



Letras

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

DICIEMBRE 1985

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Sr. Pbro. JOSÉ LUIS TORACA

Director del Departamento de Letras

Dr. RODOLFO BUZÓN

Secretaria Académica

Profª MARTA SUSANA CAMPOS

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Prof. LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

Secretarios de Redacción

Profª TERESA IRIS GIOVACCHINI

Prof. HUGO LOMBARDINI

Profª L. S. SORIANO de PENSEL

Prosecretaria de Redacción

Profª LILIANA G. MASSOCCO DE LABONIA

Consejo Asesor

Dr. ARTURO BERENGUER CARISOMO, Dr. CARMELO DI LEO,
Profª ELENA JUNCAL, Profª MARÍA ESTHER MANGARIELLO,
Profª GRACIELA PUCCIARELLI de COLANTONIO, Dra. NILDA E.
BROGGINI y Profª TERESA HERRAÍZ de TRESCA

Consejo de Administración

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

EL APARENTE ESTILO SIN ESTILO EN *EL GALLEGO* Y SU CUADRILLA, DE CAMILO JOSÉ CELA

INTRODUCCIÓN

El gallego y su cuadrilla es una serie de apuntes carpetovetónicos, como los define su autor. Es el mismo C. J. Cela quien, en el prólogo a la obra, describe el apunte:

El apunte carpetovetónico pudiera ser algo así como un agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte, narrado, dibujado o pintado, de un tipo o de un trozo de vida peculiares de un determinado mundo: lo que los geógrafos llaman, casi poéticamente, la España árida.

Corresponde a la misma esencia del apunte, entonces, esta presentación desordenada, rápida, generalmente breve, de distintas escenas de la vida del centro de España. Es que Cela, fiel a un estilo que lo define como escritor, se propone captar al natural la vida cotidiana, el instante, los personajes anónimos. Por lo tanto, el estilo, la técnica narrativa tiene que responder a ese fin: como la vida es cambiante, permanece un instante y pasa; los acontecimientos son distintos al igual que los personajes, las técnicas deben adecuarse a estas realidades y así vemos que con gran maestría, el autor nos sorprende apunte tras apunte, como nos sorprende la vida misma.

Me propongo en este trabajo presentar algunas de las técnicas narrativas que se suman para crear este estilo tan particular de los "apuntes carpetovetónicos".

Es particularmente sorprendente la forma en que Cela maneja la presencia del narrador en los diferentes apuntes. Considero que la variedad de formas que aparece constituye la característica más importante de la obra en cuanto al aspecto formal. Haré, por lo tanto, una presentación de las distintas maneras en que este narrador irrumpe en los apuntes.

El narrador que aparece con más frecuencia es el narrador en tercera persona, que se caracteriza por su objetividad; quiere ser el transmisor de una realidad determinada; describe y presenta personajes.

"Un pueblo":

El pueblo es un pueblo cualquiera, un pueblo perdido por las tierras de Castilla, no por la Castilla del páramo y el cereal, sino por la otra, por la del vino y el monte bajo, los chaparrales y la paloma zurita, el encinar, el canchal, el pollo de perdiz y las vides naciendo en la linde misma en donde muere el pino de la resina (p. 17).

"La romería":

El cabeza de familia, después de cenar, se sentó en el jardín en mangas de camisa, como hacía todos los sábados por la noche, a fumarse un cigarrillo y pensar en la fiesta... (p. 28).

Unas veces este narrador da su opinión sobre los personajes. Esta opinión es generalmente cruel y dura, mostrando a los personajes en toda su descarnada realidad.

“La romería”:

La tal doña Adela era un vejestorio repipío que tenía alma de gusano comemuertos (p. 28).

...la rosquillera, que era una tía gorda, picada de viruela, con los ojos pitañosos y las carnes blandengues y mal sujetas... (p. 37).

Otras veces expone el punto de vista de sus personajes, como en el caso de “El tonto del Pueblo”, cuya lata para recoger colillas era su mayor tesoro.

La lata, que era uno de los orgullos de Blas Herrero Martínez, era una lata hermosa, honda, de reluciente color amarillo con una concha pintada y unas palabras en inglés (p. 46).

“Doña Concha”:

Doña Concha es una mujer casada. Si quedase viuda, si don Florián, que está fuerte como un roble, ¡Dios no lo haga!, la dejase más sola de lo que está, Doña Concha, sin cambiar el gesto, hablaría y mandaría sin levantar la voz, como una reina durísima y triste. Pero don Florián, ¡Dios lo conserve!, está vivo, y sano, y animoso (p. 25).

Este narrador también usa expresiones y refranes populares, como los siguientes:

En realidad, habían sido poco precavidos, porque cada cual podía haberse traído su botella; pero claro está, a lo hecho, pecho: aquello ya no tenía remedio y, además, a burro muerto, cebada al rabo (p. 33).

A través de la utilización de expresiones como éstas, el narrador no está tan alejado de los hechos que narra, conoce la realidad que refleja y, además, consigue la complicidad del lector que no puede evitar unas veces la sonrisa y otras la risa, por la visión original e inesperada que el narrador da a los hechos.

De tanto en tanto, el narrador irrumpe imprevistamente en la narración, dirigiéndose directamente al lector, como en el apunte “El fin de las apuestas de Don Adolfito”.

La tertulia de don Juan de Dios de Cigarrón y Expósito de Luarda era algo graciosa. Otro día, a lo mejor, les cuento algo de ella. Hoy no, hoy ya no tengo sitio (p. 135).

Otra forma singular de aparecer el narrador en tercera persona, es verse a sí mismo como a través de un espejo y describir paso a paso sus acciones.

“Cebreros”:

El escritor ha venido hasta Cebreros, no a dar una conferencia, como en Tomelloso, sino a todo lo contrario. El escritor no ha venido hasta Cebreros a hablar; ha venido a descansar, a escuchar, a mirar y a beber vino... (p. 20).

En algunos apuntes la verosimilitud de los hechos y la realidad de los personajes están logradas por la aparición, a veces casi imperceptible, del narrador.

“Unos juegos florales”:

El autor de estas líneas debe confesar con toda modestia, porque no es de buena ley adornarse con galas ajenas, que la frase es de don Rosendo, el presidente de la Diputación (p. 104).

“Deogracias Caimán de Ayala, fagotista virtuoso”:

Deogracias Caimán de Ayala nació para el fagot, y lo demás le importaba un pimiento.

Cuando yo lo conocí vivía de pupilo en la casa de Maruxa la Rómula... (p. 120).

En muchos apuntes el narrador se hace presente en la narración pero como mero puente entre una fuente, de donde surge la historia, y el lector. Esa fuente puede tener distinta procedencia:

a- *Una historia familiar*

Hablo de un viejo trozo de historia oído en mi casa, hace ya tiempo, y conservado de un tiempo aún más lejano todavía. (“Pregón de feria”, p. 54).

b- *Un pregón popular*

Lo que aquí copio es uno de sus pregones; tengo buena memoria y puedo repetirlo casi por entero.... (Ídem).

c- *Historias contadas por un personaje*

Los datos y las señas particulares semovientes que van a desfilan por esta galería de la docenita de fotografías al minuto, los debe el firmante a la buena retentiva de su amigo Sansón y a la merced que le hizo en confiárselos, (“Sansón García, fotógrafo ambulante”, p. 211).

d- *Historias escritas por un personaje*

Le pedí que me escribiese en un cuaderno algunas de las cosas que sabía, y el hombre, a las dos semanas, me mandó por un propio la historia y una carta, áspera y bella como la flor del tojo... (“El hombre lobo”, p. 253).

e- *Romances de ciegos*

Un alma caritativa, de las que nunca faltan, nos puso en la pista de una bella y aleccionadora colección de romances de ciego... Entre estos romances hemos buscado, para poder ofrecer al lector paciente y gustoso un florilegio de hembras criminales... (“Algo sobre damas bravas”, p. 269).

En otros apuntes el narrador es uno de los personajes que interviene en la acción y, por supuesto, narra en primera persona, pero nunca es el protagonista absoluto de la narración, sino que se mantiene a un lado para destacar a otros personajes o la escena que está describiendo.

“Una jira”:

...aquella jira campestre tan bonita la hicimos en compañía de la Tuerta, la Plantá y la Tonta, que estuvieron muy chistosas y muy ocurentes. La Tuerta contó algunos chistes de tartamudos, la Plantá cantó lo de la “fiel espada triunfadora que ahora brilla en mi mano”, y la Tonta me cargó todo el camino una bota de vino de medio arrobita... (p. 43).

Hemos realizado hasta aquí un muestreo de las diferentes maneras en que el narrador aparece en los apuntes. Como hemos visto, su presencia varía de apunte en apunte. Sin embargo, estos narradores se proponen reflejar la realidad, cada uno desde su punto de vista. Y esto está de tal manera logrado que es como si la vida misma o, mejor dicho, trozos de esa vida, se desarrollaran ante nosotros mismos. Lo que hace el narrador es acercarse o alejarse, es decir, ubicarse en distintos ángulos desde donde observa la realidad. Así aparecen ante nuestros ojos escenas recortadas, variadas, distintas, pero que unidas forman una realidad: la España de la Cordillera Carpetovetónica.

El narrador o los narradores enfocan su cámara de tal manera que las escenas y dramas cotidianos y los personajes anónimos se convierten en protagonistas. La vida misma adquiere dimensión estética.

En el apunte “Algo sobre damas bravas”, el narrador dice cuál es su intención dentro de la obra: “...las cosas son como son y a nosotros no nos toca más que mirarlas”.

Hablamos anteriormente de la movilidad del narrador en los apuntes. Dicho movimiento hace que los hechos de la vida cotidiana estén vistos cada uno desde una perspectiva particular. Es así que en ellos se descubre su intimidad, su esencia. El narrador nos lleva desde la ironía al humor y desde la amargura hasta el grotesco, pasando por el tremendismo y la crueldad.

La ironía suele estar presente en la descripción de alguna escena determinada, como en el apunte “Tertulia en la rebotica”.

Rodeados de lozas botánicas, muebles desportillados y olor a xeroformo, don Julián, don Estanislao y don Lunes, se reunían todas las tardes, a eso de las siete, con don Matías. Don Matías era boticario; don Julián, coadjutor de la parroquia; don Estanislao, veterinario, y don Lunes, sastre diplomado (militar y paisano, uniformes civiles). En realidad y aunque otros pensasen —y aun propalasen— lo contrario, don Julián, don Estanislao, don Lunes y don Matías eran, sin duda alguna, las fuerzas vivas de la localidad, el eje alrededor del cual giraban, un poco a la fuerza y sin posible resistencia, las gentes y la vida entera del pueblo de N., ... (p. 77).

Otras veces la ironía se hace presente en frases cortas, puestas generalmente al final de una narración en tercera persona. Con estas expresiones el narrador irrumpe en la narración interpretando la realidad de un suceso o de un personaje. Y esta realidad deja al descubierto su trasfondo ridículo, grotesco o cruel. El narrador, entonces, ayuda a la comprensión de la realidad narrada.

“Boda en el café”:

Los novios se sientan y sonríen. El festín ha comenzado y una nueva vida empieza para los dos. La madrina está triste; probablemente le aprietan los zapatos (p. 50).

“Una jira”:

...A la mayor le habían vaciado un ojo de una pedrada que le dieron en un carnaval, hace ya años; desde entonces, en el pueblo, y como para compensar, le pusieron de mote la Tuerta. A la segunda la dejó un novio viajante que tuvo, a la puerta de la iglesia; la empezaron a llamar la Plantá. A la tercera, que le quedó la boca algo torcida de una enfermedad, la llamaban simplemente, la Tonta. Los que las bautizaron, como puede verse, eran un dechado de caridad y de tierno corazón (p. 43).

Otra característica importante de los “Apuntes” es la simultaneidad de los hechos narrados. Es decir, se presentan distintas acciones que están sucediendo en el mismo momento. Esta técnica apunta directamente al fin que se propuso el autor: representar la variedad de escenas y de personajes que nos brinda la realidad. Además, las acciones descriptas se hacen presentes de tal manera y tienen un dinamismo tal que parecieran desarrollarse ante nuestros ojos. El narrador logra así captar el momento. Podemos hablar de “instantánea”, aplicando un término del vocabulario fotográfico. Citaré a continuación algunos ejemplos.

“Cebreros”:

...las moscas zumban en enjambre. Un perro pasa, el rabo entre las piernas, la lengua seca, husmeando distraídamente sabe Dios qué suerte de rastro perdido. Un niño solitario juega con unos huesos de albaricóque, mientras una moza lejana canta con una voz sonora como un cascabel el último cuplé que la radio ha dejado caer sobre Cebreros. Una vieja muy vieja toma el sol que sólo puede tomarse a su edad, y unas golondrinas pasan a media altura, persiguiendo veloces los ciegos, los sordos zigzags del aire... (p. 21).

“Un pueblo”:

Quando los guitarreros pasan, rascando las bandurrias y las guitarras por la calle abajo, un vientecillo de siglos se estremece ligeramente sobre las altas copas de los árboles, delante de la iglesia. Se detiene en su paso la mujer que cruza, de vuelta de la fuente del pilón de la plaza, el pilón de piedra más fuerte del mundo, el del agua buena, para verlos pasar, y la cigüeña que cuenta las horas, conforme van cayendo, desde su nido del alto reloj de la torre, mira con sus grandes ojos atónitos el mismo espectáculo que vieron las cigüeñas de 400 años atrás. Un mozo de rojo pañuelo de seda al cuello va cantando, ahora que son los días de la función... y un viejo, desde un poyo del camino, hace parsimoniosamente, recuento de las tres glorias pasadas (p. 19).

Hemos mostrado hasta aquí sólo algunos de los recursos de estilo de los “apuntes carpetovetónicos”. Aparentemente y en una primera lectura, la obra parece simplemente un conjunto desordenado de relatos, sin ninguna conexión entre sí. Pero al penetrar en la esencia de los “apuntes”, vemos que este aparente no estilo adquiere una significación que va íntimamente unida al fin al que apunta la obra: mostrar la realidad y descubrir su belleza interior y

su verdad. La vida cotidiana es desordenada y cambiante, y en sí misma esconde una belleza y significación que hay que saber descubrir. Cela lo ha hecho recurriendo para ello a distintos recursos y buscando el más adecuado para cada porción de realidad que quería mostrar. Para terminar creo conveniente dejar la palabra al mismo Cela.

...la literatura española... ignora el equilibrio y pendula, violentamente, de la mística a la escatología, del tránsito que diviniza... al bajo mundo, al más bajo y concreto de todos los mundos, del pus y la carroña y, rematándolo, la calavera monda y lironda de todos los silencios, todos los arrepentimientos y todos los castigos... en uno de esos pendulares extremos... habita el apunte carpetovetónico: como un pajaraco sarnoso, acosado y fieramente ibérico. Y que no puede morir, por más vueltas que todos le demos, hasta que España muera.

NORMA SUSANA ALIOTO
Universidad Católica Argentina

BIBLIOGRAFÍA

- CELA, CAMILO J., *El gallego y su cuadrilla*. Barcelona, Destino, 1976.
ALBORG, JUAN L., *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1958.
DE NORA, EUGENIO, *La novela social española. 1898-1960*, Madrid, Gredos, 1958/62.
GIL CASADO, PABLO, *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
ILIE, PAU, *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963.
VIVANCO, LUIS FELIPE, "Una tierra, un escritor, una edición", en *CHA*, agosto, 1960.
ZAMORA VICENTE, ALONSO, *Camilo José Cela. Acercamiento a un escritor*, Madrid, Gredos, 1962.
Cuadernos Hispanoamericanos. (Homenaje a Camilo José Cela). Julio-agosto, 1961.
PREDMORE, R. L., "La imagen del hombre en las obras de Camilo José Cela" en *La Torre*. Revista general de la Universidad de Puerto Rico. Año IX, nº 33, enero-marzo 1961.

NOTAS PARA UNA EVALUACIÓN DEL PENSAMIENTO DE BAKHTIN EN EL RABELAIS

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es el de contribuir a una evaluación del aporte teórico que Mikhail Bakhtin hace en su libro *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. La necesidad de dicha evaluación obedece al hecho de que el *Rabelais* contiene un conjunto de lineamientos teóricos extremadamente rico, cuyo campo de aplicación se extiende más allá de la obra del gran autor francés. Bakhtin plantea explícitamente que si estudia con tanto interés la obra de François Rabelais es porque

le roman de Rabelais doit être la clé des splendides sanctuaires de l'oeuvre comique populaire peu explorés et demeurés presque incompris.¹

Últimamente, se han efectuado numerosas propuestas para analizar, mediante la "llave" sugerida por Bakhtin, diversas obras, tanto cercanas a la época de Rabelais (como la tesis de Tatiana Bubnova sobre *La lozana andaluza*)² como contemporáneas (por ejemplo, la propuesta de Melis para el análisis de Arguedas.³ La existencia de tantos intentos por aplicar los conceptos del autor ruso más allá de la obra de Rabelais reafirma la necesidad de la evaluación de su aporte teórico, en especial en lo referente a la cultura carnavalesca. Con tal objetivo, dejaré deliberadamente de lado en este artículo la consideración de su contribución al estudio de la obra de Rabelais en particular, para detenerme a examinar el análisis de la cultura cómica popular formado en el *Rabelais*.

2. EL APORTE DE *Rabelais*

Creo que para intentar una evaluación del aporte teórico del libro sobre Rabelais, hay que distinguir tres aspectos de dicho trabajo:

- 1) El análisis acerca del mecanismo interno de las imágenes que constituyen "la concepción estética particular de la vida práctica" a la que Bakhtin denomina realismo grotesco.⁴
- 2) La interpretación de la relación entre la cultura cómica popular y la que Bakhtin llama cultura oficial.

¹ M. BAKHTIN, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 11. Existe traducción española: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974. En adelante citaré esta obra como el *Rabelais*.

² TATIANA BUBNOVA, *El "Retrato de la lozana andaluza" a la luz de las teorías de Mijaíl Bajtín*, El Colegio de México, 1985 (copia mecanografiada del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, U.B.A.).

³ ANTONIO MELIS, "Figure del rovesciamento e figura dell'alterità", en *Il linguaggio, il corpo, la festa*, Milano, Franco Angeli, 1983, pp. 153 a 168.

⁴ M. BAKHTIN, ob. cit., p. 28.

- 3) La interpretación de la inserción y función de la cultura cómica popular en la vida real, histórica y concreta.

2.1.) *El análisis de las imágenes del realismo grotesco*

En cuanto a este primer aspecto, el mismo constituye, desde mi punto de vista, el aporte más importante del *Rabelais*. Bakhtin se ha propuesto estudiar las imágenes cómicas populares como un sistema coherente y, a través de su obra sobre el autor francés, ha encontrado los rasgos comunes que hacen coherente a ese sistema de imágenes. Estos rasgos podrían sintetizarse, en grandes líneas, del siguiente modo:

- a) Rebajamiento⁵ de lo ideal y abstracto al plano de lo material y corporal;
- b) Inversión de las jerarquías sociales concretada en el tema del mundo al revés;
- c) Afirmación del carácter positivo, hiperbólico de la vida material del hombre.

Estos rasgos generales presiden, por así decirlo, el tratamiento de las imágenes particulares y los temas de la obra de Rabelais que Bakhtin considera en su libro (el cuerpo humano, el banquete, el infierno, etc.). Creo que este aspecto del *Rabelais* resulta iluminador y extremadamente sugestivo para la comprensión de un sistema de imágenes que, por supuesto, no es exclusivo del autor francés.

Pero el aporte teórico de Bakhtin para la comprensión de la obra cómica popular no se limita a haber rastreado un conjunto de rasgos que permiten estudiar las imágenes cómicas como un sistema orgánico. Lo interesante es que los principios descritos en el *Rabelais* no se restringen a dar cuenta de los rasgos generales de las imágenes cómicas que aparecen en obras verbales. La unidad de estilo que Bakhtin encuentra en estas imágenes es común a un conjunto de manifestaciones que constituyen lo que él llama cultura carnavalesca.

Bakhtin divide en tres categorías las manifestaciones de la cultura carnavalesca: las formas de ritos y espectáculos, las obras cómicas verbales y las diferentes formas y géneros del vocabulario familiar y grosero. Creo que uno de los aciertos más destacables del autor ruso es la demostración de la unidad existente entre las diversas manifestaciones que menciona.

De este modo, el estudio de las imágenes cómicas que aparecen en obras verbales se ve enriquecido por incluírselo en una perspectiva mucho más amplia. Las imágenes cómicas populares son una de las concreciones de un fenómeno mayor que las engloba: la cultura carnavalesca.

⁵ Empleo la palabra *rebajamiento*, por cierto poco elegante en castellano, como traducción de *rabaissement*. En la traducción española se utiliza la palabra *degradación*, elección que no me parece totalmente correcta porque Bakhtin aclara que el sentido del rebajamiento es topográfico. Creo que la palabra castellana *degradación* trae implícito un concepto de valoración que no corresponde a la idea del autor ruso. (Véase, por ejemplo, p. 30 del *Rabelais*: "Le «haut» et le «bas» ont ici une signification absolument et rigoureusement *topographique*" (subrayado por Bakhtin).

2.2.) *Cultura cómica popular y cultura oficial*

El problema, o los problemas, se plantean, a mi entender, al considerar este segundo aspecto del *Rabelais* —es decir— su intento por interpretar la relación entre la cultura cómica popular y la cultura oficial. Para encarar esta cuestión, trataré de desmenuzar una afirmación del mismo Bakhtin, que considero especialmente significativa:

La complexité de réalisme de la Renaissance n'a pas encore été suffisamment mise en lumière. Deux conceptions du monde s'y entrecroisent: la première, qui remonte à la culture comique populaire; l'autre, proprement bourgeoise, de l'existence toute prête et dispersée. Ce sont les alternances de ces deux lignes contradictoires qui sont caractéristiques du réalisme de la Renaissance. Le principe matériel grandissant, inépuisable, indestructible, surabondant, principe éternellement riant, déronnant et rénovant, s'associe contradictoirement au "principe matériel" abâtardi et routinier qui préside à la vie de la société de classe.⁶

En estas líneas, Bakhtin expone claramente su concepción de la relación entre cultura oficial y cultura popular en el Renacimiento. En primer lugar, sostiene que la alternancia de dos concepciones del mundo (la popular y la burguesa) constituye lo característico del realismo del Renacimiento. En segundo lugar, afirma que la asociación de estas dos líneas es contradictoria. Por último caracteriza a una y a la otra mediante una adjetivación que no sólo implica la oposición entre las líneas sino, al mismo tiempo, un juicio de valor.

Creo que aquí se manifiestan varios puntos cuestionables. Por un lado, considero que existe una incoherencia en el *Rabelais* acerca de cuál es la cultura oficial. En el párrafo que cité más arriba, resulta claro que la cultura oficial se identifica con la cultura de la naciente burguesía. Pero, en otras partes de la obra, al explicar Bakhtin el valor subversivo de la cultura cómica popular, afirma que las imágenes del realismo grotesco socavan la visión jerárquica de la cultura oficial feudal. Esta identificación de cultura oficial como cultura feudal no es un concepto que aparezca una vez en forma aislada en el *Rabelais*.

Para explicar cómo el rebajamiento, rasgo característico de las imágenes del realismo grotesco, implica la ruptura de la cosmovisión propia de la cultura oficial, Bakhtin señala que la misma ordena jerárquicamente el mundo sobre una línea vertical que identifica lo alto con grados positivos de valor y lo bajo con grados de valor negativos, según la concepción aristotélica de los cuatro elementos. La cultura cómica popular, al invertir este ordenamiento jerárquico y entronizar el principio material y corporal, rompe con esa visión medieval. Pero ocurre que esa cosmovisión no es la de la burguesía naciente a la que se aludía en el párrafo que consideramos más arriba. Y esto también lo dice Bakhtin al sostener que, en los filósofos humanistas (como, por ejemplo, Pico della Mirandola), se manifiesta la

restructuration du cosmos de la verticale à l'horizontale autour de l'homme et du corps humain.⁷

El rebajamiento propio de las imágenes del realismo grotesco no socava esa cosmovisión oficial.

⁶ M. BAKHTIN, ob. cit., p. 33.

⁷ M. BAKHTIN, ob. cit., p. 361.

Es decir que Bakhtin emplea, en realidad, la expresión cultura oficial para referirse a dos culturas diferentes: una cultura feudal y una cultura burguesa. Con respecto a la primera, cabe destacar que el autor ruso sólo menciona la cosmovisión aristotélica como si ésta hubiera sido la única cosmovisión medieval. Con respecto a la segunda, las consideraciones de Bakhtin parecen contradictorias. En el párrafo que cité al principio, hablaba de la cultura burguesa como aquella en la que se encarnaba el "principio material" bastardeado y rutinario que preside la vida de la sociedad de clase.

Sin embargo, en el capítulo V del *Rabelais*, advierte que la imagen corporal propia del realismo grotesco

était représentée dans la philosophie humaniste de la Renaissance, et avant tout dans la philosophie italienne⁸

ya que, durante el Renacimiento, se ha sustituido la organización jerárquica y vertical del mundo por una ordenación horizontal del cosmos

autour du corps humain, qui est devenu le centre relatif du cosmos.⁹

¿Cómo conciliar esta reubicación del hombre y su cuerpo que Bakhtin señala justamente, con la idea de que a la cultura burguesa corresponde el "principio material" bastardeado y rutinario?

La segunda cuestión problemática del párrafo que cité al principio de este trabajo, es la explicación de las características de la relación entre cultura oficial y cultura popular en lo que Bakhtin llama realismo renacentista. Según sus palabras estas líneas *alternan* y su asociación es *contradictoria*.

Esta idea de alternancia de dos líneas creo que deja de lado la interrelación de la cultura cómica popular y la cultura oficial. Paradójicamente, Rabelais es un excelente ejemplo de la interrelación de una cultura burguesa, humanista y oficial con la tradición cómica popular. Y es justamente esa interrelación lo que hace a sus obras tan irradianes.

En la obra de Rabelais cobra forma estética el contacto entre la tradición popular, con todo su sistema de imágenes, y el patrimonio cultural de quien fue un destacado humanista. La prueba de que es la convivencia de estas dos líneas lo que hace la riqueza de la obra del autor francés la obtendremos si comparamos los resultados de una u otra línea aisladas. Las obras de Rabelais en latín e inclusive en griego, que se inscriben exclusivamente en la línea humanista, son infinitamente menos valiosas que *Gargantúa*, *Pantagruel*, *Tiers* y *Quart Livre*. Por otra parte, la literatura popular contemporánea a Rabelais nos da muestra de qué fruto literario se desprende de esa fuente popular privada de la cultura humanista de Rabelais. Me refiero a las *Grandes Cronic-*

⁸ M. BAKHTIN, ob. cit., p. 360.

⁹ M. BAKHTIN, ob. cit. p. 361.

ques¹⁰ de las que Rabelais tomó no sólo el nombre de tres de sus personajes sino también un conjunto de episodios (por ejemplo, el de la yegua en Bauce, la visita a París, el robo de las campanas de Notre Dame, el diluvio urinal, los peregrinos comidos en ensalada). Es indudable que tanto las *Grandes Croniques* como la obra de Rabelais se apoyan en un conjunto de tradiciones populares de las que han quedado testimonios diversos. Pero la diferencia que separa a ambas es la que existe entre un diamante y un trozo de carbón: basta leer algunas líneas de las *Grandes Croniques* para chocar contra un estilo cuya pesada sintaxis y cuyo vocabulario reiterativo nada tienen que ver con la creatividad lingüística maravillosa de Rabelais. Y esto por diferenciar las obras sólo en un aspecto.¹¹

Si Bakhtin habla de alternancia entre dos líneas y no de interrelación es porque entiende que las dos visiones del mundo son contradictorias. Esto deja abierto el interrogante de cómo las imágenes de la cultura cómica popular irrumpen en la obra de autores que adhieren fervientemente al humanismo e incluyen esta cosmovisión oficial en su obra sin sentirla contradictoria con las imágenes cómicas populares. Bakhtin señala una contradicción entre la cosmovisión burguesa y la cultura cómica popular que, indudablemente, Rabelais no compartía.

Por otra parte, el contacto entre la filosofía humanista (con la rehabilitación de la doctrina estoica de microcosmos y macrocosmos) y la concepción de la vida corporal propia del realismo grotesco, deja en claro que ambas cosmovisiones no son contradictorias. Pero existe, en el párrafo con que inicié este trabajo, una tercera cuestión muy importante. Me refiero a la caracterización de ambas líneas —la popular y la burguesa— mediante una adjetivación que dista mucho de la posición de objetividad que Bakhtin alega en su trabajo. Recordemos sus propias palabras: la línea popular es “inagotable, indestructible, sobreabundante, ríe eternamente, destrona y renueva”; la segunda representa el “principio material” bastardeado y rutinario que preside la vida de la sociedad de clase”. Es indudable que no se trata simplemente de caracterizar dos líneas sino que se está formulando un juicio de valor de corte francamente maniqueísta.

¹⁰ El título completo de esta obra es: *Les grandes et inestimables Croniques: du grant et enorme geant Gargantua: Contenant sa genealogie, La grandeur et force de son corps. Aussi les merueilleux faitz qu'il fist pour le Roy Artus, comme verrez cy apres. Imprime nouvellement 1532.* Cabe señalar que además de esta obra existe un conjunto de crónicas populares referidas a Gargantúa. Cito, en forma abreviada, los títulos de algunas de ellas: *Vroy Gargantua, Chroniques du Roy Gargantua, Croniques admirables du puissant Roy Gargantua, Vie du fameux Gargantuas.*

¹¹ Para facilitar la comparación, transcribo un fragmento de las *Grandes Croniques* citado por Abel Lefranc en su *Rabelais. Etudes sur Gargantua, Pantagruel, le Tiers Livre*, Paris, Editions Albin Michel, 1953, pp. 55-56. “...Ledit Merlin fist de *grandes merveilles*, lesquelles son fortes à croire ò ceulx qui ne les ont veuez. Merlin estoit du *grand conseil* du Roy Artus, et toutes les demandes qu'il faisoit en la cour dudit Roy, luy estoient octroyées, fust pour luy ou pour les aultres. Il guarentit le Roy et *plusieurs* de ses barons et gentilz hommes de *grans périlz* et dangiers. Il fist *plusieurs grans merveilles*. Entre lesquelles il fist une navire de cinq cens tonneaulx qui alloit vagant sûr terre ainsi que vous en voyez sûr mer. Et *plusieurs* aultres *merveilles* qui sont trop prolives a racompter comme vous verrez plus à plain. Apres *plusieurs merveilles* faictes par Merlin, etc.” Los subrayados son de Lefranc, quien señala las reiteraciones más chocantes.

Esta estigmatización de la cultura burguesa del Renacimiento choca con la postura equidistante que Bakhtin alega más adelante al sostener:

No afirmamos de ningún modo, cuando comparamos los cánones grotesco y clásico de la representación del cuerpo que uno prevalezca sobre el otro, sólo establecemos las diferencias fundamentales que los oponen.¹²

Para sintetizar, creo que Bakhtin no interpreta coherentemente la relación entre cultura oficial y cultura popular en el Renacimiento porque:

- a) Identifica cultura oficial ya con cultura burguesa, ya con cultura feudal;
- b) encara la relación entre cultura cómica popular y cultura burguesa a través de los términos de una contradicción, lo que le impide determinar la interrelación de ambos fenómenos;
- c) caracteriza estas dos culturas mediante juicios de valor que vuelven su visión, en este aspecto, esquemática y maniqueísta.

2.3.) *Función de la cultura cómica popular en la vida real*

El tercer aspecto por considerar en relación con el *Rabelais* es cómo se interpreta en él la función de la cultura cómica popular en la vida real y concreta.

Imbuido quizás por su afán de revalorizar la cultura popular, Bakhtin afirma que el carnaval, al abolir las jerarquías, establecía una segunda vida del pueblo en la que

l'aliénation disparaissait provisoirement. L'homme revenait à lui et se sentait être humain parmi des humains.¹³

Este aspecto liberador de la fiesta popular se oponía a la fiesta oficial y a la cultura que esta última celebraba. Si nos preguntamos entonces cómo podía la cultura popular sobrevivir, ser tolerada y ocupar el lugar central que Bakhtin le asigna en la vida de la Edad Media y el Renacimiento, el autor ruso nos responderá:

comme son caractère authentique était indestructible, il fallait bien la tolérer, voire même la légaliser partiellement.¹⁴

Esta explicación me parece un tanto ingenua. Si las fiestas populares hubieran constituido una amenaza real para el régimen feudal, dudo que se las hubiera "tolerado o legalizado parcialmente". En realidad, el carácter indestructible de las fiestas populares es un punto que Bakhtin da por sentado demasiado rápidamente. Su fe en lo positivo de la cultura cómica popular lo lleva a tomar como premisas incuestionables de su análisis tanto la indestructibilidad de lo carnavalesco como su poder de transformación social. Las dos premisas se complementan: si las fiestas populares tienen un carácter transformador que socava las bases del mundo oficial pero ese mismo poder oficial las debe aceptar, la única explicación es que son indestructibles. Si no lo hubieran sido, la cultura oficial debería haberlas desterrado.

¹² M. BAKHTIN, ob. cit., p. 39.

¹³ M. BAKHTIN, ob. cit., p. 19.

¹⁴ M. BAKHTIN, ob. cit., p. 18.

Este punto del análisis no me parece convincente. Lo que el crítico soviético parece negarse a ver es cómo un elemento de origen popular —como el carnaval— aunque presente una inversión del cuadro jerárquico de la sociedad, puede ser utilizado para perpetuar ese mismo cuadro jerárquico. La nobleza feudal y el alto clero vieron esta posibilidad mucho más claramente que Bakhtin.

En realidad, la inversión del cuadro jerárquico restringida a lapsos precisos puede ser una perfecta válvula de escape de las mismas tensiones sociales que ese cuadro jerárquico origina. Hayman, en su artículo "Au-delà de Bakhtin"¹⁵ señala el desconocimiento por parte de Bakhtin del aspecto conservador de las fiestas populares. La objeción de Hayman, en este punto, me parece válida.

Parece que Bakhtin entendiera que el hecho de que la cultura cómica popular presente una imagen utópica de inversión de la situación de vida real, es condición suficiente para garantizar su poder transformador. Sin embargo, la imagen de una inversión utópica de las jerarquías sociales está presente en todas las religiones sin que esto las dote de un poder subversivo.

Esta contracara del carnaval está ausente del *Rabelais*. Personalmente, atribuyo esta ausencia a la visión maniqueísta a través de la cual Bakhtin encara la relación entre lo popular y lo oficial. El carácter popular del carnaval garantiza, para él, su aspecto exclusivamente positivo y liberador. Quizás resulte más interesante pensar que el fenómeno de las fiestas populares es más complejo, porque al mismo tiempo que incluyen un sistema de representaciones articuladas sobre la inversión de las relaciones de poder e instauran un período de liberación provisoria, pueden ser excelentes instrumentos para perpetuar el orden existente. En última instancia, lo que hará que uno de estos aspectos prime sobre el otro no es la dinámica de la fiesta en sí, o la naturaleza de las representaciones que en ella se hagan, sino la dinámica de los factores de orden histórico y social del contexto en que estas fiestas se desarrollen.

3. CONCLUSIÓN

Para concluir esta aproximación a una evaluación del aporte del *Rabelais*, creo importante destacar que Bakhtin se ha propuesto en este trabajo dos objetivos: el estudio de la obra de Rabelais y el análisis de la cultura cómica popular en la Edad Media y el Renacimiento. Ambos objetivos están estrechamente relacionados.

El estudio de Rabelais interesa a Bakhtin por proporcionar una valiosa "llave" para abordar la obra cómica popular, tal como se desprende de la cita que transcribí al principio de este trabajo. Pero, a su vez, el crítico soviético entiende que es imposible comprender los libros de Rabelais sin insertarlos en la vasta corriente de la cultura carnavalesca.

El mérito indiscutible de Bakhtin no consiste en haber señalado la conexión del autor francés con fuentes populares (este contacto ya había sido reconocido con anterioridad a su estudio) sino en haber profundizado en los

¹⁵ DAVID HAKMAN, "Au-delà de Bakhtine. Pour une mécanique des modes", en *Poétique*, 13, 1973, 76 a 94.

mecanismos comunes que rigen tanto los sistemas de imágenes rabelesianas como otras manifestaciones literarias y no literarias de la cultura cómica popular.

La explicitación de estos mecanismos, que configuran, por así decirlo, la dinámica interna de la cultura cómica popular en la Edad Media y el Renacimiento, confiere al estudio de Bakhtin una perspectiva amplia, que extiende el campo de aplicación de sus conclusiones más allá del análisis de la obra de un autor en particular.

El aspecto en que el análisis ofrece, desde mi punto de vista, debilidades es la interpretación de la dinámica que vincula la cultura cómica popular, por un lado, con lo que el autor ruso llama cultura oficial y, por otro, con la vida real, histórica y concreta. Creo que esta cuestión deberá ser reexaminada cuando se intente aplicar los lineamientos del *Rabelais* al análisis de otros textos y autores.

SUSANA G. ARTAL
*Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas*

LA INDIA Y SUS CAMINOS DE LIBERACIÓN

Los caminos de la India no son forzosamente caminos terrestres. Pueden ser caminos espirituales que atraviesan los espacios interiores, por los que transitan los creyentes en busca de la unión con lo absoluto. Pero todos estos itinerarios, sean geográficos o místicos, sorprenden por su fluidez, su dinamismo, su continua metamorfosis que los asemeja a los ríos Indo y Ganges, los más caudalosos de la India; como senderos espirituales ofrecen mil posibilidades, y por analogía con los ríos parecen venir de lejos, brotando de una fuente inagotable y eterna. Los indicadores que podrían orientarnos para ir superando las distintas etapas del viaje, están ocultos en el misterio de los libros sagrados indios, que desde los Vedas, los Brahmanes, los Aranyakas o textos forestales, hasta los Upanisads y el Bahagavad-Gita, han alimentado desde siempre la espiritualidad y religiosidad "hindú". El imprescindible guía en este sinuoso camino, sembrado de obstáculos y dificultades, es el "gurú" o maestro espiritual, que se identifica amorosamente con su alumno o discípulo, pero que exige de él un sometimiento total.

Estos varios caminos a los que venimos aludiendo, son otras tantas formas de expresión de la religión india. La esencia de dicha religión, a semejanza de cualquier otra religión del mundo, posee una triple estructura: primero, Dios o la realidad sobrehumana a la que apunta el acto religioso; segundo, el hombre o el sujeto de la religiosidad, que se halla inmerso en el secreto ámbito de su existencia; y, tercero, el eslabón unitivo de los dos elementos anteriores, que los relaciona entre sí, y que oficia de vía interna o externa —externa en el caso del rito—, para acceder a lo absoluto, así como a la plenitud humana. La diferenciación con respecto a los demás contextos religiosos mundiales, se perfila sobre la peculiar circunstancia histórico-cultural de la India. La referencia al hecho circunstancial y ambiental no sólo imprime un sello característico a lo que podamos entender por vías de liberación, sino que además permite distinguirlas unas de otras, ya que cada una de ellas, de acuerdo con su propia situación original, aporta su propia solución. Destaquemos esta cosmovisión tan especial. Por lo tanto, resalta en ella una actitud muy específica con respecto a lo que solemos entender por "mundo". En la India, lo que para Europa occidental se concibe como un mundo histórico, en el que transcurre temporalmente la existencia de la humanidad, es un mundo "ilusorio", es "maya", y por eso mismo está regido por la ley del "karma" que es una ley retributiva, que aprisiona al hombre en la rueda del "samsara", de las continuas muertes y nacimientos. Frente a esta pesada carga temporal, y el horror del tiempo cíclico, terrible y dañino, la religión es una panacea que libera al hombre, y le concede su salvación eterna, su "moksa".

Esta religión no se limita, pues, a un solo camino de liberación sino que propone varios. El más antiguo de ellos está descrito en los libros del Veda o del "Absoluto en forma de palabra", tal como suele llamárselo. Se trata del "camino de los actos" que aquí coincide con el ritual, es decir, con todo

lo que en la India se propone y practica como observaciones, peregrinaciones, plegarias, sacrificios. Sobre todo, notamos aquí una acentuación de dicho sacrificio que en esos primeros libros adquiere una importancia capital. Es interesante y significativo señalar que lo que originariamente poseía el sentido de sacrificio exterior y material, luego adquiere el significado más profundo de "sacrificio mental", tal como lo expresan los textos selváticos o forestales, los "Aranyakas". Sin duda, que esta práctica del sacrificio interiorizado, ya representa el primer mojón de la célebre "énstasis" india, expresión que alude a una realidad interior opuesta a lo que entendemos por "éxtasis" o "estar fuera de sí". Tal "énstasis" culminará posteriormente en el "yoga". Sea como fuere, la nueva forma de concebir al sacrificio en los "Aranyakas", lo consustancia con una meditación simbólica sobre los textos sacrificiales, y ve en él un puente mediador entre la obra ritual y la ascesis.¹

Otro camino mucho más fundamental para la espiritualidad india que el de los actos es, indudablemente, el del "yoga". La palabra en sí misma es ambigua: puede significar tanto "yugo" como "unión", puede ser tanto una disciplina instrumental, al servicio de otras vías liberadoras, cuanto un guía plenamente autónomo. La meta del yoga es una experiencia inefable, donde el yo empírico queda abolido por fusión con el yo supraconsciente, y ésta a su vez se confunde unitivamente con el absoluto indiferenciado, con el divino brahman. Aunque el brahman sea equivalente a la energía sacrificial de los antiguos Vedas, en este caso está hipostasiado y a la vez puesto al mismo nivel que la fuente creadora, por lo que posee una trama sustancial, y se convierte en la significación última de toda cosa.

Una tercera vía de liberación está representada por el conocimiento, que cabe relacionar tanto con los Upanisads, como con el Vedanta más antiguo y la doctrina de Shankara. Este conocimiento adquiere las características de una experiencia espiritual simple, transparente a sí misma, que está más allá de toda noción y de todo discurso. El creyente logra sumergirse en el estado de autognosis, por sucesivas eliminaciones purificadoras, y por la aplicación de la teología apofática —nefativa— que sin cesar dice: "neti, neti...", o sea: "el Brahman no es así, no así", pero también mediante la aceptación de los fracasos del saber. Todo esto lo conduce finalmente a efectuar el salto definitivo sobre el trampolín mental, por el que será capaz de decir: "Yo soy brahma", como respuesta exacta al mensaje del: "tú eres esto", según una famosa fórmula de la Brhad-Aranyaka Upanisad. Sólo entonces habrá logrado la identidad total entre el alma individual —ataman— y el Absoluto —Brahman—.

La restitución de lo que hemos designado como camino de la acción, se da con la nueva técnica de "la acción iluminada", que se propone en el Bhagavad-Gita o *Canto del Bienaventurado*, libro clásico del hinduismo, y por eso mismo posterior a la mayoría de los Upanisads más antiguos. El Gita supone, pues, una interpretación de la teoría de la acción, anteriormente basada en el yoga-kármico. Esta nueva perspectiva ya no se basa en la pura pasividad para lograr la superación de la rueda kármica, sino que exalta la misma acción, siempre que haya sido debidamente purificada. El teólogo indio constata que

¹ Cfr. O. LACOMBE, *Le brahmanisme*, p. 733, en "La Mystique et les Mystiques", Bruges, Desclée de Brouwer, 1965.

lo que esclaviza al hombre no es la acción en sí misma, sino los motivos que la rigen: la pasión, el deseo, el interés. Así, la "acción iluminada" es una acción liberada de sus motivaciones sometedoras, y por eso mismo exigente de una verdadera "metanoia". Al respecto conviene aclarar que la "conversión" o metanoia es precisamente el objetivo central de todos los métodos espirituales indios, tal como lo destaca el gran conocedor de la filosofía hindú que es Heinrich Zimmer.² Lo cierto es que la superación de la ignorancia en relación con los verdaderos motivos que guían nuestras acciones, gracias al conocimiento metafísico, tendrá como efecto que el deseo se extinga por sí mismo. A diferencia de la antigua afirmación de la acción ritual, que conduce a la "pasividad" frente a las interpelaciones existenciales, el método o camino de la "acción iluminada" supone, por el contrario, y por primera vez en la filosofía de la India, una postura más positiva ante el mundo. El creyente que transita por esta vía, podrá participar activamente en su ambiente histórico-cultural, cumpliendo con sus deberes de estado, sin que esto tenga como consecuencia la transmigración del alma. En el Gita encontramos una explicitación "mitológica" de este nuevo enfoque de la acción. El divino Krisna, que es su personaje central, se presenta como el cochero del carro de Arjuna. El momento es crítico, pues el dueño del carro vacila en combatir o quedarse pasivo —tal como lo exigiría la antigua tradición espiritual—. Es entonces cuando Krisna le aconseja entrar en la batalla, pero esta acción guerrera debe realizarla con prescindencia total de sus posibles frutos, es decir, dejando de lado la preocupación por la recompensa. Semejante recomendación podemos aproximarla, salvando el espacio de unos cuatro a cinco siglos, al consejo evangélico de la recta intención, que toma sus rasgos más definidos en San Mateo:

Tú, cuando des limosna, que no sepa tu mano izquierda lo que hace tu derecha, para que tu limosna quede en secreto; y tu Padre, que ve lo secreto, te recompensará (Mt. 6,3).

Vemos que la buena nueva cristiana, a semejanza del canto épico hindú, encierra la acción desinteresada. Por más que, en el Evangelio, Dios recompensará al creyente, esto lo hará en el secreto, sin que el beneficiado tenga conciencia expresa de ello.

Por otra parte, en el Bhagavad-Gita se consolida la devoción popular del "bhakti"; de ella surge finalmente una nueva senda de liberación. Esta vía del "bhakti" no es identificable con la del "yoga" en sentido estricto, aunque sí con la del "yoga tántrico". Lo esencial sobre el nuevo recurso de liberación lo dice el mismo Krisna:

El que sólo actúa en vista de mí, que encuentra en mí el fin supremo, que se consagra a mí... éste llegará a mí.

Llama la atención el acento personal que impregna a todas estas expresiones, que parecen oponerse a la intención despersonalizante que caracteriza a los otros métodos, en los que siempre se disocia la interioridad espiritual de la personalidad.

En este clima de "bhakti", Dios habla en primera persona y el alma responde en el mismo tono. No menos enemigos del yo empírico, kármico y pasional que los demás pensadores indios, y esto no hay que olvidarlo, los "bhakta"

² *Las filosofías de la India*, Buenos Aires, Eudeba, 1979, p. 17.

—los santos o los devotos—, de manera parecida a los “jnanin”, descubren en lo más secreto del yo universal o de la mónada individual, “impersonales”, tanto el uno como la otra, en el centro de su puro silencio metafísico, un corazón más misterioso que ama y dice: yo. En esta búsqueda de la salvación a través del “bhakti”, el alma ya no está sola. Dios está dispuesto a ayudarla. El camino del bhakti es más fácil y seguro, porque está protegido contra las tentaciones sutiles del orgullo espiritual, contra la cobardía ante los obstáculos que se presentan al asceta liberado a sus propias fuerzas. Los textos insisten en este aspecto auxiliador de la gracia divina. No obstante, la vía del bhakti supone dos escuelas: la que recomienda que el alma se comporte como el pequeño mono y la que incita a imitar al gato. Pero estas alegorías zoomorfas, en un caso como en el otro, ejemplifican la “devoción del puro abandono”. Para la mayoría de los adeptos del bhakti, la gracia es mucho más que un socorro extrínseco: es un estado divino, transluminoso y calmo en el que participa el corazón elegido. Ciertamente es Dios quien elige a los suyos. Correlativamente, la bhakti (la devoción) no es tan sólo una vía (un bhaktimarga), un medio de salvación, sino la salvación misma, el fruto de nuestra búsqueda.

La “bhakti”, y esto es su novedad, a la vez que su mayor aproximación a la espiritualidad cristiana, ofrecía el marco idóneo para la contemplación interior, cuyo objetivo es la comunicación con lo divino, más que la realización del yo o la consecución de una liberación solitaria al estilo de lo que se pretende en el yoga. Quizá sea más factible sostener que la forma clásica de la “bhakti” se identifica con el vaisnavismo (actitud religiosa de fuerte matiz devocional) de Ramanuja, que tanto insiste en la importancia de la gracia divina, y en la entrega de sí mismo (prapatti) a Dios. Las concomitancias que se advierten entre esta actitud religiosa y la cristiana, especialmente la protestante, han inducido a los hindúes a clasificar el cristianismo como un tipo de “bhaktimarga”.

Al final de este breve análisis de las principales vías de liberación en la India, que por razones de tiempo y espacio sólo hemos limitado a las que más puedan interesar al lector occidental —por ejemplo hemos dejado de lado la vía ascética (tapas) que en los Upanisads aparece como medio, aunque de valor inferior, para la realización de “Brahman”—, podemos resaltar en ellas un factor común que es el de la experiencia de la interiorización, de la pura “enstasis”, que Mircea Eliade describe en su libro: *Técnicas del yoga*, y que Louis Gardet usa frecuentemente en sus estudios de mística comparativa, para determinar ese élan o impulso hacia el sí, y a través de él, oscuramente, hacia su fuente de ser, como algo a la vez connatural e insólito en el hombre, contraponiéndolo a la experiencia de las profundidades de Dios, ésta característica de la mística cristiana.³

Lo que nos importa destacar en todas estas visiones o imágenes de los caminos de liberación indios, es que ellos confluyen en la meta única del “moksa” o liberación definitiva del alma. Esto a su vez significa el pasaje de una realidad ilusoria (maya) a una realidad absoluta y única, en la que ya no caben distinciones personalizantes. De ahí que inclusive la doctrina de la “bhakti” finalmente desemboque en la supresión del dualismo sujeto-objeto y, por eso mismo, también en la despersonalización de lo divino. Es necesario

³ L. GARDET, *Expériences mystiques en terres non chrétiennes*, Paris, Alsatia, 1953.

aclarar que desde el punto de vista empírico, la realidad aparece como Dios personal, es decir, como Isvara, cualificado por atributos sublimes tales como bondad, amor, omnisciencia, omnipotencia, etc. y como relacionado con el mundo como su creador, conservador y consumidor. Se trata del Dios del culto religioso, de la divinidad a la que el devoto rinde culto, del Señor que el fiel adora. El Dios personal, por lo tanto, que es el propio Brahman inmutable visto como la explicación última del mundo mutable:

Isvara es el principio mediador entre Brahman y el mundo, que participa de la naturaleza de ambos. Es uno con Brahman, relacionado, sin embargo, con el mundo objetivo.⁴

Pero:

Una vez que la creación y la consumación son verdaderos movimientos en la vida de Dios, éste no permanece más allá del tiempo, sino que está sujeto al tiempo; lo mismo que la creación y consumación pertenecen al mundo empírico, así también Isvara les pertenece.⁵

Sin embargo, el aspecto personal de Brahman, Isvara, no es absolutamente real; es real solamente desde el punto de vista empírico, es decir, en cuanto conectado con el mundo, que es transitorio. Esto quiere decir que más allá del aspecto cualificado de Brahman está también el Brahman supremo y absoluto, libre de toda relación y dualidad, felizmente autoconsciente en su silencio eterno. Sólo esto es por siempre real y cognoscible en la última iluminación interna en la que se realiza la propia identidad con Él, como "aham Brahmasmi", esto es, "yo soy Brahman".⁶ Es así que tampoco en la devoción, el Isvara alude a una deidad determinada. En esto reside precisamente la plena libertad que posee el creyente para acceder a lo divino mediante la forma, manifestación o aspecto que le sea más afín, cosa que técnicamente recibe el nombre de "Istadevata" o divinidad elegida. La plena libertad en los métodos y formas de la "autorrealización", a la cual apuntan las técnicas hindúes, es lo que el mismo Hermann Hesse valoriza en su ideario religioso, recopilado en el libro: *Mi credo*. Hesse en él no alude a ninguna teología, a ninguna definición lógica de la fe, del alma, de la religión, de Dios, porque en el fondo interpretó literalmente el axioma bíblico: "No te formarás ninguna imagen de Dios", y aceptó textualmente la frase, de carácter apofático, de Tomás de Aquino: "Conocer a Dios significa precisamente no conocerlo". En este sentido debemos considerar a *Siddharta* como el libro de su fe, y la faceta hindú que este texto representa no era sin duda casual. Además, hay en el libro citado una evidente proyección de las propias ideas de Hesse sobre lo que a su parecer debe ser la religión. Ésta se reduce a la propia realización máxima que ya hemos relacionado con las técnicas hindúes de la liberación. De aquí deriva su fe en los hombres. Hay que vivir con la fe en "lo que Siddharta llama amor", que coincidiría con el lema evangélico del: "Ama a tu prójimo como a ti mismo".

Hemos aludido a los diversos caminos que pueden andarse e incluso desandarse en la India, sean ellos espirituales, terrestres o fluviales, asimilándose

⁴ RADHAKRISHNAN, *Indian Philosophie II* (Londres, 1971), p. 557, citado por Daniel Acharuparambi en *Espiritualidad hinduista*, Madrid, BAC, 1982.

⁵ *Indian Philosophie II* (Londres, 1971), p. 558, citado por Daniel Acharuparambi en *Espiritualidad hinduista*, Madrid, BAC, 1982, p. 22.

⁶ DANIEL ACHARUPARAMBI, *Espiritualidad hinduista*, Madrid, BAC, 1982, p. 22.

unos a otros en una suerte de extraña simbiosis analógica; no obstante, lo que más nos importa poner de relieve en tales paralelismos, es que ellos retratan al país del Ganges en su modalidad más destacable: su pluralismo espiritual y religioso que se apoya en la experiencia, y no sólo en la idea, de la unión metafísica de lo múltiple en lo uno, y a la vez del acceso plural a la realidad última. Podríamos sostener que el inmenso país de la Ganga (el Ganges) es él mismo una admirable metáfora que apunta a aquella tierra sagrada, al "Jambudvīpa" o "Isla de la pomarroja", surcada de seis cadenas de montañas que van de este a oeste, delimitando siete vertientes, como otras tantas rutas por las que transita el "eterno" peregrino, que duerme en todo hombre, en busca de su liberación final, su moksa. Pero la India es "una metáfora viva", si es posible identificarla con este término, que oficia de título de uno de los últimos libros de Paul Ricoeur, el gran pensador francés, intérprete de la cultura. Viva, no simplemente desde el punto de vista literario, sino también porque irradia una fuerza de transposición simbólica tal, que todo cuanto existe y es, es remitido de un nivel de la realidad a otro, hasta apresar en la intrincada red de su simbología, la multiplicidad polifacética del mundo cósmico y humano.

Desde esta vertiente tampoco dejan de ser simbólicos los conceptos y las palabras, y lo mismo que las versiones, los ritos y las imágenes, también los usos y costumbres de la vida cotidiana. A través de ellas trasluce una realidad absoluta. A semejanza de tantas otras metáforas, reflejan e implican algo que, aunque se expresa de estas muchas maneras, es inefable, y aunque colorea multitud de formas, sigue siendo inescrutable. Tal actitud ante lo real, lo muda *eo ipso* en un arcano de inéditas y secretas experiencias, en una veta de la exterioridad, por la que se vislumbra el meollo esencial de todo cuanto existe: el Brahman primordial, luz, existencia pura, indeterminación total. Esto, como deseo profundo del creyente, se vierte en una maravillosa plegaria del Brihardaranyaka Upanisad, 1, 5, 28:

De la no-realidad, condúceme a la realidad
De la oscuridad, condúceme a la iluminación
De la muerte, a la inmortalidad.

La diversidad de tendencias, escuelas y caminos de la India se conjugan en el Sanatana Dhrama o Hinduismo, verdadera tradición religiosa salida del Vedismo antiguo. Manuel Guerra⁷ no vacila en concebirlo como un mosaico de religiones locales y supralocales, conciliadas gracias a la carencia de dogmas y de una jerarquía central y centralizadora. El hinduismo representa así una síntesis omnicomprendiva de elementos espirituales que fueron presentándose progresivamente desde la época védica. Un hecho de tal envergadura explica, asimismo, la proliferación de los cultos sectarios: el del Visnuismo, el del Sivaísmo, del Shaktismo, del Tantrismo, etc., para mencionar sólo los más importantes, y a los que podríamos agregar el jainismo y el budismo como sectas disidentes o heréticas, por no atenerse a la tradición del Veda.

Las nuevas tendencias sectarias, absorbidas todas en el hinduismo, cobran encarnación visible en el arte. Alrededor del siglo X florecen en suelo indio los templos visnuitas y sivaístas, pero antes ya se construyen los famosos santuarios budistas, llamados "estupa".

⁷ *Historia de las Religiones*, Pamplona, Eusa, 1981, t. I, p. 130.

Dentro del contexto indio, el templo se presenta como esquema ideal de lo universal y de sus leyes secretas. Es un hogar viviente, centro de conocimiento, de sabiduría y de arte. La estupa de Sanchi, siglo I d.C., es una de las más notorias de su género. Su misma forma arquitectónica señala significativamente la meta de todo arte indio: despertar en su contemplador la conciencia de la "maya" o de la naturaleza ilusoria de cuanto existe en la temporalidad mundanal. Arquitectónicamente esto se consigue en Sanchi por la contraposición entre el cerco externo y las "toranas" o puertas que reflejan la abigarrada vida del mundo ilusorio, en la profusión barroca de los relieves escultóricos que las cubren, y el espacio interno con su sendero circular, que debía ser recorrido tres veces en dirección al sol, y la semiesfera del santuario, que alberga una reliquia de Buda, completamente lisa y despojada de todo adorno, como para simbolizar el vacío total por el que se llega al nirvana. La experiencia estética adquiere de este modo una índole funcional, pues ella exige la adhesión al dharma búdico.

Salta a la vista que el arte, dentro de tales condiciones, posee un lenguaje que requiere una iniciación y un proteico simbolismo de las correspondencias entre el hombre y el cosmos. Brotado espontáneamente del entorno natural, su estilo revela una fantasía desbordante y exótica, de la cual surgen seres divinos que poseen tres, cuatro, siete y más brazos, cabezas, ¿por qué? Porque todos ellos son símbolos del incansable dinamismo divino. La divinidad no es estática, de ahí la dialéctica de las formas y figuras en el arte sagrado. Exponente de esta polifacética movilidad es, sin duda, el admirable bronce del Siva danzante: el "Nataraja", escultura del período Chola del siglo IX, cuyos cuatro brazos indican las cuatro acciones del dios, mediante las cuales destruía y volvía a recrear al universo. Cada detalle y gesto de Siva posee un profundo sentido simbólico. Así la mano izquierda que sostiene la llama representa la acción destructora; en cambio, con la otra que lleva un tambor, Nataraja toca el ritmo de las cosas que nacen de nuevo. La tercera mano, levantada según el mudra del: "no temas", es la que aquieta la noche salvaje, mientras que una serpiente se enrosca alrededor del brazo; por fin, la cuarta señala hacia el demonio Tripura -Sura-, uno de los numerosos enemigos vencidos por el maestro de la muerte. Un tercer ojo, situado verticalmente en medio de la frente, simboliza la energía. Del "Nataraja" al espectador se establece una misteriosa correspondencia, en la que el Señor de la Danza, aun moviéndose y rodeado de un aro de llamas ardientes, representa la paz eterna alcanzada en el nirvana y, por lo tanto, se convierte en modelo ejemplar de su contemplador.

Sobre el plano arquitectónico, el complejo de templos de Khajurao, pueblo situado en la India central, es otro ejemplo de un lenguaje artístico que puede fascinar al espectador por la secuencia rítmica de sus estructuras y formas, por la riqueza ondulante de posturas y gestos en las figuras escultóricas, esencialmente sugestivas y referentes a un orden universal, a una ley absoluta y cósmica, de una perfección eterna. En el caso particular de la treintena de templos de Khajurao, residuo de los 85 que componían el conjunto originario, se descubre la influencia del saktismo y del tantrismo, sectas en las que se practica la adoración religiosa del erotismo, sea a través de la unión de Siva con su esposa Sakti, sea a través de la unión mística de la divinidad consigo misma. De acuerdo con estas tendencias religiosas, las esculturas que recu-

bren los muros externos de los templos, sobre todo el de Kandariya Mahadeo, cuyas figuras suman 650, representan una gran fiesta de seres humanos y divinos en actitudes y poses muy exquisitas, que viven en una feliz edad de oro dedicada exclusivamente al erotismo. Todo el conjunto fue construido en el plazo relativamente breve de un siglo, desde el año 950 al 1050. Pero esos acoplamientos de hombres y mujeres, en distintas posturas sexuales, permiten al iniciado penetrar hasta el sentido más hondo de la unión fundamental. Es evidente que, siempre que nos mantengamos en la tónica india del arte y de su simbolismo, el significado final que irradia la proteica realidad escultórica de las parejas entrelazadas, es el de la *coincidentia oppositorum*, por la que se supera toda contradicción en el Absoluto.

El panorama de estas diversas perspectivas de la única y última realidad, abordada por las vías de liberación religiosa o las del arte, pintan al final de cuentas el talante indio, siempre dispuesto a aceptar e integrar elementos heterogéneos, y hasta, aparentemente contradictorios, y no a contraponer y eliminar. Por aquí captamos la diferencia entre la cultura occidental y la oriental-india. Mientras que la primera descansa sobre el "principio de contradicción", la segunda lo hace sobre la primacía del "principio de identidad". Propio de la India, dice R. Panikkar,⁸ es que la ley del "una de dos", del "esto o lo otro", quede excluida de lo infinito, al que en cambio sí se aplica la del "no sólo, sino también". Para el hindú existe una sola realidad y varias verdades; para el creyente occidental, por el contrario, existe una sola verdad y varias realidades. Sin embargo, tanto India como Occidente admiten la necesidad de "la salvación del hombre", y en esto coinciden.

CARMEN BALZER
Universidad Católica Argentina

⁸ *Los dioses y el Señor*, traducido por Carmen Balzer, Buenos Aires, Nuevos Esquemas, 1967, pp. 70-71.

¿USO EL MOLY ODISEO?

Es por todos recordado el episodio del canto X de la *Odisea* donde por una sola vez, en el verso 305, aparece la mención expresa del *móly*. Esta extraña palabra y las circunstancias que la rodean en el relato otorgan al pasaje un cierto misterio que, por otra parte, no es rasgo exclusivo de este *locus* de la narración, sino que se da también, por ejemplo, en el encuentro de Odiseo con las sirenas.¹

Esta alusión al *móly* ha dado lugar a que los estudiosos se planteen diversos interrogantes que pueden ser agrupados en dos cuestiones principales: 1) la naturaleza y cualidades del objeto señalado por ese nombre, y 2) la función que cumple en la economía del relato.

En cuanto a la naturaleza y las cualidades del *móly*, el texto ofrece indicios que, a pesar de los esfuerzos de los eruditos, permanecen prácticamente como únicos datos. Se sabe que es una droga que provocará en Odiseo efectos benéficos, según dice Hermes en el verso 287 (*tóde phármakon esthlón*) y en los versos 291-292, donde aclara que ella impedirá que Circe lo hechice; se sabe que es una planta, pues en el verso 303 se lee *ek gáies erysas* y porque a continuación Odiseo, como relator, da las características que el dios le hace notar: tiene raíz negra, flor blanca como leche, y para los mortales es muy difícil de arrancar (versos 304-306). Pero la descripción queda en esos límites, y si se rastrean los informes aportados por léxicos y diccionarios desde hace casi ciento cincuenta años, se comprueba que no hubo avances: tanto el *Thesaurus Graecae linguae* del siglo pasado, como los diccionarios actualizados o elaborados en el presente, han debido ceñirse para una acepción primera a los datos ofrecidos por la *Odisea* misma o a hipótesis no demostradas; puede consultarse a tal efecto el largo artículo del *Thesaurós* mencionado,² como el *Vocabulario* de Lorenzo Rocci,³ el diccionario dirigido por Florencio

¹ Cfr. DENYS PAGE, *Folktales in Homer's 'Odyssey'*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1973, p. 83.

² *Thesaurós Tes Hellenikés Glosses. Thesaurus Graecae linguae* ab Henrico Stephano constructus, vol. V, Parisiis, excudebat Ambrosius Firmin Didot, 1842-6, col. 1330: "Moly [Secta, GI]: herba de qua Dios. 3,54. Plin. 25, 4: Laudatissima herbarum est Homero, quam vocari a diis putat Moly, et inventionem ejus Mercurio assignat, contraque summa veneficia demonstrat. Nasci eam hodie circa Pheneum et in Cyllene Arcadiae tradunt, specie illa Homerica, radice rotunda nigraque, magnitudine caepae, folio scillae; effodi autem difficulter [Haec ex Theophrastro H.Pl. 9,15,7]. Graeci auctores florem ejus luteum pinxere, quum Homerus candidus scripserit. Locus Homeri est Od.K [305], ubi Ulysses dicit sibi contra Circes veneficia a Mercurio datum pharmacum ex terra effossum, declarata simul ejus natura, subjungens (...)." Hay alguna bibliografía y *addenda*.

³ *Vocabulario Greco-italiano*, Dante Alighieri-S. Lapi, Genova-Roma-Napoli-Città di Castello, 1943, p. 1264a: "*móly*, *γός*, *τό* «moly», pian. prodigiosa, OD.10,305. b) «moli», o sor. de «aglio». TFR.Hp.9,15,7."

Sebastián Yarza,⁴ el léxico de Liddell y Scott,⁵ el diccionario de Bailly⁶ y el etimológico de Chantraine,⁷ de donde se concluye que no sólo la identificación actual de tal planta sino el origen de su nombre se hallan por ahora sin resolver, excepto en que la palabra no es griega sino un préstamo. Por todo esto es que José Calderón Felices llega a decir hoy acerca del *móly* que "lo más probable es que se trate de una planta imaginaria" o "de una planta medicinal muy primitiva a la que se ha rodeado de misterio y narraciones hasta convertirla en mítica".⁸

La segunda cuestión planteada es la función que esta planta cumple en la narración, y ello se debe a que el poeta no explicita concretamente qué hace Odiseo con la droga. Se sabe por el verso 287 que Hermes le señala la planta (*tê*) pero aún no se la da, pues en el verso 292 dice *dóso*, y ni siquiera la arranca todavía, cosa que hará (verso 303) al proporcionarle el *phármakon* (verso 302 *póre phármakon*). Después de la descripción ya aludida, Hermes desaparece y Odiseo marcha a la morada de Circe donde bebe el brebaje que ella le ofrece pero no es hechizado (*u dé m'éthelxe*, verso 318), lo cual provoca el asombro de la hechicera. Mas en ningún momento el poeta advierte qué hace Odiseo con la planta que Hermes le dió. Esto ha permitido conjeturar que en realidad el héroe no usa el *móly* y que tal vez se deba ello simplemente

⁴ *Diccionario griego-español*, bajo la dirección de Florencio Sebastián Yarza, Barcelona, Ramón Sopena, 1945, p. 921b; "*móly, yos (tó)* s. Nombre de cierta planta fabulosa de propiedades mágicas. // Especie de ajo de flores amarillas".

⁵ *Greek-English lexicon*, compiled by H. G. Liddell and R. Scott, Oxford, At the Clarendon Press, 1951, vol. II, p. 1158a: "*móly, tó, moly*., a fabulous herb, Od. 10, 305, cfr. *Com (ica) Adesp (ota)* 641 (...). II. in later writers, «garlic», *allium nigrum*, Thphr. *H(istoria) P(lantarum)* 9, 15, 7, *D(io)sc(orides)* [*De materia medica*] 3,47.2 a kind of péganon ágrion growing in Cappadocia, ib. 46.3. *eryngion*, Ps-Dsc. 3,21".

⁶ ANATOLE BAILLY, *Dictionnaire grec-français*, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Hachette (1950), 26e édition, 1963, p. 1309c: "*móly, yos (tò)* 1 plante à racines noires et à fleurs blanches avec dts propriétés magiques, OD.10,305 // 2 ail à fleurs jaunes, TH. H.P. 9,15,7; DIOSC.3,54".

⁷ P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, vol. 3, Paris, Klincksieck, 1968: "*móly*: n., est le nom d'une plante magique inconnue (Od. 10,305, Com. adesp. 641) qui ne peut être identifiée malgré les efforts des écrivains postérieurs (Pline, Dsc., Ps. Dsc., Poeta de herb.). Mais Thphr. H.P. 9,15,7 décrit sous le nom de *móly* un ail d'Arcadie qui doit être *Vallium nigrum*. Cfr. Ferrari, *Rend. Ist. Lomb.* 88, 1955, 12-20; André, *Rev. Phil.* 1958, 234 sqq. On citera encore *mólvs rhíza* (Lyc. 679) et *mólou* (Pline 26, 33) qui est une espèce d'ail. Dérivé: *mólýza*, f. "tête d'ail" (Hp. *Mul.* 1,78, *Nat. Mul.* 85), cfr. André, o.c. 235; constitué avec un suffixe *-za*, même finale que dans *kónyza, óryza, rhíza*, etc. Et.: obscure. Finale en *-y* comme dans divers mots d'emprunt: *bráthy, mísy, nápy, sínapy, sóry*-. V. Cocco, *Arch. Glottol. It.* 40, 1955, 10-28, insère le terme dans une grande série "méditerranéenne" avec *malákhe, molókhe*, lat. *malva*, etc. ce qui ne concorde nullement avec le caractère de la plante. Cfr. André, l. c. Kretschner, *KZ* 31, 1892,386; suivi par divers savants, rapproche skr. *mulam* "racine", ce qui est écarté avec raison par MAYRHOFER. *Etym. Wb. des Altind.* 2607; autre hypothèse encore de Neumann, *Untersuchungen* 28. Le plus prudent est d'admettre un emprunt d'origine inconnue avec Henry, *Class. Rev.* 20, 1906, 434 et André, l. c.". Cfr. también KONRAT ZIEGLER, "*Mólý*", en *Der Kleine Pauly*, Stuttgart, A. Druckermüller, 1969, vol. 3, col. 1403.

⁸ JOSÉ CALDERÓN FELICES, "Lengua de dioses-lengua de hombres", *Faventia* IV-1 (1982), pp. 28 y 29. El autor estudia varios vocablos, entre ellos *móly*, al cual considera un arcaísmo sagrado que por no ser griego se hizo con el tiempo ininteligible para el sacerdote mismo, y entonces se lo atribuyó al lenguaje de los dioses. Tras esto, opina Calderón, "se aprecia muy claramente la superstición de que una planta medicinal no sólo tiene ciertas propiedades curativas, sino que hay además un elemento divino que las hace milagrosas" (p. 31).

a un sentimiento de autosuficiencia del astuto Odiseo, que quiere actuar solo. Pero veamos brevemente algunas interpretaciones.

Rhys Carpenter en su obra *Cuento folklórico, ficción y saga en la épica homérica*⁹ sostiene que el incidente de *móly* sugiere un tratamiento más desarrollado en una historia anterior, no creado por el poeta, o un elemento de cuento de hadas, o un motivo de Märchen (cuento en un mundo irreal con rasgos maravillosos), donde se apela a lo mágico o al uso de estructuras específicas formadas sobre los deseos y temores humanos fundamentales. Se puede inferir que el misterio de *móly* se debería, pues, a que el poeta desconocía o resumió no claramente una fuente tradicional, o no quiso detallar un rasgo mágico que quizás el público aceptaba como tal.

Denys Page en su libro *Cuentos folklóricos en la Odisea de Homero*¹⁰ retoma y profundiza estas ideas; destaca que el *móly* no es mencionado ni siquiera cuando es presumiblemente empleado, opina que es un motivo heredado de un relato indoeuropeo y se inclina por interpretar que Odiseo no usó el *móly*. Se pregunta que, si el héroe lo usó, qué teme de Circe al quedar desnudo ante ella. Page considera que el poeta abrevió otro relato y que con afán realista minimizó los rasgos de cuento de hadas. El autor apoya esto en que el poeta apenas alude a la transformación de los amigos de Odiseo en cerdos. Además, el juramento que Odiseo exige a Circe es, para Page, un recuerdo de otra versión del cuento folklórico donde no se neutralizaba el hechizo antes de los amoríos.

Finalmente, John Finley, en su obra *La Odisea de Homero*,¹¹ interpreta que el *móly* permite a Odiseo evitar la transformación, mantener su identidad; pero si con la protección divina puede esquivar el hechizo de la droga, el influjo del enamoradizo Hermes hace que se sienta atraído sensualmente por Circe.

Un balance de estas interpretaciones revela que, salvo Denys Page, los estudiosos aceptan que Odiseo usó el *móly* pero sin cuestionarse detalles de tal uso. Replantearemos, pues, aquí el problema desde este ángulo ateniéndonos a la coherencia del texto tal como nos llegó.

Creemos que Odiseo sí usó el *móly*, en primer lugar, porque obedece a Hermes en sus indicaciones de amenazar a Circe y de compartir su lecho, por lo cual no es "lógico" que deseche el arma más segura; debemos tener presente que antes de simular que intenta matarla (verso 322), Odiseo ya advierte que aunque bebió la droga no fue hechizado (verso 318), lo cual provocará el asombro de Circe (verso 326): al decir: "pero no me hechizó" sobreentien- de 'porque utilicé el *móly*'. Por otra parte, el uso del *móly* ofrecido por Hermes es un ardid que el *polytropos Odysseus* no puede rechazar; recordemos que al reconocer al héroe, Circe se dirige a él denominándolo con ese epíteto (verso 330). Y el hecho de que Odiseo sea el hombre de muchos ardidés, el

⁹ *Folktales, fiction and saga in the Homeric epics*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1956, pp. 20 y 71.

¹⁰ Ob. cit., p. 55 y ss.

¹¹ *Homer's Odyssey*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2nd, pr., 1979, pp. 106-7.

hábil en astucias, no significa que rechace los consejos que se le ofrecen para esquivar obstáculos: así como, ante las sirenas recurrirá a la cera y a los lazos recomendados por Circe (cfr. XII, 47-54, 173-9), ante Circe acepta el uso de *móly*. De modo que la ausencia de otra mención de tal droga no se deberá a una supuesta voluntad de Odiseo de utilizar sólo sus propias defensas.

Mas si aceptamos que ciertamente el héroe usa el *móly*, debemos preguntarnos cómo lo usa, porque el poeta no lo especifica. Esto nos obliga a buscar una respuesta que se adecue coherentemente a todos los detalles del episodio. Se nos presentan dos respuestas posibles. Primeramente, el pensar que Odiseo ingiere el *móly* como un antídoto, acción que el poeta consideraría sobreentendida, parece la más natural para oponerse a los brebajes de Circe, sobre todo teniendo en cuenta que Hermes se refiere al *móly* como *phármakon*.¹² Aparentemente, esta interpretación deja sin explicar por qué el héroe teme que Circe intente nuevamente dañarlo al desnudarse él para subir al lecho (verso 341). Cabe interpretar, como hacen, por ejemplo, Bailly en su diccionario y Bérard en su traducción,¹³ que Odiseo no quiere verse privado de sus armas para poder defenderse de otro mal, aunque nunca se alude a que Circe acostumbre dañar por otros medios que no sean sus brebajes. Para articular esto coherentemente con la primera respuesta posible, hay que suponer que el *móly* tiene un alcance parcial frente a las drogas de Circe, la "deidad temible" (verso 136), o que el *móly* tiene un efecto de breve duración, por lo cual Circe podría planear otro daño no cubierto por el *móly* o de otra índole. Esto explicaría el temor de Odiseo, la necesidad de amedrentar a la diosa y de exigirle el juramento. Pero puede también oponerse una objeción: pensar que el *móly* tiene alcances limitados, una vez ingerido por el beneficiario, implicaría destruir la importancia que Hermes otorga al remedio como instrumento benéfico que salvará a Odiseo de los males, que apartará de su cabeza el día fatal (versos 286-288).

Para considerar la segunda respuesta posible, retomemos el temor de Odiseo de quedar privado de sus armas. El texto dice *gymnothénta*; de hecho, este participio puede tener a la vez su valor primero, dado que Odiseo recibirá de las criadas de Circe un baño restaurador y nuevas ropas (verso 361 y ss.), por lo que es obvio que el héroe se desnudó de sus armas, pero también de sus ropas. Pensamos que la planta puede ser llevada por Odiseo como un amuleto oculto, al modo de la rama dorada de Eneas.¹⁴ Recordemos que Odi-

¹² Aproximadamente así lo interpreta Pierre Grimal en su *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona, Paidós, 1981), pues al relatar el episodio de Circe dice que Odiseo no fue hechizado porque tomó el brebaje "teniendo la precaución de mezclar *moly* en el contenido de la copa" (p. 107), detalle que no aparece en el texto homérico. Si el lector acepta esto deberá imaginar también qué partes de la planta se utilizan, cómo se las mezcla en el brebaje (trituras, en trozos, etc.) y cómo hace Odiseo para que Circe no advierta que él agrega el antídoto.

¹³ BAILLY, *Dictionnaire*, p. 422a; V. BERARD en su traducción de *L'Odyssee, poésie homérique*, París, Les belles lettres, 1974, t. II, p. 70.

¹⁴ Cfr. *Eneida* VI, 406: la profetisa "*aperit ramum qui veste latebat*". En el artículo "Ulysse et Circé", de la *Nouvelle mythologie illustrée*, dirigida por Jean Richepin (París, Saint-André-Marcou, 1920, t. II, p. 367), al relatar el episodio que nos ocupa, se sugiere al pasar que Odiseo evita el hechizo gracias al uso del "talisman" (*móly*).

seo destaca la dificultad de que un mortal logre arrancar el *móly*, pero que las divinidades como Hermes pueden todo (versos 305-306); esto lleva a pensar que el hecho de tener en mano una planta tan difícil de obtener otorga inmunidad a quien la posee.¹⁵ Por esto el participio *gymmothénta* es clave: si Odiseo queda sin armas y sin ropas aparta de sí el amuleto salvador y se expone a sufrir los males de los que Hermes quiere privarlo. El aceptar el lecho obedece al consejo del dios como medio para hacer benévola a Circe respecto de los amigos de Odiseo, y el exigir el juramento forma parte también del ardid recomendado por el Argifonte: con la amenaza de la espada logra amedrentar a la hechicera que, asombrada por la resistencia insólita de Odiseo al brebaje, consiente en comprometerse con el juramento de los dioses, juramento cuya necesidad es justificada por el abandono del amuleto. Odiseo se guarda muy bien de aludir a la fuente de su resistencia: esta ignorancia, el temor por la amenaza y el solemne juramento impiden que Circe piense en intentar otro hechizo, por ejemplo, mediante la comida que ofrece al héroe (versos 380-381). A esta segunda respuesta se puede objetar la alusión al *móly* como *phármakon*.

Los argumentos de Denys Page para inclinarse por la negativa en cuanto al uso del *móly* son: en primer lugar, esta aparente incoherencia del temor de Odiseo, que queda explicada si vemos al *móly* funcionar como droga limitada o como amuleto oculto, ya tomemos una u otra respuesta; y en segundo lugar, la intención realista del poeta que busca minimizar los rasgos de cuento de hadas y, por ello, suprime la intervención concreta del remedio. Para dar peso a esto último dice Page que apenas se alude a la transformación de los amigos en cerdos; sin embargo, no sólo se hace referencia a Circe como "la concedora de muchas drogas" (verso 276), sino que en el caso de la mágica metamorfosis se señala en los versos 239-240 que los compañeros de Odiseo adquirieron cabeza, voz, vello y talla de cerdos, pero no su espíritu animal; en los versos 242-243, que comen el alimento propio de esos animales; en el verso 338 Odiseo menciona la transformación *éthekas hetáirus sys*, en el verso 385 insiste en su cautiverio, y en sus formas porcinas en los versos 390 y 393; destaca que vuelven a sus formas de varones pero más jóvenes, bellos y altos que antes, en el verso 395: es decir, los caracteres mágicos no están en modo alguno disimulados, y no desentona, pues, el uso de este amuleto o droga con la vara y brebajes de Circe (verso 238).

Si resulta extraño que el poeta no mencione expresamente el *móly* en la acción de Odiseo contra Circe, es claro que su uso se desprende de la lectura atenta del episodio y de la interrelación de sus detalles; si el poeta no lo menciona no ha de ser porque Odiseo rechaza ayudas o porque Homero rechaza lo mágico, sino porque el uso del remedio era impuesto por la tradición, conocido por el público del poeta y deducible de la economía del relato, dado que sólo con él puede el héroe contrarrestar eficazmente los brebajes que acostumbra usar Circe; la amenaza y el compartir el lecho son sólo accesorios para ganarse la voluntad favorable de Circe, como señala el mismo

¹⁵ Téngase en cuenta que también en *Eneida* VI, 146-8 se destaca que si un mortal logra arrancar la rama dorada, ello prueba que los dioses le conceden los beneficios del amuleto. Es posible ver en este pasaje de la epopeya latina una relación de dependencia o inspiración respecto del episodio de *móly*.

Hermes; pero eso era posible tan sólo si Odiseo lograba mantenerse a salvo de los hechizos, y para ello está el *móly* que resume en sí la doble acción del hombre que lo porta o ingiere y del dios que lo utiliza como instrumento para salvar al héroe.

Nos inclinemos ya por una respuesta, ya por la otra, lo importante es que no necesitamos imprescindiblemente pensar que se han suprimido partes del relato original o que se han yuxtapuesto torpemente versiones diversas, pues el conocimiento de la tradición, por parte del público y la atención a la economía del relato revelan que tras un aparente misterio se pueden vislumbrar caminos de interpretación que prueban la coherencia interna del episodio de *móly*, cuyos rasgos "maravillosos", por otra parte, son integrantes de la cosmovisión griega en su tradición popular.¹⁶

PABLO A. CAVALLERO

*Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas*

¹⁶ Obsérvese que en la *Iliada*, XVIII, 417-420 Hefesto utiliza como bastones dos estatuas (sirvientes) de oro que maravillosamente están dotadas de inteligencia, voz, fuerza y habilidades divinas.

LA HISTORIA Y LA NOVELA: EL BANQUETE DE SEVERO ARCÁNGELO DE LEOPOLDO MARECHAL *

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Nos proponemos plantear en términos sucintos los lineamientos de una exégesis hermenéutica aplicada a *El Banquete de Severo Arcángelo*, de Leopoldo Marechal, restableciendo los lazos de la ficción con la historia viva como lo proponen los signos de esta novela.

Será oportuno, ante todo, fijar a grandes rasgos el marco teórico y metodológico que preside nuestro enfoque.

Una amplia corriente de la crítica moderna, que tiene su punto de arranque en la lingüística de Ferdinand de Saussure, sostiene la arbitrariedad y convencionalidad del signo lingüístico y, a partir de éste, del signo literario. Desplegada en una etapa "formalista" postuló, consecuentemente, el arte como "artificio" dando su base a una segunda etapa "post-formalista" que incorpora el enfoque estructural y se abre al desarrollo de una semiología o ciencia de los signos. Sin pretender aquí una simplificación de esta corriente, cuya amplitud y complejidad así como hallazgos parciales en la indagación técnica no ignoramos, postulamos una crítica hermenéutica de fundamento espiritual, que toma distancia con relación a las reducciones positivas del lenguaje; a la noción del texto literario como "artefacto"; a la idea de que la verosimilitud narrativa es un disfraz inherente a las leyes del texto; a la negación del sujeto histórico en la novela y a la tesis de que preguntarse por la verdad de un texto literario es leerlo como un texto no literario.¹

* Trabajo presentado al Tercer Congreso de Literatura Argentina realizado en San Juan, septiembre de 1984.

(Las citas del texto remiten a LEOPOLDO MARECHAL, *El Banquete de Severo Arcángelo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.)

¹ En esta corriente, de sesgo positivista, se impone cierto nominalismo filosófico que niega el sentido real, así como las relaciones del signo con el referente, excluyendo el tema del sujeto histórico y la "verdad" inherente al lenguaje literario. Para Althusser ni el sujeto ni el objeto pueden ser considerados en la literatura como entidades reales. Cfr. ALTHUSSER ET AL. *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975. Se establece, asimismo, la inutilidad de verificar la relación entre el discurso y el referente, pues la obra ficcional alcanza su propio estatuto en el hecho de ser fictiva. Cfr. O. DUCROT-T. TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975; por su parte, Todorov privilegia en su *Introducción a lo verosímil* el sentido por el cual "se hablará de verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trata de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes". Citado por ROBERTO HOZVEN, en *El estructuralismo francés*, Santiago, Universidad de Chile, 1979. Se niega al responsable del discurso: "El autor no se comunica con nosotros por medio del lenguaje. El hablante de estas pseudofrases (i. e. el narrador) es una entidad imaginaria como las frases mismas. Es decir, él es una dimensión inherente de su significado". JOAN REA BORMAN, *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Hispanova, 1976. Podrían seguir los ejemplos de esta actitud cuyos aspectos dogmáticos y autoritarios no han sido cuestionados durante varias décadas sino por grupos muy pequeños dentro de la crítica literaria. Por cierto, el desarrollo de una lingüis-

Nos afirmamos en la noción del lenguaje como creación individual y colectiva que despliega el sentido de la cultura y se hace cauce profundo del devenir histórico; dentro de esta concepción tiene fundamental importancia el lenguaje poético (sin distinción de géneros) por constituirse en lenguaje por excelencia simbólico y, por lo tanto, denso de significaciones conscientes-transcendentes que “desocultan” el Ser y manifiestan todo el ámbito de lo humano. Consideramos, asimismo, que la novela moderna en sus expresiones más características —desde Cervantes a Marechal o Sábato— es género histórico, personal y comprometido, que pone el acento en el acto de la comunicación y reclama ser leído a la luz de una exégesis hermenéutica.²

2. LA OBRA INSCRIPTA EN UNA TRADICIÓN

La más elemental cautela hermenéutica nos impone ubicar a la obra en estudio dentro de una tradición cultural, cuya “economía de conjunto” nos permitirá ampliar y completar sus significaciones dando pleno sentido a sus símbolos, mitos, alegorías y alusiones. Lejos de conformar solamente una “serie literaria”, ese conjunto abarca la complejidad de una cultura asentada en determinados valores, generadora de un estilo de vida que se expresa en formas de la gestualidad, la simbolización ritual y el lenguaje artístico.

Nutrida en diferentes aportes culturales, la obra de Marechal se asienta con toda evidencia en la tradición heleno-judeo-cristiana que ha vertebrado la evolución occidental, incorporando a ella los matices y derivaciones que se originan en su situación americana. Por tradicional y americano es Marechal un “post-moderno” como lo son otros grandes escritores de este subcontinente. Reivindica fuentes tradicionales como las Escrituras bíblicas, el Evangelio de Joaquín de Fiore y la obra de Dante, vinculándose asimismo —en la misma línea— con el sincretismo popular americano. En tan rica tradición, el cristianismo integra el fuerte impulso historificante del pueblo judío con la doctrina del Nuevo Nacimiento, vigente en antiguos ritos y ascendida a modelo cultural de los pueblos de Europa y América.

La relación del mito con la historia real es típica, aunque no exclusiva, del judaísmo. Las “Apokalipsis” o revelaciones constituyen un género profético en el que se entreteteje el mensaje de la regeneración individual y colectiva con la simbólica del castigo y final del mundo. Diversas elaboraciones formales dan cuenta de su vigencia en los siglos medievales y renacentistas, cuyo

tica dinámica ha venido a poner el acento en el aspecto de producción del lenguaje, relegando la noción de sistema; también, en nombre de un sociologismo literario, se reivindica una estética de la recepción, y la necesidad de una práctica hermenéutica. Pero la discusión no ha sido llevada a los fundamentos mismos, limitándose en general a una sucesión de flexiones sobre discursos críticos anteriores, que no son cuestionados filosóficamente.

² Paul Ricoeur ha expuesto en sus obras las implicancias ontológicas de la interpretación como indagación del sentido, entendiendo a éste como el horizonte de lo humano en el que se hace posible la comprensión, y no como la producción de significaciones por el hombre. Su pensamiento es importante en una corriente que se apoya en la fenomenología e incorpora los aportes de las ciencias humanas. Para una exposición de los principios de la hermenéutica véase: PAUL RICOEUR, *Le conflit des interprétations*, París, Du Seuil, 1969 (hay traducción al español por Editorial La Aurora, Buenos Aires). Una buena introducción al pensamiento de Ricoeur la constituye el libro de BEATRIZ MELANO COUCH, *Hermenéutica metódica*, Buenos Aires, Círculo, 1983. El eco de su reflexión en estudiosos argentinos puede ser apreciado en PAUL RICOEUR ET AL.: *Del existencialismo a la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Círculo, 1983.

síntesis cultural da origen a los géneros literarios modernos. En cuentos, "romances" y epopeyas, el héroe mítico antiguo tiende a confundirse con el arquetipo cristico, afirmando su accionar como modelo de la conducta histórica y moral. Pero será en el siglo XVI, a través del realismo religioso español, cuando se produzca la definitiva historificación del mito que caracteriza a la novela moderna.

Considerando el conjunto de las formas simbólicas a las que apela Marechal en sus novelas, las ubicamos sin vacilaciones en la tradición del cristianismo recordando que una tradición es siempre más amplia y diversificada que un dogma institucionalizado. Desde un punto de vista específicamente literario nos inclinamos a reconocer la relación de *El Banquete de Severo Arcángelo*, con dos modelos: el género apocalíptico, que actúa como admonición y advertencia en los momentos de crisis histórica, y la novela cervantina, género de fuerte compromiso personal y moral, que modula con ironía, sin rebajarlo en su eficacia, el mito de la redención cristiana.

3. FIGURAS SIMBÓLICAS

El tejido simbólico de la obra, estudiado por Graciela Coulson, y en forma más detallada por Jorge A. Foti,³ es sumamente rico y complejo. Nos limitaremos aquí, dada la limitación de estas páginas, a enumerar las figuras simbólicas más notables que el discurso novelístico-alegórico-poético va enlazando de modo sintagmático en la apariencia de la novela de aventuras. Así desfilan las figuras del Banquete; el centro místico del Tuyú; la Casa Grande, centro del operativo; el Robot, hombre desprovisto de alma; el Concilio; la Operación Cybeles; la Cuesta del Agua, relacionada en cierto modo con el Arca de Noé; las Edades del hombre; el Hombre de Sangre, capaz de transmutar el hierro en oro; el Infierno; la Crucifixión; el Embudo de la Síntesis, el encadenamiento de Gog y Magog, etc. La invitación al ejercicio simbólico puro se manifiesta por encima del relato y relega a éste, convirtiendo al lector en cómplice de un juego semántico que puede ser tedioso o apasionante de acuerdo con sus gustos o preparación.⁴

La obra se convierte en tratado teológico-poético, explicación del mundo, de la historia y de la vida humana. Repite el método hagiográfico llamado "recapitulación" o sucesión de visiones, símbolos y figuras alegóricas.⁵ Hay

³ GRACIELA COULSON, *Marechal. La Pasión metafísica*, Buenos Aires, F. García Cambeiro, 1974. JORGE A. FOTI, *Aproximación al "Banquete" de Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, CELA, Col. Ensayos Breves 14, 1983.

⁴ Algunos críticos han rechazado estéticamente la obra, y otros han renunciado a su comprensión, como por ejemplo el profesor Ángel Núñez, que declara: (el *Banquete*) "queda sin narrar, de donde la novela adquiere un doble carácter esotérico (en nuestra condición de «no iniciados» no tenemos acceso) y de suspenso definitivo pues nos queda inexplicado el núcleo central de toda la narración". Cfr. ÁNGEL NÚÑEZ, *Leopoldo Marechal*. Capítulo 93, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

⁵ El P. Leonardo Castellani, en su exégesis del Apocalipsis de San Juan, sienta las bases de su hermenéutica: el Apocalipsis es una profecía de los últimos tiempos recorrida por un único pensamiento; abarca todo el tiempo de la Iglesia como un tiempo de espera hasta la Segunda Venida de Cristo; su método es la *recapitulatio* o enlace de "visiones"; los tiempos históricos van esclareciendo los enigmas del texto. Cfr. LEONARDO CASTELLANI, *El Apokalypsis de San Juan*, Buenos Aires, Diction, 19.

también, desde luego, parejamente con el despliegue simbólico paradigmático, un desarrollo en el sentido del relato. Se insinúa, en varios momentos, un movimiento que va enlazando a los distintos actores en un accionar común, el que es expresado en forma alegórica y simbólica: "Y de pronto, algo comenzó a bullir en la casa..." (p. 136). El contexto permite suponer que esa casa abarca todo el espacio en que se mueven los personajes, identificándose con la nación misma. Al rumbo de la entropía, los héroes deberán oponer el movimiento de la reconstrucción comunitaria: "Todo es una gran víspera" (p. 168).

Ese movimiento tiende hacia el ágape, de concreción siempre diferida, pero los preparativos se afirman en sí mismos como importantes y valederos. La irrupción de "Lo extraordinario", que incorpora a las vidas individuales a lo histórico colectivo, se asemeja al gran aldabonazo que conmueve la apacible existencia de los jóvenes en otra gran novela hispanoamericana, *El Siglo de las Luces*.

En el marco de la historia próxima se dibuja con nitidez el horizonte de los últimos tiempos. Ya en *Adán Buenosayres* nos hallábamos con el anuncio apocalíptico de que "el tiempo se acabó" y el Cielo "es enrollado como un Libro". La misma intuición se impone en esta obra como años después en *Abaddón*, de Ernesto Sábato. No se trata, en nuestro entender, de asimilaciones libресcas, sino de la captación intuitiva de una atmósfera cultural en la que se impone la simbólica juanina de final de una época. En el Apocalipsis bíblico la Iglesia queda reducida a un grupo perseverante, los 144.000 elegidos —número simbólico y no cuantitativo— que deberán reanudar un nuevo ciclo. En nuestro texto los iniciados son 33. Es destacable el papel del cronista, cuya colaboración en el plan de la Historia es precisamente el acto de escribir.

4. HISTORICIDAD DE LA NOVELA

El aparejo simbólico, de rica complejidad, aparece en esta obra en un sistema literario de sutil organización, el que establece por distintos medios el enlace entre el plano mítico-simbólico y la dimensión histórica concreta.

La obra tiene un comienzo puntual: "Hoy, el 14 de abril de 1963..." No puede pasarnos inadvertida la intención del escritor de colocar a su lector en tiempo y espacio reconocibles. La referencialidad histórica, negada expresamente por algunos críticos de esta novela,⁶ se afirma en la construcción del tiempo-espacio de una Argentina real, y queda rubricada por las modalidades de un lenguaje vivo, proteico y coloquial, que nos permite vivir el país como espacio cultural. Pero es sobre todo la configuración de los personajes —en amplia gama que abarca el nivel descarnadamente alegórico, la configuración mítico-realista, la proyección lírica, los "tipos" sociales, el portavoz oportuno— la que nos permite afianzar la hipótesis de que nos encontramos ante una novela de intención marcadamente realista y agudo compromiso histórico.

⁶ Graciela Coulson vinculó la novela con el *Gran Teatro del Mundo*, pero equivoca la interpretación del tema y de la obra al relacionarla con el arte del absurdo. Su conclusión final despoja a la novela de sentido histórico. Cfr. GRACIELA COULSON, ob. cit., p. 107. Asimismo, Héctor Cavallari, aunque no desestima totalmente el aspecto histórico concreto, lo considera subordinado a un "proyecto Universal", destinado a historicizarse, según el crítico, en la novela siguiente. Cfr. HÉCTOR CAVALLARI, *Leopoldo Marechal, el espacio de los signos*, México, Universidad Veracruzana, 1981.

Apelando a un recurso tradicional, Marechal enmarcó la historia narrada por su personaje Lisandro Farías y nos dejó conocerla a través del "editor" que lleva en la obra sus señas personales. Pero ambos personajes, de constitución diversamente autobiográfica, apelan a su relacionamiento con el sujeto histórico real que, en definitiva, reclama en ésta (y en casi toda otra novela) el afirmarse como entidad consciente y responsable del discurso.

La relación Marechal-Farías es análoga a la de Cervantes-Alonso Quijano el Bueno. Su nombre, Lisandro Farías, convoca una semántica intertextual dentro de la obra de Marechal: Liberato Farías, en *Adán Buenosayres*; Lisandro Galván, en *Antígona Vélez*. Con la proyección arquetípica del héroe —héroe que afronta la "dispersión", y es justificado— Lisandro Farías ostenta una configuración lírico-autobiográfica que lo relaciona íntimamente con el autor. El rasgo más evidente de ella es desde luego su condición de "cronista". Por intermedio de Farías, Marechal nos tiende sutilmente algunas claves que crean en el lector la comprensión de sus opciones vitales: la militancia política, y el acto de escribir, ambos fundados en el autor en un acto de fe.

En su encuentro con el transmisor-editor, producido en un Jueves Santo, Lisandro Farías reconoce —compartiendo íntimas peripecias como la "Invencción y muerte de la Elegía", expuesta por el autor en el *Heptamerón*— al sujeto histórico Leopoldo Marechal, configurado como pasivo receptor de la "historia".

Quién soy yo y por qué me dejé ganar por la empresa del Viejo Cíclope
(p. 21)

dice Farías, anunciando el eje profundo de su relato. Farías ha sido llamado, como otros, por Severo Arcángelo; se incorpora a un accionar misterioso de doble significación práctica y teológica, que tiene sus entusiastas y sus opositores; un accionar cuya finalidad última aparece como transhistórica —o al menos diferida permanentemente— y cuyos pasos cobran sentido a través de la conformación poética de figuras-símbolos.

Lisandro Farías, como Adán Buenosayres, es la objetivación novelesca del personaje que alcanza la resurrección: Adán, por vía de la revelación que se produce en una noche "crucial" de su existencia; Lisandro, por vía del accionar que crea en él el compromiso colectivo. La salvación comunitaria sólo será alcanzada cuando llegue el tiempo, como lo establecen las Escrituras, cuyo espíritu se hace presente en la obra marechaliana. Es el peso de la caridad el que lleva a Lisandro Farías a compartir el peso de la Historia, incorporándose a un quehacer comunitario; así lo comprende, a su muerte, Pablo Inaudi, figura que en la escala de los personajes de *El Banquete* representa un nivel ontológicamente superior.

Pero la salvación de Lisandro Farías sólo será verificada, en definitiva, cuando logre dar a conocer su "historia". Al concluirla adopta notoriamente, como en otros momentos del relato, la modalidad testimonial del escritor bíblico:

Y el Banquete fue. Y yo, Lisandro Farías, nacido en la llanura, muerto en Buenos Aires y resucitado en la Cuesta del Agua, doy testimonio de los hechos (Fin del capítulo XXXIII).

No accederemos a una comprensión profunda de esta obra si nos negamos a admitir el enlace profundo entre la persona histórica del autor, ineludible como responsable del discurso literario, el personaje-relator que la configura poéticamente, y el personaje-editor que la alude en forma expresa. El acto de la comunicación estética, aplicación espontánea o deliberada de una fenomenología del símbolo, nos está imponiendo esa relación, subrayada por una serie de recursos técnicos.

Sin pretender dar cuenta de los personajes en su amplio espectro —más tendiente a la tipificación simbólica que a la configuración mimética de la sociedad, aunque no se excluye este aspecto— haremos también una breve referencia a otra figura: Severo Arcángelo. Ángel Sombrío, como su nombre lo sugiere, este organizador del Banquete se relaciona por su condición de metalúrgico y por su demonismo activo en la Historia con una serie de figuras míticas: Caín, Prometeo, Cronos. Es el que mueve la rueda del tiempo. Hallará su propia salvación embarcando a otros en su proyecto trascendente. Pero la conformación del personaje —también de aquellos que le sirven de patrón arquetípico— es dual, gemelar, como ya lo notara Graciela Coulson al comentar la novela.⁷

...lo que había embarcado al Metalúrgico de Avellaneda en aquel Banquete descomunal era una pavorosa locura mesiánica. Sin embargo, ¿por qué obraría Severo como un Hombre de Sangre y no de Hierro? ¡Acaso pensaba él cumplir algún "rito sacrificial" de origen remoto y proporciones asquerosas! En el Banquete ¿nos darían a comer las tostadas asaduras de Severo Arcángelo, previa su autoinmolación? (p. 212).

El modo vulgar y anticlimático por el que Lisandro Farías evoca el ritual de la autoinmolación crística no rebaja a nuestro juicio la intención de imponerlo como horizonte interpretativo —de otro modo no se justificaría el mencionarlo— conduciendo al lector a asociar dos planos aparentemente opuestos: el que corresponde al demiurgo luciferino, y el que corresponde al Cristo como centro de la Historia. Ambos planos han sido evocados desde un mismo personaje. La indagación de la referencialidad histórica del mismo, a la que el texto convoca, nos conduce también a un doble plano. Por un lado parece evocar la figura sombría del empresario Vasena, represor de huelgas obreras en tiempo de Yrigoyen —hay detalles biográficos del autor que nos permiten avanzar en esa dirección, como por ejemplo la pertenencia de su padre a la empresa, y su juvenil militancia anarco-socialista—. Por otro, podría insinuarse en Severo Arcángelo una primera modulación del tipo del conductor político, que el propio Marechal desplegó en su tercera novela *Megafón*, y sirvió de base a la reformulación novelística de otros "dictadores". Por ahora nos limitamos a dejar apenas indicado este rumbo.

5. LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA EN FUNCIÓN SIMBÓLICA

Desde nuestro punto de vista no existe en la obra de creación literaria ninguna novedad técnica o disposición estructural gratuita, no instrumentada en función expresiva. En este caso nos hallamos ante una obra de cuidada

⁷ La estudiosa consignó en su trabajo crítico la esencia dual del personaje, que "en algún episodio, puede evocar el errático demiurgo de una cosmogonía gnóstica. En otro es, el Mesías". G. COULSON, p. 101.

organización cuya forma estructural nos proporciona un modelo simbólico para su comprensión fundada.

La novela hispanoamericana contemporánea, en algunos de sus ejemplos más notables por su generalizada aceptación estética y estimación crítica, no sólo ha producido una visible recreación de mitos de diverso origen sino que ha remozado e intensificado procedimientos tradicionales que la vinculan inexcusablemente con el barroco europeo. Tanto en Marechal como en Cervantes podemos observar el recurso a la antigua mecánica del relato que combina y enlaza o subordina otros relatos, no como mero ejercicio formal sino porque es el modo específico, unificando y reiterativo, del ejercicio simbólico. Asimismo, es antiguo el tema del "teatro dentro del teatro" que reposa sobre la noción del "gran teatro del mundo" y expresa la continuidad de lo real con el plano ficcional-simbólico. Para el hombre religioso la expresión artística no es "impostura" sino mimesis simbólica que emerge de un realismo incuestionado. El uso universal de la máscara en los pueblos primitivos, el origen ritual del teatro, la relación del relato mítico con las iniciaciones, así lo prueba. En tiempos del barroco, esa actitud es asumida en forma consciente y da lugar a una enfatización lúdica, defensiva y afirmativa, de todos aquellos recursos tradicionales. El desarrollo de un contexto intelectual adverso lleva al escritor a superponer al nivel del símbolo, de suyo ambiguo, el ejercicio de la alegoría, el acertijo y el ingenio. Con características análogas se presenta esta obra. La riqueza de sus recursos autorreferenciales apunta, como en la novela del barroco, a quebrantar la inmanencia de la mediación ficcional, llamando la atención sobre el carácter simbólico de la obra literaria. Se señala así el protagonismo real del autor, de los lectores (o espectadores) expuesto a través de las criaturas de ficción. Como lo señala Ricardo Maliandi, los recursos de autorreferencia que refuerzan esta dirección adquieren el valor de una justificación moral y estética, no esteticista.⁸

El Banquete de Severo Arcángelo apela a la construcción de la novela dentro de la novela, presentando en ella un micromundo que es espejo del mundo real, y acentuando este carácter por medios analógicos. El esquema de la convocatoria, que como en un juego de cajas chinas nos remite de un convocante a otro, sale del marco ficcional para instalarse en el nivel del autor real, sujeto histórico de la obra. Internamente, cada convocado es a su vez convocante en un gran proceso cuya raíz se confunde con fuentes sobrenaturales. Lisandro Farías, como Bermúdez, como Cora Ferri, son convocados por Severo Arcángelo, a su turno convocado por otros. La misión de Farías es transmitir el mensaje que, a su turno, es también una convocatoria. El plano implícito de esta construcción analógica nos remite sin duda alguna al escritor, pese a que éste se haya ocultado discretamente bajo la apariencia del "editor", distante u "objetivo". Más aún, la construcción de este plano permite a Marechal el marco necesario para destacar el carácter autobiográfico de la historia narrada, situándose al mismo tiempo por encima de ella. Doble juego que

⁸ Este punto ha sido ahondado en su dimensión filosófica por el Prof. RICARDO MALIANDI en su obra, *La novela dentro de la novela*, Buenos Aires, Ramos Americana Editora, 1981. En dirección interpretativa muy diversa hemos conocido, asimismo, el trabajo de tesis, inédito, de Marta Nesta de Taceti, "Una aproximación a la obra de Marechal a través de *El Banquete de Severo Arcángelo*", 1983, cuyo principal interés reside en la exploración técnica de la obra.

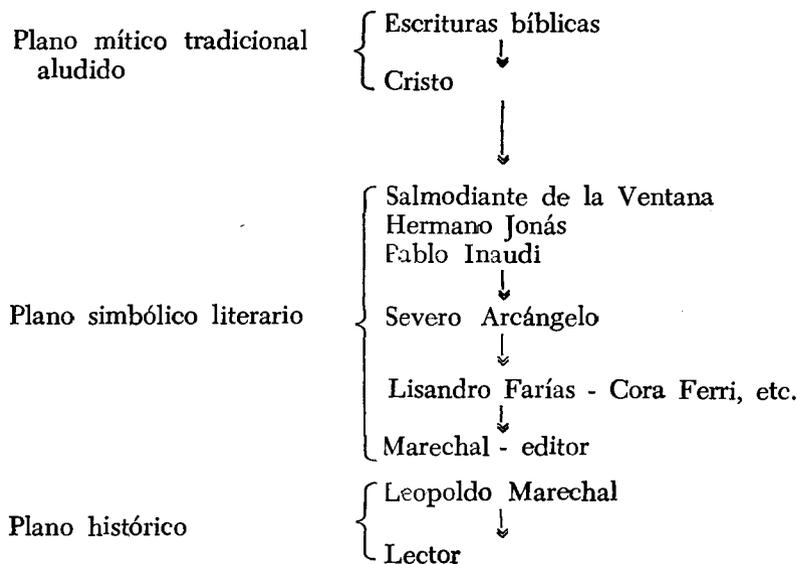
es similar al de W. Goethe en *Werther*, o al de Dickens en *Pickwick Papers*, y que sería riesgoso atribuir a un real distanciamiento de lo narrado. Por otra parte, el "editor" se asigna un papel modesto, limitándose a ubicar a Lisandro Farías y a informarnos sobre su muerte, sin ampliar considerablemente la perspectiva del relato.

Los símbolos no son construcciones literarias. Configuran verdaderos núcleos de sentido que movilizan energía y tienden posibilidades de relacionamiento y comprensión entre planos distintos. Si postulamos que el modelo del relato se impone como configuración simbólica es porque advertimos su carácter operativo en el plano real.

El llamado sale de la ficción a los lectores, cumpliendo su objetivo. La obra adquiere un énfasis exhortativo que fue percibido a su publicación por muchos lectores —especialmente entre quienes compartían con Marechal una misma perspectiva filosófica y política—. Su mensaje puede volver a ser reactualizado por una lectura comprensiva, en pos de ciertas claves.

Marechal concibe la escritura como una práctica mesiánica; su lector, alma redimible, es el destinatario de un programa de salvación que él enuncia para sus compatriotas.

Así podríamos esquematizar la convocatoria al "Banquete":



Son muchos los indicios y contraseñas novelísticas destinados a reforzar esta apertura del mundo signico a la realidad. Continuas referencias al acto de relatar, escribir y leer llaman la atención sobre el ejercicio simbólico, así como produce de hecho su percepción la presentación de "escenas" teatrales, controversias televisivas o grabadas, etc. La Historia misma es un gran teatro en el que todos somos actores:

Lo que buscan el Fundidor y sus cráneos es teatralizar el viejo simbolismo de la condición humana... (p. 264).

El lector es invitado con vehemencia a continuar las líneas de la ficción en la vida real, restituyendo su plenitud histórica al acto de la comunicación.

6. HACIA UNA EXÉGESIS HERMENÉUTICA

Reconocer determinadas figuras simbólicas en el tejido de una obra no es sino el comienzo de un trabajo hermenéutico. El novelista no se limita a recrear un mito; lo conjuga con su propia circunstancia histórica, vuelve a formularlo desde su propia experiencia, lo ilumina desde su reflexión. La recurrencia al nivel mítico está lejos de ser decorativa en la obra de la creación. El mito compromete una perspectiva intelectual, axiológica, vital, que a veces es asumida explícitamente por el escritor, otras se impone al lector por la vía del encuentro estético.

El Banquete de Severo Arcángelo aparece como una actualización del mito judeocristiano del final de los tiempos, el que se conjuga con un voluntarismo ético-político aplicado a su patria. La idea de la salvación se traduce en tareas históricas concretas que suponen el desenmascaramiento de la "vida inauténtica" y el comienzo de una "vida nueva". Las referencias novelísticas a la clase media satisfecha y sin objetivos, al intelectual alienado, a las rutinas burocráticas, a las rutinas mentales, al hombre robotizado, al extremista de izquierda o de derecha, etc., se hacen plenamente comprensibles cuando se las inscribe en el contexto de una Argentina desmemoriada y caída, que tanto puede ser la de los años 63-65 en que se escribe la novela como la de décadas posteriores. Es la compulsión histórica la que devuelve al texto su plenitud de sentido, tanto si lo leemos a la luz de la contextualidad del autor como si lo hacemos, y ello es legítimo, desde nuestra propia contextualidad.

No ha de extrañar la suposición de que Marechal dirigiera un mensaje activo a sus connacionales si se piensa que el autor de *El Banquete* fue un hombre doblemente comprometido por su cristianismo militante y su inserción política en el justicialismo. (Introducido en la novela a través de un personaje secundario, Papagiorgiu, él mismo nos lo recuerda.) Proscrito el movimiento popular, se hacía urgente desde su perspectiva la tarea de convocar a la reconstrucción nacional, y así lo hizo por medio de su encubierto aparato novelesco.

Responsabilidad es para el hombre religioso "respuesta" al llamado de Dios. Cabe aquí aplicar la noción de "círculo hermenéutico" pues sólo compartiendo ciertos presupuestos básicos es posible llegar a esta intelección.⁹

⁹ La noción de "círculo hermenéutico", establecida por Schleiermacher y Dilthey, ha sido reformulada por Martín Heidegger como base de una preestructura de la comprensión. Por su parte, Gadamer, bajo el influjo decisivo de Heidegger, se propone comprender la verdad como acontecer histórico en que el ser se muestra. Esa "desocultación" se ve condicionada por la situación hermenéutica del intérprete. Cfr. HANS GEORG GADAMER, *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977. M. Bajtín dio pasos en esta dirección. Una interesante síntesis de sus conceptos la ofrece TATIANA BUBNOVA, "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado de M. Bajtín", en *Acta Poética*, 4-5, 1982-83, UNAM, México. La autora ha traducido la selección de textos bajtinianos publicados por primera vez en 1979 en su idioma original, los que aparecen con el título *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1982. Muy interesante para el punto de vista crítico que hemos planteado es el texto titulado: "Autor y personaje en la actividad estética", trabajo conservado incompleto en el archivo del crítico ruso, que se presume redactado en la década del 20. El acontecer estético, que abarca al autor, al héroe y al lector, no se encierra para Bajtín dentro de los marcos de la obra artística.

Jean Paul Sartre enfatizó un concepto moral de la responsabilidad, libre elección de valores. En una u otra vía, sostenemos que lo más válido —ética, estética y culturalmente— de la literatura es expresión de ese doble juego que significa la desprejuiciada apertura al horizonte fundante del sentido, y la respuesta, el proyecto personal clara o confusamente modulado a través de la simbolización literaria, que manifiesta el compromiso del hombre con la historia. Y es precisamente en ese género "híbrido", la novela, donde se manifiesta plenamente el riesgo de esa aventura personal.

Estos presupuestos son los que en nuestro entender revalidan una exégesis hermenéutica, más aún, la hacen necesaria para restituir a la obra su enlace profundo con la historia, y hacer vigente el mensaje del escritor.

GRACIELA MATURO
Universidad de Buenos Aires

LAS CONFESIONES DE SAN AGUSTÍN, OBRA CONCLUIDA, SEGÚN EL ANÁLISIS DE ESTRUCTURA Y ESTILO *

Cuando el eminente especialista en literatura latina cristiana, Jacques Fontaine, debe referirse a San Agustín en su libro *La littérature latine chrétienne*, comienza por admirar la obra unificadora del santo entre la cultura pagana y la cristiana:

Rarement civilisation eut la chance de trouver à son terme, un esprit assez puissant pour en épouser les valeurs, avec toute la générosité du cœur et de l'âme, mais aussi pour la juger et la dépasser, en inventant les idées et les formes dont se nourrirait sa descendance. C'est dans cette intimité et cette distance, dans cette adhésion cordiale et ce détachement souverain, dans cette dialectique de l'âme entre les attachements du cœur et le jugement de l'esprit que réside une sorte de respiration essentielle au génie agustinien.

También Pierre de Labriolle, al presentar la imagen del obispo de Hipona en su *Histoire de la littérature latine chrétienne*, lo evoca en todo el poder de su palabra, la lucidez de su pensamiento y el calor de su corazón, confortando a la humanidad estremecida por la destrucción sacrilega de Roma por los bárbaros, como erguido entre el apogeo y la destrucción del Imperio Cristiano de Occidente.

Esa intensidad luminosa y ardiente de su alma, que desde el núcleo más íntimo de su ser parece expandirse para abarcar el mundo todo del hombre con empatía sorprendente y rigurosa exigencia intelectual se percibe vívidamente en sus *Confesiones*. Allí también ejerce su fuerza totalizadora, unificadora, en su debate por integrar el tiempo humano con el absoluto divino, "único capaz de dar un sentido a lo que hacia él tiende" (FONTAINE, ob. cit.). La obra nos seduce, entre otras razones, porque percibimos desde qué intimidad tan honda el autor trata de integrar en amor y en fe todo lo que aparece inquietante y disperso, incoherente, en este mundo al que hemos sido dados, trata de hallar con el nuevo sentir y la nueva sabiduría cristiana ese Uno que desde Platón tanto nos afana.

Por todo esto, resulta incitante y paradójico pensar a cuántos autores y durante cuánto tiempo ha preocupado, precisamente, el problema de la unidad de las *Confesiones*, obra que recorre el camino desde la pregunta más tímida y angustiada hasta la respuesta más rotunda. ¿Cómo puede ocurrir que un libro así —precisamente unificador— se encuentre casi incoherentemente compuesto, inconcluso, en una yuxtaposición de partes sugeridas, según algunos pareceres, por móviles casi fortuitos?

* Conferencia de clausura pronunciada en las Terceras Jornadas de Filología de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Centro de Letras Clásicas. 26 de septiembre de 1981.

En efecto, Pierre Courcelle, en sus *Recherches sur les Confessions de Saint Augustin* (París, Boccard, 1950), integrando a sus observaciones otras afines, como las de Wundt y Williger, sostiene que la obra no está realmente terminada. Los diez primeros libros, de autobiografía y meditación sobre las propias experiencias, no serían más que la introducción a algo que queda apenas comenzado en los últimos, es decir, a una exégesis completa de las Sagradas Escrituras, la cual sólo se cumple, en verdad, con respecto a los primeros versículos del Génesis. Es cierto que tan particular organización del libro desconcierta, pero esto mismo nos incita a indagar una vez más, a querer sentir con experiencia renovada una unidad que intuimos profunda y significativa. Nuestro análisis, a diferencia de otros tan valiosos y cuya sola mención resultaría aquí muy extensa, se fundará en los caracteres estructurales y estilísticos de la obra, en conexión con las líneas fundamentales del pensamiento agustiniano tal como las explica Gilson.

Las razones, en suma, que aduce Courcelle, para considerar inconclusas las *Confesiones*, son las siguientes: en primer lugar, la afirmación del mismo Agustín, en su diálogo con Dios, al comienzo del libro XI, de que es su propósito dedicarse cuanto antes a meditar las Escrituras (2,2):

Quando autem sufficio lingua calami enuntiare omnia hortamenta tua et omnes terrores tuos et consolationes et gubernationes, quibus me perduxisti praedicare uerbum et sacramentum tuum dispensare populo tuo? Et si sufficio haec enuntiare ex ordine, caro mihi ualent stillae temporum. Et olim inardesco meditari in lege tua (...) Et nolo in aliud horae diffluant.

Luego, en el libro XII, después de comprobar cuánto le ha llevado el solo comentario de los dos primeros versículos del Génesis, exclama (32, 43):

Ecce, domine deus meus, quam multa de paucis uerbis, quam multa, oro te, scripsimus? Quae nostrae uires, quae tempora omnibus libris tuis ad istum modum sufficient?

Reconozcamos que el designio aparece, por el momento, bien claro, en estos dos fragmentos así desgajados.

En segundo lugar, menciona Courcelle la prisa que demuestra el narrador por llegar al final de la parte autobiográfica, señal, a su juicio, de que la considera sólo introductoria: no sólo en el libro III, donde aún tiene la mayor parte de ella por delante, sino también en el IX (4, 7), cuando está ya próximo a darle fin:

Et quando mihi sufficiat tempus commemorandi omnia magna erga nos beneficia tua in illo tempore praesertim ad alia maiora properanti?

A esto agrega aún Courcelle que la premura se cambia en sereno detenimiento cuando, ya en el libro XI, el santo se explaya en la meditación del Génesis.

En tercer lugar, el mismo empleo de la palabra *confessio*, dice, revela cierta desviación semántica al ingresarse en los libros finales: de confesión de pecados y confesión de reconocimiento y alabanza de la piedad divina, en los libros autobiográficos, pasa a ser, en los exegéticos, confesión de ignorancia y a la vez de ciencia, por la voluntad de Dios que lo ha constituido en maestro. Pero confesar su ciencia —explica el autor de las *Recherches*— en materia de

exégesis o de doctrina, equivale a confesar su fe. Agustín confiesa que el tiempo es mensurable, confiesa a Dios como creador, confiesa la eternidad del Verbo. Así, esta variación en el uso de la palabra que da nombre a todo el libro, sería síntoma de la discontinuidad en el esquema general del mismo.

Por último, en cuarto término, la tesis de Courcelle (p. 21) se apoya en la explicación de M. Wundt ("Augustine Kessionen", en *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft*, t. XXII, 1923, p. 185 y ss.), según la cual la unión entre los libros biográficos y los libros doctrinales parece explicarse en función de la manera como Agustín concibe la catequesis. Es que en el *De catechizandis rudibus*, el maestro de Hipona expresa que quien inicia en su aprendizaje al nuevo catecúmeno, ha de preguntarle primero cuál es su estado de ánimo y qué causas lo han impulsado hacia la religión; si él responde que una admonición o un terror de origen divino, esto facilita un acceso al mejor de los exordios acerca del cuidado con que Dios mira por nosotros. Luego, a partir de esos sueños o esos milagros, hay que orientarlo hacia los oráculos más seguros de las Escrituras, hasta que comprenda que la admonición divina se enderezaba a lograr su adhesión a los libros sagrados. Esto explicaría, según Courcelle, que Agustín retenga solamente, en esta obra, las exhortaciones, los terrores, consolaciones, directivas, sueños y oráculos, milagros y admoniciones de toda suerte, que prepararon su entrega a la fe. Incluso afirma nuestro crítico que, cuando San Agustín se explaya en digresiones o exposiciones doctrinales que interrumpen la autobiografía, es tan sólo consecuencia de que ha dejado de dominar cabalmente su materia: el tema lo ha arrastrado a estos desbordes (p. 24).

En resumen, para Pierre Courcelle no es del todo inexacta la opinión según la cual, bajo el título de *Confesiones*, se reúnen un poco artificialmente unos trozos dispares, con los que el obispo satisface por una parte a los amigos que desean el relato de su pasado, por otra parte a quienes, sin darle tiempo a concluir, le reclaman la descripción de su estado presente (libro X), y a otros que, aún, le formulan preguntas sobre el comienzo del Génesis. Las *Confesiones* son, pues, una obra de circunstancias. El relato histórico era el prólogo, pergeñado con apuro, de un vastísimo conjunto que nunca pudo llevarse a término: el libro XIII no habría de sobrepasar el relato de la Creación y la obra se publicaría tal cual, desprovista de una conclusión de conjunto. A lo sumo, reconoce Courcelle cierta unidad de tono a la obra, pero en cambio ni la plegaria final, dice, aunque muy bella, constituye una conclusión general de las *Confesiones*.

Ya, sin duda, salen al paso los primeros reparos, por ejemplo: ¿No exagera Courcelle la vaguedad del designio y lo circunstancial del plan? ¿No es algo ligera la escasa importancia que asigna a la unidad de tono? ¿La plegaria final por la paz no merece alguna otra reflexión?

Pero sigamos el camino trazado. Justamente una primera referencia a las pautas estructurales se hace ineludible en cuanto se considera la presencia del tema de la paz, meta ansiada del hombre en su trabajoso recorrido, al comienzo y al final de las *Confesiones*. Esto nos lleva a indagar en primer término la tendencia a las construcciones encuadradas o envolventes en el párrafo, en cada libro y en la obra total. Destaquemos desde ahora que, tratándose de

San Agustín, conviene subrayar la palabra "tendencia", porque la variedad en las formas y la libertad frente a los esquemas preestablecidos son, ellas sí, características fundamentales de su prosa, y porque es propio de este pensador y teólogo no ser pasible de sistematizaciones rigurosas.

Así, pues, en el recordado párrafo introductorio del primer libro, la estructura encuadrada está presente, pero en compleja y significativa relación con otros rasgos de forma y de contenido que es inevitable comentar juntamente.

Este primer capítulo, ante todo, se puede subdividir en dos partes: la primera está constituida por cuatro períodos de brevedad semejante, y tales que una relación formal y semántica los traba fuertemente y los separa de los dos últimos, que a su vez se vinculan estrechamente. Rememórese esa primera parte:

Magnus es, domine, et laudabilis ualde: magna virtus tua et sapientiae tuae non est numerus.

Et laudare te uult homo, aliqua portio creaturae tuae, et homo circumferens mortalitatem suam, circumferens testimonium peccati sui et testimonium, quia superbia resistis.

Et tamen laudare te uult homo, aliqua portio creaturae tuae.

Tu excitas, ut laudare te delectet, quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te.

Se ha hablado de período, palabra de tanto sabor ciceroniano, porque, como sabemos, mucho de la antigua ciencia elocutiva se aplica a esta prosa que, sin embargo, está a la vez impregnada del decir bíblico; así, los elementos constitutivos del párrafo están elaborados de manera que justifica que se los llame con los términos retóricos de "miembros" o "incisos" —*kóla* y *kómata*— pero que a la vez podrían ser, como son en muchos casos, versículos de la Sagrada Escritura: reflejo, en el estilo, de la conjunción entre cultura clásica y cristiana que en tantos aspectos consume San Agustín.

Se observa, pues, cómo ha elegido para comenzar dos líneas del libro segundo de los Salmos:

Magnus es, domine, et laudabilis ualde: magna virtus tua et sapientiae tuae non est numerus.

El Salmo 144 de ese libro dice, en su tercer estrofa:

Magnus Dominus, et laudabilis nimis; / Et magnitudinis eius non est finis;

y el 146, estr. 5:

Magnus Dominus noster, et magna virtus eius.

Pero San Agustín no ha reproducido literalmente el texto bíblico, sino que ha seleccionado y ha dispuesto los elementos en forma equilibrada y armónica que condice mejor, a pesar de su extrema sencillez, con las reglas de la *concinntas*. En la *Vulgata*, al menos, ambas menciones del Señor están en tercera persona; San Agustín elige aquí la segunda: ha comenzado el diálogo que se prolongará hasta el fin de la obra. La anáfora del *magnus/magna* —sería más preciso decir políptoton, pero creo que lo que se siente sobre todo es lo anafórico— destaca con su serena eufonía la alabanza que abarca todos los atri-

butos que se harán explícitos a lo largo de las *Confesiones*. El breve período, de sintaxis simplísima, consta de tres miembros, el primero y el último de seis palabras; el inciso central, *magna virtus tua*, de tres. Equilibrio y estructura encuadrada. El primero, el que nombra a Dios inicialmente, es a la vez subdivisible en tres incisos, donde el *domine* central anticipa el calor afectivo del confitente que invoca. En el segundo y tercer miembro, el pronombre posesivo colocado después del sustantivo es rasgo de típico sabor bíblico; el homeoteleuto *virtus tua, sapientiae tuae* enfatiza el paralelismo dentro del elogio, el cual vuelve a cerrarse con el *non est numerus*, concordante semánticamente con el primer miembro y, auditivamente, con el *magnus* inicial: las úes acumuladas parecen aguzar hacia lo infinito la alabanza divina. Puede señalarse, por último, una disposición quiástica entre las dos virtudes mencionadas, *virtus* y *sapientia*, que quedan encerradas entre sus respectivas valoraciones, *magna* y *non est numerus*.

El segundo período de esta primera parte se encabeza con el bíblico *et*, que San Agustín adopta definitivamente:

Et laudare te uult homo, aliqua portio creaturae tuae, et homo circumferens mortalitatem suam, circumferens testimonium peccati sui et testimonium, quia superbis resistis.

Ese *et* inicial, con su ligera contextura y con su ilimitación de connotaciones, demuestra aquí la renuncia a intentar siquiera expresar la enormidad del contraste entre la grandeza del Señor y la pequeñez del hombre, cualquier nexo adversativo resultaría pálido, baste con mencionar ambas partes acumulativamente. Así queda comentada la audacia de su empresa: *laudare te*. Sólo después de esta manifestación centrada otra vez en la mención de Dios, se nombra a la criatura humana y su acto volitivo, en dos palabras de brevedad humilde: *uult homo*. La ubicación del verbo al comienzo es como se sabe peculiar del latín vulgar y cristiano, bíblico desde luego, y Agustín lo adopta en las *Confesiones* con mayor frecuencia que en el *De ciuitate Dei*, como ocurre con otros rasgos propios del predominio de lo afectivo frente a lo racional, de lo coloquial frente a lo erudito, así por ejemplo, y muy principalmente, con el empleo de la parataxis en lugar de la hipotaxis, cosa que ya se percibe en este trozo.

Para referirse a Dios basta la despejada limpidez sintáctica del verbo copulativo con su predicativo (qué otro verbo podría emplear San Agustín para Quien verdaderamente *Es*). Ahora, en cambio, para caracterizar al hombre, se usa la aposición; el sustantivo *portio* y el participio *circumferens* acumulan sobre el núcleo *homo* la carga de sus miserias: el hombre pequeño, desdeñable, resulta también digno de piedad por el contraste entre su debilidad y su trabajosa misión. La pesadez de esa carga se trasunta en la de los vocablos *circumferentes* y *testimonium*, los más extensos de toda esta parte junto con *mortalitatem*, y con su contextura densa y sus nasales reproducen la lentitud de un desplazamiento sin pausa ni ritmo. Oposición al cantarino fluir del *laudabilis ualde* (líquidas) y al firme repicar de las sordas: *virtus tua, sapientiae tuae*.

Así se ha presentado al deuteragonista del drama, en acción, pero en un acto propio de su pobreza y carencia: el de desear, de tender hacia. Pronto

esa mención vuelve a quedar encuadrada por la de la fuerza providencial: *quia superbis resistis* —nueva cita bíblica—. Las íes y las úes, incisivas entre las eses, sugieren la penetración irresistible del vencedor del mal. Este miembro final es de tres palabras, sentencioso y breve después de los de cinco, cuatro, cinco y seis, respectivamente, en que el hombre es el sujeto.

Et tamen laudare te uult homo, aliqua portio creaturae tuae.

Ahora encontramos, entonces, que los dos primeros miembros, *et laudare te uult homo, aliqua portio creaturae tuae*, se han independizado para formar un tercer período, breve. Es el retorno pensativo y la reiteración lírica, musical, que sugiere en su concentración toda la compasión, sorpresa, temor, desdén, esperanza ante la pequeña criatura de tamañas aspiraciones. El motivo anterior se repite, pero hay arpegios nuevos: el agregado del *tamen* sintetiza un juicio más explícito junto a la vaguedad del *et*.

En el último período, por fin, se da la epifanía del Tú, que hasta ahora venía como velándose en los casos oblicuos y la multiplicidad del políptoton (*tua, tuae, te*).

Tu excitas, ut laudare te delectet, quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te.

Este período tiene una extensión y un peso semántico equivalentes a los del primero. Como en él, predominan las vocales abiertas, rotundas. Pero la plenitud divina muestra ahora otra faz: es Dios ejerciendo su misericordia al atraer al hombre hacia Sí, y es entonces, también, la solución del conflicto expresado en los dos períodos centrales. A la conmoción lírica sucede el raciocinio tranquilizador. Como dice Labriolle, en nota a la edición de Budé, aquí se resume todo el espíritu de las *Confesiones*. Las pasiones disgregan el alma; la inteligencia se dispersa en la diversidad de los sistemas. Es en el amor de Dios, en la sujeción a la fe, donde reside la verdadera quietud intelectual y moral. La enseñanza teológica, ahora, exige una estructura más racional, la coordinación se sustituye por la subordinación con los nexos *ut, quia, donec*. Pero lo emocional se condensa en el cuarto miembro: *et inquietum est cor nostrum*, que inserta el latido del dolor humano en medio de los designios divinos. El políptoton, nuevamente, que exalta la persona sagrada (*tu, te, ad te, in te*), se entrelaza con los pronombres que señalan al hombre (*nos, nostrum*).

Se cierra, pues, la estructura envolvente Dios/hombre/Dios. Pero la última parte se renueva, se amplía, enriquece sinfónicamente el texto y así tiende caminos que llevan a la segunda parte del capítulo. También nosotros partimos en busca de otras estructuras.

En este punto piensa San Agustín en dar el primer paso hacia el relato de las peripecias de su alma, relato que alabará a Dios y mostrará el camino hacia la paz. En la parte transcripta, el equilibrio del isocolon dentro de estructuras armónicas, la realidad del modo indicativo en frases afirmativas, la concisión y la sencillez, dieron serenidad y firmeza —y también elegancia— a este exordio; pero ocurre que el mismo lanzarse a hablar es motivo de angustia íntima. “El hombre quiere alabarse”, pero ¿cómo ha de atreverse? Sólo invocando el auxilio divino. Por eso la segunda parte del capítulo es una plegaria:

Da mihi, domine, scire et intellegere, utrum sit prius inuocare te an laudare te et scire te prius sit an inuocare te. Sed quis te inuocat nesciens te? Aliud enim pro alio potest inuocare nesciens. An potius inuocaris, ut sciaris? Quomodo autem inuocabunt, in quem non crediderunt? Aut quomodo credent sine praedicante? Et laudabunt dominum qui requirunt eum. Quaerentes enim inuenient eum et inuenientes laudabunt eum.

Quaeram te, domine, inuocans te et inuocem te credens in te: praedicatus enim es nobis. Inuocat te, domine, fides mea, quam dedisti mihi, quam inspirasti mihi per humanitatem filii tui, per ministerium praedicatoris tui.

La plegaria es un rasgo dramático de estilo, pero tal que constituye en esta obra su misma singularidad. Dice Michel Pellegrino, citando a G. de Lucca (*Les Confessions de Saint Augustin*, París, Alsatia, 1960), que San Agustín no podía, al pensar, dejar de rezar, ni, al rezar, dejar de pensar. Hasta tal punto, concluiríamos, este libro es el trasunto de su mismo aliento vital.

Esta plegaria surge acuciada por la inquietud que le causa nada menos que el problema de la prioridad de la fe en el proceso de descubrir la Verdad. Por eso aparece otro elemento dramático permanente en las *Confesiones*: el movimiento interrogatorio, con su anhelo de indagar (*utrum, an, quomodo, quis*). Y como también ocurre con tanta frecuencia, la tensión dramática lleva a un clímax —tantas veces, a lo largo del libro—, clímax de dolor, de gratitud, de admiración, de horror. En este caso el clímax es la culminación del debate, y trae la solución, centrada en el *crediderunt*, luego de la agitación del *scire*, el *inintellegere*, el *inuocare* y el *laudare*, enfrentados. El *credo ut intelligam* se afirma, pues, y trae apaciguamiento, lo mismo que es tranquilizadora la valorización de la prédica doctrinal planeada por la Providencia en el momento oportuno —con lo que el santo alude, en esta obra autobiográfica, seguramente a San Ambrosio—. También, pues, esta disposición de los tonos afectivos se da en muchos capítulos: a un comienzo sereno sucede, ocupando la parte central, una exaltación intensa, que vuelve a decrecer hacia el cierre.

Nuevamente, entonces, estructuras encuadradas. Pero pronto las veremos imbricadas en otro tipo de estructura que al mismo tiempo le es afín: la concéntrica. Es algo complejo, pero recordemos que la complejidad es uno de los caracteres de esta biografía espiritual. Por ejemplo, con respecto a los tipos de desarrollo que la forman, mucho se ha dicho. Según Labriolle (ed. cit. de Budé), ellos son: 1) los hechos de la vida de San Agustín; 2) los juicios de valor; 3) la efusión de gratitud y de plegaria, y 4) las discusiones de orden filosófico y pedagógico, que desde luego predominan hacia el final. Pero la relación entre estos cuatro modos es tan sutilmente intrincada que el mismo autor agrega:

C'est un de ces textes qu'on devrait imprimer en caractères différents, ou en encres de diverses couleurs, pour en rendre sensible aux yeux la complexité et en faciliter ainsi la pleine intelligence.

Así también, según nuestro análisis, ocurre a veces que una parte, un punto de ese desarrollo dispuesto en forma envolvente, se convierte a la vez en núcleo desde donde se irradian nuevos desarrollos, como se irradian los círculos en la superficie del agua en torno al impacto que la hizo vibrar. Es decir, suele surgir, de la estructura encuadrada, un desarrollo de disposición concén-

trica o, al contrario, para explicar ideas que se van ampliando desde un centro generador, se recurre además a planteos de estructura envolvente.

Por ejemplo, en este comienzo del libro ha aparecido un tema, por el momento en relación con otros, pero que ya ha empezado a destacarse en la segunda parte del capítulo analizado: el tema del hablar, primero concentrado en el *laudare te*, que a lo largo de toda la obra irá expandiéndose en todas las posibles implicaciones del *loqui*, del *confiteri*, desde el balbucir acongojado del que se acusa hasta el ejercicio magistral de la palabra que Dios ha concedido como misión. También sirve como ejemplo de lo dicho la dimensión máxima que, en el capítulo IV, alcanza el tema del *laudare te*, donde el atributo con que se inicia el libro, *magnus*, se complementa, se expande a lo largo de la enumeración de cincuenta y dos cualidades, mención de atributos que sigue una línea progresiva en el sentido de la *copia* ciceroniana, tanto morfológica y sintáctica como semánticamente: las cualidades se expresan con vocablos cada vez más extensos, luego por medio de frases que se alargan progresivamente, y estos elementos, además, a partir del quinto superlativo comienzan a enfrentarse antitéticamente, de a dos: "misereticordiossissime et iustissime". "instabilis, mutans omnia" [...] "in uetustatem perducens superbos et nesciunt" [...] "Reddis debita nulli debens, donas debita nihil perdens". Al final, la sinfonía alcanza sus notas más vibrantes, aquel arpeggio del *laudare te* dio origen a este fraseo altísimo y brillante. Pero, en seguida, esta expresión, esta diástole, volverá a concentrarse en las cuatro líneas finales.

Et quid diximus, deus meus, uita mea, dulcedo mea sancta, aut quid dicit aliquis, cum de te dicit? Et uae tacentibus de te, quoniam loquaces muti sunt.

Otra vez la concentración en el drama del hombre y su impotencia. Pero acude en auxilio la contradicción salvadora: nada es capaz de decir el hombre acerca de Dios, pero ¡ay del que no habla de Dios! Es el momento de afirmar que el paralelismo y la antítesis, fundamentales en la prédica cristiana y tantas veces poéticos y musicales en la Biblia, son figuras casi constantes en el dramático debate de las *Confesiones*.

Pero el narrador no ha podido todavía pronunciar una palabra realmente autobiográfica. Como trabajosamente, entre avances y retrocesos, gemidos y balbuceos, osa por fin en el capítulo 7 hacer su primera afirmación, no aún sobre su pasado, pero sí al menos sobre el individuo que él es, en el momento en que escribe.

Quid enim est quod uolo dicere, domine, nisi quia nescio, unde uenerim luc, in istam dico uitam mortalem an mortem uitalem?

El humilde *nescio*, su primera palabra sobre sí mismo, se destaca apenas entre la agitación de preguntas, negaciones y el restallante oximoron final. El oximoron, quintaesencia de la antítesis, es también figura muy cara a este autor cuyo pensamiento mismo, como se verá, parece nacer del choque de lo contradictorio.

Por último, con referencia a las estructuras más comunes en las *Confesiones*, debe notarse que todas las formas, encuadradas o cíclicas, son otras tantas maneras de avanzar a lo largo del relato, siguiendo un hilo conductor hacia

la meta propuesta, pero en una marcha en que son característicos los avances y retrocesos, los retornos al punto de partida para intentar otro camino de la reflexión. Y además, como hitos, hallamos la presencia unificadora de determinados *leitmotifs*. El principal, desde luego, es el confiteor. Pero los habrá menos constantes. Por ejemplo, en este primer libro en que se narran los años de la primera infancia, el *nescio* y el *non memini* van subrayando el hecho de que muchas cosas no las recuerda, sino que se las han contado o las deduce de su observación de otros niños. Los años del infante se desenvuelven entre las brumas del olvido y las del pecado. Este enfoque pesimista, tal vez resabio de su época maniquea, no lo acerca a su maestro Ambrosio, que atribuye los pecados de la infancia a la debilidad física (*De Noe*, 23, 81). La severidad de Agustín se compensa, sin embargo, con el constante reconocimiento de que Dios, en su bondad, todo lo ha previsto, en último término, para bien del hombre. Por algo se ha llamado a San Agustín el doctor del pecado original y de la gracia: otra vez la tensión equilibrante de los opuestos. De aquí resulta otro *tópico* de este primer libro: "peccabam, tamen, domine...".

Desde luego, es imposible aludir siquiera a la variación y riqueza de los contenidos, de un capítulo a otro. Inolvidables, por ejemplo, las descripciones de aquellos temores y estremecimientos del niño hondamente sensible, ante los castigos y los excesos de la tarea impuesta, y las de la delectación con que seguía de cerca los errores de Eneas, *oblitus errorum meorum*, así como lloraba a *Didonem mortuam* en lugar de llorar sus propios pecados. Juegos de palabras, y metáforas, como la del *flumen moris humani* para hacer concreta la temible fuerza que da a los actos humanos el que se los convierta en costumbre, sin espíritu crítico; eso es lo que sucede con el hábito funesto de recurrir a las inmorales fábulas mitológicas, cuyo *lumen tartareum* se derrama sobre los niños cuando se pretende educarlos en esas vanidades que extravían el alma.

Pero Dios así lo quiere y es mucho más lo que hay que agradecerle. Es muy bella la plegaria final, confesión de gratitud y de alabanza después de la de pecados:

Gratias tibi, dulcedo mea et honor meus et fiducia mea, deus meus,
gratias tibi de donis tuis; sed tu mihi ea serua. Ita enim seruabis me,
et augebuntur et perficientur quae dedisti mihi, et ero ipse tecum,
quia et ut sim tu dedisti mihi.

El libro se cierra, pues, con la afirmación de la misericordia divina y el apaciguamiento en el amor mutuo (tú-yo-tú).

Ha de pasarse también ahora, del estudio de las formas estructurales, a las de las estilísticas, de las que ya se ha anticipado una parte.

E. Norden (*Die antike Kuntsprosa*, Leipzig, 1968) encuentra característico del estilo de la predicación cristiana en lengua latina el paralelismo antitético de las proposiciones combinado con el homeoteleuto, que derivaba, dice, no tanto del paralelismo semítico como de la sofística griega fundada por Gorgias. Ya hemos comprobado el interés de San Agustín por estos recursos que aseguran el equilibrio y la armonía de las partes y, sobre todo, destacan los contrastes. El isocolon a veces se extiende a múltiples miembros y, con las asonancias finales, parece llegar a constituir verdaderos poemas.

Pero todo este cuidado no hace, sin embargo, que San Agustín someta en momento alguno su expresión al uso de una forma elegida. "Usa la retórica, pero no tiene el alma retórica", dice G. Misch en su *Geschichte der Autobiographie* (Berna, 1950). Por eso faltan en su prosa las figuras extrañas y complejas y las que fuerzan el pensamiento, como por ejemplo, el hipérbaton. En cambio reiteramos aquí su predilección por el oxímoron, (*uitam mortalem...*), que se corresponde con aspectos fundamentales de sus concepciones teológicas.

Poco se agregará a las figuras concernientes a la fuerza dramática de las *Confesiones*: la plegaria, el diálogo, la interrogación, los clímax. Son también dramáticas sus personificaciones: habla y discute con el mar, la tierra o el cielo tanto como sus propios sentimientos. "Nunca está solo", dice con acierto M. Pellegrino. Este autor, precisamente, establece que las características del estilo agustiniano son, aunque difíciles de precisar, la vivacidad dramática, la variedad de tono y de giros y el carácter concreto. Este último nos interesa especialmente.

De lo dramático ya se ha hablado. De la variedad de tonos y giros sólo se hablará, para ser sucintos, en relación con la estructura del período. Recuérdese, pues, como lo señala Christine Mohrmann (*Etudes sur le latin des chrétiens*, II, Roma, 1961, p. 313), que la retórica es según Agustín un instrumento útil pero ni siquiera indispensable para el orador cristiano. Es suficiente, para él, una conversación cotidiana con los modelos y los maestros de la elocuencia sacra, en primer lugar con las Sagradas Escrituras. Pero San Agustín, en sus *Confesiones*, realiza una síntesis de estilo antiguo clásico y estilo bíblico que elimina para siempre la dualidad hasta entonces presente en los escritores. En efecto, de Cicerón aprende Agustín la hábil alternancia de períodos amplios e incisos breves, que tanto se adecuan a su decir multiforme, pero aquella estructura compuesta en torno a un eje central, que ya viene desintegrándose desde Apuleyo, ya no se cumple en la prosa del santo, sino cuando quiere destacar del conjunto, precisamente, algo en que el equilibrio es, al tiempo, nota dominante en la idea. Es decir, paradójicamente, desdeña y revaloriza a la vez los recursos de la retórica clásica. En las *Confesiones* la *concinnitas*, por otra parte, se amalgama con lo voluntariamente coloquial y como descuidado, propio de ese peculiar tono íntimo, directo, natural. Puede usar un riguroso juego de correspondencias, pero frecuentemente el período, sobre todo hacia el final, adquiere como un cierto desaliño, provocado muchas veces por la prolongación de la proposición con construcciones participiales un tanto caprichosas —características, por cierto, del latín medieval—. Muchos trozos son de sencillísima factura, por ejemplo, en torno al episodio del *tolle, lege* la tensión extrema lo vuelve conciso y despojado; en cambio, para crear el clímax del éxtasis de Ostia (IX, 10, 25), el período hipotético se compone de una prótasis siete veces más extensa que la apódosis. El párrafo agustiniano es dócil frente a la voluntad de la idea.

En cuanto a la concreción del concepto en imágenes y metáforas, este medio de expresión es como indispensable para la sensibilidad de San Agustín —piénsese solamente en su dificultad para concebir a Dios como inmaterial. Señala Verheijen ("Eloquentia pedisequa; Observations sùr le style des *Confessions*, de Saint Augustin", en *Latinitas Christianorum primaeua*, fasc. 10, Ni-

mega, 1949) que la metáfora bajo forma de genitivo de definición es también un rasgo bíblico: *domus animae, obliuionis tenebrae, unum erroris*. Pero también es bíblica la metáfora agustiniana por el tipo de sensación que provoca. No tiene la nitidez intelectual ni el esplendor de la metáfora clásica, ni su originalidad. Es sencilla y común, a veces presenta cierta aspereza y hasta extravagancia, en su afán, se diría, por hundirse en nuestra realidad carnal para vivificarla: *auris cordis mei, manus linguae o manus oris*. ¿Qué diría Horacio de estas transgresiones a las reglas de la mimesis? Pero lo que se busca es la mimesis de otras realidades de más difícil acceso, y más intuidas y sentidas que racionalmente elaboradas.

En muchísimos casos, pues, los hechos espirituales toman representación sensorial, a veces inesperada. Baste mencionar aquella famosa rima: "Carthago / sartago", extraño recurso del maestro para sugerir el arder y crepitar de pasiones culpables. Así también, la úlcera de la pasión por lo material produce una picazón que nos hace restregarnos contra las cosas, con lo que sólo conseguimos aumentar el mal.

Las imágenes luminosas, plotinianas y bíblicas, son habituales; otras, de profundidad y simbolismo modernos, como las que representan los dominios y vastos palacios de la memoria donde se acumulan los tesoros de innumerables imágenes de las cosas más diversas que han sido depositadas allí por los sentidos. Las imágenes musicales, en fin, son su recurso cuando la exaltación religiosa busca las cimas más altas. El autor del *De musica* sabe dónde buscar la expresión de lo indecible.

Para concluir con lo que se refiere a la concreción de la idea, se citará la importancia de la alegoría. En el *De doctrina christiana* San Agustín afirma que ella, con su oscuridad, excluye a los indignos, evita el tedio, excita el deseo y sobre todo honra a la divinidad: "uela faciunt honorem secreti"; (conceptos que no son exclusivos de la teología cristiana; cfr., por ejemplo, Estrabón). La personificación de las tentaciones, que tironean de su "vestidura carnal" ("et succutiebant uestem meam carneam", VIII 11,26), momentos antes de su conversión definitiva, y que se oponen a la serena y risueña alegoría de la "Continentia", quien con su séquito gozoso de niños y vírgenes le abre los brazos, son de una vivacidad plástica inolvidable, y preparan el clímax del instante de la conversión de manera insustituible por todo lo que muestran, sin demostrar.

Para comprobar hasta qué punto estos caracteres de estructura y estilo son significativos de un determinado contenido, se recordarán algunos párrafos de la *Introduction à l'étude de Saint Augustin* de Étienne Gilson (París, 1943), procurando establecer las correspondencias del pensamiento agustiniano con las formas estudiadas.

Dice Gilson en la página 299 de su libro:

On a beaucoup discuté sur l'évolution intellectuelle de saint Augustin, peut-être pour avoir voulu réduire à l'évolution d'un intellect ce qui fut le mouvement d'un homme en quête de la vérité. L'historien des idées n'est d'ailleurs pas tenu de prendre position sur ce problème de psychologie individuelle, mais il lui incombe de définir le sens qu'Augustin lui-même attribuait à une histoire que, sous des formes diverses, sa doctrine n'a jamais cessé de commenter.

No es sólo el intelecto, es todo su ser, el hombre total, el que se mueve hacia la verdad. Su doctrina es el comentario de ese recorrido, que no excluye experiencias afectivas ni sensoriales. Las *Confesiones* muestran cómo los hechos vividos se hacen doctrina. Por eso la obra tiene el aliento, la espontaneidad, el ritmo de la vida, con su ordenado desorden.

Luego Gilson analiza las causas por las que San Agustín, no preparado aún para comprender la Biblia, adhiere al maniqueísmo, el cual invoca de continuo el nombre de Cristo, que Agustín tanto ama, a la vez que promete satisfacer la razón. Con sus dos principios eternamente opuestos, la Luz y las Tinieblas, Mani funda su dualismo radical en una concepción que es en el fondo materialista. Su incorporalismo es sólo un materialismo más sutil que el de otras interpretaciones de la Biblia, pero no es espiritualismo. Y acerca de esto, dice Gilson:

Nous touchons ici, avec Augustin lui-même, la racine de toutes les erreurs où il se trouvait engagé. Elle était plus profonde que le manichéisme (...). L'origine des maux dont il souffrait, c'était une sorte d'incapacité radicale à concevoir une réalité non corporelle.

En nuestro análisis hemos visto cómo su imaginación y su reflexión necesitan el apoyo de lo concreto, nuevamente relación estrecha entre estilo y doctrina.

Cuando, desengañado de las falsas promesas maniqueas, Agustín escucha a San Ambrosio comentar alegóricamente el Evangelio, buscando el espíritu —“*littera occidit, spiritus autem uiuificat*”—, su materialismo comienza a ceder. Al levantarse contra la letra, vence el problema del antropomorfismo que los maniqueos reprochaban a los cristianos.

Pero el maestro de Hipona no busca sólo una teoría, sino también una práctica. El desprendimiento de los bienes materiales, la continencia, le parecen inalcanzables. Aspira a la vida cristiana sin poder realizarla. Su liberación definitiva se hará en dos etapas: el neoplatonismo y San Pablo. Plotino le revela el espiritualismo filosófico, la creación del mundo en el Verbo y la iluminación del hombre por una luz puramente espiritual. Dios, inmutablemente subsistente, es el Ser, el único Ser frente a lo cambiante y contingente. El mal es, simplemente, la supresión del Ser. Pero fue el cristianismo de San Pablo el que logró hacer pasar el platonismo del espíritu al corazón y de la teoría a la práctica. Los neoplatónicos nos hacen conocer la verdad, pero no nos dan el medio para vivirla. San Pablo le revela la ley del pecado y la necesidad de la gracia para liberarnos de él. Se cumple la lección de humildad, la razón se somete a la fe y la voluntad se ofrece a la gracia. Desde entonces y para siempre, filosofía significará Sabiduría.

Sobreviene el apaciguamiento, porque la iluminación filosófica se integra con la experiencia religiosa. De modo que, dice Gilson, lo esencial de la doctrina agustiniana es algo distinto de una filosofía, no es un esfuerzo puramente racional y teórico, y de ahí esta afirmación (p. 311):

C'est un fait constant dans l'histoire de la philosophie que les doctrines où l'inspiration de saint Augustin prédomine, se laissent mal réduire à des exposés synthétiques: Pascal et Malebranche répugnent à se laisser exposer selon l'ordre linéaire qui convient à la doctrine de saint Thomas d'Aquin par exemple. Encore n'est-il que juste de dire que nul augus-

tinien n'a souffert autant qu'Augustin lui-même de son impuissance native à organiser ses pensées selon cet ordre. Le mal contre lequel lutte désespérément l'augustinien, c'est que, pour s'expliquer, il lui faut commencer par ce qui pourrait aussi bien être la fin et que, pour définir un point quelconque de sa doctrine, il lui faut absolument l'exposer tout entière (...). C'est que, peut-être, cette absence d'ordre dont souffre l'augustinisme n'est que la présence d'un ordre différent de celui que nous attendions. À la place de l'ordre synthétique et linéaire des doctrines qui suivent la norme de l'intellect, nous trouvons le mode d'exposition nécessairement autre, qui convient à une doctrine dont le centre est dans la grâce et dans la charité. S'il s'agit moins de savoir que d'aimer, la tâche du philosophe est moins de faire connaître que de faire désirer; or, pour exciter l'amour, on ne démontre pas, on montre, et c'est ce que ne lasse pas de faire saint Augustin: "Jésus-Christ, saint Paul ont l'ordre de la charité, non de l'esprit, car ils voulaient échauffer, non instruire. Saint Augustin de même. Cet ordre consiste principalement à la digression sûr chaque point, qu'on rapporte à la fin pour la montrer toujours" (Blas Pascal, *Pensées*). Ainsi, dans les oeuvres d'Augustin, la digression qui semble constamment rompre l'ordre du discours est l'ordre même. C'est par elle qu'au lieu de nous conduire simplement à Dieu comme à un terme, il nous y réfère constamment comme à un centre où selon quelque direction que l'on s'en éloigne, il faut nécessairement revenir (...). L'ordre naturel d'une doctrine augustinienne est ce rayonnement autour d'un centre, qui est l'ordre même de la charité.

El orden concéntrico que observamos en la estructura de las *Confesiones* es entonces el congruente con la modalidad de su concepción.

A continuación destaca Gilson lo referente a la voluntad, que nos lleva a la cualidad dramática de la obra que comentamos. Observa el distinguido especialista que, si el peso interno y la esencia de la doctrina residen en el amor y la caridad, la voluntad se convierte en la facultad dominante del alma humana, puesto que ella es la que se desvía de su fin divino o se vuelve a él. Toda la doctrina tiende a un acto de la voluntad. No hay voluntad sin inteligencia, pero en ese drama en que estamos empeñados, es el querer el que decide todo. El hombre actúa, opera, asistido por Dios.

Dieu ne se substitue pas aux êtres qu'il administre, mais il les assiste, au contraire, pour leur permettre d'accomplir eux-mêmes leurs propres opérations: "sic itaque administrat omnia quae creavit, ut etiam ipsa proprios exercere et agere motus sinat; quamvis enim nihil esse possint sine ipso, non sunt quod ipse" (*De civit.*, VII, 30).

Y al definir la naturaleza de esos seres y su operar, además, Agustín no es un metafísico que define al hombre como debe ser, sino un historiador y un psicólogo que lo representa simplemente como es. Por eso en la exposición de su yo frente a Dios, lo dramático es definitorio: voluntad, acción, verdad del existir.

Por fin, para la aparente falta de acabamiento de la obra, ha de hacerse lugar a otra reflexión: el drama de ese hombre concreto que San Agustín busca, tiene como escenario la cosmología judeocristiana que él adopta, con la historia del mundo que contiene al hombre. Dios se ha comunicado a la naturaleza y al hombre por medio de la Creación. Pero el orden establecido por esa comunicación ha sido destruido por el pecado, otra naturaleza ha sucedido a

la primera, otra naturaleza que es para San Agustín el resultado histórico del orden divino corrompido por el pecado y también aquello que, en tal estado, autoriza la esperanza de que la criatura humana pueda salir de él. San Agustín reduce la historia del mundo a la del pecado y la gracia, porque piensa el drama cósmico en función del drama que se ha desarrollado en su alma: la doctrina de San Agustín es por excelencia la metafísica de su propia conversión. Esta es, a nuestro juicio, la explicación más satisfactoria de por qué, en las *Confesiones*, al relato autobiográfico que culmina con la conversión, sucede el comentario exaltado del Génesis. La conversión del hombre San Agustín adquiere su total sentido cuando se nos muestra restablecido el orden que se había alterado por el pecado. El acto de la Creación vuelve a ser comunicación entre Dios y el hombre.

CONCLUSIONES

El análisis realizado nos permite afirmar que el estilo de San Agustín es el registro inmediato y vívido de su experiencia interior, y que desde esa misma subjetividad se conforma toda su doctrina.

Si la estructura de la obra es reflejo de la coherencia entre el individuo y el resto de la Creación, esa es una coherencia misteriosa, no llana a un puro análisis intelectual. Por eso, hablar de discontinuidad o incongruencia en la estructura de las *Confesiones* es desconocer aspectos esenciales a la obra total y a la doctrina del santo. En ambas, en verdad, es difícil hallar tesis llevadas por caminos directos y lógicos a su entera conclusión: lo inacabado les es tan esencial como lo es para las *Confesiones* su carácter digresivo. En este aspecto es irrefutable la respuesta de Gilson a quienes cuestionan la unidad de la doctrina, tanto como a quienes objetan cambios de significación insólitos en el empleo de determinadas palabras (piénsese en el *confiteri* y la observación de Courcelle):

Ce que nous cherchons spontanément dans ces écrits, c'est un système (...); ce qu'ils nous apportent, c'est une méthode, c'est à dire l'ordre qu'il convient de suivre dans une longue série d'efforts qu'il nous incombe à nous même de fournir. Aussi longtemps que l'on traite cette méthode comme un système, elle apparaît lacunaire et déficiente sous bien des rapports; pas une idée que s'y définisse avec un rigueur métaphysique achevée, pas un terme technique qui garde d'un bout à l'autre une signification constante, partout des suggestions, des ébauches, des tentatives sans cesse reprises et bientôt abandonnées pour reprendre au moment où l'on croyait que leur auteur lui-même n'y pensait plus. Que l'on tente au contraire d'appliquer cette méthode au problème de la destinée humaine dont elle cherche la solution, tout change d'aspect, tout s'éclaire; les lacunes de l'oeuvre deviennent autant de champs réservés au livre jeu de notre ascèse intérieure; nous comprenons enfin que c'est à nous, et à nous seuls, qu'il appartient de les combler.

Pueden retomarse ahora las razones en que se apoyaba Courcelle para sostener que la parte autobiográfica de las *Confesiones* no constituye sino la introducción a una exégesis de las Sagradas Escrituras, que nunca pudo concluirse. Salta a la vista, por todo lo dicho, que semejante planificación, clara y sistemática, no es para nada acorde con la modalidad del pensamiento agustiniano.

Con respecto a los fragmentos de la narración en que las manifestaciones del autor parecen corroborar la hipótesis de Courcelle, es importante retomar el primero de ellos, pero con más amplio contexto:

Et olim inardesco meditari in lege tua et in ea tibi confiteri scientiam et inperitiam meam, primordia inluminacionis tuae et reliquias tenebrarum mearum, quousque deuoretur a fortitudine infirmitas.

¿Es este el camino señalado para un libro, o para una vida? Sabemos ahora hasta qué punto hay que aceptar que ambos se confundan, y que sean tan imprevisibles el uno como la otra. Por otra parte, pudo ocurrir muy bien, en efecto, que en un momento dado el santo haya meditado en la posibilidad de continuar con el comentario de los demás libros, pero ya se ha visto cómo el dejar y retomar caminos le es habitual. En fin, es desmesurado, como reconoce Labriolle, suponer que se propuso agotar, en las que por algo llamó *Confesiones*, la explicación total de la Biblia. Nótese que al final del libro XII se desconsuela al comprobar que “con este método” (*ad istum modum*), no logrará exponer todo lo que desea: es evidente, entonces, que no tiene un plan preciso, sino que tantea, avanza buscando.

¿Cómo se explica, pues, aquella prisa por andar todo el camino que le queda por cubrir, cuando ya está en el libro IX? San Agustín, que muchas veces, cuando se explaya hablando de sí mismo, parece después apresurarse a compensar esta osadía con mayores desarrollos consagrados a Dios y a la doctrina, sentía probablemente que algo de importancia máxima debía disponerse compensadoramente después del relato de la conversión. Su denunciada premura es, probablemente, el afán por llegar a una parte que justifique el autoanálisis con su incontestable valor conclusivo. Y si los diez libros de los que es protagonista no se equilibran con otros tantos doctrinales, la extensión quedó equiparada por la elevación e intensidad espiritual del cuadro grandioso de la Creación, con la explicación alegórica del sentido de sus partes.

Del mismo modo, la plegaria por la paz y la meditación sobre el reposo del séptimo día, sin tarde ni ocaso, cierra la estructura total volviendo al tema del comienzo de la obra. Al “et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te”, responde el “Sabbato uitae aeternae requiescamus in te”. El carácter cíclico, estudiado en otros desarrollos, se verifica aquí en conexión con el sentido fundamental del libro.

También ha quedado explicado por qué no sorprende que en los últimos libros la palabra *confessio* pase a ser confesión de ciencia y de ignorancia; además, el hecho mismo de continuar con su actitud confitente, pero renovada con otros contenidos, es afín con su estilo, donde, por ejemplo, una reiteración es más bien un modo de insertar elementos nuevos junto a los primeramente acopiados. En cuanto a la unidad de tono —ese tono tan peculiar, íntimo y conmovido, de la confesión, que se mantiene hasta el final—, ella es factor de unidad psicológica y literaria y se corresponde con la idea de esa continuidad maravillosa restablecida entre el hombre y la Creación. Por todo esto, puede a nuestro parecer disentirse con el juicio de P. Courcelle cuando subestima la significación de la plegaria por la paz y de la unidad de tono.

Por último, en respuesta al cuarto argumento del crítico francés, según el cual el plan de las *Confesiones* es el mismo de la catequesis, y por tanto incluye la explicación de los libros santos, no cabe duda de que hay concordancia entre este método y la organización de la obra: cuando el maestro de Hipona guía al catecúmeno desde el reconocimiento de sus propias experiencias al del llamado de Dios a través de ellas, y de ahí al reconocimiento de la Verdad de las Escrituras, le hace sin duda recorrer su propio camino, y ya se ha visto cómo ellas, en las *Confesiones*, constituyen la meta de la obra y de la vida del santo, sin que por eso hayan debido ser expuestas sistemáticamente. Es que todo queda abarcado en la afirmación fundamental de que su doctrina es el comentario de su propia historia.

Por cuanto queda dicho, consideramos concluidas las *Confesiones* de San Agustín, en la que estilo y estructura pueden tal vez parecer inacabados, pero en la misma medida en que puede parecerlo su doctrina.

AMALIA S. NOCITO
Universidad de Buenos Aires

EL TEXTO DEL POEMA DE MIO CID * ANTE EL PROCESO DE LA TRADICIONALIDAD ORAL Y ESCRITA

La década del '70 ha visto desencadenarse la polémica erudita sobre el texto del *Poema de Mio Cid*. Lo que durante más de medio siglo había sido ruda batalla sostenida por un caballero singular —Don Ramón Menéndez Pidal— en defensa del tradicionalismo de la canción de gesta frente a los reiterados ataques del individualismo, pero que sólo esporádicamente había tocado el texto crítico fijado por don Ramón en sus ediciones de 1911-1913, se centró, después de su muerte, en el cuestionamiento del texto canonizado por la crítica y en el intento de fijación de un nuevo texto como resultado de posiciones críticas asumidas *a priori*. La nueva postura ante el texto era legítima, no así los preconceptos que pronto se fueron manifestando. Desde las ediciones de Colin Smith (Oxford, 1972; trad. esp. 1976) y Ian Michael (Manchester, 1972; trad. esp. 1973), hasta las de Miguel Garci Gómez (1977), Jules Horrent (1982) y la reciente de María Eugenia Lacarra, la fijación del texto es resultado y punto de partida a la vez, para una polémica que se ha endurecido, en el último año, entre neoindividualistas y neotradicionalistas. Me remito a los artículos firmados por Colin Smith (*Hispanic Review*, 51 [1983]), por una parte, y Charles Faulhaber (*Romance Philology*, 30 [1976]), Samuel Armistead (*Hispanic Review*, 46 [1978]) y Thomas Montgomery (*Journal of Hispanic Philology*, 7 [1983]), por la otra.

No voy a revisar aquí las argumentaciones y matices de esa polémica que está en su momento culminante, sino que he preferido en esta breve introducción al tema, destacar el hecho de la preocupación por el texto, que había sido accidental en los estudios críticos sobre la literatura española y que de pronto ha surgido en este último cuarto del siglo xx, como necesidad ineludible a uno y otro lado del mar océano.¹

Como hemos dicho, no es nuestro propósito tratar de la oposición tradicionalismo-individualismo, ahora renovada, sino de dos procesos de transmisión que surgen evidentes en cuanto se aborda el problema textual del poema conservado en el códice de Vivar: me refiero a la tradicionalidad escrita y

* Conferencia inaugural de las I Jornadas de Literatura española medieval, realizadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires (septiembre de 1985). A los efectos de nuestra exposición, entendemos por *Poema de Mio Cid* la obra copiada en el manuscrito de Vivar, por medio del cual la posteridad conoció este cantar de gesta.

¹ Por un lado, como un planteamiento teórico general asumido simultáneamente con la publicación del *Manual de crítica textual*, de Alberto Blecaua (1983) y la aparición de *Incipit*, en 1981, boletín anual del Seminario de Edición y Crítica Textual, patrocinado por el CONICET de Argentina y, por el otro lado, completado prácticamente en eruditos trabajos y pulquérrimas ediciones, obra sobre todo de los hispanistas italianos y, ostensiblemente, en esta polémica que neoindividualistas y neotradicionalistas sostienen sobre el texto del *Mio Cid*.

oral que el código nos documenta. De la primera, el texto nos da elementos suficientes. La tradicionalidad oral, en cambio, es un factor que la crítica ha revalorizado en las últimas décadas. La tradicionalidad oral es el aspecto más debatido y opinable del texto, y la crítica lo ha tomado con diversos enfoques en lo que va del siglo. Durante el lapso de la larga polémica de Menéndez Pidal con los individualistas, la tradición oral previa a la documentación del texto era un hecho admitido o rechazado tajantemente utilizando para ello documentación y argumentos extratextuales: datos cronísticos, documentos notariales, alusiones literarias, iconografía, etc.; todo ello allegado por una u otra de las escuelas críticas. La divulgación de las investigaciones de Millman Parry y Alberto Lord a mediados de este siglo dará nuevo impulso al estudio de la oralidad como aspecto esencial de la creación, del cantar de gesta. Poco a poco se impone la noción de "literatura oral", es decir, "literatura sin texto escrito" (y no solamente la que ya se conocía de "literatura hecha para la lectura en voz alta o para el canto"). Este tipo de literatura *oral* está determinada esencialmente por el *arte de la improvisación*. Se señalará en la *improvisación* y en la *transmisión puramente oral* la razón de ser del estilo de fórmulas estereotipadas que es característico de la poesía narrativa. Fue Millman Parry el propulsor de esta idea de "estilo formulario-estilo oral improvisado"; pero es recién después de 1929, cuando se publica el libro de Mathias Murko sobre los cantos yugoslavos (*La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XXe siècle*) que Millman Parry lanzó su teoría en los "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making" en 1932, en los volúmenes 41 y 43 de los *Harvard Studies in Classical Philology*.²

Las investigaciones de la escuela surgida en torno a Parry-Lord, se afianzan e incrementan a partir de la publicación del libro de Albert Lord, *The Singer of Tales* (1960), ayudadas también desde el campo del estructuralismo: en 1959 se incluye en los *Structural Studies on Spanish Themes* un trabajo de Louise H. Allen, "A structural analysis of the epic style of the *Cid*". Los estudios renovados sobre el *Poema de Mio Cid* se suceden desde entonces regularmente; así, los tres trabajos aparecidos en el *Bulletin of Hispanic Studies* en 1963, 1965, 1972. El primero (1963) es una colaboración del profesor Harvey de Londres, con el título "The metrical irregularity of the *Cantar de Mio Cid*" (*BHS*, 40, 137-143). Expone sintéticamente las conclusiones de Menéndez Pidal sobre la métrica irregular como característica propia de la épica medieval castellana y pasa a recordar lo que expone Lord en *The Singer of Tales* (p.

² La historia posterior de esta teoría ha sido trazada por Adrien Bonjour en una nota aparecida en *Romania* (1957): "Poésie héroïque du Moyen Age et critique littéraire". Millman Parry, que había estudiado el estilo homérico (los epítetos, las fórmulas y la métrica) creyó encontrar la clave de explicación de la técnica poética de Homero en las canciones orales yugoslavas contemporáneas. En unión con su discípulo Albert Lord realizó las investigaciones que se reunieron en la *Parry Collection of South-Slavic Texts*, depositados en la biblioteca del Harvard College y que se comenzaron a publicar en los *Serbo-Croatian Heroic Songs* (1954). Las investigaciones de Parry-Lord motivaron la aparición del libro de Cecil Maurice Bowra: *Heroic Poetry* (1952) que divulgó entre estudiosos de disciplinas conexas la tesis de Parry, y donde intenta aplicarla a textos literarios de treinta lenguas. El texto de Bowra ha suscitado aplicaciones particulares en temas específicos tanto en la épica anglosajona como en la épica románica. En 1955 aparece un libro importante aplicando la teoría en el campo románico: Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. En 1959 se divulga la traducción inglesa del libro de Jan van Vries, *Heroic Song and Heroic legends*.

127) cuando observa los resultados obtenidos al copiar un relato de la boca misma del cantor; advierte las dificultades que se presentan al cantor para repetir normalmente los versos prescindiendo del canto, a los fines de facilitar la copia, y se produce la mezcla de prosa y verso; vacila acerca de cuál es el punto final de cada verso y aun en cuanto al número de sílabas de cada línea. La irregularidad métrica surge entonces como consecuencia lógica de las dudas del cantor, en cuanto le falta la música como apoyatura.

A partir de esta experiencia se pregunta Harvey si no será ésta la explicación de la irregularidad métrica del *Poema de Mio Cid* y si no será totalmente erróneo el aparente conservadorismo de Menéndez Pidal sosteniendo la irregularidad primitiva y reconstruyendo un modelo de lengua hacia 1140. Harvey propone buscar nuevos métodos de investigación y revisar las ideas acerca de las crónicas como fuentes enmendatorias.

En la misma revista, un medievalista de la talla de Alan Deyermond retoma las ideas de Harvey con el título "*The Singer of Tales and Medieval Spanish Epic*" y declara su propósito de examinar algunas de las dificultades que acarrea el usar la obra de Lord como clave para resolver los problemas de la épica española. En cuanto al planteo sobre las causas de la irregularidad métrica, Deyermond sostiene que nada puede responderse con seriedad hasta aplicar el test de fórmulas y temas que propone Lord en su trabajo. Todavía Deyermond propone otra dificultad para la utilización aislada del método de Lord, y es la mezcla de elementos populares y cultos que aparece irremisiblemente en la épica castellana, si es que no pensamos en la francesa. Parcialmente ese trabajo lo va a realizar Kenneth Adams en "*The metrical irregularity of the CMC (BHS, 50/1972, 109-119)*". Adams se ayuda con un programa de computadora para el estudio de nombres, epítetos y algunos otros elementos de la expresión formulística y, sorprendentemente, las conclusiones confirman la irregularidad silábica original.

Lo que muy pronto entra en debate es la autoría culta o la creación oral del poema. El clérigo o autor culto había sido propuesto ya en 1898 por Rudolf Beer (*Z. f. österreichischen Gymnasien*, 1-45) y la tesis, muy refutada en su momento, fue acogida después por la escuela individualista por Joseph Bédier y sus seguidores. La posibilidad de explicar la cuidadosa estructura interna y pasajes y episodios de filiación escolar mediante la intervención de un juglar instruido en las escuelas literarias o de un clérigo conocedor también de los recursos de la juglaría oral despertó el interés de algunos críticos en las últimas décadas. C. M. Bowra en su *Heroic Poetry*, hablando de la *Chanson de Roland* y del *Mio Cid* dice:

Ambos, por lo que sabemos, han sido compuestos por escrito. Los autores sabían leer y aunque estos poemas fueron destinados a la recitación, no es el caso de una composición puramente oral.

Bowra admite que con la introducción de la escritura el poeta pudo componer con más tiempo y en mejores condiciones para elaborar el poema, conservando los hábitos y las fórmulas tradicionales, y agrega:

la diferencia entre la poesía oral improvisada y la poesía semiliteraria (estado intermedio) no es una diferencia de especie, sino de grado (*Heroic Poetry*, pp. 246 y 253).

La propuesta es atractiva, pero ha tenido objeciones concretas, ellas son la tardía difusión de materia escritoria barata y de la utilización de la escritura para registrar un texto en vulgar, lo que podemos asignar al siglo XIII.

Contemporáneamente a estos estudios sobre la creación oral del poema, fue apareciendo una corriente crítica que veía orígenes cultos en la épica castellana. Peter E. Russell (en 1952 y especialmente en 1958, *Medium Aevum*, 27/1958, 57-79) y sus seguidores entre los hispanistas ingleses han visto al autor del poema como un escritor vinculado a la vida y a los intereses monásticos (especialmente al monasterio de San Pedro de Cardeña); finalmente se llega a la propuesta de Colin Smith (*The Making of the PMC*, 1984) por la cual el autor es el mismo Per Abbat, un jurista educado en Francia, que fue el primero en escribir un poema de gesta en la península. Últimamente, los trabajos de J. M. Aguirre (*La Corónica*, 1979, 107-108 y 1981, 107-119) demuestran la pobreza de rimas en el *Mío Cid*, donde se usa un alto porcentaje de formas verbales y nombres propios en rima y, además, el juglar emplea repetidamente monosílabos en rima (*son, nos, non, vos, pro, Dios*), recurso que un poeta culto pero conocedor de las técnicas de la juglaría oral y del uso formulístico como Berceo, evitará cuidadosamente en sus obras.

Tanto los argumentos de la autoría culta como de la creación oral del poema son admisibles, pero objetables. La cuestión no está resuelta. No obstante debemos recordar la exposición de Martín de Riquer en el Coloquio de Ljeja (1957) convocado sobre el tema "La técnica literaria de las canciones de gesta", que sobre todo estuvo dedicado a la discusión de la influencia de la tradición oral en las técnicas de composición de la épica medieval. Se destacan, entre otros, el estudio extenso de uno de los organizadores, Maurice Debouille, con el título "La chanson de geste et le livre", donde se intenta un balance de la cuestión y también el sugestivo aporte de Martín de Riquer, "Epopée jongleresque à écouter et epopée romanesque a lire". Dice Martín de Riquer en el párrafo inicial:

Transformándonos en *lectores*; leyendo una canción de gesta impresa, o aun copiada en un manuscrito conservado en una biblioteca, cometemos una infidelidad hacia un género que exige un *público, auditor* de una narración recitada.³

El hecho de que la canción de gesta en sus orígenes es una literatura de expresión oral le parece incontestable.

³ *La technique littéraire des chansons de geste*, Paris, 1959, p. 75. Martín de Riquer recuerda unos versos muy citados del *Huon de Bordeaux*:

Seugnor pseudomme, certes, bien le véés,
pres est de vespres, et je suis moult lassé:
.....
vous revenés demain, après disner,
et s'alons boire, car je l'as désiré...

Es difícil imaginar un escritor que pueda calcular que en este punto el relato coincidirá con la llegada de la noche y que podrá convocarse al público para el día siguiente; pero también es difícil suponer una improvisación momentánea que haya sido retenida por una suerte de estenógrafo que copiará palabra a palabra el recitado.

Martín de Riquer supone que una explicación probable pudiera ser ésta:

Existió una poesía épica oral, completamente independiente de la escritura, que puede compararse a los romances castellanos. Esa epopeya oral es la prehistoria de la epopeya francesa que conocemos, pues ésta existe gracias a los manuscritos y la copia supone un grado de evolución muy importante. Pero aun cumplida esta evolución, la epopeya conserva procedimientos estilísticos y expresivos propios de la recitación oral [...] admitamos que ese estadio oral sólo existe para algunas canciones pero ha dejado profundas huellas en las redacciones que hoy leemos (*l.c.* pp. 77 y 78).

En Francia la copia libresca, que se generalizó con la aparición del *roman courtois*, hizo posible que algunas canciones de gesta fueran copiadas también y así se salvaron poemas que de otro modo hubieran desaparecido. Esto no ocurrió en la epopeya castellana: el Cid es un hecho particular por su relación especial con Vivar. Roncesvalles es un fragmento que el azar salvó. Sin embargo, contra lo que dice Riquer, el *PMC* y el fragmento de *Roncesvalles*, muestran precisamente que la conservación se debió al azar, pero ¿cuántos otros manuscritos que existieron se habrán perdido? También en España en el siglo XIII los poemas circulaban en copias manuscritas que reflejaban la tradición oral, según testimonian las crónicas.

Pierre Le Gentil, en 1956, en el Coloquio de Pamplona, había tratado de conciliar los avances de la teoría de la improvisación oral con sus opositores; en su ponencia "A propos de l'origine des chansons de geste: le problème de l'auteur". Dice Le Gentil:

Seguramente la epopeya medieval se ha desarrollado en el anonimato y ha sido difundida por juglares [...] también es cierto que esta epopeya ha sufrido los fenómenos de tradicionalización; los textos que ha producido no son textos estables y cerrados; pero no hay que engañarse: las canciones de gesta son obras demasiado vastas y demasiado elaboradas para que se las pueda considerar como un producto, aunque superior del folklore. Hay que admitir que las canciones de gesta pertenecen a la literatura. Por mucho tiempo el público se contentó con tradicionalizar este repertorio oral, pero sobrevino una época en que se dio la hora del fenómeno literario y las canciones fueron copiadas [...] de modo que la epopeya medieval representa la puesta en obra artística de una tradición oral latente.

La fórmula de Le Gentil es atractiva; vale como propuesta teórica y aunque carece de suficiente fundamento documental es digna de reflexión.

Nos interesa rescatar este concepto de Le Gentil: "la puesta en obra artística de una tradición oral latente", al que podemos vincular con el de "puesta en escrito de un poema oral" que destaca Samuel Armistead en su artículo de la *Hispanic Review*, 1978:

El acto de copiar un poema épico presupone una profunda intervención culta y una profunda distorsión del natural modo de existencia de la épica como forma tradicional, como forma oral. Pocos tradicionalistas pueden ahora negar que los clérigos han tenido su parte, quizás una parte importante, en la transmisión de la épica en ciertos estadios de su existencia. Pero lo que la intervención culta, clerical ha hecho con la original y esencial naturaleza de los poemas épicos en la multi-secular trayectoria de su existencia tradicional, está aún por demostrarse.

Hay diferencias entre “puesta en obra artística”, lo que implicaría una refundición o recreación del poema oral, y la mera “puesta en escrito”, que correspondería al concepto de “copiar” el poema oral; pero aun en este caso, Armistead señala la indefectible intervención del copista, mayor aún para aquellos tiempos en que la lengua en su forma escrita era manejada por los menos y, en cambio, era vigente para los más como imagen fónica. Hoy debemos hacer un esfuerzo para imaginar tal situación de una “literatura” meramente oral a la que correspondía un hábito de retener en la memoria largas tiradas de versos. Nuestra memoria descansa hoy en lo escrito, que podemos volver a leer en cuanto lo deseemos. En aquellos tiempos, o se retenía el texto con memoria auditiva o debía esperarse a una repetición de la sesión de recitado. “Poner en escrito” un texto en esas circunstancias implica un procesamiento de transposición que no podemos desconocer.

En algún momento, la crítica ha postulado la existencia de “manuscrito de juglar” como ayuda-memoria del recitador. Debemos tener en cuenta que esto ha sido objetado seriamente en el Coloquio de Lieja (1957) por M. Guette, quien dice que

atribuir estos manuscritos a los juglares es tomar abusivamente por un hecho lo que es una mera hipótesis.

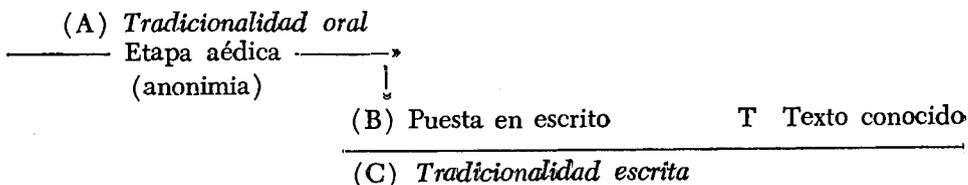
Ese mismo año, independientemente, Duncan MacMillan exponiendo “A propos de traditions orales”, publicado en *Cahiers de Civilisation Médiévale* (1960, 67-70) señalaba el peligro de postular la necesaria existencia de manuscritos de juglar para apoyarse durante el recitado.

Tanto al hablar de “puesta en obra artística” como al decir “puesta en escrito” no pensamos en las copias que pudieron servir como ayuda-memoria de un juglar, sino en la documentación plena de una obra literaria.

Si ahora volvemos a retomar el poema conservado por el códice de Vivar, es decir, nuestro *PMC*, podemos preguntarnos qué estadio documenta del proceso de “puesta en obra artística” o de “puesta en escrito”. Evidentemente es una copia del siglo xiv de otro texto que registró Per Abbat, en 1207. Para la crítica, salvo el caso extremo de las afirmaciones rotundas de Colin Smith, Per Abbat es sólo el copista (*Per Abbat le escrivio en el mes de mayo / en era de mill e CC XLV años*); copista que, a su vez, integra la cadena de la tradicionalidad escrita iniciada cuando se produjo la “puesta en obra artística” del poema. Esa “puesta en obra artística” pudo haberse hecho ya sea sobre un poema oral que se dictaba en ese momento al copista —en tal caso, coincidiría la “puesta en obra artística” con la “puesta en escrito”— o sobre un poema oral ya copiado. La cuidadosa estructura interna de los motivos hace poco probable la construcción oral de la versión que copió Per Abbat. La existencia de otras versiones del *PMC* que conocemos por las prosificaciones en las crónicas (*Primera Crónica General*, *Crónica de Veynte Reyes*, *Crónica Particular del Cid*), frente a las cuales el códice de Vivar ofrece un texto artísticamente más logrado, nos testimonia una larga y vasta tradición escrita del poema en la que el códice de Vivar es sólo una refundición, aunque la más valiosa por lo que conocemos.

En esta situación contextual se explican o logran nueva luz los problemas textuales y críticos del *PMC*. Tradición oral y tradición escrita confluyen en distintas proporciones y deben ser evaluadas coexistiendo en el proceso creador y transmisor.

Hay que considerar que los poemas hoy conservados (*PMC*, Fragmento de *Roncesvalles*, *Mocedades de Rodrigo*) son testimonios de un largo proceso en el que se suman la tradición oral con el proceso de "puesta por escrito" de un estadio de esta tradición oral, la que una vez redactada ha sufrido el proceso de la tradicionalidad escrita hasta llegar al texto de que hoy disponemos. Para un cantar de gesta medieval habría que considerar cuatro estadios o momentos:



(A): Conocemos algunos detalles del proceso de la oralidad y del modo posible de composición del poema en su etapa oral (estudios de Parry-Lord y Menéndez Pidal y su escuela). La característica es la "anonimia" y el estado de la obra en versiones serias. Se la puede llamar etapa aédica. Pero Menéndez Pidal —contra lo dicho por Lord— destaca la capacidad memorística repetitiva del juglar. Esta etapa debió cubrir los siglos x al xii.

(B): Para que se inicie esta etapa debe darse como condición la posibilidad de disponer de materiales para escribir; esto es difícil que ocurriera antes de fines del siglo xii. Es una etapa semiliteraria registrada por un poeta-escritor (testimonios: *Cid*, *Roland*, *Beowulf*). Correspondería a los siglos xiii y xiv. Ya ha comenzado la producción literaria en lenguas vulgares y conviven la actividad de los juglares de poesía profana tradicional con la de los clérigos literatos y trovadores. La interacción y simultaneidad profesional determina la influencia recíproca. Recientes trabajos como los de una última edición del *Libro de Alexandre*, hecha por Dana Nelson (1978), precedida de vastos estudios, han mostrado que la actividad de los juglares debe estudiarse articulada, en esta etapa, con la de los clérigos y trovadores y demás gente de letras, con las cuales convivió.

(C): Durante el estadio de la tradición escrita anterior a la versión conocida, el poema oral puesto por escrito está sometido al proceso propio de la tradición escrita. Al transmitirse el poema por escrito se producen dos actitudes opuestas, que fueron señaladas por Menéndez Pidal: 1) en el transmisor sin iniciativa, una mayor fidelidad al texto escrito; 2) en el transmisor más original, la gran extensión del poema y el conocimiento de los procedimientos de la tradición épica promueven el deseo de retocar y refundir el texto. Es en esta fase de tradición manuscrita donde puede explicarse la presencia de tópicos eruditos o procedimientos estilísticos de clara estirpe retórica (la oración de doña Ximena, los discursos elocuentes) y la estructuración refinada de la materia narrativa (esa admirable cohesión estructural del *PMC*). Pero curiosamente, como lo señala Menéndez Pidal, en esa etapa de nuevos creadores, pre-

domina la anonimidad: el refundidor sabe que maneja un patrimonio tradicional y se suma, con la voluntad de ser un eslabón más, en la serie de autores; al mismo tiempo, usa del estilo formulizado en la fase oral como instrumento esencial para la expresión épica. Es fructuoso recorrer el PMC rastreando las dos vertientes que han confluído en el texto: la memoria ancestral de los procedimientos de la recitación y la improvisación para un público y el trabajo reestructurador y los recursos estilísticos que aporta el poeta-juglar letrado: junto al episodio del león o el de Búcar huyendo de Mio Cid, el tratamiento lírico de la afrenta de Corpes.

Pero hay otro aspecto de la tradición manuscrita que no debe omitirse en el estudio de la épica y es la naturaleza propia de las versiones que se manejan; y en esto tenemos que insistir muy especialmente: entusiasmados por la aplicación de nuevos métodos, solemos descuidar preocupaciones primarias en la metodología. Al tratar Deyermond de las diferencias entre el poema de Vivar y el que se lee prosificado en la Primera Crónica General, explicaba las divergencias que se advierten al final con observaciones de Lord sobre los procesos de recitado ante un público. Pues bien, otra es la perspectiva, en cuanto estudiamos el texto de la PGG. Los trabajos de Diego Catalán sobre la PGG reunidos en *De Alfonso x al Conde de Barcelos* (1962), han demostrado irrefutablemente que el texto publicado por Menéndez Pidal procede de un manuscrito en dos volúmenes confeccionado en época de Alfonso XI (hacia 1345) con partes de manuscritos redactados en distintas fechas en la cámara regia. El primer volumen fue totalmente revisado en época de Alfonso X; en el segundo, se advierte la reunión de diversas partes; así se reconoce una extensa parte realizada en época de Sancho IV para la cual se declara el año 1289; ese códice abarca desde el reinado de Ramiro I hasta la mitad de la época valenciana del Cid; a este códice se le sumó parte de otro que tenía su numeración propia de capítulos y que empieza en el cap. 52 empalmado dentro de la época valenciana del Cid. Tan particular y distinto es en sí este códice empalmado con el de 1289 que usa fuentes no habituales para la historia del Cid, especialmente árabes, y suma al relato de Ben Alcama, una versión refundida del CMC y la Leyenda cidiana de Cardeña, que cuenta las hazañas de Mio Cid después de muerto. De modo que las diferencias ostensibles entre el Poema de Vivar y la prosificación del Cantar en la PGG, especialmente notables a partir de la toma de Valencia no se deben al humor de un juglar improvisador que modifica el final del poema, sino a que los sucesos hasta Valencia tienen como fuente en el PGG, el PMC que se prosificó en la época de Sancho IV y que era el mismo o muy próximo al que copió Per Abbat en 1207; en cambio, los sucesos de Valencia y todo lo que corresponde al Tercer Cantar de las Cortes de Toledo corresponde a una versión muy alejada de la que hoy conocemos, de inferior calidad literaria, como es evidente a la primera lectura.

La coexistencia de varias versiones del PMC contemporáneas a la versión copiada por Per Abbat es, pues, un hecho probado por las investigaciones sobre la PGG. Es posible que cada una de esas formas sea la puesta en escrito de una versión oral del poema; sin embargo, si pasamos a la copia de Per Abbat, el texto del poema nos manifiesta rastros de la tradición escrita y ha llegado a advertirse la existencia de distintas manos de refundidores.

Ya Amador de los Ríos propuso que dos autores distintos pudieron trabajar en el poema; pero la unidad de concepción del mismo parecía negar estas

intervenciones. Entre los años 1955-1961, tanto Erich von Richthofen como Menéndez Pidal sustentan, con matices distintos, la tesis de dos autores de intervención sucesiva en la creación del texto. El artículo de Menéndez Pidal, en *Romania*, 1961, "Dos poetas en el CMC" es decisivo, y la nueva tesis es aceptada por la mayor parte de los críticos con la excepción de Jules Horrent (*Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1964, 451-477), P. R. Olson (*MLN*, 1962, 499-511), Th. Montgomery (*RoPh*, 1968, 253-274) y E. Dorfman (Toronto, 1969).

Deseando salvar las evidencias de la unidad poética, Menéndez Pidal insiste en destacar que el poeta de San Esteban de Gormaz "estructuró un relato de gran valor literario, pero no hay duda que el refundidor de Medina acrecentó este valor considerablemente", y agrega "el genio poético del autor de San Esteban atrae hacia sí e impulsa al genial refundidor de Medinaceli".

Per Abbat copia en 1207 la versión poética aportada por una tradición escrita en la que se había dado la "puesta en obra artística", obra del poeta de Medinaceli, probablemente algunos años anterior, quizás a fines del siglo XII. Admitiendo además la obra creadora de un poeta anterior, al que se llama "de San Esteban", conjeturamos una tradición escrita por lo menos desde mediados del siglo XII.

Si la unidad de concepción, la estructura cuidadosa y el tratamiento de ciertos episodios sólo es posible por una "puesta en obra artística" o una refundición por escrito, el uso formulístico nos revela a su vez el manejo de este recurso propio de la recitación oral así como el uso de rimas inusitadas para un poeta culto.

Menéndez Pidal ha creído posible señalar también rastros del estadio oral de la historia cantada del Cid en episodios como el de la irrupción de Assur Gonzálvez en las Cortes de Toledo y su interpelación al Cid:

¿Quién nos darie nuevas de Mío Cid el de Bivar?
¡Fosse a río d'Ovirna, los molinos a picar
a prender máquilas como lo suele far.
¿Qui l'darie con los de Carrión casar?

Para Menéndez Pidal, esta tirada es recuerdo de una cantiga de escarnio cantada por el partido de los Beni Gómez burlándose del Cid como pobre molinero de Vivar. Este ejemplo puede ser discutible; pero hay rastros ciertos de oralidad en los versos finales del poema.

Después de los conocidos versos: *Oy los rreyes d'España sos parientes son / a todos alcança ondra por el que en buen ora naçio*, que parecen un buen cierre del largo relato, se agregan, sin solución de continuidad, casi en exabrupto:

Passado es d'este siglo el día de cinquaesma
de Xtus aya perdón
Assi fagamos nos todos iustos e peccadores
Estas son las nuevas de myo Cid el Campeador
en este logar se acaba esta rrazon
Quien escriuió este libro dél Dios parayso. amen.
Per Abbat le escriuió en el mes de mayo
en era de mill e CC XLV años.

Lo que sigue, de distinta letra, es probablemente agregado de un recitador ocasional: "el romanz es leído datnos del vino / si non tenendes dinero echad allá unos peños / que bien vos lo daran sobrellos".

Peter Russell ha señalado en 1958 "la brusquedad y la pobreza tanto técnica como poética de estos versos finales" y rechaza el agregado que intercala Menéndez Pidal ("Mío Cid de Valencia señor"). Para Russell la probable razón del final brusco, obra del copista (o de un copista, agregamos nosotros) fue una discrepancia entre el final del original y la Estoria elaborada en Cardeña, leyenda local en prosa hoy perdida.

Nuestra hipótesis difiere porque es extraño aludir ex abrupto a la muerte del héroe señalando el día sin precisar el año, como si fuera en fecha próxima conocida por todos. Esto es propio de un cantar coetáneo a la muerte del héroe. La *Historia Roderici* ubica la muerte del Cid en julio y en este final del poema, la prestigia haciéndola coincidir con la fiesta de Pentecostés. Quizás deba verse aquí rastros de la etapa oral de la tradicionalidad del poema, de modo que la copia de Per Abbat registraría una versión del PMC estragada al final por la contaminación que un juglar había hecho con el final de otro Cantar semejante, noticiero de la muerte del héroe.

Reconozco que nuestra explicación no pasa de mera conjetura, pero la propongo como muestra de las explicaciones posibles que pueden surgir para iluminar el texto si hacemos su lectura considerando la incidencia que la tradicionalidad oral y la tradicionalidad escrita han tenido en la constitución de la versión hoy conocida.

Para cerrar esta exposición, reiteramos que tradicionalidad oral y tradicionalidad escrita confluyen en distintas proporciones, según el texto a estudiar, pero deben ser evaluadas como existentes en el proceso creador y transmisor del poema conservado por escrito.

GERMÁN ORDUNA

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas

LA CONCIENCIA MORAL EN UNA NOVELA DE H. JAMES

I

Como el hábito es principio del acto, se da a veces el nombre de conciencia al primer hábito natural, es decir, a la *sindéresis*; y así San Jerónimo llama a la conciencia "*sindéresis*"; San Basilio, "facultad natural de juzgar" y el Damasceno dice que es "la ley de nuestro entendimiento".

Esto dice Santo Tomás en la *Suma Teológica* (1, q. 79, a. 13). En el artículo anterior dice:

... tampoco los principios prácticos que nos han sido naturalmente infundidos pertenecen a una potencia especial, sino a un hábito natural especial que llamamos *sindéresis*. Por tanto, se dice que la *sindéresis* estimula al bien y censura al mal en cuanto que *por los primeros principios procedemos a investigar y por ellos juzgamos lo averiguado*. (La bastardilla es mía).

Pensamos que a este hábito natural se refiere Henry James cuando habla de *moral sense*, "sentido moral" en su novela *What Maisie Knew* (*Lo que Maisie sabía*).¹ Regis Jolivet en su *Vocabulario de Filosofía* lo da como sinónimo de conciencia moral en sentido amplio: facultad de distinguir el bien y el mal (p. 42).

El problema de la conciencia moral o del *moral sense* como la denomina James, está dado desde el punto de vista del conocimiento del bien y del mal, de su posible discriminación. Este dato aparece en el título de la obra objeto de nuestro análisis, en el pretérito del verbo *know*, 'conocer, 'saber'. Objeto y sujeto del conocimiento aparecen dados también: *What* y *Maisie*, respectivamente. Toda la novela se centra en ese tema, qué es lo que Maisie sabía, podía saber, de las relaciones un tanto complicadas de los adultos que la rodean y educan. La "niña *inocente* en medio de ellos" aparece ya como idea en germen en los cuadernos de apuntes de James (*Notebooks*, Nov. 1892).

El 22 de diciembre de 1985, también en los *Cuadernos*, habla de "las percepciones de la niña acerca de la situación: sus interrogantes y azoramientos y luego la gradual e inteligente pequeña percepción de lo que debe hacer". Es decir que las percepciones apuntan a reglas de comportamiento.

¹ De aquí en adelante citado WMK; es una novela corta que se publicó serializada en *The Chap Book* en Chicago entre enero y agosto de 1897 y en Inglaterra en *New Review* entre febrero y septiembre. Todas las citas se harán del texto en inglés (Penguin Books, 1976), en versiones al castellano que nos pertenecen. Al final del trabajo, en uno de los Apéndices, figuran los pasajes utilizados en su lengua original, ordenados por página. Se indicará también el capítulo. La novela ha sido publicada en castellano por el Centro Editor de América Latina.

Toda la novela traduce la acción desde el punto de vista de Maisie, entre sus seis y trece años aproximadamente. Los diálogos que leemos son escuchados por Maisie, aunque el lector puede entender más que la niña, contando además con el comentario del narrador *en algunos casos*.

En su nota del 26 de octubre de 1896 James habla de la Sra. Wix y su "conciencia a la antigua" que trata de comunicar a la niña. La Sra. Wix es un personaje clave, y así lo ve paulatinamente el autor en sus anotaciones: ella extiende las percepciones de Maisie y sólo a través de su relación con Maisie crece el sentido moral en ésta.

Maisie Farange es única hija de padres divorciados que se unen durante el transcurso de la novela a nuevos cónyuges (Ver Apéndice I). La niña, pasando de la casa de su madre a la de su padre, sirve de nexo inocentemente y crea indirectamente una conexión entre su "padrastró" y su "madrastra". Como dice James

convirtiéndose en un centro y pretexto para un nuevo sistema de conducta (WMK, Prefacio, p. 7).

Maisie desde el comienzo está ubicada en el centro de las inconductas de sus padres y de una de sus gobernantas. La última gobernanta en cambio, la Sra. Wix, tiene un sentido muy fuerte de lo moral, y la parte más interesante del libro, según la propuesta de este trabajo, es aquella en que la Sra. Wix trata de hacer entender a Maisie la diferencia entre actuar con o sin conciencia moral.

James se propone describir a su heroína como provista de "an expanding consciousness" ("una conciencia de sí en expansión").² Además

...para satisfacción de la mente, el pequeño estado consciente tendría que ser *salvado*, tendría que volverse *presentable como registro de impresiones*... en lugar de ser esterilizado por la ignorancia y el dolor (WMK, Prefacio, p. 6).

La conciencia moral de Maisie, su "sentido moral", podría ubicarse dentro de lo que Ph. Delhaye denomina "conciencia habitual amplia o farisaica", uno de los tipos de conciencia defectuosa causada por la mala educación:

aqueellos que son criados en un medio poco severo o que han tenido bajo sus ojos malos ejemplos pueden fácilmente ignorar ciertos preceptos de la ley, tal vez aun de la ley natural... Considerarán indiferentes los actos malos.

Los remedios propuestos son

hacer un esfuerzo en el sentido de la lucidez, inquietarse por el deber moral, instruirse.³

² En inglés el término *consciousness* se suele aplicar al estado consciente, a la conciencia de sí, y es más bien un término usado en psicología.

³ PHILIPPE DELHAYE, *La conscience morale du Chrétien*, Tournai, Desclée, 1964, pp. 101-103.

La Sra. Wix es en la novela quien tiene a su cargo guiar a la niña hacia la *lucidez*; pone en ella la inquietud por lo moral, marcándole y reprochándole carecer de "sentido moral" u olvidarlo.⁴

Analizaremos ahora con detalle este progresivo descubrimiento por parte de Maisie del "sentido moral" o conciencia moral, descubrimiento que llevará al desenlace de la novela, cuando Maisie opte y acepte quedarse con la Sra. Wix.

II

En un principio la niña recibe, durante un par de años, indicaciones y mensajes que transmite de un progenitor a otro; son de un tono malévolo, pero ella los repite sin comprender su sentido en un principio:

El *mal* que ellos tenían el don de pensar o de pretender pensar el uno del otro, ellos lo *vertían en su pequeña alma*, que contemplaba seriamente, como si ésta fuera un receptáculo sin límites, y cada uno de ellos tenía sin duda *la mejor conciencia del mundo* en lo que se refería al deber de enseñarle la dura verdad que debería ser su salvaguardia contra el otro [progenitor]. (WMK, p. 24; la bastardilla es nuestra).

Hasta que llega el día en que Maisie comienza a entender. El momento en que se dio cuenta del "extraño oficio que llenaba" fue

literalmente una revolución moral llevada a cabo en las profundidades de su naturaleza... viejas formas y frases comenzaron a tener un sentido que la atemorizaba. Tenía un nuevo sentimiento, el sentimiento de peligro; con el cual surgió para hacerle frente *la idea de un yo interior* o, en otras palabras, de ocultamiento. Descifraba con signos imperfectos pero con un espíritu prodigioso, que *ella había sido un centro de odio y una mensajera del insulto*, y que *todo era malo porque a ella se la había utilizado para hacerlo así*. Sus labios entreabiertos se cerraron con la *determinación de no ser utilizada más*. Olvidaría todo, no repetiría nada". (WMK, p. 25. La bastardilla es nuestra).

Este pasaje es sumamente importante puesto que marca varias cosas:

- 1) el descubrimiento del propio yo capaz de tomar determinaciones;
- 2) el descubrimiento del mal en los propósitos y voluntades de otros, y la contribución a ese mal como instrumento;
- 3) el mal a través de la palabra que lleva a la determinación de guardar silencio.

Esta determinación de olvidar los mensajes y de no repetir nada Maisie la toma por sí misma, sin guía externa alguna, volviéndose hacia su interior y descubriéndose a sí misma como ser capaz de actuar siguiendo sus propias ideas. Algunas páginas más adelante leemos:

Ella era ahora lo suficientemente grande como para entender cuán desproporcionada era la estadia ya cumplida con el padre, y también lo suficientemente grande para penetrar un poco la ambigüedad que acompañaba este exceso, que *la oprimiera particularmente cuando la cuestión fuera tocada en conversación con su gobernanta*. (WMK, p. 39; la bastardilla es nuestra).

⁴ "Sir Claude era con la excepción de la Sra. Wix *la única persona* que había conocido en su vida *que explicaba alguna vez*" (WMK, p. 102. La bastardilla es nuestra).

En esta época Maisie tenía una gobernanta, la Srta. Overmore (que luego sería la Sra. Beale) en casa de su padre, Beale Farange, y otra distinta, la Sra. Wix, en casa de su madre Ida. Mientras vive en casa de su padre la ambigüedad y la ironía acompañaban las referencias a su madre por parte de la Srta. Overmore. La atmósfera se torna opresiva para Maisie (su madre sigue ausente) y entonces se refugia en el silencio "un aire tibio y habitable" (WMK, p. 42).

Luego de un tiempo los padres se vuelven a casar, uno con la Srta. Overmore, la otra con Sir Claude. Maisie, ahora al cuidado definitivo de la Sra. Wix, es guiada por ésta; ella trata que Maisie "comprenda" a Sir Claude y lo acepte:

tenía frases sobre él llenas de una fácil comprensión y, sin embargo, plenas de moralidad (WMK, p. 77).

No pasa mucho tiempo y la madre comienza a tener "aventuras sentimentales" con varios señores. Con uno de ellos "el Capitán", conversa la niña en el parque un día, mientras su madre discute a cierta distancia de allí con Sir Claude. Al terminar su conversación Sir Claude se aproxima (la niña está ahora a su cuidado ya que la madre se ha desligado de ella), mientras Ida se aleja con el Capitán; es entonces cuando

el antiguo horror de la niña regresó a ella, haciendo renacer la instantánea contracción moral de los días en que sus padres la buscaban para alimentar su amor por la batalla,

y ante las preguntas de Sir Claude acerca del hombre que acaba de irse con la madre "llena de prudencia" dice no saber nada y guarda silencio. (WMK, p. 115).

El argumento de la novela sigue su desarrollo. Sir Claude, prácticamente abandonado por su esposa, cae en las redes de la Sra. Beale, pero su sentido del deber, sobre todo para con la niña que le ha sido confiada, lo hace vacilar. La Sra. Wix quiere "salvarlo". Maisie algunas cosas entiende, otras no; con egoísmo propio de su edad desea detener junto a sí a todas las personas que quiere: Sir Claude, la Sra. Wix y la Sra. Beale, ya que sus padres Ida y Beale se han desentendido de ella. En los capítulos finales de la novela, a partir del capítulo 25, la Sra. Wix libra su batalla para que la niña "entienda" qué es moral y qué no lo es, y de acuerdo con eso haga su elección.

Así, en el capítulo 25, después de afirmar que nadie es libre para cometer un crimen, ante la sorpresa de la niña, la Sra. Wix aclara

cometerías uno tan grande como el de ellos —y yo también— si fuéramos a condonar su inmoralidad con nuestra presencia.

Luego hablan sobre la actitud del Sr. Farange, padre de Maisie, quien ha llevado a la niña a conocer a su amante "la Condesa", una mujer muy rica.⁵

⁵ La cuestión del dinero en las relaciones afectivas, en las amorosas sobre todo, es uno de los temas que James ha abordado muchísimas veces en su larga carrera de escritor, en novelas y cuentos. La tenencia de Maisie es objeto de discusión en esta novela porque el que "tenga" a la niña tendrá su dinero (el que le dejara una tía en herencia).

La Sra. Wix le hace ver a Maisie que Sir Claude cumple igual papel que la Condesa:

—La Sra. Beale es tan mala como tu padre —continuó la Sra. Wix.
—¡No lo es, no lo es! —su discípula casi gritó en respuesta.
—¿Quieres decir porque Sir Claude tiene por lo menos belleza, e ingenio y gracia? ¡Pero él paga al igual que la Condesa! —la Sra. Wix, que ahora se puso de pie al hablar, revelaba claramente un cinismo latente. (WMK, p. 192).

La escena termina con el llanto de Maisie, pero el tema continúa en el siguiente capítulo que consideramos fundamental para el tratamiento del "sentido moral". La Sra. Wix, por primera vez, hace la pregunta a Maisie

—¿No tienes real y verdaderamente sentido moral *alguno*?
Maisie se dio cuenta de que su respuesta... era vaga hasta la imbecilidad, y de que esta era la primera vez que había aparentado practicar con la Sra. Wix una ineptitud intelectual para irle al encuentro, la debilidad a la que había debido tanto éxito con papá y mamá... después de esto la idea de un sentido moral coloreó principalmente la conversación entre ambas. Comenzó, pobre niña, apenas sabiendo qué era, pero resultó ser algo con lo que, con escasos signos exteriores salvo su dejarse llevar por el movimiento del carruaje, ella podría, antes de regresar del paseo, comenzar una especie de amistad. (WMK, p. 193).

Por la noche, en sus habitaciones

su compañera probó con renovado énfasis la nota del sentido moral (WMK, p. 195).

La Sra. Wix, en medio de demostraciones de afecto (hecho importante), trata de ver si la niña sabe o no cuál es la bajeza en la que han caído aquellos que debían haberle dado un buen ejemplo. Es una noche de verano en Francia y se asoman al balcón; en un café unos músicos tocan una canción sobre el *amour*. Maisie pregunta de repente: "¿Es un crimen?". Esta pregunta retoma, a través de la palabra escuchada en la canción, el tema de lo hablado anteriormente. La Sra. Wix responde con presteza

como si hubiera estado agazapada en una madriguera: "—Grabado a fuego por la Biblia" (WMK, p. 197).

La súbita aparición de la Sra. Beale en Boulogne pone a prueba el sentido moral de la gobernanta, ya que aquélla despliega todo su poder de seducción para ganársela y con ella a la niña. Maisie observa a las dos mujeres y se pregunta

si su gobernanta se mantendría. Era extraño pero se tornó al punto tan interesada en el sentido moral de la Sra. Wix como la Sra. Wix podría estar en el de ella (p. 207).

Luego, al retornar Sir Claude, Maisie comienza a vislumbrar que "él no estaba diciendo la verdad" acerca de su relación con la Sra. Beale.

En una escena dramática al final del libro la niña debe elegir entre la pareja que forman Sir Claude y la Sra. Beale o su gobernanta, la Sra. Wix. Esta, antes de abandonar definitivamente el lugar hace un último intento de recobrar a Maisie

...Yo me voy, pero primero debo entender. ¿Lo has perdido otra vez?

Maisie examinó —para la idea de una pérdida descriptible— la inmensidad del espacio. Luego contestó en forma bastante defectuosa: —Siento como si hubiera perdido todo.

La Sra. Wix parecía sombría: —¿Quieres decir que *has* perdido lo que encontramos juntas con tanta dificultad hace dos días? Como su discípula no respondía, continuó: —¿Quieres decir que ya has olvidado lo que encontramos juntas?

Maisie vagamente recordó. —¿Mi sentido moral?

—Tu sentido moral. Después de todo, ¿no lo he hecho salir fuera? —hablaba como nunca había hablado, ni siquiera en la sala de clases y con el libro en la mano.

...Ella tuvo un instante un aroma de la débil flor que la Sra. Wix pretendía haber arrancado y ahora con mano tan perentoria empujaba ante sus narices. Luego la abandonó y como si se hundiera deslizándose del lugar donde estaba, sus brazos se sacudieron. Lo que esta sacudida representaba era el espasmo dentro de ella de algo aún más profundo que un sentido moral...

—No sé, no sé.

—Entonces lo has perdido —la Sra. Wix parecía cerrar el libro al fijar sus impertinentes sobre Sir Claude. —Usted lo ha extirpado en capullo. Usted lo ha matado cuando comenzaba a vivir. (WMK, p. 242).

Pero Sir Claude niega esta acusación y declara

—Yo no he matado nada —él dijo—. Al contrario, creo que he producido vida. No sé cómo llamarlo, ni siquiera he sabido cómo manejarlo decentemente, cómo aproximarme. Pero lo que quiera que sea es la cosa más hermosa que he encontrado, es exquisita, es sagrada. (WMK, p. 242).

Sir Claude ha contribuido a producir la *lucidez* final de Maisie, su oferta de dejar a la Sra. Wix si Sir Claude deja a la Sra. Beale, que al ser rechazada, la lleva a su "salvación" con la Sra. Wix (Sir Claude, finalmente, elige quedarse con la Sra. Beale, no sin antes exigirle que deje en libertad a Maisie y que no trate de retenerla).

Todo está dicho en medio de ambigüedades y frases con doble sentido, a tal punto que los críticos no se ponen de acuerdo sobre el significado de partes de estos diálogos.

Desde nuestro punto de vista, James ha mostrado la expansión de la "conciencia de sí" (*consciousness*) de la niña, que acompaña la expansión de su conciencia moral y la lleva a su "salvación"; esto se ha dado gracias a los esfuerzos de dos personas, la Sra. Wix y Sir Claude, pese a que la actitud de este último podría ser también considerada cómoda y cobarde (la eterna ambigüedad jamesiana otra vez).

Al partir Maisie mira por última vez hacia el balcón de la casa para ver si Claude las despide, pero él no estaba allí. La Sra. Wix observa:

Él fue con *ella*.

¡Oh, ya sé! — replicó la niña:

Y la novela se cierra con la reflexión de la Sra. Wix que nos hace volver al título

Ella aún tenía lugar para preguntarse qué es lo que Maisie sabía.

III

En otras novelas y cuentos de Henry James (*The Golden Bowl*, *The Ambassadors*, *The Portrait of a Lady*) hay relaciones inmorales entre los personajes, y en algunos casos hay niños o adolescentes implicados que responden o no a esas incitaciones al mal o a los malos ejemplos (*The Turn of the Screw*, *The Awkard Age*).⁶ Pero la originalidad de *What Maisie Knew* estriba en que asistimos al gradual despertar de la conciencia moral de una niña, cuya vida se desarrolla en una sociedad parcialmente corrompida. Tal vez haya en James una nostalgia de épocas en que la conducta y lo religioso eran más profundamente considerados. Uno de los críticos más eminentes de Henry James, Leon Edel dice:

En las profundidades de esta novela... podemos discernir la propia confusión de James ante el colapso de la fachada moral de los Victorianos.⁷

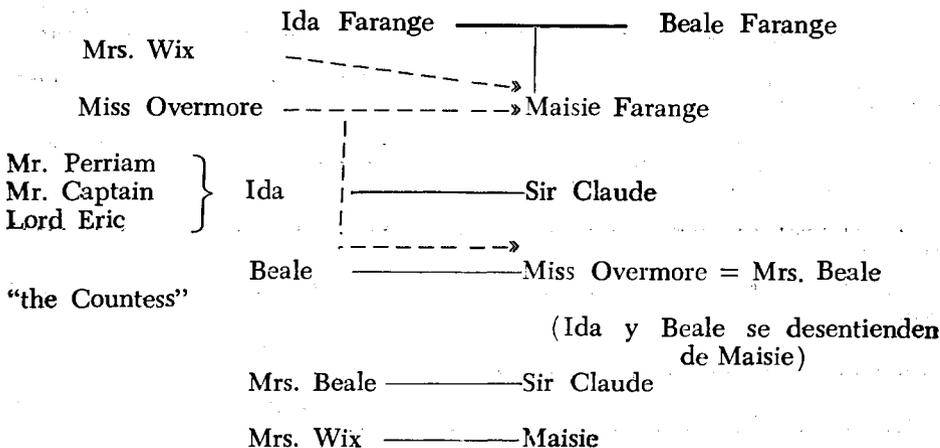
Hay un extraño comentario en WMK. La Sra. Wix, al salir de un templo consagrado a la Virgen en Francia

...confesó que en lo que a ella se refería probablemente había cometido un error fatal en los primeros años de su vida en no ser católica. Su confesión, a su vez, causó que Maisie se preguntara desinteresadamente qué grado de "tarde" era el que le cerraba la puerta para escapar de un tal error (p. 186).

Tal vez analizaba aquí James, a través de la Sra. Wix, sus propios sentimientos de manera oblicua y ambigua.

* * *

APÉNDICE I



⁶ Ver estudio de CHARLES MOELLER en *Literatura del Siglo xx y Cristianismo*.

⁷ *The life of Henry James*, vol. 2, p. 235.

APÉNDICE II

Fragments de *What Maisie Knew* citados en el texto, en su idioma original.
(Paginación de la edición Penguin).

p. 6, Prefacio. For satisfaction of the mind, in other words, the small expanding consciousness would have to be saved, have to become presentable as a register of impressions; and saved by the experience of certain advantages, by some enjoyed profit and some achieved confidence, rather than coarsened, blurred, sterilized, by ignorance and pain.

p. 7, Prefacio. ... the child becoming a centre and pretext for a fresh system of misbehaviour.

p. 24, Cap. 2. The evil they had the gift of thinking or pretending to think of each other they poured into her little gravely-gazing soul as into a boundless receptacle, and each of them had doubtless the best conscience in the world as to the duty of teaching her the stern truth that should be her safeguard against the other.

p. 25, Cap. 2. The theory of her stupidity, eventually embraced by her parents corresponded with a great date in her small life: the complete vision, private but final, of the strange office she filled. It was literally a moral revolution and accomplished in the depths of her nature. The stiff dolls on the dusky shelves began to move their arms and legs; old forms and phrases began to have a sense that frightened her. She had a new feeling, the feeling of danger; on which a new remedy rose to meet it, the idea of an inner self or, in other words, of concealment. She puzzled out with imperfect signs, but with a prodigious spirit, that she had been a centre of hatred and a messenger of insult, and that everything was bad because she had been employed to make it so. Her parted lips locked themselves with the determination to be employed no longer. She would forget everything, she would repeat nothing.

p. 39, Cap. 6. She was now old enough to understand how disproportionate a stay she had already made with her father; and also old enough to enter a little into the ambiguity attending this excess, which oppressed her particularly whenever the question had been touched upon in talk with her governess.

p. 42, Cap. 6. Her very silence became after this one of the largest elements of Maisie's consciousness; it proved a warm and habitable air, into which the child penetrated farther than she dared ever to mention to her companions.

p. 77, Cap. 11. She had phrases about him that were full of easy understanding, yet full of morality.

p. 115, Cap. 16. ...and the child's old horror came back to her, begetting the instant moral contraction of the days when her parents had looked to her to feed their love of battle.

p. 189, Cap. 25. "Well", said Mrs Wix, "nobody, you know, is free to commit a crime".

"A crime!" The word had come out in a way that made the child sound it again.

"You'd commit as great a one as their own — and so should I — if we were to condone their immorality by our presence".

p. 192, Cap. 25. ; ...Mrs Beale's as bad as your father!". Mrs. Wix went on. "She's not!" her pupil almost shrieked in retort.

"You mean because Sir Claude at least has beauty and wit and grace? But he pays just as the Countess pays!". Mrs. Wix, who now rose as she spoke, fairly revealed a latent cynicism.

p. 193, Cap. 26. "Haven't you really and truly *any* moral sense? Maisie was aware that her answer, though it brought her down to her heels, was vague even to imbecility, and that this was the first time she had appeared to practise with Mrs. Wix an intellectual inaptitude to meet her -- the infirmity to which she had owed so much success with papa and mamma. ... after this the idea of a moral sense mainly coloured their intercourse. She began, the poor child, with scarcely knowing what it was; but it proved something that, with scarce an outward sign save her surrender to the swing of the carriage, she could, before they came back from their drive, strike up a sort of acquaintance with.

p. 207, Cap. 28. It was strange, but she became on the spot quite as interested in Mrs. Wix moral sense as Mrs. Wix could possibly be in hers.

p. 242, Cap. 31. ;... *I'm* going, but I must first understand. Have you lost it again?

Maisie surveyed -- for the idea of a describable loss -- the immensity of space. Then she replied lamely enough: "I feel as if I had lost everything".

Mrs. Wix looked dark. "Do you mean to say you *have* lost what we found together with so much difficulty two days ago?". As her pupil failed of response she continued: "Do you mean to say you've already forgotten what we found together?"

Maisie dimly remembered. "My moral sense?"

"Your moral sense. *Haven't* I, after all, brought it out?". She spoke as she had never spoken even in the schoolroom and with the book in her hand.

... She had indeed an instant a whiff of the faint flower that Mrs. Wix pretended to have plucked and now with such a peremptory hand thrust at her nose. Then it left her, and, as if she were sinking with a slip from a foothold, her arms made a short jerk. What this jerk represented was the spasm within her of something still deeper than a moral sense. ... "I don't know -- I don't know".

"Then you've lost it". Mrs. Wix seemed to close the book as she fixed her straighteners on Sir Claude. "You've nipped it in the bud. You've killed it when it had begun to live".

p. 242. Cap. 31. "I've not killed anything", he said; "on the contrary. I think I've produced life. I don't know what to call it -- I haven't even known how decently to deal with it, to approach it; but, whatever it is, it's the most beautiful thing I've ever met -- it's exquisite, it's sacred.

ROSA E. M. D. PENNA
Universidad Católica Argentina

BIBLIOGRAFÍA

- A) — A.A.V.V. *Diccionario enciclopédico de teología moral*, Madrid, Paulinas, *Iniciación Teológica*, Barcelona, Herder, t. II, 1974.
— DELHAYE, PHILIPPE, *La conscience morale du Chrétien*, Tournai, Desclée, 1964.
— ROBERTI, FRANCESCO, *Diccionario de Teología Moral*, Barcelona, Editorial Litúrgica Española, 1960.
— SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, Madrid, B.A.C., 1964.
- B) — EDEL, LEON. *The life of Henry James*, Penguin Books, 1977.
— MATTHIESSEN, F. O. and KENNETH B. MURDOCK, *The Notebooks of H. James* (edited by...), Chicago, The University of Chicago Press, 1981.
— MOELLER, CHARLES, *Literatura del Siglo XX y Cristianismo*, vol. II, *La fe en Jesucristo*, Madrid, Gredos, 1961.
— TANNER, TONY (ed.), *Henry James; modern judgements*, London, Macmillan, 1968.

EL MUNDO MEDIEVAL EN LA POESÍA DE ENRIQUE BANCHS *

Hay poemas de Enrique Banchs que recrean el clima espiritual y poético de la literatura medieval. La mayor parte de esos poemas se incluyen en *El cascabel del halcón*; algunos, en *El libro de los elogios*; otros, entre los que el poeta no reunió en libro, hoy recogidos en la edición de sus obras hecha por la Academia Argentina de Letras.¹ Con singular maestría el poeta actualiza la figura solemne y grandiosa de Carlomagno, el ambiente guerrero del Cid, el acento religioso de Gonzalo de Berceo, la melancólica tradición galaico-portuguesa, el refinamiento de las cortes provenzales, la novelesca sugerencia del romancero.

Se reprochó a Banchs su "arcaísmo", visto como "artificial"²; se encontró "gravoso" el "lastre literario" de "los primeros libros".³ Pero se reconoció su "valiosa visión de las letras españolas", su creación de "un mester de clerecía en el mejor sentido del término"⁴ y se llegó a decir que "*El cascabel del halcón* es libro de alta clerecía, de docto sabidor".⁵

El sentido paternalista de la monarquía medieval se recoge en la imagen idealizada de Carlomagno, que recorre los caminos para administrar justicia, expresado todo en los alejandrinos que llevan el título de "La justicia" (p. 215):

Sobre el camino, grande Carlos de dulce Francia,
manso y solemne, parte justicia a sus vasallos,
como un padre que parte los panes de la cena.

En actitud reflexiva, el rey medita su sentencia para proceder con ecuanimidad:

Como cogiendo el grano de la palabra justa,
en las barbas frondosas hundió los dedos Carlos,
y manda que en la villa donde dan mal borrico
no haya ferias ni danzas por San Pedro este año...

El poema concluye con el solaz que a todos llega, en las canciones de un caballero:

* Este trabajo se basa en una comunicación presentada en las II Jornadas sobre Literatura Argentina, realizadas en la Universidad Nacional de Mar del Plata en noviembre de 1983.

¹ ENRIQUE BANCHS, *Obra poética*. Prólogo de Roberto F. Giusti, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1973. Las citas del poeta corresponden a esta edición.

² GIUSTI, prólogo cit., p. 26.

³ ÁNGEL J. BATTISTESSA, "Enrique Banchs", en *Dos poetas argentinos*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1945, p. 23.

⁴ JUAN CARLOS GHIANO, *Poesía argentina del siglo xx*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 43.

⁵ ENRIQUE BANCHS, *Prosas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1983. Compilación y estudio preliminar de Pedro Luis Barcia, p. XXXI.

Y como ya ninguno levanta más cuestiones,
Mondisder, par del reino y amigo de Rolando,
ante el rey y sus próceres, sobre una viola fina,
dice las maravillas del estío en el prado...

La grandeza de Carlomagno se muestra en los calificativos que le asigna el poeta —grande, manso, solemne—; en su paciente actitud ante el molinero querellante, que expone su queja “sin prisa, sin encono”; en el gusto con que disfruta de la música y la poesía con sus caballeros; en su indiferencia ante las incomodidades del camino:

Por escabel le dieron dos brazadas de pámpanos,
donde los pies envueltos en púrpura se apoyan;

.....
Mientras piensa las leyes, las hormigas morenas
van con hojas de rosa por la orla del manto.

La vida casi patriarcal de la sociedad en la Alta Edad Media se manifiesta en la mansedumbre del emperador, en su partición de la justicia como si fuese un pan que hay que dar equitativamente —pan, sin duda, espiritual, alto valor para la dignidad humana, que alcanza su verdadera dimensión cuando se la comprende, se la respeta, se la administra y se la acepta, aunque resulte contraria a los intereses personales—. Vida patriarcal en la sencillez con que el monarca se presenta ante sus súbditos, en el marco natural de su actuación, en la confiada expresión de su queja hecha por el “blanco molinero”. Las canciones de Mondisder, el gustar de “las maravillas del estío en el prado”, revelan la sensibilidad medieval, que a todos une ante la naturaleza, exaltada por la poesía y por el canto; y revelan la ductilidad de un poeta argentino, que ha sabido captar y transmitir esa vivencia en sus versos.

La evocación cidiana se cumple en dos sonetos de *El cascabel del halcón*: “El aguilucho” (p. 200) y “El mensaje” (p. 233). El asíndeton y la polimetría del primero recuerdan aspectos formales del *Poema del Cid*; pero las barbas del héroe se asemejan más a las de Carlomagno que a las sugeridas por el juglar del Cid:

Las barbas del Cid están alumbradas
del sol, como rosas de un bello rosal.

Las expresiones de “El mensaje” —que supone una de las embajadas de Alvar Fáñez, enviadas por el Cid al rey— parecen desgajadas del venerable cantar.

Direisle
que hubimos buenas aves,
.....
que en dona yo le envió tres veces cien corceles,
.....
Así habló el castellano
el que en buen hora tuvo la espada bien ceñida.
¡Dios cómo estaba alegre la gran barba bellida!

El marco amplio del alejandrino y su ritmo lento dan a este soneto la majestad de las gestas. Y su espíritu se percibe en las aves agoreras, en la ofrenda de corceles, en el epíteto épico, en el gozo del poeta por la alegría del personaje.

En la "Rasón", segunda parte de "Mester de clerecía", (pp. 221-223) hay versos de gran belleza, con ecos del didactismo y del apacible tono de Gonzalo de Berceo, sin que falte la crítica al proceder impio:

So la nieve de argento vide omnia se encobrir
et burgos et senderos et rías se abellir.

En las dos últimas estrofas se desenvuelve la alegoría, aclarándose su significado, a la manera de la *Introducción* a los *Milagros de Nuestra Señora*, del antiguo poeta riojano:

Amigos e compannos non dixes ioglarías,
entender bien puedes leyciones muchos pías...

La primera parte del poema ha presentado un fugaz cuadro de época, mediante un diálogo entre el juglar y su público, al que aquél ha acusado ásperamente de impiedad, negándose, en un principio a actuar, por antiguas quejas contra ellos. Las palabras y la actitud del poético juglar están más próximas al Arcipreste de Hita que a Gonzalo de Berceo, por su cita de Aristóteles y por su posterior crítica de la clerecía, que encuentra más severa que Dios:

...porque sepades que non so qual abbat,
que non perdona el tuerto que Dios perdonará,
oblidar he lacerios...

Quienes quieren disfrutar de su maestría le han ofrecido dádivas y oraciones como retribución:

...dar te hemos del bon vino et un punno de dinero,
et nuezes et milgranos...

Ha retomado Banchs el metro y la estrofa del mester de clerecía, según las formas que tradicionalmente se han denominado así. Compuesto casi en su totalidad en versos alejandrinos, este poema sólo presenta un verso de quince sílabas, uno de once, y tres de trece sílabas.⁶

Entre los numerosos romances compuestos por Banchs,⁷ reviste especial interés el del enamorado convertido en fuente por un dragón, al haber querido cautivar para su amada el pájaro de oro custodiado por aquél. Un trovador logra destruir el encantamiento y entregar el joven a su madre, sin aceptar recompensa alguna y manifestando su intención de consagrarse al recuerdo de una hermana muerta (pp. 230-232).

La flecha de ébano fino
la puso el enamorado...
Cuando bien la enderezaba
vio venir un fiero drago.
Los mirares de sus ojos
fuente fría lo tomaron.

⁶ Ghiano encuentra "aplicadas estilizaciones" en este poema. (Est. cit., p. 43). Barcia considera que: "La producción poética de Banchs no tiene par en el ámbito hispanoamericano en la maestría para mimar los modos expresivos, las maneras imaginativas, las inflexiones de la lengua de la literatura arcaica" (Est. cit., p. xxxi).

⁷ Véase LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO, "Unas notas a *El cascabel del halcón*". *Revista Nacional de Cultura*, Buenos Aires, Año 3, nº 10, 1981.

Un denso simbolismo —emparentado con el sentir medieval aunque no enteramente ajeno al hombre moderno sensible— envuelve todo el romance: la exigencia sin límites del amor, que todo puede pedir y a todo puede atreverse, aun corriendo el riesgo de perder la propia identidad; el amor maternal, también sin límites, que siempre tiene esperanza en cuanto se relacione con los hijos y que todo ofrece por la redención de ellos; el poder de la poesía, que puede alcanzar influencia decisiva para el rescate de la identidad perdida, de la espiritualidad atada a un mundo material; la altísima misión del poeta, que puede combatir victoriosamente el mal, y ha de hacerlo sin vacilación, sin temor, con total renunciamiento de su propia seguridad, sin anhelo de recompensa material, desasido de todo interés terrenal.

El sentido de la poesía ya había sido sugerido en “Elogio del verso que llega”, de *El libro de los elogios* (p. 121):

Por las fuentes que abrió, ¡oh, Poesía!
el corcel de la madre Harmonía,
es más hondo el vivir y más suave
que nido de ave.

Esa misión de la poesía, que ofrece la posibilidad de ahondar en el vivir, suavizando asperezas, se completa con el poder del poeta, destacado en el extenso “Romance de ciego” (p. 203) —incluido en *El cascabel del halcón*, como el “Romance” del hechizado—. El poeta tiene la posibilidad de hacer amar la vida:

...gloria a los pobres copleros
que hacen la vida querer
(¡bendito sea el que escribe!)

La melancólica dulzura de las tradicionales “canciones de amigo” —canciones de mujer enamorada⁸— impregna la “Canción en la ventana” (p. 242) en que la enamorada manifiesta su dolor por la ausencia definitiva del amado, su firme decisión de aislamiento y recuerdo del ausente, el rechazo de un nuevo amor y la evocación del antiguo, que ha de sentirse como el verdadero. El poema comienza y termina con la misma estrofa, con reiteración que destaca un ciclo que se ha cerrado, al replegarse la enamorada sobre sí misma, envuelta en una soledad espontáneamente buscada para acariciar la evocación de días venturosos. La muerte del amado ha significado la muerte del amor y de cuanto pueda relacionarse con él: la primavera, la esperanza.

No suenes más en mi puerta,
muchacho del tamboril,
que mi esperanza está muerta
y muerto mi mes de abril.

Ya no iré más a la fuente,
ya no iré más buen amigo,
y he de mirar a la gente
sólo detrás de un postigo.

⁸ “La canción de mujer enamorada florece bajo todos los cielos y se canta en todas las lenguas desde tiempos remotos”. Eugenio Asencio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, p. 24.

Hay una cerrada negación de todo lo que pueda traer consigo vida y alegría. La dolorida actitud interior, apenas sugerida, ha velado su expresión ante la intensidad del dolor. El marco protector del ambiente y las costumbres pueblerinas amparan ese pasado feliz, tenazmente buscado en el recuerdo. El dolor impregna suavemente la composición, casi con pudor, como la fragancia que se oculta entre los pétalos de una flor. Sin estridencia, el amor y la muerte aparecen vinculados en este poema, como en algunos romances españoles,⁹ y serán un constante en la obra de Banchs.¹⁰

El poeta ha recreado el tema universal de la canción de la mujer enamorada¹¹ sumergiéndose en la tradición, esa "vasta presencia innumerable" de que habla Salinas.¹² Pero le ha dado otro matiz al vincularla con la muerte. Cierta ambigüedad en la composición podría hacer suponer, también, una muerte por ausencia o por abandono; pero, aun así, para la amada, esa ausencia y ese silencio adquieren una forma de muerte, que ella simboliza en "unos labios cerrados".

El amor será, después, el tema de *La urna*, en cuyos sonetos Banchs ha alcanzado "el punto más alto de una maestría y la difícil intrepidez de saber ser sencillo".¹³ Su acento, engastado en la misma rara perfección de Petrarca y Garcilaso, recuerda el dolorido sentir de ambos.¹⁴ Y alguna vez lleva emboscado el sentimiento de la muerte.

El mismo Banchs señala su aproximación a Petrarca (p. 330):

Espíritu gentil que de Valclusa
las selvas de laurel paseaste...
Maestro soy en el amar doliente,
...un sentimiento igual nos ha acercado

Tan constante es la presencia de la amada, que puede encontrarla dentro de sí, apartándose de la imagen visual del mundo (p. 312):

...no encontré la triste y doble estrella
de sus ojos... y entonces para verla,
cerré los míos y me hallé con ella.

⁹ Se hace alguna referencia a esa vinculación en nuestro trabajo, "El amor y la muerte en el Romancero español". *Comunicaciones de Literatura Española*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1979.

¹⁰ GHIANO, ob. cit., p. 44. Osvaldo Horacio Dondo, conferencia pronunciada en la Asociación Correntina en 1961. (Citado por Leónidas de Vedia, *Enrique Banchs*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1965, p. 50, MARTÍNEZ CUITIÑO, est. cit., p. 162).

¹¹ ... "muchos poetas y poetisas de la Europa medieval echaron mano de los temas antiguos y universales de las canciones amorosas femeninas, e inspirándose en ellas compusieron nuevos poemas de una variedad fascinadora". PETER DRONKE, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 113.

¹² PEDRO SALINAS, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962, p. 112.

¹³ ÁNGEL J. BATTISTESSA, est. cit., p. 23.

¹⁴ Ya han señalado la relación con Petrarca y con Garcilaso Estela Dos Santos, en "La poesía de Enrique Banchs", *La historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 830; y LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO, "Sobre *La urna*, de Enrique Banchs", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. XLII, n° 165-166, julio-diciembre 1977, p. 332.

Desde otra perspectiva, puede advertirse la posibilidad de encontrar todo dentro de sí, buceando con fe en la fuente interior del pensamiento.

No falta el llamado angustiado ante la amenaza de destrucción del amor, con el temor implícito de que esa destrucción arrase tantas cosas bellas, iluminadas por él —la esperanza, la alegría de vivir— (p. 213):

...¿por qué dejar que se marchite en vano
la rosa blanca del amor humano?

Ni falta la compañía inseparable del dolor, exteriorizado con el llanto, que llega a ser una manera de nombrar a la amada (pp. 322 y 331):

...tengo este solo compañero, el llanto.

...me recojo a la doliente sombra
de un pensamiento que me desengaña,
y sin hablar te nombro con el llanto.

Y si la actitud de la amada lo desorienta, el poeta alcanza a advertir su propia limitación, su incapacidad de comprender, quizá cegado por su melancolía (p. 327):

Aún no sé comprender una mirada,
ni sé si la altivez de que me quejo
más que desdén es femenil recato.

Una presencia constante de la amada en el nombrarla de continuo (p. 315):

...Está en mi boca
su nombre que jamás se parte de ella...

Un magisterio del amor visto en los sueños y en el sentido del tiempo (p. 321):

Amor me enseña el principal sentido
de las horas que pasan; y si sueña
el alma ¿no es porque el amor la enseña?

Una seguridad de encuentro en la muerte y de igualdad frente a ella,¹⁵ con el eco de una tradición universal reiterada en la Edad Media y embellecida por Manrique (p. 314):

Inútil nos separa opuesta suerte,
y en vano los orgullos nos evitan:
nos hallaremos juntos en la muerte.

Pero la muerte iguala ya en la vida, por ser el destino común.

Asomará la muerte en la poesía posterior de Banchs, no como reflexión ni como recuerdo de seres queridos o admirados sino en relación con su propio existir y su propio morir, con lo que se aparta de la tradición de la muerte en la Edad Media, sin que dejen de advertirse sentimientos que recuerden actitudes manriqueñas.

¹⁵ MARTÍNEZ CUITIÑO destaca el tema manriqueño de la muerte igualadora, en su est. cit., "Sobre *La urna...*", p. 333.

En "Versos del anochecer", de 1929, hay un inefable sentimiento de paz, pero también de lenta aproximación de la muerte (p. 525):

¡Oh, Soledad tranquila!...
Hasta que uno advierte
como, a gotas, destila
su silencio la muerte.

—Es el sentir consciente de Manrique, de "cómo se viene la muerte / tan callando"—.

En un soneto de 1952 —"Doblan a muerto" (p. 558)—, la patética sensación de la muerte, cuando todavía late la vida, al no seguir el propio corazón el ritmo cósmico:

Quando a la inmensa flor del nuevo día
no esté tu pecho, como el cielo, abierto
ni te sientas latido en la armonía
que orbes y seres pulsan de concierto...
aunque en triunfo delires todavía,
por ti, dentro de ti, doblan a muerto...
y cuando, en su dolor, nadie te llame.

Hay parentesco de sentir con Jorge Manrique en cuanto a exigencia de plenitud de vida.

Extraña inquietud en otro soneto, de 1955 —"Sombra"— (p. 545); desencanto de la vida, sentida como "vivir mentido"; sospecha de que el alma, después de la muerte, "acaso, sombra es de lo que ha sido"; resistencia a que la muerte sea "total olvido". Y un último soneto, su último poema publicado, "La alondra", de 1955 (p. 546), con el presentimiento de la muerte próxima; la sucesión de días de postración que prefiguran el alejamiento de esta vida. Poeta y mundo en íntima comunión, reflejo y testimonio uno de otro; agónica situación de ambos, que se perfila en el decir melancólico, hasta la patética invocación a la Alondra de la Muerte, para que con su canto redima al poeta-hombre y le otorgue libertad total, destruyendo la cárcel material que lo aprisiona:

Un día más, caído y sin aliento,
lento, sordo, gris, cansado...
Un opaco, un pesado firmamento
deshilachadamente derramado
sobre el sopor del día desangrado...
¡O, Alondra de la Muerte, alta en la aurora,
canto de redención que abata en trizas
tanta cárcel de harapos y cenizas!

El sentir medieval, presente en la creación poética de Enrique Banchs —con singular compenetración de actitudes y de expresión—, ha dado paso al sentir del hombre que ha cumplido su ciclo vital —alcanzada su plenitud— y que poco puede esperar del mundo porque poco puede dar, después de haber ofrecido lo mejor de sí, según su alto concepto de la misión de la poesía y del poeta.

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI
Universidad Católica Argentina

LA CONSTRUCCIÓN CONDICIONAL EN ESPAÑOL CON + INFINITIVO

En el presente trabajo se examina desde el punto de vista lexo-semémico, la proposición condicional (condicionante) del español introducida por la preposición *con* seguida de Infinitivo, que funciona como modificadora del otro constituyente sintáctico¹ (condicionado) y que lleva verbo en Presente del Indicativo con valor de 'futuro'. Se analizan: a) cuáles son los períodos condicionales introducidos por la conjunción subordinante *si*, que admiten paráfrasis con esa construcción equivalente; b) cuáles son las restricciones semémicas que aparecen y c) su equivalencia con la construcción condicional *de* + Infinitivo.

1. Desde el punto de vista lógico, el período condicional que se examina está formado por un condicionante articulado por la construcción *con* + Infinitivo, más otro constituyente (condicionado). Entre ambos se establece una conexión conceptual de manera que el condicionante especifica el mundo posible (presente, pasado, futuro) en que puede satisfacerse o realizarse el condicionado. Hay, pues, una precedencia lógico-temporal del condicionante que hace que la acción del condicionado sea prospectiva inmediata o mediatamente con respecto a aquél.

Si se considera la clasificación de proposiciones condicionales² en a) *puras* (aquellas en las que el encabezador *si* no es conmutable por otros tales como *cuando*, *aunque*, *puesto que*, es decir, por elementos encabezadores de otras clases de proposiciones: temporales, concesivas, causales); b) *matizadas* (aquellas en que el encabezador *si es conmutable*), manteniendo en ambas clases el tiempo morfológico inalterado, se observa que no todas las proposiciones condicionales puras manifestadas por *si*, pueden parafrasearse con esa construcción equivalente.

1.1. La construcción *con* + Infinitivo, parece posible cuando hay cierta relación semántica entre el contenido del condicionante y el del condicionado.

Si bien los textos:

(1) Si Juan se recibe este mes, doy una fiesta.

(2) Si Juan dice la verdad (con respecto a Pedro), éste recupera la libertad.
son períodos condicionales puros:

Si A es una condición para B,

B es una consecuencia de A

sin embargo, parece que no hay similar relación interna entre los constituyentes.

¹ KOVACCI, (1985, 62-63).

² Véase ALBANO DE VÁZQUEZ (1981, 69-94).

El condicionado de (1) 'dar una fiesta', puede serlo de distintos condicionantes:

- | | | |
|---------------------------------|---|----------------|
| (3) Si María obtiene la beca | } | doy una fiesta |
| (4) Si el equipo gana el torneo | | |
| (5) Si Susana se casa | | |
| (6) Si Teresa se jubila | | |
| (7) Si consigo el crédito | | |
| (8) Si encuentro a mi perrita | | |

En (1) y (3 - 8), el verbo del condicionante 'recibirse', 'obtener', 'ganar', 'casarse', 'jubilarse', 'conseguir', 'encontrar',³ manifiesta acción conclusiva de un proceso; por lo tanto señala una causa posible/feliz: 'obtener una beca', 'casarse', 'ganar el torneo', 'jubilarse', 'conseguir el crédito', 'encontrar a la perra', que origina una consecuencia posible también feliz: 'dar una fiesta'. Sin embargo, estas oraciones admiten otra interpretación; en un contexto de discurso, un hablante A puede enunciar como hecho afirmativo previo⁴ lo que luego será retomado como condicionante de un período condicional por otro hablante B:

(9) a: A- Juan se recibe este mes.

b: B- Si Juan se recibe este mes, doy una fiesta.

En un contexto como (9), el mensaje de B, además de la lectura literal, puede ser interpretado como:

- | | | |
|-------------------------|---|------------------------------|
| (10) No creo
Dudo de | } | que Juan se reciba este mes. |
| | | |

o bien como la negación del enunciado de A:

(11) Juan no se recibe este mes.

La interpretación de (9b) según (10) y (11), manifiesta un esquema entonacional diferente,⁵ con acento más intenso sobre *Juan* y *este mes*.

Si se compara (2) con:

(12) Si Juan declara que Pedro es inocente, éste recupera la libertad.

(13) Si Juan paga el rescate, Pedro recupera la libertad.

(14) Si el juez firma la resolución, Pedro recupera la libertad.

(15) Si se sanciona la ley de amnistía, Pedro recupera la libertad.

³ Según el diccionario de la R.A.E. (1970), 'encontrar' es 'dar con una persona o cosa que se busca' (primera acepción).

⁴ Véase KOVACCI (1985, 63-64).

⁵ Véase CHAFE (1976, 25-55).

el verbo del condicionante de los textos (2) y (12 - 15) es desinente⁶ y manifiesta la acción necesaria para que se cumpla el condicionado. En (2) 'decir la verdad (con respecto a Pedro)', es necesario para 'recuperar la libertad', más allá de la opinión del hablante. 'Dar una fiesta' en (1) se presenta como la intención del hablante, si se cumple un hecho que le interesa o le afecta; 'recuperar la libertad', en (2), no explicita intención alguna del hablante, de quien no depende esa posible consecuencia. Tal vez esta diferencia es la que no permite para (2) una interpretación como la (11) para (1).

Tanto (1) como (2) admiten la manifestación léxica de la modalidad aunque con diferencias.

Para (1) son posibles las paráfrasis:

(16) Si Juan se recibe este mes { prometo
afirmo
digo } que doy una fiesta

Para (2):

(17) Si Juan dice la verdad (con respecto a Pedro) { afirmo
estoy seguro de
supongo
sospecho
me atrevo a decir } que Pedro recupera la libertad.

En (16) 'afirmar', 'decir' significan 'prometer', verbo no admitido en (17), excepto en un contexto particular donde depende del hablante que se cumpla el condicionado, por ejemplo:

(18) Si Juan dice la verdad (con respecto a Pedro), lo deajo en libertad.

Las paráfrasis de (1), según (16), acentúan el contenido del condicionado como una intención o propósito del hablante, si se cumple el condicionante, pero no una consecuencia intrínseca, independiente de su interés, según las paráfrasis (17) de (2).

La diferencia entre (1) y (2), de acuerdo con lo expuesto, parece corroborarse en la posibilidad que ofrecen los textos de admitir las paráfrasis: *de* + Infinitivo y *con* + Infinitivo.

Tanto (1) como (2) aceptan la primera (*de* + Infinitivo).

(19) *De recibirse* Juan este mes, doy una fiesta.

(20) *De decir* Juan la verdad (con respecto a Pedro), éste recupera la libertad.

La paráfrasis *con* + Infinitivo de (1) no parece muy gramatical, pero lo es la de (2):

⁶ Véase BELLO (1970, parág. 625).

(21) *Con recibirse* Juan este mes, doy una fiesta.

(22) *Con decir* Juan la verdad (con respecto a Pedro), éste recupera la libertad.

Es posible para (2) la paráfrasis con el verbo *hacer* (implicativo):⁷

(23) El hecho de que Juan diga la verdad (con respecto a Pedro), *hará* que *Pedro* recupere la libertad.

pero es menos aceptable para (1):

(24) El hecho de que Juan se reciba *hará que* (yo) dé una fiesta.

Otros tipos de paráfrasis comparten (1) y (2):

(25) *Es suficiente con que* Juan se reciba este mes, para que (yo) dé una fiesta.

(26) *Es suficiente con que* Juan diga la verdad (con respecto a Pedro), para que Pedro recupere la libertad.

(27) *Basta con que* Juan se reciba para que (yo) dé una fiesta.

(28) *Basta con que* Juan diga la verdad, para que Pedro recupere la libertad.

Para (2) también son posibles las paráfrasis:

(29) *Es necesario que* Juan diga la verdad (con respecto a Pedro), para que Pedro recupere la libertad.

(30) *Sin que* Juan diga la verdad (con respecto a Pedro), Pedro no recupera la libertad.

Si bien el lenguaje natural supera al lógico y, por tanto, no siempre es posible una relación entre ambos lenguajes, sin embargo podría aplicarse a (1) y (2) la distinción de Copi⁸ entre 'condición necesaria' y 'condición suficiente'. Según las paráfrasis (25) y (26), tanto el condicionante de (1) como el de (2), manifestarían la 'condición suficiente' para que se cumpla el hecho que conforma el condicionado. La paráfrasis (29) de (2) *es necesario que*, no admitida por (1), señala al condicionante como 'condición necesaria' además de 'suficiente' para que ocurra el hecho (consecuencia) explicitado en el condicionado.

De acuerdo con el análisis precedente, se puede establecer la siguiente clasificación de las proposiciones condicionales puras: a) proposiciones que admiten como construcción equivalente: *con* + Infinito; b) aquellas que la rechazan. Esta distinción sintáctica conlleva una subclasificación de las condicionales puras en el plano semántico en: a) puras que tienen relación semántica interna con el contenido del condicionado; b) puras que no la tienen.

⁷ El verbo 'hacer' tiene un comportamiento causativo: marca la consecuencia que se desprende directamente de la causa antes mencionada: 'decir la verdad', causa, provoca, origina, 'la recuperación de la libertad'.

⁸ Según Copi (1971, cap. XII), "una «condición necesaria» para que se produzca un acontecimiento determinado es una circunstancia en cuya ausencia aquél no puede producirse". "Una condición suficiente para la producción de un acontecimiento es una circunstancia en cuya presencia el acontecimiento debe ocurrir" (subrayado en el original).

1.2. La construcción *con* + Infinitivo acepta en algunos casos, la inclusión del restrictivo *solo* y lo exige en otros, según el contexto. Dos son las posibles construcciones:

a) *con* + (*solo*) + Infinitivo

b) *con* + *solo* + Infinitivo

1.2.1. *con* + (*solo*) + Infinitivo

(31) a- *Con apretar* la palanca, el motor comienza a funcionar.

b- *Con (solo) apretar* la palanca, el motor comienza a funcionar.

(32) a- *Con destapar* las bocas de desagüe, se evita la inundación.

b- *Con (solo) destapar* las bocas de desagüe, se evita la inundación.

(33) a- *Con arreglar* el techo, la casa queda habitable.

b- *Con (solo) arreglar* el techo, la casa queda habitable.

En estos textos, el condicionante manifiesta la necesidad de: 'apretar la palanca', 'destapar las bocas de desagüe', 'arreglar el techo', para lograr algo: 'funcionamiento del motor', 'no inundación', 'casa habitable'.

El restrictivo *solo*⁹ parece marcar lo que es necesario y suficiente para que se cumpla el condicionado y es compatible con la presencia del adverbio *ya*¹⁰ que destaca el valor de 'suficiente':

(34) a- *Con apretar* la palanca, el motor *ya* comienza a funcionar.

b- *Con (solo) apretar* la palanca, el motor *ya* comienza a funcionar.

1.2.2. *con* + *solo* + Infinitivo.

Los condicionantes con verbos de percepción sensible y los que incluyen sustantivos comunes que indican objetos que sufren en sí mismos un proceso parecen exigir el restrictivo *solo* en la construcción.

A) *Condicionantes con verbos de proceso experimentante*¹¹

En los siguientes textos:

(35) *Con solo oír* un ruido, se sobresalta.

(36) *Con solo ver* una sombra, tiembla.

(37) *Con solo probar* un terrón de azúcar, se descompone.

el primer constituyente (condicionante) es una proposición condicional matizada: condicional-temporal que admite *siempre* en el condicionado:

(38) *Con solo oír* un ruido, *siempre* se sobresalta.

(39) *Con solo ver* una sombra, *siempre* tiembla.

(40) *Con solo probar* un terrón de azúcar, *siempre* se descompone.

⁹ Según J. Bosque (1980, 102), *solo* tiene un valor negativo directamente relacionado con su significado exclusivo.

¹⁰ J. Bosque (1980, 151-160).

¹¹ Adoptamos la tipología de casos propuesta por Cook (1970-1978; cap. V).

La ambigüedad de estos textos resulta del presente de indicativo del condicionado que es un *presente habitual*; pero con el futuro desaparece la ambigüedad, transformándose el condicionante en proposición condicional pura.

- (41) *Con solo oír un ruido se sobresaltará* (porque cuando oye el mínimo ruido siempre se sobresalta).

Los textos (35 - 37) demuestran que las proposiciones condicionales matizadas (condicionales-temporales) admiten, también, la construcción *con* + Infinitivo siempre que haya una relación semántica de causa-efecto entre los constituyentes.¹²

Para (35 - 37) son posibles las paráfrasis:

- (42) Si oye un ruido (aunque sea uno solo), se sobresalta.

(43) Cuando oye un ruido (aunque sea uno solo), se sobresalta.
y también la construcción *de* + *solo* + Infinitivo:

- (44) *De solo oír un ruido, se sobresalta.*

- (45) *De solo ver una sombra, tiembla.*

(46) *De solo probar un terrón de azúcar, se descompone.*
aunque parece de menor aceptabilidad que *con* + *solo* + Infinitivo, por ser el verbo del condicionado un *presente habitual*, pero no lo es con verbo en futuro:

- (47) *De solo oír un ruido, se sobresaltará.*

B) *Condicionantes con verbos de proceso.*

El sustantivo del condicionante que refiere un elemento incluido en otro elemento mencionado en el condicionado, sufre un proceso:

- (48) *Con solo romperse un cable, el aparato deja de funcionar.*

- (49) *Con solo gastarse una pila, el reloj se para.*

- (50) *Con solo agrietarse una columna, el edificio se derrumba.*

Estos textos (48-50) que también admiten *solo* en condicionante y llevan condicionado afirmativo, aceptan como en (35 - 37) la posibilidad de incluir en el condicionante una proposición concesiva que señala, lo mismo que *solo*, el grado mínimo suficiente de la condición necesaria.

- (51) *Con romperse un cable (aunque sea uno solo), el aparato deja de funcionar.*

La construcción *con* + Infinitivo se transforma en proposición concesiva, si se niega el condicionado.

¹² Cfr. (35) con: -*Con solo oír un ruido, mira dibujos animados.*

-*Con solo oír un ruido, come un chupetín.*

Según el diccionario de la R.A.E. (1970), 'sobresaltar' significa: 'asustar', 'acongojar', 'alterar a uno repentinamente'; el verbo pronominal 'sobresaltarse' manifiesta siempre 'alteración provocada por algo', por ejemplo: *oír un ruido* en (35). Pero 'mirar algo' o 'comer algo' no es siempre consecuencia de 'oír un ruido'.

El texto (52): Con romperse un cable, el aparato *no* deja de funcionar.

Equivale a:

(52) *Aunque se rompa un cable*, el aparato no deja de funcionar.

La relación concesiva niega, desde el punto de vista semántico, la expectativa de que un hecho (A) actúe como causa de impedimento de un hecho (B).

1.3. La construcción *con* + Infinitivo puede manifestar matiz modal si se invierte el orden lógico que determina que el condicionante precede al condicionado. La inversión demuestra el valor restrictivo del condicionante que exige la presencia de *solo* fuera de la construcción *con* + Infinitivo:

(54) Pedro recuperará la libertad, *solo* con decir Juan la verdad.

(55) La casa quedará habitable *solo* con arreglar los techos.

Que el restrictivo *solo* sea necesario en el condicionante y se anteponga a la construcción *con* + Infinitivo, permite descubrir el *valor modal* que parece encerrar tal construcción equivalente a un adverbio de modo.

(56) Pedro recuperará la libertad

solo así, es decir

} con decir Juan la verdad.
si Juan dice la verdad.
diciendo Juan la verdad.¹³

BIBLIOGRAFÍA

- ALBANO DE VÁZQUEZ, HILDA, "El período condicional en español encabezado por la conjunción subordinante *si*. Estudio lexosemémico", *RUL*, 1981, nº 1, 69-94.
- BELLO ANDRÉS, *Gramática de la lengua castellana*, 8ª ed., Buenos Aires, Sopena, 1970.
- BOSQUE, IGNACIO, *Sobre la negación*, Madrid, Cátedra, 1980.
- COOK, WALTER, *Case Grammar, Development of the matrix model*, Georgetown University Press, cap. V, 1970-1978.
- COPI, IRVING, *Introducción a la lógica*, 11ª ed., Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- CUERVO, RAFAEL, *Diccionario de construcción y régimen*, París, Roger y Chernoviz, 1983.
- CHAFE, WALLACE L., "Givennes, contrastiveness; definiteness; subjects, topics and points of view", *Li Ch, N.*, 1976.
- KOVACCI OFELIA, "Acerca de la relación condicional con *SI*", *R.A.L.*, 1985, v. 1, 62-71.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 19ª edic., Madrid, Espasa Calpe, 1970.

HILDA ALBANO DE VÁZQUEZ
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

¹³ R. CUERVO (1983, parág. 4a; 300) al analizar el uso de la preposición *con*, dice: "En frase de sentido condicional, a) con un infinitivo, esta combinación equivale también al gerundio".

ENSAYO ETNOLÓGICO DE LA TIERRA PERMANECE DE GEORGE STEWART *

El tema central de la novela de Stewart gira en torno a la reconstrucción de la vida humana en sociedad luego de haberse producido una peste generalizada. La ruptura con el mundo civilizado introducida por la desaparición de gran parte de los seres humanos, obliga a los sobrevivientes a superar el estado de estupor inicial y a agruparse en comunidades más o menos orgánicas.

El interés de nuestro trabajo radica justamente en la modalidad que poco a poco van adquiriendo estos supervivientes y su descendencia respecto del mundo que habitan, del mundo anterior al "Gran Desastre" y respecto de sí mismos. Se observa en estas actitudes una similitud con las adscribibles a pueblos etnográficos, y en estos elementos se ha profundizado el análisis etnológico.

Nociones tales como tiempo, espacio, causalidad, potencia, tienen en este contexto un aspecto peculiar, y en líneas generales se observaría un proceso de "regresión" del modo racional de estar-en-el-mundo propio de la civilización occidental a una concepción de la realidad semejante a la de grupos indígenas.

Dos fuentes parecen haber sido básicas en la confección del libro: la ecología, que aborda las relaciones y el equilibrio de las especies vivientes, una de las cuales sin duda es el hombre; y la Biblia, que le brinda el soporte filosófico-ético a los acontecimientos narrados por el autor.

El desastre ecológico que trae aparejada la desaparición de la especie dominante del planeta, sus consecuencias para los demás organismos, y la significación que aquel implica para la vanidad humana, se imbrican en una elaborada red cuyos temas etnológicos se tratan de develar.

La exposición del trabajo se ha organizado en forma de categorías que sistematizan en cierto modo el *corpus* total de datos relevantes. En cada una de ellas además incluimos citas textuales de la obra que ejemplifican los puntos analizados y facilitan su comprensión.

Primeramente presentamos un breve resumen del argumento general que historia los sucesos más tarde analizados fuera de su cronología. Las ideas generales y las figuras más relevantes de la obra merecen un comentario sintético que corola el introito argumental.

A partir de aquí se realiza un estudio sobre el personaje central, Isherwood Williams, "Ish", el que a la luz de nuestra perspectiva posee facetas

* Este trabajo contó con la dirección del Dr. Mario Califano. Se agradece la supervisión técnica realizada por la Lic. Silvia Iparraquirre.

interesantes. Sus acciones pueden compararse con las de personajes mitológicos y shamanes de grupos indígenas; su figura podría decirse que transita un verdadero proceso de "divinización". No solamente él, también su martillo, participa de esta condición, y en el desarrollo de la obra se tornará una figura de importante simbolismo.

Son materia de análisis asimismo categorías como "sociedad", "tiempo", "espacio", "lenguaje", "racionalismo", etc., donde en todas ellas aparecen características básicas de la cosmovisión de la comunidad. Finalmente se muestra la importancia que tiene la sabiduría del Antiguo Testamento a lo largo de las páginas en oposición a las reflexiones que realiza el escéptico Ish.

En la confección de este ensayo se ha tomado la tercera edición de enero de 1975, publicada por la Editorial Sudamericana en sus Ediciones Minotauro. La traducción fue realizada por Gregorio Lemos.

La suma de posibilidades que esta obra ofrece sobre un hipotético futuro humano cuyas líneas principales se acercan a las pautas que rigen la vida de poblaciones "primitivas", merece el esfuerzo de abordarla desde una perspectiva original como lo es la antropológica. La intención que supone un ensayo del tipo que presentamos es la de afinar la capacidad de investigación y de análisis de elementos de interés para la Etnología, los que no siempre descansan en obras académicas y donde muchas veces —y con más fortuna— parecen encontrarse en trabajos de corte literario como el que representa el intento de George Stewart.

I. ARGUMENTO

Sobre la sentencia bíblica de Eclesiastés I:4: "Los hombres van y vienen pero la tierra permanece", Stewart escribe una novela de corte apocalíptico en la que una catástrofe que afecta al género humano da inicio y sentido al desarrollo del relato.

Una extraña enfermedad hace eclosión en el mundo y aproximadamente dos tercios de la población humana perecen. Isherwood Williams, un estudiante universitario que se hallaba en un paraje desértico del oeste de Estados Unidos colectando datos y experiencias para una tesis sobre temas de ecología, es mordido por una víbora y los efectos del veneno actúan como antidoto del mal que entonces hacía estragos en la humanidad. En ese momento Ish encuentra un martillo que más tarde llevará a su casa pensando en las múltiples utilidades que le reportará su posesión. Avanzando en la novela el martillo adquirirá una trascendencia simbólica.

Pasa un tiempo en soledad y luego extrañado por la ausencia de tráfico humano, decide realizar un viaje a la ciudad más cercana. Allí se encuentra ante un espectáculo desconcertante: no hay gente en las calles, y la poca que hay está muerta hace días, en posiciones que denotan un deceso súbito.

Al reflexionar sobre la situación y leer periódicos con noticias sobre el "Gran Desastre", Ish decide emprender un periplo por otros pueblos y ciuda-

des para tomar nota del alcance del fenómeno. Desea medir sus consecuencias, impulsado por su vocación científica que lo hace observar un acontecimiento sin precedentes en la historia, no como actor sino como espectador a la espera del desarrollo de una obra única. El viajero se topa con algunos sobrevivientes, pero todos ellos muestran profundos trastornos ocasionados por el holocausto. Prefiere, por tanto, seguir camino y seguir observando.

En su derrotero asiste a las primeras consecuencias que la ausencia del hombre ha provocado en sus obras: por ejemplo, las rutas al no recibir la atención debida van deteriorándose lentamente por la acción de las fuerzas de la naturaleza. Por fin, logra establecer contacto con individuos que a pesar de todo pueden seguir desarrollando una vida de relación, y poco a poco irá surgiendo una pequeña comunidad compuesta únicamente por gente adulta, y que más tarde acrecentará su número con el nacimiento de niños.

Los distintos avatares que experimenta esta comunidad y su naciente líder, Ish, aparecen descriptos a lo largo de la obra y configuran su eje temático central.

Desde el punto de vista formal, Stewart resuelve en párrafos en bastardilla, a modo de comentarios en *off*, precisas observaciones acerca de cómo se va transformando el mundo por la drástica reducción de la población humana y sus efectos sobre el mundo natural. Ellas están plenas de rigor científico —diríamos ecológico—, y además parecieran impregnadas de una actitud sentenciosa, escéptica con respecto al papel del hombre en el mundo. Muchas de sus aseveraciones surgen de las reflexiones bíblicas sobre el pasar humano, la soberbia, el orgullo y la vanidad que han caracterizado largamente la conducta de los hombres.

II. IDEAS GENERALES DE LA OBRA

Esta obra encarna una reflexión sobre la verdadera dimensión del hacer humano. El significado de lo permanente, lo eterno, lo efímero atraen la curiosidad del hombre, en este caso Ish, que emprende su dilucidación mediante un examen filosófico y existencial de su propia situación.

Asimismo se plantea la inserción del hombre dentro de una totalidad, la del mundo vivo e inerte, donde un nuevo escenario: el de un planeta que se ve despoblado de su especie dominante, demuestra cuál era la real importancia de ella en esa totalidad, y en qué medida otros seres dependían de ella para sobrevivir. Desaparecido el hombre, aquéllas están condenadas a la extinción, mas otras ni siquiera perciben su ausencia.

En este libro los acontecimientos fluyen en forma discontinua; hay capítulos donde los años pasan rápidamente sin que señalen en ellos sucesos notables, mientras que en otros pasajes cada año de la "nueva era" es descrito y vivido, como el "año 22" de modo vibrante, a veces patético. Estas instancias se aceleran o detienen según la vivencia íntima que el narrador aplica el prota-

gonista. Son justamente éstas las que irrumpen a lo largo de la obra pautando los hechos de un carácter subjetivo, pleno de simbolismo. Las imágenes del martillo, la biblioteca, la sociedad, la tierra, adquieren una importancia significativa en la trama de los hechos y en las múltiples reflexiones que ensaya Ish sobre ellas.

En la obra aparecen varias figuras que se pueden situar como elementos contrapuestos. Por ejemplo, el *tiempo* que tiene poder sobre todo, que es el cambio por excelencia se opone a la *tierra* que siempre permanece inmutable. Estos dos elementos tienen mucho que ver en la vida del hombre: el tiempo marca el límite de su existencia y la de los entes que lo rodean, sean obra suya o no, y la tierra es el seno imperturbable que observa con ojos impassibles la finitud de la soberbia humana.

La sentencia del Eclesiastés que da título al libro justamente señala también dos términos de otra oposición básica: por un lado el hombre cuya exigua existencia significa el cambio continuo, lo perecible, y por el otro, la tierra que simboliza lo duradero, lo que no se transforma o que cambia en una dimensión diferente e imperceptible a los ojos humanos.

Aparece también la idea de la *tierra* como receptora final de los *hombres* cuando Ish medita sobre su muerte. La pequeñez del esfuerzo humano frente a la inmutabilidad de la "madre tierra", de cuyo seno provienen y hacia el cual se dirigen los hombres al final de sus vidas brindan un ejemplo claro y sugestivo de la oposición hombre-tierra.

La figura de Em, mujer de Ish, adquiere características de importancia: ella es la voz de la vida, la "madre de las naciones" sobre la que Ish deposita sus esperanzas. Frente a la actitud temerosa de él que constantemente se preocupa por el futuro situándose de alguna manera fuera de la vida, Em es segura de sí misma y expresa una conducta positiva frente a la vida que Ish tanto cela. La figura de Em también tiene ciertas connotaciones comunes con la imagen de la tierra. El autor cuando Ish y Em se unen por primera vez escribe al modo del bíblico Cantar de los Cantares:

Cantar de los Cantares. Son tiernos tus ojos, amor mío y tus labios dulces y firmes. Tu cuello es marfil, y tus hombros pulidos como el marfil. Tus pechos son suaves como la lana. Tus muslos firmes y fuertes como cedros. Oh Cantar de los Cantares (...).

Oh Cantar de los Cantares. Amor mío, tu lecho es fragante como las ramas del pino y tibio es tu cuerpo. Eres Astarté. Eres Afrodita que guarda el templo del amor. En mí está la fuerza. Los torrentes están contenidos. Ha llegado mi hora. Oh, recíbeme en tu ser infinito (p. 112).

Este párrafo contiene elementos que hacen suponer alguna identificación entre Em y la *tierra*. Así como Em lo va a recibir a Ish en su seno, la tierra también en su seno recibe a los hombres en su destino final. En cierto modo Em es una madre para Ish, no su madre ciertamente, pero su actitud a lo largo de los acontecimientos genera una confianza de parte de Ish, que asemeja —y en algún pasaje Ish lo deja traslucir— el sosiego que muchos hijos encuentran en la protección maternal. En algún momento Ish antes de morir ve a la tierra

como el seno suave y dulce que lo acogerá así como ya lo hizo con su propio madre y con Em, su mujer.

III. EL PERSONAJE

Iniciación: Ish es mordido por una *víbora* mientras realiza sus estudios en el desierto. Este hecho señala el primer episodio de un cambio ontológico. Tanto el animal, la *víbora* —que muchos pueblos consideran poseedor de cierta potencia— como el ámbito, el desierto —generalmente es en la soledad donde los hombres pueden encontrarse con lo numinoso— confieren a esa situación los rasgos característicos de las experiencias iniciáticas. A eso se añade la circunstancia de que en ese sitio encuentra un *martillo*, objeto-emblema de la mutación que comienza a operarse en él.

La *enfermedad* que sufre también representa otra etapa del camino iniciático. El veneno de la *víbora* actúa como neutralizador de la peste que comienza a afectarlo, y tras pasar momentos de gravedad, finalmente logra recuperarse. Es posible que aquí pueda encontrarse, en la enfermedad y la posterior curación, las etapas de “muerte” y “resurrección” que viven los iniciados de innumerables grupos humanos. Una vez que ha superado ese trance peligroso accede a una condición ontológica distinta de la de antaño en la que su naturaleza humana se transmuta, se “potencia”. Es en el transcurso de la obra que este punto inicial toma significación como hito primero y fundamental del proceso que vive Ish: poco a poco él va a ir transformándose en el sostén, en el intelectual de la comunidad, en el shamán que posee infinitos conocimientos y además que tiene el martillo, símbolo visible de su poder.

Shamán

Ante la comunidad Ish posee un *status* distinto de los demás; él tiene un poder y una sabiduría inaccesibles a sus congéneres comparable con el de los shamanes de los pueblos indígenas:

Había mana en él (...). Podía realizar notables proezas. Conocía el sentido de las palabras más raras, y el secreto de los números. Por algún mágico poder sabía cómo era el mundo del otro lado del horizonte, del otro lado de los puentes, y sabía también que había islas en el mar más allá de las rocas de los Farallones (p. 234).

Ish es quien conoce regiones del universo que los demás ignoran. Como tiene poder, “mana” puede decir cómo es la tierra más allá del alcance de la vista normal. Su especial condición le procura dominio sobre el lenguaje, conoce el significado de muchas palabras que la nueva generación no tiene sobre qué realidad aplicar y para quienes ellas representan oscuros y misteriosos sonidos.

Los números aparecen como entidades lejanas que los “nuevos” difícilmente pueden entender, ya que escapan a la realidad cotidiana en la que están sumidos. El universo del pensamiento abstracto pertenece a los “antiguos”, y de ellos el único que lo domina es Ish. Él, además, es:

El intelectual, el pensador de una pequeña comunidad. Inevitablemente los otros recurrían a él para resolver las dificultades; en caso de grave peligro, todos le pedían protección (p. 174).

Su formación científica lo hace aparecer como dotado de un poder desconocido que le permite solucionar los más diversos asuntos, entre ellos los que implican la vida misma de la comunidad, su supervivencia como grupo humano organizado. Sólo él estaba capacitado para prever el futuro, para ello contaba con las herramientas conceptuales que la vieja civilización le había brindado:

Si se presentaba alguna dificultad, recurrían a él. Sólo él pensaba en el futuro (p. 196).

Además, nadie como él podía comparar la nueva situación de la comunidad con los testimonios que la historia había aportado al hombre. En el pasado podía observar ejemplos que quizás pudieran aplicarse al mundo posterior al Gran Desastre.

No puedo impedirlo (...) me atormento sin descanso. Quizás me gusta, siempre quiero ver el futuro (p. 268).

Esta preocupación sobre la que la comunidad deposita una confianza ciega lo distingue de sus pares y realza aún más su condición de protector.

Otro de los atributos comparables a los de los shamanes es la capacidad que detenta Ish para curar enfermedades. Él era el médico del grupo, sus conocimientos de las sulfamidias y otros remedios de la civilización lo llevaban a desempeñar tan importante función.

Héroe cultural

La figura de Ish también comparte algunos rasgos de héroes culturales de las mitologías de infinidad de pueblos. Por ejemplo, se lo observa como instaurador de prácticas sociales:

El había sido el iniciador de las reuniones de la tribu (p. 336).

Su constante preocupación por la supervivencia de la Tribu —como comienza a autodenominarse la comunidad— se centra entre otras cosas en la posibilidad de que puedan transmitirse a sus descendientes bienes culturales adaptados a las nuevas condiciones. Al respecto Ish piensa:

La fabricación y el manejo de los arcos no caerán en el olvido. Durante veinte años, cien años, si fuera necesario, el arco sería un juego infantil (...). Al fin, cuando se agotaran las municiones allí estaría para reemplazar a los fusiles. Era el arma más perfecta del hombre primitivo, y la más difícil de inventar (...) Ish legaba al futuro ese precioso don. Sus tataranietos no tendrían que entenderse a puñetazos con los osos, y no se morirían de hambre rodeados de rebaños. Habrían olvidado la civilización, pero no serían por lo menos hermanos de los monos (...). Tenía otro plan, pero no había prisa. Ahora podía enseñarles a servirse de una barrena de arco, y cuando no hubiese más fósforos, la Tribu sabría encender un fuego (p. 301).

Así como muchos personajes mitológicos, Ish cuando les enseñó a fabricar arcos a la gente se regocijó:

Al darles los arcos, los había ayudado realmente. Se sintió contento (p. 322).

El encuentra reconfortante la bondad de la acción que le permitió al grupo acceder a alimentos que una vez acabados aquellos elementos de la civilización hubieran resultado poco menos que inalcanzables.

La acción originaria que desempeña Ish como dador de estas prácticas —que surgen de sus conocimientos históricos y antropológicos— y su preocupación por la vida de sus sucesores:

Por lo menos (...) legaré estas costumbres al porvenir (p. 304)

caracterizan en forma clara su papel de héroe cultural de la Tribu, brindan alguna idea del modo en que los demás, adultos y niños, lo consideran a él como partícipe —lo veremos más adelante— de cierta condición divina.

Así como merced a un poder sobrehumano, *Taankí*, el carancho mítico de los Toba del Chaco argentino, enseña a los hombres, entre otros bienes, el uso del fuego para poder ingerir alimentos cocidos, Ish mediante un saber y una visión del devenir propios de un ser potente, asegura el sustento y la continuidad de la Tribu valiéndose de elementos diferentes de los utilizados por la civilización anterior al Gran Desastre.

La conducta de Ish en muchas oportunidades ya voluntariamente, ya en forma no dirigida revestía un carácter de ejemplaridad que aseguraba en cierto modo la adquisición de costumbres importantes, pero al mismo tiempo también daba origen a prácticas inesperadas de la Tribu. Citemos el caso del tabú que rodeaba a la biblioteca universitaria:

Un día cuando los muchachos eran pequeños. Ish los había llevado a pasear, y habían llegado al parque universitario. Mientras él dormía la siesta, dos de los niños habían desclavado una madera que reemplazaba a un vidrio roto, habían entrado en la sala de lectura y jugando habían tirado algunos libros al suelo. Aterrado ante esta profanación del santuario del pensamiento, Ish los había castigado de modo tal que más tarde no podía recordarlo sin vergüenza y remordimiento. Su furia y su horror, sin proporción con los destrozos, habían producido más efecto que los golpes. Advertidos por sus mayores, los otros niños habían respetado desde entonces la biblioteca (p. 227).

Lo que Ish creía que era producto del ejemplo que les había dado para que en adelante respetaran y tuvieran cuidado con los libros de la biblioteca se había interpretado de otra manera: de allí en más la biblioteca universitaria se transformó en tabú y ya nadie osó acercársele.

La virtual potencia, que encerraba la capacidad de Ish para guiar la comunidad se patentiza en las palabras del autor:

En una sociedad que sólo contaba con treinta y seis miembros, Ish podía influir en el futuro más que un emperador, un canciller o un presidente de los viejos días (p. 174).

El destino del grupo prácticamente residía en sus manos, lo que hiciera o dejara de hacer repercutiría esencialmente en su futuro.

Anciano-dios

Al comienzo de la obra Ish, en un momento de cavilación sobre su situación futura ante el espectáculo de encontrarse aparentemente solo en el mundo, piensa:

No, pase lo que pase, nunca me creeré un dios. Nunca seré un dios (p. 46).

Ante la carencia de otros hombres era peligroso en creerse un enviado de dios, o peor dios mismo. Había que desterrar ese impulso característico de la soberbia humana. Sin embargo, aquellas palabras en el transcurso de la vida de Ish y su rol en la Tribu llegarán a ser significativas, ya que sucede justamente lo que él entonces temía. En su caso sus congéneres lo creen un dios aunque Ish mismo no comparte esa creencia.

A medida que pasa el tiempo la figura de Ish incrementará cada vez más su condición divina; así es como al anciano Ish:

La tribu lo colmaba de atenciones. Se le reservaba especialmente la harina de maíz, un producto raro (p. 324).

Esta costumbre se encuentra difundida en muchos pueblos etnográficos donde a los ancianos se les ofrecen los alimentos más apetitosos e incluso los de más difícil obtención, mientras que los jóvenes ingieren los de menor calidad. Múltiples pueden ser los motivos para ese trato preferencial de los ancianos, uno de ellos podría obedecer a una concepción de que los individuos a medida que avanza su edad van adquiriendo poder y por eso deben recibir mejores atenciones que los demás. Asimismo, los ancianos tienen por su vejez grandes dificultades para obtener regularmente sus vituallas; de esta manera se garantiza su manutención, la que por su parte facilita la disposición de la gente de más edad para colaborar directamente o en formas de cuerpos consultivos en la conducción tribal.

Ish se fue convirtiendo en una especie de dios viviente y consejero de la Tribu. Era el depositario de la sabiduría del mundo anterior al Gran Desastre, era además el más culto del grupo, sabía leer, podía resolver las situaciones críticas y la posesión del martillo, emblema considerado sagrado, garantizaba y legitimizaba la enseñanza u opinión que vertiera.

Los jóvenes solían consultar la opinión de Ish respecto de los tópicos más diversos, a veces sucedía que:

Los jóvenes que lo creían un dios se impacientaban y lo pellizcaban para que respondiese a sus preguntas (p. 325).

La relación entre los hombres y las deidades —sean éstas hombres, animales, etc.— entre los pueblos etnográficos en algunos casos se asemeja a una transacción comercial: el hombre ruega a la divinidad pidiéndole respecto de algo para que aquélla *obre necesariamente*. Si no da muestras de favorecer al orador, éste puede bien enojarse y reprenderla largamente. Aquí parecería encontrarse un vínculo similar entre Ish, el dios anciano y sus jóvenes interlocutores. Referente a esto Ish comenta:

Es raro (...) ser un dios viejo. Te rinden homenaje y te maltratan si no atiendes enseguida sus ruegos, tus adoradores emplean la violencia (p. 340).

Se observa con claridad, por un lado lo ya dicho antes con relación al hecho de convertirse en un dios, cuyos peligros advierte Ish en los primeros tiempos de la "nueva era" y su posterior *status* divino que contradice aquella opinión, y por el otro la afirmación que efectúa sobre el ánimo que domina a sus interrogadores cuando él no les contesta. Ellos pareciera que tuvieran derecho a utilizar la violencia como método legítimo para urgir al anciano dios a atenderlos. Un carácter dinámico caracteriza también la relación de los hombres con su dios, donde ambos términos deben *interactuar*, y cuando uno de ellos no lo hace, en este caso Ish, el dios, se justifican los procedimientos tendientes a restablecerla.

En el anciano Ish la percepción del tiempo se desdibuja:

En cierto sentido parecía como si hubiese dejado el tiempo por la eternidad (p. 324).

Ya la presencia de los relojes se ha tornado un hecho para él irrelevante. Ya no siente el tiempo como una continuidad que fluye, sino como unos pocos e intermitentes instantes de lúcida conciencia en medio de una somnolencia atemporal. En cierta medida Ish es como un antepasado viviente que tiene una percepción propia de la *duración* radicalmente distinta de la de la joven generación. Es por ello que:

Para Ish los muertos estaban más cerca que los vivos (p. 324).

Esos muertos para Ish son mucho más familiares y cercanos que esa multitud de hombres, mujeres y niños que lo rodean y que lo tratan como un dios. Algunos de ellos son igualmente antepasados como él porque también fueron sobrevivientes del Gran Desastre y herederos de un mundo desaparecido. Él es el único y el último de aquella generación, poco tiene que hacer en un mundo donde otros son los valores que normativizan la vida de los hombres y otra es la cosmovisión por la que se rigen.

IV. MARTILLO

El martillo aparece en la obra desde el primer momento:

Se dejó caer, succionándose el dedo. Vio el martillo al pie de la roca, y pensó si lo dejaría allí. Pero aquello se parecía al pánico. Lo recogió con la mano izquierda y avanzó por el áspero sendero (p. 11).

Cuando Ish sufre la mordedura de la víbora, aquella que finalmente lo salvará de la mortífera peste que diezma la población humana.

Muchos y múltiples elementos rodean la figura del martillo en el desarrollo de la obra. Desde el comienzo Ish se alegra de haberlo encontrado:

Había hallado el martillo poco antes de encontrarse con la serpiente, recibiendo con alegría aquel legado del pasado, de una época en que los mineros blandían el martillo con una mano y sostenían el buril con la otra (p. 15).

Este legado del pasado va a ir adquiriendo dimensiones simbólicas no solamente como objeto-emblema de un Ish iniciado a una nueva condición ontológica sino también como representante de ese pasado habitado por los "americanos", generación que precedió al Gran Desastre.

Además, con ese viejo martillo Ish deja de lado por primera vez las normas de la civilización inaugurando un nuevo estado de cosas que aún no tiene leyes que lo guían:

Sintiendo que quemaba las naves, que dejaba atrás el mundo civilizado, alzó el pesado martillo, y golpeó con fuerza la cerradura. La madera se hizo añicos, la puerta se abrió, e Ish entró en el quiosco (p. 21).

Este umbral por el que pasa Ish inicia una nueva etapa donde los usos de la civilización están caducos. El martillo es el símbolo de la *fuerza* que de ahora en adelante será una de las leyes básicas. Ish apelará a la fuerza *concreta* del martillo en muchas oportunidades, pero también —y ello es realmente significativo— a la fuerza *moral* que éste le inspira para sobrellevar situaciones difíciles. Él mismo siente al martillo como receptáculo de un poder que lo protege del peligro y le transmite el valor necesario para imponer su autoridad en la Tribu.

Al igual que Ish, el martillo transitará por un verdadero proceso de *consagración*. Se irá imbuyendo de un poder del cual participa por pertenecer a la era anterior y asimismo por ser propiedad de Ish, guía-dios de la comunidad.

Los elementos constitutivos del martillo sugieren a Ish sus virtudes como símbolo:

Aquella unión de madera y acero reunía todas las cualidades necesarias para convertirse en símbolo: solidez, permanencia, entidad (p. 228).

En el contexto de la obra la idea de la permanencia se opone a la de la transitoriedad, en este caso la primera es propiedad del martillo (también de la tierra), mientras que la segunda es patrimonio de los hombres y de las obras humanas que fácilmente se destruyen.

En cierto momento Ish se asombra del temor reverencial que este objeto inspira a los niños:

Pensó y descubrió sobresaltado que era un caso de superstición pura. Los niños veían en el martillo un símbolo misterioso del lejano pasado (...). Era a los ojos de los niños un emblema todopoderoso, desgraciado el que osara tocarlo (p. 224).

De este modo la nueva generación observaba un objeto perteneciente a los tiempos anteriores a la gran catástrofe. Los fundamentos de sus consideraciones en nada coincidían con los de Ish, y la cantidad de atributos que le asignan va demostrando cuánta distancia separa los dos mundos. La transformación del martillo en un objeto potente recuerda similares ejemplos que muestra la literatura etnológica. Así como Ish poseía "mana", el martillo, "su" martillo también tenía esa cualidad. Si alguien que no fuese él lo tocaba, la gente creía que seguramente se avecinaría algún castigo:

A los ojos de los niños, Joey estaba protegido por el mana, y Joey se imaginaba al abrigo de todo peligro (p. 229).

Uno de los hijos de Ish, Joey, un niño sumamente despierto e inteligente, que atendía sin perder detalle las indicaciones de su padre, y en quien éste depositaba muchas esperanzas para que continuase la tradición de la civilización, se atrevía a tocar y llevar consigo el martillo cuando Ish se lo solicitaba. Los otros niños pensaban que Joey participaba del poder que tenía su padre y que por eso le era posible manipular ese objeto. Joey era una suerte de hijo de dios y, por lo tanto, en cierta medida poseía algo del poder paterno.

El papel que la Tribu le confiere al martillo es materia de análisis para Ish:

Si la tribu necesitaba un emblema de fuerza y unidad, y el martillo los hacía felices, ¿por qué negarse en nombre del racionalismo? (p. 284).

El, el último exponente de la "era de la razón", observando los datos de la realidad se convence en aceptar un postulado que contradice los supuestos de su formación científica. He aquí un ejemplo del lento proceso que se va cumpliendo en el mismo Ish, por el que justifica el surgimiento de predicados propios de pueblos etnográficos y alejados de las elucubraciones abstractas de la civilización. Su posición frente a este hecho es distante, como distante es el papel del ecólogo que estudia una comunidad biológica, pero ello no obsta para que en muchos pasajes se vea a un Ish experimentando sentimientos análogos a los que la Tribu tiene respecto del martillo.

Por su condición potente el martillo es visto por la comunidad como absolutamente necesario en determinadas circunstancias:

[Cuando estaban realizando el funeral de unos niños muertos por una epidemia] Josey (...) le recordó [a Ish] la herramienta. El martillo señalaba para los jóvenes la trascendencia del acto (p. 284).

Justamente los jóvenes nacidos en este nuevo mundo, que va conformando una mentalidad original, son los que más perciben las cualidades del martillo. Su papel en las ceremonias efectuadas en instancias críticas de la vida del grupo como la muerte, garantiza su solemnidad y señala la discontinuidad de tiempo y espacio que ellas suponen. Su presencia determina el umbral a partir del cual cobran su sentido los acontecimientos, no cualquier acontecimiento sino tan sólo aquellos que tienen importancia vital para la comunidad.

Tal es la dimensión que ha alcanzado este objeto que no solamente los niños y jóvenes lo veneran:

Se ha transformado en el símbolo del dios tribal (p. 313).

Esta reflexión que realiza Ish anciano por un lado expone su capacidad para analizar un fenómeno que ha ido desarrollándose paulatinamente —y que quizás sólo él percibe—, mientras que por el otro representa el nacimiento de una actitud colectiva de carácter sagrado hacia un objeto símbolo de la deidad grupal. Ya no es una valoración individual del martillo a cargo de unos pocos sujetos, se trata de la creencia general de la Tribu toda. Este "dios tribal" del que hablan es nada más ni nada menos que Ish, ahora geronte, último representante de los "antiguos" americanos que se suponían creadores del mundo actual.

Se ha dicho que importaba la presencia del martillo en actividades de la Tribu que implicaban ceremonial; no solamente eso, antes vimos que uno de los hijos de Ish, Joey, se atrevía a tocar el martillo por creerse protegido de todo peligro. Sus compañeros lo consideraban partícipe del poder que poseía su padre. Si Joey no hubiera muerto durante una peste probablemente habría heredado la sabiduría de Ish, con ello la posesión del martillo y la condición de jefe y conductor de la Tribu. Esta idea de un poder heredable concretado en la cesión del objeto-emblema es patente al final de la obra:

Los jóvenes pidieron a Ish que eligiese al heredero del martillo al verlo casi exánime (p. 341).

Es importante subrayar la idea de la necesidad, que existía de garantizar el futuro poseedor del martillo, esto significaba dejar instituido un heredero. Sin ese mínimo acto de "transmisión del mando" la Tribu habría quedado sin un sucesor legítimo del anciano jefe. De aquí en más es dable pensar que las sucesivas transferencias del poder seguirían desarrollándose de acuerdo al acto originario. Interesante es observar que éste nació como iniciativa de los jóvenes y no de Ish, ellos fueron quienes lo urgieron a entregar el martillo. De este modo se estaban configurando las propias costumbres de la Tribu, en este caso concernientes a la continuidad de su estructura de poder.

Ejemplos de la Historia brindan a Ish un cuadro comparativo con relación a la magnitud que alcanza el martillo en la comunidad:

Los hombres se complacían en personificar las armas que son, de algún modo, emblemas de fuerza. Durendal, por ejemplo. Ya se conocía el martillo como atributo divino, Thor, y habría otros seguramente. Y no habría que olvidar a aquel rey franco que había rechazado a los sarracenos y al que sus guerreros apodaban Martel. ¡Carlos del Martillo! ¡Ish del Martillo! (p. 228).

El martillo verdaderamente representa para la Tribu —y aun para Ish— un símbolo de la fuerza y lo mismo se verifica para su carácter divino. Se da, de algún modo, una constatación entre el héroe, el dios y el atributo divino. Ish se siente identificado con estos dos personajes, uno de la Historia y otro de la Mitología. Él, al igual que ellos, también posee un martillo y su poder en gran medida depende de la posesión de ese objeto. La Tribu ha visto en él un repositorio de poder y a Ish su propietario por antonomasia; en la intimidad Ish aprecia profundamente ese antiguo objeto que lo acompaña desde los primeros tiempos y le guarda un gran respeto.

En estos momentos parecería que Ish pudiera erigirse en un continuador de esa tradición que uno hombres famosos con martillos no menos notorios; únicamente le bastaba nombrarse como tal: "Ish del Martillo" para que ese nombre quedara acuñado en la memoria de sus descendientes. El carácter de ejemplaridad que conllevaban sus acciones —como ya se ha visto— lo hacían reflexionar con cautela sobre cada nuevo paso que daba. En este caso nada le impedía pasar a la posteridad como "Ish del Martillo" y quizás ese apelativo le habría facilitado a las generaciones futuras el recuerdo de las hazañas y obras llevadas a cabo por él.

No siempre el martillo aparece poseyendo cualidades positivas. En una oportunidad:

Ish tuvo (...) la impresión de encontrarse ante un objeto de maléfico poder (p. 228).

La ambivalencia de sentimientos que el objeto le provoca surge del halo de misterio y poder que la Tribu diera respecto de él. Esta actitud se opone al sentimiento que vimos le inspiraba esta herramienta: aquí se acerca bastante al que le profesan los restantes miembros de la comunidad.

V. SOCIEDAD

Una vez que el pequeño grupo de sobrevivientes se hubo reunido y comenzado a crecer numéricamente, fue adquiriendo consistencia de comunidad organizada. Como se ha dicho Ish fue quien propuso se efectuaran reuniones de los miembros de la Tribu:

Él había sido el iniciador de las reuniones de la tribu (p. 336).

En ellas se dirimían temas relacionados con los intereses básicos del grupo, y naturalmente Ish las presidía. Esta práctica siguió desarrollándose a través del tiempo y posiblemente lo haya sobrevivido a su instaurador.

Esta costumbre era un indicador de que estaba conformándose un grupo orgánicamente articulado: las primeras instituciones daban sus pasos iniciales.

Con el correr de los años la Tribu fue incrementando su población, lo que favoreció la complejización de las relaciones sociales entre sus integrantes.

Con respecto al matrimonio:

Teniendo que los celos terminaran en desórdenes, habían hecho de la fidelidad conyugal más que una virtud una necesidad. Los jóvenes se casaban en la adolescencia (...). La primera infracción —y seguramente la habría— podía conmovier terriblemente a la Tribu (pp. 226-227).

Aquí se observa la aparición de normas reguladoras de la conducta que sin duda alcanzarán las dimensiones del tabú. Al respecto se puede citar el caso de Evie, una muchacha débil mental que era tabú; se había prohibido a cualquier joven unirse a ella para evitar la posibilidad de engendrar hijos de enfermos que

Serían siempre una carga para la Tribu. Y ahora ella era para los muchachos algo así como una intocable (p. 226).

En cierta oportunidad Ish se da cuenta de que existían en la comunidad varios tabúes:

Se sobresaltó. Sí, la Tribu tenía ya sus tabúes, y, sin quererlo, él había sido el instigador [de muchos de ellos] (p. 226).

Paradójicamente Ish señala el riesgo que implicaba una sociedad sin tradiciones ni creencias orientadoras:

Había allí un vacío. Si no se lo colmaba, en tres o cuatro generaciones sus descendientes evocarían quizás los demonios, obedecerían servilmente

a presuntos brujos, practicarían los ritos de la antropofagia. El vudú, el chamánismo, los tabúes se extenderían entre ellos (p. 226).

Gracias a sus conocimientos teóricos puede prever o, al menos especular acerca de la suerte que le deparará a un grupo humano como el que presenta, pero en la práctica se ve desbordado su análisis con hechos concretos: su Tribu ya tiene sus propios tabúes; es más, él mismo con su martillo están rodeados de un poder contaminante semejante al tabú.

La Tribu se transforma en incipiente Estado cuando en una oportunidad se discute en las reuniones sobre la suerte de un individuo indeseable de enfermedades infecciosas que ha llegado donde la comunidad. En una reunión tribal los integrantes votan respecto del problema. El resultado es tan unánime como terminante: aquél debe morir. Es la primera vez que ellos en asamblea se arrojan facultades de Justicia, de Ley que debe ser acatada. Nunca antes se vio tan claramente una situación donde el interés colectivo se torna superior al individual.

La vida ya nunca será la misma (...). Era a la vez un fin y un principio (...). En el pasado solo habían sido un pequeño grupo, apenas algo más que una numerosa familia. En el futuro serían un Estado. Había allí una paradójica ironía. El Estado debía ser una especie de madre nutricia que protegería a los individuos y los ayudaría a vivir una vida más plena. Y ahora el primer acto del Estado, su nacimiento podría decirse, era una condena a muerte (p. 265).

Ish cree que en horas difíciles es cuando se ve la necesidad de recurrir al poder:

Y el poder primitivo se expresaba a menudo en sentencias de muerte (p. 265).

Así y todo, la Tribu en el pensamiento de Ish parecería equipararse a la situación de una comunidad etnográfica. A pesar de sus disquisiciones académicas sobre la evolución de las sociedades, Ish nada puede hacer ante la fuerza "civil" que surge en la Tribu, sólo le resta actuar de la forma más adaptativa posible según se desarrollan los acontecimientos.

Asimismo, estaría presente la idea del sacrificio de sangre como indicador de una ruptura de estado. Después de él, o mejor dicho por él, la comunidad ingresa en una nueva condición. El sacrificio de sangre como elemento iniciático es relevante en infinidad de prácticas culturales humanas. Este bautismo de sangre significaría la mutación de Tribu en Estado, el fin de la infancia y el comienzo de la adultez de este joven organismo social.

La Tribu llega a conocer conjuntos humanos en distintas partes de lo que antaño habían sido los Estados Unidos, que hundidos en sí mismos, miraban con desconfianza a los extranjeros. Esta actitud xenófoba, que recuerda a muchos ejemplos de Occidente y otros pueblos del orbe, va a ir observándose en la Tribu después de la visita de Charlie, el enfermo que es condenado a muerte.

Se sabía desde hacía un tiempo, que otra Tribu, menos numerosa vivía en el extremo norte de la bahía, pero aquel año llegó un mensajero a proponer la unión. Ish le prohibió al joven que se acercara. El recuer-

do de Charlie aconsejaba prudencia. Cuando el mensajero comunicó el propósito de su visita, se convocó al consejo (...). Al temor a las enfermedades se unía el prejuicio contra los extraños (p. 305).

Tanto en la comunidad de Ish como en las otras que se van conociendo gradualmente aparece la xenofobia como un rasgo característico. Este fenómeno podría ser el resultado del fortalecimiento de las ideas de comunidad, de prójimo frente al extraño, el que incluso puede llegar a ser considerado no humano, "no gente". La posibilidad de expandir el término "nosotros" podrá llevar a la unión de varias comunidades. Ello se verifica cuando la Tribu se agrupa con la comunidad del norte de la bahía una vez superados estos inconvenientes:

Desde entonces la Tribu se dividió en dos clanes: los Primeros y los Otros. Los niños que nacían de un matrimonio mixto pertenecían al clan del padre (...). Las viejas tradiciones eran muy fuertes (p. 306).

No solamente se unieron los grupos, sino que también organizaron la malla social resultante. Se distinguieron los grupos intervinientes en forma de clanes: los Primeros —correspondientes a la comunidad de Ish— y los Otros —el grupo del norte de la bahía—. La presencia de normas reguladoras de la pertenencia étnica, que muestran influencias de las tradiciones del mundo anterior al Gran Desastre en cuanto a la descendencia por la vía paterna, significan un paso importante en la organización de la compleja sociedad naciente. La existencia de clanes, la posesión de nombres propios de cada uno de ellos, expresan características presentes en los grupos humanos más remotos, cuyos sistemas regulan el universo de las relaciones parentales y representan, en última instancia, una modalidad peculiar de clasificar la realidad.

Durante su vida Ish fue el jefe de la Tribu. Él detentaba ese privilegio y el martillo era la manifestación y símbolo de esa posición. Como ya vimos cuando anciano, antes de morir, se le exigió que dejara la herramienta a alguien elegido por él, con el objeto de garantizar la transmisión del mando en el acto de entrega del martillo-emblema de poder. Muchos pueblos ofrecerían un espectáculo similar a éste, donde el contexto usual se desarrolla con la cesión de un bastón, una corona, una vara o algún otro objeto a la persona que asumirá o heredará el poder. En el caso de la Tribu se observa cómo van apareciendo mecanismos sociales que posibilitan su desarrollo orgánico y su continuidad según un esquema que posiblemente se torne tradicional.

VI. TIEMPO

Con citas del Génesis comienzan a aparecer elementos que prefiguran las ideas de Ish referentes a la significación del Gran Desastre en el curso de la Historia:

[Cuando se apagaron las luces eléctricas Ish pensó] Que se haga la luz, y la luz se hizo. Parecía que el mundo hubiera llegado al otro extremo de la historia (p. 100).

Aquella primigenia luz se extingue y ello implica el fin de la Historia. Un episodio diríamos simétrico cierra el ciclo temporal iniciado con la llegada de la luz. Pese a su escepticismo religioso muchas veces vienen a la mente de Ish momentos ejemplares de la Biblia. Al cesar la provisión eléctrica él considera

que se retornaba a la "edad de las tinieblas". Aquí se alude al hecho concreto de la falta de luz, pero no es solamente esta carencia la que nutre sus reflexiones, otra luz, la de la razón arduamente defendida por la civilización, se está apagando y el ejemplo de la electricidad le brinda un eficaz soporte a la metáfora.

Dos citas señalan la simetría de dos hitos fundamentales de la Historia: en un principio el hombre habitaba en las cavernas, en el final volverá a ellas:

En otro tiempo, muy anterior a lo que llamaban ahora los viejos días, había habitado allí una tribu, y en la superficie rocosa se veían aún unos agujeros donde los indios maceraban los granos con piedras (p. 135).

Este segundo mundo (...) ha desaparecido también, pensó [Ish] y sus pensamientos brillaron y oscilaron como la llama de una vela. He visto cómo se hundía el enorme mundo de antes. Ahora desaparece este pequeño mundo, mi segundo mundo. Lo devoran las llamas (...). He sobrevivido a la pérdida del mundo grande, pero no sobreviviré a la destrucción de este mundo pequeño (...). Es el presagio del fin. Salimos de la caverna y volvemos a la caverna (pp. 327-328).

Ante la pérdida de este segundo y nuevo mundo Ish advierte aún más que antes la situación de regreso a una condición primordial de la que temporariamente se hubiera alejado la civilización occidental con su tradición filosófica y técnica. Ahora se topa con una vuelta al *modus vivendi* de las épocas prehistóricas y con el nacimiento de concepciones de la realidad propia de la nueva generación que quizás se aproximaran sensiblemente a la de aquellos pueblos antiguos.

Es decir, se está en presencia de una idea cíclica de la Historia donde tras un comienzo se sucede un lapso llamado civilización luego del cual sobreviene el Gran Desastre. Irrumpen aquí tiempos semejantes a los del "principio", de "tinieblas" y de "cavernas", que para la opinión de Ish presagian el fin. El fin de una concepción de la Historia y del mundo que no significan el fin total o la destrucción cósmica sino tan sólo la agonía de un modo de estar-en-el-mundo nacido en Occidente.

Finalmente, la imagen del fuego es sugestiva en cuanto a su valor como elemento destructor de los pocos restos que quedan del viejo mundo. El fuego aparecería como la instancia de cualidad transformadora que separa dos ciclos temporales, como el acontecimiento necesario que precede a una nueva reordenación del mundo. Interesante es señalar también el paralelismo que puede establecerse entre la luz y el fuego, muchas de cuyas significaciones han sido analizadas audazmente por Gastón Bachelard (*Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1968).

Las gentes de la Tribu denominaban "antiguos" a los americanos que vivieron antes del Gran Desastre. Estos "antiguos" eran concebidos de un modo peculiar:

La gente antigua [refiriéndose a los americanos] no eran solo gente vieja sino también seres sobrenaturales, de otro mundo (p. 236).

Cuando Ish les habla sobre los americanos, sus compatriotas, cómo vivían, sus costumbres, la gente se imaginaba no hombres iguales a ellos, sino seres posee-

dores de un saber y una condición extraordinarios. Ish *era* un americano —como así también los demás sobrevivientes—, pero él más que ellos participa de esa veneración que protesaban por los “antiguos”.

La mentalidad de la nueva generación tiene una idea originalísima acerca de su pasado:

[Habla un bisnieto de Ish]: Se me ocurrió algo. Nuestros Antiguos, los americanos, hicieron las casas y los puentes y las cosas redondas que usamos para las puntas de las flechas; pero los otros, los Antiguos de los Antiguos, hicieron quizás las lomas y el sol y hasta a los mismos americanos (p. 319).

Se distinguen claramente dos “generaciones” en ese horizonte temporal: los *Antiguos* y los *Antiguos de los Antiguos*. Estos últimos serían los más remotos y asimismo los demiurgos, creadores del mundo y de los mismos americanos. Mientras tanto, los Antiguos se ubican en un tiempo más reciente y aparecen como tesmóforos, modeladores de la actual geografía, hacedores de los objetos y construcciones que los jóvenes tienen ante sus ojos.

A través de esos objetos ellos deducen la existencia de estas “generaciones”. Respecto de las monedas con que fabricaban las puntas de las flechas, dice el bisnieto de Ish:

Todas tienen figuras. Ésta no se borró del todo. Es una mujer con alas en la cabeza. En otras hay halcones, aunque no verdaderos halcones (...). En otras hombres; por lo menos parecen hombres. Uno tiene barba y otro el pelo largo hacia atrás, y otro una cara seria sin barba y otro el pelo largo hacia atrás, y otro una cara seria sin barba y pelo corto y gran mandíbula (...). Creemos y tú bien lo sabes, Ish, que son los Antiguos, que vivieron antes que nuestros antiguos (...). Sí, así habrá sido y tú bien lo sabes Ish. Los hombres, los halcones y los toros. Quizás las mujeres con alas nacieron de un halcón y una mujer. Pero los Antiguos no se ofenden porque usemos sus figuras para hacer puntas de flecha. Eso me asombra. Quizás son demasiado grandes para ocuparse de cosas tan pequeñas, quizás hicieron sus obras hace mucho tiempo, y ahora están viejos y cansados (p. 319).

Del examen, minucioso sin duda, que efectúa Jack, bisnieto de Ish, se desprenden una serie de conjeturas sobre los seres que aparecen en esos raros objetos del pasado que son las monedas. Esas figuras de hombres —o que parecen serlo—, halcones, toros y mujeres con alas en la cabeza se cree que son los Antiguos de los Antiguos, habitantes de una era fantástica y lejana en donde incluso podrían haberse dado uniones entre hombres y animales que originaron seres mixtos. Estos Antiguos de los Antiguos se imaginan poderosos, “grandes” que no se enojan porque los mortales utilicen sus figuras para confeccionar sus armas. Asimismo se les adscribe la realización de sus obras en un tiempo muy distante por lo cual ahora pueden bien estar “viejos y cansados”. En síntesis, a estos antepasados primigenios se les otorgan cualidades de poder, de grandiosidad, de sobrehumanidad, de ancianidad y cansancio —al modo de los *deus otiosus* etnográficos, elementos todos comunes a muchas mitologías humanas en donde en tiempos lejanos fabulosos —míticos según la literatura etnológica— ciertos personajes provistos de estas características actúan conformando con su accionar obras que pueden estar a la vista en el presente: la fabricación de un artefacto, el trazo de un río, la aparición de una montaña,

la "creación" de seres humanos; etc. Aunque no siempre la etiología es clara o necesaria, en este caso, los Antiguos de los Antiguos aparecen dotados de un poder tal que quizás a ellos se deba la "creación" misma de los americanos, el sol, las lomas, es decir, responsables del orden cósmico existente.

Los objetos que a menudo utilizaban eran un don del pasado. Su presencia no era cuestionada y se los consideraban como cosas dadas. Es así que tanto los perros, los conejos o las aves como las latas de porotos, de carne o las monedas se concebían *dados*, como *ya existentes*, sin mediar una distinción clara en cuanto a sus orígenes. Por supuesto que diferenciaban lo que era una lata de lo que era un animal, pero las latas y los demás objetos *ya estaban allí* cuando ellos nacieron de la misma manera que *ya estaban allí* los animales u otros seres vivientes.

La situación de la nueva generación en lo referente a su origen es caracterizada ilustrativamente por el autor:

Esta generación no conocerá padres, esposas, niños o amigos. Será como en épocas fabulosas, cuando los dioses, para poblar la tierra, recurrían a las piedras o los dientes de dragón, y serán todos extraños, de rostro extraño y nadie conocía el rostro de sus semejantes (p. 90).

No extraña esta comparación con épocas fabulosas, ya que de hecho se observa una experiencia humana sin precedentes. En la Tribu, sin duda, se gestarán historias sobre el origen del grupo, de los astros, de los entes que utilizan, de los accidentes geográficos del entorno, etc., donde multitud de elementos fabulosos estarán presentes. En una sociedad prácticamente sin tradiciones, nuevas tradiciones irán desenvolviéndose para adaptarse a la inédita realidad.

Desde los primeros tiempos del Gran Desastre, la Tribu tuvo la costumbre de señalar el paso del tiempo. Toda cultura tiene alguna modalidad para notarlo, y ésta, no diferente en esencia de cualquier otra, desarrolló la suya propia. Su cronología mucho menos sofisticada que la antigua se asemejó a la de los pueblos etnográficos.

Cuando llegaron a las rocas [ubicadas en un jardín público cercano a la casa de Ish, él] golpeó con el martillo y el cincel la lisa superficie. La roca era dura, mas pronto trazó una línea recta. Pero sería divertido adornarla un poco, y la conmemoración del primer circuito del sol (...) bien merecía alguna ceremonia. Añadió pues un trazo en la base de la línea recta (...) y la figura se pareció así a una I de los viejos tiempos de la imprenta (p. 135).

La notación utilizada antes del Gran Desastre ya no tenía más sentido, es por esto que Ish se decidió a observar los circuitos solares para determinar los parámetros empíricos de su cronología.

Sabemos en qué año estamos, y cuando decidamos que ha empezado otro, grabaremos la fecha en una roca (...). ¿No es tonto comenzar por un año de cuatro cifras? (...). Para mí, este año será el año uno (pp. 132-133).

Sin duda, pudieron haberse regido por el calendario de la civilización, pero en este nuevo mundo esos números no significaban nada. Atrás quedaban las semanas y los meses que controlaron implacablemente la rutina de los "americanos". Pervivió únicamente algo más o menos similar a lo que antiguamente se llamaba *año*.

Observaron la costumbre de nombrar a los años según los acontecimientos más importantes:

La memoria recuerda mejor los nombres que los números. Así, desde el principio, llamaron a veces a un año no con un número sino por algún acontecimiento (p. 136).

De alguna forma el hecho del cambio en el sistema calendárico significaba algo más que una simple permutación de dígitos:

Es la hora cero, y estamos entre dos eras. Comienza una nueva vida. Comienza el año uno. ¡El año uno! (p. 133).

Se estaba en presencia de un verdadero acto creador que simbolizaba el comienzo de una nueva era. Y por ser una nueva era era lógico que se empezara a contar desde cero.

El Gran Desastre que para la joven generación adquiriría, sin lugar a dudas, la dimensión de una catástrofe mítica, ocurrida en un tiempo distinto y lejano, había traído como consecuencia una discontinuidad que iba mucho más allá de un cambio en el calendario, implicaba un cambio profundo y drástico en el curso de la historia humana. Representaba el punto de partida de un eón sin precedentes, que nacía construyéndose de las ruinas de la civilización, cultura creada por seres extraordinarios y poderosos.

VII. ESPACIO

Para la nueva generación el entorno geográfico que habitaban estaba compuesto de elementos que para la civilización pertenecían a ámbitos muy distintos: por ejemplo, las casas, las calles, las plazas, los puentes se diferenciaban muy bien de los montes, los riachos o la lluvia. En cambio, para aquellos todos éstos habían sido "creados" por los Antiguos de los Antiguos y no había otra clase de clasificaciones. Construcción y accidente natural sufren una metamorfosis que los transforma a la mirada de los jóvenes en objetos de una misma categoría.

Inclusive existen sitios que generan un gran respeto en los habitantes de la comunidad, la biblioteca universitaria, la roca donde graban los años que transcurren, los cuales serían ejemplos de la presencia de espacios calificados, es decir, sitios que poseen una cualidad de potencia fuera de lo común.

VIII. RACIONALISMO

Por su formación universitaria Ish, a diferencia de los demás adultos de la Tribu, tiene muy arraigadas las formulaciones del pensamiento científico. Numerosos ejemplos lo demuestran; por ejemplo cuando descubre la veneración que sienten los niños por el martillo:

Ish (...) descubrió sobresaltado que era un caso de superstición pura (p. 224).

La vieja polémica de la superstición versus las verdades aportadas por la ciencia persiste en él y le hace emitir juicios de valor que en el nuevo mundo pocos o ninguno comparten.

Fiel a su postura científica se dedica durante su vida a observar el mundo como un sujeto contempla un objeto. Él, mientras tanto, permanece fuera, o por lo menos no participa mucho en él. Las modificaciones ecológicas atraen vastamente su atención:

[Observaba un] vínculo raro e invisible entre el hombre y el mundo, cambiaba uno y cambiaba el otro (p. 105).

Esta relación le demandaba un gran esfuerzo al hombre, como lo señala el autor en los acápites incluidos en letra bastardilla que aparecen esporádicamente y aparte del texto de la narración:

Unas veces el hombre luchaba tenazmente contra el medio, otra el medio cambiaba al hombre. Sólo una inteligencia muy poderosa podía imponerse al mundo (p. 171).

En el caso de Ish, poco podía hacer un individuo sólo para cambiar el cuadro de situación luego del Gran Desastre. Reconstruir la civilización sería una tarea ímproba y vana; ya no quedaban herederos de aquel mundo capaces de llevar adelante la empresa. Los logros de la ciencia racional quedarían rezagados y solamente unos pocos elementos sobrevivirían.

No solamente le interesaba a Ish observar los vínculos entre el hombre y el mundo, también encuentra atención en darse cuenta de

Lo que ocurría en un mundo liberado del yugo del hombre (p. 92).

Muchas especies dependientes de él se extinguen, muchas otras aumentan extraordinariamente su número hasta que decae por falta de alimentos o víctimas de alguna enfermedad.

Todas estas inquietudes son el fruto de su vocación científica que aunada a su preparación lo hacen estudiar el mundo desde afuera. Tampoco está dentro de la vida, está fuera de ella:

Él era un observador, había rechazado la vida (p. 105).

Mientras que Em, su esposa, encarnaba a la persona que lejos de cuestionarse y atormentarse respecto de la vida, el futuro y los interrogantes de las cosas, vivía simplemente y era llevada por la corriente de la existencia. En cierta forma ella era feliz, Ish, en cambio vivía intranquilo y obsesionado por el futuro, por el destino de la Tribu.

Ish encuentra el modo característico del pensar de la civilización ciertamente como algo que está ausente en el nuevo mundo:

Quizás el racionalismo era un lujo de la civilización (p. 284).

Estas disquisiciones provienen de sus observaciones respecto de las creencias que tienen los niños sobre el martillo, y parecieran significar que algo *muy propio y usual* del antiguo mundo se ha perdido. Él no puede dejar de perte-

necer a aquel mundo del racionalismo, pero tampoco puede obligar —de hecho ello le es trabajo imposible— a los nuevos miembros a educarse en las pautas del pensamiento racional tal cual él las ha aprendido. Ish es testigo del nacimiento de modos de comportamiento, de formas del pensar ajenos a su tradición occidental y quizás en cierto grado comparables a cosmovisiones que ejemplifican la Historia Universal y la Etnología.

Tal es la magnitud de estos fenómenos que llega a la conclusión de que quizás no importe la pérdida de aquella valiosa herencia si estos hombres logran relacionarse con el universo de un modo eficaz, dando cuenta que sus supuestos parten de premisas distintas, que obedecen a una lógica extraña a su entendimiento.

Aun al borde de la muerte Ish conserva su postura racionalista: las consideraciones que efectúa sobre la tierra, que en un momento siente como el seno que recibió a su esposa y antes a su madre en una comunión primordial, son dejadas de lado por la noción de la ciencia que predica que la tierra únicamente es un componente material, frío, carente de espíritu alguno, cuyas leyes inmutables impiden la posibilidad de otra formulación verdadera:

Estas montañas (...) no tienen nada en común con Em, ni con mi madre; pero ellas me recibirán (...). Les soy indiferente. He estudiado las leyes del mundo físico, y sé que las montañas aunque eternas a los ojos de los hombres, también cambian (p. 342).

En una oportunidad Ish observó en las prácticas de caza de los jóvenes, la aparición de ideas mágicas:

Empleamos las [monedas] rojas y las blancas. Las rojas para los toros y pumas. Las blancas para los ciervos y la caza menor (...). El joven creía que para matar toros y pumas las puntas de flecha debían ser de cobre, mientras que la plata convenía a los ciervos y la caza menor (...). Para aquellas mentes primitivas el factor determinante era el color (...). Si los cazadores les atribuían un poder mágico, ese pensamiento los haría más valientes y daría firmeza a su pulso (pp. 320-321).

La causalidad ha quedado atrás, ahora otros son los principios que rigen las acciones de los hombres. Ish en un momento se rebela frente a estas "supersticiones" como él las llama, pero finalmente las acepta como parte integrante —y en cierta forma esencial—, de este nuevo mundo. En el ejemplo de la caza importa la existencia de *otra* causalidad donde otros son los elementos relevantes que darán feliz término a la empresa. Este hecho demuestra una estrecha similitud con costumbres cinegéticas que se extractan de la información etnográfica. Muy poca distancia separa, entonces, la Tribu de otras tantas tribus extendidas por el planeta.

IX. LENGUAJE

A partir del "Gran Desastre", el universo de sentidos a los que aludía la lengua sufrió un cambio repentino. Este cambio fue irreversible, y comenzó desde el plano semántico:

El lenguaje había sufrido pocos cambios, pero las ideas y sentimientos de antes habían desaparecido (p. 332).

A pesar de que la herramienta de comunicación permanecía más o menos invariable, los mensajes y las ideas que los nutrían de significado fueron modificándose esencialmente. La merma de portadores del bagaje ideológico de la civilización contribuyó a que aquél se empobreciera en grado sumo hasta que ello se hiciera evidente en el lenguaje.

Nuevas ideas, nuevas impresiones, nueva representación del mundo, sin duda, irían ejerciendo su influencia modeladora hasta adecuar la lengua como eficaz medio de comunicación interpersonal.

X. SABIDURÍA BÍBLICA

La ocurrencia del Gran Desastre significa un duro golpe al hombre en sus aspiraciones de eternidad temporal. El autor cita a propósito de esto un alusivo pasaje de las Escrituras. Dice el profeta Isaías: (14:11):

La tumba ha devorado tu soberbia, y la música de tus violas; los gusanos se mueven bajo tu cuerpo y te cubren (p. 44).

La sabiduría milenaria que encierran estas palabras adquieren un carácter actual en esta realidad; poco queda del gran mundo que han construido los hombres y de nada sirven ya sus empresas y sus grandiosos proyectos.

En el Antiguo Testamento encuentra Ish muchos pasajes que en cierta manera reflejan un estado similar al suyo, antes de descubrir otros sobrevivientes:

Y que el árbol caiga hacia el sur o norte, allí quedará (p. 104).

Este pasaje del Eclesiastés (11:3) se aplica perfectamente a la paulatina destrucción que comienza a operarse en el mundo de las obras humanas. No está el hombre para mantenerlas, y poco a poco, inexorablemente, aquéllas se irán desmoronando.

Otro párrafo del Eclesiastés (4,9):

Más vale vivir acompañado que solo, pues si uno cae, el otro puede levantar al compañero, pero desgraciado de aquel que cae y está solo (p. 104).

expresa la importancia que representa para Ish hallar compañía. En sus momentos de soledad Ish se aboca a la lectura detenida de este sapiente libro y queda maravillado

ante aquella comprensión realista, y aun clarividente, de las leyes del universo (p. 105).

Aquellas frases, escritas decenas de siglos atrás encerraban un saber inmutable, y que a pesar de los profundos cambios sobrevenidos al mundo, todavía contenían intacta su vigencia.

EPÍLOGO

La lucha de Ish por preservar las tradiciones de la civilización, sus progresos científicos, sus conquistas espirituales y legarla a sus descendientes es

infructuosa. La empresa que intenta es excesiva para un hombre solo y extremadamente ardua y fatigosa. No hay nadie que lo acompañe en este intento de transmisión de la cultura que conoció. Los sobrevivientes de la Tribu poco podían hacer para continuar las antiguas tradiciones. El único que podía incentivarlos era Ish, quien tenía conciencia del mundo que se estaba perdiendo y al mismo tiempo es uno de los últimos en aceptar totalmente el nuevo mundo que estaba naciendo. Un mundo que nada sabía de la ciencia positiva ni de la lógica occidental.

De este modo, cada uno de los actos realizados por Ish para transmitir a la Tribu las verdades de la civilización constituía en sí mismo el nacimiento de conceptualizaciones o prácticas culturales originales y nuevas, y remotamente distantes de los proyectos del líder.

Estas conductas y creencias aparecen frente a Ish como una verdadera *weltanschauung*, que finalmente debe aceptar, considerando la fuerza de su existencia y el valor que posee dentro de este grupo humano.

PABLO WRIGHT
*Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas.
Centro Argentino de Etnología Americana.*

N O T A

BÚSQUEDA DEL HOMBRE A TRAVÉS DE LAS REMINISCENCIAS: GRIEGAS PRESENTES EN *LOS REYES* DE JULIO CORTÁZAR

*"Cada uno se construye su sendero,
es su sendero"* (*Los reyes*, p. 35).

Al introducirnos en la obra de un creador, descubrimos originalmente sus vivencias, pensamientos, preguntas acerca del hombre y de la vida, y también, sus respuestas, a veces explícitas, a veces sugeridas... Es así como —en nuestra condición de lectores activos— nos maravillamos ante la construcción de cada palabra, de cada minuto..., por pequeños que sean. Esta experiencia —diálogo interpersonal entre emisor y receptor— se revitaliza y fecunda cada vez que nos acercamos a alguna de las producciones de Julio Cortázar.

Después de la publicación de sus primeros poemas, en 1941, aparece ocho años más tarde *Los reyes*, "poema dramático",¹ llamado así por su autor. Su lectura, ágil y más de una vez asombrosa por el manejo sugerente del lenguaje, nos pone en contacto —desde el título— con el siempre vigente mundo griego. Así, llegan hasta nosotros las historias del rey Minos y del héroe Teseo. Ante la anécdota, nos es necesario aclarar qué sentido le da Cortázar y con qué contenido esencial se colma cada personaje.

En el universo cortazariano sus criaturas se zambullen en la búsqueda azarosa del sentido de su existencia; dejan de lado lo racional, lo cronometrable y acostumbrado para generar una auténtica, nueva e irreplicable ruta; comprenden que, si bien este hecho es intransferible desde el punto de vista vivencial, ha de ser comunicado y compartido. De este modo, son fieles al llamado de la construcción humana y de su futuro, condición imprescindible para el logro de la plenitud interior. Revelemos, a continuación, cómo encarnan estos procesos vitales.

El laberinto² simboliza ese camino fatigoso que cada ser emprende para encontrarse consigo mismo y para hallar las claves —signos— que lo orientarán hacia la meta que se proponga; pero también es el punto de llegada que lo hace "ingresar en la vía del conocimiento".³ Para cada una de las figuras actuan-tes tiene una connotación propia:

¹ LUIS HARSS, en colaboración con Bárbara Dohmann, *Los nuestros* (Buenos Aires), Sudamericana, (1966), p. 263.

² LUIS HARSS, ob. cit.: "...el laberinto... (...). Recuerda que desde niño (el mismo Cortázar —la aclaración es nuestra—) todo lo que tuviera vinculación con un laberinto me resultaba fascinador. Creo que eso se refleja en mucho de lo que llevo escrito. De pequeño fabricaba laberintos en el jardín de mi casa. Me los proponía" (p. 265).

³ GARCÍA CANCLINI, *Cortázar; una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 27.

— *para Minos*: Es “caracol abominable, resonante desolación de mármol (...), ¡entrañas sin salida!”⁴ La primera palabra sugiere la idea de estructura circular, plegada, sinuosa.⁵ Ese medio de acceso es “abominable” pues él —Minos— rechaza solitariamente su vocación. Por eso expresa más adelante: “...¿Es que vamos extrayendo el acaecer de nuestro presente torturado? ¿Edificamos tan horriblemente nuestra desdicha?”⁶ Estas interrogaciones explicitan cómo se siente vivir en agonía⁷ perpetua porque es víctima de sus propias leyes⁸ y del mal empleo de su libertad⁹ La presente negación se reafirma con las expresiones “sin salida” y “desolación de mármol”¹⁰ pues desde su yo angustiado genera frialdad, esterilidad...;

— *para Ariadna*: es “claro y desolado”.¹¹ Esta vía posee caracteres positivos pues la acercan a su hermano a quien ama, pero se colma de negatividad pues no le permite compenetrarse totalmente con Minotauro;

— *para el pueblo*: es “concilio de divinidades de la tierra, acceso al abismo sin orillas,¹² ya que descubre en él la presencia de lo sobrehumano;

— *para Teseo*: es “un problema: salir del laberinto”¹³ y en cuanto tal lo concibe como una muralla, como una valla u obstáculo que debe vencer;

— *para Minotauro*: es el lugar donde se siente “especie e individuo”,¹⁴ es decir ser integrado en la unión profunda de su dualidad: animal y sublime; es su “hermano”¹⁵ cuando los otros definen a la bestia como artificio, negándole su humanidad.

Teseo se enorgullece arrogantemente de su calidad de héroe¹⁶ deseoso de gloria.¹⁷ Es rey como Minos.¹⁸ Llega a Creta a alterar el orden sagrado, colocando como medio lo racional, lo captable con la claridad de la inteligencia.¹⁹ Por ello enfrenta al laberinto con los ojos cerrados²⁰ pues lo original y misterioso no se capta con los ojos racionales sino con la conciencia de que cada instante es creación. Desconoce la causa real y profunda de su viaje.²¹

4 J. CORTÁZAR, *Los Reyes*, Buenos Aires, Sudamericana (1970), p. 11.

5 Cfr. *ibíd.*, p. 59.

6 *Ibíd.*, p. 34.

7 *Ibíd.*, p. 20.

8 *Ibíd.*, p. 11.

9 *Ibíd.*, p. 36.

10 *Ibíd.*, p. 20.

11 *Ibíd.*, *ut supra*.

12 *Ibíd.*, p. 30.

13 *Ibíd.*, p. 61.

14 *Ibíd.*, p. 14.

15 Cfr. *ibíd.*, pp. 35, 68.

16 *Ibíd.*, p. 31.

17 *Ibíd.*, p. 27.

18 *Ibíd.*, p. 28.

19 *Ibíd.*, pp. 29, 31.

20 *Ibíd.*, pp. 30, 58.

21 *Ibíd.*, p. 35.

Quiere matar en el Minotauro todo lo que hay de animal en él²² pues ignora que detrás de lo corpóreo existe una realidad que se concretiza en la capacidad que tiene como hombre (como la Bestia) de elegir, de ser libre, de ser más él... Así, al destruir al Minotauro, se autodestruye,²³ se queda solo²⁴ porque acepta únicamente el mundo de las apariencias.²⁵

El Minotauro, "el último monstruo",²⁶ es el que con su originalidad instaaura "una nueva nominación",²⁷ ordena "el espacio sonoro",²⁸ muestra un nuevo camino que se oculta en "una existencia ajena a la del hombre".²⁹ Su presencia causa horror,³⁰ nos saca de lo sancionado³¹ pero es el puente que necesitamos para que, aceptándolo libre y profundamente,³² accedamos a dejar lo viejo, instaaurado, para construir un nuevo corazón, maduro y creador. Así, desde nuestra limitación humana, podremos hacerlo existir en nuestro interior³³ cuando seamos "las almas (que) eligen solas su rumbo".³⁴

PATRICIA MÓNICA VAIANELLA
Universidad Católica Argentina

22 *Ibíd.*, pp. 60-1.

23 *Ibíd.*, p. 63.

24 *Ibíd.*, *ut supra*.

25 *Ibíd.*, *ut supra*.

26 *Ibíd.*, p. 41.

27 *Ibíd.*, p. 49.

28 *Ibíd.*, *ut supra*.

29 *Ibíd.*, *ut supra*.

30 *Ibíd.*, p. 50.

31 *Ibíd.*, p. 49.

32 *Ibíd.*, p. 64.

33 *Ibíd.*, p. 66.

34 *Ibíd.*, p. 78.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

SEGRE, CESARE, *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1985, 408 pp.

La teoría sobre el análisis literario ha conocido un extraordinario desarrollo a partir de la revolución lingüística *post-saussureana*, el formalismo ruso, la estilística y el *new criticism*. Contamos así con una gran riqueza de medios cuando intentamos penetrar en el microcosmos que constituye cada texto. Pero estos medios provienen de muy variados enfoques críticos que atienden a diversos elementos y que muestran entre sí puntos de contacto reales, otros solo aparentes y rotundas divergencias. Por ello son siempre bienvenidos aquellos estudios que ayudan a clarificar las líneas de fuerza que atraviesan campos de tal heterogeneidad. Pero en este caso nos encontramos ante uno que además de cumplir tal función llega mucho más lejos, porque como declara el autor en el prefacio, su propósito ha sido poner de manifiesto "las afinidades y los vínculos entre los procedimientos de análisis" con miras a enfocar una metodología unitaria sobre todo en el terreno operativo". Programa que como señala el propio Segre no había sido realizado sino fragmentariamente.

El volumen está dividido en dos partes. La primera "Texto literario, interpretación, historia. Líneas conceptuales y categorías críticas" atiende a diversas modalidades de acercamiento a la forma y a los contenidos del texto. La segunda parte "Problemas del texto literario" trata más ampliamente algunos problemas fundamentales de la poética y del análisis literario, exponiendo asimismo su trayectoria histórica. La bibliografía, sumamente nutrida, aparece integrada en las notas críticas en la primera parte y en la segunda, al final. Esta bipartición, con diferencias tan acusadas en la presentación formal proviene de que la primera parte ha sido escrita para la *Letteratura italiana* de A. Asor Rosa y la segunda reúne las monografías compuestas para la Enciclopedia Einaudi.

El destacado semiólogo italiano profundiza una y otra vez, desde diversos ángulos en el hecho literario al cual considera esencialmente un fenómeno comunicativo. Y es así como va exponiendo a lo largo de la obra, las posturas críticas más importantes de nuestro siglo al mismo tiempo que las hace objeto de un minucioso análisis, el cual nos pone en contacto con sus propias propuestas y conclusiones. Son éstas la continuación de las líneas teóricas de examen textual que los lectores de habla castellana ya conocen a través de sus libros *Crítica bajo control* y *Las estructuras y el tiempo*.

La perspectiva actual no le hace olvidar los antecedentes históricos que la sostienen y encontramos de Aristóteles en adelante, los nombres y los principios teóricos de todos aquellos que han ido cimentando el estudio de los textos

a lo largo de los tiempos. Amplitud en el tiempo y el espacio que también se extiende a las citas de los escritores, que abarcan desde Dante hasta agudos señalamientos sobre la obra de Borges.

Una de sus preocupaciones primordiales es establecer principios de orden en aquellos campos donde haya mayor riesgo de confusión como, por ejemplo, en lo relativo a la distinción de 'tema' y 'motivo'. Hay en el trasfondo una actitud didáctica que se manifiesta en aspectos como la explicación del léxico más usual desde términos conocidos como 'monema' o 'lexema' hasta otros de menor frecuencia. En esta línea lo que se echa de menos es un índice de autores y de temas tratados que tanto hubiera facilitado la utilización del libro como obra de consulta permanente.

La exposición no se limita a los caminos ya recorridos sino que señala los que aún solo están esbozados, como es el caso del estudio de la descripción.

Obra de vastos alcances, más allá de lo literario, incursiona en problemas de índole cultural; por ejemplo, las referencias a la influencia del cristianismo en el desarrollo de las lenguas vulgares o a las raíces de la literatura fantástica actual, en las crisis del siglo. Esta actitud humanista es la que hace que al lado de la búsqueda de un análisis formal lo más riguroso posible tenga también en cuenta las profundas necesidades que siempre han acercado a los hombres a la literatura "que puede empujar hacia la vida, o suministrar claves críticas, que puede favorecer una evasión o colorear una esperanza". Y desde este punto de vista recuerda que el crítico también es, antes que nada, un lector, aunque con mayores conocimientos lingüísticos y literarios y asimismo reivindica para él, la labor de creación que no puede dejar de ejercer al interpretar los textos.

Obra dentro de cuya amplitud hay aspectos que se prestan a la polémica —pensamos por ejemplo, en ciertas afirmaciones sobre lo innecesario que es investigar si determinados textos como las canciones de gesta han tenido antes una existencia oral—. Densa y, por momentos apasionante, nos acerca a la gran aventura del hombre y la palabra.

SOFÍA CARRIZO RUEDA

J. DONALD HUGHES, *La ecología en las civilizaciones antiguas*, México, Fondo de la cultura económica, 1981, 236 p.

Esta obra fue publicada en 1975 en Albuquerque por *The University of New Mexico Press*, con el título *Ecology in Ancient Civilizations*; la versión de FCE es de Sara Cordero de Quintanilla. Aunque el trabajo tiene ya cierta antigüedad, considero que sigue vigente y es útil una presentación del mismo, puesto que no es frecuente en las clases de lenguas clásicas o historia antigua escuchar hablar sobre estos temas. Sin duda que el desarrollo de la ecología ha motivado innumerables reflexiones en diversos campos. En este sentido, la de un manual introductorio al tema de la ecología en el mediterráneo antiguo. Claro que en la antigüedad no es posible encontrar eco-

logistas o científicos que tengan clara conciencia de lo que supone la destrucción del medio, y es por ello que no debemos confundir bucolismo, idilios u otra manifestación del amor a la naturaleza con la ecología, ciencia que existe como tal desde hace relativamente poco tiempo; tampoco debemos pensar que se trata aquí de violentar la historia transfiriendo conclusiones de una disciplina actual al pasado, porque "una visión ecológica de las civilizaciones antiguas de esa parte del mundo donde la moderna civilización occidental encontró sus raíces, promete ser recompensada ya que no sólo podrá revelar conocimientos sobre los destinos de civilizaciones desaparecidas, sino que también nos permitirá adentrarnos en el desarrollo de las relaciones y las actitudes humanas con respecto al medio natural hasta nuestros días" (p. 17).

El profesor Johnson Donald Hughes, historiador, cursó, entre otros, estudios en la *American School of Classical Studies* de Atenas y se desempeña en la Universidad de Denver; es miembro de varias instituciones como la *American Historical Association* y la *Association of Ancient Historians*; podemos citar dos de sus títulos publicados: *The Story of Men at Grand Canyon*, Gran Canyon Natural History Association, 1967, y *American Indians in Colorado*, Pruett, 1976. Desarrolló incluso actividades como "National Park Service ranger at Yosemite National Park, summers 1952, 1957-58", y "ranger-naturalist at Grand Canyon National Park, summers 1960-68". Sin duda que este libro, aquí reseñado, es fruto de una preparación académica seria más inquietudes y experiencias conservacionistas.¹

La exposición de Hughes comienza con una sumaria descripción del ecosistema mediterráneo y continúa con las relaciones entre hombre y medio en las sociedades prehistóricas, en el Oriente Próximo, Mesopotamia, Persia y Egipto. El capítulo V está dedicado a Israel, por la importancia del influjo de la religión hebrea, directamente y a través de la Cristianidad y el Islam, en el mundo actual. Cuando Dios crea al mundo, dice el autor, pone a su frente al hombre, pero este debe, para ser justo, no convertirse en un déspota cruel de la naturaleza. La concesión de dominio no otorgaba permiso para matar, explotar incautamente o contaminar, y no era entendida así entre los judíos antiguos, aunque más tarde el pensamiento Occidental distorsionó el sentido de dicha concesión." (p. 77)

Pero el Dios del Antiguo Testamento es trascendente y no se identifica con la naturaleza, al revés de lo que ocurría en Grecia, donde muchos dioses eran representados total o parcialmente con forma animal y una legión de divinidades animaba los bosques, ríos, mares y praderas. A la naturaleza estaba asociado el culto y muchos lugares como los bosques sagrados eran verdaderas reservas naturales. Sin embargo, estas barreras no alcanzaron a contener la irresistible devastación de los hombres, que arrasó enormes extensiones pobladas de árboles, la materia prima para las naves, vigas, carbón y toda una serie de aplicaciones en la elemental industria antigua. "Quizás la mitad de la superficie de Grecia estuvo originalmente cubierta de bos-

¹ Los datos sobre el prof. Hughes, hasta 1977, los obtuve de *Contemporary Authors. A Bio-Bibliographical Guide to Current Writers in Fiction, General Nonfiction, Poetry, Journalism, Drama, Motion Pictures, Television and Other Fields*. Detroit, ed. Jane A. Bowden, Gale Research Company, Book Tower, Volumes 65-68, 1977, p. 309.

ques; ahora, éstos ocupan menos de la décima parte. (p. 111) Nosotros sabemos también que la fundación de ciudades era una de las principales fuentes de difusión del espíritu griego, pero no solemos considerar que esas ciudades eran también como una gigantesca aspiradora que succionaba materia prima de los alrededores y aun de regiones muy lejanas, y que amontonaba toneladas de grava y materiales de deshecho en las costas y desembocaduras de los ríos y en el litoral marítimo, e incluso contaminaba el ambiente despidiendo nubes de humo de sus hornos de cerámica o fundición de metales. Los mencionados son solo algunos aspectos del fenómeno contaminante que suponía una ciudad antigua. Las mismas actividades rurales eran devastadoras en muchos casos, como en el de las cabras, que "causaron una deforestación permanente en miles de kilómetros cuadrados de las laderas de los montes mediterráneos devorando todas las plantas recién nacidas hasta que no quedó ninguna." (p. 111). En cuanto a la valoración de la ciencia natural de los griegos, me abstengo de opinar, por desconocimiento del tema, concretamente sobre una interesante afirmación de Hughes referida a Teofrasto: "Se merece otro título: padre de la Ecología. Más de la mitad de sus escritos de botánica tratan sobre observaciones ecológicas. No son meramente pasajes aislados, sino un punto de vista consistente. Teofrasto no vio a las plantas en aislamiento: se preguntó cuál era su relación, en tanto organismos vivos, con la luz del sol, el suelo y el clima, el agua y el cultivo, las plantas y los animales." (p. 104). Mis datos indican que el autor tiene en preparación el trabajo *Theophrastus: The Father of Ecology in Greece*.

Los romanos también tenían una religión de fuerte carácter animista y asimilada en muchos casos a la naturaleza, pero prefiero ahora destacar otros efectos menos benéficos sobre el medio, que ellos produjeron, puesto de relieve así por Hughes: "La mente romana se caracterizó por su sentido práctico y las actividades romanas hacia la naturaleza fueron claramente utilitarias. Generalmente creían que el mundo está destinado al uso de los humanos y procedían de modo muy pragmático al aprovechamiento de sus componentes. La característica romana dominante se refleja en su religión y su literatura, en su filosofía y su ciencia. Rara vez buscaron el conocimiento por sí mismo; parecían demandar siempre una aplicación práctica del esfuerzo intelectual. Junto a su sentido práctico había un fuerte deseo de orden, demostrado en su manera de ver la naturaleza igual que todo lo demás. Ningún otro pueblo en los tiempos antiguos impuso una estructura a su medio natural tan rigurosa y artificial como la 'centuriación' romana, un sistema geométrico de división de la tierra en un tablero de cuadrados del mismo tamaño, usado desde el valle del Po al norte hasta Túnez en el sur. Los cuadros aún se pueden ver claramente en fotografías aéreas" (pp. 136-37). Este párrafo, ampliamente desarrollado en el cap. X, *El efecto de la civilización romana y el medio natural*, es para Hughes "una de las causas, si no la causa básica y fundamental de la decadencia y caída del Imperio romano." (p. 195). Aunque él mismo advierte que la caída de un fenómeno monstruoso como Roma no puede ser atribuida a una sola causa, sostiene también que ha sido este un aspecto desatendido en la etiología sobre la decadencia romana.

La "señora del mundo" sometió a la esclavitud a la naturaleza y esta se debilitó y perdió capacidad de mantenerla. Cuando los romanos talaban

territorio boscoso, con el propósito de dedicarlo a la agricultura, obtenían buenos resultados al principio: "Las primeras cosechas en tierra recientemente desmontada eran casi siempre muy ricas, debido al humus y a los minerales dejados por los bosques; de modo que la pérdida de la madera parecía ampliamente retribuida por el nuevo uso de la tierra. Pero la erosión comenzaba inmediatamente, sobre todo en los declives, y la tierra daba cada día menos fruto hasta que, en algunos casos, todo el suelo se deslavaba." (p. 200). Es difícil aun hoy establecer con precisión las consecuencias de semejante acción destructora, porque sabemos de la relación entre los árboles y el régimen pluvial, los vientos, la temperatura, la humedad del medio y la fauna. Por lo demás, no siempre utilizaron sus buenas técnicas agrícolas, que poseían ciertamente. En el reino animal también dejaron sentir su acción, con su explotación ganadera y con la matanza indiscriminada de especies autóctonas y exóticas, por deporte o espectáculo (conservamos más de un poema épico-didáctico de asunto venatorio) y por inmediata necesidad. Recordemos que para griegos y romanos un dios como Hércules era considerado purificador, porque había matado diversos monstruos que, como tales, se oponían al dominio humano. Con igual efectividad agotaron los romanos sus yacimientos minerales y debían importarlos, al igual que el marfil, la seda, especias y otros artículos suntuarios cuyo excesivo empleo era repetidamente fustigado por escritores moralistas, de lugares a veces tan lejano como China o India. Así conocieron una ruinoso inflación. El agotamiento natural provocado por los habitantes del Imperio, fomento de incontables muertes por enfermedades epidémicas o intoxicación, no encontró una adecuada respuesta en el sistema romano, bien organizado pero que no se interesó demasiado en promover la investigación teórica y la creación de máquinas que aliviaran la condición de su gran cantidad de esclavos. Estos, a pesar de su abundancia, tampoco eran suficientes para sostener con su trabajo tal estructura burocrática. Coincidió con Hughes, finalmente, en que el estoicismo fue tal vez la tendencia filosófica con mayor conciencia de la crisis ecológica, a través de estudios naturales como los de Plinio o Séneca. El filósofo cordobés del pórtico sostenía que el comienzo de la destrucción no se iba a limitar a la conflagración o a la *eluvies*, sino a una acción conjunta de los cuatro elementos: el agua iba a llenar entonces la tierra instantáneamente y a destruir todo con fuerza incontenible. Luego de la destrucción, la regeneración o palingenesia incluso con una nueva raza de hombres mejores.²

En íntima relación con lo dicho acerca de Israel y del Imperio se halla la concepción cristiana del mundo natural. El mundo creado por Dios es bueno, como lo prueban pasajes evangélicos en los que Cristo pone símiles tomados de las plantas o animales, y en los que se retira gustosamente, para orar o enseñar a sus discípulos, al mar, a las montañas o al desierto.

² "Nihil est tam uiolentum, tam incontinens sui, tam contumax infestumque retinentibus quam magna uis undae; utetur libertate permissa et, iubente natura, quae scindit circuitque complebit. (...) Nec ea semper licentia undis erit sed, peracto exito generis humani extinctisque pariter feris, in quarum homines ingenia transierant, iterum aquas terra sorbebit, terra pelagus stare aut intra terminos suos furere coget, et reiectus e sedibus in sua secreta pelletur oceanus, et antiquus ordo reuocabitur. Omne ex integro animal generabitur dabiturque terris homo inscius scelerum et melioribus auspiciis natus." *Quaest. nat.*, III, 30, ed. Paul Oltramare, Paris, Les Belles Lettres, 1929.

De acuerdo con el punto de vista cristiano, "las cosas sujetas a la humanidad, están sujetas a una especie débil, que desaparece y tiene necesidad de reconciliarse con Dios. La humanidad ha fallado como encargada de Dios: habiendo sido creada a su imagen y semejanza, se ha rebelado contra Él con la intención de enseñorearse de la creación. El mundo natural sufre en estado de sujeción y decaimiento; pero cuando la humanidad se salve, el orden natural también se salvará". (p. 219). En el cristianismo, algunos pensaron más que el señorío humano era una tiranía que autorizaba a destruir las propias obras divinas.

En el capítulo XIII, *Las viejas raíces de nuestra crisis ecológica*, leemos: "Una conclusión clara para el autor es que la crisis ecológica moderna surgió de raíces enterradas en el mundo antiguo, particularmente en Grecia y Roma. Los problemas de las comunidades humanas con el medio natural no empezaron de repente con el despertar ecológico de los años sesenta, ni siquiera con la Revolución industrial o la Edad Media cristiana. La humanidad tiene desde los tiempos antiguos un reto para encontrar un modo de vida en armonía con la naturaleza; y muchas respuestas habituales a ese reto fueron ya conscientemente formuladas en las sociedades antiguas, especialmente en las civilizaciones clásicas" (p. 233). No voy a mencionar las posibles respuestas a este problema esbozadas por Hughes, pero confío en que esta versión española nos haga tomar con más seriedad el comentario de un aldeano celta ante el imponente espectáculo de un acueducto muy parecido al *pont du Dard*: "*monumentis novo more constructis Romani naturam locorum corrumpunt.*"³.

La obra incluye una bibliografía, un índice analítico y varias fotografías algunas de ellas aéreas y otras de especial interés porque reproducen piezas de museos o colecciones norteamericanas, menos conocidas por lo mismo en nuestro sur habituado más bien a materiales de salas europeas. Es una lástima que la edición se encuentre afeada por algunos errores tipográficos, gramaticales y de imprecisión en las citas de las fuentes.

RAÚL LAVALLE

IBEROAMERICANA, LATEINAMERIKA. SPANIEN. PORTUGAL, 22 y 23
(Frankfurt, enero de 1984).

"Amor en mexicano. Pensar patriótico y sentimentalismo romántico en la obra de Ignacio M. Altamirano", de Karl Holz que encabeza este número es una especie de carta de presentación del político, ensayista y literato Ignacio M. Altamirano quien, a pesar de ser personaje indispensable en la formación del panorama literario mexicano del siglo XIX, es muy poco conocido por el lector alemán. Se pasa revista a sus ideas reformadoras en el campo de la política, la crítica literaria y educación para luego analizar su manejo de la lengua y sus preferencias en la creación misma. Configura Holz la personalidad

³ *Periculum quoddam Asterigis FALX AUREA*, composuit Gosciny, pinxit Uderzo, in Latinum convertit Rubricastellanus (Karl Heinz Graf v. Rothenburg). Stuttgartiae sumptibus Deltae, 1978, p. 10.

del mexicano señalándolo como renovador, precursor y defensor de lo autóctono. En busca de una identidad cultural nacional, no desdeña los valores de la literatura universal, modelo que la mexicana debiera alcanzar sin imitar.

Para Altamirano la creación literaria ha de apoyarse en la historia, iluminada por el color local (las digresiones costumbristas ilustran y definen), expresada en la lengua propia sencillamente. Y comprometerse con un tema: México. Hölz toma algunas de las obras de Altamirano (*Navidad en las montañas*, *Clemencia* y, por supuesto, *El Zarco*) en las que éste expone, a la manera de Hugo, Balzac o Scott, sus ideas respecto de la sociedad y la historia. La novela, conscientemente elaborada como folletín en torno de ideas concretas, tiene para el mexicano ante todo una función didáctica. Los acontecimientos externos reflejan el conflicto espiritual de los personajes según el patrón romántico. De allí, pues, la dimensión política del conflicto amoroso en *El Zarco*, por ejemplo, cuyo mensaje fundamental, que consiste en subrayar la necesidad de reformar las instituciones del Estado, se convierte en crítica moral y social.

Wolfgang A. Luchting, con afán racionalista en "La casa de la desgracia", de Juan Carlos Onetti: otra lectura" quiere hacer más comprensible el desenlace de este relato, cuento novela o novela corta, escrito en 1960. Se trata en realidad de una refundición de "La larga historia", escrito en 1944. También en este caso se enfrenta el lector con las acostumbradas "trampas" de Onetti. El final resulta enigmático, y ofrece cierta resistencia a ser dilucidado. ¿Quién mató a la muchacha? Luchting pasa revista a las interpretaciones que se han dado: suicidio (Celia Zapata), narrador inocente que acepta sumiso el castigo (Rubén Cotelo), asesinato cometido por los lugareños del balneario (Luis Harss), etc. A continuación procede a consignar prolijamente las incongruencias del narrador desde el momento en que éste regresa a su habitación. Para apoyar su hipótesis destaca, asimismo, la identificación del presunto asesino con el hermano muerto y su natural tendencia al masoquismo.

La última parte del relato parece obedecer a un código epistemológico distinto. Luchting sugiere que se consideren estos acontecimientos como una alucinación, como un sueño o un ensueño donde se entremezclan datos tomados de la realidad con el pesimismo y los deseos inconscientes de quien cuenta la historia.

A fin de que esta hipótesis se sostenga debemos desechar completamente la idea de que el narrador sea realmente la asesino. Todo podría haber pasado como lo describe aunque en realidad no haya sucedido nunca: ensueño de un hombre —Onetti— que ve a una muchacha y sin conocerla imagina lo que podría acontecer.

Con "El burócrata en la poesía de Roque Dalton", José Prats Sariol desea rendir homenaje a la vida antiburocrática de Roque Dalton a través del tema del burócrata en su poesía. Para ello realiza un análisis semiológico de tres poemas, "El espejo del vampiro", "Mecanógrafo" y "Los burócratas", cuyo texto cita por completo. Pretende añadir "un poco de desenfado junto a las tecniquerías" para permitir un acercamiento más adecuado a la personalidad de su autor.

Con lenguaje preciso y científico va desmenuzando los artificios más sobresalientes de esta poesía coloquial en apariencia que surge entonces como producto de un complejo proceso artístico. La indiferencia, la hipocresía, la degradación existencial, la alienación van develándose en la síntesis y la interacción de diversos elementos cuyo valor estético se pone de manifiesto. Prats Sariol destaca justamente la expresividad global que denomina "sinfónica" "conjuntiva". Es el conjunto de referencias lo que provoca la actividad del lector, su reflexión. Este recurso se repite en los poetas de la promoción de Dalton.

Humor e ironía, al desprenderse de artificios precisos que exponen descarnadamente el miedo y la indiferencia del mundo actual, tienen, como dijera Elías Carntti en "El otro proceso de Kafka", su expresión más concreta y ultrajante en la figura del burócrata. Tal sería, en síntesis, la idea fundamental de Prats Sariol en este trabajo denso y sustancioso en el que, sin embargo, el desenfado prometido está ausente.

Sylvia Truxa en "Texto y contexto de *Del cautiverio*, de Manuel Cigas Aparicio" analiza los cuarenta años, entre dos condenas a muerte, de la vasta obra narrativa y periodística del escritor valenciano hoy injustamente olvidado. En 1896 cierta dejadez de la justicia transforma la pena capital en meses de cárcel y el indulto devuelve al literato a una vida comprometida en que el cautiverio, los procesos y el exilio resultan alternativamente causa y consecuencias de sus escritos. La guerra civil española lo encuentra como gobernador de Avila y, en esta ocasión, la pena se cumple. Lo que parece un relato borgiano —fábula de un hombre a quien alcanza finalmente su destino y de una condena que vuelve— es la introducción a un inteligente artículo que pretende revalorizar la figura del poeta.

Bajo el subtítulo "Un escritor difícil de encasillar", Truxa señala la diferencia fundamental entre Cigas Aparicio y la generación del '98. En vez de desengaño, conservadurismo, intimismo, nos dice, hace gala de una verdadera voluntad reformadora puesta de manifiesto activamente en la crítica social basada en hechos y la denuncia. Esta distinción es particularmente interesante: por lo general, no se duda en agruparlo dentro de las filas de la generación del 98.

Otro aspecto en que la opinión de la estudiosa difiere del consenso de la crítica está referido al estilo. Si bien el valor moral, ideológico, cívico y testimonial se halla fuera de discusión, el estilo resulta hoy en día retórico y anticuado. Truxa, sin embargo, habla de una evolución que hace que los defectos se diluyan y la prosa vaya adquiriendo mayor agilidad.

Un segundo subtítulo, "Las dos versiones de *Del cautiverio*", anuncia una confrontación entre éstas y proporciona alguna indicación sobre el género de la tetralogía que integra junto con *Del hospital*, *Del cuartel y la guerra*, *Del periódico y de la política*. Rompiendo con los moldes tradicionales, Manuel Cigas Aparicio mezcla novela, testimonio y autobiografía confesional en lo que denomina ("rótulo nuevo o medieval") libro.

Ubica, por último a *Del cautiverio* en su contexto ideológico, destacando la independencia de juicio de su autor, ya sea en el campo religioso como

en el político. Junto con la preocupación reformadora constituyen éstos los valores fundamentales de Ciges Aparicio en opinión de Truxa. Destaca que, si bien éste no goza del favor del gran público, las reediciones de tres de sus libros coinciden sugestivamente con la proclamación de la segunda república y el regreso a la vida democrática.

El estudio final, "Comprensión y respeto por el habla infantil: base del éxito pedagógico", lo firma Egle Pontex Franchi, profesora de la Universidad de Campinas, San Pablo, que se ocupa de los problemas lingüísticos a los que se enfrentan maestros y alumnos en el Brasil. Sobre la base de años de experiencia está en condiciones de describir la actitud habitual: corregir y estigmatizar la forma de expresarse del niño cuando ella se aleja, por razones sociales o regionales de la que se pretende enseñar. La conducta represora y agresiva resulta a la larga negativa para el alumno; llega a destruir el sistema lingüístico que le es propio, reduciendo así su capacidad de crear y de comunicarse.

Pontes Franchi explica las razones por las que el maestro reacciona negativamente. Sus experiencias de clase le permiten aportar gran cantidad de ejemplos para ilustrarlas. El camino a seguir debe ser, a su entender, la búsqueda constante de un modo efectivo que conduzca al niño a dominar el lenguaje "correcto", sin menospreciar el que aprendiera en su medio. Hace hincapié en que debe enseñársele respeto por la gran variedad de formas de expresión sin emitir juicios valorativos al respecto.

IBEROAMERICANA, LATEINAMERIKA-SPANIEN-PORTUGAL, 24, (Frankfurt, enero de 1985).

Enteramente dedicado a Cataluña, los cuatro artículos que constituyen este número proponen un buceo en lo característico de su historia, su lengua, literatura y plástica con el fin de encontrar los fundamentos de la identidad catalana y las posibilidades de su proyección en la cultura universal. Así Josep-Maria Puigjaner, en "Aproximación a la identidad política y cultural de Cataluña", tras señalar la vigencia de la pregunta "¿Qué es España?" formulada por Ortega y Gasset sesenta años atrás, describe brevemente la situación del conjunto de pueblos que la habitan luchando por sobrevivir sin llegar a integrarse en una verdadera comunidad pluralista. Subraya las dificultades con las que tropiezan en su proceso de individuación los catalanes, quienes, a diferencia de los vascos, no ostentan características raciales que los singularicen. Su actitud pacífica y permeable a las influencias externas constituye, según el autor, un arma de doble filo pues, si bien facilita su enriquecimiento cultural, impide delimitar claramente los límites de la propia identidad catalana.

Una aproximación a dicha identidad habrá de hacerse a partir de los rasgos específicos de su historia, sus leyes, y la estructura y el espíritu de su lengua y su cultura. Para ello analiza el desarrollo de la nación desde el siglo XIII hasta nuestros días. Con el Estatuto de Autonomía se inicia en 1979 una nueva etapa que habrá de culminar en 1980 con la elección de Jordi Pujol. La aceptación del catalán como lengua oficial y la obligatoriedad de su aprendizaje para los inmigrantes aceleran el proceso de integración. Otro factor, esta vez de índole externa, la inclusión de España en la Comunidad Europea

contribuirá, en opinión del articulista, a moderar la mentalidad centrista de la clase política española y modificará en un tiempo no muy lejano muchos de los prejuicios de sus habitantes. La conciencia de una realidad pluralista es condición necesaria para favorecer el desarrollo de la identidad cultural y política de Cataluña.

El segundo estudio, de Josep-María Castellet, se refiere a "La poesía de Salvador Esprius". "Los caminos del caminante" y "De la redención individual a la colectiva" se subtitulan los tramos fundamentales en los que Castellet sigue paso a paso al poeta catalán Salvador Esprius (1913-1985), iluminando su continua ambivalencia. Esprius, que escribió la mayor parte de su obra en catalán cuando éste era particularmente perseguido —inmediatamente después de la Guerra Civil— ha sido considerado ardiente defensor de su lengua y su patria y, trascendiendo fronteras, del humanismo y la libertad del hombre en general.

Castellet no soslaya en absoluto estos valores, pero insiste en presentar esta poesía, que el mismo Esprius definiera como "meditación en torno de la muerte", como reflejo de un pensamiento intelectual, íntimo e individual. "Dolorosa migración de un ser humano que recorre su propia vida y la de su pueblo con la esperanza de una liberación individual y colectiva imposibles". La cita resume la interpretación que se hace de esta búsqueda contradictoria donde la impotencia aniquila la energía vital, la ilusión desespera, los ojos ciegos vigilan.

El destino del hombre envuelto por la risa burlona del "Señor de las sombras" en medio de resonancias bíblicas encuentra por fin la paz de la tumba donde elige sus muertos, los de su patria. Se destaca el efecto poderoso que esta poesía hermética ha tenido sobre el lector sencillo. El artículo ayuda a la comprensión de la obra de Esprius, subrayando aspectos anteriormente no abordados por la crítica.

Francesc Vallverdú en "La lengua catalana: su historia y su presente desde una perspectiva sociolingüística" presenta la situación del catalán en el pasado y el presente. Divide a estos fines su exposición en cuatro partes: introducción, evolución histórica, situación actual y conclusión. En la primera de ellas hace una breve referencia a la polémica desatada en torno del origen de la lengua catalana entre los romanistas que la agrupan como galorrománica y los que la consideran iberorrománica. De acuerdo con los últimos estudios lingüísticos, nos dice Vallverdú, deberíamos denominarla iberorrománica por su formación y su morfología, y galorrománica por proceder de un latín más afín con el hablado en la Galia, por su fonetismo y gran parte de su vocabulario.

Los tres dialectos del catalán moderno (central, pirenaico oriental y pirenaico occidental) coinciden con la división territorial ocurrida a fines del siglo noveno entre los hijos de Wilfredo I. La introducción termina con una escueta explicación acerca de las diferencias dialectales.

La sección siguiente titulada "Evolución histórica" está subdividida en ocho etapas que van desde los primeros tiempos de la independencia hasta el régimen franquista. El tercer punto se ocupa de la situación actual. Describe

los progresos del catalán como lengua propia, reconocida por el Estatuto de Cataluña, de 1979. Vallverdú examina el nuevo impulso hacia la normalización lingüística en el territorio de Cataluña donde su situación es más representativa, habiendo avanzado de manera más espectacular a pesar de las dificultades más notables. Señala los grupos lingüísticos existentes, el marco político y legal, el uso público del catalán en la administración, la enseñanza y los medios de comunicación, refiriéndose en un párrafo final a lo que sucede en el resto de los países catalanes.

Concluye el artículo apuntando las dificultades que encuentran catalán y castellano en España y catalán y francés en Francia como lenguas en contacto. En opinión de Vallverdú la recuperación debería llevarse a cabo por vía del respeto mutuo catalanizando a la población más activa al tiempo que se mantiene el castellano en el caso de España como lengua de relación con el resto del país.

El último trabajo, "Reflexiones acerca de la obra de Antoni Tapies", pertenece a Eberhard Geisler.

Tapies ha dicho que no tiene sistema puesto que en una época de crisis como la que le ha tocado vivir lo más aceptable es que un artista no lo tenga. Continuamente ha escapado de dar definiciones de sí mismo y de su obra. Por ello, sus escritos son, ante todo, respuestas coyunturales, meditación en torno del acto de crear y del estado de sensibilización especial que éste supone. Ha dejado, pues, a la crítica la tarea de ubicarlo, establecer relaciones, rastrear los influjos de Oriente y de las ideas dominantes en el arte moderno europeo con que su obra entronca naturalmente.

Partiendo de la premisa de que trasladar al lenguaje la experiencia estética ofrece siempre ciertas dificultades, Geisler propone una serie de reflexiones respecto de las técnicas empleadas por Tapies encuadrándolo dentro de las coordenadas del arte de nuestro siglo. Sobre la base del concepto hegeliano del arte como forma absoluta del espíritu va desarrollando la maraña de relaciones entre la producción del catalán, la fotografía y el arte figurativo, la filosofía de Heidegger y las vanguardias. Se detiene en la influencia del surrealismo y, como era de esperar, la del pensamiento oriental.

La constante irracionalista —que el mismo Tapies ha reconocido siempre como herencia racial— lo conecta con el surrealismo, cuya intención básica el artista ha hecho propia. A ella se unen la conmoción y la iluminación final (profana para la experiencia estética) comparable a las producidas por ejercicios de yoga.

El estudio es una excelente oportunidad para un acercamiento a la obra de este entrañable catalán, comprometido defensor de los derechos de una cultura nacional independiente, muy poco conocido en nuestro medio.

SYLVIA RAQUEL SANTANA

Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos siempre que se mencione la publicación de origen.

Se terminó de imprimir en el mes de diciembre
de 1986 en los Talleres Gráficos de
UNIVERSITAS, S. R. L.
Ancaste 3227 — Buenos Aires

