausencia definitiva de los padres, a los que siente vivos en el recuerdo y unidos en la continuidad del ejemplo:

Os dois ora estais reunidos
numa aliança bem maior

que o simples elo da terra.
Estais juntos nesta mesa
de madeira mais de lei
que qualquer lei da república.
Estais acima de nós,
acima deste jantar
para o qual vos convocamos
por muito —enfim— vos queremos
e, amando, nos iludirmos
junto da mesa

vazia (pp. 32-34)

Realzan el poema no pocas imágenes de excepcional belleza y versos de dulce cadencia musical. La profunda sabiduría que lo impregna se destaca a veces en formas expresivas cerradas y completas en sí mismas, como axiomas o epigramas.

Los afectos de familia, pudorosamente velados pero sin falsos prejuicios, se muestran en todo el poema. Detrás de cada rasgo señalado, de cada hecho apresado por la sensibilidad, se advierte a un artista generosamente dotado para la comprensión de cada acto, de cada gesto del hermano —sean ya un acierto, ya un error—, en una hermandad universal que llega mucho más allá de los lazos fijados por la sangre —con ser ellos poderosos—, para inscribirse en aquella de que una y otra vez ha hablado el Divino Maestro y que nos recuerdan sus Evangelios. He aquí, una vez más, al artista como intérprete del hombre y su destino, y al arte como medio de elevación espiritual.

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI

RESENAS BIBLIOGRAFICAS

LUIS MARTINEZ CUITIÑO. *Recorres la palabra*. Prólogo de Rodolfo Alonso. Buenos Aires, Losada, 1980.

Pedro Salinas en *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, nos habla de una expresión del alma, anterior a cualquier intento de plasmación, de un recóndito centro que irradia, principio activo para las diversas creaciones, obsesión que se apodera del espíritu del artista, que vive en él y de él, y que exige encarnaciones sucesivas, volverse obras. Es lo que llama tema vital, impulso creador nunca saciado que, después del alumbramiento, descansa tan sólo para exigir realizaciones futuras.

No siempre es fácil discernir ese tema que preside misteriosamente los subtemas y los tonos, centro del sistema solar que es la obra, al cual, destacaba Spitzer, puede accederse por un rasgo de la lengua, o bien transparentarse, para Bachelard, en las imágenes dictadas por los cuatro elementos que revelan un temperamento onírico fundamental. Con cierta audacia, me atrevería a decir que ese tema vital, en Luis Martínez Cuitiño, es *La Ciudad y el Reino*. El mismo dijo una vez, cuando la aparición de ese libro en 1964, que todas las obras que escribiera, deberían llevar el mismo nombre. Afortunadamente —el *Cántico* de Guillén en perpetuo crecimiento y otros experimentos semejantes han desorientado a la bibliografía y a la crítica— este nuevo poemario se llama *Recorres la palabra*.

Pero es *La Ciudad y el Reino* quien persiste, tema dual de honda raíz bíblica y de profundo eco agustiniano; tema tenso, porque se trata de dos ciudades, la terrena y la celeste, y porque el Reino es semilla bajo la forma de gracia y árbol pleno bajo la forma de gloria; tema que se debate entre la angustia y la esperanza, porque el habitante de la Jerusalén terrena, en lucha contra el Príncipe de este mundo, se sabe heredero de un Reino definitivo. Y así el poeta, como dice Borges en el primer epígrafe, padece cautiverio, pero habrá dado una palabra al poema.

Martínez Cuitiño no publica con frecuencia. Varios años separan esta nueva obra de *La Ciudad y el Reino*. Pero ninguna de las dos es un producto de la facilidad, el capricho o el azar. Sólo con emoción puede leerse la estrofa primera, que empalma sobriamente con la voz que recordábamos, y que es la misma voz pero avezada en densidad, más experiente y pura, más pronta a renunciar a lo anecdótico u ocasional, como si después de una larga ausencia se continuara con naturalidad la conversación ya empezada, en el mismo punto en que se interrumpiera:

"Este reino que tengo en ningún lado / fue conquistado en lúcida locura / por aquella palabra que perdura / en el violento corazón cerrado".

El libro, rigurosamente concebido, comporta un epígrafe generador para cada apartado. El de Luis Cernuda: "El reino del poeta tampoco es de este mundo", introduce cuatro sonetos desgarrados en los que se funden las imágenes del creador y del Ecce Homo con los temas del reino y de la herencia, la coronación de espinas y el fuego que se vino a traer. Visiones nocturnas del Jueves Santo: el "manto de sombra", "el cetro / donde ondula la noche su plañido / de soledad", el silencio, "el paso malherido" que se adelanta, la sangre, el dar a luz de la palabra (recuerda ese "Un rostro, su heredero", ya visto en la obra anterior) sirven de pórtico al desarrollo de la angustia, concebida no fulgurante, sino en el gris del desmoronarse cotidiano, del marchitarse dolorosa e imperceptiblemente, pero también a la esperanza del día y del nuevo amanecer, que es la promesa perdurable del Reino que vendrá. Se trata de un "lento aprendizaje" / "para quedarse solo frente al muro, / descifrando no sé qué nombre oscuro / hasta volver el muro transparente".

El hombre, sin embargo, no está solo en ese puesto de avanzada de la noche frente al misterio. Están los eslabones de la sangre, la cadena en la que "Los que te precedieron son presencia / que te va sosteniendo". Tal vez porque importa haber esperado que se cumpliera un destino, dócilmente, dando pasos en la cuerda floja con un abismo a cada lado, o en la contradicción profunda que a veces exhorta al prisionero del romance español a abdicar de la esperada avecilla del alba para admitir la alucinante loba.

El poema ilumina esos temas de España que tienen la rojez oscura y las intermitentes luces de los cuadros del Greco, imágenes de muerte entre lumbraradas súbitas que evocan a Goya o a Picasso, recuerdos de Soria o de Salamanca:

"deslumbrante medida / que ensimisma / de soles / austera piedra / vívida, / resplandores exactos / donde enciende la noche / filigrana que rueda, / tensa ojiva, / memoria, / muro / nunca apagado, / canto / de húmedas voces / oreándose / de llamas / al viento / que no vuelve".

Es siempre el encuentro con la palabra, pero ahora a través de la piedra culturizada, del doloroso arrancarla de su mansedumbre hasta volverla resplandor y revelación.

En la parte final, el poeta canta con voz intensa pero contenida un motivo ya visitado por algunos grandes españoles del siglo —Guillén, Salinas, Hernández—: la jubilosa unión del hombre y la mujer. Aquí la luz reemplaza las tinieblas del pánico, arrebatada en claridad y todo se vuelve visión que ciega, hallazgo que deslumbra, parábola mística en que el poeta celebra el encuentro inefable con el verbo:

"Sílabas / como voces / te amanecen el mundo, / reino oscuro de luz, / palabra / de silencio".

Por debajo de lo que el autor llama "delirios dispersos", surge así, con exigencia casi ascética y un rigor que exige verso a verso la palabra exacta, la insustituible, la única, el testimonio ardiente del que peregrina a la búsqueda de "la cifra impar, el número primero".

DOLORES DE DURAÑONA Y VEDIA

CARLE, MARIA DEL CARMEN; GONZALEZ DE FAUVE, MARIA E.; RAMOS, NORA BEATRIZ; FORTEZA, PATRICIA DE; LAS HERAS, ISABEL J. *La sociedad hispano medieval. Los marcos de agrupación de los hombres*. Buenos Aires, Tekné, 1980, 91 pp.

Aunque sus autoras confiesen aspirar sólo "a ofrecer una visión a vuelo de pájaro de los siglos últimos de la Edad Media castellana" (p. 7), es éste un amplio estudio sociológico de la mencionada época.

El capítulo I se refiere al matrimonio en todos sus aspectos: elección del cónyuge, para la que había que tener en cuenta raza, religión, estrato social y parentesco (incluyendo las formas de evadir estas trabas o de usarlas en beneficio propio); los desposorios, bodas y sus gastos inherentes, las causas de separación, los aportes económicos (arras y dotes) que hacían los desposados y también las uniones ilegítimas y penalidades por adulterio.

En el siguiente capítulo se habla de aquello que da sentido al matrimonio: los hijos. Su papel en el hogar era tan importante que "la esterilidad se considera causal de divorcio" (p. 27). Se describe su crianza y forma de instrucción. Un muy interesante apartado se refiere a la solidaridad familiar: "Es notable la fuerza de cohesión de la familia, en sentido amplio, que actúa como un todo no sólo en el plano económico, sino también en el jurídico y espiritual, tanto cuando se trata de participar en una venta como ante la injuria y ante la venganza que ésta impone para recuperar la honra" (p. 32).

El capítulo referido a los grupos de encomendados es un detallado estudio de diversas formas de encomendación, desde la vasallática, hasta la que se realiza por miseria, pasando por la *incommunio* y la behetría, todas inspiradas en un deseo común de auxilio y protección.

En "Agrupaciones a través de la tierra y la jurisdicción", se señala cómo la tierra, su posesión o usufructo, estructura la sociedad. Están ampliamente explicadas las obligaciones del colono hacia el señor y, también, del señor hacia el colono, el surgimiento del señorío y las funciones que ejercían los condes.

En el siguiente capítulo, "Concejos y municipios", se detalla la constitución y funcionamiento de las asambleas municipales, los derechos y organización ciudadanos, y la reunión de cortes.

Cierra este libro un capítulo dedicado a "Agrupaciones de tipo político y económico", otras formas de mutuo respaldo propias de la época. Aquí se describe con detenimiento, el surgimiento de cofradías y gremios, su organización, características y trato que les dispensaba la Corona.

En síntesis, esta obra trata desde la pequeña célula de la sociedad, que es el matrimonio, hasta el pilar del estado moderno, la comuna, todo ello en forma clara, amena, con gran apoyo en los documentos conservados y en una extensa bibliografía. Es valioso aporte para el estudio de la sociedad medieval, por la profundidad de sus conceptos y lo completo de su tratamiento.

LIDIA BEATRIZ CIAPPARELLI

DAMASO ALONSO, *La "Epístola Moral a Fabio", de Andrés Fernández de Andrada*. Edición y estudio. Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Grados, 1978.

El presente estudio crítico es el resultado de cuarenta años de investigación, que se fueron prolongando al encontrarse nuevos manuscritos de la obra, que se sumaban a los siete existentes en el momento de su iniciación hasta totalizar catorce. La aparición de cada uno de ellos obligaba al autor a una revisión completa de su trabajo, así como a redactar de nuevo amplias porciones de la obra.

Este estudio, que cierra la discusión sobre la paternidad de la *Epístola* indiscutiblemente ligada ya a Andrés Fernández de Andrada, se abre con una ojeada inicial, primera aproximación a los famosos tercetos, en que propone su división en dos partes, una reconsideración y un prólogo, de acuerdo a la organización del tema y de un esbozo original de las mismas. Ese análisis va a profundizarse luego en un estudio pormenorizado tanto del estilo (léxico, orden de las palabras, signifiante y significado, encabalgamiento, aliteración, ideal estilístico, forma estrófica, etc.), como de las ediciones de la *Epístola* —especialmente de los textos en que se basa la presente edición—, autoría y fecha de la obra, clasificación de los manuscritos y la atribución de los mismos a Fernández de Andrada.

Inmediatamente después presenta la médula esencial de la obra: una edición de la *Epístola Moral a Fabio* con variantes y notas críticas, basada en los catorce manuscritos antes citados, aunque Dámaso Alonso considera que pueden ser muchos los que aún no han sido exhumados y yacen ignorados en bibliotecas tanto españolas como de cualquier otra parte del mundo, cosa que hace notar ya en el prólogo donde, con un rasgo de humor, habla de la premura de publicarlo antes de que el descubrimiento de un nuevo manuscrito le obligue, una vez más, a reconsiderar su trabajo.

El estudio se cierra con la curiosa biografía de este gallardo capitán, Andrés Fernández de Andrada, que defendiera a Cádiz de los ingleses; amigo del "exigentísimo Rioja", entre cuyos papeles se encontró la otra única muestra que, además de la *Epístola*, nos queda de la actividad poética de Andrada, *La entrega de Larache*, en la que queda reflejada una nobleza, una independencia de criterio que en nada contradice sino que confirma el alto espíritu y el menosprecio de la adulación que respira la *Epístola* y que lleva a considerar al autor como un espíritu independiente en el terreno de la política.

Este mismo luminoso poeta, apreciado en los ambientes más escogidos de Sevilla, ha dejado también una carta, escrita el 15 de julio de 1596, sobre la toma y saqueo de Cádiz por los ingleses, obra vivaz, llena de humor y encanto, satírica y muy personal, a la que Dámaso Alonso califica de "pieza llena de originalidad y encanto dentro del reducido caudal del epistolario español".

¿Contrasentidos propios de la época? Este mismo Andrés Fernández de Andrada —que dedicara a Fabio (don Alfonso Tello de Guzmán) su *Epístola* invitándolo a romper ligaduras de la corte y volver a Sevilla, despreocupándose del mañana y aplicándose a la búsqueda de un fin trascendente, viviendo en apartamiento, adquiriendo la virtud de modo gradual, moderadamente y sin llamar la atención en nada, ni aun para morir— de un modo en cierta forma

inexplicable, parte hacia Méjico, en compañía del mismo Tello, y ocupa una serie de cargos menores, hasta morir en la indigencia y ser enterrado por caridad.

Pero más allá de todo ello, la *Epístola* es la obra de un gran poeta, escrita en el más puro castellano, dentro de la tradición estoico-senequista; marca un hito dentro de las letras castellanas del Siglo de Oro.

“Nunca —dice Dámaso Alonso, al concluir su estudio— quizá más necesaria su lectura que en este siglo, hostil como ninguno, en que hemos tenido la desgracia de vivir. Hoy como nunca es la apetencia y la conquista de la riqueza y el placer lo que agita a una humanidad idiotamente alocada. Qué sensación de reposo sumergirnos en los tercetos de la *Epístola Moral*, sentirnos aislados de tanta miseria como nos rodea, tenerlos como compañeros de alto fin inasequible mientras vivimos «antes que el tiempo muera en nuestros brazos»”.

INÉS ROCCA RIVAROLA DE VACCAREZZA

GONZALO DE BERCEO, *La vida de Santo Domingo de Silos* (En: “Obras Completas”, de Gonzalo de Berceo. Estudio y edición crítica por Brian Dutton, London, Tamesis Books Limited, 1978, t. IV. Colección Tamesis, Serie A-Monografías, LXXIV, 293 pp.).

Con una dedicación y espíritu crítico que nos hace recordar al maestro Menéndez Pidal, Brian Dutton recorrió y estudió, según nos dice en el Prólogo, la región del Santo riojano para conocer a fondo su vida e historia y poder “...explicar detalladamente las muchas referencias geográficas de la *Vida de Santo Domingo* y también relacionarla con la vida diaria del monasterio” (p. 9).

Al momento de publicar este tomo, el penúltimo de la serie, promete un sexto que contendrá una concordancia comentada de todas sus obras y una serie de estudios sobre Berceo. Sin duda, un epílogo feliz a tan esforzada obra.

En la Introducción a la primera parte nos refiere la vida del Santo, la relación de los monasterios a los que el Santo perteneció, las fuentes de la obra y sus manuscritos.

Con respecto a las fuentes, Dutton, siguiendo la idea del crítico John Fitzgerald, considera que *La vida de Santo Domingo de Silos*, de Berceo, deriva de la *Vita Beati Dominici*, de Grimaldo, encargada por el Abad Fortunio, sucesor de Santo Domingo, y escrita hacia 1090, época en que las relaciones entre los dos monasterios, San Millán y Silos, habían mejorado.

En cuanto a los manuscritos de dicha obra que se conservan (Ms. S conservado en Silos; Ms. H en la Real Academia de Historia y Ms. E en la Real Academia Española), Dutton los describe minuciosamente, estableciendo una interesantísima filiación con relación a los manuscritos de las obras completas de Berceo. Allí nos deja ver su posición crítica al respecto y su intento de reconstrucción de la versión original de *Santo Domingo* sobre la base de

los paralelos entre el Ms. I (copia del padre Ibarreta, del año 1775, de los Ms. Q y F de las "Obras Completas") y el Ms. F (Ms. en folio de las "Obras Completas", de 1325).

La preocupación central de Dutton estriba en la posible existencia de una copia de *La Vida de Santo Domingo de Silos* sacada del Ms. Q (Ms. en cuarto de las "Obras Completas", de 1250-60).

Con cierto humor destaca la suerte de los editores de Berceo quienes "...hemos sido perseguidos por la fortuna" (p. 24), en el sentido de que siempre se descubren nuevas versiones luego que ha sido publicada una edición crítica de esa obra.

El aporte fundamental de esta edición radica en que no sólo recurre como base al Ms. S de la obra de Santo Domingo, como ya lo hicieran Vergara, Sánchez y otros, sino al Ms. de las "Obras Completas" I (Q) cuando los manuscritos H y F no son suficientes.

A continuación nos da las normas detalladas para su edición y explica las enmiendas críticas.

En la *Segunda Parte* de su estudio presenta el texto de *La Vida de Santo Domingo* dividido en dos libros con estrofas numeradas.

El aparato crítico está dispuesto al pie de página, con brevedad y concisión. Consta de la lección de algunas palabras según los diversos manuscritos, breves explicaciones y reflexiones sobre la propuesta de otros críticos que Dutton sigue o rechaza.

Con mucho criterio coloca las notas al texto y las notas existentes en los manuscritos a continuación del texto, hecho este que evita la lectura engorrosa que suele caracterizar a las ediciones críticas. Las notas al texto constituyen un documento valioso por la sensible interpretación de la personalidad de Berceo, por la filiación bíblica de sus imágenes, por su vinculación con coplas de otras obras del autor, por sus referencias histórico-geográficas y por sus comparaciones con el texto de Grimaldo.

La *tercera parte* del libro presenta una edición parcial y comentada de la *Vita Beati Dominici* de Grimaldo. Esta parte resulta de esencial interés por la captación de las diferencias que separan el estilo de Berceo del de Grimaldo, caracterizado el primero por la amplificación y novelización de los elementos dramáticos, la condensación de elementos poco concretos y la omisión de las eruditas referencias bíblicas de su fuente.

Culmina la obra con un Apéndice donde transcribe varios documentos que nos dan noticias del Santo, un Glosario, una Bibliografía selecta y un Índice razonado.

A lo largo de doscientas noventa y tres páginas Dutton deleita al lector amante de Berceo no sólo por la erudición y minuciosidad que muestra en el manejo del material, sino por la valoración e interpretación que constantemente le imprime al mismo. Obra triplemente valiosa por su edición, por su autor y por la admirable vida allí narrada.

MARÍA MARTA LÓPEZ ASCONAPÉ

RUSSELL, P. E., *Temas de "La Celestina"*, Barcelona, Ariel, 1978, 508 pp.

Dieciséis estudios críticos, escritos entre 1952 y 1977 por el catedrático de Oxford y compilados en esta obra para la colección Letras e Ideas, dirigida por Francisco Rico, aportan un interesantísimo y serio concepto de interpretación de las letras españolas.

En la introducción, el prof. Russell hace hincapié en su "preocupación generalizada: la de establecer lo que ocurre cuando acudimos a la historia en busca de aclaraciones de un texto literario".

La historia brinda datos "para averiguar cómo una obra literaria fue ideada por su autor o comprendida por los lectores, teniendo en cuenta tanto el contexto histórico-social e ideológico como las tradiciones literarias de la época en que se escribió". Así, a la luz de este aliento desfilan trabajos en su mayoría sobre el *Poema de Mío Cid* y *La Celestina*.

En cuanto a los primeros, éstos son de significativa trascendencia, pues Russell conoce y maneja la bibliografía existente acerca del tema y es capaz de ofrecernos un valioso análisis de la Oración de Jimena, comparándola con oraciones de súplica de la épica francesa y con las escritas por españoles como Berceo, Juan Ruiz, etc., resaltando su valor en tanto creación poética.

En otro artículo se refiere al culto que se desarrolló durante la Edad Media en torno a la tumba del Cid en Cardeña y su relación con la redacción del *Poema*.

Con respecto a la fecha del *Cantar*, Russell se inclina por una composición más tardía a la de 1140 sostenida por Menéndez Pidal. Para probar su teoría da un ejemplo, entre otros; éste es un sustancioso texto sobre los problemas de diplomática en el *Cid*.

Entre los estudios referidos a *La Celestina*, es de singular significado el que trata de la magia como tema integral de la *Tragicomedia* y del modo en que se concebía lo diabólico y su intervención en el mundo del siglo XV. Otro artículo rescata del olvido al primer comentario crítico de *La Celestina*, hecho por un legista del siglo XVI.

Otros trabajos ilustran sobre *Don Quijote* y una faceta diferente y poco tenida en cuenta por otros estudiosos: la risa a carcajadas. Reconsidera teorías críticas sostenidas, por ejemplo, por Américo Castro en cuanto a la influencia del Concilio de Trento en la literatura profana y ofrece su contrapartida siguiendo su método crítico; realiza, además, no menos interesantes y hasta urticantes observaciones sobre libros tales como *España, un enigma histórico*, del profesor Sánchez Albornoz o *La originalidad artística de La Celestina*, de la profesora María Rosa Lida.

En resumen, este libro contiene abundante material concienzudamente documentado, clarificador de aspectos de la literatura española. Su principal novedad consiste en que su autor posee un agudo sentido del rigor científico. Es un genuino representante de una renovadora corriente crítica que intenta iluminar con nuevas teorías el universo de las letras hispanas.

LILIANA DORA GARABELLI

EURIPIDES, *Troades*, Edited with intr. and comm. by K H. Lee Basingstoke and London, Macmillan Education - St Martin's Press, 1976, 288 + XXXIV pp.

Las troyanas, *Alejandro* y *Palamedes* conformaron una trilogía representada en el año 415. A este respecto, Lee dice que si bien es verdad que el término *trilogía* no debe entenderse en un sentido más estricto, a la manera de la *Orestíada* esquiliana, los tres dramas poseen un tema común y una cierta interdependencia. Así pues, Lee sigue la reconstrucción argumental de las dos obras perdidas que realiza Webster (*The tragedies of Euripides*, London, 1967) y remarca el interés que tiene el estudio de los fragmentos que poseemos de ellas; especialmente del *Alejandro*, donde Hécuba es todavía la reina de una gran ciudad, en contraste con la mujer que ha perdido su familia y su fortuna en *Las troyanas*. "The juxtaposition of these characters, at once the same and quite different, is a concrete manifestation of the *metaballómenos daimon* to which Hecuba, the Greeks and the *condicio humana* itself is subject" (p. xii). En cambio el *Palamedes* orienta al espectador al castigo que Nauplio inflige a los griegos en venganza por la muerte de su hijo.

En *Las troyanas* se desarrolla la tragedia de la ciudad, marcada por la ruina, la muerte de sus guerreros y jefes, el incendio de sus templos, la profanación de sus altares y el sacrilego rapto de Casandra a manos de Ayax. Todo esto es obra de los griegos, a quienes Poseidón y Atenea reprochan sus crímenes y harán que los paguen con terribles desgracias, incluso con la muerte. Tenemos, entonces, también una tragedia de los griegos, con un contorno delineado ya en el *Palamedes*. Dado este esquema es fundamental el papel del prólogo, cuya función es describir el destino que les aguarda.

Esta situación, producto en parte de un estado de guerra, no puede dejar de tener relación con otros hechos contemporáneos a Eurípides; pero el drama no es sólo propaganda política sino una obra de arte, preocupada incluso por problemas de orden filosófico, como nos lo muestra el célebre *agón* de Helena con la esposa de Príamo. En él, piensa Lee, podemos pensar que los puntos de vista de ésta coinciden sustancialmente con los del propio Eurípides. De todos modos, esto encierra una terrible ironía ya que, aunque Hécuba parece llevar la mejor parte en la discusión, sabemos que Helena no habrá de morir. "In the last analysis it is not argument, but less rational factors which hold sway in human affairs. These factors, call them what we will, Aphrodite or perverted nous, the gods or the passion of men, are the influences which cause the misery of war and allow the guilty to go free and the innocent to be condemned." (p. xxiii)

Digamos, por fin, que la presente es una edición crítica con un comentario *ad verbum*, un análisis métrico y una bibliografía escogida, todo al estilo de otros trabajos similares que presenta la filología en lengua inglesa.

RAÚL LAVALLE