



Letras

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

número monográfico
siglos XVIII y XIX

44

JULIO - DICIEMBRE 2001

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Dr. HÉCTOR JOSÉ DELBOSCO

Directora del Departamento de Letras

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretario Académico

Lic. SANTIAGO BELLOMO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Directora

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretarios de Redacción

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Lic. TERESA IRIS GIOVACCHINI

Dra. ROSA E. M. D. PENNA

Consejo de Redacción

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

Consejo Asesor

Dra. CARMEN BALZER, Lic. TERESA HERRÁIZ DE TRESCA, Prof. MARÍA ESTHER MANGARIELLO, Lic. GRACIELA MATURO, Prof. CARLOS RISPO, Lic. RAÚL LAVALLE, Lic. LIA NOEMI URIARTE REBAUDI.

Prosecretaria de Redacción

Prof. ELSA GONZÁLEZ BOLIA

Consejo de Corrección y Distribución

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET, Prof. VALERIA MELCHIORE

Letras

44 (julio-diciembre 2001)

Número monográfico dedicado a los siglos XVIII y XIX

<i>Letras</i> cumple veinte años.....	4
---------------------------------------	---

HISPANÍSTICA

PEDRO LUIS BARCIA, El cuento rioplatense del período neoclásico (1700-1830).....	5
JUAN PABLO BARDIN, Luces y sombras en la música española del siglo XVIII.....	21
MARTA VANBIESEM DE BURBRIDGE, Un secreto a voces: Borges-Rimbaud.....	32
ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ, José Cardiel, Gonzalo de Doblas. Percepciones de América y heterogeneidad en el siglo XVIII.....	38
VERÓNICA ZUMÁRRAGA, La segunda vida de Anita Ozores.....	58

CONTEXTO LITERARIO Y CULTURAL

DANIEL CAPANO, El binarismo simétrico como operador del humor en <i>Il servitore di due padroni</i> de Carlo Goldoni.....	69
ADRIANA C. CID, <i>La casa de Bulemann</i> de Theodor Storm: estrategias narrativas para una intriga de la degradación.....	77
DOLORES DE DURAÑONA Y VEDIA, Conradino de Suabia en un poema de Alcardi.....	93
ANA MARIA LLURBA, Imágenes, concepción y escritura del cuerpo en la obra de Balzac.....	113

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Oscar Caeiro, <i>Temas de literatura alemana</i> (ADRIANA C. CID).....	121
Beatriz Curia, <i>El Cané desconocido</i> ; José Mármol, <i>El señor Anrumarrieta y otros escritos satíricos</i> ; Miguel Cané (p), <i>Dos pensamientos. Narración</i> (VALERIA MELCHIORE).....	123
Eduardo Ladislao Holmberg, <i>Filigranas de cera y otros textos</i> (JOSÉ MARIANO GARCÍA).....	125
Susana Rotker, <i>Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina</i> (MARÍA AMELIA ARANCET).....	127

LETRAS CUMPLE VEINTE AÑOS

En marzo de 1981 apareció el primer número de nuestra revista, bajo la dirección del Prof. Francisco Nóvoa, Director entonces del Departamento de Letras, y con el artículo liminar firmado por quien fue Decano fundador de la Facultad, el Dr. Angel J. Battistessa. Los nombres de aquellas dos personalidades de las letras argentinas y de la Universidad Católica, que fueron además queridos maestros para muchos de nosotros, quedaron así unidos en el acto fundador, convocándonos a mantener viva la obra que iniciaban. La publicación comenzó su andadura «alistada en la navecilla, símbolo delicado y fiel de nuestra Universidad», en palabras de su primer Director; dos décadas más tarde podemos decir con alegría que nunca se ha detenido. Padeció altibajos como era de esperar, pero los escollos siempre han podido ser sorteados. Por eso, es parte de nuestra celebración el hecho de que en 2001 hemos superado el retraso que nos afectó en años anteriores.

Letras cuenta con un referato de prestigio internacional y a lo largo de estos veinte años ha recibido la colaboración tanto de los profesores de la casa como de colegas de otras universidades del país y del extranjero. Cabe mencionar por ejemplo a Rafael Lapesa, Daniel Devoto, Diego Catalán, Celina S. de Cortazar, Alan Deyermund, Raúl H. Castagnino, Cesare Segre, Germán Orduna, Thorpe Running, Antonio Pagés Larraya, María Rosa Lojo, Pedro Luis Barcia, José Manuel Lucía Megías. Queremos recordar en particular entre los colaboradores a la prestigiosa lingüista Ofelia Kovacci, primera mujer Presidente de la Academia Argentina de Letras, que también integraba la comisión de referato. Su dolorosa pérdida nos sorprendió cuando este número entraba en prensa, y desde esta página deseamos brindarle nuestro sencillo pero sentido homenaje.

El Lic. Luis Martínez Cuitiño, uno de los Secretarios de redacción desde el primer número, se hizo cargo de la Dirección, tras el deceso del Prof. Nóvoa, entre 1986 y el primer semestre de 2000.

La revista es, como querían sus fundadores, «un órgano de formación e información para los estudios que se cultivan en nuestra Casa». Pero asimismo constituye una valiosa herramienta de canje por la cual ingresan en la biblioteca numerosas publicaciones especializadas de la Argentina y del extranjero, así como los libros enviados para la sección de reseñas bibliográficas.

También esperaban los fundadores que «el tiempo unido a la experiencia concreta vayan precisando y ajustando nuestros planes», y es en esa línea de permanente adaptación a los nuevos requerimientos que hemos decidido adoptar, desde el N° 42-43, la modalidad de los números monográficos.

Nuestro más profundo agradecimiento a todos aquellos, autoridades, colaboradores y lectores, que han hecho posible que lleguemos a esta celebración. Y sobre todo, a Santa María de los Buenos Aires, que ha impulsado los vientos prósperos y a quien rogamos que continúe guiándonos.

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Directora

HISPANÍSTICA

EL CUENTO RIOPLATENSE DEL PERÍODO NEOCLÁSICO (1700-1830)

PEDRO LUIS BARCIA

Academia Argentina de Letras

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad Nacional de La Plata

Universidad Austral

INTRODUCCIÓN

Como se sabe, las historias de la literatura argentina dan comienzo a la historia del cuento con "El Matadero" de Esteban Echeverría. En realidad la verdad es otra. Como no se sabe, hay una considerable cantidad de testimonios cuentísticos en el Río de la Plata previos a Echeverría. Incluso, hay media docena de cuentos románticos anteriores al relato maestro, de naturalismo *avant la lettre* recién citado. Nuestra investigación los ha ido sacando a la luz.

He anticipado, en un par de trabajos, con el título común de "Los protocuentos en la Argentina", el material situado en dos momentos: 1555-1602 y 1605-1663¹. Aquí me ocupo del cuento en el Río de la Plata entre 1700 y 1830, es decir el lapso que correspondería al momento neoclásico de nuestra literatura. Con la salvedad, claro, de que el barroco entre nosotros entra con vigor hasta mediados del siglo XVIII, conviviendo algunos de sus rasgos con las primeras manifestaciones de la Ilustración en literatura. De igual manera, el año 1830 no es definitivo, sino más bien convencional. Ese año regresa Echeverría de su estada parisina pero su primer intento romántico *Elvira o la novia del Plata*, aparece en 1832. Pero, es obvio, estas fijaciones cronológicas de comienzo y fin de algo son harto engañosas en este campo, porque los movimientos, ismos y tendencias se solapan, superponen, confluyen, conviven, se interactúan. En fin, a Dios y al hombre gracias, la expresión literaria no es pasible de grillas y centímetros. Su dinamismo, porosidad y contaminación vitalizadora la rescatan de una estimación suiza de relojeros críticos y de meridianos de Greenwich poéticos.

¹ Véase Barcia, Pedro Luis. "Los protocuentos en la Argentina. 1555-1602", en *Homenaje a Carlos Orlando Nállim*, Mendoza, Univ. Nac. De Cuyo, Fac. de F. y Letras, 2001, pp.111-152 y "Los protocuentos en la Argentina. 1605-1663", en *Actas del VIII Congreso Nacional de Hispanistas*, San Juan, Univ. Nac. de San Juan, son 46 pp. (en prensa).

En este abordaje al período neoclásico me ocuparé de los cuentos inclusos, de los cuentos en verso y de los cuentos publicados en periódicos del período acotado.

1. LOS CUENTOS INCLUSOS

En mis trabajos anteriores, citados en la primera nota, me he detenido a teorizar sobre el carácter de los cuentos inclusos y las formas de inserción en textos mayores -crónicas, historias, libros de viajes, memorias-, su relación con el contexto, su intencionalidad, su funcionalidad, etc. En el período neoclásico se reduce, con respecto a los dos primeros siglos del período hispánico, la presencia de cuentos injertos en obras de diferente índole. Es como si el cuento fuera buscando una independencia y una esfericidad propia, sin incluirse en un bastidor del que depende y en el que tiene arraigo.

Me ocuparé de dos libros de viajeros, de diferente oficio y espíritu, pero de semejante vivacidad expresiva. Uno, cuya obra ha sido muy poco frecuentada, por la crítica literaria: el franciscano fray Pedro José de Parras; el otro, autor muy trajinado y centro de todo tipo de discusiones literarias: don Alonso Carrió de la Vándera, visitador del sistema de correos, postas y tambos.

1.1. *Diario y derrotero de sus viajes. 1749-1753* de Pedro José de Parras

El autor y su obra no suelen ser incluidos en las historias literarias rioplatenses². La obra que me ocupa es el texto en que da noticias de sus viajes de inspección por los asentos y misiones franciscanas del Río de la Plata -la bibliografía mayor de esta naturaleza se centra en las misiones jesuíticas-, por los años que se señalan. Su *Diario y derrotero*³, que el autor llama en un humilde minimalismo franciscano “esta obrita”, es un relato cronológico, muy ordenado, que numera los párrafos de su exposición, (“así se plantean los asuntos con más claridad”), compuesto en prosa excelente, ponderable por lo fluida y armoniosa. El texto se divide en dos partes y un apéndice. La primera se ocupa del viaje desde su Aragón hasta Buenos Aires; la segunda, desde Buenos Aires a Paraguay, retorno a Buenos Aires y excursión a Córdoba. El apéndice registra su viaje a las Misiones. Parras parte, machadianamente, ligero de equipaje; dice: “Tomé el báculo, sombrero y breviario y partí por el camino de Zaragoza” (p.25). Incluye sabrosos y aprovechables avisos para los viajeros, apoyado en su báculo y en la experiencia obtenida en sus andanzas.

2 Pedro José de Parras nació en un pueblecito de la provincia de Teruel, España, en la primera mitad del siglo XVIII y aún vivía en 1787. Profesó como franciscano en Zaragoza. Llegó a Buenos Aires en junio de 1749. Salió desde la Recoleta a sus viajes al Paraguay, Misiones y Uruguay. Permaneció en América hasta 1768, en que retornó a España. En 1776 regresó al Plata como teniente de Vicario General en la Armada de Pedro de Cevallos. Fue designado cancelario de la Universidad de Córdoba del Tucumán.

3 *Diario y derrotero de sus viajes. 1749-1753*. España, Río de la Plata, Córdoba, Paraguay. Fueron publicados por vez primera en la *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires*, t.IV, 1882, que dirigía don Manuel Trelles. Luego el ms. se perdió. Cito por la edición de Buenos Aires, Ediciones Argentinas Solar, 1943, 254 pp., con una “Nota preliminar” de José Luis Busaniche. Otra obra suya es *Gobierno de los regulares de la América, ajustado religiosamente a la voluntad del Rey*, Madrid, 1782, 2 vols. Esta obra figuraba en la biblioteca del obispo Azamor, v.n.9.

Parras es un hombre de Iglesia y su visita es pastoral y de inspección. Traza un estado de las misiones y asientos franciscanos en el Plata, que el viajero denomina como "la remotísima región del Tucumán" (p.24). Lo primero que narra, o mejor dicho, a lo que alude, muy sintéticamente, es a tres prodigios que le comentan oralmente en Daroca, ocurridos en 1514. El primero es el de una piedra de molino que sobrenada las aguas que inundan la ciudad murada y golpea una y otra vez la puerta encadenada hasta que hace saltar la cerradura y el agua se escurre fuera del casco urbano. El otro prodigio es el de un hombre convertido en piedra por falsear un juramento, y el tercero el de las seis consagradas que se bañan en sangre cada día de Corpus (cap. II, p. 32). Pero, luego de distraerse con la materia prodigiosa, acotadamente evocada, dice: "Volviendo a coger, pues, el hilo de mi diario, digo..." (p.33).

Sobre el cierre del segundo capítulo, narra "un caso gracioso" a su entrada a Madrid, que es más bien una anécdota chistosa. El calesero que lo conducía es detenido por la guardia antes de entrar en el egido urbano y pretenden cobrarle impuesto por la bota de vino que lleva consigo. Y el gallego les respondió: "Yo lo mudaré de vasija y lo pondré en otro cuero que es libre de gabelas por privilegio antiquísimo". Se embuchó todo el vino de la bota entre pecho y espalda, y luego traspasó la puerta de la Villa de Madrid (pp.40-41).

Recuerda un caso que le contó fray Diego Montenegro, "sujeto digno de todo crédito" (p.80): cómo en una oportunidad en que pescan un taurón (tiburón), hallan en su seno: "un hombre con calzones, camisa y coetillo". Y comenta: "El caso es fuerte (...) aunque yo no he visto ninguno que pueda tragarse a un hombre entero" (cap. VIII, p.81). Sí ha visto -con los ojos de la cara- cómo sacaban del estómago del pez una peluca y "un librito de doctrina cristiana del padre Arbiol" (p.80).

En la segunda parte del *Diario y derrotero* narra un milagro actuado por fray Luis de San Bernardo, franciscano que había convertido de la gentilidad a muchos indios. Un conjunto de caciques reacios a su doctrina "le quitaron la vida con inaudita crueldad a dicho religioso, a quien estando vivo le sacaron el corazón, y con él en la mano nos predicó tres días" (p.195), testimoniaba un indio viejo, corregidor del pueblo.

En medio de su objetividad informativa, Parras consigna un caso que parece, al menos, extraño. Me refiero al mono domesticado por él que lo acompañó gran parte de su visita, desde Paraguay a Santa Fe, y que, entre otras habilidades: "me sostenía el breviario abierto todo el tiempo que yo rezaba" (cap. IX, 218)

En el cap. X, final del *Diario*, se contiene lo que Parras llama "un bellissimo chiste" (235-236). No es ficción, sino una broma pesada jugada a un padre franciscano que no respetaba la orden de no apartarse del grupo que caminaba por la selva. Un grupo de mozos se desnudan, se pintan con barro, toman macanas y bolas y lo acosan al pobre fraile que había quedado aislado, haciéndole creer que era un grupo de indios que lo atacaba. Después del susto, el religioso no se apartó jamás del grupo. Esto es cuanto se halla en la obra de Parras. La materia narrativa -chiste, cuento al caso, anécdotas extrañas, prodigios- se halla abocetada. Ninguno alcanza una explicitación y tratamiento graduado y de suspensión. Todo va apretadamente, como para no distraerse demasiado de su discurso expositivo, del viaje y sus circunstancias.

1.2. *El lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de Alonso Carrió de la Vandra.

En 1771, en su carácter de segundo comisionado para el arreglo de correo y postas desde

Buenos Aires hasta Lima, Carrió realiza su viaje de inspección del cual nacerá el *Lazarillo*. La obra difiere del *Diario* de Parras, en tanto es obra de un laico, con otros intereses y focos de atención. De este entretenido e interesante librito, solo atenderé a los cuentos incluidos, marginando el conjunto de cuestiones que distrae la atención hacia otros problemas. Lo primero que llama la atención es la escasa inclusión de materia narrativa breve en el seno del discurso predominantemente descriptivo y reflexivo, cuando se esperaría de su talante divertido y chispeante mayor abundancia de cuentos de quien convivió con diversidad de personas en los fogones de tambos y postas, a lo largo de su lento camino. Tal vez respetó sus propias declaraciones, cuando dijo: "Y no den tanto crédito a los charlatanes extranjeros, y en particular, a ciertos viajeros, que para hacer apacibles sus diarios andan a caza de extravagancias, fábulas y cuentos, que algunos españoles les inspiran, para ridiculizar sus memorias entre los hombres sabios" (p.343)⁴. Lo dicho es aplicable a extranjeros, pero también a criollos y a españoles.

Habría en el cuerpo del *Lazarillo*, haciendo un balance un tanto simplista: un chiste, un cuento breve, otros dos cuentos de camino y un cuento en clave, que es el más significativo del texto. Advierto que las designaciones de "chiste" y "cuento" las hago desde una acepción actual, pues, por entonces, era muy laxo y vago el uso de tales designaciones.

El chiste aparece en el cap. XVIII (p.372) y se basa en una respuesta tosca de una dama a quien le regala una flor. Es intrascendente. El cuento breve se sitúa al final de un capítulo, el IV, (pp.176-177), y por su posición, sirve como descansadero de la larga descripción, pero su real intencionalidad no es distraer al lector, sino plantear un caso dubitativo a los inteligentes de Lima. Se trata de un español que duerme junto a su carabina en mitad del campo y es despertado por un indio armado de lanza que ingenuamente le dice: "Español, haz tun". El español lo hace, descargándole las dos balas en el pecho del indígena. Y propone la cuestión por resolver: "Se pregunta a los alumnos de Marte si la acción del español procedió del valor o de la cobardía, y a los de Minerva, si fue o no lícita la resolución del español" (p.177).

En el cap. XV (pp.317-320) se dice: "Viene al caso un chiste" (recuérdese el uso de las acepciones dicho), y es al caso porque se refiere a una dificultad padecida por los viajeros, como Carrió mismo, de hallar en el camino mulas de relevo. Pero, una vez más, se vale de la ocasión para coquear, con patada de mula taimada, a los jesuitas, por los que no tiene simpatía ninguna. Se refiere, en realidad, al uso ladino —en su doble acepción— que ellos hacen de las lenguas nativas indígenas para ocultar su discurso e intenciones a los españoles. En este caso el padre engaña, hablando en "lengua mexicana", a un inadvertido obispo viajero. El cuento está al servicio de la descalificación de la Compañía. El autor retoma al cabo su palabra descriptiva, abandonando su excursión narrativa exigua, al decir: "Basta de digresión y volvamos a tomar el hilo de nuestro discurso".

Más adelante, en el cap. XXIV (pp.431-432), tropezamos graciosamente, con el penúltimo de los relatos breves que ingiere el *Lazarillo* en la prosa descriptiva de su viaje. Es un cuento poco perfilado que versa sobre la apuesta de un inglés de ir desde Buenos Aires a Córdoba en cuarenta y ocho horas. Tercia un tucumano, cambian insultos, y al final el agua no llega al río, ni el cuento tiene clausura atractiva.

⁴ Cito por Carrió de la Vandra, Alonso ("Concolorcorvo"). *El lazarillo de ciegos caminantes*. Edición, prólogo y notas de Emilio Carilla, Barcelona, Editorial Labor, 1973; "Textos Hispánicos Modernos", 24. Del mismo Carilla v. *El libro de los "Misterios"*. *El lazarillo de ciegos caminantes*, Madrid, Gredos, 1973, con abundante bibliografía.

En los tres casos citados, Carrió habla siempre de "chiste" y no de "cuento", sin detenerse, claro, a distinguir especies. En rigor, estarían dentro de la primera categoría, el primero dicho y éste del inglés fanfarrón.

Estrictamente hablando, el único cuento del libro sería el que lo cierra, en el "Apéndice 3" (pp.467-473). Es lo último que leemos, y tiene su intención personalísima de agresión a los enemigos del autor. Se trata de "Las cuatro P de Lima". Se sitúa el cuento en el seno de una discusión en torno a cuál de las dos ciudades prima sobre la otra, si México o Lima. Carrió lo ofrece como forma de cierre distendido, después del largo viaje lectivo: "Para que Vm. dé fin, señor inca, a un viaje tan pesado, le contaré a Vm. una burla chistosa" (p.467). Supuestamente, para los limeños las cuatro "P" que cifran los valores de Lima en la discusión serían las correspondientes a: Pila, Puentes, Pan y Peines, según la estimación que hacen tres de los chapetones presentes, frente al Arzobispo. El gachupín guatemalteco, en cambio, esclarece por otra vía el enigma grafemático, al manifestar que corresponden a cuatro apelativos de señores de la amistad del clérigo: Pedro, Pardo, Paulino y Perulero. Así planteado, el enigma parece una tontera y nos deja el sabor que aquí hay gato encerrado. Los estudiosos de Carrió han sugerido que las cuatro P ocultan y sugieren a la vez, los apellidos de cuatro de sus enemigos en las gestiones del correo: José Antonio Pando, Felipe Porcel, Juan Bautista Pando y Antonio Perlier⁵.

Es evidente que el enigma de las cuatro P no se refería a los cuatro amigos del Arzobispo, sino a los cuatro enemigos de Carrió de la Vandera. En el "Prólogo", el autor había hablado de "las cuatro prodigiosas PPPP" (p.104) y vuelve al cierre sobre la cuestión. Es muy sugestivo que en la apertura y conclusión del libro aluda al mismo recurso; esto evidencia la intencionalidad oculta en el juego literal. Indudablemente, se trata de un cuento con clave, apoyado en un procedimiento frecuente en la cultura popular: las cuatro S de los enamorados, las cuatro F de la mujer, o las cuatro P del viajero: pasaporte, plata, petaca y pasaje, hoy aplicables con efectividad como recurso mnemotécnico antes de partir.

El cuento en clave de Carrió tendrá descendencia, pues lo retomará Ricardo Palma en una de sus sabrosas tradiciones: "Las cuatro PPPP de Lima"⁶, aunque esta narración no sea muy entretenida. Palma alude a las cuatro P como: Pan, Puente, Pila y Puente, y aventura alguna explicación, algo especiosa, para este último vocablo.

Parece ser una nota común a los libros de viaje y memorias del XVIII la sobriedad en la inclusión de materia narrativa, a diferencia de lo dado en los dos siglos precedentes. Si compulsamos un par de libros que son interesantísimos centones por la materia que aportan, las observaciones sobre la realidad rioplatense y la agudeza de lo señalado, como la *Descripción de la provincia del Río de la Plata* (1772) del español Francisco José Millau y *Noticias sobre el Río de la Plata: Montevideo en el siglo XVIII* (1794) de autor desconocido, se comprueba que los escritores no se apartan un jeme de su plan propuesto, uno más apegado a lo etnográfico y geográfico y el otro al plano económico. Tampoco en las famosas cartas de los padres jesuitas Gervasoni y Cattáneo se incluyen cuentos ni cuentecillos.

No sé si estimar esto como propio de la mentalidad ilustrada con su sostenida división de campos y terrenos, en razón de la creciente especialización. O la voluntad, propia de la época,

5 Ver Carilla, ob. cit. "Las cuatro PP", pp.77-83.

6 Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas completas*. Edición y prólogo de Edith Palma, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 588-589.

de no desplazar un informe, discurso básicamente racional, al campo de lo ficticio, lo fabular o lo cuentístico, impropios de aquel nivel. En cambio, la inversa sí se da, incluso como poéticamente recomendable: la fuerte penetración de lo reflexivo, racional y aun ensayístico en el ámbito de las ficciones narrativas, novela y cuento, de la etapa iluminista. La fábula encarna por definición esta *líason*, cara a la literatura neoclásica, de allí que sobreabunde en la época. Pero la narrativa amplia y breve también se movió con la intencionalidad de asociar lo entretenido y lo provechoso, que, por supuesto —es decir, que pone por debajo, y, digamos la verdad, a veces, por encima— incluye lo reflexivo y racional

2 LOS CUENTOS EN VERSO

Como ha sido una larga tradición del cuento, en Oriente y Occidente, el relato se ha dado en prosa y en verso, menos en esta vía que en la primera. Pero el cuento en verso ha pervivido a través de los siglos en las expresiones de la oralidad y de la literatura. En los trabajos citados inicialmente, he mostrado la presencia de cuentos en verso, por ejemplo, en *Argentina* (1602) de Centenera. En el neoclasicismo se mantiene, con menos vigencia y presencia que en los anteriores, el cuento en verso.

Vengamos a nuestra realidad rioplatense durante el período neoclásico. Alejandro Parada (v.n.10) ha detectado la oferta en librerías porteñas, en 1825 y 1828, de una obra: *Cuentos en verso castellano*, de la cual no tenemos noticias sino del título, pero cuya presencia en el listado librario confirma la supervivencia del cuento en verso durante el período que nos ocupa. El aporte rioplatense al género es exiguo. Tenemos, al menos, un par de piecitas en verso que exhibir. Poca cosa, pero es nuestra.

En 1812, fray Cayetano Rodríguez publicó un “Cuento al caso”, en *El Grito del Sud*, periódico porteño⁷. Se trata de un romancillo heptasílabo, muy siglo XVIII. El poeta se dirige a su amigo Arquinto —con los nombres artificiales al uso— para narrarle el encuentro, en medio del campo, de los dos actores de su relatito: un esbirro español y un guaso tucumano. Aquél, armado de pistola, le ordena detenerse al gaucho e intima a que se rinda. El guaso le da un golpe de cabestro, lo desarma y le perdona la vida, no sin antes ordenarle que se desnude, dejándolo en camisa para avergonzarlo. Ésta es toda la acción del cuento. El resto es ponderación elocuente del poeta a favor del gesto del hijo de la tierra.

La tesitura expresiva del poemita es al mejor estilo de Meléndez Valdés, con apelaciones al mundo cultural libresco (*Hesperia*, “su caballo/ que el Macedonio mismo/ se lo habría envidiado”, “el héroe de la Mancha”, “sucesores de Marte”) que conviven, en el seno del texto con elementos locales, y esto es una subrayable novedad: tucumano, “el altivo Aconquija” y el detalle del apero criollo — primero en verso en un autor argentino—, “un bozal repulido,/ un par de guardamontes,/ unos bastos estribos,/ una usada carona/ y un recado mezquino” (vv.12-15), con la inclusión infrecuente en la lengua poética neoclásica, de argentinismos como “guardamontes”, “carona” y “recado”. Además del plano de los actores —el hijo de Tucumania

⁷ *El Grito del Sud*, Buenos Aires, martes 1° de diciembre de 1812, t. I, n° 21, pp. 161-168. Recogido en *La lira argentina*. O colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su Indendencia. Edición crítica, estudio y notas por Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, MCMLXXXII, poema XXVII, pp. 81-88 y notas.

y el de Hesperia-, es el encuentro de dos ámbitos culturales y lingüísticos.

El poema se titula, como dije, "Cuento al caso". Como cuento, es de escasa acción y de elemental factura. Lo que advierte, repito, acerca de las denominaciones de las especies literarias por entonces. En cuanto a lo de "al caso" se sabe que se llama así al relato que se narra a propósito de una cuestión, problema, mención que acaba de hacerse. Exige un contexto previo en el cual se inserta y funciona con referencia a él, al que apela. En el periódico *El Grito del Sud*, en que fue publicado, no hay contexto inmediato. De modo que la calificación de "cuento al caso" debe entenderse en el vasto marco de la "cuestión independentista" que centraba la atención de todos por entonces, pues recuérdese que estamos en 1812. En esta amplia situación contextual, que el título del periódico evoca, cobra sentido el relato del triunfo hábil y, al tiempo, generoso, de un gaucho frente a un soldado godo, en medio del monte tucumano.

El otro cuento en verso del que hablé es muy breve, como que cabe en una décima. Se trata de este texto:

Érase, oyentes, que se era
un tal Icaza por nombre,
diz que al sol trepar a ese hombre
se le puso en la mollera.
Hizo unas alas de cera
para conseguir su intento,
se acercó al sol, su ardimiento
las alas le derritió,
¡ con lo que al suelo cayó
pagando su atrevimiento!
Y se acabó el cuento⁸.

Es curiosa la inserción de esta décima-cuento al final de un romance del obispo de Camaco, doctor José Agustín Molina y Villafañe (1773-1838). El poema en cuestión lleva el número CXLVIII en la compilación de Zeballos, y versa sobre las luchas de Tristán y los defensores del Norte argentino, durante las guerras de la independencia. Dice al final: "...como quien el Triunfo canta,/ le voy un cuento a contar". E inserta la décima. Véase que la espinela comienza como los cuentos orales populares: "Érase...que se era..." y además, apela a los "oyentes". Asocia expresiones de la lengua oral: "diz", con recursos de la narrativa popular. Vimos antes la fórmula de apertura, también usa la de cierre: "Y se acabó el cuento".

Obviamente la historia que sintetiza en diez versos es la de Ícaro, aquí trasmutado en "Icaza". Sin duda hay alguna alusión política a un personaje de la época, que hoy se nos escapa. La historia intemporal, cifrada en poca materia expresiva, se aplica a una realidad inmediata como modelo de ilustración. Estamos frente a un uso ejemplarizante de la historia mítica sabida, aplicada a la realidad política inmediata en el marco de las luchas independentistas.

8 "Décima", en *Cancionero popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras*. Compilado y reimpresso por Estanislao S. Zeballos, Buenos Aires, Imp. Lit. y Encuadernación de Jacobo Peuser, 1905, t. I (único), p. 324.

3. EL CUENTO Y EL LECTORADO RIOPLATENSE

Pese a los proclamados estudios de recepción, casi todo el esfuerzo se ha dado en el plano de la recepción crítica de una obra o autor y no en atención al lectorado común no especializado. En este terreno los trabajos son escasísimos. Se entiende, porque es complejo demostrar el efecto de un texto en un lector que no opera profesionalmente, sino gustosamente como tal.

Las compulsas acerca de las bibliotecas privadas rioplatenses del período 1700-1830 han arrojado provechosa información. Así el trabajo fundacional del padre Guillermo Furlong, los subsiguientes de José Torre Revello, Daisy Rípodas de Ardanaz y tantos otros que han contribuido con sus investigaciones a ofrecernos un panorama del contenido de lo que hasta el siglo XIX se llamó "librerías", esto es las colecciones privadas de libros⁹. A estos aportes debe sumarse el rastreo y análisis de los avisos y publicidades de los periódicos, en el período 1810-1830, como el modelico y minucioso de Alejandro Parada¹⁰.

Estos listados proponen índices de lecturas potenciales, cuyo grado de intensidad, relecturas, etc, son difíciles de establecer. Salvo, tal vez, en el caso de los libros profesionales sobre medicina, derecho, teología, historia que son citados y de los que se hacen transcripciones en los escritos de los dueños de las dichas librerías. Allí están los catálogos de las bibliotecas privadas de Juan Baltasar Maziel, Francisco de Ortega (Montevideo), Santiago Liniers, Saturnino Segurola, Manuel de Ríglas, Tomás Godoy Cruz, Monteagudo, Belgrano, San Martín, Gregorio Funes, Rivadavia y tantos más, cuyo número sigue ampliándose con nuevos registros.

Las lecturas placenteras, gustosas o de recreación generalmente no dejan su huella en los escritos de los intelectuales de entonces, excepto alguna ocasional mención en la epistolografía, que es un buen terreno de exploración. La mayor parte, en ese campo, es postulación de posibilidades que afirmación probable y cierta. Dentro de la lectura recreativa, por supuesto, entran los cuentos.

En el XVIII y primer tercio del XIX, los cuentistas europeos difundidos y conocidos son escasos. Las vías de conocimiento fueron dos, los libros españoles y franceses y las páginas de los periódicos europeos y rioplatenses. En las orillas del Plata el número de cuentistas europeos con cierta difusión no supera el de cuatro o cinco. Dos de ellos, dominantes: Voltaire y Marmontel.

La presencia de obras suyas en las bibliotecas privadas no supone alcanzar el uso, provecho o frecuentación lectivos de dicho material. En el caso de los cuentos y *nouvelles* de Voltaire, ellos figuraban en las obras completas o selectas, y descansaban en los estantes de las librerías de Maziel, Liniers, el obispo Azamor, Francisco de Ortega y Rivadavia. Allí figuraban en distintas ediciones que iban de los muchos tomos, como en la de Ortega: "Cuarenta tomos de obras de Bolter" (1790) o en nueve volúmenes, en la de Azamor (1764), o en cuatro tomos en la de

9 Furlong, Guillermo. *Bibliotecas argentinas durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, Huarpes, 1944. Torre Revello, José. "Bibliotecas en el Buenos Aires antiguo desde 1729 hasta la inauguración de la Biblioteca Pública en 1812", en *Revista de Historia de América*, Buenos Aires, n° 59, enero-junio de 1965, pp. 1-148. Rípodas Ardanaz, Daisy. *La biblioteca porteña del obispo Azamor y Ramírez*, 1778-1796. Introducción y edición por... Buenos Aires, PRHISCO-CONICET, 1994.

10 Parada, Alejandro. *El mundo del libro y de la lectura durante la época de Rivadavia*. Una aproximación a través de los avisos de *La Gaceta Mercantil* (1823-1828), Buenos Aires, UBA, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, 1998; Cuadernos de Bibliotecología, n° 17, 174 pp.

Liniers (1810). A la vez, las obras se ofrecerán, años después, en anuncios periodísticos, como los de *La Gaceta Comercial* (v. Parada, ob, cit.), donde aparecen ofrecidas las *Nouvelles* de Voltaire en 1825, o la edición de obras completas, en 63 tomos, en 1827.

Voltaire va a motivar con sus cuentos y novelitas un tipo de cuento crítico de los dogmatismos de distinto signo y de los reduccionismos en diferentes planos, atravesados por un oreo irónico. Sus cuentos tienen una extensión de dos o tres páginas, "Los dos consolados" o "Memnón o la sabiduría humana. Cuento oriental" hasta un par de decenas, tal "El mundo tal como va". Vamos a considerar algún ejemplo significativo en el Plata.

En cuanto a la obra del otro autor mencionado, Jean François Marmontel (1723-1799), se difundieron en el Plata dos de sus colectas cuentísticas. *Les contes moraux*, París, 1761, la primera edición, que se fue ampliando en su contenido; una de 1765 estaba en poder de Maziel; la edición de París, L. Tenré, 1820, con sus seis volúmenes, la ofrecía *La Gaceta Mercantil* en 1825. Los cuentos los fue publicando el autor, la mayoría anónimamente, en el *Mercur de France*. La otra colección, menos difundida, fue *Les nouveaux contes moraux*. El caso de Marmontel no es tanto del "cuento filosófico" a lo Voltaire, sino el "cuento moral". Su obra, muy de acuerdo con las concepciones del arte de la Ilustración, combina, horacianamente, lo dulce y lo útil, pero la prédica del autor está barnizada por una moralina de salón y su obra es el reino de la obviedad y de los preceptos éticos manidos. Algunos de sus cuentos motivaron libretos de ópera en su tiempo. Su obra final fue *Memorias de un padre*, con la friolera de veinte volúmenes, que dedicó a la formación de sus hijos. Nada sabemos acerca de si alguno de ellos alcanzó a leer empresa tan vasta para avanzar en su formación moral.

Toda esa producción moralizante se inserta en una vasta literatura didascálica de amplia difusión y de uso escolar, incluso. Títulos como *Almacén de señoritas*, *Education des filles*, *El almacén de los niños*, *Moral de la juventud*, *Escuela de señoritas*, *Lecturas útiles y entretenidas*, y otros en boga entonces, son antologías al servicio de la educación cívica, moral y de buenas maneras. En el material seleccionado había habitualmente cuentos, por aquello de que los conceptos se afirman mejor con la carnadura de la ficción y lo de Séneca: "Largo es el camino de los conceptos, breve el de los ejemplos". Algunos de estos textos alcanzaron mayor prerrogativa que otros, *verbi gratia*: *Cuentos a mi hija* de Jean Nicolás Bouilly, Madrid, 1821, o el *Almacén de las señoritas adolescentes o diálogo de una sabia directora con sus jóvenes discípulas* de Jeanne Marie Leprince de Beaumont (Madrid, 1804, 4 vols, traducción española de Plácida Barco López); o *El amigo de los niños* de Antoine Sabatier de Castres.

Más conocida aun fue la obra de Mme. Stéphanie-Félicité du Crest de Saint-Aubin, condesa de Genlis, niña prodigio y autora de fecundidad leporina, como hubiera dicho Paul Groussac. Se atareó en una literatura al servicio de la educación juvenil. Escribió, con esta intención, teatro, como *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, novelas didácticas, como *Adèle et Théodore*, difundida en Buenos Aires junto a otras dos suyas: *Les chevaliers du Cygne* y *Mlle. De Clermont*. También fueron obras conocidas de su pluma, *Annales de la vertu ou Histoire universelle, iconographique et littéraire, pour servir à l'éducation de la jeunesse et à l'usage des artistes et de littérateurs* y *Leçons d'une gouvernante*, que incluye algunos relatos. Además, esta escritora tomó como modelo los de Marmontel para un volumen propio de *Contes moraux*, de amplísima difusión, aun hasta 1868, en que se imprimió una edición ilustrada de ellos.

En la biblioteca de Liniers se registra un "tomo en papel" titulado *Cuento moral*, del que no

sabemos qué cosa era. Pero si se trató de un volumen entero, la nominación de "cuento" es incorrecta, pero muestra la indefinición terminológica común a todo el siglo hasta entrado casi el XX. Valga un ejemplo: *La loca de la guardia* (1896) de Vicente Fidel López va llevar el epígrafe de "cuento" y es un volumen de cerca de 300 páginas.

Otro autor francés que fue abundantemente leído en el Plata y cuyas obras aparecen en las bibliotecas de entonces fue La Fontaine, muy conocido por sus fábulas pero también como autor de cuentos. Es propio de este autor en el género narrativo breve, el espíritu malicioso de los *fabliaux*. La mayoría de sus piezas no son originales en sus argumentos, sino que se basan en textos previos –Rabelais, Horacio, Périers, Marot- que el francés reelabora con personal apropiamiento de dicha materia.

En algunos periódicos aparecerán versiones españolas de cuentos franceses tomados de esas compilaciones didascálicas..

Pero no solo los autores franceses han estado presentes en el Plata con cuentos. Hay otro autor que ha pesado, tal es el caso de Joseph Addison, el famoso editor de *Tattler* (1709-1710) y *Spectator* (1711-1712). Aunque su influencia mayor fue como ensayista y articulista, en sus periódicos –difundidos en nuestro ámbito tempranamente-, incluyó cuentos, que asociaban dos de las tendencias de la época: el orientalismo y la reflexión moral o cívica. Todo presidido por una *aurea mediocritas*. También, con menor presencia, sin duda, algunos de los escasos relatos breves de Madame de Stäel se conocieron entre nosotros a través de versiones francesas.

En síntesis, fueron dos autores franceses los de mayor hegemonía en el lectorado neoclásico rioplatense, en el campo del cuento, Voltaire y Marmontel. Y otros tres, en una segunda línea de preferencia: La Fontaine, Addison y Mme. de Stäel.

Las tendencias dominantes en estos autores, que se proyectarán en el Río de la Plata, son tres. La del *cuento filosófico* a la manera volteriana, que aprovecha la ficción no solo para cuestionar criterios generales acerca del conocimiento –relativismo, dogmatismo, tolerancia- sino también para la crítica social y de las costumbres. La del *cuento moralizante*, según la preferencia de Marmontel y La Fontaine. Y la del *cuento oriental* practicado por el mismo Voltaire, Addison y, espaciadamente, por la Stäel. Cabe advertir que las modalidades se entrecruzan y solapan en la realidad-la única realidad- de los textos. Debe recordarse que entre 1704 y 1708 Antoine Galland publicó su versión francesa de *Las mil y una noches*. A partir de entonces, la obra se convierte en una fuente no ya solo aprovechada sino saqueada, primero por los cuentistas franceses y luego por todos los europeos. Se padece una corriente de "orientalismo", en cuestiones de escenografía, asuntos y recursos. Pero hay una modificación profunda en manos de los autores modernos. Los cuentos milunanos están destinados, fundamentalmente, al goce y el entretenimiento puros. En manos de Voltaire, de Marmontel y compañía, se verán transidos de reflexiones morales, políticas, ideológicas. Lo que es pura fruición en la obra original se transmuta en apólogos con moralejas explícitas. Y se usan las situaciones y vestimentas orientales para fustigar a la Corte o a la Iglesia.

4. EL CUENTO Y EL PERIODISMO.

Las preocupaciones sociales, éticas, filosóficas de la Ilustración se proyectan también en el espacio de la literatura cuentística, con menos ámbito de desarrollo que en la novela, sin duda,

que fue preferida para la amplia exposición ideológica a través de la persuasión de la trama entretenida, pero con la eficacia, a favor del relato escueto, de la brevedad contundente en que se concentran propuesta y reflexión. Cumplía, de este modo, cabalmente con la intencionalidad de la educación popular que los periódicos neoclásicos asumen

La invención del periódico marcó un hito en la proyección del cuento. Al ofrecer el condicionamiento de un espacio acotado en sus columnas, sugirió la publicación de esta especie narrativa breve, apta para la inicuidad del espacio de gacetas y periódicos. El cuento ocupará poca superficie del papel noticioso, a lo sumo se completará en un par de entregas. Junto a la crónica, el cuadro de costumbres, el cuento halló ámbito propicio en las páginas de los *journaux*. Siendo vía de lección, más que de entretenimiento puro, el cuento se propone como ideal para un aleccionamiento oportuno y eficaz, en tanto la moraleja, explícita o no, se valida mejor en la brevedad del texto.

Por un lado, el periódico estimuló a los cuentistas reales o potenciales y, por otro, generó un lectorado propio a través de la frecuentación de las páginas cotidianas o frecuentes. A comienzos del XIX, en el Río de la Plata, no competirá con la novela. Esto sucederá a partir de 1845, o algo más aún, cuando el folletín romántico se vaya haciendo cancha en las columnas periodísticas, hasta lograr su espacio propio y reservado. Entonces, el cuento será una suerte de comodín, inserto en el folletín, como descansadero, o bisagra, hasta el recambio por otra serie narrativa aserrada de la novela siguiente.

Haré una exposición de lo colectado en materia de cuento en las páginas de los periódicos básicamente porteños del período que va desde 1815 a 1830, que exploré en momentos en que fechaba e identificaba las piezas incluidas en *La lira argentina* y en la *Colección de poesías patrióticas* y rescatando el medio centenar que quedara disperso sin agavillar. Es posible que no haya colectado todo lo que se produjo, pero lo reunido es suficientemente representativo.

Felipe Senillosa fue el editor de *Los Amigos de la Patria y de la Juventud*, periódico que alcanzó una corta vida impresa de solo seis números (entre el 18 de noviembre de 1815 y mayo de 1816). Para nuestro interés, la publicación ofrece algunos aportes que, aunque poco relevantes, merecen rescatarse atentos a la escasa presencia de materia cuentística en las páginas periodísticas del período. El impreso centra su atención en el aspecto educativo; respalda los conceptos y sugerencias pedagógicas inteligentes del chusco fray Francisco de Paula Castañeda. La presencia frecuente de fábulas en verso, de reflexiones sobre educación y la aplicación didascálica de las breves piezas narrativas y cuentos morales, marca una neta tendencia de la publicación.

El número inicial del periódico contiene "La fuente de la amistad. Cuento moral" por Jauffret (nº 1, 18 de noviembre de 1815, pp.7-10). Se trata de un texto traducido del francés de un autor de segunda línea de la época. El texto ejemplifica la modalidad del cuento moral, como se tipifica a sí mismo en la titulación. El anciano Clinas ve llorar a dos niños que han visto secarse una pequeña cascada, a la que ellos habían llamado la Fuente de la Amistad, pues trabaron la suya junto al agua. El anciano — la voz de la experiencia — les señala que aquella agua solo era una realidad aparente de otra fuente más profunda que ahora brota y fluye en ellos y que es la del afecto amistoso. Al mejor estilo de los apólogos, concluye con una moraleja: "Jóvenes que os dejáis seducir por las vanas apariencias..."

El nº 4 (15 de febrero de 1816, pp.27-31) aporta un "Pasaje histórico. El triunfo de la virtud", breve episodio tomado de la historia antigua de medos y saqueos, en el que se impone

el amor conyugal por sobre otro. El texto indica su fuente bibliográfica al pie. Se encolumna en el cuento moralizante como el anterior, anécdota histórica al servicio formativo. Hasta aquí, materia ajena a plumas locales.

En los números 5 y 6 (abril y mayo de 1816, pp.54-55 y 66-71, respectivamente) aparece: "Cuento moral. Las dos hermanas", sin atribución autoral. Es un cuento ilustrativo de una consideración precedente en torno a las cualidades femeninas: "El cuento siguiente sirva a la confirmación de esta verdad". No se sabe si es traducción o adaptación de un cuento europeo o labor propia rioplatense. La acción se sitúa —ya que no se ambienta— en Alemania. Dos hermanas mellizas, Hermosina y Fealia —de evidente alusión onomatológica— interrumpen su educación para probar la vida mundana. La primera triunfa por su belleza, casándose con un príncipe de quien tiene un hijo. Pese a ello, el matrimonio no es feliz, los esposos discuten de continuo y acaban por separarse. Desconsolada, acude a Fealia quien, desilusionada del mundo, se había afincado en el estudio y había descubierto cuál era el verdadero valor de una mujer: su riqueza espiritual. Se ha convertido en una mujer discreta y criteriosa. La conoce el secretario del esposo de su hermana y casa con ella. Ante la desgracia de Hermosina, Fealia le aconseja que se aplique a la lectura estudiosa en el aislamiento campesino. Así lo hace. En los carnavales siguientes, el príncipe conoce a una mujer fea pero interesantísima de cuyas dotes intelectuales y espirituales queda prendado y se enamora. Un golpe de agnición final: el joven descubre que aquella notable mujer era su propia esposa caracterizada. Y vuelven a ser felices. Como se ve, la historia es del mejor estilo dieciochesco, exaltador de las excelencias del estudio y la instrucción de la mujer para lograr la felicidad en la vida. Todos sus elementos responden a las notas distintivas de los cuentos instructivos de los manuales al uso para la docencia ética en el siglo iluminista.

El mismo año de 1816, pero en otro periódico damos con una de las más interesantes piezas narrativas breves de la época rioplatense que me ocupa. Esta es obra de pluma local. Se trata de "Delirio", aparecida en *La Prensa Argentina*, "Semanario político y económico", de vida contemporánea al periodo anteriormente compulsado (del 12 de septiembre de 1815 al 12 de noviembre de 1816). Este texto es el de mayor originalidad y relevancia de todo el periodo 1700-1830. Por ello merece una más detenida consideración.

Su autor es el editor Antonio José Valdés, cubano de nacimiento, autor de una *Historia de La Habana*, que se trasladó desde su isla natal a México, luego a Chile y, por fin, a Buenos Aires en 1815. A poco de su arribo, fue designado director responsable de *El Censor* (1815-1817), periódico oficial. Por la misma época, fundó *La Prensa Argentina*, en cuyas páginas fustigó más de una vez la labor del gobierno, que por otra parte, él mismo exponía ponderativamente en *El Censor*, con lo cual mantenía enfrentamiento consigo mismo. Curioso procedimiento. Fue autor de un manual que alcanzó amplia difusión en la enseñanza: *Elementos de gramática y ortografía de la lengua nacional* (1817). Como poeta lo conocemos a través de dos poemas que rescató *La lira argentina*: "La jura de la independencia" (poema XLVIII) y "Marcha mexicana" (poema XLIX), dados a conocer en *El Censor* y en *La Prensa Argentina*¹¹. La Junta de Observación del Gobierno, lo decretó, en 1816, "persona inviolable", disponiendo que cualquier insulto que recibiera era como cometido contra el gobierno mismo. Insólita situación.

En los números 39 y 40 (martes 11 y 18 de junio de 1816, pp. 1-10 y 1-9, respectivamente), se publica "Delirio". Se trata de una ficción satírica que asocia el interés narrativo a las

11 Ver *La lira argentina*, ed. cit., pp. 174-175 y 180-183, respectivamente.

observaciones costumbristas y a la crítica urbana, o, por mejor decir, urbanística. La índole de la pieza es fantasmagórica o fantasiosa. Los protagonistas son dos, amo y escudero, el gigante Tremebundo y su escudero Chilibrán, que arriban a Buenos Aires, donde los recibe el anciano Souloulou. Los viajeros quedan asombrados de la fealdad de la ciudad mantenida sin cambios casi a través de trescientos años de vida. Deciden entonces embellecerla mediante las artes mágicas. A medida que va enmendando o mutando aspectos de Buenos Aires, el narrador los describe en su realidad contemporánea, presentando usos y costumbres típicos bonaerenses.

La labor del “noble y poderoso Tremebundo, varón de gran respeto y reputación en el país de las gentes, o de los gigantes, emprendió la reforma del universo físico y moral, lastimado de las costumbres abyectas de los hombres. Para llevar a cabo su designio deliberó viajar por todo el globo”. Buenos Aires es, pues, parte del amplio proyecto redentor del gigante. Tremebundo y su fiel asistente Chilibrán tienen algo de rabelesiano en su figura y en sus viandas (“después de haberse cenado tres terneros cebones y cuatro cubas de vino”)

Se han decidido por ayudar a Buenos Aires, atraídos porque “aquellos nuevos patriotas, pelean por sustraerse de una dura servidumbre”. Lo que introduce el tema candente de la lucha por la independencia.

En la tarea de remodelación urbanística, lo primero que aborda Tremebundo y su efectivo secuaz, es el puerto de Buenos Aires. Ve como miserable el primitivo desembarco en carretas en el Río de la Plata. Un gesto imperativo del gigante bastó para que se construyera: “un muelle majestuoso (...) con su enlozado brillante, rodeado de rejas de hierro, con diez o doce rastrillos que daban paso a una hermosa gradería”. El segundo punto de mejora será el Paseo de la Alameda, hacia Barracas. Ante el ademán mágico, se instala una triple avenida, adornada con estatuas dedicadas a la América, Colón y la Libertad. El tercer punto será la Fortaleza, que es mutada por un nuevo y robusto edificio, con cuatro baluartes, explanadas y puentes. Al entrar en la planta misma de la ciudad- “nuestro bajo y mal construido caserío, nuestra mala arquitectura”-, el disgusto es enorme. Da una patada en el suelo y la ciudad se desmorona y, por su imperio se reedifica una ciudad moderna y armoniosa. La Pirámide de Mayo es sustituida por una elegante y altísima columna con una haz de fuego en su capitel. Hace desaparecer los postes para atar las cabalgaduras- que tanto afean la vista y convierten las calles en establos-, los pantanos de la ciudad, las veredas intransitables.

Luego arremete contra el periodismo, pues no ha cumplido con su función de denunciar todos los precedentes males que aquejaban a la ciudad porteña; y arrojan a un prensista al Vesubio. Después se ocupan de reordenar las plazas, eliminar los perros vagabundos y, cumplido lo principal de su trabajo, se retiran los dos personajes fabulosos a descansar una semana a los Andes.

Retornan, Tremebundo y Chilibrán para el siguiente martes, coincidentes con la aparición del hebdomadario en donde se publica la segunda parte del cuento. Ahora barren la Plaza de Toros y dejan el espacio libre del Retiro. Modifican el cementerio y el régimen de enterramiento, destierran los mendigos de las calles, modifican el régimen carcelario y critican la falta de organización de la educación pública y de la industria popular. Señalan la superabundancia de abogados, oficinistas y clérigos en la ciudad.

Después, echan un vistazo al papel titulado *La Prensa Argentina*, señalando errores tipográficos y de información en él, por lo que condenan al editor a cabalgar un palo, como si fuera caballo, por las calles porteñas. Es un buen juego de metacrítica.

Cuando ven que las lavanderas hacen su trabajo en el mismo sitio donde los aguadores recogen el agua para abastecer a la ciudad, las expulsan del lugar. Y, al advertir que hombres y mujeres se bañan juntos en el río, de un gesto generan barracas para ambos separados y compartimentos aislados en el agua. Finalmente, de un soplo crean la Universidad y la Sociedad Filantrópica y deciden partir de esta ciudad del Plata. Tremebundo “desapareció por los aires envuelto en una densa nube, al compás de una música melodiosa, en compañía del esforzado Chilibán”.

Es interesante verificar que casi todos los elementos modificados en la ciudad porteña habían sido señalados por los sucesivos viajeros extranjeros que visitaron Buenos Aires. Valdés es un extraambientado, como que no es natural de aquí, de allí que su pupila esté habilitada por comparación para detectar las falencias urbanas que los protagonistas fantásticos se aplican a corregir. El cuento se sitúa en la tradición de la crítica social y de costumbres, que la ficción cumple aquí con intencionalidad iluminista. Es posible que sugiera, a la vez y con ironía, que sólo podrán modificar nuestra condición local seres con poderes mágicos y ajenos a nuestro medio.

Entre 1822 y 1823 se publicó en Buenos Aires uno de los periódicos mejor escritos de la época: *El Centinela*, cuyos redactores, Juan de la Cruz Varela e Ignacio Núñez, se aplicaron a defender las ideas del ministro Rivadavia y a bregar por las reformas propuestas por sus proyectos de gobierno, “con todo género de armas”, como dijera de aquella labor Juan María Gutiérrez. El periódico alcanzó los setenta y dos números en un año y medio de vida. La presencia literaria más firme en él fue la poesía, en dos especies preferentes, la satírica, destinada a golpear, de especial manera al padre Castañeda por sus reparos y críticas contra la reforma eclesiástica, y la lírica celebratoria, bien de conmemoraciones patrióticas, bien de las innovaciones ministeriales. El autor de casi todas ellas era Varela. La narración breve tiene, en cambio, escaso terreno.

Lo textos narrativos de *El Centinela* no exceden la decena, y todos ellos corresponden al primer medio año de vida del periódico: julio a diciembre de 1822. En este conjunto hay dos tipos de cuentos: los esquemáticos, elementales, simples chistecillos con intención zahiriente para la gente de Iglesia y para los adversos a la reforma rivadaviana, y los que alcanzan un desarrollo algo mayor, pero que no exceden la media página del periódico. Casi todos los textos son “cuentos al caso”, intencionalmente colocados al pie de alguna exposición o disertación a favor de las propuestas del ministro. Su uso es meramente instrumental, al servicio de la causa política, y nunca son ofrecidos como recreo del lector. En su casi totalidad son chistecillos antieclesiásticos, en los que se escarnecen actitudes motejadas de retrógradas.

El primero de estos textos breves es presentado como un “caso” (nº 2, dom.4-VIII-1822, p.22), donde el actor es el conde de Sage, Mariscal de Francia.. “Si el cuento es aplicable, yo no lo sé”, dice ladinamente el redactor. Entre los cuentecillos más breves están los titulados “Cuento” (nº 4, domingo 18 de agosto de 1822, p.47) entre un abogado que había estado en Estados Unidos y un agustino, y en la página siguiente se asienta otro, “Milagro”, que tiene por protagonista al obispo de Bellay. Ambos son chistes simples. “Palabritas al oído”, se titula una anecdotilla, falsa, por supuesto, que recoge el nº 5 (25-VIII-1822, p.67). Otro “Milagro” (nº 7, dom.8-IX-1822, p.96), entre Satanás y un dominico que pleitean por el destino final del alma del fraile, quien gana la disputa mediante un milagro, razón por la cual, dice la consideración final, los dominicos solo se salvan por milagro. “Un cuento al oído” (nº 8, dom. 15-IX-1822, p.112) se presenta como un acontecido entre el jesuita Domingo Bauhours y Boileau Despreaux. “El

cura de aldea y el monje" (n° 10, dom. 29-IX-1822, p.156-157), al igual que los anteriores, no excede la docena de líneas y se refiere críticamente al voto de pobreza. Otros dos cuentecillos se publican en el n° 12 (dom.13-X-1822, p. 191) con los títulos de "al caso" y "al mismo". El primero es réplica a la acusación de que *El Centinela* ataca la religión, cuando, dice, solo combate a los ministros; los protagonistas aquí son el Nuncio Quirini y el Canciller de Francia. El siguiente, lo protagonizan una mujer de pueblo y un predicador mercedario, y asimila este último a *El Oficial del Día*, periódico adverso a la causa rivadaviana. Un penúltimo texto: "El moribundo" (n° 13, dom.20-X-1822, p.221), versa sobre la habilidad femenina para manejar las promesas matrimoniales. El final, "El judío y el abogado" (n° 15, dom. 3-XI-1822, pp. 235-236), comenta la conversión interesada de un judío, por conveniencia económica.

Como se advierte, salvo el caso final, en los restantes chistecillos son vapuleadas todas las órdenes, cuya reforma se estaba imponiendo por decreto gubernamental. No son casos de materia explícita, sino más bien ceñida, abreviada; por más que se denominen "cuentos", no pasan de chistes. Pero su nota común es escarnecer al clero. En el debate político que se disputaba entonces en Buenos Aires en torno a la reforma eclesiástica, *El Centinela* lo habría de librar, como dijera Gutiérrez, "con todo género de armas". Unas de ellas fueron los chistes y cuentecillos al caso. Los textos son semejantes en extensión y tono a los que reuniera Juan de Timoneda en su *Sobremesa y alivio de caminantes* o Melchor de Santa Cruz en su *Floresta española*.

En *El Argos de Buenos Aires* (n° 3, sábado 26 de mayo de 1821, p.14) sorprende un "Apólogo oriental". Se trata del milenario cuento del viejo, el niño y el burro, - va el animal sin cabalgadura, luego con el viejo, después con el niño, más tarde con los dos encima, y todas las situaciones hallan, al borde el camino, quien las censura- que ha tenido una larga tradición desde Oriente a Occidente. El tema es la diversidad de opiniones de los hombres y de qué manera no podemos estar atentos a ellas y satisfacer a todos, sino basarnos en nuestro propio criterio. Una vez más el cuento como lección.

Emparentado con el ambiente en que se sitúa, o al que se alude, en el apólogo precedente, en otra publicación de esos años hallo otra ficción que puede ser considerada en la modalidad antes dicha de "cuento oriental u orientalista". Me refiero a "Historia de un pleito. Bajo el velo de la alegoría", narración aparecida en la primera revista del Plata, *La Abeja Argentina* (Buenos Aires, t.II, n° 12, 15-III-1823, pp. 113-114) En las ochocientas páginas que constituyen la colección completa de esta revista solo se alza, como islote solitario, el cuento que menciono. Como la totalidad de lo publicado allí, el texto figura anónimo, pero se advierte que no es de autor nacional, o bien, si lo es, es un escritor abusivamente inficionado del espíritu galicista. Se trata del desarrollo de un viejo motivo propio de los cuentos folklóricos. Es una historia de ambiente oriental, en la que un Sultán, enamorado de una mujer casada, aleja con una comisión -como el rey David, por ejemplo- al marido de ésta. Cuando el Sultán entra en su casa, ella le dice, alusivamente, que el león no come jamás las sobras del lobo. El monarca entiende y se retira, perdiendo una chinela en la habitación. El marido, al regresar, halla la chinela y se hace una falsa composición de lugar. Repudia en secreto a su mujer, devolviéndola junto con su dote a los hermanos de ella. Éstos llevan el pleito al Sultán y, siempre analógicamente, le expresan que han recibido un jardín hollado que entregaron intacto. El marido alega que vio en el jardín la huella del león y renunció a él. El Sultán, finalmente, comenta que aquel león no sació su apetito en el jardín porque estaba bien guardado. El marido comprende todo y se reconcilia con su esposa. El texto pareciera ser una traducción del francés, por algunos aspectos galicados.

CONCLUSIONES

Concluida esta compulsa de la presencia de lo cuentístico en los escritos del período neoclásico rioplatense (1700-1830), estimo que las fuentes exploradas constituyen un espectro considerablemente representativo: libros de viaje, poemas, periódicos.

De igual manera, las piezas detectadas constituyen un estimable corpus que permiten extraer de él conclusiones probadas, inducidas del análisis de dichos textos.

Es posible que este conjunto no sea exhaustivo. Siempre hay textos baguales que escapan al rodeo. Pero los apotrerados resultan reveladores de tendencias y preferencias:

1.No existe, a lo largo del período acotado, un uso preciso, o aproximadamente sostenido, de determinados vocablos para designar las formas de la narración breve."Chiste", "historia", "apólogo" o "cuento" son casi intercambiables en su aplicación designativa. Se sabe que muy entrado el siglo XIX dichos términos alcanzarán cierta precisión semántica.

2.El cuento destinado a la mera fruición o entretenimiento está ausente de este período. De una manera dominante los relatos están instrumentados como vías de pedagogía moral, de aleccionamiento humano, de crítica política o social, a órdenes religiosas, a enemigos personales del autor. Son escasas las piezas que se mantienen en un plano humorístico independiente.

3.Son, por lo antedicho, dominantes en los textos hallados los "cuentos al caso", en tanto valen como ilustración de un tema, situación o problema que les precede como contexto, y al que el relato se refiere en forma analógica.

4.El periodismo brindó su espacio para la gradual consolidación de una forma narrativa breve, que hallará en las décadas siguientes a la de 1830 su afirmación e independencia. Es de uso prevalente la anonimia en las piezas narrativas aparecidas en las fuentes hemerográficas.

5. Es evidente una proyección del modelo francés para los cuentos morales y orientales.

6.El cuento más original de este período rioplatense es "Delirio", por su aplicación estricta a realidades locales y ser su autor un hispanoamericano aquerenciado en el Plata.

7. El caudal de cuentos del período es exiguo y poco significativo.

En la década que se inicia en 1830, aparecerán en España figuras centrales en la constitución del nuevo cuento en lengua castellana: Ramón Mesonero Romanos, Serafín Estébanez Calderón, Eugenio de Ochoa, Cecilia Böhl de Faber, entre otros, y el de mayor impronta en las letras rioplatenses de la primera parte del siglo XIX: Mariano José de Larra. Pero esto es parte de un capítulo correspondiente al primer romanticismo argentino. "Esto es otra historia", diría Kipling.

LUCES Y SOMBRAS EN LA MÚSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

PABLO BARDIN

Universidad Católica Argentina

INTRODUCCIÓN

Fin de siglo XV en España: descubrimiento de América, expulsión definitiva de los árabes de la Península. Siglo XVI: período de riqueza económica y política; esplendor de los Habsburgos, afirmación de la fe católica en la Contrarreforma. En música, importantes autores de música instrumental y sacra: Antonio de Cabezón, Luis de Milán, Diego Ortiz, Cristóbal de Morales, Miguel de Fuenllana. Se entra en el Barroco y en el siglo XVII con una profusión de grandes figuras en la plástica (Zurbarán, Velázquez, Murillo) y la literatura (Cervantes, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Ruiz de Alarcón). Pero no hay figuras musicales de tan alto nivel, excepto Tomás Luis de Victoria, que en sus fechas vitales cabalga dos siglos (1548-1611) y es en consecuencia aún un hombre del Renacimiento. Se perdió la primera ópera española, de 1629, que tenía texto de Lope: "La Selva sin amor"; todavía se conserva "Celos aun del aire matan" de Juan Hidalgo, que data de 1660 y tiene libreto de Calderón. Sin embargo, la ópera italiana no "prendió" en España. Había sí abundante música incidental de teatro, y varios tipos de músicas ligadas a lo teatral y lo poético: farsas, églogas, villancicos, cantarcillos, tonos, tonadas, bailetes, ensaladas. Se llegará así a una forma típicamente española, la zarzuela, cuya historia es mucho más antigua de lo que se supone habitualmente.

El Barroco y el Clasicismo españoles se conocen aún bastante mal, pero antes de la Segunda Guerra Mundial el desconocimiento era mucho mayor. Dice Paul Lang, en su famoso libro *La música en la civilización occidental*, que data de 1941: "Los músicos contemporáneos de Lope y Velázquez no alcanzaron la grandeza prometeica de sus mayores de la escuela anterior, pero eran técnicos y artistas fervientes. La estimación de su obra está en manos de un reducido número de estudiosos españoles, mientras que en los países de habla inglesa el único que de ellos se ocupa es el eminente historiador y musicólogo hispanista de la Universidad de Cambridge J. B. Trend. Un hecho notable, característico de estos compositores, es la lealtad a su fondo español; es un lenguaje musical hondamente arraigado en el folclore ibérico".

Ya en el s. XVII, son escasos los nombres que tienen predicamento actualmente. Músicos de buen nivel como Juan Pujol o Sebastián Aguilera de Heredia son sólo conocidos por sus

especialistas. Más difundido es Juan José Cabanilles, cuya producción ya alcanza el siglo XVIII (1644-1712), notable compositor de música para órgano. También, y en parte porque Joaquín Rodrigo basó su "Fantasía sobre un gentilhomme" en su música se conoce a Gaspar Sanz (1640-1710), con notable música de guitarra. Típico de Sanz y de muchos otros es la estilización de danzas populares: zarabandas, chaconas, pasacalles, folías. Buena parte de esta tendencia se prolonga en el siglo XVIII. También es valiosa la música sacra de Joan Cererols (1628-1676).

Hay un aspecto que los musicólogos "a la antigua" suelen no valorizar lo suficiente, y es la influencia de la música más grabada en el desarrollo de un mercado, y por ende, la levadura movilizadora que ello supone para que el esforzado y muy discreto trabajo del investigador vea la luz del día y se convierta en repertorio activo. Sobre todo desde la aparición del CD, pero también en las décadas anteriores del vinilo, hubo series sistemáticas exploratorias de determinados repertorios antes no transitados (p. Ej., la de *Hispanvox* en la etapa del disco negro). Y en lustros recientes, la formación de grupos dedicados específicamente al rescate del Barroco y el Clasicismo de España, como "Al ayre español" que dirige Eduardo López Banzo. Y las varias décadas de tarea de "Hespèrion XXI" (antes XX) liderada por el múltiple Jordi Savall, que dedica parte de su inmenso repertorio a su patria. Hay incluso discos sobre la producción regional, como uno dedicado por la Capella de Ministrers al Barroco Valenciano.

No ha surgido de este movimiento ningún compositor dominante ni que pueda equipararse a los grandes nombres del barroco en Alemania, Italia o Francia; la producción española es en esta época localista, pese a lo cual tiene alguna influencia en los países que podrían llamarse centrales en la historia musical, ya que sus danzas fueron importadas por ellos aunque sometidas a una resematización que con frecuencia cambió su carácter (p.ej., la zarabanda). Pero otro aspecto es el de los músicos españoles que vivieron en zonas que la política del momento ponía bajo dominio español, como Nápoles. Hace poco Buenos Aires presencié una ópera en castellano escrita por un napolitano sobre texto de un español: "El robo de Prosperina y sentencia de Júpiter" de Filippo Coppola sobre libreto de Manuel García Bustamante; la obra data de 1678. Se destaca por mezcla de estilos: arias a la italiana para los dioses pero coplas populares para los rústicos. Compositores como Davide Pérez (1711-1778) y Domenico Terradellas (1713-1751) eran españoles y figuraron entre los compositores "napolitanos" conocidos del Barroco tardío, ya en pleno siglo XVIII.

Algunos autores del siglo XVII, autores de danzas, "tonos humanos"(cantatas), romances, música sacra, etc., a título de ejemplos (hay muchos más de similar mérito): Mateo Romero, Bartolomé de Selma y Salaverde, Juan Hidalgo, Juan de Navas, Miguel Valenciano. Otros compositores que empiezan a producir en el siglo XVII pero que dan lo mejor de sí en el XVIII serán tratados más abajo.

EL SIGLO XVIII EN ESPAÑA

Gran paradoja la del siglo XVIII en España: tiene peso en la historia europea más debido a un factor inesperado que a su propia producción; éste es la presencia de dos grandes compositores italianos durante varias décadas: Domenico Scarlatti y Luigi Boccherini; los dos son importantes por lo que crearon en España. Sólo un compositor español puede considerarse de gran nivel, si bien un paso más bajo de los nombrados: el Padre Soler. La paradoja se acentúa

en el caso de D. Scarlatti; opacado en Italia por la figura gigantesca de su padre Alessandro, tiene su lugar en la historia por sus centenares de sonatas fuertes influidas por la música popular española.

En 1689 escribió Berardi en su *Miscellanea Musicale*: "Los antiguos maestros no tenían más que un estilo y una práctica; los modernos (Nota: o sea los Barrocos) tienen tres estilos: de iglesia, de cámara y de teatro; y dos prácticas, la Primera (del contrapunto) y la Segunda (armonía y melodía acompañada)". Esto ilustra bien el Barroco del XVII; pero a medida que avanza el XVIII es la melodía acompañada la que irá imponiéndose.

Conviene dar una síntesis histórica, ya que lo musical se mueve en un contexto más amplio. La segunda mitad del siglo XVII presenció una decadencia histórica española tras el esplendor de los ciento cincuenta años anteriores. Reina de 1675 a 1700 Carlos II de Austria, "El Hechizado". Carlos testa a favor de Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV; como Felipe V, fundará la dinastía de los Borbones. Durante su reinado se desarrolla la Guerra de Sucesión, internacional y civil. Los Tratados de Utrecht y Rastadt ceden a Austria las posesiones españolas en Italia y Países Bajos del Sur, y a Inglaterra, Gibraltar y Menorca. Al abdicar Felipe V y en 1724, asume su primogénito Luis, pero éste muere ese mismo año. Reasume Felipe V y en 1725 se reconcilia con Carlos IV de Austria mediante el Tratado de Viena; pero éste provoca la guerra con otros países. En cambio, el período de Fernando VI (1746-1759) fue de paz y prosperidad. Su hermano Carlos III (1759-1788) fue uno de los "déspotas ilustrados"; hubo expansión de la economía y promoción de la clase media, pero también graves errores como la expulsión de los jesuitas en América del Sur. Por último, con Carlos IV (1788-1808) hubo un marcado viraje a la derecha.

En la música son muy distintos los ámbitos de la Corte y de la Iglesia, las Casas de la Nobleza (que mantenían establecimientos musicales) y los teatros. Conviene iniciar la exposición con la música de iglesia. Se denominaba Capilla de Música a todos los músicos vocales e instrumentales de un establecimiento eclesiástico. Un autor anónimo nos da las siguientes definiciones: "Compositor y Maestro de Capilla es el que rige y gobierna a todos los músicos y enseña todo género de música a los Ministriles de la iglesia. Hace todas las composiciones necesarias, registra y enmienda los libros de música y, en fin, acerca del canto llano, de órgano y contrapunto, lo mismo es decir Maestro de Capilla que Maestro de Coro. Ministril es voz francesa y significa cualquiera que toca algún instrumento músico en el coro, como corneta, baxón (Fagot), chirimía (tipo de oboe) u órgano, aunque éstos se llaman organistas".

Los músicos de iglesia tenían gran movilidad: iban donde les pagaban mejor. No se admitían mujeres en la profesión musical. Había castrados y falsetistas; y niños cantores (cantorcitos) a quienes se les enseñaba a leer, escribir, cantar y componer. Recién a partir de Clemente XIV cambiaron las condiciones: en 1769 este Papa prohibió las castraciones y permitió mujeres cantoras en la iglesia (sin embargo, pese a la prohibición siguió habiendo castrados en el Vaticano hasta principios del siglo XX). Los organistas Primero y Segundo (tocando con frecuencia órganos enfrentados en las alturas) también improvisaban y componían. Eran elegidos por el sistema de concurso-oposición.

Puede resultar interesante conocer la formación de la Real Capilla de Su Majestad en Madrid: un maestro de capilla, cuatro organistas, dos arpistas, un archilaúd, cinco violines, tres violones (contrabajos), cuatro bajos y dos clarines; cuatro tiples, cuatro contraltos, cuatro tenores, dos contrabajos de voz (bajos). Lamentablemente, su archivo se incendió en 1734 y se perdieron así muchas obras.

Si se piensa en la intensidad de la fe católica y la enorme cantidad de iglesias de toda categoría, bien se comprende que la cantidad de músicos eclesiásticos fue inmensa y que muchos de ellos no pasaban de ser trabajadores honestos. De todos modos, y pese a la destrucción que por diversos factores se produjo, es muy considerable el material que aún se conserva en archivos, sacristías y bibliotecas y varias generaciones de musicólogos tienen un ingente trabajo por realizar de desciframiento y catalogación, a efectos de decidir qué materiales merecen edición moderna y grabación.

Una característica muy habitual de los compositores de entonces es que solían componer en muy distintos rubros y no había contradicción en realizar música sacra y escribir zarzuelas. Así, Sebastián Durón (1660-1716) y Antonio Literes (1673-1747) compusieron en ambos géneros; este último se distinguió en su música de iglesia por reunir el viejo estilo contrapuntístico con el nuevo, llamado homofónico.

José Elías, organista de las Descalzas Reales, editó en 1743 "Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo". Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787) compuso el "Libro para las chirimías", con 77 piezas; también fue zarzuelero y un entusiasta de las nuevas corrientes artísticas. Francisco Valls y Galán (1665-1747), barcelonés, fue maestro de la Catedral de esa ciudad; escribió una Misa sobre la "Scala Aretina", villancicos, magnificats, tres misas más salmos, antifonas, etc. Pere Rabassa, vivió entre 1694 y 1760; su estilo fue italianizante, impuso en la Catedral de Valencia los recitados y las arias en los villancicos. Escribió varios oratorios y Lamentaciones del Profeta Jeremías. Joseph Pradas Gallén (1689-1757) es otro de esos compositores que transitan varios géneros; en el sacro tiene amplia producción, con al menos dos centenares de obras, incluso dos oratorios y gratos moteles. De Francisco Vicente Cervera (1690-1749) se conservan ocho misas y once obras latinas, como la "Lamentación sola con violines"; las lamentaciones de Semana Santa constituyen un importante género barroco; al principio fueron polifónicas, pero luego también las hubo solistas.

Joan Baptista Cabanilles (1644-1712) llega al s. XVIII pero buena parte de su producción es del siglo anterior; escribió mucho para teclado, sobre todo tientos y versos, aunque también nos llegaron algunas obras vocales, como el Tono al Santísimo Sacramento "Mortales que amáis". Es importante su "Libro de obras de órgano".

Para dar una idea del venero impresionante de obras a analizar del Barroco, tengamos en cuenta que el Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial contiene dos mil partituras.

MÚSICA INSTRUMENTAL, DE CÁMARA Y SINFÓNICA

A los efectos de esta sección, considero "instrumental" a la música para un solo instrumento y "de cámara" a la escrita para dos o más. Bien se sabe que España tuvo especial genio para la música de vihuela y guitarra. Santiago de Murcia escribió música para guitarra en el espíritu del último Barroco. Pero será Fernando Sor, a principios del XIX, quien dará el impulso definitivo a la música académica para guitarra.

Las dos figuras inmensas de la música para clave son Domenico Scarlatti y el Padre Antonio Soler; ambos merecen capítulo aparte. Pero hubo muchos otros creadores; si bien a principios de siglo Joaquín Martínez Oxinagas aún escribe en severa pauta barroca, pronto se pasa al llamado estilo galante, y luego, por influencia del Padre Soler, al "sensitivo" ("Empfindsame", a la manera de Carl Philipp Emanuel Bach). José Gallés, Freixanet, Manuel de Sostoa, Mateo Albéniz en su famosa sonata "Zapateado" en Re mayor, de alguna manera nunca olvidan la danza en sus obras. Y

habrá autores que miran hacia el siglo XIX, como Rafael Anglés en su *Aria en re menor*, o Rafael Blasco de Nebra en su avanzada *Sonata N° 4*.

En la música de cámara y sinfónica, poco cultivada, la figura esencial es Boccherini, pero hay otro italiano de relevante actuación: Gaetano Brunetti, maestro de Carlos IV; vivió entre 1750 y 1808. En el Archivo del Palacio Real hay de él 63 quintetos, 6 sextetos, 14 sinfonías, 49 sonatas para violín y violoncelo (o sea, dúos) y 18 tríos para dos violines y violoncelo.

En una época en la que el fortepiano se imponía en los países nórdicos, todavía España seguía con el clave. Con todo, y pese a mayores limitaciones que en esos otros ámbitos mencionados, es una era de desarrollo del interés burgués por la música, aunque todavía son mayoría los conciertos de Corte y Nobleza. Los denominados Conciertos Espirituales eran, curiosamente, de música orquestal, y la sacra solía no salir de las iglesias.

LA MÚSICA TEATRAL: LITERATURA Y CANTO

Ya avanzado el siglo, el famoso castrato Farinelli (Carlo Broschi) rigió los destinos del Real Teatro del Buen Retiro entre 1746 y 1758 y logró el éxito para la ópera italiana. Se representaron serenatas como "El asilo del amor" de Metastasio y Courcelle, intermedios como "L'Uccellatrice" de Jommelli o "El Capitán Galopo" de Hasse, y óperas como "Semíramis" de Jommelli, "Siroe" de Conforto y "El Vellón de Oro" de Pico de la Mirándola y Mele. En 1766 el Conde de Aranda creó el Teatro de los Reales Sitios; tuvo dos secciones: tragedia y comedia francesa, canto y baile italiano. Se interpretaron óperas de Piccinni, Galuppi, Sacchini, etc. Había sólo 18 instrumentistas en la orquesta. En 1789 el Teatro de los Caños del Peral inaugura su actividad operística con "Medonte" de Sarti, que incluía el baile "La Sandrina" de Martín y Soler. Hay en esa época tardía del s. XVIII algunas óperas españolas, pero son aisladas; una de ellas, "Una cosa rara", de Martín y Soler, es citada por Mozart en "Don Giovanni". Data de 1786, o un sea año antes de la obra mozartiana, y tiene libreto de Da Ponte sobre Vélez de Guevara. Martín y Soler vivió entre 1754 y 1806; valenciano, tuvo una existencia cosmopolita y murió en San Petersburgo. Compuso muchas óperas pero la mayoría para otros ámbitos que España; en realidad "Una cosa rara" se estrenó en Viena antes de Madrid. Pero la capital española también vio "La isla del placer" (1799). Escribió igualmente doce Sonatas italianas para piano y otras de diverso carácter.

Otra ópera española fue "Glauc y Coriolano" de José Lidón basada en *La Araucana* de Ercilla. Pero el género de mayor producción fue la zarzuela. Se atribuye a Sebastián Durón la fiesta-zarzuela "Júpiter y Yoo" (1699); se conservan de él ocho obras teatrales. Era el responsable de los espectáculos teatrales de Carlos II. Vivió entre 1660 y 1716 y se le deben las zarzuelas "El imposible mayor en amor le vence Amor" (1710), "Salir el Amor del Mundo" (1696) y "Veneno es de amor la envidia" (1711). Dice Luis Robledo que en ambas zarzuelas tardías "está plenamente afirmado un lenguaje musical moderno de claro corte italiano: estructuración en base al binomio recitativo-aria da capo, amplios melismas vocales, escritura violinística idiomática, series de séptimas a través del círculo de quintas. No por ello abandona Durón procedimientos tradicionales de la música teatral hispánica, el más notable la pervivencia de formas estróficas compuestas por estribillo y coplas, o el empleo de la ligera y popular seguidilla".

Antonio Literes (1673-1747) es aún más italianizante. Tañedor de violone y viola da gamba en la Capilla Real desde 1693, fue un brillante compositor. Desde 1706, con el más importante dramaturgo de entonces, José de Cañizares, cuatro zarzuelas: "Azis y Galatea", "Hasta lo insensible adora" y "El

estrageo de la fineza o Júpiter y Semele” pueden mencionarse. En cuanto a “Los Elementos”, es una “ópera armónica al estilo italiano”. Es de hacer notar que de “Azis y Galatea”, ya Lucrecia Bori grabó “Confiado Jilguerillo” en arreglo de Nin.

José Melchor de Nebra (1702-1768) compuso la zarzuela “Viento en la dicha de amor”, con texto de Antonio de Zamora; existe grabación completa dirigida por Christopher Coin. También escribió en 1733 el “Melodrama de Venus y Adonis” y la fiesta real “Amor aumenta el valor”. Tenemos de él la ópera “Cautela contra Cautela o el rapto de Ganimedes” estrenada con gran éxito en el teatro del Príncipe de Madrid (1745). Compuso música sacra y organística (Soriano menciona 92 obras suyas contando todos los géneros que abordó).

Fuera de Madrid el mayor centro de la lírica fue Barcelona. Aparte de operas italianas y de oratorios representados, hubo cantatas escénicas de Rincón de Astorga. Del catalán Domenec Terradellas (1713-1751), operista en Nápoles, Londres y otras ciudades, se presentó su “Sesostri, re d'Egitto” póstumamente, en 1754. En 1729 se pudo ver la zarzuela de Cañizares y José de San Juan “Eurotas y Diana” (como se ve, son de tema mitológico las de la época, sin relación alguna con los robustos temas populares que se abordarán a fines del s. XIX). Otro creador catalán fue Josep Durán, que escribió las óperas “Antigona” (1760) y “Temistocle” (1762). Muy tarde en el siglo, el gran compositor de música para guitarra Fernando Sor, cuya carrera es básicamente del XIX, presentó en 1798 la ópera “Il Telemaco nell'isola di Calipso”. También hubo ópera en Valencia y Cádiz, aunque italiana.

Otro género muy practicado fue el de las comedias y sainetes con música. El sainete es un simple diálogo donde predomina el elemento cómico. También se lo llamó auto, farsa, paso y entremés. Se denomina “entremés” entre primer y segundo acto de la comedia y “sainete” entre segundo y tercer acto de la misma. La etapa de producción está entre 1752 y 1805, siendo 1761-1765 la de mayor auge. Dentro de ese período se representaron unos quinientos, y en su mayor parte están en la Biblioteca Municipal de Madrid; anteriores a 1750 hay apenas seis, de Nebra, Coradini y Antonio Guerrero (1710-1776); este último escribió “La fingida Arcadia” (1744). Los grandes autores del género son Blas de Laserna, Pablo Esteve y Luis Misón. Laserna vivió entre 1751 y 1816; le debemos entre otras “La bella Serrana”, “El abuelo y la nieta”, “Ahí va ese disparate”, “Los Menestrales” y “Amantes chasqueaos”, de donde proviene “Jilguerillo con pico de oro”, que grabaron Bori y De los Angeles en el arreglo de Nin. Esteve (1730-1801), catalán, fue compositor de la Corte durante treinta años; dejó escrita más de 600 obras, incluyendo además de sainetes tonadillas escénicas, operetas, loas, etc. Mencionemos la comedia “La Paz en la mayor Guerra”. Misón fue famoso flautista (Samaniego lo menciona en sus fábulas); se conservan de él, además de doce Sonatas para flauta traversa y viola obligada con bajo, numerosos sainetes y tonadillas; murió en 1766.

Gran literato sainetero fue Ramón de la Cruz, quien abandona los temas mitológicos e históricos y recupera lo popular. Para él había que justificar en cada momento la intervención musical, “porque jamás me ha parecido la música verosímil en muchos lances”. Colaboró con compositores como Esteve (“Los portentosos efectos de la naturaleza”), Rodríguez De Hita (“los segadores de Vallecas”), Antonio Palomino (“La mesonerilla”). Y en 1786, nada menos que “La Clementina” de Boccherini.

Los mismos autores que se distinguieron en el sainete también lo hicieron en la tonadilla escénica, algo similar al “intermezzo” italiano; estaba formada por una colección de números que desarrollaban un asunto o acción teatral, especie de pequeña ópera cómica. Aparte de los mencionados, agreguemos a Galban, Marcolini, Rosales, Valledor, Castel, Aranaz, Bustos, Moral, Alvarez, Acero,

Ferandiere, Ferrer, Abril y Manuel García. Según José Subirá hay un número extraordinario, unas dos mil, en diversas bibliotecas madrileñas. Subirá considera que las figuras que cronológicamente marcan el género son Guerrero, Misón, Esteve y Laserna. Había tonadillas a solo y a varias voces, e incluían partes como las seguidillas, tiranas y boleras. Con frecuencia las tonadillas eran satíricas. Duraban unos 20' y solían tener entre seis y ocho números. Como se ve, la función de la tonadilla era similar a la del sainete o el baile: amenizar una representación dramática con un intermedio cómico. Para indicar la correlación entre géneros, veamos la producción de Guerrero: 10 tonadillas, 10 entremeses, 58 sainetes y 41 comedias.

Hubo también una continuidad de lo que podría llamarse "teatro humanístico": autos sacramentales con música, loas: al parecer después de la muerte de Soler (1783) ya no se crean más obras de este tipo. Debe tenerse en cuenta que el austero Escorial tuvo sin embargo larga tradición de teatro. Otro género poco transitado fue el melólogo, donde largas partes habladas alternaban con fragmentos musicales (la moda venía de Rousseau). También hubo obras mímicas con música.

LOS TEÓRICOS MUSICALES

El siglo XVIII es el de la crítica, sobre todo en su segunda mitad. Hay polémica entre los defensores del viejo estilo contrapuntístico y los músicos avanzados; se discuten cuestiones de tipo armónico y si se aplican a lo religioso. Dijo Valls: "Si todo lo hubieran visto los antiguos, poco nos sobrara que inventar a los modernos". Se discute sobre la finalidad de la música: si se debe dirigir al oído o a la razón; se hace notar su carácter hedonista. El Padre Feijóo (1676-1764), en *Música de los templos*, se queja de la introducción del estilo teatral italiano en la música religiosa; sin embargo, defiende la libertad y el progreso en el arte. Rodríguez de Hita considera que la música es en sí moralmente indiferente. Soler considera que hay que encontrar nuevas reglas que justifiquen los procedimientos utilizados en la práctica. El Marqués de Ureña realiza la primera formulación del nacionalismo musical. Nace la historiografía a través de los jesuitas expulsados Eximeno, Arteaga y Requeno.

EL VILLANCICO

Género de larga historia, procede de siglos anteriores; en el s. XVIII está identificado con procedimientos de la música vocal profana. Se estructura en varias partes y acoge las cantadas, los recitados y las arias. Suele referirse a eventos de la vida de Cristo, si bien los hay de muy variados temas. El texto es siempre en castellano, nunca en latín.

LUIGI BOCCHERINI

Esta gran figura del clasicismo europeo pasa lo mejor de su carrera en España y da lustre a la vida musical de ese país. Nace en Lucca en 1743, publica los Trios op.1 en 1760, escribe para Roma, Cremona y París. Su conexión española se inicia en 1768, cuando es violoncelista en la Compañía Italiana de los Sitios Reales en Madrid. Lo protege el Infante Don Luis. Cuando escribe sus Cuartetos op.8 en 1769, Haydn está en sus op.9. Es desde 1770 compositor de cámara de Don Luis. Van

apareciendo sus Quintetos op.10 y 11, las Sinfonías op.12, los Cuartetos op.24 y op.32. En 1780 el Infante, reducido a Conde de Chinchón, vive en la Sierra de Gredos y lleva allí a Boccherini. En 1785 mueren Don Luis y Clementina, la mujer de Boccherini. Carlos III le da una pensión y el compositor asume como violoncelista agregado a la Capilla Real de Madrid. 1786: a distancia Federico Guillermo II de Prusia lo nombra compositor de cámara. Es director de orquesta y compositor de los condes-duques de Benavente-Osuna. Escribe las sinfonías op.37 y 41. En 1787 vuelve a casarse; ella es María del Pilar Porretti, hija de un violoncelista napolitano. Por mala salud deja sus cargos con Osuna y la Capilla Real. En 1791 escribe sus últimas sinfonías, op.45. En 1796 Ignaz Pleyel en París le compra varias de sus obras. Mal año el de 1797: queda nuevamente viudo y desaparece su cargo. En 1800 Luciano Bonaparte toma al compositor como director de los conciertos en la Embajada Francesa. Boccherini escribe la versión definitiva de su Stabat Mater. En 1802 José Bonaparte le concede una pensión. Escribe los quintetos op.62 y 64. Muere en 1805.

Durante esta vida modesta y discreta Boccherini produce uno de los hábeas de música de cámara más valiosos de la Europa de entonces. Tengamos en cuenta que la Madrid de esa época dista de ser una gran ciudad: tiene en 1787 157.000 habitantes; no es una de las metrópolis culturales. Si hubiera realizado sus obras en Viena, otra hubiera sido su repercusión; sin embargo sus innovaciones fueron conociéndose, si bien nunca llegó a la fama. El catálogo que realizó Yves Gérard en 1969 ha puesto orden en la abundante obra del creador. Es importante su gran cantidad de quintetos de cuerdas con una combinación no habitual: dos violines, viola, dos violoncelos (en vez de dos violas y un violoncelo); o sea que esta disposición permite mayor ámbito y riqueza armónica. El 5º del op.11 tiene el célebre minué, muy rococó, pero otros son fantasiosos o tristes (de paso, el minué suele ocupar el segundo lugar en el Quinteto, no el tercero). En las sinfonías del op.12 hay movimientos del tipo turbulento del "Sturm und Drang", como acontece con la Cuarta, "La Casa del Diavolo" (similar a la Danza de las Furias del "Orfeo" de Gluck). Las sinfonías op.21 tienen tres movimientos, como las sinfonías italianas, pero el minué suele ser último movimiento en vez de un Rondó allegro.

El Quinteto op.30 N°6 es descriptivo: "La música nocturna en las calles de Madrid": "Ave María de los parroquianos", "Minué de los ciegos"; "El Rosario", "Los Manolos"(evoca Lavapies); y "Retreta". El op.40 N°2, también transcrito para guitarra y cuerdas, es el famoso "del fandango" y evoca a Manuel García, iniciador de la moderna escuela guitarrística.

Su obra fue esencialmente camarística y orquestal; sin embargo, existen algunas otras, como el mencionado Stabat Mater o los "Villancicos al nacimiento de N. S. Jesucristo" (1783), o la también mencionada comedia "Clementina". Es importante recalcar sus valiosos Conciertos para violoncelo (volviendo a lo instrumental); escribió doce, y uno de ellos fue objeto de un arreglo perverso pero famoso de Grützmacher; que tomó dos de sus movimientos (en Si bemol) y los combinó con un movimiento en Sol proveniente de otro concierto. También merece mención el hecho de haber escrito en un género novísimo, el del quinteto para piano y cuerdas (12, de 1797 y 1799), y a ello se agregan los Quintetos para guitarra y cuerdas, los de flauta y cuerdas y los de oboe y cuerdas.

Algunos datos. Hasta 1786 se habían editado de él 46 obras en París, 28 en Londres y 12 en Amsterdam; sin embargo esta difusión no le reportó viajes que lo sacaran de su existencia limitada. Puede ser ilustrativa la relación de obras que tiene de famosos autores contemporáneos la Biblioteca Nacional de Madrid: 39 de Boccherini, 81 de Haydn, 56 de Pleyel, 41 de Cambini y 23 de Mozart;

bien distintas serían las proporciones con nuestra visión actual.

Dijo de sus cuartetos Johann Baptist Schaul en 1809: "¡Qué riqueza de pensamientos nobles! Nada de ampuloso, de artificioso, de árido, de sobreabundante; todo viene del corazón. Su fuerza imaginativa es ardiente pero no desenfrenada. Todo canta. ¡Y cómo comprende la naturaleza del violín y del violoncelo!". Y Charles Bruney sobre su música: "Su estilo es audaz, magistral, elegante. Quizás no haya música instrumental más ingeniosa y grata que sus quintetos: invención, gracia, modulación y buen gusto". Boccherini, tras largo olvido, ha sido revalorizado en etapas recientes; es importante conocer su obra en profundidad en el contexto europeo. Puede sí lamentarse que los españoles no lo hayan emulado y que carezcamos de un repertorio camarístico creado a partir de su ejemplo.

DOMENICO SCARLATTI

Si Domenico Scarlatti se hubiera quedado a vivir en Italia en su madurez es probable que no hubiera podido librarse de la pesada sombra de su genial padre Alessandro, padre de la ópera Napolitana. En efecto, Domenico es en la etapa inicial de su carrera un buen creador Barroco, pero serán sus tardías sonatas para clave las que darán la medida de un genio perturbador y fascinante; y será la savia española la que lo transformará. Nació Domenico el 1 de Octubre de 1685 en Nápoles, sexto de los diez hijos de Alessandro. En 1701 es organista y compositor de la Capilla Real. De 1703 son sus primeras óperas. En 1705 va a Venecia, es influido por Vivaldi. Ya entonces es Domenico un gran ejecutante de clave y compite con Händel. En Roma es protegido por el Cardenal Prieto Ottoboni y admira la producción de Corelli. Sigue escribiendo óperas como "La Silvia", "L'Orlando", "Ifigenia in Aulide", "Ifigenia in Tauride", "Tetide in Sciro", "Berenice, Regina d'Egitto". En 1719 está en la Corte del Rey Joao V de Portugal; es maestro de capilla; escribe bastante música vocal, mucha de ella destruida en el terremoto que asuela a Lisboa en 1755. María Bárbara de Austria, hija del monarca, se casa en Enero 1729 con Fernando, príncipe heredero de España; Domenico la sigue a España y permanecerá en su servicio por el resto de su vida. Vive en Alcázar de Sevilla entre 1729 y 1733. Dice Burney: "Escuchaba la música popular española e imitaba la melodía de las tonadas que cantaban los carreteros, los muleros y la gente corriente". A veces los príncipes iban a las residencias reales (y con ellos Domenico). En 1738 publica sus "Essercizi per gravicembalo" (Ejercicios para clave, título original de las sonatas) y los dedica a Joao V. Hay en ellos una frescura extraordinaria en plena madurez (53 años) y una personalidad que hasta entonces no se había advertido. Fernando fue proclamado Rey en 1746. En 1752 Domenico empezó a pasar en limpio la gran colección final de sonatas. Durante los cinco años siguientes preparó para el uso de la Reina 13 volúmenes, cada uno con 30 sonatas (salvo el 10º que tiene 34). Han desaparecido sus autógrafos; se cree que mantendrían un orden cronológico.

En el plano privado, Domenico se casó dos veces y tuvo tres hijos que fueron músicos. Aparte de las sonatas, produjo en 1754 la Misa a capella a cuatro voces. El Padre Soler fue su principal discípulo. Lord Fitzwilliam llevó un grupo de sonatas a Londres e Inglaterra fue el primer país en reconocerlas fuera de España. Domenico tuvo escasas influencias en Francia e Italia. Murió el 23 de julio de 1757 a los 72 años.

El Romanticismo distorsionó su mensaje, como lo demuestran ediciones de algunas sonatas por Von Bülow y Tausig. Hubo dos catálogos: el largamente usado de Alessandro Longo (L) y el realizado por el gran clavecinista Ralph Kirkpatrick (Kk), puliendo muchos detalles de acuerdo al

estilo del Barroco tardío y depurando las fuentes; es el único que debería utilizarse actualmente, si bien es tal la fuerza de inercia que no estaría de más agregar entre paréntesis el número L.

Tenemos un número enorme de sonatas: 555; están en su mayoría ordenadas en parejas. En su inmensa mayoría son para clave solo, en un movimiento y en forma binaria (dos partes, cada una con barra de repetición). En cuanto a tempi, hay una sola marcada Adagio, abundan los Andante y dominan los Allegro; unas pocas tienen indicado Presto. Hay influencia de la guitarra y las danzas españolas. Kirkpatrick distingue entre sonatas “abiertas” y “cerradas” (es el autor de un libro excelente sobre Domenico); las primeras son “aquellas en las que el material temático con que comienza la primera mitad no se usa para iniciar la segunda; siempre son asimétricas”; las segundas son “aquellas cuyas dos mitades comienzan con el mismo material temático”. Formas y medios sonoros excepcionales: movimientos sueltos de sonatas constituidas por varios movimientos (primera etapa); variaciones tempranas; 5 fugas (incluso “la del gato”); dos solos de órgano; tres rondós.

La composición de estas sonatas presenta una serie de características: cruzamientos de manos (deberían usarse claves de dos teclados en pasajes de superposición), técnica de rápida repetición de notas, amplio ámbito, acordes disonantes, imitación de instrumentos, armonía audaz (modulaciones abruptas), efectos rítmicos, silencios seguidos de explosivos acordes, independencia rítmica entre ambas manos. A veces se notan ideas de soli y tutti, como si fuera un concierto. Téngase en cuenta que dinámicamente la alternativa del piano no está contemplada por Domenico, aunque los pianistas se entusiasman por este repertorio y los siguen ejecutando. Es que parece demasiado atrayente para que sólo los clavecinistas lo toquen; pero indudablemente el clave es el instrumento más adecuado, por su mayor incisividad y articulación más precisa y seca. Apenas unas treinta o cuarenta sonatas se tocan con cierta frecuencia, debido a la cantidad abrumadora; aunque cuando uno escucha las menos conocidas, se sorprende por su calidad y lamenta que se las deje de lado. Su lenguaje va hacia el clasicismo y es además indeleblemente español; fue una gran suerte que Soler haya sido su discípulo y seguidor. Y por ello termino este panorama con quien parece ser el más eminente músico español del siglo XVIII. Pero no sin agregar que existen dos integrales de las sonatas scarlattianas grabadas por Luciano Sgrizzi y Scott Ross.

Y no quiero dejar de reproducir esta opinión contundente de Kirkpatrick: “ningún compositor español, incluso de Falla, ha conseguido expresar la esencia de su país de forma tan completa como lo hizo el italiano Scarlatti. Como nadie supo captar el percutir de las castañuelas, el sordo sonido de los tambores, el lamento amargo y ronco de los gitanos, la alegría contagiosa de la orquesta del pueblo, y sobre todo, la densa flexibilidad de las danzas españolas”.

EL PADRE ANTONIO SOLER

Nació en 1729 y murió en 1783. Llegó al Escorial en 1757 y fue maestro del Infante Don Gabriel, hijo de Carlos III; el Infante propició las obras de cámara de Soler. En 1762 escribió su libro teórico *Llave de la modulación y antigüedades de la Música*. Conocido sobre todo por algunas de sus sonatas, el Padre Antonio escribió mucha música vocal: 81 obras con texto latino, 127 en castellano (villancicos, cantatas), además de 22 obras teatrales, seis quintetos influidos por Boccherini y 6 Conciertos para dos órganos. Conviene aclarar que los Quintetos son para órgano o clave y cuerdas. El musicólogo Samuel Rubio está completando su edición de las sonatas, que llegan a 149; muy pocas se tocan habitualmente y todavía no hay grabaciones de música vocal suya. Hay que

agradecer el interés demostrado en la primera mitad del siglo XX por compositores y musicólogos que editaron obras de Soler: Joaquín Nin (sonatas), Roberto Gerhard (quintetos) y Sebastián Kastner (conciertos). El Instituto Musicológico Español de Barcelona ha estado publicando la obra completa. Una señal de la riqueza aún no transitada es que escribió unas cuarenta misas.

Un factor importante es que muchas de las sonatas están pensadas no para el clave o el órgano sino para el piano, como indicación de que la calidad de ese instrumento avanza a medida que transcurre el siglo y que Soler es de una generación posterior a la de Domenico Scarlatti. En comparación con Domenico, Soler es más conciso en la forma y abrupto en las modulaciones (tonalidades lejanas sin transición). El ejecutante debe proveer ornamentación no escrita pero implícita si quiere estar en el estilo. Bulerías, boleros y zapateados impregnan su música en un nacionalismo que parece presagiar el que dominará a Europa en el siglo siguiente.

Soler es el último de los grandes músicos que aquí se han evocado en prieta síntesis. Los años iniciales del siglo XIX verán a dos frescos talentos: Fernando Sor y Juan Crisóstomo Arriaga; pero vivirán en el extranjero y Arriaga morirá jovencísimo. Les sucede un misterioso bache de cincuenta años en la creatividad musical española, antes que los mejores zarzueleros finiseculares y Albéniz, Tárrega y Granados señalen un renacimiento perdurable. Pero ésta ya es otra historia.

UN SECRETO A VOCES: BORGES-RIMBAUD

MARTHA VANBIESEM DE BURBRIDGE

Centro de Estudios de Literatura Comparada

"María Teresa Maiorana" (Universidad Católica Argentina)

Borges habló de sus lecturas y de sus autores preferidos en cada ocasión que le formularon la pregunta. Al recordar su adolescencia transcurrida en Suiza entre 1914 y 1919 la considera como "años de hermosas experiencias. Y además la amistad. Y los estudios. Porque obtuve el bachillerato en Ginebra y eso me dio la lengua francesa. Es decir me dio a Verlaine y a Hugo. Y sobre todo a Montaigne"¹.

Confiesa «haber sido devoto -ahora me parece extraño- de Baudelaire; sabía de memoria *Les fleurs du mal*². Se anotó en una biblioteca francesa circulante, leyó *Tartarin de Tarascon*, luego *Les Misérables*, las novelas de Gyp, las obras de Rémy de Gourmont, de Marcel Schwob, *Les Rougon-Macquart*.

Curiosamente nunca habla de Rimbaud. En *Diálogos últimos*, Borges sólo lo cita al señalar a Roy Campbell como discípulo del poeta adolescente³. Pero cuando su interlocutor, Osvaldo Ferrari, cree reconocer en el cuento «El sur» la pesadilla rimbaldiana, es decir que se puede pasar un período de infierno en la tierra, Borges, poco convencido, displicente, contesta: -"Ah, puede ser..."⁴.

Sin embargo su amigo ginebrino Maurice Abramowicz lo había introducido en la lectura de Rimbaud⁵. Fue para ellos el poeta querido de esa época, como le confiara Borges a Jean Pierre Bernès: los tres compañeros, es decir los nombrados más Simon Jichlinski, recitaban poemas de Rimbaud mientras remaban en el lago de Ginebra. Poemas que dejaron una marca indeleble en el escritor argentino como resulta evidente al confrontar dos poesías: "Le dormeur du Val" y "Un soldado de Lee (1862)".

¹ *Borges - Œuvres complètes*. - Edition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès. Paris: La Pléiade, 1993. p. XLIV.

² *Borges el memorioso*. - Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo. - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982. p. 155.

³ Jorge Luis Borges-Osvaldo Ferrari. - *Diálogos últimos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987. p. 165.

⁴ Idem. p. 130/131.

⁵ *Borges - Œuvres complètes*. p. XLIV.

A Jorge Luis Borges (1899-1986), su padre lo inició en la poesía. Nos dice: "él me reveló el sentido y el alcance de la poesía -el hecho de que las palabras no son sólo un medio de comunicación, pero también símbolos mágicos- y la música"⁶. Borges consagró su vida a la literatura "secreta y cambiante"⁷. En el prefacio del libro *El otro, el mismo*, donde reúne poesías de 1930 a 1967, analiza: "Misterioso juego de ajedrez la poesía, donde el tablero y las piezas cambian como en un sueño"⁸. Para Borges, la literatura tiene leyes, aun si no están del todo definidas: "En literatura todo es tan misterioso, es una especie de magia para mí, se juega con las palabras y esas palabras son ante todo dos cosas, o muchas cosas: cada palabra es lo que significa, luego lo que sugiere y por último un sonido"⁹, eco de lo que su padre le había enseñado.

Borges reconoció siempre, y a veces inventó, a sus precursores. En la edición de *La Pléiade*, en la página X, confía: "este libro está hecho de libros". Nunca disimuló la deuda que tenía con todo lo leído y oído, "uno escribe con todo su pasado" es otra frase de Borges grabada en una entrevista en la Biblioteca Nacional. Roger Caillois¹⁰ señala que para Borges todo creador es la creatura de otro creador y ninguna causa primera podría escapar a esta recurrencia infinita. Pero le encantaba mezclar las pistas, era su juego, no olvidemos que había heredado el *humour* inglés por la rama materna de su padre.

Claudiel, en el prefacio de *Oeuvres de Arthur Rimbaud*, edición de 1912, dice del autor (1854-1891): "aparece en 1870 en uno de los momentos más tristes de nuestra historia, en pleno desastre, en plena guerra civil, en pleno fracaso material y moral, en pleno estupor positivista"¹¹. Ese libro se abre sobre «Premiers vers» título dado por Paterne-Berrichon, cuñado de Rimbaud, a las poesías de 1869 a 1872. Entre esos poemas de adolescente, aparece en quinto lugar «Le Dormeur du Val», soneto de versos alejandrinos franceses. Borges habrá frecuentado en Ginebra esta edición o la anterior, la de 1898, o la editada por Verlaine en 1895¹² con sus amigos.

En el soneto, emocionada evocación, Rimbaud sufre por las víctimas de la guerra y manifiesta una gran angustia. Había escrito a su profesor Izambard "¡una cólera terrible me empuja hacia la batalla de París -donde tantos trabajadores mueren aún todavía mientras le escribo!"¹³ Más tarde exclamará: "El combate del espíritu es tan brutal como la batalla de los hombres".

En pleno verano de 1870, cuando estalla la guerra, y porque Rimbaud siente el cielo, el amor y la libertad como una triple fuente de entusiasmos, este rebelde responde al llamado de libertad y toma el tren hacia Douai, donde vivía Izambard. Pero en vez de apearce en esa ciudad prosigue su viaje, que no paga, hasta París, seguro de poder encontrar trabajo como periodista. Termina en la cárcel por deudas. Izambard le envía dinero para salir libre, y lo recibe en Douai. Rimbaud se queda poco tiempo y retorna a su ciudad, Charleville. Diez días más tarde, nueva

⁶ Idem. p. XXXIV.

⁷ Idem. p. IX.

⁸ Jorge Luis Borges.- *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé, 1969. p. 11.

⁹ Jorge Luis Borges.- Osvaldo Ferrari.- Op. cit. p. 149.

¹⁰ Roger Caillois.- "Los temas fundamentales de Borges". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, agosto 1986. p. 37.

¹¹ *Oeuvres de Arthur Rimbaud*. Préface de Paul Claudel. Paris: Mercure de France, 1912. p. 30.

¹² *Poésies complètes*. Préface de Paul Verlaine. Paris: Vanier, 1895.

Oeuvres de Arthur Rimbaud. Paterne-Berrichon, éditeur. Paris: Mercure de France, 1898.

¹³ Claude Edmonde Magny.- *Arthur Rimbaud*. Paris: Pierre Seghers, 1956. p. 66.

fuga, esta vez a pie, para encontrar trabajo en un diario de Charleroi, ciudad minera de Walonia. Al no conseguirlo, despedido, va a Bruselas. Un amigo de Izambard lo recibe y lo pone en camino a Douai. En lo de Izambard, escribe en octubre:

Le Dormeur du Val

C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.
Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.
Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme.
Nature, berce-le chaudement: il a froid.
Les parfums ne font plus frissonner sa narine;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.¹⁴

"Un soldado de Lee (1862)" de Jorge Luis Borges está compuesto por catorce versos endecasílabos, pero en forma de poema monoestrófico.

Un soldado de Lee (1862)

Lo ha alcanzado una bala en la ribera
De una clara corriente cuyo nombre
Ignora. Cae de boca. (Es verdadera
La historia y más de un hombre fue aquel hombre.)
El aire de oro mueve las ociosas
Hojas de los pinares. La paciente
Hormiga escala el rostro indiferente
Sube el sol. Ya han cambiado muchas cosas
Y cambiarán sin término hasta cierto
Día del porvenir en que te canto
A ti que, sin la dádiva del llanto,
Caíste como cae un hombre muerto.
No hay mármol que guarde tu memoria;
Seis pies de tierra son tu oscura gloria.¹⁵

"Le Dormeur du Val" nos introduce en un cuadro idílico que irá transformándose a través de una mayor focalización. Comienza con el plano de conjunto: la descripción del marco natural realzado por notaciones sensoriales: perfumes que embalsaman ese vallecito bañado por un sol

¹⁴ Rimbaud.- *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par R. De Renéville et J. Mousquet. Paris: La Pléiade, 1951. p. 66

Rimbaud.- *Œuvres complètes*. Edition établie et annotée par Antoine Adam. Paris: La Pléiade, 1972. p. 32.

¹⁵ Jorge Luis Borges.- *El otro, el mismo*. p. 213.

de estío; sonidos como el canto del arroyo; visión de ese claro, la luz dorada, donde el berro azulino y las hierbas plateadas brillan bajo los rayos del astro. La elección de la palabra *val*, tan sonora y poética, subraya la pequeñez, es un hueco de vegetación, una cámara verde, al pie de una montaña, donde resulta placentero descansar.

Plano medio: allí, sobre ese lecho vegetal, un joven soldado duerme, en el mayor abandono, la nuca en lugar fresco, los pies entre las hojas de los gladiolos, verdaderas espadas que los protegen. La boca abierta dibuja una sonrisa crispada y reposa, pálido. El primer terceto termina con una observación que inquieta: el joven tiene frío. La naturaleza, madre nutricia, deberá tomarlo en sus brazos y proporcionarle calor.

Todo se develará en el último terceto al focalizar el primer plano: esos perfumes de vida, el joven no los percibe, no sufre por el sol que cae a plomo sobre su cabeza, su pecho no se alza ya. Así, paso a paso, llegamos al último verso y descubrimos dos orificios de bala aún sangrantes en su flanco; las consonantes t, d y k suenan como disparos.

En este poema, tres repeticiones nos parecen importantes porque anticipan el desenlace: El soldado duerme, *il dort*, esto tranquiliza, mas seguido de *il dort dans le soleil*, (duerme al sol) resulta inquietante, porque *dans*, señala inmersión. Un poco más lejos, lo descubrimos *souriant comme sourirait un enfant malade*, sonriendo como sonreiría un niño enfermo, comparación que parte de un participio presente para desembocar en un futuro imperfecto. En el primer verso, *Un trou de verdure*, un claro en la vegetación, nos sitúa en un lugar amable y fresco; en el último verso, la misma palabra *trou* introduce el horror: *deux trous rouges*, dos orificios rojos, se abren en el costado de ese hombre. Rimbaud imaginó la escena, inspirada, según Antoine Adam, en recuerdos literarios, y la emplea al servicio de sus ideas de muerte y de gloria.

Vayamos a Borges. "Un soldado de Lee (1862)" es el reflejo americano del poema francés. Se trata también de un soldado, es decir el último peldaño de la jerarquía militar, pero es un soldado del general Lee, general en jefe del ejército confederado a partir del 14 de junio de 1861, aquel que supo hacerse querer por sus tropas y crear con ellas una gloriosa asociación. Este soldado cayó seguramente en la batalla de Antietam cuando los dos ejércitos, el del sur y el del norte, se encontraron cerca de Sharpsburg en el Maryland y libraron una batalla terriblemente sangrienta: más de veintitrés mil hombres murieron en una sola jornada¹⁶.

El general Lee deseaba, con esa invasión, convencer a Europa y ganar el estado de Maryland a la causa sudista. Pasó el río Potomac, límite entre este estado y el de Virginia, y cerca del río Antietam, pequeño curso de agua, el 17 de septiembre de 1862, libró, en un terreno con colinas entre bosques de pino, lo que muchos historiadores consideraron la batalla más decisiva¹⁷.

En los dos poemas, encontramos dos momentos históricos próximos, sólo ocho años los separan, y una misma situación, una guerra civil, la más cruel de las guerras.

La poesía de Borges arranca desde un primer plano. El soldado sudista aparece muerto

¹⁶ The Encyclopedia Americana - International Edition. Danbury: Grolier Incorporated, 1991.

Encyclopaedia Britannica. Chicago: William Benton Publisher, 1972.

The New Encyclopaedia Britannica. Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc, 1991.

¹⁷ Webster's Guide to American History. - Springfield: G. & C. Merriam Company Publishers, 1971.

Dictionnaire of American History. New York: Charles Scribner's Sons, 1968.

Victor and Tom Block. - The Pelican Guide to Maryland. Gretna: Pelican Publishing Company, 1987. p. 149.

desde el comienzo y sigue una progresión inversa a la de Rimbaud, progresión que volveremos a encontrar más adelante. El soldado también ha muerto cerca de una clara corriente. Este rincón americano es tan desconocido y vago como el *trou de verdure*. El soldado debe haber sido alcanzado en la espalda pues cae de cara al suelo, el del poeta francés está vuelto al cielo. Borges precisa que esta historia es verdadera -debía saber que Rimbaud la había imaginado- y que numerosos soldados sufrieron la misma suerte. Aquí apunta la crítica a las guerras devoradoras de hombres.

El plano medio nos introduce en la descripción del lugar con el aire dorado por el sol naciente. "Sube el sol" hace eco e invierte *la lumière pleut*; en la primera imagen los rayos están casi a ras de tierra, es de mañana temprano; en la segunda, los rayos descienden de lo alto, es mediodía. Una suave brisa imprime un leve movimiento a las hojas de los pinos. Esta naturaleza vegetal, viva, aparece completada por el insecto: la hormiga sin apuro, "paciente", trepa sobre el rostro "indiferente", al que ya no puede molestar, la vida cohabita con la muerte; en Rimbaud, la fría muerte no reacciona ante el calor del sol, que es vida.

En lugar de un plano de conjunto, Borges dedica siete versos a una reflexión: algunas cosas han cambiado y cambiarán aún más en el futuro, pues en la evolución normal de las civilizaciones la guerra siempre está presente. Sólo el poeta salva del olvido al recordar a quien cayó: no hubo lágrima derramada, ni estela que señale el lugar; apenas un poco de tierra nutricia sobre este honor ignorado: la memoria no existe para esta gloria.

El poeta argentino imita los sonetos filosóficos de Shakespeare quien parte de una situación y de los sentimientos que provoca y por su comprensión de la naturaleza humana, abre una amplia perspectiva. En «Un soldado de Lee (1862)», Borges pone de relieve, gracias a la rima, palabras como paciente/indiferente, memoria/gloria. Pero sobre todo, la palabra *hombre* que repite tres veces, pues para Borges se trata de una muerte gloriosa y anónima; es, para él, el soldado desconocido de América.

El poeta siempre admiró a su abuelo paterno, el coronel Francisco Borges. En el mismo libro le dedica dos hermosos poemas: "Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges" y "Junín". En el primero, dos versos caracterizan esa vida ofrecida por la defensa de su patria:

Es lo que vio y oyó toda la vida.
Está en lo cotidiano, en la batalla.¹⁸

Lucha diaria, heroica, que suscita su admiración. La segunda poesía, lo lleva a querer encarnarse en ese abuelo que para él representa "el honor, la tristeza, la soledad, el coraje inútil"¹⁹:

Soy, pero soy también el otro, el muerto,
El otro de mi sangre y de mi nombre;
Soy un vago señor y soy el hombre
Que detuvo las lanzas del desierto.
Vuelvo a Junín, donde no estuve nunca,
A tu Junín, abuelo Borges. ¿Me oyes,

¹⁸ Jorge Luis Borges.- *El otro, el mismo*. p. 87.

¹⁹ María Angélica Bosco.- *Borges y los otros*. Buenos Aires:Editorial El Mirasol, 1967. p. 15.

Sombra o ceniza última, o desoyes
En tu sueño de bronce esta voz trunca?"²⁰

"Soy, pero soy también el otro" sugiere no sólo el tema del doble, caro a Borges; es también un llamado a la caridad contenido en el primer mandamiento "amarás al prójimo como a tí mismo". Imagen asimismo de la literatura comparada que siempre busca al otro en una nueva trama. Esta idea, que retoma y condensa el título *El otro, el mismo* parece provenir de Rimbaud. Resulta imposible no acercar nuevamente a los dos poetas. Dos cartas, una a Georges Izambard (13 de mayo de 1871), otra a Paul Démeny, conocida como "1a lettre du Voyant" (15 de mayo de 1871), contienen esta declaración "*Je est un autre*" (*Yo soy otro*). Borges, una vez más, invierte los términos, ahora para título de su libro.

El escritor argentino, en su poesía, toma como punto de partida el último verso del soneto de Rimbaud, lo sigue a contrapelo, se inspira en la vida de su abuelo soldado y reflexiona, imitando a Shakespeare, sobre la condición humana, sobre el olvido y la memoria, sobre el honor y la gloria, sobre la vida y la muerte.

²⁰ Jorge Luis Borges.- *El otro, el mismo*. p. 211.

JOSÉ CARDIEL, GONZALO DE DOBLAS. PERCEPCIONES DE AMÉRICA Y HETEROGENEIDAD EN EL SIGLO XVIII

ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ
Universidad Católica Argentina

Dos textos del siglo XVIII, uno de 1747 y otro de 1785, nos enfrentan con el problema del límite de las caracterizaciones epocales por notas distintivas universalizadoras.

Desde una epistemología fenomenológico/hermenéutica se distingue la heterogeneidad de lo simultáneo (Jauss), situando cada expresión, cada texto, en un esquema de pensamiento que permite delinear la semántica profunda actuante en la memoria simbólica del que percibe, expresa.¹

Así, desde ese enfoque, los acontecimientos son expresiones de un continuo. Si en un corte sincrónico aparecen discretos, su significado sólo se da en la dimensión diacrónica. En el itinerario de una trayectoria simbólica.

La *Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay* de José Cardiel² es un informe de la acción jesuítica en América. Se inserta en la trayectoria de las *Cartas Anuas*, y es documento de un pensamiento articulado según un esquema deductivo, de principios generales a casos que los confimen.

Desde ese esquema, y en la trayectoria simbólica de la formación jesuítica, José Cardiel enfoca, con la perspectiva de la lógica formal, la pobilidad de razonar y de conocer del indígena americano. José Cardiel percibe al indígena de América en función de su entendimiento y su potencialidad de raciocinio. El texto es expresión de ese mecanismo, donde el "silogismo" es la única forma de

1 En la presentación de una teoría que concilia aspectos de la historiografía y la ciencia literaria, Hans Robert Jauss propone una estética de la recepción. Desde el principio de que el texto existe en el diálogo entre el texto y el lector, subraya aspectos relevantes de la percepción e interpretación desde un trasfondo, el saber previo que opera en cada receptor como esquema distintivo, orientador de las percepciones. Por eso los cortes sincrónicos son válidos metodológicamente, si se relacionan con el eje diacrónico. Cf. Hans Robert Jauss, "La ciencia literaria como desafío a la historia literaria" en AA.VV., *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971; y Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986

2 José Cardiel, "Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay (1747)", en Guillermo Furlong, S.J., *José Cardiel, S.J. y su Carta Relación (1747)*, Bs.As., Librería del Plata, 1953, pp. 124 a 131

razonamiento.

La *Memoria histórica, geográfica, política y económica sobre la Provincia de Misiones de los indios guaraníes*, informe que Gonzalo de Doblas,³ comisario de la cuarta demarcación (de límites) para España, presenta a Diego de Alvear en 1785, expresa un referente América en el marco de las concepciones de los ideólogos del siglo XVIII. La dimensión natural del hombre: su libertad, la dimensión social/política. El saber y el conocer como derechos.

El conjunto de producción de los Jesuitas –las *Cartas Anuas* de los siglos XVII y XVIII- o los relatos de viaje posteriores, son fundantes en la configuración de América: su espacio y el habitante natural.

La importancia de este hecho se señala en el objetivo del relato. Según José Cardiel: “que se conozcan.”, “que se haga concepto sobre los trabajos en la conversión de este gentío”.

En el caso de Gonzalo de Doblas, la función de que se escribe para documentar se explicita desde el título: “Memoria histórica.... y se explica: “Ya que he manifestado a Vd. del mejor modo que he podido lo que fueron estos indios en tiempo de sus antiguos curas, diré a Vd. lo que han sido y son hasta el presente, en el nuevo gobierno.” (Doblas, 134)

Estos dos textos, en la divergencia de los dos enfoques, el -de la lógica formal- del padre jesuita y el -de la ideología rousseauiana- de Doblas, diagraman en concepciones de base la dimensión esencial del individuo habitante autóctono de América. En los dos casos los enfoques superan los fines de una misión particular. Equivalen a un planteo y a una respuesta sobre la esencialidad humana del indígena: su entendimiento y raciocinio, su lenguaje y capacidad simbólica; su formación para la vida política, social y comercial.

Entonces, son textos fundantes. Unidades representativas de un proceso de percepción que, desde determinada perspectiva ideológica, aísla referentes y los designa en nuevas configuraciones.

REFERENTES, CONCEPTUALIZACIONES

Centramos nuestro asedio en este proceso desde ciertas orientaciones de la lingüística (Bernard Pottier) y en el marco de la epistemología contemporánea, que examina cuidadosamente el proceso de percepción y sus determinaciones.

Desde este enfoque el proceso de producción de textos no se separa del proceso de configuración de mundos. Lo que subyace al texto: el semantismo profundo.⁴

Así se señala al texto como “producto” de un proceso de expresión del semantismo primero, anterior a lo lingüístico; se analiza ese proceso y se delinea como un recorrido 1) del referente a la conceptualización, 2) a la elección de un signo para designarlo.

En la operación 1) un sujeto hablante estructura una representación que indica un re-

3 Gonzalo de Doblas, “Memoria histórica, geográfica, política y económica sobre la Provincia de Misiones de los indios guaraníes” en Pedro De Angelis, *Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de Las Provincias del Río de La Plata*, Bs.As., Lojuane, 1910, 2ª ed. T. III.

4 Bernard Pottier explicita los enfoques de la semántica generativa, frente a la sintaxis que aísla reglas generativas y transformacionales. El problema primero para el lingüista es el de la semántica profunda, reconstruir el proceso de producción y construir una teoría explicativa (Cfr. Bernard Pottier, *Teoría y análisis en lingüística*, Madrid, Gredos, 1992, Cap. III “Los conceptos analíticos”, p.28).

ferente (percepción/conceptuación); en la operación 2) se intenta adecuar esa representación a un sistema lingüístico-cultural determinado. Se supone que hay referente, si se puede agregar un sentido, según lo codificado o normado en una cultura, es decir si se da la representación. Así, entonces, para todos los referentes usuales de una cultura, el sistema de la lengua dispone de una apelación que llega de inmediato a la mente de la comunidad cultural.

Toda esta explicación supone una cultura articulada, y que el sujeto hablante participa de esa cultura, que la recuerda, que recuerda sus normativas de relaciones. Se explicita así el proceso de configuración de mundos.

La percepción nunca se produce aislada del esquema de conocimiento del que percibe.

Cuando se expresa una percepción se da un uso referencial al lenguaje. Al hacer referencia se designa lo que se ve, lo que se oye, lo que se sabe, lo que se recuerda, lo que se imagina. El sentido surge de una relación entre lo que se percibe y lo que se adapta al marco conceptual que se recuerda. El sentido surge de una integración, determinado por el saber. En el funcionamiento lingüístico se da un contacto directo entre lo referencial (visto/oído), lo recordado, lo imaginado.

Entonces, en toda percepción hay formas latentes del recuerdo. Hay selecciones, conscientes o inconscientes. Hay orientaciones precisas. Estas formas son *filtros* selectivos

Desde nuestra propuesta teórica no se focaliza sólo la expresión de lo percibido: el producto, sino el proceso y los mecanismos de la conceptualización. La incidencia de la memoria en un proceso continuo, que trae el pasado al presente. La conceptualización implica una representación mental, pero a su vez, los conceptos y los esquemas son los soportes de las escenas mentales creadas por el enunciado.

La memorización de representaciones mentales es independiente de las lenguas naturales. En esa representación hay una actividad concertada de una "asamblea de neuronas", éstas componen una imagen que se parece algo a lo que recibe su retina. Pero hay otras neuronas, también en actividad en su corteza cerebral frontal, ya que la visión de algo le sugiere otros pensamientos.⁵

Focalizar el pensamiento pensante, más que el pensamiento pensado, permite señalar los parámetros ocultos detrás de una estructura, condicionantes del proceso de conocimiento.

Se considera que todo acto de pensamiento requiere tiempo, que lo cinético prevalece sobre lo estático. El acto de lenguaje es también un movimiento que va de la potencialidad, que constituye la realidad de la lengua, al efecto, que es lo propio del discurso.

Pero además se considera el esquema de conceptos. El saber previo, la situación cultural son filtros en la percepción/conceptuación.

CONSIDEREMOS EL TEXTO DE JOSÉ CARDIEL

¿Qué percibe José Cardiel y cómo lo expresa?

El texto de José Cardiel pertenece a la etapa que Magnus Morner designa como de "Apogeo de las Misiones, 1735-50" y explica: "Se podrá llamar 'apogeo' en el sentido de que todos los privilegios de las Misiones guaraní jesuitas [...] fueron confirmados por la llamada Cédula Grande de 1743".⁶

5 Cf. Bernard Pottier, *Semántica General*, Madrid, Gredos, 1993, Cap. VI "De la percepción a la conceptualización", 'Memoria y actividad mental', pag. 67.

6 Cf. Magnus Morner, *Reflexiones en torno a las Misiones Guaraníticas de la Compañía de Jesús*, Posadas,

Nos interesa marcar que ese apogeo equivale a la culminación de un itinerario simbólico jesuita. Desde allí y las concepciones propias de la lógica formal podemos articular el marco de percepción de José Cardiel.

El itinerario simbólico jesuita se inserta en la trayectoria del cristianismo. Por una particular formación, los textos sagrados se complementan con los textos de la filosofía clásica. Al respecto puede considerarse que no sólo importa lo específicamente señalado en la "rationis studiorum" - plan de formación del jesuita-, sino el espacio cultural, marco de la conformación de la Orden: la universidad de Alcalá, el centro cultural más importante del Renacimiento, sede predispuesta desde su fundación a la "philosophia Christi" y donde, por estudios lingüísticos y filológicos, se concretó la publicación de la Biblia políglota.

Desde las cátedras de gramática latina, retórica, griego, hebreo y filosofía, creadas en la Universidad de Alcalá en 1506, se proyectan los núcleos que serán centrales en el pensamiento jesuítico, un pensamiento no exento de replanteos y revisiones.

El *Regimini Ecclesiae Militantes* rige la dura formación del carácter, la contemplación, la meditación. La influencia de Erasmo, sus postulados en el *Enchiridion*⁷, orientan una práctica religiosa particular. Erasmo sostiene el principio de un cristianismo interior y el examen de conciencia; la disciplina de los sentidos son principios de los *Exercitia Spiritualia*, base del accionar jesuítico.

Por otra parte, los jesuitas que se dedican al estudio teórico, los *scholasticus approbatus*, se consagran diez o quince años al estudio de la filosofía y de la teología, alternando sus reflexiones sobre los textos bíblicos y sobre los de filosofía clásica.

No es casual en este marco, donde la evangelización se describe como práctica de la fortaleza espiritual del jesuita, focalizar su formación en el ejercicio de ensimismamiento, el retiro como reinserción en las fuentes.

La escritura de las *Cartas Annuas*, sus expresiones, son actualizaciones en un espacio simbólico de esos itinerarios del pensamiento cristiano. Pero si bien en la acción evangelizadora la percepción jesuita parte del enfoque de la dimensión espiritual del indígena, la acción de los padres y las dificultades para misionar -que constituyen el temario central de las *Cartas*- soslayan el proceso de conocimiento del indígena, su forma de razonar, su entendimiento. Intuimos que se percibe desde los "filtros" de la cultura y de la misión jesuítica. Pero no se describe, no se explica, por la funcionalidad precisa de las *Cartas*: "informar sobre la propia acción de los padres en cada colegio, misión o reducción", o porque el emisor último, el Padre Provincial, que sintetiza las otras cartas/informes, transcribe sólo los aspectos que el receptor (el Padre General) espera. Lo cierto es que el temario habitual de las *Cartas* 1615/1616 (Pedro de Oñate), 1632/1634 (Diego de Boroa)⁸ abarca:

1. situación de los indígenas, a) situación natural b) servidumbre;
2. acción de los jesuitas para evangelizarlos;
3. características morales y biografías de los Padres misioneros;
4. obstáculos para la evangelización: acción de los demonios.⁹

Secretaría de Investigación, UnaM, 1992, p.22.

7 Cf. Marcel Bataillon, "Iluminismo y erasmismo. *El Enchiridion*. 'El caso de Ignacio de Loyola', pp.212-225.

8 Nos referimos específicamente a las dos primeras de la Provincia del Paraguay: las de Pedro de Oñate de 1615/1616, y a las cartas de Diego de Boroa que informan sobre acciones en los años 1632/1634, cuando ya se ha conformado la Provincia en Colegios y Reducciones.

Y aunque la acción misional de los padres se describe como un intento de recuperar esas almas ciegas en su gentilismo, y para esa formación se parte del supuesto de la predisposición de los indios para aprender (Boroa, 79), el informe no se detiene en esto. Se explaya, en cambio, la caracterización moral de los padres, se extiende en ejemplos de biografías de los misioneros, sobre los ejes de un accionar previsto como proyección de la fortaleza espiritual del jesuita. Adoctrinar a los indios amigos y a los que sujetan por las armas, confirmarlos en la fe cristiana, en la obediencia al español aliviar el hambre, liberar de la muerte; crear congregaciones, congregar en colegios.

En síntesis, la acción de formar es proyección de esa fortaleza espiritual, proyección, a su vez, de los ejemplos bíblicos en expresiones de palabras y fragmentos de las Sagradas Escrituras.

Así las *Cartas Anuas*, eje de la trayectoria simbólica de Cardiel, centralizan esos aspectos. Pero el enfoque del propio Cardiel -dirigido al proceso en el indígena- da una vuelta de tuerca a la percepción habitual.

EL ENFOQUE, SU MARCO, SUS FILTROS. LA DESCRIPCIÓN DEL INDÍGENA, SU CARACTERIZACIÓN.

El enfoque lógico se instala en la tradición aristotélica y considera la “expresión de un movimiento natural y necesario de la mente”, y se centra en el discurso o raciocinio. El discurso considerado expresión del pensamiento en su aspecto formal.

Desde este ángulo, el pensamiento no halla expresión cabal y concreta más que en la proposición, su verdad o falsedad. Importa la conexión lógica de las proposiciones o su argumentación como medio de llegar al saber, a la ciencia.

La demostración o argumentación es el centro de la lógica formal, ya que es el instrumento (*organon aristotélico*) del saber científico.

Cardiel parte de una teoría del concepto como expresión del ser constitutivo de lo real, para llegar a la proposición susceptible de verdad o falsedad, y desde ella llegar a la demostración. La lógica -en esta línea de tradición aristotélica- se delinea como la ciencia cuyo objeto es el “discurso”. Intuimos que su centro es un principio dinámico de una relación por la cual S es P. Donde S y P no son simples palabras, sino que P hace brotar el sentido de S. En esta línea de reflexión se consideran las formas del ser: categorías, y se supone un paralelismo entre lenguaje y realidad.

Los enfoques medievales proyectan estos principios y en el siglo XVII (aún en los medios escolásticos protestantes y cartesianos) se sigue, sin muchas innovaciones, el esquema del aristotelismo: idea, juicio, argumento y método.

Cf. *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús -1615-1637* (ordenadas por el Padre Lehonardt para la colección dirigida por Emilio Ravignani) en *Documentos para la Historia Argentina*, Bs.As, Peuser, 1929, t. XX. Cf. *Cartas Anuas de la Provincia Jesuítica del Paraguay 1632-1634* (Introducción de Ernesto J.A. Maeder), Bs.As., Academia Nacional de la Historia, 1990.

9 La visión jesuítica focaliza la situación del indígena por la acción devastadora de los españoles en las minas y señala que, durante la conquista y colonización, el habitante natural de América está en situación de miseria espantosa. La acción de los jesuitas se realiza contra toda esa explotación y codicia, que se describen como proyecciones del demonio.

10 Recordemos que esta disciplina, articulada con precisión por Aristóteles, se enriquece con otros

Así, entendimiento y razón se consideran funciones de una misma potencia.

La razón es discurso o capacidad de alcanzar conocimiento o de ascender hasta el orden de las ideas. La razón es lo que nos especifica como seres humanos. Es la facultad específica del entendimiento humano, especialmente como posibilidad o potencialidad discursiva, y, por lo tanto, activa, dinámica, creadora de conocimiento.

El razonamiento humano es una marcha del entendimiento que partiendo de ciertos conocimientos (premisas) llega a un conocimiento nuevo o conclusión.

Por eso Cardiel, en la línea de esa tradición, desde el esquema implícito, cuando enfoca la facultad de conocer del indígena, enfoca la mecánica mental del razonamiento. Concibe (según la descripción tradicional) el proceso de razonamiento en el cual la mente está impulsada por unos juicios aceptados como verdaderos a afirmar la verdad de otros juicios que brotan necesariamente de los anteriores.

Entonces, la percepción y la descripción del indígena americano se articulan desde la formación filosófica y humanística del padre jesuita. El esquema de pensamiento, marco del enfoque, es el conjunto de teorizaciones lógicas que actúan como *filtros* de percepción.

Los aspectos del indígena considerados por José Cardiel son los que dimensionan la condición humana. La capacidad de conocer, su razonamiento, su discurrir, su lenguaje su organización interna.

Este conjunto de planteos, propios de distintos ámbitos disciplinares actuales, en un diagrama del pensamiento del siglo XVIII pueden proyectarse como reflexiones de la lógica formal¹⁰. Definida como la "*scientia recte indicandi*", o como "*scientia entis rationis*", considera el "*ens rationis*" como objeto e incluye problemas gnoseológicos, psicológicos, cosmológicos, de áreas disciplinares tal vez intuitivas, pero no delineadas con precisión (psicología cognitiva, etnología, lingüística).¹¹

Desde un marco en que las dos definiciones de lógica parecen complementarse, José Cardiel diagrama el pensar del indígena americano en dimensiones no consideradas hasta entonces.

Veamos las expresiones claves, reveladoras del esquema de fondo:

- "Su entendimiento, su capacidad era y es muy corto, como de niño" (125)

- "Sus potencias son cosa muy diversa de lo que vemos en las demás gentes del orbe. La memoria feliz y tenaz" (126)

- "El entendimiento y discurso muy débil y defectuoso" (126)

- **"Si para convencerle le ponen silogismo perentorio, concede la mayor y menor y con gran serenidad niega la consecuencia"** (126)

- "Es tiempo perdido el usar largos discursos con ellos, ni razones sobre razones. Lo que aprovecha es decirles poco y muy trivial y material en sermones y confesiones, y aún en cosas materiales" (126)

- "...ha pensado tal o cual que la corta racionalidad que muestran sólo consiste en falta de crianza, como el rústico europeo que sacado desde niño de su granja y criado con cultura, suele ser hombre

aportes en la edad media. En el siglo XVIII mantiene como equivalente una historia de la filosofía, la heterogeneidad y amplitud de su objeto.

11 La lógica se convirtió en una historia de la filosofía, que abarcaba problemas gnoseológicos, psicológicos y cosmológicos (Cf. José María de Alejandro *La lógica y el hombre*, op. cit, p.149).

12 En enfoques más actuales se admite una disponibilidad compartida, la capacidad lógica, relacional,

capaz, entendido y político. Pero no es así: porque aunque hace mucho la crianza y suelen decir: EDUCATIO EST ALTERA NATURA, por la mayor parte consiste esto en la contextura capital. Tienen la organización distinta de la nuestra y el casco tan duro y grueso..."(128)

-“no era el menor trabajo el aprender su lengua, pues es la más difícil que yo encuentro entre tantas naciones de infieles como trajino. Y es verdad lo que dice el P. Ignacio Cho-mé [...] No cede en nobleza y armonía a ninguna de las lenguas que sé [...] Verdad es que el Rmo. Feijóo trae esta cita en el tomo 2º del Suplemento para confirmar lo que antes en otro tomo había dicho del entendimiento y capacidad de los indios, [...]; pero no hay para qué, pues no son de más capacidad que la queda insinuada.” (130)

La última cita equivale a una conclusión después de ejemplificar con casos puntuales de razonamiento, las aseveraciones sobre la capacidad del indio.

Analicemos los dos *ejemplos de razonamiento* que propone el Padre Cardiel:

Ejemplo 1: “Un Padre párroco le dio a guardar a un indio diez carneros, encargándole que cada semana trajese uno para él y su compañero. Hízolo así cinco semanas: y a la sexta vino diciéndole que ya se habían acabado. Díjole el Cura: ¿Cómo puede ser eso? Yo te di diez.— Es verdad, respondió— Cada semana no has traído más que uno, y sólo cin-co semanas los has traído: luego no has traído más que cinco.— Es verdad todo. Si de diez no trajiste mas que cinco, quedan otros cinco. ¿Dónde están esos? Respondió: —Tú los comiste. Volvió el Cura en toda forma: A quien de diez no le traen más que cinco, le quedan otros cinco: tú no trajiste más que cinco, etc.; y siempre respondía: Tú los comiste, después de haber concedido todo lo antecedente” (CR, 126).

Ejemplo 2: “Suele suceder en muchachos algo grandes que preguntados ¿CUANTOS AÑOS TIENES? y respondiendo DIEZ: y preguntados segunda vez: ¿Y CUANTOS TENIAS EL AÑO PASADO? responden: DIEZ —¿Y EL ANTECEDENTE? responden también DIEZ. Lo primero lo supo no porque él tenga cuenta con sus años, que ninguno la tiene, sino porque el Alcalde de los muchachos [...], al llamarlos por la tabla para algunas funciones, dice: VENGAN AHORA LOS DE DIEZ AÑOS, FULANO Y ZUTANO; VENGAN LOS DE NUEVE, etc. Y lo segundo lo ignora, porque no discurre que el año antecedente tiene un año menos que el presente.”(CR, 127)

Cardiel enfoca la mecánica mental del razonamiento, el proceso habitual en el cual la mente está impulsada por unos juicios aceptados como verdaderos a afirmar la verdad de otros juicios que brotan necesariamente de los anteriores. Describe el caminar de la mente del indígena según esa regla lógica, que considera imperativa, necesaria.

En el ejemplo se advierte que las tres proposiciones no están sueltas, ni independientes entre sí, las ata algo implícito, que no es un término o una proposición, sino como un lazo estructural irrompible, de tal manera que por ese núcleo íntimo (en este caso los principios de relación matemática), si admitimos las proposiciones (1) y (2), necesariamente hemos de admitir la (3). Ese engranaje se llama consecuencia y brota de la dinámica ordenada del movimiento mental.

Veamos las conceptualizaciones de base. Según las conceptualizaciones del marco de enfoque del ejemplo, la mente admite como verdadera la relación entre las proposiciones que expresan las cantidades, por eso ya no están separadas entre sí, pero eso nos lleva a aceptar la verdad de 2, que se presenta como tal por su dependencia de 1. Luego, necesariamente, hemos de afirmar 3. Este engra-

naje de relaciones indica que 3 depende de 1 y de 2, por lo tanto 1 y 2 forman las premisas de 3, funcionan como antecedentes, mientras que 3 funciona como consiguiente. Según este enfoque la consecuencia o nexo íntimo entre las proposiciones se capta inmediatamente por la mente, surge necesariamente de la coordinación entre las proposiciones. La conclusión o consecuente, en cambio, se capta "mediatamente", a través de otro término que se llama "medio". Sin la aprensión inmediata de la consecuencia el razonamiento sería imposible. Pero nuestra mente no ve el consiguiente *en* las premisas, sino *por* las premisas, hacia un esquema de relación más profundo.

En el marco de estas teorizaciones se enfoca al indígena: su raciocinio posible en el juego de antecedente y consiguiente. Se lo percibe y se lo presenta en su discurso lógico-causal, en el complejo lógico de su argumentación, con una parte causal o causante, una parte causada y algo que puede funcionar como consecuencia.

Pero, según el Padre Cardiel, no hay consecuente entre las expresiones del indígena y, por lo tanto, no hay silogismo y no hay razonamiento.

Demos una vuelta al texto. Consideremos las expresiones de Cardiel desde el trasfondo, su marco de enfoque. A partir del esquema expositivo convencional la significación se reemplaza por el significado numérico, la relación matemática de cantidad en el primer ejemplo, y por la cronología temporal, en el segundo ejemplo.

Con respecto al primer ejemplo, la percepción y el análisis del raciocinio del indígena se hace por Cardiel desde el esquema simbólico que distingue:

primera premisa: M es P

segunda premisa: S es M

conclusión: S es P. Pero la expresión se formula como una regla lógica: "todo el que pueda afirmar que M es P y que S es M también debe afirmar que S es P. En el enfoque de Cardiel esta regla es imperativa, impone una conclusión.

Pero si consideramos que la regla lógica señalada implica sólo la validez del movimiento interno, no su verdad o falsedad, es discutible la afirmación de Cardiel con respecto a que el indígena no discurre, no razona el silogismo.

— Si enfocamos el mecanismo interno del silogismo, advertimos que hay discurrir en el indígena como relación causa-consecuencia (relación numérica). El mecanismo de relaciones se da. Lo que no se da con claridad es la expresión del consiguiente o consecuente. Es decir la validez en la relación numérica parece mantenerse en el discurrir del indígena, pero es incierta la verdad o falsedad del raciocinio en la expresión de la proposición.

Aunque en la lógica moderna el mecanismo interno de relación se desconoce en su universalidad¹², y la forma de razonamiento se presenta como una lógica proposicional, entendemos que en el enfoque de Cardiel y, por lo tanto, en el diagrama de su marco conceptual, el raciocinio, o naturaleza racional del pensamiento, es uno, aunque puedan darse distintos sistemas simbólicos.

común a todos, pero se admiten paralelamente, expresiones distintas de esa capacidad relacional. Se diferencia lógica externa y lógica interna.

Intuimos que el límite de la reflexión lógica de Cardiel se da al no considerar aspectos previstos en el mismo marco de reflexión. La regla lógica: “Todo el que pueda afirmar que M es P y que S es M, también debe afirmar que S es P” es una manera de expresión significativa de un razonamiento, imperativa -como pretende Cardiel- o permisiva, es decir “permite un razonamiento”, sin aseveración sobre su necesidad.

Otro aspecto del esquema es que por esa regla no se da verdad o falsedad, sino sólo validez aludiendo a la validez: no contradicción en el movimiento interno de la argumentación.

En el ejemplo del discurrir del indígena hay un “permitir un razonamiento” y hay validez en el mecanismo interno, no hay contradicción.

Por otro lado, si se da el aspecto interno, esto no implica que se dé el aspecto externo: la expresión por enunciados.

Consideramos que aquí, en esta indiferenciación entre lo interno y lo externo, entre mecanismo de razonamiento y expresión lingüística de enunciados, se centra la dificultad del enfoque.

EL SABER COMO FILTRO

El indígena se percibe según los referentes usuales en el marco de la cultura del Padre Jesuita. En la trayectoria de su formación humanística y filosófica, el entendimiento es referente usual de la condición humana.

Entendimiento, raciocinio, silogismo, son conceptos de apelación inmediata en el sistema de su cultura y de su lengua. La apelación inmediata implica elisiones. Cardiel elide el término “proposición” y lo reemplaza por el artículo determinante “la”: “la mayor”. Por otra parte, la relación necesaria entre raciocinio y silogismo asimila mecanismo interno, proposiciones y verdad. Aunque, en realidad, la verdad o falsedad no depende de este mecanismo formal. El contenido de la causalidad de las premisas y el consecuente de la conclusión se capta por las proposiciones dentro de un sistema lingüístico. Ahora bien ¿en qué lengua se plantea el razonamiento al indígena? ¿En el español del Padre o en el guaraní del indígena? ¿Cuáles son los referentes usuales en la cultura del indígena? ¿Cuáles de esas relaciones numéricas son usuales?

En nuestra reflexión teórica surge el interrogante sobre lo que percibe y la representación mental del indígena. Lo que sabe, lo que recuerda, su lenguaje.

En su percibir, la “asamblea de neuronas” compone desde lo que sugiere la retina y el oído y desde lo que filtra el recuerdo: la presencia y el lenguaje del Padre Jesuita, la autoridad aceptada, la designación “TÚ” que se le ha dado y él ha asimilado.

Podemos suponer que el mecanismo del raciocinio, el movimiento de relaciones numéricas entre causa y consecuencia, se produce en la mente del indígena e intuimos¹³ que explica la causa de la falta de carneros repitiendo la pregunta del padre: “Faltan 5 ¿Tú los comiste?”

No están porque han sido comidos por el indígena que se designa a sí mismo “TÚ” como lo ha designado el padre, y usa el verbo “comiste” en la forma (persona y tiempo) en que lo usó el padre en su pregunta. Ese “TÚ” sujeto de la acción: “comiste” es el mismo indígena que habla, nombrándose

13 Los habitantes guaraníes de las fronteras entre Argentina y Paraguay se expresan aún hoy—año 2001—de manera similar a la del indígena descrito por el Padre José Cardiel. Desconocen el régimen pronominal y la conjugación verbal del español.

a sí mismo TÚ. No conoce el régimen pronominal de la lengua española. No sabe que al hablar, al asumir la palabra, debe nombrarse YO.

Tampoco conoce la conjugación verbal, y desconoce los cambios morfológicos. No sabe que debe expresar "comí" en lugar de "comiste".

Con respecto al segundo ejemplo, el discurrir que Cardiel espera del indio equivale a la conceptualización lineal del tiempo en la cultura europea. Un tiempo lineal, medible en parcelas -días, semanas, años- y expresable en la escala numérica. Abstracciones ausentes de la configuración del guaraní, que piensa el tiempo circular y cuenta números según los dedos de las manos.

Se plantea, entonces, el interrogante sobre si el esquema de razonamiento es uno: los hechos, su causalidad, su ilación causal.

Hay una implícita aceptación de la universalidad del razonamiento y el consecuente entendimiento conceptual directo, sin la mediación del lenguaje,¹⁴ pero a su vez las aseveraciones sobre diferencias étnicas proyectan en el texto, esbozan la posibilidad de un esquema de relaciones diferentes, configuraciones de mundos distintos. En una vuelta de tuerca podría abstraerse un núcleo conceptual sobre una disponibilidad innata universal, una capacidad lógica única en todos los hombres y expresiones distintas de esa uniformidad. Pero esta distinción entre mecanismo interno, profundo y expresión externa no está clara en el razonamiento o en el texto de Cardiel.

El esquema de pensamiento de Cardiel no diferencia el aspecto interno (relación, ilación lógica, razonamiento) del externo: enunciados¹⁵.

Cardiel utiliza el mismo término: "discurso"/"discurrir" para la expresión de enunciados lingüísticos ("discurso") y para el movimiento interno: discurrir.

Si los separa: ("El entendimiento y discurso muy débil y defectuoso"), a continuación en el mismo párrafo los confunde ("no discurren las consecuencias de lo futuro") en juegos lingüísticos e incertidumbres conceptuales de asimilación/diferenciación entre el mecanismo interno y el lenguaje. Consideremos en este ejemplo de síntesis la ambivalencia del término "discurso" (lo externo, lo interno: mecanismo de razones sobre razones). "Es tiempo perdido el usar largos discursos con ellos, ni razones sobre razones. Lo que aprovecha es decirles poco y muy trivial y material en sermones y confesiones".

Sin embargo, a pesar de este límite, se advierte en el análisis de los estudios lingüísticos del Rmo. Feijóo citado que marca con acierto el error de un enfoque que ignora las particularidades de la lengua indígena.

En esta revisión se formulan algunos conceptos claves: 1) la dificultad que implica su estudio

14 Descartes ha reflexionado en su *Traité de la lumière*, de 1664, sobre la posibilidad de una comprensión independiente del lenguaje: "Puede suceder que después de haber oído un discurso cuyo sentido hemos comprendido muy bien, no podamos decir en qué lengua fue pronunciado." Citado por Bernard Pottier en *Semántica General*, Madrid, Gredos, 1993, cap. IV "De la percepción a la conceptualización", p.67.

15 Es necesario diferenciar el interior de la mecánica del pensamiento de su expresión externa. Así se diferencia un discurso interno y un discurso externo. El estudio del primero es incompleto sin la consideración del segundo. Sin el discurso externo, es imposible conocer el interno. En las expresiones habituales, el razonamiento se presenta como un conjunto de enunciados enlazados entre sí y que forman un todo significativo, aunque cada enunciado signifique por sí.

El indígena puede seguir el esquema de razonamiento, pero no la expresión del pronombre.

y conocimiento; 2) la lengua es invención.

Para caracterizar la posibilidad de comunicación con el indígena Cardiel señala: "...es la más difícil que yo encuentro..." y admite otras características señaladas por el P. Cho-mé que cita el Rmo. Feijóo. Cardiel transcribe la cita citada: "...Me admiré de hallar en esta lengua majestad y energía [...] No cede en nobleza y armonía a ninguna de las lenguas que sé" y acepta y sostiene la autoridad del que afirma: "Este Padre, que vino conmigo de España, sabía la lengua griega y hebrea, además de la latina, flamenca, francesa y española, y ahora sabe la guaraní..."; y analiza y explana la funcionalidad que el Rmo. Feijóo da a la cita: "...para confirmar lo que antes en otro tomo había dicho del entendimiento y capacidad de los indios...". Pero las citas y las citas de citas se articulan, en el texto de Cardiel, como puntos introductorios del debate sobre la capacidad del indígena. Debate al que Cardiel, citador, emisor último, pone fin con sus expresiones conclusivas: "...no son de más capacidad de la que queda insinuada" y argumenta: "El idioma elegante puede argüir mucha capacidad en los primeros inventores, pero no en los que por su vida agreste y sin cultura degeneraron de sus antepasados."

Toda la argumentación se articula sobre la relación: "entendimiento"/"capacidad"/"idioma elegante".

Cardiel niega la capacidad de los indígenas pero diferencia a los inventores de los de vida agreste, admitiendo que la cultura determina niveles de capacidad.

Al señalar esa distinción, no advertida por el Rmo. Feijóo (y negada por él en otra parte del texto) Cardiel indica los límites de los estudios lingüísticos y la falacia de la universalidad pretendida en esos enfoques: "Al Rmo. Feijóo lo leemos por acá. Y tiene más patronos que contrarios; y admiramos mucho aquella tan vasta erudición y comprensión, y aquél tan elegante y terso estilo; pero como trata de todo no es posible que un entendimiento humano acierte en todo. Harto hace en acertar mucho más que otros muchos, aun no tratando de tanta variedad de cosas."

Límite que señala también en los estudios del "eruditísimo" Sarmiento: "Lo mismo digo de su compañero y defensor el eruditísimo Sarmiento, el cual dice en su 1º tomo que *Pará* significa río, los mismo que *Guadá* en arábigo, y *Maya* en el Perú. Mas aunque *Guadá* y *Maya* signifique río, *Pará* significa mar, y *Paraná* pariente del mar, de *Pará* y *aná*, pariente y así llaman a casi todos los ríos grandes, añadiéndoles el apellido de *gua-zú* o *mini* o *pané*. La palabra que significa río es *í* con pronunciación gutural, y lo mismo es en Brasil."

Consideramos que las aclaraciones con respecto al significado proponen -tal vez más intuitiva que intencionalmente- la necesidad de un revisionismo de la percepción/interpretación del indígena.

Esta propuesta implícita daría una vuelta de tuerca a su propio texto desde un espacio meta — que esbozado por el propio Cardiel para los enfoques lingüísticos se proyectaría a los otros enfoques del raciocinio y del entendimiento (metalingüística, metalógica).

Dando como un inicio, en germen, a los debates más actuales sobre las diferencias de lenguajes como correspondientes externos a diferencias de mundos culturales subyacentes, y manteniendo el interrogante sobre la posibilidad de comprensión/interpretación de una cultura desde el

marco de otra.

La imagen de síntesis en la representación de Cardiel es el indígena, la mecánica de su raciocinio en el esquema del silogismo.

EL TEXTO DE GONZALO DE DOBLAS

¿Qué percibe Gonzalo de Doblas y cómo lo expresa?

Gonzalo de Doblas, comisario de la cuarta demarcación para España 1785 y teniente gobernador de Concepción de la Sierra, debe, por encargo de Diego de Alvear¹⁶, informar sobre la situación de los pueblos y las reducciones después de la expulsión de los jesuitas en 1767 y la organización política y social según el método de gobierno de la ordenanza Bucarelli.

Describe en "Memoria histórica, geográfica, política y económica sobre la Provincia de Misiones de los indios guaraníes"¹⁷ el espacio, sus habitantes, su política.

La descripción de Gonzalo de Doblas se incluye en el esquema de pensamiento del Siglo XVIII. Los conceptos fundamentales de su enfoque se centran en torno al significado del estado, la libertad como condición natural del hombre, la igualdad, con relación a la estructura moral del estado, la relación con el estado como propiciadora de la felicidad del individuo. Los planteos en el marco del pensamiento del siglo XVIII se articulan sobre dos ejes: la transformación del estado y la transformación del saber.

Consideremos primero el pensamiento político desde la transformación del estado feudal en monarquía nacional. La realidad política es la formación de los estados nacionales. El estado feudal se desplaza por una monarquía nacional. Se intenta eliminar la dispersión de poder que significaba la nobleza feudal. Se enfrenta la situación en que coexisten varios estados dentro del estado.¹⁸ La expulsión de los jesuitas de los dominios de España, se corresponde con este enfrentamiento de poderes y la transformación política sobre una estructura administrativa particular.

El otro eje, base del enfoque, es la transformación del saber. Consideremos que el pensamiento filosófico se centra en el hombre como sujeto de procedimientos para la ciencia de la naturaleza: la observación es el primero de ellos.

Las reflexiones sobre ciencia focalizan la mente en el proceso de conocer. Ese proceso se describe más que como razonamiento abstracto, como interpretación de datos.

La naturaleza se enfoca e interpreta como objeto de conocimiento y de experiencia.

La experiencia es esencialmente observación metódica.¹⁹

LA OBSERVACIÓN

16 Diego de Alvear, de la expedición de Félix de Azara y comisario de la segunda partida, informa en 1783 sobre el territorio, las reducciones y el estado de los treinta pueblos después de la expulsión

17 Gonzalo de Doblas, "Memoria histórica, geográfica, política y económica sobre la Provincia de Misiones de los indios guaraníes" en Pedro De Angelis, *Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de Las Provincias del Río de La Plata*, Bs.As., Lojuane, 1910, 2° ed. T. III.

18 Cf. Paolo Lamanna, *Historia de de la filosofía*, Bs. As., Hachette, 1964, 2° ed., T. III, "De Descartes a Kant", Cap. Primero, P.13.

19 Rige el concepto de Bacon: la construcción del saber por observación crítica. Cf. Paolo Lamanna, op. cit., p. 27.

Desde el título de "Memoria histórica" su emisor, Gonzalo de Doblas, se diagrama como un "observador atento". Percibe y describe el espacio y el habitante. El esquema de observación de la naturaleza focaliza el suelo: canteras de piedra, la vegetación, la flora, los animales.

La observación del hombre abarca el aspecto físico y el alma, su potencia moral, sus vicios y sus virtudes, su inclinación al saber, su dimensión natural y su dimensión social.

Explanemos la focalización:

el suelo territorial se presenta como espacio en función del hombre. Se describe en sus posibilidades de ser cultivado y se señala que provee todos los alimentos necesarios para el sustento, en un clima que es "tan saludable que apenas se encuentra otro más saludable" (Doblas, 133). Se describe la flora, los cultivos. Se detalla la fauna: tigres, leopardos, zorras, avestruces. Se enumeran las aves: cuervos blancos, tucanos.

El habitante indígena es descrito en su forma de ser, su naturaleza. Se enfoca su "inclinación a saber" y la situación de límite: "tienen cerradas las puertas del saber" porque "no entienden nuestro idioma"

Se lo caracteriza física y psíquicamente. Así por un lado se señala: "regular estatura y disposición", "color moreno algo pálido", "pequeños y bien formados sus manos y sus pies", "buena disposición de sus cuerpos". Por otro, se consigna: "regular habilidad y comprensión en cuanto se les aplica", "Comprenden más por la vista. No comprenden lo que no ven".

Se señala su disponibilidad social: "Humildes, obedientes a los españoles y a los que reconocen superiores [...] obedecen ciegamente sin examen". "Ingenuos por desconocimiento del valor de las cosas. En el intercambio de objetos con los españoles sufren los engaños de los que tratan clandestinamente con ellos, sin que el gobierno o los administradores puedan remediarlo".

Se enfocan aspectos morales y costumbres: "Inclinados a mandar, anhelan cualquier empleo y ocupación por despreciable que sea".

Las costumbres de las mujeres se señalan por su sexualidad.

Los hombres se inclinan a la embriaguez y se generaliza: "como todos los indios", pero se castiga el vicio. Sólo algunos españoles los inducen a él.

Son amantes de la música. Se tocan tambores mientras se trabaja.

Son muy sufridos en el trabajo, que resisten aunque pasen hambre. Pasan el día sin comer. No se quejan ni cuando se los azota.

Sufren con constancia y serenidad las enfermedades. Ante ellas (mal venéreo, chuchó, viruela, sarampión) no se desasosiegan.

También se focaliza y describe la vida íntima: en su casa hay indecencia y desaseo. Regularmente andan desnudos los padres y las madres delante de los hijos y los hijos delante de los padres. No sólo los de la propia familia, sino los de otra que viven en una habitación.

Viven varias familias juntas por conveniencia. Guisan con un solo fogón la comida, se calientan y alumbran.

Juntan sus viandas. Comen juntos, todos dentro de la vivienda.

Tienen la vivienda inmunda, negra, llena de humo y hediondez. Agrega: "repugnante entrar en ellas".

Los indios tratan a las mujeres como inferiores. Las mujeres trabajan en las chacras, en labranza y carpidos; o en la casa, en hilados y en lograr lo necesario para la comida.

Los padres de familia no cuidan de la educación de sus hijos, ni del alimento, ni del vestuario.

De todo cuida *el común* que los emplea a su placer

No saben lo que es herencia, posesiones, bienes que dejar a los hijos.

MEMORIA HISTÓRICA

Advirtamos que el enfoque de Doblas se centra en el aspecto social del indígena. Hay una focalización particular de su modo de vida en las organizaciones de las familias y en la de los pueblos.

Se parte de la actitud del indígena ante Dios y el Rey, la aceptación de esa autoridad. Humildes, obedientes sin juicio crítico, viven en comunidad, un régimen impuesto por los Padres Jesuitas y mantenido después de su expulsión.

Desde el concepto de que el régimen de comunidad, instituido por los Padres jesuitas, impide el progreso social e individual, Doblas expone la organización social en su dimensión histórica.

Describe la vida en gentilidad. La situación anterior a los jesuitas. Se señala que andaban errantes, por los montes, en pequeñas familias o cacicazgos. Se alimentaban de frutas silvestres, miel de abejas, la caza y algunos sembrados. Se explica que para reducirlos a pueblos y educarlos en la Santa Fe, fue necesario proporcionarles el sustento fuera de los montes.

Cada uno de los primeros doctrineros se constituyó en su reducción como padre temporal de los neófitos "persuadiéndolos" y "obligándolos" a sembrar de común, recoger y guardar sus frutos.

Se caracteriza -desde fuentes que documentan los datos-²⁰ el gobierno de estos pueblos. En cada pueblo había: un corregidor indio, un teniente de corregidor, dos alcaldes, algunos regidores y otros individuos del cabildo; *todos sujetos a la dirección y voluntad del cura.*

Doblas señala también la distribución edilicia de los pueblos: casa grande: vivienda, oficinas y almacenes a las que llamaban colegios, secretaría y vivienda de los padres, y espacio para almacenar frutos y efectos de sus manufacturas. Además cada pueblo tenía su estancia.

A los indios no se les permitía propiedad en cosa alguna. Se los obligaba a tener chacra propia para que las cultivaran; pero el tamaño y el lugar lo decidía el padre. "Habrían de consumir y gastar sus frutos conforme a la voluntad del padre..." Concluye: "...y en fin en un todo habían de vivir sin libertad" (Doblas, 133).

La vida estaba reglada. Se trabajaba para una comunidad. A los que trabajaban en otros oficios o faenas como los tejidos, a las viudas, los viejos o los huérfanos, se les repartía lo sembrado en común.

Las indias de mal vivir se recogían en una casa. Aunque no había médicos se asistía a los enfermos por medio de enfermeros contratados por el padre con normas de conducta regladas.

El informe enfoca aspectos de la economía y del comercio. Explica que los frutos se recogían y almacenaban en el colegio. Los que eran comerciables los despachaban fuera de la provincia, a Buenos Aires. Almacenaban el sobrante. Así pagaban los tributos o diezmos.

²⁰ La descripción de Doblas señala las fuentes, que numera: 1. cuadernos del tiempo de los expatriados, 2. noticias que se adquieren, 3. las costumbres de los indios.

La "Memoria política..." no soslaya los rasgos sociales de la política jesuítica y describe que se mantenía la igualdad. Los jefes/caciques eran lo más miserable, casi ninguno sabía leer y no eran ocupados en empleo alguno. En tiempos de la expulsión sólo había tres o cuatro. Explica Doblas la causa de esta marginación: "...sin duda recelaban (los padres) que, juntándose a la veneración que los indios tienen a sus caciques la que les correspondía por el empleo, quisieran tener más autoridad que la que en aquel tiempo convenía". (Doblas, 133)

Doblas concluye: "era un régimen excelente practicado con pupilos o por un padre con sus hijos entretanto están bajo la patria potestad. Pero no para formar pueblos con ánimo de que sus habitantes adelantaran en cultura y policía (política)...", "...así preferían este método separando por medio de él a los indios de todo lo que pudiera sacarlos de su ignorancia y abatimiento" (Doblas, 134).

"...y aunque este método de gobierno sería útil á los principios, después no ha servido en mi concepto sino a impedir los progresos de policía y civilidad: los que subsistirán del mismo modo, entre tanto no se mude de gobierno, dando entera libertad a los indios como dicta la misma naturaleza" (Doblas, 132).

La *Memoria histórica* enfoca la situación de los pueblos después de la expulsión de los jesuitas, bajo reglas y ordenanzas que formó el "Exmo. Sr. D. Francisco Buccarelli, Gobernador y Capitán General de Buenos Aires". Caracteriza la forma de gobernarlos bajo esas reglas. Se establece un gobernador subordinado al gobierno de Buenos Aires y con jurisdicción sobre los treinta pueblos, en forma equiparada a la que tienen los corregidores y alcaldes mayores de pueblos de indios. Tres tenientazgos subordinados al gobernador. Los tenientes tienen la jurisdicción de sus departamentos. Para cada pueblo se nombró un administrador español. En cada pueblo se pusieron dos religiosos con título de cura y compañero, prohibiéndoles toda mezcla con los asuntos temporales.

En las ordenanzas se prevé el nombramiento de un corregidor indio, dos alcaldes, cuatro regidores, un alguacil mayor, dos alcaldes de la hermandad y un mayordomo y otros oficios correspondientes a la iglesia: un sacristán, tres cantores, etc.

El nombramiento de corregidores debía hacerlo el gobernador de Buenos Aires, y cada corregidor debía serlo hasta tres años, pero no se cumplían estos requisitos. El gobernador de Misiones los nombraba y estos tomaban posesión perpetua.

La reflexión de Gonzalo de Doblas sobre el perjuicio de este hábito es muy importante. Revela un esquema de pensamiento distinto. Así, analiza la causa de esta práctica: "Puede ser [...] porque no es fácil encontrar en los pueblos muchos indios que pue-dan desempeñar el cargo de corregidores: pero por cualquier motivo que se haya seguido debe tenerse por un abuso perjudicialísimo a los indios pues priva a otros de la esperanza de conseguir este empleo, haciéndose merecedores a él con su aplicación y buenos procedimientos. Lo que tal vez no pongan en ejecución, porque no esperan ningún premio, y se da lugar a los indios corregidores a que se hagan despóticos y a que apremien a los otros, seguros de que su empleo no tiene término: lo que no sucedería si supieran que les había de durar sólo tres años" (Doblas, 135)

Consideremos entonces que Gonzalo de Doblas percibe al indígena desde una marco de revisión. Su informe sobre la situación social y política equivale a un lúcido análisis sobre la situación social del indígena, sobre la patria potestad de los jesuitas y la condición socio-política en el régimen Bucarelli.

Con respecto a la situación social del indígena señala: "no se verifica un trato con igualdad, y sucede muy frecuentemente el engañarles algunos españoles..." (Doblas, 130).

El gobierno jesuita es caracterizado por basarse en la “muchacha subordinación de los indios, que con tenerles negado absolutamente el trato con los españoles, no conocían otra autoridad que la de los padres y así hacían cuanto querían de ellos...” (Doblas, 134).

Se insiste en que hay un método jesuita y que es el aislamiento de toda otra autoridad.

Se señala que la causa de la incapacidad era haberlos tenido sujetos a comunidad y no haberles inspirado otras ideas que las de la sumisión y obediencia, tratándolos como a hijos de familia menores de edad, no pudiendo ilustrar sus entendimientos, para que desde luego aprendiesen a trabajar para ellos, tratar y comerciar unos con otros con sus frutos y efectos...”.

En síntesis marca dos aspectos del modo de gobierno en época de los jesuitas como causa de la situación del atraso cultural del indígena: el paternalismo y la comunidad. El “paternalismo” es caracterizado como una situación en que “todo lo decide la voluntad del padre”, y se elimina la libertad, la decisión individual, la responsabilidad, el deseo de ser mejores.

La comunidad se caracteriza como un sistema en que se ignora al individuo.

Estos dos aspectos negativos para la formación del individuo y también del estado se mantienen en la época posterior a los jesuitas, durante la organización de gobierno propuesta en el plan Bucarelli. Se señalan dos errores de administración política y sus consecuencias: 1) el nombramiento de los corregidores por el gobernador del lugar; y 2) una designación sin término. La perpetuación de funcionarios y la imposibilidad de acceder a un puesto de corregidor limita a los otros pobladores en el esfuerzo por perfeccionarse. Según Doblas, les falta estímulo: al no tener esperanza del empleo, no acomodan su actuar al merecimiento. No intentan, “con aplicación y buenos procedimientos” hacerse merecedores del mismo. Y, por otra parte, la seguridad de tenerlo perpetuamente, hace de los nombrados, unos déspotas, opresores de los otros. Así los indios continuaban sujetos a la comunidad.

El gobierno y dirección de toda la comunidad se depositó en el corregidor y el cabildo, ayudados y dirigidos del administrador español y sujetos al gobernador. Se insiste en el concepto de base: “considerándolos incapaces de poder subsistir de otro modo;”

Así sintetiza la situación del indígena en el sistema jesuítico: “...el principal motivo que los tenía reducidos a la incapacidad era la sujeción a la comunidad...”, “no pudiendo ilustrar sus entendimientos, no pudiendo darles a conocer estas ventajas”, se refiere a “todos aquellos medios y arbitrios que se practican entre gente civilizada, tratando y comerciando...” (Doblas, 135).

En la administración organizada por la ordenanza Bucarelli se prevé la educación del indígena. Se daban reglas para desterrar de los naturales la rudeza y el abatimiento en que habían sido educados, infundiéndoles ideas políticas y racionales que les excitasen el deseo de una felicidad que no conocen y á que están convidando la fertilidad de sus terrenos; “con otras muchas y sabias reglas que allí se establecen”(135).

EL PLANTEO DE BASE: LA RELACIÓN ENTRE EL INDIVIDUO Y EL ESTADO

El informe de Doblas se instala en el pensamiento racionalista del siglo XVIII, en la trayectoria de pensamiento que se caracteriza por una nueva valoración del hombre y la naturaleza como medio de vida. Se percibe desde ese sentido.

El nuevo esquema se evidencia en las conceptualizaciones sobre las disponibilidades innatas, sobre la educación por ideas, como base para la política; sobre la educación por el deseo de una vida feliz, la valoración del espacio natural y social.

La reflexión se centra en el hombre en su posibilidad de vivir libre y feliz en la naturaleza próspera.

Se supone al habitante indígena con cualidades innatas no desarrolladas. La situación de rudeza y abatimiento se debe a que no han sido educados. Porque los regímenes políticos que anulan la libertad y voluntad del individuo determinan su incapacidad.

La manera de cambiar la rudeza es infundir ideas políticas y racionales. Cambian el abatimiento estimulando el deseo de una felicidad posible en ese espacio

Entonces, en el pensamiento de Doblas, la organización política, sus logros, sus defectos, son definitorios de la situación del hombre.

Pero a su vez, la formación del estado depende de la formación del ciudadano, la formación del hombre político.

En la conclusión Doblas revisa las dos formas de gobierno (la jesuítica y la del régimen posterior) que mantuvieron al indígena en incapacidad, e insinúa una posibilidad de cambio, esboza una propuesta sobre la formación del habitante: "la reducción a comunidad ha impedido los progresos", "mudar el gobierno, dando entera libertad a los indios como decide la misma naturaleza"; "educarlos, infundiéndoles ideas políticas y racionales que les excitasen el deseo de una felicidad que no conocen y á que les está convidando la fertilidad de sus terrenos;"

Los conceptos claves en la descripción de Doblas, indicadores del esquema de pensamiento, proyectan la ideología del siglo XVIII:

- la **libertad** como condición natural del hombre,
- el planteo sobre cómo conciliar libertad y asociación, libertad y autoridad,
- la **relación individuo / estado**,
- la **formación del hombre político**,
- la construcción del **saber para la vida social**,
- la **felicidad** como estado posible.

Centrando nuestro asedio sobre el planteo de base; la relación entre el individuo y el estado, la relación entre formación del individuo y formación del estado, intuimos en la trama del texto, en la semántica de fondo, los ejes del pensamiento de Jean Jacques Rousseau.

Esta hipótesis interpretativa da una vuelta de tuerca al texto de Doblas y precisa el diagrama de enfoque, esbozado como marco de percepción de Doblas.

La educación por ideas políticas, la posibilidad de un nuevo orden político desde la libertad del individuo, son conceptos que se articulan sobre las ideas del filósofo de Ginebra. El pensador de mayor influencia entre quienes enfocaron la problemática de América, y, según algunos enfoques, porque supo expresar mejor que otros el anhelo o la tendencia de la burguesía en su deseo de un nuevo orden político. Lo cierto es que Rousseau puso el acento sobre la faz social y política mientras otros enciclopedistas atendieron a problemas culturales y políticos de la condición feudal de las monarquías.

Es difícil distinguir si la influencia de Rousseau en estos viajeros ideólogos del siglo XVIII se da sólo en el ámbito cultural de España o en ese intercambio cultural y bibliográfico España/ América/ España, que caracterizó la inclusión de América²¹.

En el ambiente ideológico del siglo XVIII y desde el marco del pensamiento rousseauiano se

21 Jean Sarrailh sostiene en *España Ilustrada* que las corrientes enciclopedistas moderadas tienen en España mayor éxito. Cf. Boleslao Lewin, *Rousseau y la independencia argentina y americana*, Bs.As., EUDEBA, 1967. Cf.

proyectan los conceptos que orientan el enfoque y filtran la percepción de Doblas: "el destino de los pueblos depende de la forma de gobierno".

El pensamiento racionalista de este siglo instala la conjetura sobre la legitimidad de la conquista.

En el marco de la ideología rousseauiana se abre el interrogante sobre el derecho "a" y la legitimidad "de" la conquista. Según los principios de *El contrato social*²², no hay enajenación voluntaria legítima de la libertad. La renuncia a la libertad es incompatible con la naturaleza del hombre. Las palabras esclavo y derecho son contradictorias: se excluyen mutuamente.

Todo sistema de legislación debe tener dos objetivos: la libertad y la igualdad.

El gobierno es una comisión, un empleo en el que —como oficiales del "soberano" (el "pueblo soberano")— ejercen en su nombre, el poder.

La felicidad del pueblo es un objetivo de los estados libres y en esto se diferencian de la monarquía. En el estado libre todo se emplea para la utilización común, en la monarquía, en lugar de gobernar a los súbditos para hacerlos felices, se los hace miserables para gobernarlos.

En esta ideología se define la voluntad general como la que quiere el bien común, y en eso consiste la moralidad del estado civil, frente al egoísmo instintivo del estado natural.

En síntesis, los principios de la teorías de Rousseau proponen un "estado social para la realización del ser moral". Este axioma se afirma sobre otros, que se dan implícitos, como una especie de base primitiva en el informe/descripción de Doblas.

El punto de partida en Rousseau y expresado por Doblas es el principio de la libertad como condición natural del hombre y el concepto de que el estado debe significar para el individuo el paso de la libertad natural a la libertad civil y la superación de las desigualdades naturales. Idea que se enlaza con el concepto de la perfectibilidad del ser humano.²³

En la trayectoria ideológica Rousseau-Doblas, el concepto de estado como una estructura moral que instituye la libertad de cada uno para el crecimiento y la realización individual es un axioma, el punto inicial de una imagen construida, opuesta a la percibida y representada luego en el informe.

En síntesis, la base semántica, la estructura profunda del texto, se diagrama sobre una imagen pensada: el hombre libre ilustrado, dimensionado social y políticamente por ideas y razones. En confrontación, el indígena percibido, su representación. Una representación sobre dos ejes: lo visto

Salvador de Madariaga, *Cuadro histórico de las Indias*, Bs.As., 1945. Cf. J. Vicéns Vives, *Historia social y económica de España y América*, Barcelona, 1951, T. I., p.156.

22 Consideremos los principios de Rousseau: "la libertad es condición natural del ser humano, el estado social es ámbito de expresión de la voluntad general y de la libertad moral, la soberanía en ese estado se da porque el gobierno surge por un pacto social.

El estado significa para el individuo el paso de la libertad natural a la libertad civil y la superación de las desigualdades naturales por la perfectibilidad del ser humano. Cf. 1) Orígenes del estado: el pacto social. 2) El soberano: la voluntad general y la soberanía; 3) La ley el legislador; 4) El soberano y sus formas; en: Jean Jacques Rousseau: *El contrato social*, Bs.As., Aguilar, 1962.

23 Dos de las obras de Rousseau —el *Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad entre los hombres* (1753)- y *El contrato social o Principios de derecho político* (1762)- funcionan en el horizonte de espera de los pensadores de América como respuestas a los interrogantes sobre la libertad individual y el ser social, el destino de los pueblos y su forma de gobierno.

y tangible/ lo imaginado, ideal.

La expresión adversativa introduce un trasfondo otro, el de una imagen posible: "pero tienen cerradas todas las puertas de la instrucción porque no entienden el idioma español y en el suyo nadie puede darles noticia de nada excepto de las cosas de la religión. Viven envueltos en las tinieblas de la ignorancia porque no tienen libros en que aprender, ni objeto en que mirar", una imagen posible del habitante de América.

Así, la representación del indígena por José Cardiel, esa imagen diagramada sobre el mecanismo de razonamiento según el enfoque de 1747, y la representación de Doblas, en 1785, su imagen del indígena que no entiende el idioma español, aislado en su in-comunicación, cercado en su ignorancia; son proyecciones de percepciones distintas, *filtradas* por marcos conceptuales diferentes. Son muestras de la heterogeneidad de lo simultáneo. Ejemplos de la coexistencia en el mismo tiempo de sistemas de pensamiento, expresiones de trayectorias simbólicas distintas, sumas de dimensiones de tiempo.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.VV., *Lógica y lenguaje* (e. Manuel Garrido), Madrid, Tecnos, 1989.

ISER, WOLFGANG, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

JAUSS, HANS ROBERT, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

—. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995.

PAGEAUX, DANIEL HENRI, "Un Itinerario Comparatista del Contacto a la Literatura de Mediación", en AA. VV., *Literatura: Espacio de contactos culturales*, Tucumán, AALC y UNTA, 3 vs., v.I, pp.121-137.

POPPER, KARL, *Conocimiento objetivo*, Madrid, Tecnos, 1974.

POTTIER, BERNARD, *Teoría y análisis en lingüística*, Madrid, Gredos, 1992.

—. *Semántica general*, Madrid, Gredos, 1993.

RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación*, México, Siglo veintiuno editores, 1995.

ROLSTON, DAVID, *Principios de inteligencia artificial y sistemas expertos*, Bogotá, McGraw Hill, 1990.

STRAWSON, PETER F., *Ensayos lógico-lingüísticos*, Madrid, Tecnos, 1983.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

AA.VV., *Documentos para la Historia Argentina*, Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas, Bs.As., 1929, Tomos XIX y XX.

CARDIEL, JOSÉ, "Breve relación de las Misiones del Paraguay", en HERNÁNDEZ, Pablo, *Organización social de la doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús*, 2 vols., Barcelona, 1913.

CARDIEL, JOSÉ, "Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay (1747)", en Guillermo Furlong, S.J., *José Cardiel, S.J. y su Carta Relación (1747)*, Bs.As., Librería del Plata, 1953, pp. 124 a 131.

CARRIZO RUEDA, SOFÍA, *Poética del relato de viajes*, Kassel Edition Reichenberger, 1997.

CARTAS *Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús -1615-1637* (ordenadas por el Padre Lehonardt para la colección dirigida por Emilio Ravignani), en *Documentos para la Historia Argentina*, Bs.As. Peuser, 1929, t. XX.

CARTAS *Anuas de la Provincia Jesuitica del Paraguay 1632-1634* (Introducción de Ernesto J.A. Maeder), Bs.As., Academia Nacional de la Historia, 1990.

DOBLAS, GONZALO DE "Memoria histórica, geográfica, política y económica sobre la Provincia de Misiones de los indios guaraníes", en Pedro De Angelis, *Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de Las Provincias del Río de La Plata*, Bs.As., Lojuane, 1910, 2º ed. T. III.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, MANUEL, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1984.

GARDES, ROXANA, «*Metáforas contextuales en la literatura hispanoamericana*», en *Studia Aurea*. Actas del III Congreso de AISO, Toulouse, Universidad de Toulouse, 1993.

—. «*La recepción como heurística*» presentado en el «II Encuentro de Teorías y Prácticas Críticas», FF. y L., Universidad Nacional de Cuyo, 1994.

—. «*Reducción y metáfora en la narrativa 'misionera' del Río de La Plata*», en *Río de La Plata, "Cambio y permanencia"*, Actas el Quinto Congreso Internacional del Celcirp, París, Celcirp, Sorbona, 1997, pp. 163-173.

LEVIN, BOLES LAO, *Rousseau y la independencia argentina y americana*, Bs.As., EUDEBA, 1967..

LOZANO, PEDRO, *Historia de la Conquista del Paraguay* (1515), en Colección de Obras y Documentos Noticias para servir a la Historia Física, Política y Literaria del Río de La Plata, Bs.As., Imprenta popular, 1873, L. II, T. 2.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Cultura hispana, 1984, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990.

MELIA, BARTOMEU, «*Misión por reducción*», en *Suplemento Antropológico*. Revista del Centro de Estudios Antropológicos, Asunción, Universidad Católica, julio de 1991, VXXVI, N° 1, pp. 213-223.

MORNER, MAGNUS, *Actividades políticas y económicas de los Jesuitas en el Río de La Plata*, Bs. As., Paidós, 1968

RAVIER, ANDRÉ, *Ignacio de Loyola*, Madrid, Espasa Calpe, "Biografías", 1991.

LA SEGUNDA VIDA DE ANITA OZORES

En el primer centenario de la muerte de Leopoldo Alas.

VERÓNICA ZUMÁRRAGA
Universidad Católica Argentina

“Hermoso es que las obras literarias vivan, que el gusto de leerlas, la estimación de sus cualidades, y aun las controversias ocasionadas por su asunto, no se concreten a los días más o menos largos de su aparición.” Este profético deseo de Benito Pérez Galdós, expresado en su Prólogo a la segunda edición de *La Regenta* de Clarín, se actualizó el 23 de abril del corriente año, día en que la Academia Argentina de Letras realizó su acto institucional en la XXVII Feria del Libro de Buenos Aires. En esa oportunidad y de manera espontánea, el escritor Ramón Tamames hizo uso de la palabra para presentar ante el público de la Feria su novela, llamativamente titulada *La segunda vida de Anita Ozores*. Durante el acto, la académica Emilia de Zuleta había mencionado a la heroína de Leopoldo Alas en su exposición “Clarín: balance y perspectiva”, uno de los cuatro discursos con que los oradores conmemoraron el Día del Idioma. Se alegraría Galdós de esta doble presencia de Ana Ozores en aquella noche de otoño porteño, a más de un siglo de la aparición de la novela y a tantos kilómetros de su escenario provinciano.

La novela de Ramón Tamames apareció en mayo de 2000, publicada en Madrid por Sial Ediciones, con un esquivo prólogo de Francisco Umbral. Su segunda edición es de junio del mismo año, lo que habla de una buena recepción por parte de los lectores de una obra que alcanza las quinientas páginas y que recrea un período histórico de casi treinta años.

Que *La Regenta* es un texto vivo lo prueban cantidad de hechos similares a los arriba consignados¹. Que Ana Ozores es un personaje que sigue suscitando todo tipo de reflexiones también es un hecho probable, que quizá se relacione con los logros que la mujer occidental alcanzó en el siglo XX, porque son los mismos que ella persiguió infructuosamente en el XIX. Que despierte simpatías es normal tratándose de una creación lograda. Pero que los lectores queramos

¹En 1982, tras el triunfo electoral del PSOE, la prensa española se ocupó significativamente de destacar un hecho menor: el primer gesto de Alfonso Guerra, vicepresidente de Felipe González, fue poner sobre su mesa de trabajo un ejemplar de *La Regenta* de Clarín.

mayoritariamente ayudar a Anita a ponerse de pie tras su desmayo en la Catedral y el beso de Celedonio es el gran mérito de un novelista que supo darle a su obra un final tan triste como abrupto e inquietante.

Ramón Tamames pasa de este deseo general de lector comprometido con la suerte de la protagonista a la práctica concreta, y escribe una novela que empieza exactamente en el momento en que Ana recupera la conciencia tras el desmayo, y que se prolonga a lo largo de los veinticinco años siguientes. Al respecto Francisco Umbral opina en el mencionado Prólogo que "otros con más profesionalidad y malicia no se han atrevido a intentarlo". En efecto, este crítico sostiene que el ejercicio de continuar la ficción a partir del punto en que las obras clásicas han dejado a sus protagonistas no es frecuente en la literatura española, si bien está el ejemplo memorable de Zorrilla, que redime a Don Juan, atreviéndose con la ultratumba y poniendo en boca de jóvenes enamoradas proposiciones hechas al propio Juez Eterno. Por nuestra parte también recordamos algunas páginas notables de Azorín, quien sostiene que "clásica" es justamente la obra inacabada.

Ingenuidad, acierto y audacia por parte de Tamames, que en el Capítulo de gratitudes sostiene: "Me *dolió* sobremanera que a tan portentosa mujer no se le hubiera otorgado la oportunidad de *otra salida*, para en su *nueva vida* discurrir en adicionales quehaceres y amores lejos de la *heroica* y brumosa Vetusta" (474). Sus palabras tienen asombrosa coincidencia con estas de Galdós en su Prólogo: "[...] terminando la lectura con el desconsuelo de no tener por delante otra derivación de los mismos sucesos y nueva salida o reencarnación de los propios personajes."

El término "salida" es común a ambas citas y nos remite al Quijote. Francisco Umbral opina que escribir otra Regenta es tan descomedido como escribir otro Quijote. Este trabajo se propone analizar esta audacia y señalar lo que tenga de acertada y desacertada, partiendo de algunas consideraciones básicas: la obra es fruto de los sentimientos profundos que la protagonista despierta en el autor (lo cual se advierte desde el diminutivo del título), y esos sentimientos son comunes a un buen número de lectores de una novela que cumplió ciento diecisiete años; la obra exhibe la audacia de los principiantes (es la segunda novela de Tamames, un hombre que se mueve en el ámbito de la Historia y la Sociología, y advertimos en ella vacilaciones de todo tipo); la obra ha sido un éxito editorial.

LA MATERNIDAD

"Ni madre ni hijos" suele ser el dolorido resumen de Ana en la novela de Clarín. El recurrente tema de la maternidad frustrada es un componente esencial de su personalidad. Si Ana hubiera tenido hijos, no hubiese experimentado la soledad de un modo tan acuciante, ni hubiese estado tan expuesta a los atractivos de la tentación. Esta nueva Ana, que se pone de pie en la Catedral gracias a la asistencia de su criada Servanda, se descubrirá embarazada en los primeros momentos de su nueva vida, cuando ya tiene resuelto su alejamiento de Vetusta. El padre de la criatura no es otro que Álvaro Mesía y el niño es el resultado de un único y desesperado encuentro que los amantes mantuvieron en el caserón de los Ozores, con posterioridad al brutal rechazo del Magistral en la Catedral. Álvaro, "traumatizado a causa del duelo" (71), según la poco feliz expresión del narrador, visita a Ana para obtener su perdón. Ella le permite pasar y reviven la pasión de antaño, como un modo de darse el definitivo y mutuo adiós. Al conocer su estado, Ana resuelve en primer lugar no informar al padre, en segundo, abandonar Vetusta, tal como lo tenía determinado, y en tercero, aconsejada por el médico Benítez, adjudicar la paternidad de su futuro hijo a su marido muerto y, en consecuencia, mentir respecto de la fecha de nacimiento del

niño.

El procedimiento narrativo nos parece desacertado. En primer lugar Álvaro Mesía, “el gallo rijoso”, es un personaje absolutamente negativo y no tiene redención posible, sobre todo después del duelo. Clarín lo ha trabajado como personaje egoísta y superficial a lo largo de su novela, pero hacia el final ha cargado las tintas a fin de que Ana abra los ojos y advierta que el materialismo más grosero ha sido el único móvil de su amante. Por lo tanto es inverosímil que la misma persona obtenga un año después los favores de Ana y viva con ella una última noche de un amor inexistente e imposible a esas alturas. En segundo lugar, es imposible también que una mujer sensible e inteligente como Ana, ante el hecho trascendente de la maternidad, que tanto la hizo reflexionar en el pasado, ahora solo atine a repasar la condición física del padre de la criatura: “‘Ya es maduro, pero no padece de enfermedades, al menos conocidas’. Y piensa si la criatura tendrá parecido con su verdadero progenitor” (67). Finalmente, no creemos que mentir y encubrir sean los pasos iniciales que convengan a quien está decidida a huir de la hipocresía y a empezar una nueva vida.

Como si esto fuera poco, estando ya en Madrid, Ana se entera de que Álvaro se ha suicidado y su reacción no puede ser más obvia: “Si Álvaro hubiera sabido que yo esperaba un hijo suyo, ¿habría llevado adelante tan funesta determinación? No lo creo. Yo debería haberle escrito mucho antes ¿En qué medida también soy culpable...? Nunca podré responder esa pregunta...” (73).

Víctor, “su único hijo”, será un eje estructurante de la novela de Tamames, que entre otras cosas aporta la novedad de mostrar a Ana en su rol de madre, lo que está en consonancia con su objetivo de brindar a la criatura de Clarín posibilidades de vida más plena. Pero recordemos que estos hechos dan comienzo a la novela que comentamos y que si para el lector no es fácil aceptar que Ana continúe su vida, es decididamente difícil aceptar que se convierta en madre en condiciones tan disparatadas. La novela tendrá que remontarse sobre esta base: Ana centrará su vida en la persona de su hijo, cuyo padre es el asesino de su marido. Pero esta segunda Ana carece de los escrúpulos de la primera y no le pesarán en su vida futura ni la muerte de Víctor Quintanar ni la de Álvaro Mesía. Tampoco a su hijo parecen pesarle los tres padres que su madre le ha dado: el biológico, el putativo y el que lo adopta al casarse con Ana.

“Murió como una vulgar rata. Precisamente, ni más ni menos, lo que siempre fue en vida”(72). Ésta es la reflexión del Frigilís de Tamames ante la noticia del suicidio de Mesía, y llama la atención por lo certera y porque con ella el personaje de Álvaro desaparece definitivamente de *La segunda vida de Anita Ozores*, sin dejar huellas siquiera en su hijo.

UN SEGUNDO MATRIMONIO

Ana Ozores y Leopoldo Alas son presentados en Madrid: “en Clarín reviven con fuerza, sin que todavía haga mención de ello, las noticias y murmuraciones que, va para tres años, se difundieron sobre el duelo entre Álvaro Mesía y Víctor Quintanar, el *Regente*. También evoca el ulterior suicidio de Don Álvaro, y en su conversación² con la protagonista de tales sucesos, siente renacer el interés por tan accidentada historia” (126).

2 El texto original dice: “conversión” en lugar de “conversación”. No creemos en cambio que sean erratas los usos incorrectos de “trastocar” (por “trastocar”) en las páginas 138, 180, 245, 386 y 420. No aprobamos construcciones del tipo: “A continuación, el médico le hace recomendaciones puntuales sobre los cuidados a seguir durante el embarazo” (67). Tampoco compartimos el uso de los signos auxiliares de

De lo anterior se deduce que creador y criatura comparten en esta novela un mismo escenario, el Madrid de 1882, que por ser ambos vetustenses hay un pasado que los relaciona y que *La Regenta* todavía no ha sido escrita, pero que en este preciso momento ha surgido como germen en la mente del novelista, atraído por la presencia de esta hermosa mujer, protagonista de hechos “reales”, conocidos y pasados.

Ana ya es para entonces la mujer atractiva (por culta y refinada, no solo por hermosa) que a tres años de su alejamiento de Vetusta enamorará a Clarín. Paradójicamente, Clarín provocará el encuentro entre Antoine de Montignac y Ana Ozores y no podrá evitar que ambos se enamoren y más adelante se casen (él también lo hará, por despecho, con Onofre García Argüelles). Son acertadas a nuestro juicio estas instancias previas al matrimonio e incluso valoramos algunos rasgos perspectivísticos, como el siguiente, que pertenece a Gertrud, la primera mujer de Antoine: “Lista y extraña la amigueta de Clarín: una mujer tan independiente por estas latitudes, que se atreve a pensar por cuenta propia. Algo inusual en un país de toreros, bailaoras, guitarristas, mendigos y guerras civiles” (147).

Antoine cumple como marido una serie de funciones estructurales: posibilita que Ana se enamore y vuelque en un hombre que corresponde a sus afectos todas sus capacidades naturales, convirtiéndose en una mujer plena, apasionada y admirada por quienes la rodean. Brinda a la madre y al hijo la protección que da la figura de padre de familia, adoptando legalmente a Víctor al casarse con su madre. Garantiza el bienestar económico de los dos. Estimula el crecimiento intelectual de Ana, por el simple hecho de ser él mismo un hombre cultivado. Abre a la madre y al hijo las puertas de la cultura francesa, alienta a los dos en el aprendizaje del idioma y pone la ciudad de París al alcance de sus manos, en un momento en que, si se quería ser escritora (y Ana lo quiere), no se podía prescindir de París.

Llama un poco la atención que las muestras de afecto de Ana incluyan expresiones en francés, pero el lector ya se ha acostumbrado a muchos cambios. Lo inexplicable, sin embargo, está en la propia conducta de un marido tan brillante, en apariencia. Ana le descubre dos infidelidades. La primera provoca una larga ruptura de la pareja y posibilita el que Ana viva una relación extramatrimonial. La segunda, todavía más sorprendente, puesto que la evidencia le llega a la mujer después de la muerte por accidente del marido, la sume en un gran dolor: el de la pérdida definitiva y el de la duda acerca de “cuántas” pudieron ser las amantes de Antoine.

El efecto de sorpresa está logrado. Nos preguntamos si el narrador ha querido con este fracaso matrimonial dejar a Ana sola frente a su vocación de escritora, como si esta realidad fuera la única consistente en su vida. Aun así encontramos que esta solución es decididamente cruel y casi tan inaceptable como la de la gestación de su hijo.

FERMÍN DE PAS

Con excepción de Servanda, Frígilis, Benítez y Mesía, Tamames tiene cuidado de no relacionar a su Anita con los muchos personajes de *La Regenta* de Clarín, cosa no muy difícil de lograr si tenemos en cuenta que su protagonista abandona Vetusta en el comienzo de su novela y tiene empeño en apartarse definitivamente de esa ciudad (volverá después de veinte años y solo para visitar a Leopoldo Alas). Pero con el personaje de Fermín de Pas no se podía proceder de la misma

diálogo.

manera y Tamames lo hace aparecer cuando su obra está finalizando. Tampoco estamos de acuerdo con el tratamiento de este asunto, si bien compartimos con el autor la certeza de que el Magistral no podía desaparecer definitivamente de la vida de Ana Ozores, sin caer en lo inverosímil.

Fermín de Pas es un carácter casi tan complejo como Ana Ozores y es uno de los mayores logros de Clarín. Su ambivalencia es el sostén de la novela. Sobre su conciencia pesa el no haber querido orientar la fe de Ana como lo hubiera hecho un auténtico Pastor, el haber sido el autor intelectual del duelo (y por lo tanto el responsable de la desgracia de su “hermana del alma”) y el haberle negado la confesión cuando ella, un año después del hecho luctuoso, fue a pedirla ingenuamente. El lector lo disculpa porque lo sabe profundamente enamorado de Ana y porque se siente atraído por este sacerdote que lee a Edgar Allan Poe, que mastica con fruición un pimiento de rosa en un momento de felicidad y que en otro acaricia distraídamente los senos de la escultura que adorna la silla del coro.

Con ingenuo afán neoclásico, Tamames quiere poner en su novela todas las piezas en orden, por lo que hacia el final resucita a un Magistral que ha llegado a Obispo y que ha experimentado un proceso de conversión tal, que ahora no solo ha dominado su pasión por Ana, sino que el poder y las riquezas de este mundo le son absolutamente indiferentes. Así le resume a su amiga, en una única entrevista en la casa del barrio de Salamanca, las características de tan rotunda transformación: “Y fue una noche que andaba por un camino de herradura del villorrio, en la soledad más absoluta, cuando al ver el prolongado rastro de una estrella fugaz, tomé la decisión: dejar mis necias pretensiones de dominio, el incompatible sueño de conducir almas y en simultáneo amarte a ti, para a la postre convertirme en párroco en el pueblo más apartado. Así empezó mi nueva andadura, como ecónomo de aquella recóndita aldea...”(447). Desde el punto de vista artístico, era más creíble el Magistral que miraba la ciudad con un catalejo instalado en la altura, el cual se volvía su prolongación metonímica, como certeramente apunta Cristina Martínez Carazo (1993).

También nos parece apresurada y superficial la reacción de Ana, tras la historia del Magistral: “- Fermín, Fermín, mi Magistral- musita en tono casi íntimo-: ¡cómo sufrías de tan terribles celos, cuando me veías en las giras campestres, al marcharme con uno u otro grupo, cuando me volteaban sobre el heno...!” (449).

El Magistral se ha convertido en el Neklindoff de Tolstoi, y esta Ana madura, famosa y emancipada se reconcilia en el término de unas horas con el hombre que provocó los mayores sufrimientos de su pasado.

Por otra parte, notamos que la espiritualidad de Ana (mujer de profundas inquietudes religiosas en la novela de Clarín) no es abordada en la novela de Tamames sino al final, y solo para darle un cierre “perfecto”. La lectora ávida de Santa Teresa y San Juan de la Cruz ha dejado de ser una persona religiosa, pero profesará en un convento de clarisas (bajo el inaceptable nombre de Sor Vetusta) solo para cumplir una promesa hecha junto al lecho de su moribundo hijo.

Tal vez Ana dejó de lado las cuestiones espirituales precisamente porque en su antigua vida estuvieron demasiado ligadas a la persona del Magistral y lo que ella está buscando es justamente la aventura personal y la superación de esa vida pasada. Pero esto no se hace expreso en la novela de Tamames y el descuido de un aspecto tan importante como el religioso es uno de los puntos débiles de la obra.

También echamos de menos un dato importante: ¿cómo reaccionó este Fermín de Pas ante la novela *La Regenta*? Sabemos que un “Sansón Carrasco” le informa de su existencia. Sabemos que la

compra y que la lee, pero no tener su comentario tras la lectura nos parece un descuido del autor (o una evasiva) imperdonable.

EL MANUSCRITO HALLADO

La segunda vida de Anita Ozores es, dentro de la ficción narrativa, el Diario de la protagonista, que se va escribiendo a lo largo de los veinticinco años que despliega la novela. El texto tiene lectores tan ilustres como Galdós y el propio Clarín, quienes lo elogian vivamente. Sin embargo no llega a publicarse en vida de la autora y, muchos años después, llega de casualidad a las manos del narrador del marco de esta novela, visitante del convento de clarisas en la Diócesis de Toledo. Allí había profesado Ana hacia 1907, cuando tenía más de cincuenta y cinco años. El descubridor del manuscrito tiene ocasión de hablar con una monja que habita en el convento desde 1924 y que recuerda a “Sor Vetusta”, quien por aquel entonces, cuando esta Sor Felicidad entró al convento, tendría setenta y cinco años. Lleno de entusiasmo, este admirador de la protagonista de Clarín y de la autora del manuscrito, lo estudia cuidadosamente, lo retoca con la ayuda de Juan De Nemours (Andrés Amorós) y lo publica.

Este cervantino interés por dar cuenta de la gestación y desarrollo de la propia novela bajo el recurso del “manuscrito hallado” nos parece acertada (y con ella iniciamos la serie de aspectos elogiabiles de la novela de Tamames).

En primer lugar debemos decir que la Ana lectora de la novela de Clarín es ahora una Ana escritora. Stephen Gilman (1975) nos ayudó a ver la importancia que tiene la condición de lectora “incitada”, condición que, según este crítico, Ana Ozores comparte con Emma Bovary y Alonso Quijano³. Con este bagaje de lecturas vitales, la nueva Ana se zambulle en la vida cultural madrileña primero y en la parisina después. Como resultado de esta inmersión, escribirá regularmente durante años para *El Imparcial*, la *Revue Française* y *L'Aurore*, y su éxito será tal, que las dos últimas venderán sus artículos a otras publicaciones. Los temas que toca son variadísimos y responden a las exigencias periodísticas del momento: la reforma del Museo del Prado, el estado de ruina de los castillos y monasterios, las agitaciones campesinas de Andalucía, la interferencia de la Iglesia en la política, el futuro del Ultramar español, la Exposición Universal de Barcelona de 1888.

Pero lo que nos interesa destacar en este apartado es la tarea íntima de redactar sus Memorias, texto que constituye la base de la novela, según nos lo explica el marco inicial. Ya dijimos que da a leer sus Diarios a su maestro Clarín, quien los juzga valiosos y le propone trabajarlos juntos a fin de elaborar la segunda parte de *La Regenta*. Recordemos que según la novela de Tamames, la obra maestra de Clarín había empezado a gestarse hacia 1882, en los diálogos que Ana Ozores y Leopoldo Alas mantuvieron con el propósito explícito por ambas partes de novelar la vida de esta mujer, deseosa de superar un pasado doloroso. Trece años después, a la propuesta que Clarín le hace de escribir juntos una segunda parte de *La Regenta*, Ana responde de la siguiente manera: “Esta vez voy a ser la *dueña del juego*. Te lo agradezco, Leopoldo, mucho más de lo que tú puedes pensar. Y espero que no te ofendas, pero he resuelto seguir en solitario esta aventura literaria que ya es casi la justificación de mi propia vida” (316). Toda una afirmación de personalidad artística. Su condición de monja en una “tercera” vida quizá la apartó del objetivo de publicar sus Diarios, que quedaron

3 El término “incitación” fue definido en 1947 por Américo Castro: “[...]vivir cervantinamente consistiría en dejarse labrar el alma por todas las saetas de todas las incitaciones para vivirse de ellas o morir de ellas.”

prolijamente copiados en un cajón del convento, de donde los rescata el narrador.

Lorenzo de Acevedo, el amante ocasional de Ana y su constante enamorado, le dirá al marido: "Y entre Galdós, Leopoldo y tú, la habéis transformado en la gran escritora que es hoy" (278). Se refiere a la faceta periodística de Ana, y el comentario tiene un inevitable tono machista. Pero esta Ana Ozores es escritora. Su logro la justifica ante sí misma. Su sociedad la admira por ello. Madre, esposa y referente intelectual de su época. Todo lo que no fue y quiso ser la Ana de Clarín lo alcanza la Ana de Tamames. Lo que no quiere decir que la criatura literaria del segundo esté tan lograda como la del primero.

UNA EDUCACIÓN FUERTE

Volvamos al prólogo de Galdós: "Pero no intentaré describir en pocas palabras la sutil psicología de esta señora, tan interesante como desgraciada. En ella se personifican los desvaríos a que conduce el aburrimiento de la vida en una sociedad que no ha sabido vigorizar el espíritu de la mujer por medio de una educación fuerte, y la deja entregada a la ensoñación pietista, tan diferente de la verdadera piedad, y a los riesgos del frívolo trato elegante, en el cual los hombres, llenos de vicios, e incapaces de la vida seria y eficaz, estiman en las mujeres el formulismo religioso como un medio seguro de reblandecer sus voluntades."

Pareciera que Tamames se inspiró por contraste en esta cita al trazarse el plan de creación de su Ana Ozores. Interpretamos que los largos diálogos iniciales mantenidos entre Ana y Clarín provocan tres efectos importantes: dan un origen "novelístico" a la novela *La Regenta* (que como tal novela pasará a integrarse al mundo de esta nueva ficción), tienen un saludable efecto catártico para Ana (que se sobrepone a su pasado con notable rapidez) y dejan a Leopoldo Alas irremediabilmente enamorado de esta señora "tan interesante".

En Madrid Ana tendrá ocasión de conocer a Francisco Giner de los Ríos, de dialogar con Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. Emitirá opiniones políticas en casa de Castelar (adonde la lleva el propio Clarín) y pedirá ver al Presidente del Consejo de Ministros, Antonio Cánovas del Castillo (quien la recibe en 1897, un día antes de ser asesinado). Señalemos también que es recibida en audiencia privada en más de una ocasión por la Reina Regente María Cristina. Una vez instalada en París, conocerá a Zola, Gauguin y Rodin. Toda la intelectualidad europea de fines de siglo la aceptará en sus cenáculos, donde será respetada e incluso admirada. Tamames se ha tomado una revancha: todo lo que en materia intelectual se le había negado a la provinciana mujer del Regente, se lo regala a manos llenas a esta señora, que asimila la cultura madrileña y parisina con toda naturalidad, al tiempo que reflexiona sobre ellas en sus notas periodísticas.

A las preocupaciones literarias une las políticas y sociales y vivirá el desastre del 98 de una manera activa y comprometida con la causa de Cuba y Filipinas. José Protacio Rizal Mercado y José Martí serán el asunto de sus artículos: "Y aunque no haya estado nunca en esos países lejanos, lejanos ¿de qué?, sus problemas me duelen como si fueran míos. Los ideales de Martí y Rizal me inspiran más que las rutinas mediocres de nuestros vivientes fósiles de la Historia: Cánovas, Sagasta... incluso Castelar... Y todo eso quiero decirlo aquí" (336), le dice a su marido, que quiere que vuelva a París con él. Cuando Cánovas la recibe, insiste en la necesidad de otorgar la independencia a las posesiones de ultramar: "Usted se halla al tanto de que los Estados Unidos acechan para quedarse con Cuba, Puerto Rico, Filipinas y la Occanía española, y obran como si esos territorios ya fueran suyos. Ellos son nuestros verdaderos enemigos, y no los nativos, criollos y mestizos, que luchan por

la libertad" (348). De poco valdrá su lucha y la pérdida será total "por la ceguera del hispano y por la ambición imperialista del yanqui" (375), pero lo que nos interesa destacar es que Ana ha alcanzado una "educación fuerte" que le permite criticar la política de su país respecto de un tema tan importante y que la habilita para tomar una postura y sostenerla en sus artículos, con el propósito de orientar a sus lectores. El asunto, por otra parte, está muy lejos de ser el habitual en una escritora del XIX.

Los aspectos personales, humanos y sentimentales, los trata también, pero en sus Diarios. Hay distanciamiento y una cierta frialdad en el enfoque de las cuestiones afectivas, lo cual puede atribuirse a la "mano" del editor, quien en el marco nos cuenta que retocó el manuscrito original. En todo caso, la mujer que describe su condición de madre, de esposa, de amante, de amiga, de colega, es una mujer que ha alcanzado una "educación fuerte".

LA DULCINEA ENSOÑADA

Ya hemos dicho que en la novela de Tamames, Ana Ozores y Leopoldo Alas se conocen en Madrid en 1882. Desde entonces no se separan hasta el 13 de junio de 1901, día de la muerte de Clarín, si bien sus vidas discurren por carriles que los alejan espacialmente por largas temporadas. El socorrido recurso de poner en un mismo plano al creador y a la criatura nos parece el mayor logro de esta novela, y hemos querido cerrar con él este comentario.

Más que llevar a Ana al mundo real, sentimos que Tamames ha hecho de Clarín un interesante ente de ficción y, en cualquier caso, encontramos acertada la creación de esta pareja que funciona porque sus integrantes se complementan y también porque conforman un atractivo contraste. Clarín es aquí el escritor inteligente y torturado, tan admirado como temido, tan sagaz como desdichado. Es el hombre físicamente disminuido, permanentemente enfermo, que muere joven. Le presentan a una Ana Ozores viuda y atractiva, cuyo pasado de escándalo, lejos de humillarla, le da un aire de misterio que atrae al artista. Clarín se enamora de ella y le hace una corte tímida pero constante, más allá de sus respectivos matrimonios. A medida que pasa el tiempo, Ana es cada vez más hermosa, más exitosa, más brillante. Conquista terrenos, en tanto que Alas va reduciendo sus espacios por diversos motivos: porque el físico no le responde, porque no puede viajar, porque no lo nombran académico, porque su obra *Teresa* es un fracaso... Y sin embargo, el mutuo atractivo nunca decae.

"Esto del autor enamorado de su heroína en un plano de realidad literaria o de literatura realista es lo que en otro momento hubiéramos llamado vanguardia y, de hecho, solo a partir de Pirandello se juega de manera tan desenvuelta con la complicidad entre personajes y autor." Son palabras de Francisco Umbral, quien en su Prólogo también aprueba este experimento de Tamames.

Ya comentamos que Ana le cuenta a Clarín su vida y que de esos diálogos densos e íntimos nace *La Regenta*. Ya dijimos que creemos ver en ellos el nacimiento de una nueva Ana Ozores, que le deberá a Clarín el haber podido liberarse del pasado, como una víbora que abandona su vieja piel. Clarín le confiesa su amor y le propone matrimonio, a lo que Ana responde: "Si tú y yo nos uniéramos de por vida, yo pasaría a ser para siempre *la señora de Clarín*, alguien que no se explicaría sino *en función de ti*... Ya conocí esa experiencia, aunque fuera escala muy inferior — precisa con sinceridad—...Y por eso mismo, estoy llena de dudas sobre que nuestra convivencia pudiera ser dichosa, por mucho que nos jurásemos amor eterno" (138). Años después vendrá la

publicación de *La Regenta*, en 1885, y tras su lectura Ana escribirá la siguiente nota, que transcribimos en su totalidad por considerarla un buen ejemplo de respuesta “insuficiente” por parte de esta Dulcinea que, a nuestro juicio, no está a la altura de las circunstancias (194/195):

Leopoldo:

Ya terminé de leer esta grande, incommensurable y entristecedora narración. Hoy mismo, ya de noche, y sin más espera, te escribo lo que realmente pienso.

¿Qué portento has construido, maestro! No sé qué dirá la crítica, pero yo sí puedo asegurarte que ninguna lectura me causó tal conmoción.

Podrás replicarme que era inevitable, siendo yo la heroína, como gustas recordarme. Pero en manera alguna aceptaría esa explicación, pues a los cinco años de salir de Vetusta, soy otra mujer. Y me creo con capacidad suficiente para enjuiciar esta muestra de ingenio que con tanto esfuerzo has traído al mundo.

Has hecho una representación única de los personajes: Víctor, Álvaro, Frigilis, el Magistral y su progenitora, los Vegallana, el obispo, la fogosa Petra; y la fiel Servanda tan sumisa de entonces, y ayudadora después. Todos se desenvuelven por sí mismos, se les ve sufriendo unas veces, gozosos otras, apesadumbrados o eufóricos, según va girando la gran rueda de la fortuna. Con la lectura del libro, es como si hubiera vuelto a verlos, y a sentir por ellos ¡qué extraño!- una cierta añoranza, y especialmente por el Magistral.

¿Y de mí, qué voy a proclamarte? Que ni la más escondida de mis intimidades ha quedado ajena a tu visión. Yo te abrí mente y corazón hasta el fondo de mi ser. Y ahora veo que lo poco o mucho que pudo quedar pendiente de tu sondeje, lo resolviste de mano maestra, intuyendo con acierto casi siempre increíble.

El estilo es suelto, voluble a veces, despiadado en ocasiones, y en lo más intrincado se asemeja a un juego de abalorios: en tus páginas están vivos Cervantes, Larra y Galdós, seguro.

Sosígate, Leopoldo, es la obra de tu vida. Yo me siento flotando, en medio de la felicidad que me proporciona esta creación única, y no reniego de todo lo que hice, que ahora es más de mi propiedad que antes. Aunque no te ame, Leopoldo, te lo dije hace tiempo, te quiero. Sabes el valor de ambas sensaciones, y no sé cuál de las dos es más elevada.

Ana Ozores

Ya comentamos la segunda negativa durísima que Clarín recibe por parte de su “Dulcinea ensoñada”, la de no escribir en forma conjunta la segunda parte de *La Regenta*, pedido que fue planteado en estos términos: “¿por qué abandonar desolada a mi protagonista, a sus treinta años, en aquel luctuoso trance en la catedral de Vetusta, sin más y para siempre? A una mujer a la que tantas desventuras habían acosado ¿fue leal por mi parte quebrarle su vida en la flor de la edad...?” (315). A pesar de los rechazos, o quizá por ellos, el atractivo que la criatura ejerce sobre el

creador se mantiene hasta el fin de sus días. Ana lo visita en su casa de Vetusta en 1901 (el año de la muerte del escritor). Ella ha cumplido los cincuenta, él tiene cuarenta y nueve y le dice: "Por ti el tiempo no transcurre ¿Es que los dioses te han ungido con el supremo don de la perdurabilidad? A pesar de mis achaques, aún inspiras el desecho de este mi cuerpo maltrecho e inservible" (385). Interesante modo de desarrollar la teoría unamuniana acerca de la superioridad de la criatura sobre el creador.

APRECIACIÓN FINAL

"He aquí un indudable acierto del novelista: servirse de un personaje de otro para crear un personaje de alguna manera nuevo, y, por otra parte, utilizar a este singular ente literario como huso donde hilar toda la historia, la vida e incluso la sociología que el autor llevaba dentro y estaba reventando, digamos, por soltar."

Estas palabras de Francisco Umbral nos ayudan a cerrar este trabajo tomando los dos aspectos que el crítico destaca: a) el personaje de Ana Ozores ha sido el huso donde se hiló la historia y la sociología; b) esta historia y esta sociología necesitaban ser "soltadas". Los dos son evidentes, pero en nuestra opinión, lejos de ser indudables aciertos, son gruesos errores.

Como suele ocurrir en obras primerizas, el inconveniente no está en lo que le falta a la novela, sino en lo que le sobra. Tamames ha querido decirlo "todo" en lo que a historia, sociología y literatura se refiere, y no hay estructura que sostenga esta pretensión⁴.

Por otra parte, Ana Ozores, el carácter más trabajado del siglo XIX español, es demasiado consistente como para ser empleada como "huso" donde hilar tanta historia y tanta sociología. Umbral está diciendo en definitiva en su Prólogo que como novelista Tamames es un buen historiador, y esto no le hace ningún favor ni a su condición de novelista ni a su condición de historiador.

En nuestra opinión, Tamames ha compuesto un interesante y ameno relato finisecular, muy útil ciertamente para repasar la historia del XIX español. Ha rendido un homenaje original y cálido a Clarín y, por sobre todas las cosas, ha demostrado que *La Regenta* es una novela de excelencia inigualable.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, LEOPOLDO. *La Regenta*. Edición, introducción y notas de Gonzalo Sobejano. 1987. Buenos Aires, Castalia-Hispamérica.

ALAS, LEOPOLDO. *La Regenta*. Prólogo de Benito Pérez Galdós. 1900. Madrid, Librería de Fernando

4 Por ejemplo, sin que venga al caso, se dice en la página 170: "Oído le tengo a un gran autor de nuestra misma lengua, del antiguo Virreinato del Río de la Plata, una frase que me ha hecho pensar mucho: 'Publico para dejar de corregir'". El autor aludido es Jorge Luis Borges (según Fernando Sorrentino, la frase pertenece originariamente a Alfonso Reyes). Insistimos en que la mención no es necesaria y sólo responde al deseo de transcribirla.

Fé. 2 v.

BAQUERO GOYANES, MARIANO. 1956. "La exaltación de lo vital en *La Regenta*", En: *Prosistas españoles contemporáneos*. Madrid, Rialp.

BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN. *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. 1985. Madrid, Gredos.

GILMAN, STEPHEN. 1975. "La novela como diálogo: *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*", en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV.

MARTINEZ CARAZO, CRISTINA. 1993. "El acto de mirar en *La Regenta* de Clarín", en: *Hispanic Journal*, 14, n° 2 (Indiana, Fall).

TAMAMES, RAMÓN. *La segunda vida de Anita Ozores*. Prólogo de Francisco Umbral. Madrid, Sial. 2ª ed. 2000.

CONTEXTO LITERARIO Y CULTURAL

EL BINARISMO SIMÉTRICO COMO OPERADOR DEL HUMOR EN *IL SERVITORE DI DUE PADRONI* DE CARLO GOLDONI

DANIEL A. CAPANO

Universidad Católica Argentina
Universidad de Buenos Aires

El "Setecientos", época en la que vivió y escribió Carlo Goldoni, esconde bajo la blanca túnica del Iluminismo y del pensamiento cartesiano, una cantidad de conflictos y contradicciones. Por una parte, se presenta como un período armónico, de evolución sistemática, regido por la razón y la coherencia intelectual, y por la otra, como un siglo materialista, en que esos mismos valores parecieran eclipsar la tradición, la fe en Dios, el deseo de gozar de la vida y de las cosas terrenas.

El esplendor del carnaval veneciano y la transgresión a través del humor, que se da en este momento, quizá se expliquen sociológicamente como una forma de superar ciertos aspectos de la realidad. Las dos caras del siglo, la ilustrada y la jocosa, están presentes en el teatro -que es vida en acción- de Goldoni, que, como ha señalado Benedetto Croce, es el artista "dall'illare visione degli affetti e dei difetti umani" (*Conversazioni critiche*, 45). El comediógrafo, enraizado en su tiempo, neutraliza las fuerzas en pugna de la época y brinda de ella una visión de equilibrado optimismo.

Al finalizar el siglo XVII la dramaturgia italiana se encuentra en una profunda crisis. Marcha a la saga respecto de otras en que figuras como Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, Lope de Vega y Calderón producen obras que alcanzarán resonancia universal. Si bien es cierto que los actores de la Commedia dell'Arte lograban algún éxito en los escenarios europeos, no es menos cierto que los espectadores se mostraban agotados ante las continuas y repetidas improvisaciones, ya incapaces de sustituir la ausencia del texto.

La necesidad de superar el llamado "ilusionismo barroco" movió a la Academia Romana de la Arcadia, fundada en 1690, y a un grupo de hombres de teatro, a devolver a la escena la palabra y el efecto de "verosimilitud", abandonado en las representaciones del momento. Hacia este sentido se orientarán las innovaciones de Metastasio, Goldoni y Alfieri, quienes elaboraron una escritura dramática intensa y personal.

La reforma goldoniana, no obstante las importantes dificultades que debió superar: escénicas, lingüísticas, ideológicas y políticas, logró modificar la situación gracias a un proyecto coherente que no tiene parangón en la historia del teatro. Después de un largo período de aprendi-

zaje que abarca casi diez años, desde 1734 a 1743, en el que escribió tragicomedias, melodramas serios, *intermezzi* y algunos *canovacci*, Goldoni enfrenta el problema de reformar la comedia. Su proyecto es verdaderamente enorme, pues se propone disolver y superar la *commedia all'improvviso* partiendo del lenguaje y de la materia de la misma Commedia dell'Arte. La experiencia se llevó a cabo a través de un "teatro representado", una representación concebida en relación directa con el público, sin otra mediación que la de los actores. Para ello parte de la realidad, a la que considera más "teatralizable", más rica en contenido, sorpresas e imprevistos que los *lazzi* cómicos ya fosilizados. Instrumento central del cambio, inspirado en el "Mundo", en la realidad articulada y compleja de Venecia, será la creación de una lengua absolutamente original para el teatro, alejada de los estereotipos de la Commedia y de las abstracciones y artificiosidades académicas.

Parte de estas innovaciones se observan en *Il servitore di due padroni*, texto que estudiaremos, y que tuvo una primera redacción en 1745, cuando el escritor residía en Parma y ejercía funciones de abogado¹. La composición de la obra le fue solicitada por el arlequín Sacchi, el más prestigioso de los improvisadores de la época. El actor a su regreso de una gira por Rusia le envía, desde Venecia, una carta donde le sugiere la trama, probablemente por conocimiento del texto francés de Mandajars, *Arlequin valet de deux maîtres*, de argumento similar.

La comedia, escrita *a soggetto*, tuvo un éxito inmediato, no sólo por su valor estético, sus juegos escénicos y su vis cómica, sino también por las dotes actorales de Antonio Sacchi, que en el papel de Truffaldino, provocó el deleite de los espectadores con sus ingeniosos *lazzi* y su capacidad histriónica.

Goldoni, temeroso de que la pieza corriera la misma suerte que *Cento e quattro accidenti*, escrita también *a soggetto* unos años antes, que había suscitado opiniones adversas por causa de las continuas modificaciones introducidas por los cómicos al improvisar,² y confiando en los valores de *Il servitore*, decide escribirla por entero en 1753, ya que en su forma inicial era poco más que un *canovaccio* que presentaba diálogos en tres o cuatro escenas de cada acto. En sus *Memorie* justifica su actitud: "Mi sono indotto a scriverla tutta, non già per obbligare quelli che sosterranno il carattere di Truffaldino, a dir per l'appunto le parole mie, quando di meglio ne sappian dire"(II, 9).

La trama resulta tan enredada, por causa de las continuas duplicaciones, que conviene comentarla. El telón se abre cuando se está por celebrar un compromiso matrimonial entre Silvio, hijo del Doctor, y Clarice, hija de Pantalón. Se encuentran presentes el posadero Brighella y Smeraldina, camarera de la joven. Irrumpe en la escena Truffaldino, el siervo gracioso, que anuncia la llegada de su patrón Federico Raspón, novio de Clarice, a quien se cree muerto en Turín. Federico no es otro que Beatriz Raspón, su hermana, disfrazada de hombre, que llega a Venecia en busca de su amado Florindo, quien perseguido por la justicia por haber dado muerte a Federico, huye de Turín.

El carácter cómico de la obra, que remite desde un comienzo a la Commedia dell'Arte,

1 Respecto del momento en que la produjo escribe: "Di giorno lavoravo per il foro, la notte per la commedia; termino il lavoro, lo spedisco a Venezia. Nessuno sa niente; mia moglie soltanto era a parte del segreto; ne aveva sofferto, quanto me purtroppo passavo le notti in bianco"(Memorie, 235).

2 Se cuenta que después de pasado un tiempo de estrenada, llegó a Pisa una compañía de actores que la representaron. Al día siguiente, mientras el escritor se encontraba en un café, escuchó decir a unos parroquianos que no lo reconocieron: "Dio mi salvi dal mal di denti e dai *Cento e quattro accidenti*".

como se advertirá a partir de los nombres de los personajes, se centra en los absurdos contratiempos y en los numerosos y ridículos equívocos que provoca Truffaldino, convertido simultáneamente en servidor de dos patronos: Beatriz-Federico y Florindo. Sin embargo, a pesar de ello, no deja de tener ciertos elementos que pueden transformarla en un drama. La muerte del hermano de Beatriz provocada por su prometido; las penurias que padece la joven pareja de enamorados: Silvio y Clarice, por causa de Beatriz a quien creen hombre, situación que provoca un duelo en el que está a punto de perder la vida el hijo del Doctor; el intento de suicidio de Clarice; los sufrimientos de la segunda pareja de enamorados: Beatriz y Florindo, motivados por los enredos de Truffaldino y la errónea información que transmite a uno y a otro, que los conduce a la desesperación y también a alentar la idea del suicidio, son todos ellos elementos de intenso contenido dramático. Pero esta materia aparece velada por Goldoni, quien presenta los ingredientes en su dosis justa y en el momento apropiado, y gracias al accionar de Truffaldino, que paradójicamente en su doble rol de ayudante-oponente, condena y salva, crea el drama y la comedia. Este arlequín ya no es la "máscara" presentada por la Commedia dell'Arte. Aunque conserva su naturaleza cómica de *zanni*, Goldoni atorga a su tipología rasgos caracterológicos y una fuerza vital que se expande por todo del texto.

Por otra parte, de acuerdo con lo señalado, no ha de ser difícil convencer de la comicidad de la obra; no obstante, no es nuestro propósito estudiar el carácter cómico de *Il servitore di due padroni*, sino observar cómo se genera el efecto humorístico en este texto goldoniano. De acuerdo con la hipótesis que pretendemos demostrar, la génesis de producción del humor nace a través de un binarismo simétrico que se transforma en el operador de la comicidad. La tarea se orientará pues, en dos direcciones, hacia dos tipos de duplicaciones relacionados con los dos constituyentes del discurso dramático: las situaciones y los personajes. Si bien ambos aspectos se implican y "cohesionan" en el sistema textual dramático, los separamos aquí, a los efectos metodológicos.

Respecto de las situaciones dramáticas es necesario señalar desde el comienzo que en todo texto teatral ciertos hechos que se observan en la representación son conocidos por el espectador y desconocidos por los personajes. Los actores en escena no ven todo lo que en ella sucede, sino sólo aquellas acciones en las que intervienen; en cambio los espectadores tienen la simultaneidad de los acontecimientos que ocurren en el escenario. Es justamente ese desconocimiento por parte de los *dramatis personae* que provoca situaciones equívocas y es allí donde descansa el efecto cómico de la obra goldoniana.

Las situaciones duplicadas generadoras de humor se organizan alrededor de los personajes y de determinados objetos que participan de modo significativo en la acción.

La obra se abre con un doble conflicto: Clarice está comprometida con dos personas a la vez, Silvio y Federico Raspón, a quien se cree muerto. El lector conoce a través de la didascalia que Beatriz travestida de hombre se hace pasar por su hermano, y el espectador, por medio de un aparte de Brighella, que reconoce a la joven, hecho que es ignorado por los demás personajes.

El humor se empieza a pergeñar a partir de la duplicidad de una situación absurda en la que Clarice está comprometida con un vivo, Silvio, y con un muerto resucitado, Federico. Este hecho se enhebra con otro relacionado con los dos pares de "amores imposibles", ya que, con la aparición del primer novio, Clarice no puede casarse con Silvio, y Beatriz no puede hacerlo con Florindo porque ignora su paradero y por la posterior confusión que crea su cambio de sexo. El propio Brighella, asombrado por lo intrincado de los hechos, dice para sí: "Cossa vedio? Cossa'è

sto negozio? Questo non l'è Federigo, l'è la siora Beatrice sa sorella. Voi osserrar dove tende sto inganno”(17).³

Como él trataremos de seguir el engaño para ver dónde nos conduce. En la escena XVII del Acto Segundo, en que Truffaldino declara su amor a Smeraldina, el gracioso se desdobra en otro al que toma como autorreferente y fragua su propia descripción. Se presenta, siempre hablando de una tercera persona ausente de la escena, como un “galantomo, bassotto, traccagnotto, spiritoso che parla bene. Maestro di ceremonie...”(56).

Tal caracterización, que Smeraldina no asocia con la persona que tiene ante sí, le hace decir: “Io non lo conozco assolutamente”(56). La escena se gemina, en el Acto Tercero, con otra con la que reconoce una simetría. Se trata del doble pedido de mano de Smeraldina por parte de dos supuestos pretendientes. Ella solicita a su ama Clarice que intervenga para que Beatriz no se oponga a su compromiso con Truffaldino, y por otra parte, Florindo, a pedido de Truffaldino, pide a Clarice permiso para que Smeraldina se case con su servidor, con lo cual los dobles pedidos de mano y la duplicación de personajes crean una confusión tal que hace decir a la sirvienta: “Oh bella! Un altro che mi vuole. Chi diavolo è? Almeno che lo conoscessi”(81).

Hasta aquí hemos señalado algunas escenas que se construyen como situaciones binarias. La confusión de la trama, provocada por la duplicación de los hechos, activa la hilaridad de la pieza. Junto con estas duplicaciones existen otras en que el binarismo simétrico no está centrado exclusivamente en el accionar de los personajes, sino en determinados objetos que se presentan de a dos, o multiplicados, como cartas, baúles y libros. Ellos son fundamentalmente la materia generadora del efecto cómico. En la escena XIII del Acto Primero, Florindo encuentra a su servidor que viene del correo, a donde había sido enviado por su otro patrón, Federico, y le pregunta si había alguna carta para él. Truffaldino, que traía tres, como no sabe leer, desconoce cuál es el destinatario de cada una, por eso las entrega a Florindo para que se quede con la que le corresponde y le devuelve las otras dos; el enamorado al ver en el sobre de una de ellas el nombre de Beatriz, abre la carta y la lee, así se entera de que su amada se encuentra en Venecia. Truffaldino, acosado por las preguntas de su patrón inventa a un servidor amigo suyo, Pascual, al que le asigna la función de mozo de su ama Beatriz. La idea más que ayudarlos complica la situación. El juego de dobles -cartas y personajes- provoca en el espectador la risa ya que éste conoce lo que Florindo ignora: que Truffaldino y Pascual son una misma persona. La acción concluye con el consabido comentario del gracioso: “Che bell'azion! Lèzer i fatti d'altri?”(30), en el que recrimina el proceder de su patrón.

La escena tiene su correlato con otra del Acto Segundo en la que Clarice envía a Federico una carta a través de su criada Smeraldina. Llegada a destino, la sirvienta encuentra a Truffaldino -que parafraseando a Homero respecto de la denominación que da a Ulises, podríamos llamar “el de los mil embrollos”-, quien recibe la carta para dársela, dice, a su servidor. El escarceo amoroso con la joven y su curiosidad hacen que la abra y que al entregársela a Beatriz, ésta lo advierta. Como consecuencia de ello se hace acreedor a una tunda de bastonazos, hecho que es observado por Florindo. Finalmente Truffaldino es doblemente castigado, ya que Florindo también lo apalea por no haberse defendido y por exponer así el buen nombre de su patrón. Dolorido y quebrantado el servidor de dos patrones reflexiona sobre su condición: “Adesso posso dir che son servidor de do padroni. Ho tirà el salario di tutti do”(60).

3 Citamos por la versión de *Il servitore di due padroni* (Introduzione e commento di Eugenio Levi). Milano: Carlo Signorelli Editore, 1967.

En este juego de duplicaciones en el cual la existencia del pobre mozo se consume, se suceden los malentendidos, uno tras otro. En un momento de la obra, Pantalón le entrega una bolsa con dinero para Beatriz. El error se produce porque el viejo pide que le entregue la bolsa a su patrón, sin especificar a cuál de los dos. Como ya nos tiene acostumbrados, se la entrega a quien no corresponde, a Florindo, en la convicción de que en esa oportunidad no se había equivocado. Aquí el objeto no está duplicado, sino los destinatarios. Igual sucede con la duplicación entre los sendos baúles, los trajes negros y los libros de sus patrones que el sirviente confunde y que desencadenan pasajes de humor y precipitan el feliz desenlace.

Quizá la escena más graciosa de toda la obra sea la del almuerzo, en el que tiene que atender, en forma simultánea, a sus dos amos y pedir los platos que ellos ordenan sin confundirlos. Pero, como no podía ser de otra manera, equivoca los dos pedidos; sin embargo, valiéndose de su ingenio práctico, sobre la marcha repara el error. Divide los alimentos en partes iguales y les lleva un poco de cada una de las comidas que han ordenado. Su rigor es tan estricto que si existen cinco albóndigas, como no les puede presentar una mitad, se come la que corresponde al número impar, además de probar todos los platos. El accionar de Truffaldino resulta en esta ocasión exitoso por primera vez, ya que ha servido, según su opinión, satisfactoriamente a sus dos patrones: "Ho servido a tavola do padroni, e un non ha savudo dell'altro. Ma se ho servido per do, adess voio andar a magnar per quattro"(54).

Aquí todo el humor se genera a partir del binarismo: dos son las salas del foro, dos son las mesas que tiene que servir, dos son los comensales y dos los requerimientos de sus dos amos que tiene que atender. La acción combina los dos textos teatrales: el verbal y el espectacular, ya que se ponen en juego numerosos códigos escenográficos, como el lenguaje kinético de Truffaldino, sumamente vital y dinámico, al ingresar y salir de escena, trayendo y llevando los diferentes platos; aspectos paralingüísticos, como los distintos tonos que usa para engañar a sus patrones; y proxénicos, como el espacio que media entre él y los camareteros que se entrecruzan en el escenario. Todos estos *gags*⁴ están siempre en función del efecto cómico que Goldoni desea lograr.

Tras pasar revista a las situaciones dramáticas binarias en sus dos aspectos: el accionar de los *dramatis personae* y la duplicación de los objetos de los cuales se vale el comediógrafo para crear humor, estudiaremos los personajes que se dan de a pares y que son generadores de comicidad.

El humor se centra en dos categorías de actantes: los viejos, Pantalón y el Doctor; y los sirvientes, Smeraldina y Truffaldino. Sus nombres provienen de la *Commedia dell'Arte*⁵ y están señalando la intención humorística y marcando un modo de lectura de la pieza teatral. En sus presentaciones no existen detalladas didascalias porque el lector-espectador ya los conoce. Se aproximan a los tipos creados por el *teatro a soggetto* y su accionar está automatizado a través de los continuos *lazzi* y de sus discursos.

4 Los *gags*, que tienen su ascendencia en la *Commedia dell'Arte*, se proyectarán luego en la cinematografía, sobre todo en el cine mudo, a través de Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd y los Hermanos Marx. Los Lumière utilizaron el primer *gag* en un filme, *L'arroseur arrosé*, en 1895. Más recientemente recuérdese la cena de etiqueta de "La fiesta inolvidable" (*The party*) que E. Edwards filmó en 1968 con Peter Sellers y que parece inspirada en la escena goldoniana que comentamos.

5 Al escribir esta obra, Goldoni todavía es tributario de la *Commedia dell'Arte*. Aunque nunca la ignoró, la verdadera reforma goldoniana se produce en 1748 con *La vedova scaltra*.

El dueto de viejos, Pantalón y el Doctor, en el rol de padre de cada uno de los jóvenes enamorados, conserva las características graciosas que le otorgó la Commedia. Pantalón es el mercader veneciano que administra los bienes de los Raspón, le interesa el casamiento de su hija por conveniencia, con la excusa de que ha dado su palabra.

El mercader como tipo social en la comedia goldoniana tiende a dar sentido histórico y fuerza al tradicional encuentro de lenguajes y bromas de la Commedia dell'Arte. Pantalón teje en su discurso cómico-argumentativo el sentido común y la filosofía natural y práctica. Dice, refiriéndose a Federico: "Un fio unico e ricco de sta qualità se stenta a trovarlo. L' ha da esser cussi"(41). La comicidad de sus parlamentos, si bien atenuada, surge por contraste con su simétrico, el Doctor, que demuestra continuamente su superioridad intelectual en las razones que esgrime para justificar los beneficios de las nupcias de Clarice con su hijo. Usa con frecuencia frases latinas en su discurso con el fin de impresionar a Pantalón. Estas rupturas isotópicas no dejan de producir hilaridad: "Accidit in punto, quod non contingit in anno"(18), para explicar la repentina aparición de Federico; "Prior in tempore, potior in iure"(19), para fundamentar el derecho sobre el pedido de mano que tiene su hijo; o en la escena II del Acto Segundo cuando dice que "in materia di matrimoni: consensus, et non concubitus, facit virum"(40), que hace reaccionar a Pantalón, quien es continuamente interrumpido en su argumentación, generándose entre quien habla latín y quien no lo entiende una situación humorística.

Pero es en el otro par de *zanni*, Smeraldina y Truffaldino, donde se incrementan los toques graciosos. Ellos son la cara cómica de las otras parejas de enamorados serios: Clarice-Silvio y Beatriz-Florindo.

La vena jocosa de la sirvienta se pone de manifiesto en su asombro ante determinadas situaciones, en la ingenuidad de sus parlamentos y en sus simples reflexiones, como cuando lo hace acerca de la condición de las mujeres y de los hombres.⁶ En el Acto Segundo, escena VII, cuando Clarice está a punto de darse muerte, Smeraldina la detiene y explica: "Uomini no ne mancano; m'impegno avanti sera trovarvene una dozzina"(44). El tono hiperbólico de la sirvienta transforma el llanto en risa, el drama en comedia. La muerte es opacada aquí por el humor.

En la escena siguiente, de corte metadramático, se toma la comedia misma como elemento generador de comicidad. Smeraldina recrimina a Silvio que se hubiera quedado observando la escena del intento de suicidio de Clarice "come se vedeste rappresentare una scena di commedia"(44).

Su ingenuidad le hace creer, cuando Clarice le envía una carta a Federico que su patrona quiere tener dos enamorados, "uno per la state, e l'altro per l'inverno"(55). Su modesto entender duplica a los pretendientes.

En su par, Truffaldino, se concentra la gracia de la obra. Es a través de sus enredos que la acción avanza y se provoca la comicidad. En él se centra la *beffa* del siervo que engaña y confunde en una situación absurda a su patrón. El servidor se desdobra en dos oportunidades: primero al declararle su amor a Smeraldina, cuando presenta un personaje que es él mismo, pero con cualidades que no le corresponden, y segundo al inventar a Pascual, que no existe, pero que crea con el fin de superar los

6 La voz femenina cobrará paulatinamente mayor fuerza y consistencia en la escena de Goldoni. La criada ingenua y simple, como es Smeraldina, evolucionará hacia la resuelta, pragmática y segura de sí, como Mirandolina en *La Locandiera*.

7 El tema de la duplicación de personajes, de tradición clásica, tratado entre otros por Menandro y

problemas que su disparatado accionar provoca.⁷ Las duplicaciones del personaje producen equívocos que se resuelven en situaciones de verdadero humor. Cuando Florindo dice que debiera apalearlo a él y a Pascual por los enredos en que lo pusieron, Truffaldino comenta inteligentemente, en un aparte: "In tal caso me taccherave a mi le mie e ancha quelle de Pasqual"(72).

Sobre el final reflexiona que nadie lo habría descubierto de no haber sido por el amor que siente por Smeraldina. Así oculta su doble rol. El propio nombre es un indicio importante para descubrir su esencia y su verdadera identidad, ya que *truffare* significa engañar, embrollar, ocultar. Truffaldino, por sentido traslaticio, indica el que engaña u oculta algo.

Para concluir señalaremos que varios son los elementos que contribuyen a crear la comicidad de *Il servitore di due padroni*. Aquí sólo hemos tratado de poner en evidencia, a través de la deconstrucción de algunas escenas, aquellos componentes binarios que sostienen el carácter festivo de la obra. Según nuestra opinión, en el armado de la comedia, la duplicidad de situaciones y de personajes se entrecruzan en la trama del texto formando un andamiaje a partir del cual se genera el humor. Sin embargo, es necesario advertir que la comicidad de la pieza cobra sentido en la puesta en escena, sin la cual el efecto cómico se atenúa y relativiza. Es en la representación donde el humor revitalizado adquiere plenitud.

Es necesario advertir también que el teatro es siempre convención y que posee su propia verdad, que puede resultar distinta de la realidad circundante, pero de todos modos tiene tanto efecto como las situaciones más reales, a tal punto que aunque sepamos que son ficticias, producen en nosotros la sensación de una realidad más intensa.

La risa que genera la actuación en una escena nos puede provocar un placer mayor que el humor expresado en la vida, porque en ella se ha producido una estilización artística que la ha concentrado, reduciéndola a su esencia.

BIBLIOGRAFÍA

- APOLLONIO, M. *Storia della Commedia dell'Arte*. Firenze: Sansoni Editore, 1982.
BARATTO, M. *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*. Vicenza: Neri Pozza, 1985.
BERGSON, H. *Le Rire*. Paris: P.U.F., 1975.
CALVINO, I. "Definición de territorios: lo cómico". *Punto y Aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. (tr. Gabriela Sánchez Ferlosio). Barcelona: Bruguera, 1983 (204-206).
CROCE, B. *Conversazioni critiche*. V. Bari, 1939.
DE MARINIS, M. *Semiotica del teatro*. Milano: Bompiani, 1982.
ELAM, K. "I mondi possibili del drama". *La semiotica e il doppio teatrale*. Napoli: Liguri ed., 1981.
GOLDONI, C. *Tutte le opere* (a cura di G. Ortolani). Milano: Mondadori, Voll. 14, 1935-1956.
—. *Memorie*. Milano: B.U.R., 1985.
GUGLIELMI, G. "L'ironia". *Le Questioni (v. V). Letteratura Italiana*. (ed. Asor Rosa). Torino: Einaudi, 1986 (489-512).

Plauto, fue difundido a través de las *Menaechmi* por la Commedia dell'Arte y reelaborado por Goldoni en *I due gemelli veneziani*

INGARDEN, R. « Les fonctions du langage au théâtre » : *Poétique* 8, 1971.

PAVIS, P. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Ed. Sociales, 1980.

—. *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1985.

TORRESANI, S. *Invito alla lettura di Carlo Goldoni*. Milano: Mursia, 1990.

VILLEGAS, J. *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Book Inc., 1982.

LA CASA DE BULEMANN, DE THEODOR STORM: ESTRATEGIAS NARRATIVAS PARA UNA INTRIGA DE DEGRADACIÓN

ADRIANA C. CID
Universidad Católica Argentina
Universidad del Salvador

REFLEXIONES PRELIMINARES

El siglo XIX alemán¹, especialmente a partir de la década del '30, lleva la impronta de la narrativa breve. De un modo particular la *Novelle* ("novela corta") se convierte —para decirlo con palabras de Martin Swales, germanista inglés especialista en el tema— en una suerte de "mascota alemana"². Destacados escritores de los siglos XIX y XX ven en la *Novelle* una forma que les permite experimentar y hacen de ella un género mimado.

El cultivo intensivo de la novela corta en la literatura en lengua alemana que abarca el período que va desde 1830 hasta fines de siglo aproximadamente, autoriza a decir sin medias tintas a Benno von Wiese: "Este período de la historia de la literatura alemana es la época de la novela corta" (Wiese, 1986, 7)³.

Dado este fenómeno, parece oportuna por su representatividad, la elección de un relato breve perteneciente a la segunda mitad del siglo XIX alemán.

Un cultor destacado de la *Novelle* es sin duda Theodor Storm (1817-1888), reconocido como maestro del género por escritores de la talla de Thomas Mann por ejemplo. Storm no sólo escribió piezas magistrales, sino que también reflexionó y teorizó sobre la novela corta, convirtiéndose así en hito ineludible para los estudiosos del tema⁴. Su dominio del género lo llevó incluso a la creación de formas novedosas altamente logradas, a mitad de camino entre la

1 Me refiero al ámbito lingüístico-literario alemán.

2 El 17 de noviembre de 1988 Martin Swales dictó en la Universidad de Munich una conferencia a la que provocativamente tituló: *Die Novelle: deutsches Haustier oder europäische Gattung?* (La novela corta: ¿mascota alemana o género europeo?).

3 Como no existe versión castellana, la traducción es mía. El original alemán dice: "Diese Periode der deutschen Literaturgeschichte ist das Zeitalter der deutschen Novelle".

4 Famosa y esclarecedora es por ejemplo su definición de la *Novelle* como "hermana del drama" (Aust, 1990, 115).

Novelle y la saga —como es el caso de *Der Schimmelreiter* (El jinete del caballo blanco)—, o entre la *Novelle* y el cuento maravilloso (*Märchen*), con tintes fantásticos y un cierto aire de crónica y leyenda popular, como en *Bulemanns Haus* (La casa de Bulemann).

Este relato, cuya génesis se remonta al año 1863 y su primera publicación a 1864⁵, corresponde al período medio de la obra de Storm, particularmente signado por la vivencia del exilio⁶. Desde lo que para él era “el extranjero”, Storm se abandona a la añoranza de su terruño, de aquel paisaje neblinoso, con dunas ondulantes, olas imponentes y espumosas, y grandes extensiones solitarias a orillas del Mar del Norte.

En un contexto más amplio, la novelística de Storm se inscribe dentro del llamado *realismo poético* (*poetischer Realismus*), que se desarrolla en un tiempo de crisis, tanto político-social, cuanto literaria. El año 1830 es considerado en la Germanística un punto de inflexión significativo. Además de los procesos revolucionarios ocurridos por esta fecha, cabe recordar que en 1832 muere Goethe, y con él toda una época toca a su fin. Si bien hoy los germanistas relativizan la fuerza del concepto “época de Goethe” (*Goethezeit*), creado por H. A. Korff, e intentan una mirada más diferenciada, no se puede desconocer la percepción de sus contemporáneos. Heinrich Heine por ejemplo, anuncia el fin de un “período artístico, que comenzó en la cuna de Goethe y acabará en su ataúd”⁷. El “alma bella” schilleriana, el “ideal de pura humanidad” goetheano, el “idealismo mágico” de Novalis, van a dar paso a visiones cada vez más crudas y desencantadas del hombre. Es precisamente en los años '30 cuando realiza su producción Georg Büchner, un autor que bebió en el *Sturm und Drang*, fue reclamado como precursor del expresionismo y aún sorprende a los lectores del siglo XXI con la actualidad de su estilo y su temática. Su obra, transida de amargo nihilismo, da cabida al grotesco, al fragmentarismo, a la figura del anti-héroe, y al anti-cuento (*Anti-Märchen*)⁸. Winfried Freund destaca cuatro factores principales como determinantes de esta segunda mitad del siglo XIX y que tienen incidencia en la literatura: la malograda revolución de 1848, el estancamiento político y social, las rígidas estructuras del poder y la alienación como consecuencia de la creciente industrialización (Freund, 1999, 165).

Se inicia entonces, una nueva época en la literatura alemana, a la cual pertenece la obra de Theodor Storm.

5 La primera impresión de esta *Novelle* data del 24 de setiembre de 1864, cuando aparece en un diario de Sajonia, *Leipziger Illustrierte Zeitung*. En forma de libro, aparece recién en 1866 junto a otros dos relatos, bajo el título de *Drei Märchen* (Tres cuentos maravillosos).

6 En 1853 Theodor Storm se vio obligado a dejar su tierra natal, Husum, pequeña ciudad a orillas del Mar del Norte, y a exiliarse en Potsdam. Aunque siempre se mantuvo dentro del ámbito lingüístico y cultural alemán, los años de exilio (1853 - 1864) significaron para él una vivencia traumática, que la crítica cree ver reflejada en el tono de su obra correspondiente a dicho período.

7 Citado por Benno von Wiese: “Kunstperiode, die bei der Wiege Goethes anfang und bei seinem Sarge aufhören wird”. (Wiese, 1986, 7).

8 Es necesario señalar que si bien Büchner (1813 - 1837) escribe en los años '30, algo de su producción aparece póstumamente. Tal es el caso de *Woyzeck*, quizá su obra más famosa, que fue descubierta y publicada en 1879 y representada por primera vez recién el 8 de noviembre de 1913 en el *Residenztheater* de Munich. Sin embargo, más allá de la genialidad de esta obra y del tardío descubrimiento que se hizo de ella, responde al espíritu de los años '30.

LA CASA DE BULEMANN COMO INTRIGA DE DEGRADACIÓN

Dentro de la clásica intriga de personajes se ubica como uno de sus tipos, la intriga de degradación. Este concepto es acuñado por el estudioso norteamericano Norman Friedman⁹, quien la define como aquella cuyo "protagonista sigue una evolución negativa a lo largo del relato, hundiéndose cada vez más" (Garrido Domínguez, 1996, 60).

A esta definición de intriga, responden obras ya consagradas en el ámbito de la Germanística, como son *La metamorfosis*, de Kafka, *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, y también *La casa de Bulemann*, de Theodor Storm. Todas ellas exhiben un marcado protagonismo del espacio y una excelente implementación de estrategias narrativas.

Diferentes recursos sirven para modelar la intriga de degradación en *La casa de Bulemann*. La descripción redundante del espacio, que en una simbiosis cada vez más perfecta, terminará por ahogar al protagonista; la estética del grotesco y de lo siniestro; el juego especular; la oscilación ambigua del discurso entre lo fantástico y lo maravilloso; la construcción de la figura del narratario como testigo de la degradación del personaje, son sólo algunas de las estrategias narrativas de esta *Novelle*, puestas al servicio de la intriga.

FIGURAS ESPECULARES

La técnica-espejo es una estrategia narrativa con fuerte arraigo en la literatura alemana y fue magistralmente utilizada por Goethe ya en el *Werther* por ejemplo.

Storm multiplica aquí los espejos de Bulemann y por medio de la redundancia consolida la caracterización del personaje y define la atmósfera de la narración.

A poco de iniciado el relato, un narrador homodiegético encarnado por un anciano llamado Leberecht, que vive en las afueras del pueblo y que en su juventud había sido organista de la iglesia de Santa Magdalena, aporta los primeros datos acerca de Bulemann:

Me acuerdo muy bien del hombre delgado que habitaba en esa casa cuando yo era niño. Una mujer vieja era toda su compañía. Durante años mantuvo relaciones continuadas con mi padre, que era ropavejero y, a menudo, yo era enviado a su casa a hacer mandados. Me acuerdo que no me gustaba ir y, para conseguirlo, invocaba los más diversos pretextos porque aun de día sentía miedo de subir por la escalera estrecha y sombría hasta el tercer piso donde se encontraba la habitación del señor Bulemann. [...]. El hombre era un avaro y un misántropo. [...]. Lo que me impresionaba especialmente eran los enormes gatos, uno leonado y el otro negro, que deslizándose detrás de su amo venían a frotar sus robustas cabezas contra las rodillas del señor Bulemann. Después de algunos años mi padre dejó de frecuentarlo y ya nunca más tuve ocasión de volver a la casa ... Hace más de setenta años que ocurrió todo esto y debe de hacer mucho tiempo que el propietario descansa en su última morada. (STORM, 1995, 224-225).

El viejo organista evoca aquí recuerdos de su niñez y presenta a la figura de Bulemann asociada

9 Cito a Friedman a partir de la presentación que de él hace Antonio Garrido Domínguez en su obra *El texto narrativo*. Friedman identifica catorce tipos de intriga, divididos a su vez en tres grupos: intrigas de destino, de personaje y de pensamiento. Dentro de las intrigas de personaje, ubica a la intriga de degradación.

a un espacio estrecho, sombrío y sórdido, y a la de sus dos enormes gatos, que no se separarán de él. Tanto Bulemann como su hábitat inspiran temor en el otrora niño, quien se convierte así en una figura especular del pequeño Cristóbal (*Christoph*, en el original alemán), que años más tarde experimentará la misma desazón y los mismos miedos.

Yuxtapuesta a este relato del organista, teñido de vivencias subjetivas, se contrapone la visión de un narrador heterodiegético, una especie de cronista a quien aparentemente Leberecht cuenta esta historia. Este narrador por un lado, corrige el final de la relación del organista y sostiene que un Bulemann más que centenario vive aún en la casa, transponiendo así el relato al plano de lo maravilloso. Por otro lado, complementa la historia familiar y de la casa misma por medio de una analepsis fuertemente marcada por el elemento especular. Dice este narrador inmediatamente después de que el organista cierra su relato:

Pero el hombre se equivocaba. El señor Bulemann nunca había abandonado su casa. Aún vivía allí. He aquí cómo sucedieron las cosas...

Antes de él (era el tiempo en que se usaban pelucas) vivía en la casa un prestamista, un viejo enfermizo¹⁰. Después de haber ejercido sus talentos por más de cincuenta años, se había hecho rico. Pero vivía de modo muy modesto con una mujer que luego de la muerte de su esposa era quien se ocupaba de las tareas de la casa. (STORM, 1995, 225-226)

A quien se describe aquí es al viejo Bulemann, padre del personaje central de la narración, y la mujer que realiza las tareas domésticas es la señora Hanken (*Anken*, en el original), quien seguirá luego al servicio de Bulemann hijo y se perfilará como otro personaje especular suyo.

El narrador heterodiegético describe a Bulemann padre como un “hombrecito encorvado” (*verkrümmtes Männchen*), aludiendo así a dos rasgos que responden al grotesco: pequeñez y deformación física. Con la utilización de un diminutivo inusual, *Männchen*, no sólo pone el acento en la baja estatura del personaje, sino que también evoca en el lector de habla alemana una serie de sustantivos compuestos: *Heinzelmännchen*, *Sandmännchen*, *Taumännchen*¹¹, todos ellos, nombres de duendes que habitan las páginas del cuento maravilloso (*Märchen*) alemán. Pero en este contexto el diminutivo *Männchen* no despierta ternura, sino que está al servicio del efecto grotesco, subrayado por el adjetivo que lo modifica, *verkrümmt* (“encorvado”).

En un magnífico uso de la redundancia, el retrato físico anticipa las características psíquicas salientes del personaje, a las que el narrador aludirá poco después: mezquindad y avaricia, como correlatos de la pequeñez y deformación físicas.

El viejo usurero atesora en grandes armarios de nogal “que pronto invadieron las habitaciones del primer piso y luego las del segundo” (Storm, 1995, 225), todo tipo de objetos valiosos que toma como prenda. De haberlos vendido legalmente por medio de la justicia,

¹⁰ El original alemán dice *verkrümmt*, que correspondería traducir por “encorvado” y no por “enfermizo”. De todos modos, por razones prácticas cito el texto castellano de editorial Andrómeda y, cuando considero necesario, hago las observaciones pertinentes.

¹¹ Según los cuentos populares, el *Heinzelmännchen* es un duende de la región de Colonia que ayuda en las tareas domésticas; el *Sandmännchen* —cuya contrafactura está admirablemente plasmada en el cuento de E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann (El hombre de arena)*— es el “duende de la arena”, que echa esa sustancia en los ojos de los niños para inducirlos al sueño por las noches; el *Taumännchen* es el “duende del rocío”, que viene a despertarlos por las mañanas con gotas de rocío.

hubiera tenido que entregar parte del dinero a sus anteriores dueños. Por tanto decide mantenerlos ocultos en esos armarios y sólo por las noches se atreve a salir de su habitación para contemplarlos, ya que teme que los antiguos propietarios vengan en algún momento a reclamarlos.

Este modo de atesorar objetos encerrándolos bajo llave en sólidos armarios, revela de por sí una conducta enfermiza y grotesca. Pero el grotesco está llamado a acentuarse en cada detalle: en los armarios que amenazan ocupar todo el lugar desplazando a sus habitantes, y en ese hombrequito sórdido que sale por las noches a recorrer la casa, dominado por una única pasión enfermiza:

Enfundado en su abrigo gris azulado, con una lámpara en una mano y el manojito de llaves en la otra, iba del primero al segundo piso, abría las puertas de las habitaciones y de los armarios, sacaba de su escondite respectivo un reloj de oro, una tabaquera incrustada en esmalte, calculando la cantidad de años que los tenía en su posesión. (STORM, 1995, 226)

Este viejo avaro y misántropo es la anticipación¹² especular de su hijo. La técnica - espejo no consiste en la repetición exacta de rasgos idénticos, sino en una sutil variación, configurada por el juego de contrapuntos y semejanzas. Bulemann hijo no es un calco de su padre, pero varios nexos vinculan a ambos personajes además del lazo familiar, como son por ejemplo algunas características psíquicas, la dimensión grotesca, la casa que habitan y la criada que está a su servicio.

El hijo, alto y delgado, es inicialmente la antítesis física de su padre, aunque su aspecto sufrirá una marcada metamorfosis hacia el final, que los volverá semejantes.

Bulemann hijo no heredó de su padre el placer de atesorar objetos, pero se deshace de ellos y se aferra a las monedas de plata que obtuvo por su venta, del mismo modo grotesco y patológico que lo hiciera su padre con los objetos. Los fuertes armarios de nogal encuentran su correspondencia en grandes cofres de hierro que Bulemann alberga en su propio cuarto, ya que no quiere arriesgarse a colocar en cuentas un dinero malhabido.

Los paralelos son ostensibles y eximen de cualquier comentario. Así como los armarios "avanzaban" de habitación en habitación y de piso en piso y se iban apoderando de la casa de Bulemann padre, los cofres se adueñan de lo más íntimo de Bulemann hijo, de su dormitorio.

La simbología de armarios y cofres, que en opinión de Bachelard remite a la intimidad (Bachelard, 1983, 107-123), es trocada en el relato de un modo grotesco, ya que en este caso custodian lo ajeno y no lo propio, y subrayan metonímicamente la avaricia enfermiza de sus dueños.

La crítica ya ha señalado la gradación que se observa entre el desorden de carácter del padre y el del hijo. Winfried Freund por ejemplo, quien interpreta a ambas figuras como estadios progresivos en el desarrollo de la sociedad capitalista, destaca como un aspecto no tan negativo de Bulemann padre, la valoración sensorial —o si se quiere, sensual— que éste hace de los objetos. Dicho rasgo está absolutamente ausente en el hijo, que encarnaría —según este crítico— al capitalista por excelencia, para quien el dinero se constituye en valor absoluto (Freund, 1999, 165-166). Sin compartir en su totalidad las tesis de Freund, creo sin embargo que es manifiesta la gradación

12 La anticipación es un recurso característico del género *Novelle*, al servicio —las más de las veces— de la concentración.

ascendente que se establece en la *Novelle* entre la avaricia de uno y otro personaje.

Una segunda figura especular de Bulemann hijo es la señora Hanken. Si el viejo Bulemann constituye una variación anticipada, llamada a resolverse en un *crescendo* en el personaje central, la criada funciona como variación alternada y simultánea de su amo, de quien es casi una caricatura. La imagen que devuelve el espejo de la señora Hanken es la de una figura rebajada, empequeñecida, como un efecto de ese tipo particular de espejos que desvirtúan las imágenes. Ella representa una suerte de parodia de la avaricia de su amo. Adviértase de paso la maestría de Storm, al transitar un estrecho sendero que lo podría haber precipitado en la caricatura cómica y sin embargo, lo llevó a un logro compositivo del grotesco-fantástico¹³.

Mediante determinados giros comparativos y modales, se introduce el paralelismo de estas dos figuras: *wie aber* ("pero así como ..."), *so* ("así"), *ebenfalls* ("del mismo modo") (Storm, 1986, 278). Cada personaje tiene su ámbito. Bulemann se mueve en el tercer piso, y la señora Hanken, en las habitaciones de la planta baja. El narrador heterodiegético continúa así su relato:

Al igual que el señor Bulemann en el tercer piso, la vieja había conseguido amontonar en las habitaciones de la planta baja sus tesoros ilegítimos. (STORM, 1995, 229)

Podría suponerse que, dado que estaba a su cargo administrar el dinero de la compra diaria, la criada engañaba a Bulemann sisando y en cierto modo, esto es verdad. Pero el caso no se resume tan simplemente. Sus "tesoros ilegítimos" no son dinero, sino panecillos de trigo que ella iba almacenando en los mismos armarios de nogal en los que Bulemann padre guardara los objetos empeñados. Consciente de la avaricia extrema de su amo, en un momento determinado se apodera de ella un miedo pueril a verse condenada algún día a morir en la miseria. Entonces le miente acerca de un aumento inexistente en el precio del trigo y con esa diferencia, compra los panecillos con los que va atiborrando los armarios (Storm, 1995, 229-230).

En esta manía por acumular, remeda a sus dos amos, y lo especular queda entonces plasmado en una triangulación.

Además, el escaso valor de los "tesoros"¹⁴ guardados y la inutilidad de almacenar pan viejo profundizan el efecto grotesco de su actitud.

Las figuras especulares, en su juego de resonancias y contrapuntos con respecto al personaje central, ayudan a construirlo y a poner de manifiesto su progresiva degradación.

LO GROTESCO¹⁵

El tratamiento del grotesco que hace Theodor Storm en esta *Novelle* responde a la estética del siglo XIX alemán y no difiere sustancialmente del de un E.T.A. Hoffmann por ejemplo¹⁶. En este sentido, la desfiguración propia del grotesco se ejerce en los personajes. En su análisis

13 Para el concepto de grotesco-fantástico sigo a Wolfgang Kayser, como se especificará en el apartado siguiente.

14 *Schätze*, el equivalente al español "tesoros", es el vocablo empleado en el texto para referirse a los panes duros.

15 Tomo como apoyatura teórica para el análisis del grotesco en *La casa de Bulemann* la obra de Wolfgang Kayser, *Lo grotesco*.

16 cfr. Kayser, 1964, 127.

sobre las variadas posibilidades de transformación grotesca, Kayser distingue la figura exteriormente grotesca con mezcla de elementos humanos y animales, propia de la narrativa de Gottfried Keller, y la figura 'demoníaca' de apariencia y conducta grotesca, característica del mundo fantástico hoffmanniano (Kayser, 1964, 127-128). Buleman, desde su pequeñez y su perversidad, conjuga elementos de ambos tipos de figuras.

Sus aspectos animalizados los brinda el relato cuando se centra en la perspectiva de la vieja criada:

La señora Hanken tenía cada vez más la nariz aguileña¹⁷ y la mirada penetrante de los ojos de lechuza de su amo. (STORM, 1995, 229)

La nariz ganchuda (traducción literal del original alemán *Hakennase*), propia de las aves de rapiña y carroñeras, esboza desde lo físico, con la evocación de este tipo de aves, el retrato espiritual del personaje, quien acabará por despojar y arrojar en la desesperación y la muerte a su propia familia.

En cuanto a la simbología de la lechuza, si bien es ambivalente y en muchas tradiciones encarna la sabiduría, en este contexto mantiene una connotación puramente negativa. Al igual que los gatos —animales también vinculados a Bulemann—, este pájaro posee la capacidad de ver y orientarse en la oscuridad y es asociado con la noche, la desgracia, la brujería y la magia negra (*Lexikon der Symbole*, 1981, 268-269).

Esta apariencia grotesca de Bulemann genera un temor creciente en la señora Hanken e introduce paulatinamente el tono inquietante en la narración.

Ya en el modo de animalización del personaje central, se insinúa una cierta 'demonización', que se acentúa aún más con la relación casi simbiótica de él con sus gatos, uno de los cuales es negro, atributo que lo vincula más estrechamente con las creencias supersticiosas y la brujería (*Lexikon der Symbole*, 1981, 268-269).

Por otra parte, Kayser atribuye al personaje 'demoníaco' de Bulemann no sólo una apariencia, sino también una conducta grotesca. Esta figura decrepita, que se encierra en su habitación sin más compañía que la de dos gatos medio monstruosos y se deja devorar por la avaricia, exhibe un comportamiento a todas luces grotesco.

Otra particularidad que suele acompañar a lo grotesco son los rasgos excéntricos (Kayser, 1964, 128), que abundan en el protagonista de esta *Novelle*. Llegado de lejanas tierras, no se sabe casi nada de su vida, tan entrelazada con la leyenda. Se decía que se había casado con una mujer negra con quien había tenido hijos, negros también, a quienes vendió antes de regresar a ese pueblo marítimo del norte de Alemania, que era su tierra natal. Una vez llegado allí, se recluyó en su casa, más precisamente en una de las habitaciones del piso superior, y se hizo esclavo de la avaricia y la misantropía, al lado de sus dos gatos y de la vieja criada.

Una avaricia exagerada podría llegar a convertirse en elemento cómico y derivar así en el grotesco-satírico propio de algunas comedias y tragicomedias, pero la insensibilidad del personaje y su desprecio por el otro impiden —entre otras razones— que se concrete esta variante del grotesco. Por el contrario, los rasgos grotescos se van intensificando, y esto, unido a una elipsis temporal de

17 La traducción literal del original alemán *Hakennase* sería "nariz ganchuda", expresión que permite evocar en este contexto, más a un buitre por ejemplo, que al águila.

aproximadamente diez años al promediar la *Novelle*, permiten que la deformación de Bulemann y su mundo adquiera proporciones siniestras.

El límite que separa lo grotesco-fantástico¹⁸ de lo siniestro es muy sutil. Dado que el efecto grotesco se logra por medio de la deformación de las proporciones naturales, siempre está presente en mayor o menor medida, un trasfondo amenazante en ese mundo distanciado (Kayser, 1964, 224-225).

En *La casa de Bulemann* el traspaso del límite de lo grotesco a lo siniestro coincide con el clímax, constituido por la escena del encuentro entre Bulemann y su media hermana y la maldición de ésta. En ese mismo momento se opera una transformación en los gatos, que empiezan a crecer como bestias y se vuelven particularmente agresivos. También se recurre al estilo fantástico con su ingrediente esencial, la vacilación¹⁹, y el relato adopta la focalización desde el personaje protagónico, quien observa algo extraño. Esta transformación, que se inicia con los gatos, como una suerte de desdoblamiento de Bulemann, reflejos de “su propio embrutecimiento bestial” (Freund, 1999, 167), se continúa en el espacio y culmina en el protagonista. De manera tal que gatos y espacio cumplen una función metonímica y de anticipación.

La deformación grotesca de Bulemann y su entorno se constituirá cada vez más en un signo visible de su degradación y estará al servicio de la plasmación de un ser humano en involución física y moral.

LO SINIESTRO Y EL GIRO DE LO FANTÁSTICO A LO MARAVILLOSO

Así como en la primera parte de la *Novelle* prevalece el grotesco como principio compositivo para modelar la narración, después del punto de inflexión, representado por la maldición de la hermanastra de Bulemann, la historia da un dramático giro hacia lo siniestro.

Se impone aquí un pequeño excurso sobre lo siniestro, traducción necesariamente insuficiente de la expresión alemana *das Unheimliche*, para lo cual me baso en el estudio de Freud sobre este concepto. Él define a priori lo siniestro como “un particular matiz de lo terrorífico” (Freud, 1999, 221) e intenta delimitar el origen y los alcances del término, para plantearse finalmente el interrogante acerca de las condiciones que transforman a algo en principio familiar, en siniestro. Ofrece entonces un repertorio de posibles motivos y advierte que esa lista no tiene la pretensión de ser completa (Freud, 1999, 244).

El vocablo alemán *unheimlich* se puede descomponer en tres partes: la partícula negativa *un-*, el sufijo *-lich*, que es signo de adjetivo o de adverbio, y la raíz *Heim*, que significa “hogar”, “casa”, y aparece en distintos compuestos y derivados²⁰. Freud se concentra en primer lugar en la forma positiva del vocablo, *heimlich*, que en su primera acepción, es un adjetivo para referirse a lo familiar, lo íntimo, lo doméstico (Freud, 1999, 220-222). Pero existe una segunda acepción del término, que lo vuelve ambivalente; *heimlich* puede significar también algo que está oculto o que se hace a escondidas

18 Kayser distingue lo grotesco-fantástico de lo grotesco-satírico (Kayser, 1964, 229). Lo grotesco-satírico reviste carácter humorístico, en tanto que lo grotesco-fantástico, no.

19 Para el concepto de lo fantástico, me cño a la interpretación de Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*.

20 Baste señalar a modo de ejemplos la palabra *Heimat*, también insuficientemente reflejada en la forma española “patria”, o el compuesto aglutinado *Studentenheim*, “residencia de estudiantes”.

(Freud, 1999, 223-224). Los hermanos Grimm, en su *Diccionario*, explican esta derivación del término como un deseo de dar privacidad o de mantener oculto lo que es íntimo. El mismo Freud se avala en ellos y cita parte del artículo correspondiente a dicho vocablo:

Desde la noción de lo entrañable, lo hogareño, se desarrolla el concepto de lo sustraído a los ojos ajenos, lo oculto, lo secreto, plasmado también en múltiples contextos. (citado por FREUD, 1999, 225)

Por tanto, es necesario tener presente la ambivalencia del adjetivo *heimlich*, que hace que en ciertas ocasiones se superponga con su opuesto (Freud, 1999, 224-226).

Freud cierra esta primera parte de su estudio con la siguiente conclusión:

Entonces *heimlich* es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su opuesto, *unheimlich*. De algún modo, *unheimlich* es una variedad de *heimlich*. (FREUD, 1999, 226)

A la luz de este análisis lingüístico, Freud expone una tesis por demás interesante para el hecho literario. Algo que en un relato, se muestra como *heimlich* ("familiar") hasta un determinado momento, puede volverse *unheimlich* de pronto, y es precisamente esta transformación la que despierta el sentimiento de lo siniestro en el lector.

He mencionado la maldición como clímax y a la vez como el momento de irrupción de lo siniestro en la *Novelle*. Se impone ahora contextualizar dicha escena, compuesta siguiendo los parámetros del drama clásico, con un duelo verbal de los personajes, configurado en base a oraciones que recuerdan la esticomitía.

Cristina (*Christine*, en el original), la hermanastra de Bulemann, a quien se le había vedado la entrada a la casa, llega un día y, al encontrar la puerta de calle abierta, sube a hablar con su hermano. Cristóbal, su hijito, que la acompaña, está gravemente enfermo, y ella cree, interpretando un sueño que ha tenido, que si logra recuperar un cubilete, regalo de su madre, de entre los objetos empeñados, su pequeño hijo va a sanar. Ya hace tiempo que el cubilete fue convertido en monedas de plata, pero Cristina no lo sabe y se lo reclama a su hermano. Cuando el pequeño Cristóbal, haciéndose eco de los rumores que corrían por el pueblo, le pregunta si es ése "el tío malo, que vendió a sus hijos negros" (Storm, 1995, 232; original alemán, 280), Bulemann se encoleta y maltrata e insulta al niño. En realidad el insulto de Bulemann encierra una maldición, que no está vertida en la traducción castellana. El vocativo con el que Bulemann ataca al niño es *verfluchte Bettelbrut* (Storm, 1986, 280), "maldita cría de mendigo" y no "sucio pedazo de mendigo", como se consigna en la versión de Andrómeda. El adjetivo *verflucht* está formado a partir del sustantivo *Fluch*, que significa "maldición; blasfemia". Bulemann desprecia, agrede y maldice a su pequeño sobrino, pobre y enfermo, y Cristina llega entonces al límite de lo que es capaz de tolerar. Al ver a Cristóbal herido, tendido en el piso, la mujer abandona la actitud suplicante, se yergue y adopta el tono de una heroína trágica:

irguiéndose en toda su estatura, apoyando contra su pecho la cabeza sangrante de su hijo, levantó el puño hacia su hermano, que permanecía parado junto a la baranda en medio de sus gatos roncantes.
— ¡Malo, malvado! — exclamó la mujer — ¡Muérete, tú y tus bestias! (STORM, 1995, 232)

Esta escena reviste gran fuerza dramática, tanto más en el original que en la impropia traducción

al español. El texto en el que se concreta la maldición dice lo siguiente: “«Verruchter, böser Mann!» rief sie. «Mögest du verkommen bei deinen Bestien.»” (Storm, 1986, 280). Para transponer con mayor fidelidad la carga semántica del original, propongo esta versión: “«¡Hombre malo y despiadado!» gritó la hermana. «¡Ojalá te echés a perder junto a tus bestias!»”.

Tres términos se presentan aquí como problemáticos: *verruchter*, traducido por Lipps como “malvado” y que yo vierto como “despiadado”; *verkommen*, que en la antología de Andrómeda aparece como “morir” en modo imperativo y para el que propongo “echarse a perder”, y la preposición *bei*, que en una de sus primeras acepciones significa “junto a”, “al lado de”, pero que es sin embargo obviada por el traductor y sustituida por la conjunción copulativa “y”. Aunque es de importancia menor, también corrijo “exclamó” por “gritó”, que me parece más adecuado al contexto. Por otra parte, si bien el verbo *rufen* puede traducirse a veces por “exclamar”, existe en alemán el prefijo *aus-* para precisar dicho verbo. No se trataría entonces aquí propiamente de “exclamar” (*ausrufen*), sino de “gritar” (*rufen*).

Por último, reformulo el imperativo propuesto por Lipps por la exclamación: “Ojalá te echés a perder”, porque el giro con el verbo modal *mögest* se utiliza en expresiones de deseo.

Comencemos por *verruchter*. Es aceptable la traducción por “malvado”, que emplea Lipps, ya que ésta se consigna en cualquier diccionario, pero sin embargo dicho adjetivo no refleja suficientemente la esencia del término alemán. En alto alemán medio, *verruochet*, de donde deriva el vocablo que nos ocupa, proviene del verbo *verruochen*, que significa “no preocuparse por; olvidar”, y éste, a su vez, de su opuesto *ruochen*, “ocuparse; cuidar; velar por”²¹. De manera que *verruochet*, en alto alemán medio, es aquél que se olvida de velar por quien debería; y el matiz se mantiene en alto alemán moderno. Según el diccionario etimológico de Duden, la acepción que hoy posee comúnmente el término se ha desarrollado a partir de “desconsiderado con respecto a aquello que es tenido por sagrado”²², con lo cual se profundizan aún más las implicancias del vocablo. De manera que es válido sostener que la elección del adjetivo *verruocht* aplicado a Bulemann, se debe no sólo a su carácter malvado, sino sobre todo a su insensibilidad e indiferencia frente a lo sagrado: lazos familiares, vida, muerte. Por eso opto por el adjetivo “despiadado”, que al estar configurado a partir del sustantivo “piedad”, unido a un prefijo privativo, resulta más cercano al original alemán. Bulemann se hace acreedor a la maldición de su hermanastra porque no respeta lo sagrado.

Concentrémonos ahora en el infinitivo *verkommen*, que significa “echarse a perder”; “corromperse”; “pudrirse”; “deteriorarse”, y se aplica tanto a un ser humano cuanto a una casa, a sustancias alimenticias, etc.

Lo que le desea la hermana no es entonces que se muera —como consigna la errónea traducción—, sino que se pudra, que se deteriore, que se eche a perder, que es lo que efectivamente sucede en el relato.

Por otra parte, como ya he hecho notar, la maldición no alcanza a los gatos en un sentido estricto, dado que el texto alemán no dice: “tú y tus bestias”, como traduce Lipps, sino “tú junto a tus bestias”. Quien ha de deteriorarse, de consumirse en vida, es Bulemann, y los testigos de esa descomposición habrán de ser sus gatos. De hecho, esto es lo que se describe en la *Novelle* de Storm: Bulemann se va atrofiando de un modo monstruoso, en compañía de sus gatos y

21 cfr. *Wahrig Deutsches Wörterbuch*.

22 La traducción es mía. El original alemán del *Duden Herkunftswörterbuch* dice así: “Die heute übliche Bedeutung hat sich aus ‘achtlos gegenüber dem, was als geheiligt gilt’, entwickelt”.

atormentado y azuzado por ellos.

La maldición de Cristina encuadra perfectamente dentro del concepto freudiano de lo siniestro, ya que entre los múltiples motivos que despiertan el sentimiento de lo ominoso, el creador del psicoanálisis consigna la expresión en voz alta de un deseo que luego se cumple fatalmente (Freud, 1999, 239).

El comentario del narrador heterodiegético para cerrar esta escena acentúa y confirma lo siniestro, anticipando, amenazante, el final, en un alarde de omnisciencia:

Y mientras que la mujer bajaba por la sombría escalera llevando en sus brazos al niño que continuaba llorando, el viejo llamó a sus gatos y cerró brutalmente la puerta. Ignoraba que las maldiciones de los pobres son terribles cuando son provocadas por el corazón duro de los ricos. (STORM, 1995, 232-233)

Se recurre también a lo tipográfico para subrayar la maldición, que queda así suspendida y en tensión hacia el final. El texto siguiente se separa por espacios interlineales y a continuación, se apela a una nueva elipsis temporal algo imprecisa: "Unos días más tarde" (Storm, 1995, 233) ..., para empezar luego a dar cuenta de las transformaciones.

Los primeros que presentan signos de metamorfosis son los gatos, que comienzan a crecer desmesuradamente. Sin embargo, mediante un hábil manejo de lo fantástico, se deja abierta la posibilidad de que no se trate de una transformación real, sino de la percepción de Bulemann:

Entonces sucedió algo extraño. Schnorres, el gato leonado, que había terminado primero su comida, se paró en el medio de la habitación estirándose y arqueando el lomo. El señor Bulemann se detuvo bruscamente frente a él y dando vueltas alrededor del animal lo inspeccionó atentamente.

—Schnorres, viejo ladrón, ¿qué pasa?— le dijo mientras rascaba delicadamente la cabeza del gato — ¡sigues creciendo a pesar de tu edad!

El otro gato se había apurado para reunirse con su compañero. Tenía erizado su pelo lustroso y parecía más alto.

El señor Bulemann se levantó el bonete multicolor.

— ¡Éste también! —refunfuñó—. Es curioso, sin duda se trata de un rasgo característico de la raza.

Mientras tanto la oscuridad había ido invadiendo la habitación. (STORM, 1995, 234)

La vacilación, que según Todorov siempre acompaña a lo fantástico²³, aquí está lograda por medio de distintos recursos. En primer lugar, por la referencia en dos momentos, a que sucede algo extraño, *seltsam*, en el original alemán (Storm, 1986, 281) y que puede ser explicado de diferentes maneras (Todorov, 1994, 24) ¿Se trata de una característica de la raza, como sugiere Bulemann, se trata de la imaginación de Bulemann, que evidencia de ese modo una patología incipiente, o se trata más bien de una suerte de ilusión óptica favorecida por la penumbra de la habitación? Todas ellas serían explicaciones lógicas y válidas, sugeridas por el texto. Pero ¿no se tratará en realidad del "roce" de la maldición? De esta manera el narrador nos sumerge en el clima fantástico, porque a decir de Todorov: "Lo fantástico nos pone ante un dilema: ¿creer o no creer?" (Todorov, 1994, 69).

23 En una de sus múltiples precisiones acerca de lo fantástico, aclara Todorov: "Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico". (Todorov, 1994, 24)

Con esta transformación, a la que se hará referencia en varios momentos de la *Novelle*, se agrega otro elemento siniestro, el más sencillo: lo familiar que deviene ominoso.

Al día siguiente, Bulemann vuelve a observar el extraño crecimiento de sus gatos y se ofrece una nueva posibilidad de interpretación: tal vez la criada haya dado a tomar a los animales algún extraño brebaje que produjo esos efectos (Storm, 1995, 235), porque como concluye Bulemann, incontrolablemente irritado contra la señora Hanken: “¿Qué animales son éstos? ¡Por cierto que gatos no son!” (Storm, 1995, 235).

El arrebató de ira de su amo y el aspecto monstruoso de los gatos deciden a la vieja criada a abandonar definitivamente la casa. Prepara un atado con algo de ropa y parte de sus “tesoros” y luego de cerrar con llave (de modo que Bulemann queda encerrado), emprende el camino a casa de Cristina. Pero nunca llegará allí: “Al día siguiente, de mañana”, —dice el relato— “encontraron en el suburbio el cadáver de una vieja prendida a su voluminoso atado” (Storm, 1995, 236).

En esta huida tan trágicamente frustrada, se añade otro motivo siniestro: Bulemann como una persona que genera y lleva consigo desgracia (Freud, 1999, 242). Tanto la muerte del niño como la de la vieja —en distinto grado y de distinto modo, ciertamente— están relacionadas con la siniestra figura de Bulemann.

Freud apunta también como algo siniestro la repetición de lo mismo (Freud, 1999, 234), y en este sentido el juego especular triangulado que se establece entre Bulemann padre e hijo y la criada, con su común patología de atesorar, responde a este esquema, subrayado por el ámbito —siempre la misma casa— donde se desarrolla la acción.

Cuando Bulemann llama a la vieja criada para hacerla testigo de la transformación de los gatos, se acaba la vacilación y el relato abandona el curso de lo fantástico para internarse en lo maravilloso.

Me permito aquí una digresión para distinguir ambas categorías. Todorov considera que “lo que le da vida [a lo fantástico] es la vacilación” e insiste en “la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (Todorov, 1994, 28). Por el contrario, “la característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos” (Todorov, 1994, 46), y añade que “lo maravilloso puro no se explica ni se excusa” (Todorov, 1994, 49). Advierte además que el género fantástico es siempre evanescente por la condición de ambigüedad que conlleva y afirma sin ambages que en cuanto se deja la vacilación, se acaba lo fantástico (Todorov, 1994, 37).

Aclarados ambos conceptos, volvamos ahora al análisis del relato. El narrador hererodiegético confirma: “No quedaba la menor duda: los gatos se hacían más largos y robustos” (Storm, 1995, 235), y a la vez, la señora Hanken tiene la misma percepción que Bulemann acerca del tamaño de los animales. Más adelante abundará el relato en descripciones tales como: “vio a los dos gatos subir a toda carrera, pero ya no eran gatos, sino fieras indescriptibles” (Storm, 1995, 237).

El fin de la vacilación y la consecuente irrupción de lo maravilloso, supone la intensificación del efecto siniestro. Refiriéndose a las posibilidades de lo siniestro en la ficción literaria, Freud asevera:

el autor puede acrecentar y multiplicar lo ominoso mucho más allá de lo que es posible en el vivir, haciendo que ocurran cosas que no se experimentarían [...] en la realidad efectiva. (FREUD, 1999, 249)

Siempre atentos a las tesis freudianas, es posible identificar aún otras manifestaciones de lo siniestro en esta *Novelle*.

No sólo los gatos sufren transformaciones, también la casa está sujeta a ellas, de manera que cabe afirmar que una vez más, lo familiar se vuelve siniestro. A los pocos días de haberse marchado la criada, una legión de ratones famélicos invade la casa y roe armarios, puertas y panes duros con voracidad monstruosa (Storm, 1995, 238). El desenfrenado y estrepitoso festín acaba en una macabra cacería que, a la tercera noche, emprenden los dos gatos (Storm, 1995, 238-239). Los ratones son exterminados, pero la casa está semiderruida. A renglón seguido de la descripción de esta feroz cacería, el narrador heterodiegético agrega la última nota para indicar la transformación de la casa:

El óxido fue tomando la cerradura de la puerta de entrada, el llamador de cobre se fue cubriendo de musgo y la hierba creció entre las baldosas de la escalera. (STORM, 1995, 239)

La casa, que es el espacio por excelencia del habitar humano, se trocó en lo contrario de su esencia, en un sitio ruinoso, inhóspito, inquietante y por ende, inhabitable. En su libro *Hombre y espacio*, Otto Bollnow estudia la simbología de la casa y la contrapone a la del espacio exterior:

El espacio exterior [...] es el espacio de la falta de protección, el de los peligros y el del estar a merced de todo [...]. La casa es la esfera de la tranquilidad y de la paz en que el hombre puede prescindir de la constante alerta ante una posible amenaza; un espacio destinado al retiro y a la relajación. Depurar esta paz al hombre es la misión suprema de la casa. Y de esta forma quedan disociados el espacio de la seguridad y el de la amenaza. (BOLLNOW, 1969, 122-123)

La casa de Bulemann, en funcionamiento metonímico, encarna parte de la maldición, y a su vez, se convierte en instrumento de ella, desde el momento que, contradiciendo su esencialidad más honda, se yergue amenazante, y mantiene a Bulemann prisionero mientras se va operando su horrenda transformación.

Habilitado por el código de lo maravilloso, donde todo es posible, el narrador concentra sobre el final de la *Novelle* una serie de motivos siniestros. No sólo se insinúa la locura del protagonista, quien murmura incoherencias (Storm, 1995, 242-243), sino que también se desdibujan cada vez más las fronteras entre la fantasía y la realidad (Freud, 1999, 244), y se introduce otra ambivalencia: la de un muerto en vida (Freud, 199, 241; 246), un purgatorio en la tierra, en suma, una figura espectral, pero que no ha muerto y está a la espera de la misericordia divina (Storm, 1995, 241-243).

La casa, que, a medida que avanza el relato, presenta mayores signos de deterioro y ha sido nuevamente invadida por los ratones, en una eterna repetición de lo mismo, ya hace rato que dejó de albergar a un hombre alto y delgado, amo despótico del lugar. Bulemann se ha convertido en una figura menesterosa, en un despojo humano:

sobre el canapé se encontraba acurrucado un pequeño ser de la talla de un niño. Su rostro era decrepito y barbudo y su nariz delgada era extraordinariamente larga. Un bonete puntiagudo le caía sobre las orejas y estaba embozado en una larga bata cortada evidentemente para un adulto, de modo que los bordes debían ser levantados hasta la cintura. Ese ser era el señor Bulemann ... El hambre no lo había matado: su cuerpo se había desecado y desmirriado por falta de alimento. (STORM, 1995, 241)

Al amparo de las posibilidades del género maravilloso, lo grotesco y lo siniestro se unen y potencian aquí mutuamente, para describir el punto máximo de la degradación del personaje.

Por otra parte, en las páginas finales adquiere una mayor densidad el entrecruzamiento de espacio y personaje. En un doble juego especular, la descripción del ambiente remite al personaje y el retrato del personaje subraya las características del ambiente:

Se trepó al sillón colocado cerca de la ventana y sus pequeñas manos desecadas se apoderaron de la empuñadura [...]. Pero los goznes se habían herrumbrado y sus esfuerzos fueron infructuosos. [...] Temblaba, golpeaba los vidrios con sus puños impotentes. Luego se afanaba en cuchicheos suplicantes. [...] Aquella noche, nadie escuchó las palabras pronunciadas por el señor Bulemann. (STORM, 1995, 243)

La elaboración estética del material por medio de la conjunción de las estrategias narrativas analizadas logra dar forma a una degradación inusual dentro del corpus de este tipo de intrigas.

LA FIGURA DEL NARRATARIO

El relato se abre en tono de saga y de leyenda popular y se clausura con un giro propio del *Märchen*, de manera que tácitamente se convoca aquí a un narratario abierto a escuchar tradiciones orales populares y a dejarse transportar al plano de lo maravilloso.

La *Novelle* comienza así:

En una calle de una ciudad marítima de Alemania septentrional, la Düsternstrasse, hay una vieja casa muy deteriorada. [...]

Hasta donde llega la memoria nunca nadie entró en ella ni tampoco nadie salió por sus puertas. El pesado llamador de cobre está roído por el musgo y, año tras año, la hierba crece entre las baldosas de la escalera. Cuando por azar, algún extraño pregunta: ¿Qué casa es ésta?, siempre encuentra a alguien que le responde que ésta es la casa de Bulemann. Y si, además, inquiriere por sus habitantes, infaltablemente le responden que no los hay. Los chicos por las calles y las nodrizas que velan junto a las cunas cantan este refrán:

En la casa de Bulemann

En la casa de Bulemann

Los ratones se asoman a la ventana

Y miran hacia afuera. (STORM, 1995, 223)

La casa que da título a la narración y que será el espacio principal donde se desenvuelvan los personajes pertenece desde el comienzo al ámbito de la leyenda. Nadie vive allí y se ha convertido en patrimonio del pueblo, quien para referirse a ella ha creado una pequeña canción.

También el final mantiene el tono de oralidad, al utilizar el narrador una fórmula habitual de los cuentos maravillosos, que consiste en concatenar los adverbios *so* ("así") y *noch jetzt* ("aún hoy") con un sujeto acompañado de una forma verbal en presente: "So sitzt er noch jetzt" (Storm, 1986, 289), que podría traducirse por: "Y aún hoy continúa él así sentado"... Pero esta fórmula, a la que se recurre para poner de manifiesto el eterno presente en el que viven los personajes de los cuentos y asegurar que serán felices por siempre jamás, introduce aquí la contrafactura del *Märchen*. Estamos ante un *Anti-Märchen*, porque el eterno presente de Bulemann lo constituye la maldición que lo ha alcanzado y que se convirtió en su extraño purgatorio. Es

oportuno señalar aquí la deliberada divergencia que se establece con las expectativas del lector. Theodor Storm mismo ubica *La casa de Bulemann* dentro del género *Märchen*, y forma parte de las expectativas del lector de este género no sólo un final feliz, sino también la presentación ficcional de un mundo en donde se cumplen todos los sueños. La ruptura innovadora de las convenciones del género lleva como correlato el desconcierto del lector en la recepción del texto y la consecuente pregunta por el porqué.

Pero si el narratario al inicio y al final es sólo tácitamente requerido, existen otros momentos del relato en que el sujeto de la enunciación convoca de modo explícito la atención del destinatario. Uno de estos momentos es el del clímax, cuando el narrador heterodiegético —como ya se ha mencionado— advierte sobre el peligro de las maldiciones de los pobres. Sin duda este presagio va dirigido al narratario. Esta convocatoria expresa, inserta en el punto de inflexión del relato, convierte al narratario en testigo de la maldición y de su siniestro cumplimiento.

Siempre fiel al tono de oralidad —que por otra parte tanto gustaba a Theodor Storm, apasionado relator de cuentos—, el narrador heterodiegético adopta casi el carácter de un cronista y al imponerse la tarea de llevar el informe (*Bericht*) hasta el final, refuerza la convocatoria al narratario (Storm, 1986, 287). En esta ocasión, el destinatario del informe será transportado a la casa de Bulemann como testigo privilegiado de la degradación del personaje:

Dejemos esta apacible tumba de niño y para terminar el relato²⁴ demos un vistazo a la ciudad, y más precisamente a la vieja casa de la Düsternstrasse ... (STORM, 1995, 241)

Con el retrato que el narrador incluye a continuación y que ya conocemos, el narratario está destinado no sólo a presenciar la metamorfosis de Bulemann, sino también a vivenciar lo siniestro bajo una ambigua pátina de cuento maravilloso.

A modo de epílogo

Como he pretendido mostrar, Theodor Storm se vale en *La casa de Bulemann* de un sutil entramado para presentar un personaje en franco proceso de degradación y deshumanización. Por el mismo tiempo, Büchner hace lo propio con su *Woyzeck*, recurriendo a un género vecino, el drama.

Creo que queda abierto el interrogante —y es válido formularlo— acerca de las implicancias de esta intriga de degradación. ¿A través de lo excéntrico y lo anormal patológico, no está Theodor Storm acaso cuestionando veladamente a la norma? ¿La casa de Bulemann, en la que ya no es posible habitar, no es una suerte de “*mise en abyme*”, que pone en tela de juicio la posibilidad de habitar del hombre de mediados del siglo XIX? ¿Disimulada por un cierto halo de canciones, rumores y leyendas populares en un marco de cuento maravilloso, no subyace bajo esta inquietante pintura de la transformación de Bulemann, la de una sociedad en crisis también, o por lo menos, la de una determinada clase social: la burguesía acomodada?

Ya Thomas Mann había visto en la novelística de Storm el retrato crítico de la sociedad capitalista. Estudios recientes insisten en esta interpretación, que Winfried Freund resume así:

Los bienes materiales [...] desfiguran al hombre en una caricatura grotesca. [...] El señor Bulemann se mueve más allá de la vida y de la muerte [...]. Ni vivo ni muerto, él es una advertencia fantástica de la

24 El texto alemán no dice “relato”, sino “informe”, *Bericht* (Storm, 1986, 287).

imagen deformada del hombre en un tiempo alienado materialmente. (FREUND, 1999, 167-168)²⁵

Considero que el texto contiene suficientes indicios como para no quedar atrapados en una lectura ingenua, seducidos por el tinte de lo maravilloso, sino para que se lo incluya entre los testimonios de la decadencia de una sociedad. Y en este sentido *La casa de Bulemann* se halla más cerca de la *Novelle* alemana que del *Märchen*.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de consulta general

- DUDEN; Das Herkunftswörterbuch. 1963. Mannheim, Bibliographisches Institut. Bd.7
- LEXIKON DER SYMBOLE. 1981. Hg. von Wolfgang Bauer, Irmtraud Dümotz u.a. Gutersloh, Reinhard Mohn.
- WAHRIG-DEUTSCHES WÖRTERBUCH. 1987. Völlig neubearbeitete Ausgabe. München, Mosaik.

Bibliografía Primaria

- STORM, THEODOR. *Bulemanns Haus*. En: *Deutschland erzählt; von Büchner bis Hauptmann*. 1986. Ausgewählt und eingeleitet von Benno von Wiese. Frankfurt/M., Fischer. 273-289.
- STORM, THEODOR. *La casa de Bulemann*. En: AAVV. *El cuento fantástico alemán*. 1995. Selección de Anneliese von der Lippen. Trad. H.C.Lipps. Buenos Aires, Andrómeda. 223-243.

Bibliografía Secundaria

- AUST, HUGO. *Novelle*. 1990. Stuttgart, Metzler. (Sammlung Metzler, 256).
- BACHELARD, GASTÓN. 1983. *La poética del espacio*. México, FCE. (Breviarios, 183).
- BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH. 1969. *Hombre y espacio*. Barcelona, Labor.
- FREUD, SIGMUND. 1999. "Lo ominoso", *Obras completas, XVII*. Edición de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Trad. de José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu. 217-251.
- FREUND, WINFRIED. 1999. *Deutsche Phantastik; Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*. München, Wilhelm Fink. (UTB, 2091).
- GARRIDO DOMINGUEZ, ANTONIO. 1996. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis. (Teoría de la literatura y literatura comparada, 8).
- KAYSER, WOLFGANG. 1964. *Lo grotesco; su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Nova. (Arte y ciencia de la expresión).
- TODOROV, TZVETAN. 1994. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Coyoacán. (Diálogo abierto / Literatura, 16).
- WIESE, BENNO VON. 1986. "Einleitung" zu *Deutschland erzählt; Von Georg Büchner bis Gerhart Hauptmann*. Frankfurt / M, Fischer. 7-14.

²⁵ Como no existe versión castellana, la traducción es mía. El original dice lo siguiente: "Das materielle Gut [...] verunstaltet den Menschen zum grotesken Zerrbild. [...] Herr Bulemann bewegt sich jenseits vom Leben und Sterben [...]. Weder lebendig noch tot, ist er ein phantastisches Mahnmal des verzerrten Menschenbildes in einer materiell entfremdeter Zeit."

CONRADINO DE SUABIA EN UN POEMA DE ALEARDI

DOLORES DE DURAÑONA Y VEDIA

Universidad Católica Argentina

Cuando mi padre,¹ con paciencia sin límites, me explicaba -allá en la infancia- la historia de los Hohenstaufen, solía terminar con una referencia al “desgraciado Conradino”. Era ése el epíteto que le aplicaba el venerable “Atlas de Lesage”, con esta fúnebre apostilla: “joven (...) hijo único de Conrado IV fue a Nápoles a perecer en un cadalso, en lugar de reconquistar esta parte de la herencia de sus padres. Con su muerte los estados que poseía en Alemania fueron despedazados y repartidos: los ducados de Suabia y de Franconia se extinguieron” (sic). Y también: “último de los reyes de Suab. decapitado en 1269”. (Las Casas 1826. XIX. XXII)

Ya en mis jóvenes años de profesora, al preparar mis clases de Literatura Meridional y mientras atendía a los marcos referenciales de carácter histórico, recordé la influencia de aquella ejecución en las Vísperas Sicilianas, e incorporé a mi archivo:

“Conradino (...) llegado a Italia para recuperar sus derechos, fue derrotado en Scurgola, y se refugió en Astura con Frangipani; pero vendido por éste a Carlos, fue decapitado en la plaza del mercado de Nápoles. El guante lanzado por Conradino desde el cadalso, fue recogido por Juan de Prócida, autor de las llamadas “Vísperas Sicilianas”. El lunes de Pascua de 1282, a consecuencia de un insulto proferido por un soldado francés contra una joven siciliana, lanzóse el grito de “¡Mueran los franceses!” y en una sola noche perecieron éstos en número de cuatro mil, entre hombres, mujeres y niños. Rebelóse entonces Sicilia entera, y se invitó a Pedro de Aragón a ceñir la corona “. (Browning, s/f, 417)

Este nuevo adelanto en mis pesquisas no es más que un emergente de la labor de aula, surgido a partir de la “Lectura Dantús” que, desde hace tantos años, realizamos en el “Centro de Estudios Antropológicos” (C.E.A.). Una de las asistentes, la Prof. María Celia Baylac, aporta el poema de Aleardo Aleardi: “Conradino di Svevia” (Costa-Gallo, 1976. 211-212), porque en Purgatorio V, 68 y 69, se refiere Dante a la Marca de Ancona como

“quel paese

¹ Jorge de Durañona y Vedia (1901-1988). Magistrado. Presidente y miembro fundador del Instituto Argentino de Ciencias Genealógicas.

che siede tra Romagna e quel di Carlo" (Dante, 1956, 261)

"aquel país

que esta entre la Romagna y el de Carlos"²

Esa mención nos lleva a ahondar en la personalidad del Anjou, el matador de Conradino. Con respecto a los versos de Aleardi, fueron lección para los escolares italianos del pasado siglo, en el sentido de "clásico" destinado a exaltar el sentimiento patrio.

El interés del grupo de estudio, me lleva a traducir la composición y a indagar en el acontecer medieval que glosa el verbo romántico.

LOS HECHOS

Ciento dieciséis años gobernó la Casa de Suabia, desde que -en 1079- el Emperador Enrique IV hizo donación de ese ducado a los Hohenstaufen. La familia dio cinco emperadores: Conrado III; su sobrino Federico Barbarroja; el hijo de éste: Enrique VI; el nieto: Federico II; y el bisnieto: Conrado IV, padre de Conradino (Conrado V).

Se dijo, sin pruebas, que Conrado IV habría muerto envenenado por su medio hermano Manfredo, hijo de Federico II y de Bianca Lancia.

El heredero, Conradino, apenas nacido en Wolfstein (Baviera), el 25 de Marzo de 1252, fue despojado de la corona imperial y de los reinos de Germania, Nápoles y Jerusalem. El propio Manfredo, su regente, se hizo coronar Rey de Sicilia en 1258.

La Casa de Suabia estaba enfrentada a los Papas, como lo estuvieron otros regios antecesores suyos, en aquel magma fluido de la Italia medioeval. En el Siglo XII, se acuñaron los nombre de güelfos y gibelinos, al disputarse la corona imperial Conrado III de Suabia y Lotario de Sajonia.³ Roma, que tenía el encumbramiento del primero, apoyaba la causa de los güelfos. Ya el altivo Federico Barbarroja debió allanarse al Pontífice y el otro Federico, uno de los personajes más sorprendentes de la Historia, heredero de encontradas civilizaciones, anticipo del Renacimiento, déspota curioso de los misterios del universo,⁴ parecía destinado al enfrentamiento con el poder espiritual. Puesto bajo la tutela de Inocencio III, había prometido que no se ceñiría juntamente las coronas de Alemania y de Sicilia. Y no cumplió. Una nueva promesa -la de cruzarse- le arruinó la vida. Y luego, su independencia de criterio y su política con los infieles le valieron dos excomuniones.

En cuanto a Manfredo, se enfrentó a Inocencio IV y devastó los Estados Pontificios. El Papa Alejandro IV predicó contra él una cruzada desde que se resistía a la ruptura con los sarracenos y a devolver los bienes confiscados a la Iglesia. Una segunda expedición, ordenada por Urbano IV, comprometió a Carlos de Anjou, hermano de San Luis, a emprender la conquista de Nápoles y Sicilia. Bajo sentencia de excomunión, Manfredo -a quien muchos de los suyos habían ya traicionado-

2 Todas las traducciones del italiano, que aparecen en el presente artículo, son mías. También las del francés.

3 El grito de guerra de los partidarios del sajón fue "Hi Welf !", en adhesión a su poderoso tío; los de Conrado oponían su "Hi Weibling !", del castillo de los Hohenstaufen (gibelinos).

4 De su avidez por reconocer las profundidades del estrecho de Messina, probablemente la antigua Caribdis, llega el eco hasta la balada de Schiller, "El Buceador", que silencia el nombre de Federico II y convierte en paje al verdadero protagonista de esa exploración submarina: un pescador hábil en inmersiones, conocido como Pez-Cola.

libró batalla en Benevento (1266), se lanzó en medio de la refriega y encontró la muerte en ella. Según Dante, se volvió

“piangendo, a quei che volontier perdona” (Dante, 1956, 250-251)
(Purgatorio III.120)

“llorando a Aquel que en perdonar se goza”

y, a pesar de sus pecados, fue acogido por los brazos de la infinita piedad divina.

Los franceses se entregaron, seguidamente, a todo género de excesos, al saqueo de las ciudades y al asesinato de sus habitantes. Un grito se alzó en reclamo de Conradino.

El niño huérfano cuya madre -Isabel de Baviera- había contraído nuevas nupcias con el Conde Meinardo del Tirol, se educaba en la corte de su tío, el Duque Luis de Baviera y junto al Obispo Everardo de Constanza. Arrastrado por sus partidarios, pero también por su ánimo esforzado, partió a encontrarse con Carlos de Anjou. Endurecido en las prisiones de los infieles, en las luchas contra las ciudades provenzales, en la represión de Avignon, Arles y Marsella, piadoso con Dios y despiadado con los hombres, este soldado resultó el más feroz de los adversarios para su novel antagonista de sólo catorce años de edad. La “Crónica de Villani” (VII, I), nos traza un retrato del príncipe francés:

Carlos fue instruido, de sano consejo y valiente en armas y áspero y muy temido y resistido por todos los reyes del mundo, magnánimo y de gran entendimiento, seguro en la realización de toda gran empresa, firme en toda adversidad, veraz en todas sus promesas, de poco hablar y mucho obrar; casi no reía o reía poco; honesto como hombre religioso y católico, áspero en la justicia y de feroz respeto; físicamente alto y nervudo; de color aceitunado y de gran nariz; tenía una majestad real superior a la de los demás señores; mucho velaba y poco dormía; solía decir que durmiendo se perdía mucho tiempo. Fue generoso como caballero pero codicioso por adquirir tierra y poder y dinero de donde viniese. (Dante, 2000, 78)

El joven Conradino enajenó sus bienes en Alemania y reunió un ejército de 10.000 hombres contra la voluntad de su desolada madre. Ambos se despidieron en Hohenschawangau y el príncipe franqueó los Alpes en Octubre de 1267. Lo escoltaban su tío Luis, su padrastro Meinardo y su amigo de la infancia, Federico de Baden, a quien llevaba consigo para que hiciera sus primeras armas en Italia. Contaba con el apoyo de Enrique de Castilla, hermano de Alfonso X el Sabio. No obstante todos estos auxilios, pesaba sobre él la sentencia de excomunión de Clemente IV. La escasez afligía en diferentes grados a sus partidarios y sus parientes regresaron a sus estados.

En un principio, los combates dieron ventaja a Conradino: la escuadra de Pisa -su aliada- derrotó en el mar a los franceses en una resplandeciente victoria. Roma lo recibió con honores de Emperador en 1268 y pasó bajo los arcos de triunfo, subió al Capitolio entre las aclamaciones del pueblo. Las ciudades del Norte se alzaron en su favor y también Sicilia. En Ponte de Valle, encontró al ejército de Anjou y consiguió batirlo. Pero el 23 de Agosto, doce días después de su salida de Roma, la fortuna le fue adversa. Entre Tagliacozzo y Alba, en la llanura palentina, sufrió una aplastante derrota en Scurgola, a orillas del Salto.

El príncipe huyó hacia la playa romana, con su fiel Federico y un corto número de seguidores. Con intención de zarpar hacia Sicilia, llegó al castillo de Astura, situado en una isleta, en la

desembocadura del río homónimo.

Esa costa era un paraje de antiguos, placenteros o fatídicos recuerdos. En ella disfrutaron de sus casas de veraneo los ricos señores del pasado. Cicerón acababa de abandonar su "villa" de esos lugares, cuando fue asesinado por los esbirros de Antonio.

El castillo pertenecía a un barón romano llamado Giovanni Frangipani, desgraciadamente en casa. Recibió a Conradino, le dio albergue y, mientras dormía, negoció su entrega a Carlos de Anjou, a cambio de pingües tierras y del feudo de Pilosa, sito entre Nápoles y Benevento. Su acción, digna del último círculo infernal, le valió honores y riquezas que lo convirtieron en tronco de encumbrada familia napolitana.

Detenidos cuando se encontraban ya a bordo, los fugitivos fueron acusados de ultrajar a la Iglesia y de haber constituido una especie de "asociación ilícita" para perpetrar alta traición. Durante un año se los mantuvo en prisiones en Nápoles y se los sometió a un juicio viciado, bajo la presidencia de Robert de Bari, que era protonotario y alto judicial del reino. Este personaje había servido anteriormente a los Hohenstaufen.

Quizás la intención de los jueces fuera llegar, de algún modo, a un fallo benévolo. Pero sucedió que San Luis necesitaba de su hermano para la cruzada que estaba preparando en África y Carlos no quería dejar, a sus espaldas, un pretendiente al trono que el mismo ocupaba. Según Casini, Ottocar II Rey de Bohemia⁵ habría aconsejado al de Anjou la ejecución de su prisionero. (Nota a Purg. VII, 100) (Dante, 1892, 303). Así fue como el francés pronunció, en persona, la sentencia de muerte contra Conradino y sus partidarios.

Cuando Robert de Bari participó al príncipe que sería decapitado, éste le respondió: "¡Desgraciado! ¡Osas llamar traidor al hijo de Conrado a quien tú mismo traicionaste!".

Roberto III, Conde de Flandes y yerno de Carlos de Anjou, no pudo reprimir un movimiento bárbaro y honrado. A pesar de hallarse frente a su suegro, desenvainó el estoque y atravesó a Bari quien murió en el acto. Según la "Crónica de Villani", nadie se atrevió a protestar.⁶

La ejecución de Conradino y los suyos tuvo lugar de inmediato. Carlos dispuso que les cortaran la cabeza empezando por el más joven: Federico, hijo del margrave Hermann de Baden, de catorce años.

Llegó el turno de Conradino, de dieciséis. Se desprendió el manto y se puso de rodillas para orar. De pronto, se levantó gritando: "¡Madre mía! ¡Qué profundo dolor te causará la noticia que van a darte de mí!". Y arrojó su guante en medio de la multitud, como buscando un vengador. Después, con brusco movimiento, se apoderó de la cabeza de su amigo Federico, la besó llorando y, sin desprenderse de ella, puso la suya en el tajo. Cayó el hacha y la separó del

5 Llamado "el Victorioso". Reinó a partir de 1253. Por matrimonio y conquistas, sumó a sus estados el Austria, la Estiria, la Carintia, la Carniola. Estableció el cristianismo en Prusia. Fundó Königsberg. En 1270, rehusó -con desdén- el título de Emperador, que fue conferido luego a su Gran Mariscal Rodolfo de Habsburgo. Reducido a vasallaje, en su calidad de Rey de Bohemia, se enfrentó a él dos veces y fue muerto en la batalla de Laa (1278).

Dante lo recuerda honorablemente, tal vez por su liberalidad y su arrojo. (Purg. VII 97 a 102). (DANTE, 1956, 275)

6 "Al juez que condenó a Conradino, Roberto, hijo del Conde de Flandes y yerno del rey Carlos, apenas hubo leído la condenación, le asestó con un estoque (...) Instantáneamente murió, y nadie dijo nada porque Roberto era muy grande cerca del rey. (Villani. Liv VII, XXX). (Larousse, 1870, IV, 963).

tronco. De inmediato, fueron ultimados sus fieles consejeros: los Lancia, los Gherardesca, el Conde Calvagno, el Conde Gualferano, el Conde Bartolomeo y dos de sus hijos y el Conde Gherardo de los Donerati de Pisa. En total: doce personas, que desfilaron ante el hermano de San Luis. Era el 26 de Octubre de 1269 y el pueblo no disimuló su dolor.

En los días subsiguientes, fueron muertos más de mil partidarios de los Hohenstaufen. Los franceses decretaron que las sentencias habrían de realizarse en "Piazza Mercato", junto a Santa Maria del Carmine. Allí, una capilla guarda los restos de Conradino y sus fieles, sepultados en el lugar de la ejecución. Viejas pinturas, ya muy deterioradas en el Ottocento, evocaban la trágica escena. Una columna de pórfido se alzó "in situ", con esta inscripción:

"Asturis ungue, leo pullum rapiens aquilinum
Hic deplumavit, acephalumque dedit".⁷

Con respecto a la Santa Sede, cabe destacar que a la sazón se hallaba vacante. Gregorio X, al acceder al trono pontifical, el 1º de Septiembre de 1271, se apresuró a condenar la muerte de Conradino y a declarar que hubiese bastado con mantenerlo prisionero.⁸

Desconocemos el juicio de San Luis. Cuando Carlos de Anjou desembarcó en África, su hermano acababa de expirar en Túnez. Felipe III el Atrevido, hijo del santo, debió regresar a Francia con los despojos de su ejército diezmado por la peste y cinco féretros de miembros de su familia, muertos en la expedición.

El guante de Conradino, lo recogió un caballero aragonés y lo llevó a Pedro III de Aragón⁹, que había desposado a la hija de Manfredo¹⁰. Significaba los derechos de sucesión sobre Apulia y Sicilia.

A partir del grito de Palermo, las Vísperas Sicilianas debían arrancar la isla a la dominación angevina, El Rey de Aragón se quedó con ella, y Carlos de Anjou, que tal vez odiara a los Hohenstaufen en razón de su férrea adhesión a la Iglesia, murió cuando intentaba recuperarla a fuerza de desafíos, lágrimas y sangre.¹¹

7 "Gracias a las garras del buitre (francés: autour; por Astur, el Señor de Astura, Frangipani), el león (Carlos de Anjou), apoderándose del aguilucho (Conradino en cuanto miembro de la Casa de Suabia, simbolizada por el águila) lo desplumó aquí y lo hizo acéfalo (lo decapitó)".

8 Carlos "por esta sentencia fue muy reprendido por el papa y por sus cardenales y por todos los prudentes, porque había apisionado a Conradino y a los suyos en situación de batalla y no por traición, y mejor era tenerlo prisionero que hacerlo morir". (Villani Liv VII, XXIX). (Larousse, 1870, IV, 963). Se trataba de un príncipe con legítimos derechos a la herencia imperial; un prisionero de guerra cuya actitud -lo mismo que la de aquellos señores que lo siguieron hasta la cárcel y la muerte - no configuraba ninguna felonía.

9 Llamado "el Grande" (1240-1285). La "**Crónica de Villani**" lo celebra como señor valiente, temido por cristianos y sarracenos. Lana consigna que fue hombre apuesto, membrado, de gran probidad y virtud. Fue coronado Rey de Sicilia después de las Vísperas. (Ver. Purg. VII.112 y s.s.) (Dante, 1956, 275,276).

10 Constanza. Dante se refiere a esta dama con respetuosa reverencia y admiración (Purg. III. 116.143. Purg. VII. 129). (Dante, 1956, 251,253,277). Y en verdad lo merecía esta alma bella; hija, esposa y, madre de reyes, que gobernó con justicia y sin ambición, con amor y desprendimiento. Tuvo que soportar la muerte de sus seres más queridos y también el disgusto de emparentar con la detestada Casa de Anjou. Murió en Barcelona, en 1302, ocupada hasta el fin en obras de caridad.

11 Retó a Pedro a un combate singular que no fue aceptado.

LOS ECOS

La proeza y la muerte de Conradino y sus aliados han dejado su impronta en las artes.

a) **La plástica.** Destacamos la tumba y su memorial en el sitio de la ejecución. ("Nápoles. Pompeya y la costa amalfitana", 1977, 73).

En 1847, el Príncipe Maximiliano de Baviera mandó dedicar, en München, una estatua de mármol, obra de Schöpi.

b) **La música.** El 13 de Octubre de ese mismo año, se estrenó -en Dresde- *Conradino o el último Hohenstaufen*, de Ferdinand Hiller, con libreto de Reinich.¹² El asunto es de Ernest Raupach (1784-1852).

c) **La literatura** El propio Conradino, como otros integrantes de su familia -Federico II y Re Enzo- (Marone, 1952, 79 a 89) habría cultivado la poesía. En la Colección Manessi figuran dos cortas composiciones que se le atribuyen.

Del Medioevo, contamos con las precisas aportaciones del historiador güelfo Giovanni Villani (1275-1248) en la *Historia de Florencia*.¹³

En *La Divina Comedia* señalamos:

l) La mención de Hugo Capeto en la 5a. grada del Purgatorio dedicada a la avaricia. Refiriéndose a sus descendientes, el Rey enumera -entre sarcasmos- sus pésimas acciones y los expedientes con que pretenden amañarlas:

"Carlo venne in Italia e, per ammenda,
vittima fé di Curradino; e poi
ripinse al ciel Tommaso, per ammenda"
(Purg. XX 67 a 69) (DANTE, 1956, 357)

"A Italia vino Carlos; por enmienda
víctima hizo a Conradino y luego
a Tomás envió al cielo, por enmienda".

Dante comparte un rumor extendido en su tiempo, según el cual Carlos de Anjou habría hecho envenenar a Santo Tomás de Aquino, en viaje al Concilio de Lyon (1274). Por consiguiente, no sólo responsabiliza a este príncipe de la muerte de Conradino, que era pública y sabida; también lo acusa del asesinato del santo.¹⁴

12 Rebatet describe a Hiller como "músico cultivado pero imbuido de tradición". (Rebatet, 1969, 344)

13 Sólo he podido encontrar -dejando aparte las numerosas citas que aparecen en las ediciones de *La Divina Comedia* -una selección de textos de la *Crónica* de Giovanni Villani, de la que doy razón en la Bibliografía. La *Historia de Florencia* fue completada por Mateo Villani, hermano del autor (+ 1363) y luego por su sobrino Felipe (+ 1404).

14 Villani, contemporáneo de Dante, recoge esa misma versión: "Yendo él (Santo Tomás), a la corte del Papa, al Concilio de Lyon, se dice que por un físico (médico) del dicho rey (Carlos de Anjou), le fue puesto veneno en confites y lo hizo morir, creyendo complacer al rey Carlos, porque era del linaje de los señores de Aquino, rebeldes a él, pensando que por su inteligencia y virtud podría ser hecho cardenal". (Villani, *Crónica* IX, 218) (Dante, 2000, 223). A favor de esta opinión, debemos destacar que la Casa de Aquino estaba emparentada con el Emperador Federico II. Pero, políticamente, se vio envuelta en los vaivenes de aquellos

2) En Paraíso VIII . 73, el poeta vuelve a enjuiciar los actos de gobierno del Anjou como causa de las Vísperas Sicilianas. (Dante, 1956, 491).

3) Sin embargo, opta por salvarlo, colocándolo en el Valle de los Príncipes, un bello paraje de Purgatorio VII. Allí canta al unísono con su enemigo Pedro III de Aragón, “el membrudo”, mientras que a él se lo designa como “el narigudo”, en compañía de Rodolfo de Habsburgo, Ottocar de Bohemia, Felipe III el Atrevido de Francia, Enrique de Navarra, Pedro Príncipe de Aragón, Enrique III de Inglaterra y Guillermo VII Marqués de Monferrato...¹⁵ (Dante, 2000, 76 a 79).

4) De cualquier modo, no se abstiene el poeta de pronunciar su propia sentencia: Carlos II es inferior a su semilla (Carlos I); y el marido de Constanza -Pedro III de Aragón- es superior al marido de Beatriz (de Provenza) y de Margarita (de Borgoña), o sea: a Carlos de Anjou (Purgatorio VII 127

tiempos. Ricardo de Aquino, tío abuelo del Santo, creado Conde de Acerra por su lealtad a la dinastía normanda (1171), cayó luego en desgracia y fue condenado a muerte por Enrique VI; el padre de Tomás -Landolfo- peleó contra las tropas imperiales que asediaban su castillo de Rocaseca, en 1197. Pero prestó importantes servicios a Barbarroja, quien lo nombró Justicia de la Tierra de Labor en 1220. El gran teólogo y filósofo fue el último de doce hermanos, en principio adictos a la causa imperial, pero luego complicados en la conjuración de Capaccio, de resultas de la cual fueron desterrados. Landolfo y Rinaldo de Aquino, el poeta, murieron ejecutados en 1246, por orden de Conrado IV, padre de Conradino. Adenolfo, el sexto de los Aquino, se reconcilió con Manfredo. El mayor, Aimon, partidario de Federico II, fue prisionero de los Templarios, enemigos de éste. Libertado por el Papa, conjuró contra el Emperador. Hombre de Carlos de Anjou, obtuvo el nombramiento de Justicia de Sicilia en 1267. Sobre estas cuestiones, consultar la “Introducción General a la Suma Teológica” de Santo Tomás de Aquino, del R.P. Maestro Fr. Santiago Ramírez, un autor que ni siquiera menciona la posibilidad de que el Santo fuera asesinado. (Tomás de Aquino-San. 1957, 2*, 3*). Entre los antiguos comentaristas de Dante, el boloñés Jacopo della Lana refiere: “Fray Tomás de Aquino, de la Orden de los predicadores, siendo maestro parisino estaba en Nápoles, donde el dicho Carlos lo tenía de buen grado junto a sí y se aconsejaba a menudo con él(...) Por ese tiempo, fue ordenado por mi señor el Papa un concilio en Lyon sobre el Ródano de Provenza, y fueron allí invitados y citados de inmediato todos los valiosos clérigos y entre ellos fue convocado el dicho Fray Tomás. Cuando llegó el día de la partida de Fray Tomás de Nápoles, fue al dicho Carlos a despedirse y a saber si le quería encomendar alguna cosa. El rey le dice: “Fray Tomás, si el papa os pregunta acerca de mí ¿qué respuesta le daréis?”, Y Fray Tomás le dice: “Diré, simplemente, la verdad”. Partió entonces Fray Tomás hacia Lyon. El rey, considerando la frase de Fray Tomás, temió, puesto que él sabía que, si se supiese la verdad de sus obras, ello disgustaría a todos. Y sintió mucha melancolía. El médico que cuidaba de su persona se apercibió de esto y le preguntó la razón. El se la dijo. El dicho médico dice: “Señor, si lo queréis, hay remedio”. El rey le dice: “Hazlo”. El médico montó a caballo con la compañía que eligió y día y noche cabalgó hasta reunírsela. Y dijo a Fray Tomás.- “Señor: el rey ha estado muy melancólico desde que os dejó partir sin un médico que cuidase de vuestra persona en este viaje y me ha hecho venir para custodiaros.” El fraile lo agradeció como correspondía y le dijo: “Sea la voluntad del Señor”. De allí a dos días, el médico puso lo necesario de un veneno por el cual dicho fraile se fue a la otra vida”. (Dante, 1892, 404-405).

A esta versión se atiene un novelista de nuestros días, Louis de Wohl, en su recreación de “La Luz Apacible”, sugiriendo la posibilidad y rechazándola de inmediato. (Wohl, 1995, 364-365). La crítica contemporánea no la considera. En verdad, sería muy penoso admitir que el hermano de un santo asesinara a otro. Y termino esta nota, demasiado extensa, que sólo pretende esclarecer la información sobre Carlos de Anjou.

15 vs. 91 A 136.

a 129) (Dante, 1956, 277). La ventajosa situación del príncipe francés en el Más Allá es, con todo, difícil de explicar. Tal vez responda a una prudencia en el juicio, tal vez la simpatía de Dante por Manfredo lo haya disuadido de insistir en el caso Conradino, tal vez pudo pesar - piensa Sapegno- la tradición güelfa de Florencia, que siempre tributó admiración al monarca angevino. (Dante, 2000, 78).

La trágica muerte del último Hohenstaufen ha sido tratada por varios dramaturgos alemanes¹⁶, por el francés Liadières (*Conradin et Frédéric*)¹⁷ y por el historiador, poeta y dramaturgo español Víctor Balaguer (1824-1901).

El Romanticismo deparó nueva vitalidad a la figura de Conradino: su juventud, la justicia de su causa, la lealtad de sus amigos, el prestigio de su estirpe y de los símbolos heráldicos, el soplo fatídico de lo trágico en su lucha desigual contra el destino, el amor materno, la crueldad de su antagonista, la vileza del traidor, todo coadyuva para su conversión en héroe, sin contar con la sintonía espiritual del movimiento romántico, la mística, los ideales y las expiaciones del medioevo. Lo perjudica, en cambio, una edad demasiado tierna para el desarrollo de las intrigas amorosas que subyugaban al Siglo XIX y que explican las libertades de un Liadières.

ALEARDO ALEARDI

Es el nombre artístico del Conde Gaetano Maria Aleardi (1812-1878), cuya inspiración se forjó en el repudio de la dominación austríaca y en la militancia nacionalista y liberal. Tras la caída del poder francés bonapartista, los intentos del Congreso de Viena para restaurar el orden antiguo, la adjudicación de regiones de Italia a los Habsburgo y a los Borbones, y la reacción de la Santa Alianza contra las aspiraciones nacionales, se produjeron alzamientos revolucionarios, acciones de carbonarios terroristas y constitución del movimiento popular de la Joven Italia. En estas luchas habría de empeñarse la azarosa existencia de Aleardo Aleardi cuya cronología consigno en nota.¹⁸

16 Klinger, Raupach, Maltzahn, Köster, H. Herrig, M. Greif.

17 Esta tragedia, en 5 actos y en verso, fue representada con éxito en el Odeón, el 23 de Abril de 1820, traducida a varias lenguas y ofrecida incluso en el Teatro de Amsterdam. El autor, tal vez por ser francés, no trepida en trasladar la responsabilidad de las muertes al Papa Clemente IV. La verdad histórica no sólo queda alterada en este punto. Federico de Baden es metamorfoseado en un héroe de guerra que -dieciséis años atrás- acompañó y salvó a San Luis en la cruzada de Egipto. La pieza se centra en el amor de este personaje de ficción por Constanza, hija de Carlos de Anjou. El conflicto estriba en el enfrentamiento de pasión y lealtad amical. Después del estreno, el autor modificó su drama para perfeccionar su Carlos y transformarlo de grosero tirano en hábil político. (Larousse. 1870. IV. 963.964).

18 Aleardo Aleardi:

1812 (14/11).- Nace en Verona.

1842.- "Il matrimonio"

1844.- "Arnaldo di Roca"

1846.- "Lettere a Maria"

1848.- Presta su concurso al gobierno provisional de Venecia. Cárcel de Mantua.

1855.- "Raffaello e la Fornarina"

1856.- "Il monte Circello."

"Le antiche città italiane marinare e commercianti".

1857.- "Prime storie" (Compuesta en 1845).

"I tre fiumi".

Perteneciente a una destacada familia, su padre -rico hacendado- pudo proporcionarle estudios de Derecho en Padua. Vinieron a sumarse a sus múltiples inquietudes intelectuales, volcadas a las Ciencias de la Naturaleza y a la Filosofía. Sin embargo, y a causa de sus ideas, vio postergadas sus esperanzas de obtener un cargo del Estado.

En Padua conoció a Giovanni Prati (1814-1884), poeta y activo participante en las conjuras del Risorgimento, y a Arnaldo Fusinato (1817-1889), lírico y periodista. Con ellos se inició en la Literatura. Por ese entonces, empezó a colaborar con el periódico *Il Caffè Pedrocchi*.

Su ideario lo llevó a comprometerse en defensa de la República Véneta, hasta representar en París a su gobierno provisional, con el propósito de recabar ayuda contra el Austria. Encarcelado en Mantua, alcanzó el indulto por falta de pruebas.

Una década más tarde, conoció nueva prisión en Josephstadt. Liberado al año siguiente, vivió en Brescia y renunció a una cátedra en la Academia Científico Literaria de Milán. Elegido miembro del Parlamento, compone por la misma época su invectiva contra Su Santidad Pío IX ("Canto Político"), fruto de aquellos tiempos exasperados.

Poco después, obtiene la cátedra de Estética e Historia del Arte en el Instituto de Bellas Artes de Florencia. 1864 resultó pródigo en triunfos: como poeta vio llegar la culminación de sus trabajos al publicarse lo mejor de su pluma: "Canti".

La reacción antiromántica de fines del Ottocento hizo declinar rápidamente su fama, sin excluir la crítica y el ataque violento. Sobrevino la esterilidad creadora y su inercia espiritual se acentuó. El avance de su carrera política, lo llevó en cambio a obtener la banca de Senador.

Durante uno de sus regresos a Verona, murió súbitamente en casa de su hermana.

Hombre afectuoso y sensible, Alcardi fue amado por el público femenino. Se lo consideraba un poeta de señoras. Recto y generoso, con el carácter de un caballero de antaño, la languidez inherente a su temperamento lo sumió en permanentes dudas con respecto al arte y a su ejecución. Inclinado a un historicismo anecdótico, motivó el desdén de una crítica que recusaba ya lo uno y lo otro. Vossler, refiriéndose a su obra, dice que en su "dulce sentimentalismo (...) no podemos ya encontrar sabor". (Vossler, 1951, 158) Pero esa lírica ha sido revalorada, aunque sin decisión

1858.- "Un' ora della mia giovinezza".

1859.- Nueva prisión en Josephstadt (Bohemia).

"Triste dramma".

1860.- Es liberado de la prisión. Inicia su carrera en la Legislatura como Diputado.

1861.- "I sette soldati".

1862.- "Canto politico"

1864.- Obtiene la cátedra de Estética e Historia del Arte en el Instituto de Bellas Artes de Florencia.

"I fuochi de l' Appenino".

Canti (colección). Firenze.

1872.- Se publica, en Basilea, una selección de sus obras traducidas al alemán.

1873.- Obtiene su banca de Senador.

1878.- (17/7).- Muere en Verona.

rotunda, por el juicio reciente.

Mario Pazzaglia lo adscribe a la “segunda generación romántica”, con “una adhesión más íntima y una vuelta a la meditación de la temática del Romanticismo europeo (...) esto es: los aspectos más exasperadamente individualistas e intimistas, la fuga en la irrealdad y en el sueño, la fabulación, la exaltación de lo irracional, un misticismo entre vagamente religioso y estético.” A continuación, aclara que le faltó, lo mismo que a Prati, “una fuerte concentración ideológica y lírica.” Era, a su entender, un romántico de “manera”. (Pazzaglia, 2000, 402).

Esa segunda generación romántica italiana, alimentada por el Risorgimento, fue cultora del poema lírico-patriótico, de la vena épico-lírica, entusiasta, coral, amasada con tradiciones entrañables y memorias patéticas, en sintonía con el espíritu del septentrión de Europa.

Imposible no pensar en nuestro propio Romanticismo de segunda generación, en nuestros Andrade y Obligado, en nuestro Guido y Spano y su parnasianismo, en ese cultivo más estetizante, más depurado y menos frenético de los motivos del movimiento, en su patriotismo y tributo filosófico en tono menor, en su amor por la anécdota, por el paisaje impregnado de proyecciones, en su recreación elegante de temas telúricos. También apuntamos su condición de “clásicos escolares”, muy apreciada, habida cuenta del elevado porcentaje de compatriotas que no volverán a acercarse a la poesía después de dar su adiós a la escuela secundaria.¹⁹ Si el Aleardi poeta histórico -no considero al lírico de lánguida sensualidad- tiene menor predicamento como poeta de las aulas, reconozcamos que tampoco se leen ya ni “El Nido de cóndores” ni “El tambor de Tacuari” que las pasadas generaciones supimos de memoria... Ello no estorba el reconocimiento de su paisajismo escenográfico, su confidencialidad melancólica, su psiquismo sufridor (“necessità di pianto ha l' inno mio”)²⁰, su creación de atmósferas de doliente fatalidad y muelle erotismo, su estilo fascinador, con dominio admirable de los niveles sonoro y rítmico. Al oído de nuestro siglo puede parecer primaria la confesión de Aleardi: “Ho scritto più col cuore che con la mente perché credo che l'arte prima di tutto sia sentimento.”²¹. Este era el manifiesto de los líricos del Romanticismo que ponían por delante la calidad del alma creadora, el yo que siente por encima del yo pensante, a la manera de este Aleardi a quien definió Croce como “poeta de la bondad y de la melancolía”, opuesto -en última instancia- a la polémica excluyente entre clásicos y románticos, en nombre “del arte eterno y sagrado que no tolera especificaciones críticas ni aproximaciones intelectualistas”.

1879.- *Epistolario* (póstumo).

1889.- Se publica la 7ª. Edición (completa) de sus *Canti*.

19 El poeta Eduardo Carroll, con quien conversamos sobre tantos temas de Literatura en sus inolvidables reuniones de “Café Corrido”, solía decir -entre bromas y veras- refiriéndose a algún escritor mediocrementemente atrevido: “Este no va a trascender, no es apto para las escuelas”. Aguiar e Silva repara en esta categoría de inmortalidad cuando, al referirse a las distintas acepciones de la palabra “clásico”, incluye la de escritor leído en las “clases” de las instituciones escolares. (Aguiar e Silva, 1999, 297-298.).

20 “Necesidad de llanto hay en mi himno” (*Enciclopedia Italiana*, 1929, 287).

21 “He escrito más con el corazón que con la mente, porque creo que el arte, ante todo, es sentimiento”. (Pazzaglia, 2000, 473).

22 Consigno textualmente la versión integral contenida en esa edición. El poema suele abreviarse y comenzar a partir de “Un giovinetto...”

23 “Creí oír una voz que decía: ¡No duermas más! ¡Macbeth asesina el sueño!. ¡El sueño, ese inocente

EL POEMA

Corradino di Svevia

Sull 'estremo lembo
de la cerulea baia, ove i fastosi
avi oziar nei placidi manieri,
ermo, bruno, sinistro évvi un castello.
Quando il corsaro fe' quest' acque infami,
la paura lo eresse. Ivi da lunghi
anni una fila d'augurosi corvi
è condannata a cingere volando
ogni mattin le torri: ivi sui merli
fingendo il suono di cadente scure,
la piú flebile fischia ala di vento:
ivi pare di sangue colorata
l'onda che sempre ne corrode il fondo:
poi che una sera sul perfido ponte,
a consumar un'opera di sangue,
in sembianza di blando ospite stette
il Tradimento.
Vuoi saperne il nome?
O fida come il sol, tu che non sai
che sia tradire, deh ségnati in prima
col segno della croce, Itala mia
E il castello d'Astura.
Un giovinetto
pallido e bello, con la chioma d'oro,
con la pupilla del color del mare,
con un viso gentil da sventurato,
toccò la sponda dopo il lungo e mesto
remigar de la fuga. Avea la sveva
stella d'argento sul cimiero azzurro.
avea l'aquila sveva in sul mantello;
e quantunque affidar non lo dovesse,
Corradino di Svevia era il suo nome.
Il nipote a'superbi imperatori
perseguito venia limosinando
una sola di sonno ora quieta.
E qui nel sonno ei fu tradito: e quivi
per quanto affaticato occhio si posi,
non trova mai da quella parte il sonno.
La piú bella città de le marine
vide fremento fluttuar un velo
funereo su la piazza: e una bipenne
calar sul ceppo, ove posava un capo
con la pupilla del color del mare,
pallido, altero e con la chioma d'oro.

E vide un guanto trasvolar dal palco
 sulla livida folla; e non fu scorto
 chi 'l raccogliesse. Ma nel dì segnato
 che da le torri sicule tonaro
 come arcangeli i Vespri ei fu veduto
 allor quel guanto, quasi mano viva,
 ghermir la fume che sonò l'appello
 dei befardi Angioini innanzi a Dio.
 Come dilegua una cadente stella,
 mutò zona lo svevo astro e disparve.
 E gemendo l'avita aquila volse
 per morire al natio Reno le piume;
 ma sul Reno natio era un Castello
 e sul freddo verone era una madre,
 che lagrimava nell'attesa amara:
 "Nobile augello che volando vai,
 se vieni da la dolce itala terra,
 dimmi, hai veduto il figlio mio?"
 "Lo vidi;
 era biondo, era bianco, era beato,
 sotto l'arco d'un tempio era sepolto."

Aleardo Aleardi
 (Costa - Gallo, 1976, 211-212)²²

UNA TRADUCCIÓN

Conradino de Suabia

Sobre la extrema orilla
 de cerúlea bahía, en que fastuosos
 holgaron los ancestros en plácidas mansiones,
 solo, negro, siniestro, había un castillo.
 Al corsario, que surca el agua infame,
 lo eriza el miedo. Allí, desde hace largos
 años, la fila de agoreros cuervos
 condenada a volar, ciñendo está
 cada día las torres. Sus almenas
 fingen el son de una segur que cae
 al más débil silbido, ala del viento.
 Allí parece sangre colorada
 el agua que corroe siempre el fondo,
 desde una noche sobre el puente pérfido,
 en la que consumó su obra de sangre

sueño que desenreda la enmarañada madeja del desasosiego, que es muerte de cada día de la vida, baño para las duras fatigas, bálsamo de los espíritus doloridos, segundo elemento de la sabia naturaleza, alimento primordial

en semblante de dulce huésped,
 la Traición.
 ¿Quieres saber el nombre?
 ¡Oh fiel como el sol, tú que no sabes
 qué es traicionar, persígnete primero
 con signo de la cruz, Itala mía!
 Fue el castillo de Astura.
 Un jovencito
 pálido, hermoso, con melena de oro,
 con la pupila del color del mar,
 con un rostro gentil de infortunado,
 tocó la orilla tras el largo y triste
 remar en fuga. Tenía él la suaba
 estrella argéntea en la cimera azul,
 tenía en su capa el águila de Suabia
 y -aunque confiártelo no debería-
 Conradino de Suabia era su nombre.
 Nieto de emperadores altaneros,
 perseguido, venía limosneando
 una sola, tranquila hora de sueño.
 Fue traicionado en aquel sueño y
 por donde el fatigado ojo se posa
 no encuentra más en ese sitio el sueño.
 La más bella ciudad de las marinas
 vio, enardecido, fluctuar un velo
 funeral en la plaza, una bipenna
 bajar al cepo sobre la cabeza
 con la pupila del color del mar,
 pálida, altiva y con melena de oro.
 Y un guante vio volar desde el cadalso
 al lívido gentío, sin divisado
 que fuera a alzarlo. Pero el día signado
 en que las torres sículas tronaron
 cual arcángel, las Vísperas, fue visto
 entonces aquel guante, mano viva,
 asir la cuerda que sonó citando
 ante Dios a los rientes angevinos.
 Como se esfuma una fugaz estrella
 mutó zona y pasó el astro suabio.
 El águila ancestral volvió, gimiendo,
 su plumaje a morir al Rhin nativo.
 Mas sobre el Rhin nativo había un castillo
 y sobre el vero frío había una madre
 que lagrimeaba en su amarga espera:
 “¡Pájaro noble que volando vas,
 si vienes de la dulce tierra itálica
 dime: “¿Has visto a mi hijo?”
 “Sí, lo ví.

Era rubio, era blanco, era feliz,
bajo el arco de un templo está enterrado."

(D.D.V.).

NIVELES DEL TEXTO LÍRICO. (Michaud, 1957)

"Conradino de Suabia" refleja la cosmovisión del movimiento romántico.

a) En lo que respecta al **nivel conceptual**, Aleardi enfrenta la virtud al vicio; la fe a la traición; la vida a la muerte; la victoria aparente al triunfo final del día signado, en que "le torri sicule tonaro / come arcangeli i Vespri". Se trata de un mundo absoluto, conformado por antítesis excluyentes, de una lucha cósmica que -en el devenir histórico- se libra al precio del dolor, con patetismo que exalta y redime. Desde la visión apocalíptica de las Vísperas, el poeta vuelve un rostro melancólico a la contemplación del destino individual: la madre esperará, en vano, al hijo que ingresó en una beatitud trascendente, en la belleza mármorea de los sepulcros.

Como poeta épico-lírico, Aleardi hace una selección de los datos históricos. Ignora el nombre del pérfido Frangipani y lo reemplaza por la visión del castillo y por la traición personificada. Desdeña al ejecutor Carlos de Anjou y al brazo de su verdugo: Conradino es supliciado por la bipenna (hacha de doble filo usada como arma de guerra por los romanos, los galos y los francos), bajo la mirada de la ciudad de Nápoles (en perífrasis) que vio el velo funeral, la caída de la segur sobre la cabeza de oro, el guante que voló al lívido gentío. La lucha política es substituida por un paisaje revelador de los siniestros designios de los hombres. Desaparecen las figuras de Federico de Baden y demás fieles para que Conradino acapare todo el "pathos" y la gloria de la muerte. Se recusa el horror de la ejecución para dar preeminencia a la plasticidad de imágenes y símbolos.

Aleardi utiliza una técnica narrativa especular. Empieza con un castillo y concluye con otro, conformando la melancólica representación de un tiempo cíclico en el que se funden la vida y la muerte: "era biondo, era bianco, era beato (...) era sepolto."

b) Si atendemos al nivel figurativo, podemos determinar que el poeta dispone de un repertorio de artificios románticos: el castillo, el corsario (representación del tipo de bandido idealizado), los cuervos, las almenas, la sangre, la traición, el guante fantasmal.

El héroe es "giovinetto, / pallido e bello, con la chioma d'oro, / con la pupilla del color del mare". Estas imágenes suscitan diferentes reacciones. Para L.R., redactor de la "Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti": "el Conradino de Suabia aleardiano tendrá 'un viso gentil da sventurato' más apto para inspirar una ambigua sonrisa que el respeto y la compasión." (Ob. cit. 1929, V II, 287). En tanto que, para el *Dizionario della Poesia Italiana*, el canto hace "emerger en un halo de eterna juventud la figura inolvidable de Conradino de Suabia" (Ob. cit. 1983, 8). Estos dos testimonios, habida cuenta de sus fechas, confirman esa virazón del juicio crítico sobre Aleardi a la que aludíamos más arriba. Por mi parte, descubro en los mismos versos la plasmación de un tópico: el Príncipe ideal como arquetipo o figura feérica o complejo de cultura.

Las imágenes de la forma se enraizan en la energía profunda de las imágenes materiales, vinculadas con los elementos, que investiga Gaston Bachelard en *L'eau et les rêves*. (Bachelard, 1970, 1.2.3.) Veámoslo:

El agua, imagen del tiempo que fluye, origen de todo lo viviente, es el elemento que da cohesión al poema. Su carácter ambivalente, inestable e inquietante, pues -según San Juan Crisóstomo (Homil in Joh XXV 2) "representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección" (Cirlot, 1982, 54-55), se patentiza desde la serena apertura de la "cerulea baia" hasta su metamorfosis en "l'acque infami" que el corsario atraviesa, erizado de espanto. El contenido de los fosos se vuelve "sangue colorata" que "corrode il fondo". El príncipe, que adviene remando en fuga, lleva en sus pupilas "del color del mare", la pureza e infinitud de sus miras, pero también -y como corresponde al último de los Hohenstaufen- las fuerzas de la regresión inevitable, pues en el agua "todo se disuelve, toda forma se desintegra, toda historia queda abolida". (Pérez Rioja, 1992, 49). Para el niño que es Conradino, recién desprendido del hogar que lo cobijó, implica la nostalgia de la madre y anticipa la muerte que lo aguarda en "la piu bella città de le marine". El águila de Suabia, por su parte, ha de retornar al Rhin nativo en vuelo cíclico: los ríos simbolizan "la vida que transcurre ordenadamente" (Biedermann, 1993, 19). Precisamente allí es donde la desconsolada madre bávara recibirá la noticia de la muerte y transfiguración del hijo que partiera en busca del mar.

Otro elemento, el aire, aparece ligado -en principio- a la "fila d'augurosi corvi", "condannata a cingere volando / ogni mattin le torri", al son "di cadente scure", a la estrella argéntea y al águila cautivas en la cimera y en la capa de Conradino, al fluctuar de un velo funeral y de un guante que vuela. Luego se independiza en la imagen expirante del águila de los ancestros. "Símbolo de la altura, del espíritu identificado con el sol y del principio espiritual" (Cirlot, 1982, 57), significa el fin de la Casa de Suabia en la persona de su último varón. Es el "nobile augello", capaz de actuar como psicopompo o conductor de las almas a las regiones del más allá. Vinculada con la majestad regia, se convierte en "cadente stella" de la dinastía ilustre.

En cuanto a las imágenes sensoriales, el poeta recurre a la vista y el oído, los sentidos que espiritualizan.

Como otros románticos, arranca su fuerza del prodigio de la adjetivación: "estremo lembo", "lungli anni", "flebile fischia", "sangue colorata", "perfido ponte", "blando ospite", "giovinetto pallido e bello", "lungo e mesto remigiar", "sveva stella", "cimiero azzurro", "bella città", "velo funereo", "capo (...) pallido, altero", "livida folla", "torri sicule", "beffardi Angioini", "cadente stella", "svevo astro", "l'avita aquila", "attesa amara", "nobile augello".

Me detengo a explorar algunos calificativos:

La composición se abre con imágenes de gran amplitud y luminosidad: el adjetivo "cerulea" aplicado a "baia", evoca el azul del cielo despejado, de la alta mar, de los grandes espejos de agua, enmarcando las plácidas mansiones en que moraban "i fastosi avi", con referencia al sereno estilo de las "villae" romanas.

A esta visión se contraponen el castillo "ermo, bruno, sinistro", cercado por el agua infame que caracteriza moralmente a la naturaleza, ultrajada por la traición de que Conradino ha sido víctima.

Los "augurosi corvi" se asocian a la idea de principio, a las fuerzas espirituales, a los muertos, al infortunio, a la paganía (San Agustín), al diablo (Patrística), a la enfermedad, a la guerra, a la inteligencia. Los clásicos les atribuían un sentido especial para predecir el futuro y los consideraban augures (Cirlot, 1982, 161). Para los griegos, "su graznido tenía matices para diferentes pronósticos, contándose hasta 64 inflexiones" (Pérez Rioja, 1992, 149), cada una con su correspondiente significación. Según Plinio (Biedermann, 1993, 140) es el único de los pájaros

capaz de comprender sus propios presagios.

El protagonista de esta historia que afronta monumentos y paisajes, tiene un "viso gentil", eco de aquella amabilidad que adornó a David (I Samuel XVI.12) y que Dante recogiera para Manfredo: "biondo era, e bello e di gentile aspetto" (Purg. 1.11. 107) (Dante, 1956, 251). La mención de los "superbi imperatori", subraya el desvalimiento de su vástago, que venía "limosinando una sola di sonno ora quieta". El ser traicionado mientras se duerme inspira un sentimiento de horror y extiende una maldición a toda parte donde se pose el 'affaticato occhio'. Hay aquí un eco evidente de *Macbeth*, Acto II. Escena II.²³ Conocemos la alianza espiritual entre el Medioevo, el Manierismo y el Romanticismo.

El duelo de la madre aparece inscripto en el "freddo verone", en la esfera de los símbolos heráldicos. Se trata aquí de los esmaltes que cubren el blasón en forma de campanillas alternadas, unas de plata y otras de azur, con las bocas opuestas.

Aleardi hace un uso limitado de la metáfora, más propia del Barroco que del alma romántica ("ala di vento"), para preferir la comparación: "pare di sangue colorata", "fida come il sol", "come dilegua una cadente stella".

Ya ponderamos la referente a las Vísperas Sicilianas: "le torri sicule tonaro / como arcangeli", anticipando el son de las trompetas convocantes del Juicio Final, tocadas por los guerreros celestes que, junto con los Ángeles y Principados, componen la Tercera Jerarquía. Al traducir, he preferido el singular por exigencias del ritmo, disculpada por una mayor fidelidad al texto de I Tesalonicenses IV, 16.²⁴ Según el poema, en el día señalado, se animó aquel guante que arrojara Conradino y fueron emplazados los franceses ante el juicio inapelable del Creador. Y en efecto, tres lustros después de la muerte del príncipe, un cortejo nupcial de sicilianos fue detenido por un soldado francés que pretendía registrar a la novia con la excusa de requisar armas escondidas. Se desmayó la joven y el novio y sus amigos ultimaron al ofensor, un tal Drouet. Fue el primero de una legión de muertos a los que se negó incluso cristiana sepultura. No se salvaron laicos ni religiosos. Giuseppe Verdi convirtió en ópera los trágicos sucesos con que concluyeron aquellas luchas seculares.

c) En lo que respecta al **nivel sonoro**, el arte de Aleardi es admirable. Al expresarse en esa "dolce lingua" que, como la "dolce itala terra", es naturalmente cara a la mente y al corazón, obtiene los más ricos efectos mediante la aliteración y la onomatopeya, con combinaciones que afectan tan armoniosamente el oído que no se extraña la ausencia de la rima.

d) En cuanto al **nivel rítmico**, la elección del endecasílabo sabiamente variado y el uso del encabalgamiento con que el Romanticismo desafia los rigores del verso clásico, determinan un discurso fluido, de clara musicalidad.

LA ACTITUD (Kayser, 1970, 445-446)

del festín de la existencia!" (...) "Y siguió diciendo a toda la casa: '¡No duermas más! Glamis ha asesinado al sueño y por ello ya no dormirá más Cawdor, Macbeth no dormirá más.'" (Shakespeare, s/f, 385).

24 "El Señor mismo, a la señal dada por la voz del arcángel y al son de la trompeta de Dios, bajará del cielo".

Por tratarse de un poema épico-lírico, es la de la enunciación que no recusa la anécdota. El verso decimotavo, empero, revela -mediante el apóstrofe- la presencia de una destinataria. A ella, por una excusable infidencia, revela el poeta la identidad de Conradino. Es la mujer fiel y piadosa, armada con el signo de la Cruz, que simboliza la patria. A través del eterno femenino, los motivos históricos se convierten en memoria del corazón.²⁵

BIBLIOGRAFÍA.

AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL DE. 1975. *Teoría de la Literatura*. Versión de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos.

BACHELARD, GASTON. 1970. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, Corti.

BACHELARD, GASTON. 1970. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Corti.

BIEDERMANN, HANNS. 1993. *Diccionario de Símbolos*. Trad. de Juan Godo Costa. Buenos Aires, Paidós.

BROWING, OSCAR. s/f. "Italia". En *"Historia de las Naciones"*. Trad. por Guillermo de Boladeres Ibern. Barcelona, Seguí.

CIRLOT, JUAN EDUARDO. 1982. *Diccionario de Símbolos*. 5a. ed. Barcelona, Labor.

COSTA, ORIETTA; GALLO, EDUARDO. 1976. *Civiltà d'Italia. Secoli XIII, XIV, XV*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.

DANTE ALIGHIERI. 2000. *La Divina Comedia. A cura di Natalino Sapegno. Percorsi di lettura a cura di Ferdinando Cremascoli*. Firenze, La Nuova Italia, 3v.

DANTE ALIGHIERI. 1956. *Obras Completas*. Versión castellana de Nicolás González Ruiz. Sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini. Colaboración de José Luis Gutiérrez García. Madrid, BAC.

DANTE ALIGHIERI. 1892. *La Divina Comedia*. Con il Commento de Tomasso Casini. Terza Edizione, riveduta e corretta. Firenze, G.C. Sansoni.

DELORME, JEAN. *Breve Historia Universal*. Trad. de Marino Ayerra, Buenos Aires, El Ateneo.

Dizionario della poesia italiana. 1983. A cura di Maurizio Cucchi. Milano, Arnoldo Mondadori.

Dizionario Enciclopedico Italiano. 1970. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti. 1929. Pubblicata sotto l'alto patronato di S.M. il Re d'Italia, Istituto Giovanni Treccani.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. 1991. Madrid, Espasa Calpe.

²⁵ No ha sido fácil encontrar material sobre este tema en la ciudad de Buenos Aires, sobre todo por los impedimentos para acceder a la Biblioteca Nacional. Agradezco su inapreciable atención a la Biblioteca Dante Alighieri y, de manera muy especial, a la Prof. Alicia V. Mannucci, en la del Instituto Italiano de Cultura, por la gentileza con que atendieron mis consultas.

GARCÍA PELAYO, MANUEL. 1959. *El reino de Dios, arquetipo político. (Estudio sobre las formas políticas de la Alta Edad Media)*. Madrid, Revista de Occidente.

Historia Universal. 1974. Buenos Aires, Anesa, Noguera, Rizzoli, Larousse.

KAYSER, WOLFGANG. 1961. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. de María D. Mouton y Valentín García Yebra. 3a. ed. Madrid, Gredos.

LANA, JACOPO DELLA. 1866-1867. *Comedia di D. degli A. col comm di (...) bolognese*, pubbl. da L. Scarabelli, Bologna, 3v.

LAROUSSE, P. 1870. *Grand Dictionnaire Universel du XIXème Siècle*. Paris.

LAS CASAS, CONDE DE. 1826. *Atlas Histórico, Genealógico, Cronológico, Geográfico y Estadístico de Lesage*. Escrito por... Trad. corregido y aumentado por un español americano. París, Librería Hispano Francesa de Bosange Padre.

MARONE, GHERARDO. 1952. *Parnaso Italiano. Antología de la Literatura italiana. Desde los orígenes hasta nuestros días. 1 Desde San Francisco hasta Dante*. Con la colaboración de D. Gazdar. Buenos Aires, Instituto de Literaturas Neolatinas.

MICHAUD, GUY. 1957. *Connaissance de la Littérature. L'oeuvre et ses techniques*. Paris, Nizet.

MONTANELLI, INDRO, GERVASO, ROBERTO. 1977. *La Italia del año mil*. Trad. de Francisco J. Alcántara. Barcelona, Plaza y Janés.

Nápoles, Pompeya y la Costa Amalfitana. 1997. Trad. de Alberto Delgado. 2a. ed. Madrid, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

PAZZAGLIA, MARIO. 2000. *Letteratura italiana 3. L'Ottocento*. Testi e critica con lineamenti di Storia letteraria. Terza Edizione. Bologna, Zanichelli.

PÉREZ RIOJA, JOSÉ ANTONIO. 1992. *Diccionario de Símbolos y Mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. 4a. ed. Madrid, Tecnos.

Poesía dell'Ottocento. 1968. A cura di Carlo Muscetta ed Elba Sormani. Torino, Giulio Einaudi, 2v.

RAGUCCI, RODOLFO M. 1962. *Literatura Española de los últimos Cien Años (desde 1850)*. Buenos Aires, Don Bosco.

REBATET, LUCIEN. 1969. *Une histoire de la musique*. Paris, Bouquins, Robert Laffont et Compagnie Française de Librairie.

(La) Santa Biblia.-1987. Trad. de los textos originales. 18a. ed. Madrid, Paulinas.

SHAKESPEARE, WILLIAM. s/f. *Tragedias. Romeo y Julieta. Hamlet. El Rey Lear. Macbeth*. Trad. Por M. J. Barroso Bonzón (con notas del traductor). 5a. ed. Madrid, Ibéricas.

TOMÁS DE AQUINO, SANTO. 1957. *Suma Teológica*. Texto latino de la edición crítica Leonina. Trad. y anotaciones por una comisión de P.P. Dominicos presidida por el Dr. Fr. Francisco Barbado Viejo. O.P. Obispo de Salamanca. Introd. Gral. por el R.P. Mtro. Fr. Santiago Ramírez O.P. Madrid, BAC. T I.

TUZET, HÉLÈNE. 1969. "Las vías abiertas por Gastón Bachelard a la crítica literaria". En *Los caminos actuales de la crítica*, de varios autores dirigidos por Georges Poulet. Trad. de Gonzalo Suárez Gómez. Barcelona, Planeta.

VILA ESCUAIN. 1990. *Nuevo Diccionario Bíblico ilustrado*. Barcelona, Clie.

VILLANI, GIOVANNI. 1951. *Passi scelti dalla "Crónica"* con qualche saggio dei continuatori Matteo e Filippo Villani. Introduzione e commento a cura di Augusto Vicinelli. Milano, Carlo Signorelli.

WOHL, LOUIS DE. 1995. *La Luz Apacible*. Novela sobre Santo Tomás de Aquino y su tiempo. Trad. de Joaquín Esteban Perruca. 10a. ed. Madrid, Arcaduz.

IMÁGENES, CONCEPCIÓN Y ESCRITURA DEL CUERPO EN LA OBRA DE BALZAC

ANA MARÍA LLURBA
Universidad Católica Argentina

*Moldeó Yavéh al hombre de la arcilla y le
inspiró en el rostro aliento de vida.*
Génesis 1, 7.

*Al final del espíritu, el cuerpo.
Pero al final del cuerpo, el espíritu.*
Paul Valéry

*Todo aquello con que la interioridad se
manifiesta al exterior se llama lenguaje.*
Noam Chomsky

*No hay menos elocuencia en el tono
de una voz, en los ojos y en el porte
que en la elección de las palabras.*
La Rochefoucauld

Hablar del hombre implica hablar del cuerpo, de esa materialidad finita, contingente, sustancia-objeto privilegiado en que anida la vida; morada que cobija nuestra in-sistencia (Cfr. Quiles, 1970, 33-40), en la que somos nosotros mismos; espacio sensible en el que se sustentan nuestra presencia, nuestras acciones y nuestras afecciones, en donde descansa el mundo, del que es acaecer desdeñable y cambiante; universo en el que se genera el pensamiento al que se propone en cuanto objeto.

El siglo XX, que ha hecho del somatismo –herético culto a la máquina del vivir, según Valéry– casi “la religión oficial de nuestra época” (Starobinsky, 1991, 353), centró su discurso en lo corporal, que se convirtió en el eje isotópico en torno al cual giró el interés cultural de final del milenio, al que la escritura no es ajena.

Singularmente, al volver la mirada al pasado, en su interés por revisar las posturas de las culturas anteriores con respecto al cuerpo, debió aceptar que la conciencia de la realidad corporal, que creía rescatar del olvido, constituye el primer conocimiento del saber humano tras la caída:

“Abriéronse los ojos de ambos y viendo que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos ceñidores.” (Génesis, 3,7)

Si nos remontamos brevemente al origen del pensamiento occidental, podemos observar que una de las preocupaciones fundamentales del hombre fue la de captar la esencia subyacente en el siempre cambiante espacio corporal, que remite a una identidad constituida por alma y cuerpo, forma y materia, tal como señala Aristóteles en *De Anima*: “todas las pasiones del alma se muestran vinculadas a un cuerpo, pues, cuando se producen, el cuerpo experimenta una modificación,” (I A. 1043a 15)

Paradójicamente, el cuerpo -y particularmente el rostro, como apunta Lacan- es el más evanescente de los objetos; el tiempo, los ritmos y las dinámicas que lo integran, según observa Patrizia Magli (1991, 87), hacen de él una forma inestable, un **perpetuum mobile**. De allí que, desde la antigüedad clásica, se buscara en los estudios fisiognómicos captar la visión de esa esencia, el reconocimiento de la naturaleza que permita penetrar el secreto contenido en esa materialidad, acercarse al alma que la determina.

La antigüedad clásica hizo de la fisiognomía —ciencia estrechamente ligada a la medicina que unos hacen nacer con Hipócrates y otros remontan a las especulaciones pitagóricas— un medio de conocimiento apto para captar el alma en las formas sensibles. Apelando a inferencias naturales o a equivalencias arbitrarias, ésta interpretó particularmente los rasgos del rostro, ya como síntomas o vagos indicios de lo secreto, ya como símbolos transparentes o signos unívocos, estableciendo una relación semiótica entre espíritu y materia determinada por convenciones.

La figura humana se torna, entonces, imagen y símbolo, y el pensamiento despliega sobre la extensión de la superficie corporal el código del discurso moral.

La literatura, en cuanto mimesis de la realidad al igual que las artes plásticas, se apropia de las imágenes de los seres y cosas que conforman el mundo empírico y, privándolas de su sustancia, las eterniza y las transforma dándoles una existencia autónoma y desencarnada, creando un mundo, de naturaleza paralela, conforme a un modo de ver y concebir esa realidad.

La presión continua del ideal sobre lo real constituye la base en que se sustenta el trabajo de la cultura, la que deforma o reforma, para conformar un canon, en relación con las categorías semánticas que marcan la estructura de la percepción y el reconocimiento de la gestalt, que tiene por objeto dar a la humanidad una apariencia más humana, para hacer de la imagen concreta del hombre, de su cuerpo -ese signo individual, autónomo, cuyo rostro sostiene- un elemento simbólico, que es más una construcción cultural que natural.

LA IMAGEN DISCURSIVA DEL CUERPO

A lo largo de la historia de la humanidad, la concepción del cuerpo, su imagen y su representación han estado ligadas al pensamiento religioso, al científico y al social. Durante la Edad Media, el cuerpo, asociado a la idea de persona, es considerado parte integrante de un universo ordenado en el que las partes interactúan. A diferencia de lo que ocurre con su representación plástica, que evidencia transformaciones sugestivas con el correr del tiempo, la imagen del cuerpo que surge de la escritura se muestra más estable exceptuando a Rabelais.

En la estética clásico-literaria podemos observar que el retrato, la descripción física de los personajes, se omite, al igual que toda alusión a lo cotidiano corporal. Tanto en Homero como en los grandes trágicos, la representación de la belleza y de lo corporal se limita a la descripción

de los efectos que produce su contemplación, o bien a la mención de algún rasgo distintivo, pues la belleza “se dit, ne se décrit pas” (Barthes, 1970: 66), con referencia al paradigma de la cultura.

A propósito de Racine, y en relación con la estética del clasicismo francés, Roland Barthes (1963: 26) señala que, en sus tragedias, “le corps humaine n'est pas traité en termes plastiques, mais en termes magiques.”

En su representación discursiva, el cuerpo, cuya edad y belleza carecen de espesor alguno, no está dado como objeto apolíneo, acabado y perfecto, sino como medio tangible de expresión de la emoción, la defeción y el desorden de las pasiones del alma, que se manifiestan en la turbación con que el cuerpo las traduce.

Será a partir de la revolución estética marcada por el Romanticismo, que da lugar al nacimiento de los cánones modernos, que la imagen del hombre, considerado en su doble naturaleza físico-espiritual, admita la representación realista y no idealizada de un cuerpo cuya visión puede encarnar la fealdad y rozar lo grotesco, en oposición a la concepción estética clásica, que daba un tratamiento casi abstracto a lo corporal en función de los signos que los sentimientos le imprimían o por la relación simbólica existente entre el cuerpo y el mundo.

La apariencia natural del retrato realista nace de un ordenamiento retórico y de la organización de la estructura discursiva, del tramado textual, de la distribución y superposición de códigos con que se constituye el signifiante discontinuo que representa al personaje, su «etiqueta» (Hamon, 1977: 142), que le proporcionan volumen, relieve y profundidad en el espacio del texto.

EL CUERPO BALZACIANO

En una época de cambios y transformaciones, Balzac, “secretario de la Historia”, que escribe a la luz de dos verdades eternas -la monarquía y la religión, como señala en el prólogo a la *Comédie Humaine*- presenta, en su universo diegético, la imagen de conjunto de una sociedad movible e inestable a instancias de las pasiones que la dominan: el oro y el placer. Busca así transmitir el sentido oculto de la realidad y revelar las razones del movimiento, ya que, a su juicio, el mundo es penetrable y descriptible, en función de los elementos discreto y solidarios que conforman su sistema.

Seducido por los conocimientos de las ciencias naturales de su época, en particular por la teoría de la “unidad de composición” —sustentada por Saint Hilaire y Buffon— establece, por analogía, la relación Naturaleza /Sociedad para fundar la noción de “especies sociales”.

La representación del cuerpo, íntimamente relacionado con el medio, cobra una importancia capital en su sistema descriptivo de las especies sociales. El hacer del cuerpo un signo legible que transmita un significado cultural es, en Balzac, “casi una obsesión”, particularmente en lo referente a la mirada como medio de comunicación privilegiado entre los personajes e instrumento de conocimiento y dominio:

The enterprise corresponds with the obsession of looking. Balzac's world is subtended and transversed

by the gaze. People spy on one another, and disguise themselves in the attempt to avoid prying eyes, but rarely with success since the penetrating observer can always find the signs he needs to make meaning. The most insistent observer of all is the balzacian narrator, who constantly scrutinizes and interrogates faces, surfaces, and appearances, in order to detect the meanings that they cannot help contain.¹

Para alcanzar su objetivo, busca, mediante la observación, aprehender el lenguaje del cuerpo y sus diversos códigos. Balzac lee y escribe cada rasgo, cada gesto, cada mirada, cada detalle que permita alcanzar el conocimiento del alma humana; nada es inocente o gratuito en los retratos de los personajes y en las informaciones minuciosas acerca de éstos; las referencias a la toilette, a las vestimentas y los accesorios, a todo aquello que indique una pertenencia o un privilegio, o las referencias a ciertos códigos secretos propios de un grupo de iniciados², como los señalados en el encuentro entre de Marsay y de Ronquerolles, en *La fille aux yeux d'or*, contribuyen enriquecer el signo.

El retrato de los personajes está asociado a los postulados de la fisiognomía. Esta pseudociencia de antigua data, que sostiene la posibilidad de alcanzar el conocimiento de los caracteres intelectuales y morales del hombre a partir del estudio de sus rasgos, ejerció su influencia en Balzac a través de los escritos de J. G. Lavater—*Physiognomonique* (1772) y *Fragments physiognomiques* (1775-1778)—, los que se centran en la “fisiognómica de los animales, la cual, sin embargo, es estudiada según procedimientos y criterios antropomórficos. La imagen del hombre, y no solo la física, sino sobre todo la moral, se superpone a la animalidad y revela su carácter.” (Magli, 1991, 121) Recordemos que Aristóteles imaginó las relaciones caracterológicas entre el hombre y el animal a partir de los rasgos del rostro.

En *Maître Cornelius* (1834), por ejemplo, el retrato del conde de Saint-Vallier, del que, precisa el narrador, se diría que era un “ogre frustré”, surge en términos fisiognomónicos:

Ses lèvres sardoniques, son menton pointu, capricieusement relevé présentaient les signes caractéristiques d'un malicieux esprit, d'une sagacité froidement cruelle qui devait lui permettre de tout deviner, parce qu'il savait tout supposer. Son front jaune était plissé comme celui des hommes habitués à ne rien croire, à tout peser, et qui, semblables aux avarés faisant trébucher leurs pièces d'or, cherchent le sens et la valeur exacte des actions humaines. Il avait une charpente osseuse et solide, paraissait être nerveux, partant irritable.³

El retrato se enriquece con las referencias a su animalidad, pues el narrador apunta que guardaba a su esposa como “un tigre” y que, al notar la desaparición de ésta, emite “un rugissement de lion”.

El tema de la animalización se hace presente asociado a la descripción de otros personajes de la nouvelle. De Cornelius se dice que “la partie inférieure du visage avait des vagues ressemblances avec le museau des renards”, con referencia a su astucia; en tanto que se alude a su hermana como “cette vieille guenon.”

En relación con el lenguaje del cuerpo, no olvida Balzac las referencias a las manifestaciones de las emociones o “movimientos del alma”, que remiten al estudio de las pasiones—patognomía,

1 Peter Brooks, “Marking out the modern body: The french revolution and Balzac”, *Body work. Objects of desire in modern narrative*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1993, p. 84.

2 Roger Kempf, “Coutumes et hieroglyphes balzaciennes”, en *Sur le corps Romanesque*, Paris Seuil, 1968, p. 71.

3 Balzac, *Maître Cornelius. Gobseck. Facino Cane*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 128-129. Todas las citas corresponden a la presente edición.

para Lavater. Emociones que giran en torno al deseo, ya sea éste de contenido amoroso:

[Marie] baissa promptement les yeux, feignit de lire et tâcha de paraître calme; mais elle ne pouvait empêcher ni son visage de rougir, ni son coeur de battre avec une violence inusitée. Le vieux seigneur entendit le bruit des pulsations profondes que retentissaient dans la chapelle, et remarqua l'incarnat extraordinaire répandu sur les joues, sur le front, sur les paupières de sa femme, [...] (131),

o bien orientado a la obtención de riqueza y poder, tal como lo vivencian, en profundidad, el banquero, su avara hermana y el mismo rey, Luis XI.

En la *diégèse* balzaciana, el hombre está solidariamente unido al entorno en que está inserto y que le es propio, con el que conforma una unidad indisoluble, que incide, particularmente, en los rasgos de su rostro. Cualquier intento de transgresión o desvío, con respecto al funcionamiento del macrocosmos, determina consecuencias y marca el destino de los personajes.

Mas la representación balzaciana del cuerpo traspone los límites de la fisiognomía y se enriquece al apelar a una pluralidad de códigos –hermenéutico, simbólico, semántico, pictórico, cultural, etc.– productores de significados; la imagen corporal –espacio en el que se fusionan la naturaleza y la cultura– devela, así, en la escritura, los signos con que el cuerpo (y la sociedad) expresa sus fantasmas.

LA VOZ Y LA ESCRITURA DEL CUERPO DEL DESEO

... la mujer única encierra en sí a todas las ... [es] deslumbrante infinitud de criaturas finitas.
Sören Kierkegaard

En *Sarrasine* (1830), el discurso habla del cuerpo, que domina el espacio simbólico; y el lenguaje del cuerpo, con su pluralidad de sistemas signícos, se inscribe en el discurso que lo transcribe para conformar, en su remisión al código pictórico, las imágenes corpóreas, reales o no, de los personajes.

Hablar del cuerpo es, asimismo, hablar de la pasión, del deseo y la decepción, de la carencia y el desvío, del ideal y la realidad, del escenario de una epifanía que se origina en él mismo. Es enunciar, en un plano superior del significado, la labilidad con que la imagen del «propio cuerpo», inaprehensible y misteriosa, se instauro en la conciencia.

La visión del narrador-personaje capta la existencia en profundidad y propone, al lector, una mirada que la ilumina permitiendo develar las sombras que la envuelven.

La voz neutra de este informante calificado, plasma –conforme a la técnica del discurso realista, objetivo y redundante– en la escritura, diferentes imágenes del cuerpo que nos hablan de su diagrama anatómico –denotando y connotando–, de su decadencia física y su esplendor, de su secreto y su verdad, de su realidad e idealidad, de su ficción y de su conciencia, en tanto que guía la lectura de la significancia encubierta del discurso.

El narrador teje, morosamente –a partir de la voz convocante de Marianina que **condensa y liga** centrando la densidad del sexo en su garganta, voz que erotiza y remite a «un otro» no nombrado y a la falta– la red de indicios, las alianzas de las antítesis, los reflejos especulares y los enlaces metonímicos que permiten alcanzar la identificación de esas imágenes plurales del cuerpo que se imbrican en la revelación final.

Cuatro tipos de representaciones del cuerpo nos ofrece el enunciado: la del propio cuerpo,

material y sensible; aquella de la percepción visual del cuerpo real en su florecer, su plenitud y su decadencia; la del cuerpo ideal; y la del falso cuerpo.

La técnica discursiva dominante, empleada para la representación de la figura humana, es la del fragmentarismo, que presenta, en el encadenamiento sintagmático mediante sinédoques, aspectos parcelados del cuerpo, valorizados o depreciados, que permiten captar la verdad profunda que se oculta a la mirada común.

El sujeto de la enunciación habla de la percepción cenestésica del **propio cuerpo**, espacio extraño y asimétrico, tan personal y tan **no-yo** al mismo tiempo -como señala Valéry (1991, 397)- que «sentimos» fragmentado en su integridad, pues sus partes se manifiestan individualmente:

Du pie gauche, je marquais la mesure [...] Ma jambe était en effet glacée par un de ces vents coulis qui vous gèlent une moitié du corps, tandis que l'autre éprouve la chaleur moite des salons, accident assez fréquent au bal.⁴

Aparecen como componentes parciales de un objeto total -sinédoques-, como exterioridad cuya forma es más constituyente que constituida. (Cfr. Lacan, 1992, 87-88)

La representación del cuerpo percibido -el que vemos y es visto, cuya apariencia captan las artes y devuelven los espejos, el cuerpo narcisista- encuentra en el rostro el topo privilegiado de expresión material y espacial de determinaciones espirituales y morales.

En el caso de Mme. Lanty, el retrato del cuerpo real, que remite al «libro de la vida», encarna el concepto de la belleza femenina en plenitud:

Avez-vous jamais rencontré de ces femmes dont la beauté foudroyante défie les atteintes de l'âge, et qui semblent, à trente-six ans, plus désirables qu'elles ne devaient l'être quinze ans plus tôt? Leur visage est un âme passionnée, il étincelle; chaque trait y brille d'intelligence; chaque pore possède un éclat particulier, surtout aux lumières. Leurs yeux séduisants attirent, refusent, parlent ou se taisent; leur démarche est innocemment savante; leur voix déploie les mélodieuses richesses des tons les plus coquettement doux et tendres. (229),

Y aquel del viejecito misterioso, con aspecto de hombre artificial:

Ce visage noir était anguleux et creusé dans tous les sens. Le menton était creux, les tempes étaient creuses; les yeux étaient perdus en de jaunâtres orbites. Les os maxillaires, rendus saillants par une maigreur indescrivable, dessinaient des cavités au milieu de chaque joue. (235),

patentiza el dolor del transcurrir, de la decrepitud y el rechazo.

Mas los trazos con que el narrador pinta, metonímicamente, la figura de «cette créature sans nom dans le langage humain, forme sans substance, être sans vie, ou vie sans actino» (234), que provoca horror, urden la intriga y el enigma mediante los indicios que dicen de su ambigua realidad: «la coquetterie féminine de ce personnage fantasmagorique était assez énergiquement annoncée par les boucles d'or qui pendaient à ses oreilles, par les anneaux dont les admirables pierreries brillaient à ses doigts ossifiés...» (235).

Hablan de la verdad enmascarada por su maquillaje que, al igual que la peluca de innumerables

4 "Sarrasine", en Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 228. Todas las citas corresponden a la presente edición.

bucles, vela y revela al mismo tiempo el secreto de su antigua fisonomía; de su "prétention extraordinaire."

Sarrasine, que afanosamente buscara configurar la belleza femenina ideal en una representación plástica, desgarrando y reuniendo fragmentos anatómicos de diversos modelos, en una imagen integrada, fetiche, cree alcanzarla en un cuerpo «real»:

La Zambinella lui montrait réunies [...] C'était une bouche expressive, des yeux d'amour, un teint d'une blancheur éblouissante [...] L'artiste ne se lassait pas d'admirer la grâce inimitable avec laquelle les bras étaient attachés au buste, la rondeur prestigieuse du cou, des lignes harmonieusement décrites par les sourcils, par le nez, puis l'ovale parfait du visage [...] C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'oeuvre! (243),

Este cuerpo, tras las reducción sinécdoquica y la indeterminación metonímica final, se configura en símbolo de la imagen ideal en la exclamación: un chef-d'oeuvre!

Esa imagen de mujer única (Kierkegaard, 1976, 109) que se le da a ver y la voz que llama a su deseo lo dominan (Cfr. Lacan, 1992): "Son âme passa dans ses oreilles et dans ses yeux. Il crut écouter par chacun de ses pores. (242) El escultor, deseante, duplicando e invirtiendo el mito griego y la palabra bíblica, consigue objetivarlas y eternizarlas en el cielo de las artes: al "pétrir la glaise à l'aide de laquelle il réussissait à copier la Zambinella" (245). Mas en el acto estetizante con que las hace devenir piedra, las priva de su individualidad para tornarlas en imagen de la idealidad femenina.

El retrato de la Zambinella, estructurado con la estrategia textual del fragmentarismo, se completa con referencias al lenguaje del cuerpo y a la voz como signo metonímico de lo corpóreo femenino, como esencia de la femineidad, que condensan una imagen ideal inconsciente del cuerpo, que enmascara la realidad de la castración, y consolidan una imagen mentida de belleza perfecta, pues su cuerpo de mujer no es real.

Belleza descripta en relación con los efectos que provoca en los otros o bien por relación de contigüidad a través de las alusiones al código de las artes: la estatua de Pígalión, la apariencia predilecta de Rafael y Giorgione.

Sarrasine solo ve lo que quiere ver, no escucha las voces que hablan del engaño, del vacío; su visión de artista, de enamorado, lo limita a lo periférico, a lo meramente aparential que se ofrece a sus ojos, cuya mirada está sometida a las pseudo-verdades culturales. Por eso cristaliza su imagen femenina ideal en esa falsa percepción de la mujer, que lo lleva a la anulación del deseo y a la muerte.

Los retratos de Filippo y Marianina, herederos de la belleza materna, funcionan en la estructura del relato como redoblamientos especulares -ambos son delicadamente femeninos-, que tejen la red del sentido y remiten a la esencia de Zambinella.

El de Filippo:

... ce jeune homme était une image vivante de l'Antinoüs, avec de formes plus grêles. Mais comme ces maigres et délicates proportions s'allient bien à la jeunesse quand un teint olivâtre, des sourcils vigoureux et le feu d'un oeil velouté promettent pour l'avenir des passions mâles, des idées généreuses! (229),

pues en él alienta esa «feminidad» que trasluce la pintura del Adonis de Vien: "trop beau pour un homme" (237), cuyo modelo fuera Zambinella, que dice de su naturaleza ambigua, de su realidad

corporal.

El de Marianina:

... dont la beauté réalisait les fabuleuses conceptions des poètes orientaux! Comme la fille du sultan dans le conte de la *lampe merveilleuse*, elle aurait dû rester voilée. Son chant faisait pâlir les talents incomplets [...] Cette fille était le type de cette poésie secrète, lien commun e de tous les arts, et qui fuit toujours ceux qui la cherchent. (229),

cuya belleza superlativa se expresa metafóricamente, en cambio, es la encarnación de la imagen del ideal del yo de Zambinella, de ese anciano que se hace presente en el salón, convocado por el llamado de esa voz; y encuentra la mirada (Cfr. Lacan, 1993, 112-126, t.11) que le permite recobrar la otra escena, aquella del pasado, la de su imagen mentida de mujer hermosa que ocultaba el doloroso secreto de lo no dicho.

El discurso narrativo construye al personaje con el conjunto de significantes discontinuos, de marcas dispersas que lo hacen legible; y la forma de los cuerpos, su densidad y su relieve, nace de ese encadenamiento.

La escritura del retrato de la Zambinella, en su aspecto plural, se consolida especularmente mediante el enlace paradigmático de imágenes somáticas antitéticas y complementarias: la del Adonis y la de Zambinella en su esplendor, que nos hablan de la realidad y la apariencia, de la carencia y del deseo de ser y de ser visto, del deseo del otro; la del cuerpo femenino ideal-cultural en la concepción de Sarrasine; las de los cuerpos reales de Filippo, Marianina, Mme. Lanty y el anciano, en su verdad objetiva; y aquella, cristalizada y engañosa, de ese cuerpo seductor de mujer mentida, perfecta, que enmascara la castración.

Imágenes que responden a diferentes formas de percibir y vivenciar el cuerpo, por medio de las cuales esa sustancia-objeto, finita, mutable e imperfecta, expresa la verdad del espíritu que en ella mora, mediante las que, en un plano superior del significado, por desplazamiento y condensación, el discurso dice de la castración moral y la simbólica, de la anulación del deseo.

BIBLIOGRAFÍA

BALZAC, HONORÉ DE. 1970 «Sarrasine». En *S/Z*. Paris, Seuil.

—. (1969) *Maître Cornelius, Gobseck, Facino Cane*, Paris, Gallimard.

BARTHES, ROLAND. 1970 *S/Z*. Paris, Seuil.

GUIRAUD, PIERRE. 1986 *El lenguaje del cuerpo*. México, FCE.

HAMON, PHILIPPE. 1977 «Pour un statut sémiologique du personnage» en *Poétique du récit*. Paris, Seuil.

—. «Un discours contraint», en *Poétique*, 16

KEMPF, ROGER. 1968 «Coutumes et hiéroglyphes balzacienes», en *Sur le corps Romanesque*. Paris, Seuil.

KIERKEGAARD, SÖREN. 1976 *In vino veritas*. Madrid, Guadarrama.

—. 1976 *Diario de un seductor*. Madrid: Guadarrama.

- LACAN, JACQUES. 1992 *Escritos*. Buenos Aires, Siglo XXI, t. 1 y 2.
- . 1992-1993 *El seminario*. Buenos Aires, Paidós, T. 1, 3, 11
- MAGLI, PATRICIA. 1991 «El rostro y el alma», *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid, Taurus.
- PERROT, PHILIPPE. 1984 *Le travail des apparences. Le corps féminin. XVIII et XIX siècle*. Paris, Seuil.
- QUILES, ISMAEL. 1970 *Persona y sociedad, hoy*. Buenos Aires, Eudeba.
- STAROBINSKY, JEAN. 1991 «Breve historia de la conciencia del cuerpo». En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid, Taurus.
- VALÉRY, PAUL. 1991 «Reflexiones simples sobre el cuerpo». En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid, Taurus.

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

CAEIRO, OSCAR. *Temas de literatura alemana*. [Córdoba], Alción, [1999] 299 pp.

Siempre resulta bienvenida entre nosotros la publicación de bibliografía sólida sobre literatura en lengua alemana, y tanto más cuando a su autor lo avala – como en este caso – una larga y reconocida trayectoria en la materia.

En *Temas de literatura alemana* Oscar Caeiro procuró reunir – e incluso reelaboró – una serie de artículos, conferencias y trabajos presentados en Congresos, que de otro modo estarían dispersos, serían de difícil acceso o permanecerían inéditos. En el apartado final, titulado “Referencias”, el autor deja constancia del origen de varios capítulos.

El carácter de recopilación de esta obra explica la diversidad de temas y abordajes. Sin embargo Oscar Caeiro intentó nuclear diferentes trabajos en torno a cinco ejes, para conferirles así una cierta unidad.

Temas de literatura alemana se inicia con una nota preliminar en la que el autor, con su natural estilo sobrio y conciso, esboza algunas reflexiones sobre el tratamiento de la literatura alemana en nuestro país, aclara la estructuración de la obra, señala ciertas pautas metodológicas y no olvida los agradecimientos a sus maestros y a sus “compañeros de ruta” en el campo de la Germanística. Desde el prólogo mismo entonces, este libro se inscribe explícitamente en una tradición que fueron forjando entre nosotros, estudiosos como Rodolfo Modern por ejemplo. Dicha tradición se esfuerza por difundir la literatura alemana en nuestro país y concibe a ésta en un sentido amplio. Advierte Caeiro en su prólogo: “la expresión ‘literatura alemana’ no remite a una nacionalidad, sino a una lengua en la que han escrito autores de distintos países” (p.13).

En un afán de otorgar unidad a lo que nació disperso, este germanista reúne los diferentes estudios bajo cinco subtítulos: *Enfoques, Desde la filosofía, Conjuntos, Autores y Obras*.

En *Enfoques* se presentan distintas posibilidades de abordajes de textos literarios. Merece destacarse el último de los trabajos allí nucleados, titulado “Lo extraño de la literatura extranjera”. Se trata originariamente de un artículo publicado por el diario *La Prensa* en 1986, a escasos dos años de haberse fundado en Karlsruhe (Alemania) la “Gesellschaft für interkulturelle Germanistik” (GIG), es decir la “Asociación de Germanística intercultural”. Este solo hecho constituye a su autor en uno de los pioneros de la especialidad entre nosotros. En dicho artículo, Caeiro propone la hermenéutica intercultural como un posible método para abordar textos de literaturas extranjeras y sustenta su propuesta en sólidos principios humanistas como son “la exigencia moral de una radical apertura hacia lo otro” y el diálogo de las culturas como tarea impostergable (cfr. pp. 42-43).

En la segunda parte de la obra, el autor rinde tributo a un rasgo esencial de la literatura

alemana, como es la estrecha vinculación de ésta con el pensamiento filosófico. Aquí encuentran cabida estudios sobre Kierkegaard, Nietzsche y Max Scheler, que intentan mostrar las huellas de dichos filósofos en obras literarias. Cabe recordar que esta problemática siempre preocupó a Oscar Caeiro, como lo atestiguan no sólo su producción ensayística, sino también su traducción con estudio preliminar del *Origen de la tragedia*, de Nietzsche, publicada por Goncourt.

En el prólogo se aclara que bajo el subtítulo *Conjuntos*, habrá de encontrarse una serie de “estudios de fenómenos literarios colectivos que se han dado bajo una misma constelación histórica” (p. 13). Particular interés reviste el último de los artículos allí reunidos, “El arte literario en la radio”, por cuanto aborda un subgénero, el “Hörspiel” (“pieza radial”), de gran importancia en la literatura alemana del siglo XX y que ha sido injustamente soslayado en nuestro medio.

Las últimas dos partes, *Autores y Obras*, intentan, a partir de estudios individuales, ofrecer un panorama amplio y variado de la literatura en lengua alemana. El espectro se abre con Lutero, quien fijara el idioma alemán moderno con su traducción de la Biblia, y se cierra con Elias Canetti, quien obtuviera el Premio Nobel de Literatura en 1981 y se constituyera en una de las voces más destacadas dentro de la literatura alemana del siglo XX, aunque con escasa repercusión en la Argentina. No están ausentes trabajos sobre la lírica de Hölderlin y Nelly Sachs ni sobre la obra dramática de Schiller y Brecht ni sobre la narrativa de Goethe, Eichendorff y Böll.

A continuación de esta última parte, se consigna un *Índice de autores y obras citados*, que resulta muy útil para quien desee hacer una consulta puntual.

Los méritos de *Temas de literatura alemana* son numerosos. Caeiro nos acerca aquí metodologías, géneros y obras que representan hitos en la Germanística, pero que aún no han alcanzado suficiente difusión entre nosotros, y lo hace desde su visión integral de humanista y conocedor de la literatura alemana. Además, recoge voces de la crítica especializada y las acerca al lector de habla española.

Esta colección de ensayos por tanto, fruto de años de trabajo intelectual, constituye una obra de consulta que interesa no sólo al estudiante y al docente de literatura alemana, sino a todo aquel que quiera reflexionar sobre determinados aspectos de esta disciplina y acepte la propuesta del autor que “consiste en aproximar, en abrir un acceso, quizá despertar una simpatía o un interés” (p. 13).

ADRIANA C. CID

CURIA, BEATRIZ. 1996. *El Cané desconocido*. Edición crítica, estudio y notas a *Marcelina* de Miguel Cané (padre). Centro de Integración Cultural Sociedad Científica Argentina, ectla (Colección ediciones artesanales, 2), 59 pp.

MÁRMOL, JOSÉ. 1999. *El Señor Anrumarieta y otros escritos satíricos*. Edición crítica y anotada de Beatriz Curia y colaboradoras. Buenos Aires, Universidad del Salvador, Facultad de Historia y Letras, GRAMMA-Anejo I, 172 pp.

CANÉ, MIGUEL (p.). 2000. *Dos pensamientos. Narración*. Edición crítica, estudio y notas de Beatriz Curia. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, 62 pp.

Beatriz Curia se ha detenido siempre, con una mirada atenta, en la literatura argentina del siglo XIX. Y su esfuerzo por rescatar algunos textos primeros de nuestro patrimonio cultural se ve coronado por la publicación de estos tres volúmenes. Tanto los relatos de Cané padre como los artículos de Mármol, difundidos originariamente en los periódicos de la época, colaboran en rediseñar el panorama de nuestra historia literaria y establecer nuevos vínculos y filiaciones.

En *El Cané desconocido*, estudio preliminar a *Marcelina*, Curia clasifica la obra de Miguel Cané padre, cuya figura se vio opacada por la repercusión de su hijo. Basa dicha clasificación en la divulgación de los textos, de los cuales sólo dos —*Esther* y *La familia de Sconner*— han sido reeditados en el siglo XX. Curia destaca el desinterés de la crítica respecto del resto de su obra —lo que salta a la vista en un repaso de nuestras historias literarias—, desinterés que muestra, incluso, el estudio de Bartolomé de Vedia y Mitre a la edición facsimilar de *El Iniciador*, periódico donde, en 1838, salieron a la luz tanto *Marcelina* como *Dos pensamientos*. Curia señala respecto de la primera de estas obras, aun cuando la considera una de las narraciones más endeble del autor, la presencia de ciertos cánones típicos de la novela histórica romántica que convierten a Cané en un antecesor de Gutiérrez, Mármol y Vicente Fidel López. Compara la primera versión —titulada “Una historia”— con la segunda —“Fantasía”—, aparecida en *La Tribuna* en 1858, e intuye que, con los cambios que introduce, Cané pretende conformar una determinada imagen pública y condicionar la recepción de *Esther*, que aparecería al fin de ese año. Después de darnos un esbozo de la estética literaria de Cané, subrayando el parentesco entre *Marcelina* y el *Dogma Socialista* —publicado en *El Iniciador* en 1839— y encuadrando al autor en la generación del 37, Curia aclara los criterios adoptados para la edición crítica: va a transcribir la versión más reciente, respetando la grafía —y en esto sigue la crítica textual llevada a cabo por Ricardo Rojas— y consignando en notas las variantes —no las ortográficas— respecto del texto de 1838. Es un acierto que mantenga los cortes del folletín, aunque la ubicación de las notas, que están al final, dificulte la comparación de ambas versiones.

En el estudio preliminar a *Dos pensamientos*, Curia recoge sus indagaciones anteriores y repite la clasificación que establece en *El Cané desconocido*, aunque con ligeras modificaciones que, sin duda, se deben a nuevos descubrimientos. Además, afirma, como lo ha hecho Verdevoye, que con Cané empieza la novela rioplatense y que, con la reedición de *Dos pensamientos*, cambia el punto de partida de la novela sentimental, que hasta ahora se adjudicaba a *Soledad* de Bartolomé Mitre. Curia detalla las características románticas de esta “novelita” —así la llama— cuyo planteo amplía las dimensiones que alcanza el romanticismo en la literatura argentina, en general restringido a su vertiente social. La editora se sirve de un texto posterior de Cané, *Primera lección de prosa*, de 1858, con que el autor se suma a la tradición romántica europea, para establecer vinculaciones con *Dos pensamientos*, en particular respecto al tratamiento del tema femenino. Revirtiendo lo que ha hecho en su edición de *Marcelina*, Curia toma como base el texto más antiguo —de 1838, en *El Iniciador*— y consigna en nota a pie de página las variantes —en general, ortográficas— de la segunda de las versiones, aparecida en *El Nacional* en 1839 y hoy casi inhallable.

La reedición de parte de la obra periodística de Mármol, nunca antes publicada en libro, es completa y comprende una serie de trabajos críticos de índole diversa. En lo que hace a la historia literaria, el relevamiento de estos artículos, publicados por primera vez en *La Semana* entre 1851 y 1852, atestigua que el humor es anterior a la generación del 80. Su rescate, como asevera Curia en el prefacio, confirma que el periodismo ha sido una de las actividades literarias fundamentales de la generación de los proscriptos. La editora detalla con esmero los criterios

que adopta en la presente edición —con humildad acepta, posteriormente, que es imposible distinguir a veces entre una errata y un uso del autor—, y advierte que la selección de los artículos fue suya. A la inversa de lo que hace en los textos de Cané, actualiza la grafía y reconstruye las fallas tipográficas o de deterioro. Preserva, en cambio, los usos de las mayúsculas, la puntuación, el género de los sustantivos, los guiones, las bastardillas, etc. En cuanto a los nombres propios y los toponímicos, los actualiza y consigna la versión original. En un esfuerzo por permitir la legibilidad del texto, agrega algunas palabras y signos de puntuación imprescindibles. Los artículos se agrupan en dos, de acuerdo con un criterio temático: *El Señor Anrumarrieta* y *Otros escritos satíricos*. Gracias a que Curia no omite el número, la fecha, y la página del periódico antes de cada uno de los artículos, es posible restablecer el orden cronológico —Mármol publicaba los textos que tenían por protagonista a Anrumarrieta alternándolos con los otros— así como recordar a cada paso el origen periodístico del discurso. Las notas a pie de página son sumamente esclarecedoras y evidencian un estudio exhaustivo en las más diversas áreas: se traen a colación los procesos políticos e históricos a que alude el autor; se da cuenta de ciertos rasgos de la ciudad de Montevideo, sin los cuales la lectura sería menos provechosa; y se establecen paralelismos con la obra de Mármol en general, en particular con *Amalia*. Curia selecciona, con acierto, la carta que motiva la suspensión del periódico durante dos meses, incluye numerosas ilustraciones —entre otras, un plano de Montevideo—, y hasta reproduce una nota dirigida a los suscriptores de *La Semana*. Con estos aditamentos, el libro ensancha sus horizontes de recepción y puede volverse de suma utilidad para los estudiosos de la historia en general y para el lector común. Pero además, en un postfacio, Curia explica las motivaciones de esta edición: sacar a la luz los escritos humorísticos más notables de la prensa montevideana desde el comienzo del romanticismo argentino hasta Caseros. Allí aclara que, hasta tal punto fueron olvidados estos escritos, que en la bibliografía sobre Mármol preparada por Liliana Giannangelli —y que considera excelente— el señor Anrumarrieta figura como un seudónimo del autor y no como un personaje ficcional. Finalmente, se agregan una serie de apéndices: una cronología y cinco estudios sobre el humor en los textos precedentes. Los estudios tienen por objeto refutar el concepto de que Wilde fue el padre del humorismo argentino, rastrean los distintos recursos humorísticos de Mármol, y permiten observar cómo se entronca la risa con el serio compromiso con la realidad. Aparte de iluminar la obra reeditada, proveen al lector de una variada bibliografía sobre el humor. Completan esta edición un índice de las ilustraciones, un índice general y una fe de erratas que busca subsanar los errores tipográficos en que se ha incurrido.

La aparición de las dos narraciones de Cané y de los textos satíricos de Mármol enmiendan una ausencia prolongada; permiten la reformulación del *corpus* de la literatura argentina en sus albores; favorecen su acercamiento al lector común; y facilitan la tarea de investigadores de la literatura que, de otra manera, deberían remitirse a las publicaciones de la época.

VALERIA MELCHIORE

HOLMBERG, EDUARDO LADISLAO. *Filigranas de cera y otros textos*. Buenos Aires, ediciones Simurg, 2000, 221 pp.

La figura de Eduardo Holmberg (1852-1937) parece resignada a quedar bajo la sombra de Lugones, su sucesor más evidente dentro de la línea del cuento fantástico practicado en *Las fuerzas extrañas* y *Cuentos fatales*, si bien la publicación de este libro viene a impugnar de algún modo la injusta distribución de glorias póstumas y anuncia a su vez la posible recuperación de un cultivador y pionero de la literatura fantástica del siglo XIX en Argentina; género, por otra parte, que habría de cobrar una importancia crucial en el desarrollo de ficciones del siglo posterior en nuestro país.

Hasta ahora, lo más importante y característico de la producción de este médico aficionado a las ciencias naturales venía circulando en un tomo inconseguible de Hachette, con un exhaustivo y esclarecedor estudio introductorio a cargo de Antonio Pagés Larraya, bajo el título hoffmaniano de *Cuentos fantásticos* (1957). Allí, el curioso lector podía dejarse sorprender por *nouvelles* tan insólitas como *Nelhy*, *La bolsa de huesos* o *La casa endiablada* (la primera novela policial argentina). También de la misma editorial e igualmente escurridiza es su primera y curiosa novela *Dos partidos en lucha*, obra de juventud cuyo humorismo en el retrato de darwinistas y rabianistas anuncia parte del tratamiento que Holmberg daría a sus fantasías científicas en posteriores ficciones.

La dispersión de muchos de sus trabajos, producto de la publicación en revistas especializadas y de la falta de interés en recopilarlos, comienza por lo visto a organizarse a partir de este libro, *Filigranas de cera*, así como también de *El tipo más original*, publicados recientemente por la editorial Simurg en su colección "Cuadernos de antaño" (que incluye a otra rareza decimonónica como Juana Manuela Gorriti). *Filigranas de cera* surge de las investigaciones llevadas a cabo por el equipo que dirige la Dra. Enriqueta Morillas Ventura en la Universidad del Comahue, dedicadas a estudiar la literatura fantástica rioplatense del siglo XIX. En virtud del carácter académico de la edición, ésta incluye entonces dos extensos estudios preliminares, uno a cargo de la mencionada Morillas Ventura y otro de Rodrigo Guzmán Conejeros. Aunque tal vez no habría mucho que agregar al minucioso trabajo de Pagés Larraya, esta introducción incluye reflexiones a la luz de una bibliografía más actualizada así como una manera de pensar la literatura que evidentemente cambió de manera considerable desde la mitad del siglo pasado hasta ahora.

No obstante, quien quiera conocer los aspectos más originales de este escritor "aficionado" acaso no quede del todo satisfecho. En efecto, la recopilación de *Filigranas de cera* incluye solamente dos relatos que pueden considerarse fantásticos: el que da título al libro y "El medallón", que cierra la producción narrativa de Holmberg en 1898. Los demás son relatos, viñetas, o "pinceladas descriptivas", como bien se titula uno de los textos, más relacionados con el deslumbrante celo de investigador y de naturalista que con el del escritor que admiraba a Poe, a Verne, a Flammarion o a Hoffmann. Así, "Las plagas de Egipto explicadas científicamente" es un intento semiserio de casar positivismo y exégesis bíblica; "Las nupcias de una néfila" recuerda a los *Souvenirs entomologiques* del célebre entomólogo francés Henri Fabre; "Insomnio" describe en dos páginas la vida en Marte sin el humorismo o la intención satírica del *Maravilloso viaje del señor Nic-Nac*, pero sirve como ejemplo breve y deleitable de la buena escritura de Holmberg y de su inusual imaginación. Otro "cuadro singular" es el que presenta en "La ciudad imaginaria (artículo fantástico para mañana)", cuya descripción lírica y algo pomposa de una Buenos Aires personificada pero sin intervención de sus habitantes alcanza momentos narrativos por cierto

originales. Más absorbente aún es “Molestias de viaje”, conferencia pronunciada en la Sociedad Científica Argentina que intercala fragmentos de *Una excursión por el Río Lujan en el Naturalista Argentino*. Más que de molestias podría hablarse de torturas de viaje por obra de los mosquitos y otras inquietantes alimañas, hasta que se llega a una anticipación curiosa de Horacio Quiroga: “Millones de pequeñas hormigas coloradas te muerden, te caminan por las carnes, te abruman, y, como los perros, aúllas y te revuelcas entre las hierbas y las zarzas. ¡La corrección! ¡La corrección!” (p. 214). Un poco más adelante: “En esta tierra bendita, las abejas no tienen aguijón. [...] ¿Qué es esto? ¿Tienes fiebre? ¡Cuarenta grados! La miel de la Iratinga. [...] ¿Por qué no te mueves? Estás paralizado. ¡Bah! No importa. Dentro de tres días volverás a moverte” (p. 215). La levedad siempre humorística y bonachona de Holmberg no se permitiría el viraje trágico de un Quiroga, así como no se permite la presencia sorda del mal que parece digitar las acciones de los científicos y teósofos lugonianos. Muy por el contrario, el simpático profesor Tímpano de “Filigranas de cera”, descubre que los sonidos se acumulan en el cerumen del conducto auditivo y piensa que esto puede servir para divulgar “no los secretos cuya propagación puede ofender, sino las condensaciones del sonido, esa grande y sublime expresión de la plástica universal” (p. 66). Así, se llega al conmovedor momento en que el cerumen analizado del narrador, amigo de Tímpano, despliega los acordes de *El Guarani*, *La Traviata*, *Il trovatore* y por último *Lobengrin* ante el exacerbado entusiasmo del profesor.

Holmberg, desde su propuesta lúdica y absolutamente carente de pretensión, adelanta muchos recursos narrativos que la literatura postmoderna habría de monopolizar: utilización y justificación de la motivación mimética del significante (“no puede un observador distinguido llamarse Tímpano sin estar en cierto modo predestinado a descubrir algo estupendo en el oído”, p. 86); un desprejuiciado uso de la casualidad/causalidad novelesca; elisión de motivos psicologizantes para los actantes del relato, que asumen su condición de entelequias narrativas puestas allí para la exposición del “caso”; en resumen, un sentido de lo puramente literario cuya ejecución no renuncia al humor así como tampoco a la exigencia lógica en la estructuración de sus argumentos. Desde esa perspectiva, se puede hablar de este libro como de un encomiable rescate bibliográfico, en particular para quienes deseen rastrear el derrotero que traza el cuento en general y el cuento fantástico en particular en la literatura del Río de la Plata. Holmberg comparte con el lector “el placer del texto”, apela *ante litteram* a construcciones literarias autotéticas y nos releva por un rato del *pathos* creativo que muchos consideran inalienable de lo solemne literario, del *style artiste* en palabras de Valéry. Quienes desdeñan el humorismo a veces ingenuo y la factura “de aficionado” de sus creaciones bien podrían recordar sus títulos repartidos entre materias médicas, botánica, zoología, historia natural, arqueología; sin contar su importancia como traductor de Conan Doyle, H.G. Wells o Charles Dickens.

Hay que deplorar, por desgracia, la abominable cantidad de erratas que empañan la lectura de este libro, detalle inexplicable si se atiende al cuidado de otros aspectos de la edición. A pesar de ello, podemos exclamar junto con uno de los personajes: “Hurrah entonces por todas las filigranas, aunque sean de carcajadas”.

JOSÉ MARIANO GARCÍA

ROTKER, SUSANA. 1999. *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*. Bs.As., Espasa Calpe Argentina / Ariel, 1999. 253 pp.

Susana Rotker (Venezuela 1954 – EE.UU. 2000) ha producido en este texto una lúcida y amplia reflexión, que va desde lo personal hasta lo académico. En efecto, señala en los *Agradecimientos* que su libro “es el resultado del encuentro del azar con las obsesiones personales”. Ella hace consciente lo que sin duda es verdad para toda actividad humana: las propias obsesiones, en sentido lato, movilizan más de un emprendimiento. Desde esta hondura y con esta universalidad está planteado *Cautivas*.

El estudio se dedica a algunas obras del canon argentino, así como a otros textos –no canónicos y no literarios– que abren camino al tema de las cautivas y a todo cuanto su fenómeno permite conocer. Sus fuentes son: *La cautiva* de Esteban Echeverría, *Memorias del ex cautivo Santiago Avendaño*, las diversas versiones escritas sobre Lucía Miranda, *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, documentos militares, memorias varias, cuentos de viajeros, algunos versos gauchescos y cuadros.

Los siete capítulos cuentan con abundantes notas cada uno y, hacia el final, se completan con una extensa y variada bibliografía. El primero, “Contra el olvido”, sienta las bases teóricas e informa acerca de la motivación del libro: un descubrimiento personal que trasciende lo individual y lo emocional para alcanzar lo colectivo y lo intelectual. Rotker afirma: “No tengo recuerdo de mi infancia, porque nunca hubo relato de mi infancia”. A partir de esta sencilla frase –glosada con una interesante anécdota biográfica explicativa– se desarrolla la tesis de que la identidad se construye en gran parte mediante la memoria, articulada a través del discurso (sea verbal, auditivo o visual).

Asimismo, junto a los recuerdos están los “vacíos de la memoria”, que la autora sintetiza como “historias que no llegan nunca a registrarse” (15). Quienes somos o creemos ser depende, entonces, de qué cosas recordamos y de qué cosas olvidamos. Y –agrega– sería significativo preguntarse por qué se recuerda lo que se recuerda y por qué se olvida lo que se olvida. Precisamente este interrogante es uno de los ejes centrales de *Cautivas*...

El capítulo 2, “A la conquista de una nación blanca. Las élites”, se inicia con una afirmación polémica, aunque certera: “Argentina es el único país de las Américas que ha decidido, con éxito, borrar de su historia y de su realidad las minorías mestizas, indias y negras” (37). Para enunciar tal opinión esta estudiosa venezolana se apoya en que los relatos nacionales –historia y ficción– simplemente los omiten. A partir de la confrontación con el proyecto de nación blanca y europeizada, el análisis deja en claro que las cautivas (como los gauchos, los indios y los negros) no entraban en el modelo. Considera que esta exclusión se debe a un rechazo de la heterogeneidad, transformada luego –hoy– en un hábito de negación, esencialmente por temor.

El tercer capítulo, “Las cautivas no tienen dolientes. Los militares”, apunta a reconstruir la situación real de las cautivas a partir de algunas memorias de los militares que estuvieron en la frontera. Entre los textos estudiados menciona y analiza varios documentos interesantes, entre ellos uno sin autor acerca del rescate de cautivos llevado a cabo durante la campaña de Rosas al desierto en 1833; también comenta una de las obras más destacadas al describir la vida de las cautivas, *Painé y la dinastía de los Zorros* de Estanislao Zeballos (83/84). Por otra parte recopila los datos de uno de los pocos casos de cautiverio documentados en forma más o menos completa:

el de Dorotea Cabral, descubierta por la confesión de su hijo indio capturado por el ejército (85). El punto es que –concluye Susana Rotker– en el mejor de los casos “las cautivas son una cifra” (93).

La autora insiste en que, si bien a las cautivas de carne y hueso nadie las recuerda, es necesario rever el tema, porque la ausencia de su registro no significa que no esté latente en la memoria. Incluso muchas veces –señala– lo silenciado es más significativo acerca de la propia identidad que los esquemas que se ven en la superficie. Pero oír exige cambiar, y la cautiva, aunque haya sido uno de *nosotros*, ha pasado a ser *otro*, de manera que la elección fue la de no oír.

El capítulo cuarto, “Cuerpos de la frontera. *La cautiva* de Esteban Echeverría”, reflexiona sobre los “encubrimientos del lenguaje, o cómo el campo discursivo puede *deformar* realidades a fuerza de contarlas” (116). En verdad –observa–, “el texto afirma en su título, algo que el cuerpo del texto niega” (133), ya que no se narra la historia de la frontera entre culturas. Rotker ve que así como la memoria colectiva se forja a fuerza de repetición, aquello de lo que no se habla se pierde, al menos en apariencia.

En el mismo capítulo Rotker incluye cuatro dibujos del pintor alemán Rugendas, quien por la época de *La cautiva* realizó una serie de representaciones visuales en torno del rapto de la cautiva y del malón. También menciona el cuadro más conocido al respecto, “La vuelta del malón” de Ángel della Valle. Rotker introduce la conclusión de Frederick de que todos estos textos de cautivas –pinturas incluidas– funcionaban como advertencias al lector, más que como información objetiva. La advertencia de que una visión distinta del otro, menos temerosa, podía llevar a la tan rechazada mezcla, es decir a malograr el proyecto de nación blanca. En consecuencia, la María de Echeverría no solo debía mantenerse casta, sino morir enseguida, para alejar la posibilidad de su regreso contaminado. “Mientras, el cuerpo de las que sí sobrevivieron, de las que se adaptaron a su nueva situación entre los indios [...] quedaron sumergidos en lo abyecto” (140).

En el capítulo siguiente, “El regreso de lo prohibido. Las escritoras”, Rotker retoma las diversas versiones sobre Lucía Miranda y sospecha que “la reincidencia de la leyenda en la literatura argentina posterior a la Colonia tiene el sabor del síntoma” (149), el cual analiza con minuciosidad.

Una característica de especial interés es que Rotker recupera las narraciones sobre cautivas de tres mujeres, las tres periodistas: Rosa Guerra (cuyo relato considera el mejor), Eduarda Mansilla y Celestina Funes. La imagen que dan de Lucía es mucho menos acotada y esquemática que la de las versiones masculinas. Sin violar los límites, estas mujeres incursionan de otro modo en el terreno de lo no aceptable, es decir del contacto con lo distinto y generalmente despreciado. Esa zona de lo prohibido, la frontera, despierta curiosidad y abre una brecha en la lógica del racismo. En consecuencia, esto “deja filtrarse, acaso por única vez, una forma de deseo por el Otro” (168).

“Voces de la frontera. La ética de la representación: textos cautivos” es el título del capítulo sexto, encabezado por una larga serie de epígrafes, fragmentos de cartas escritas entre 1868 y 1880 por personajes secundarios de la historia que habitaron en la frontera. A la luz de múltiples textos de este tipo, se ilumina la consideración de que “la representación de lo social no es sino un ejercicio / moral, cargado de valores, intereses y deseos en gran medida «cuadrículados» por las redes ideológicas. Las mentes no son «primitivas» o desarrolladas: cada cultura tiene su propia lógica. La única diferencia es que la retórica dominante se atribuye a sí misma el valor de la razón y sepulta a los dominados en la miasma del impulso, la intuición, la improvisación [...]”

(185).

Dentro de este capítulo Susana Rotker presta detenida atención a las memorias de Santiago Avendaño -quien vivió cautivo entre los indios desde 1842 hasta 1849, entre sus ocho y sus quince años-, publicadas por primera vez en abril de 1999. La autora otorga varias páginas a este texto, lo que resulta de sumo interés dado lo novedoso de las *Memorias*...

El último capítulo, "Noticias de un mundo que se acaba. *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla", versa sobre este texto canónico de los relatos de viajes a la frontera y del encuentro con los indios. *Una excursión*... es visto como emblemático de la identidad y como un anuncio de fin. Mientras va construyendo la Argentina como "lugar de la cultura occidental, europeizada, con ánimo de progreso, propiedad y buen vivir, tal vez dispuesta a negociar, más o menos tolerante y paternalista hacia los exóticos habitantes de la frontera interna" (209), Rotker ve que el texto de Mansilla se erige como el heraldo de la destrucción de un mundo, ya sea por la asimilación o por la guerra.

Cautivas. Olvidos y desapariciones en la Argentina se propone como "un estudio sobre las poéticas de la memoria o sobre los pactos de silencio" (28) para ver cómo se modela nuestra identidad, o por lo menos su versión más extendida. A lo largo de su desarrollo cada afirmación revela ser fruto de un análisis largo, con sucesivas maduraciones, análisis iluminado por lecturas de variada índole: textos literarios, crítica específica, lingüística, antropología, política, psicoanálisis. Todo este bagaje está unificado por una profunda y comprometida reflexión personal y, al mismo tiempo, amenizado por la inclusión de las impresiones de la autora como lectora competente.

Cautivas... aporta un enfoque diferente de obras ya muy estudiadas y contribuye, además, al cuestionamiento acerca de la propia identidad, nacional e individual. Se trata de una herramienta útil a la hora de enriquecer el análisis reflexivo, de un disparador de planteos y de una realización más del tan mentado placer del texto.

MARÍA AMELIA ARANCET

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES A LA REVISTA *LETRAS* DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (U.C.A.)

1) Se presentan escritos en computadora (original y copia), acompañados del diskette procesado en WORD o WORDPERFECT, a doble espacio, y no podrán sobrepasar las 25 páginas de computadora con las notas y bibliografía incluidas. Se deben señalar claramente los párrafos y el margen a la izquierda debe ser de 4 cm.

2) Las notas deben ubicarse a pie de página. Se recomienda reducir al mínimo las notas y no utilizarlas para la simple mención de fuentes bibliográficas. La bibliografía se consignará después de las notas, por orden alfabético, con el sistema autor-fecha (ver ejemplos).

3) Las citas, si son cortas, van en el texto entre comillas. Si la cita comienza en mitad de la oración se encabeza con el signo [...]. De igual modo termina si la frase está incompleta. El mismo signo se utiliza si hay salto de texto. Si las citas son largas van con sangría en el margen izquierdo y a un espacio, sin comillas, en párrafo aparte. Se utiliza el mismo signo [...] cuando sea necesario (salto de párrafo, versos, etc.)

4) Los paréntesis se usan de acuerdo con las normas generales; los corchetes, al tratarse de cambios del texto original como ser observaciones adicionales u omisiones.

5) Los guiones van entre palabras compuestas sin espacio (ej.: Ibero-América), y cuando se utilizan para incisos en medio de una frase, con espacio antes del guión inicial y después del guión final.

6) Las palabras extranjeras y términos técnicos van en cursiva, con excepción de los que figuran en el diccionario más reciente de la Real Academia de la Lengua.

7) Se utilizan los números arábigos para indicar el número de una revista y los romanos para tomos, de revistas o libros y también para los capítulos de las obras. En general se suprimen las abreviaturas n.º, vol. y p.

8) Las referencias bibliográficas en el texto van entre paréntesis, ej.: (Coulson, 1974, 79). Estas referencias se consignarán a continuación de la cita. Los datos completos deben ir al final, en la bibliografía.

9) Otras normas:

- Los nombres de diarios y revistas van en cursiva.
- Los nombres de días, meses y años van en minúscula.
- Después de puntos suspensivos y comillas no va punto.
- Los títulos de primera jerarquía van en el centro, mayúsculas; los de segunda jerarquía en el margen izquierdo, mayúsculas; los de tercera van en cursiva, minúsculas.
- El adverbio “solo” no se acentúa a menos que pueda confundirse con el adjetivo homófono. Tampoco se acentúa el grupo “ui” a no ser que lleve al acento de sílaba (ej.: jesuítico, pero construido).
- Se utilizan las comillas dobles para los textos citados dentro de uno propio no

cuando se cita con sangría izquierda. Las comillas incluidas dentro de otras se pueden marcar con comillas de ángulo o comilla simple (ej.: "más adelante, en «El centauro», insiste en..."). También la comilla simple se utiliza para señalar palabras en trabajos lingüísticos y gramaticales.

- Después de "en" o "ver", no se colocan dos puntos.
- Las abreviaturas solo van en cursiva cuando corresponden a formas latinas no españolizadas. El acento en "id." o en "ibíd." ya españoliza. Para uniformar la publicación rogamos usar: art. cit. (artículo citado), *op. cit.* (obra citada), cfr. (confróntese), *loc. cit.* (lugar citado), ms./mss. (manuscrito o manuscritos), p./pp. (página o páginas), p. ej. (por ejemplo), s./ss. (siguiente o siguientes), v./vv. (verso o versos), ibíd. (ibidem), íd. (ídem), *sic.* (asi).

EJEMPLOS

En el texto:

En *Descenso y ascenso del alma por la belleza* afirma que "ya en la «expansión» o ya en la «concentración», el alma no deja girar en torno de su centro marcado en la figura con una cruz" (Marechal, 1965, 58).

Según advierte Javier de Navascués (1992, 245 y ss.) la autotextualidad es un recurso importante en *Adán Buenosayres*.

En la bibliografía:

COULSON GRACIELA. 1974. *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

LOJO, MARÍA ROSA. 1982. "Lucía Febrero; mujer simbólica en *Megaflón o la guerra*", *Alba de América*, 1 (California, julio-diciembre)

NAVASCUÉS, JAVIER DE. 1992. *Adán Buenosayres. Una novela total* (Estudio Narratológico), Pamplona, EUNSA.

Se terminó de imprimir en
el mes de Abril del año 2002
en el establecimiento gráfico:



rincón 1023 (1227) bs. as.
t&f. (05411) 4308 6590
e-m@il. printher@netizen.com.ar
www.printher.com.ar