



# Letras

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

AGOSTO 1985

## AUTORIDADES DE LA FACULTAD

*Decano*

Sr. Pbro. JOSÉ LUIS TORACA

*Director del Departamento de Letras*

Dr. RODOLFO BUZÓN

*Secretaria Académica*

Profª MARTA SUSANA CAMPOS

---

## AUTORIDADES DE LA REVISTA

*Director*

Prof. LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

*Secretarios de Redacción*

Profª TERESA IRIS GIOVACCHINI

Prof. HUGO LOMBARDINI

Profª L. S. SORIANO de PENSEL

*Prosecretaria de Redacción*

Profª LILIANA G. MASSOCCO DE LABONIA

*Consejo Asesor*

Dr. ARTURO BERENGUER CARISOMO, Dr. CARMELO DI LEO,

Profª ELENA JUNCAL, Profª MARÍA ESTHER MANGARIELLO,

Profª TERESA IRIS GIOVACCHINI, Dra. NILDA E. BROGGINI

y Prof. OSVALDO BLAS DALMASSO

*Consejo de Administración*

Profª GRACIELA BILUCAGLIA, Profª LILIANA GARABELLI

y Sr. LUIS JAIME BURMEISTER

## ALGO MÁS SOBRE LA ESTRUCTURA DE *EL BUSCÓN*

*La vida del Buscón llamado don Pablos*, obra juvenil de Quevedo,<sup>1</sup> ha merecido la atención de la crítica desde hace muchos años,<sup>2</sup> pero especialmente en estos últimos se ha incrementado notablemente la bibliografía sobre ella. Los límites de este trabajo nos impiden resumir los principales aportes, lo que no obsta —sin embargo— para que frente al tema específico que desarrollaremos, recordemos que encontramos posiciones extremas: por un lado, críticos como F. Rico,<sup>3</sup> F. Lázaro Carreter,<sup>4</sup> F. Ayala,<sup>5</sup> D. Ynduráin,<sup>6</sup> que consideran *El Buscón* obra genial, pero pésima novela, carente de construcción, y por otro, autores como E. Cros,<sup>7</sup> C. B. Morris,<sup>8</sup> o Díaz Nigoyo,<sup>9</sup> que no ven en ella universos inconexos sino una construcción articulada e internamente progresiva.

Nuestro punto de partida será el análisis de la actuación de Pablos como protagonista dentro de la obra, porque consideramos que la estructura estará

---

<sup>1</sup> Para todos los problemas referentes a ediciones, manuscritos y fechas, es indispensable la consulta de la edición crítica y el estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Acta Salmanticensis, 1965.

<sup>2</sup> El artículo de LEO SPITZER, "Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*" es de 1927. Publicado en el *Archivum Romanicum* XI (1927), 511-580, fue traducido al francés e italiano, y ahora puede consultarse en castellano en versión de G. Sobejano, "Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*" en *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-183.

<sup>3</sup> FRANCISCO RICO, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1969: "libro genial... y pésima novela picaresca" (p. 120); "No es raro, pues, que al probar fortuna en la picaresca se le escapara casi todo cuanto la especie tenía de novela, de construcción; que, reconocidos los rasgos esenciales, se los incorporara como fragmentos dispersos, sin adivinar —o, en cualquier caso, sin proponerse adaptar y recrear— su enlace profundo" (pp. 121-122).

<sup>4</sup> FERNANDO LÁZARO CARRETER, "Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*" en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972: "El *Buscón*, en cambio, más próximo estructuralmente al *Lazarillo*, mostrará idéntica debilidad constructiva" (p. 83).

<sup>5</sup> FRANCISCO AYALA, "Observaciones sobre *El Buscón*" en *Experiencia e invención*, Madrid, Taurus, 1960: "Desde tal punto de vista, el *Buscón* deberá considerarse como un fracaso: no responde al nuevo concepto del género novela, que Cervantes había conducido a su plenitud en la dirección iniciada por el tercer tratado del *Lazarillo*..." (p. 160). Más adelante insiste en su afirmación del "fracaso del *Buscón* en cuanto novela, no obstante la gran novela que es, a pesar de todo" (p. 165).

<sup>6</sup> DOMINGO YNDURÁIN, prólogo a la ed. de *El Buscón*, Madrid, Cátedra, 1980: "Frente a la coherencia de los modelos, donde los hechos se relacionan, donde las unidades menores dependen del conjunto, Quevedo derrocha ingenio para levantar figuras y anécdotas libres, de organización próxima a las misceláneas" (p. 21).

<sup>7</sup> EDMOND CROS, *L'aristocrate et le carnaval de gueux. Etude sur le Buscón de Quevedo*, Montpellier, Etudes socio-critiques, 1975.

<sup>8</sup> C. B. MORRIS, "The Unity and Structure of Quevedo's *Buscón*: Desgracias encadenadas", University of Hull Publications, 1965.

<sup>9</sup> GONZALO DÍAZ MIGOYO, *Estructura de la novela. Anatomía de "El Buscón"*, Madrid, Fundamentos, 1978. Podemos agregar la opinión de Jenaro Talens, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar, 1975, que afirma: "el *Buscón* es una de las más lúcidas y consecuentes estructuras narrativas de la serie" (p. 43).

determinada por ella, ya que si su autobiografía —la de un pícaro trotamundos— se limita a incluir peripecias y acontecimientos que le ocurren, sin jerarquización alguna, estaremos frente a una simple sarta como modelo expositivo, y no frente a un relato novelesco. Como afirma Américo Castro, “la novela no consiste en la expresión de lo que acontezca a la persona, sino de cómo ésta se encuentra existiendo en lo que acontece”.<sup>10</sup> Evidentemente, los aconteceres, aun los más extraños, que ocurran a un personaje no pueden constituir por sí solos la trama de una novela: es necesario que el protagonista asuma estos hechos y que obre vitalmente en consecuencia condicionado por ellos.

En el capítulo inicial aparece el único móvil que impulsará el accionar de Pablos: el deseo de ser caballero, pese a su ruin origen, deseo absurdo y destinado inexorablemente al fracaso en la época, especialmente para aristócratas como Quevedo que veían incluso con desprecio a la burguesía naciente que, merced al poder del dinero, estaba escalando los rígidos estamentos de la España de entonces.

Pablos, pues, pese a ser hijo de un barbero ladrón y de una bruja, aspira al ascenso social. Como ya ocurría en el *Lazarillo* y en el *Guzmán*, será el propio personaje quien nos informará de su despreciable genealogía, pero aquí aparecerán tras las inocentes palabras del narrador, la actuación de grupos anónimos que servirán para apuntalar los rumores en torno a la infamia del grupo familiar: son “las malas lenguas” que “daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el as de oros”; o el “diz que se dijo no sé que de un cabrón y volar”; o el “Hubo fama que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos encubriendo canas”; o “fue, tal como todos dicen...” o “Dicen que era de muy buena cepa...”, fórmulas todas ellas ambiguas e impersonales, unidas a otras disyuntivas, tales como: “Unos la llamaban zurcidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas...”. Destacamos esto, porque a lo largo de la novela esos grupos anónimos estarán presentes como apoyaturas para la actuación picaresca del protagonista o para dar una visión negativa del mundo que lo rodea.

En este capítulo primero, Pablos que quiere “aprender virtud resueltamente”, emergerá como el protagonista nacido en un ámbito adverso, que lo condicionará socialmente a la infamia.

En el capítulo siguiente, el interés se centra en el personaje que se perfila moralmente como adulador, y que busca acercarse a los representantes del núcleo social al que aspira ingresar. Nuevamente *unos...* y *otros...* cumplirán la función de grupo hostil enfrentado a Pablos:

Unos me llamaban don Navaja, otros don Ventosa; cuál decía, por disculpar la invidia, que me quería mal porque mi madre le había chupado dos hermanitas pequeñas, de noche; otro decía que a mi padre le habían llevado a su casa para que la limpiase de ratones, por llamarle gato. Unos me decían “zape” cuando pasaba, y otros “miz”.Cuál decía....

---

<sup>10</sup> AMÉRICO CASTRO, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1961, p. 202.

El crítico B. Cros, en su magnífico estudio sobre *El Buscón*, en el que relaciona la novela picaresca de Quevedo con la literatura carnavalesca, justamente señalará en ella la superposición de universos que repiten el mismo esquema: el pícaro que rechaza el grupo al que pertenece y que busca, por medio de la adulación, el mimetismo, la vestimenta o el dinero su aceptación en otro núcleo socialmente superior.<sup>11</sup> Es lo que ocurre en este capítulo, en que Pablos se “arrima” a don Diego, representante de la nobleza.

El móvil inicial se verá reforzado con la afirmación de Pablos: “siempre tuve altos pensamientos”, aunque ella se da irónicamente en el momento en que se evidencia la amoralidad materna. La inserción de una unidad narrativa que parece provenir de la tradición oral (el episodio de Poncio de Aguirre) no influirá en el dinamismo del relato, ya que sólo será una proposición atributiva o indicial, que no repercutirá en el actante (salvo en el momento de la aventura, por la páliza que recibe), y no influirá en su futuro. En cambio, sí tendrá importancia el episodio del rey de gallos, ya que la desmitificación de Pablos, derribado por el caballo en una privada y escarnecido ante sus compañeros determinará su alejamiento del hogar y su unión con don Diego.<sup>12</sup> No dejemos de señalar, por otra parte, la falla de coherencia en la acción que significa la aceptación de una familia noble, la de Alonso Coronel, del niño del que se avergüenzan sus propios padres.

Esa quiebra se hace aún más evidente si observamos con detenimiento el fin del capítulo II: “Avisé de dónde y cómo quedaba, y que hasta que me diesen licencia no los vería”, y el comienzo del III: “Determinó, pues, don Alonso de poner a su hijo en pupilaje...”. El adverbio *pues*, implica una consecuencia de algo no manifestado anteriormente, estando subrayada esta falencia por el cambio de personaje: del yo (Pablos), pasamos a una 3ª persona: don Alonso.

Esa brusca transición señala un rumbo distinto en la técnica narrativa, pues el rol protagónico se desplazará hacia el dómine Cabra, cuyo retrato físico y moral abarcará todo el capítulo III y aun se proyectará en el siguiente, cuando, rescatados ya Pablos y don Diego por don Alonso Coronel, recordarán, en plena convalecencia, actos de él.

Ese cambio de actante estará también acompañado por la desaparición de los grupos anónimos, que rodeaban la actividad del pícaro, salvo en el cuentecillo del caldo “devoto”, es decir, el caldo con las cuentas del rosario del ama, interpretado por *unos* como garbanzos negros de Etiopía, y por *otros* como garbanzos con luto. El personaje del ama, tía del dómine Cabra, tiene por única función la de destacar la avaricia del licenciado y muestra una vez más la capacidad de retratista de Quevedo.

El uso del plural, “*Entramos* en casa de don Alonso, y *echáronnos* en dos camas...”, al comienzo del capítulo IV signará un nuevo viraje, pues desaparecido Cabra de la escena, ahora don Diego compartirá con Pablos las acciones.

<sup>11</sup> Ob. cit., cap. VII.

<sup>12</sup> En este caso tenemos una proposición verbal o cardinal, según la denominación estructuralista, pues se refiere al hacer, al actuar del personaje.

El episodio de la venta de Viveros significará una burla para ambos, pero fundamentalmente estará dirigida a obtener los rufianes —“los unos convidados y... los otros que se convidaban”— una cena a costa del dinero del noble joven. Como en un sistema de cajas chinas se insertará dentro del relato la narración de la broma escatológica destinada al mercader avariento. El plural: “Nosotros dimos en no hacer caso; Dios sabe cuán corridos íbamos. Con estas y otras cosas, llegamos a la villa; apeámonos en un mesón, y en todo el día —que llegamos a las nueve— acabamos de contar la cena pasada, y nunca pudimos sacar en limpio el gasto”, cerrará el capítulo, compartido entonces por amo y criado.

Paulatinamente emergerá nuevamente el pícaro como actante en el capítulo V, que arranca con un plural: “Antes que anocheciese, salimos del mesón a la casa que nos tenían alquilada, que estaba fuera la puerta de Santiago...” para pasar inmediatamente al singular: “Recibióme, pues, el huésped con peor cara que si yo fuera el Santísimo Sacramento”. Y será Pablos el receptor de la sucia novatada del patio de la Universidad de Alcalá, y *unos* y *otros* volverán a cobrar significativa presencia, pues constituirán la *infernál gente* que descargará la batería de escupitajos, mocos y suciedades semejantes sobre el indenfeso pícaro.

La siguiente secuencia narrativa, en la que el actante Pablos será objeto de otra burla (con abundante elemento excrementicio) por parte de sus compañeros de cuarto (*ellos, los otros, los bellacos*, etc.) constituirá uno de los considerados “momentos de riesgos del relato”, ya que determinará un cambio en la existencia del protagonista. Ahora dirá: “Propuse de hacer nueva vida, y con esto, hechos amigos, vivimos de allí adelante todos los de la casa como hermanos, y en las escuelas y patios nadie me inquietó más”.

Ya decidido Pablos a ser “bellaco con los bellacos, y más, si pudiese, que todos”, el capítulo VI estará conformado por una serie de secuencias indiciales, que ilustrarán esa nueva faceta de la personalidad del criado. Enunciémoslas: el episodio de los puercos, el de los pollos del ama,<sup>13</sup> el cesto con pasas y las cajas confitadas enlazadas por la espada y, finalmente, el robo de las armas a la ronda con la secuencia final de Pablos fingiéndose moribundo para ocultarse de la justicia.

En estas secuencias aparecen nuevamente los grupos, ahora en función de aliados a las bromas de Pablos: los criados, los huéspedes, los compañeros, unos... y otros, no ya como grupo hostil frente al actante que los rechaza, sino como cofrade de las picardías de quien —relegados por el momento sus deseos de ascender socialmente— se convierte en uno de ellos.

Aparte de estas secuencias se halla el retrato del ama que colabora con Pablos para sisar a don Digo, como ya apunta el título del capítulo; “De las crueldades del ama, y travesuras que hice”.

Convertido ya Pablos en un redomado pícaro, astuto y engañador, que ha asimilado ventajosamente todo lo que ese ámbito estudiantil le ofrecía, la I

---

<sup>13</sup> Acotemos de paso, que en la introducción del relato, que parece tener las características de una broma popular sobre el temor a la Inquisición, la forma inicial es igual a la utilizada en el cuento de Poncio de Aguirre: “sucedió, pues...”.

Parte del libro se cerrará con la carta del tío —el verdugo Alonso Ramplón— que le comunicará el ahorcamiento del padre y la prisión de la madre a manos de la Inquisición. Irónicamente, los deseos del actante de elevarse socialmente, olvidados durante su época de destacado bellaco, aparecerán nuevamente al desdeñar otro amo que le propone buscar don Diego:

Señor, ya soy otro, y otros mis pensamientos, más alto pico y más autoridad me importa tomar...

Así, pues, en la I Parte del libro, Pablos tiene un rol protagónico en los dos primeros capítulos (el primero, que destacará su origen infamante y el siguiente, en que manifestará su rechazo del medio que le corresponde, su acercamiento a clases sociales más elevadas y su desgarramiento del hogar paterno), en el V, en la novatada, que lo impulsará a formar parte de los ruines bellacos, en el VI, en que pondrá de manifiesto sus aptitudes picarescas, y en el VII, que representará el retorno al móvil inicial, el afán de superación social.

En el libro II, Pablos se aparta “de la mejor vida” que ha pasado y emprende el camino a Segovia, a recoger la herencia de manos de su tío. Como se ha señalado,<sup>14</sup> estos capítulos constituyen una *Sobremesa y alivio de caminantes*, cuyo centro será la orgía báquica en casa del verdugo (cap. IV) y en la que Quevedo recurrirá a la técnica del *enfilage* con la presentación de figuras, de los que Pablos será sólo el interlocutor. Son ellos, el arbitrista, el esgrimista, el poeta, el soldado, el ermitaño, y el genovés, hasta el encuentro con el tío en Segovia. En esos capítulos revela Quevedo su genial capacidad para el rápido pantallazo de figuras secundarias (p. ej., el mulatazo que se enfrenta con el esgrimista). La figura de Pablos se oscurece, y juega un papel de relator, sin que el contacto con esos personajes afecten su personalidad o influyan en su actuación posterior.

Destaquemos también que en las escenas que ocurren en casa del verdugo, Pablos no será tampoco actante sino observador, permanecerá fuera de los grupos a los que desdeña, dado que ahora desea “verse entre gente principal”. Nada más alejado de ese mundo que “el buen tío” y sus amigos: “uno de los que piden para las ánimas”, “un porquero”, “el mulato zurdo y bizco”, cuyas acciones reclamarán el uso del plural:

Pusieron la mesa..., sentáronse a comer..., dijeron un responso todos...  
Dieron fin a dos jarros...

Pablos se presenta despectivo frente a ellos y permanece ajeno a su ámbito:

Yo, que vi cuán honrada gente era la que hablaba mi tío, confieso que me puse colorado, de suerte que no pude disimular la vergüenza... Yo rabiaba ya por comer, y por cobrar mi hacienda y huir de mi tío... Yo que vi la bellaquería del demandador, escandalicéme mucho, y propuse de guardarme de semejantes hombres.

Al final del capítulo (IV) Pablos se alejará definitivamente de su ámbito familiar, al que no regresará más.

En el capítulo V se produce el encuentro con don Toribio, y es esta figura en la que recaerá el interés de la narración. El propio Pablos dirá que vio

<sup>14</sup> Ob. cit.

“el cielo abierto y en son de entretenimiento para el camino”, le rogará que le informe acerca de la vida de los cofrades de la industria. El narratario será en el capítulo siguiente (VI) don Toribio, y sólo al final Pablos declarará su intención de formar parte del núcleo social que éste representa.

Así, pues, en todo el libro II, Pablos pierde relieve como protagonista, se convierte en observador divertido de las figuras que encuentra camino a Segovia, despreciativo del ambiente familiar e interesado ante quien le presenta el mundo de la corte a la que se dirige.

El libro III se inicia con un plural: “Entramos en la corte a las diez de la mañana”, pues se refiere a don Toribio y Pablos, para dar paso inmediatamente a un nuevo desfile de personajes grotescos, los caballeros buscones, delineados rápidamente por el narrador.

En el capítulo siguiente (II), Pablos va a comenzar su actividad como cofrade de la industria, acompañado por don Toribio, quien en una secuencia narrativa que se inicia con la fórmula: “Sucedió, pues...” acudirá a un disfraz, recurso seguramente común entre esa gente, para esquivar a un deudor. Pablos, ya solo asumirá rol protagónico en el encuentro con Flechilla, que jugará papel fundamental en el posterior desenmascaramiento del pícaro.

El capítulo III es una galería de retratos de personajes: Merlo Díaz, Lorenzo del Pedroso, don Cosme, Polanco y la vieja cuyo apresamiento signará el destino de todo el grupo buscón y el del propio Pablos. Éste, si bien aparece como simple espectador pasivo, mostrará su integración a la cofradía al hacer referencia a un episodio anterior, por él protagonizado: el engaño a la joven del rosario. Participará del encierro en la cárcel: de ahí el plural:

Echáronnos, en entrando, a cada uno dos pares de grillos, y sumiéronnos en un calabozo” (cap. IV).

Pero inmediatamente se pasará a la primera persona:

Yo, que me vi ir allá, aprovecheme del dinero que traía conmigo y sacando un doblón, díjele al carcelero...

porque Pablos adquirirá valor de protagonista y gracias al soborno, gozará de una situación más favorable que la de sus compañeros, que ahora forman grupos de unos “sin capas” y otros “con ella arrastrando” encaminados al destierro.

El actante Pablos, en cambio, quedará solo en la corte, decidido a llevar adelante sus propósitos, y acudirá a una serie de disfraces para intentar obtener el éxito. Convertido ahora en un falso comerciante rico, don Ramiro de Guzmán, protagonizará el asedio a la posadera, doña Berenguela de Robledo, por medio de engaños y de una ficticia personalidad, pero su tentativa terminará en el fracaso, al caer en poder del escribano. Cuando está “corrido y afrentado” (capítulo VI), logrará huir con la ayuda del licenciado Brandalagas y otros dos amigos. Pero Pablos persistirá en su afán de ascenso por medio de un matrimonio y aspirará a casarse con doña Ana, contando con la ayuda de los otros pícaros, los compañeros jugadores. Por ello, se usa el plural al tomar la decisión de gastar en comida, para hacer ostentación Pablos de riqueza:

“Determinamos enviar la merienda sin falta, y gastar doscientos reales en ella”.

Aquí se halla el eje fundamental de la acción, con Pablos como personaje principal, dispuesto a lograr sus aspiraciones, que culminará en el capítulo VII con el desenmascaramiento de nuestro héroe por don Diego, primo de doña Ana y su antiguo amo. Dos elementos servirán para descubrir su disfraz de noble caballero: su falla como jinete, reveladora de su condición social inferior, y su amigo Flechilla que confirmará la usurpación de personalidad al ya receloso don Diego.

Intercalada en el relato, una secuencia narrativa en la que Pablos, caracterizado como un fraile benito, esquilmará a unos jugadores y será finalmente despojado por sus propios amigos, que huyen con el dinero así obtenido.

El final del episodio con doña Ana estará marcado por la brutal paliza que recibe el protagonista, y que señala el fracaso total de sus aspiraciones. A partir de ese momento, Pablos no volverá a mencionar sus deseos de ser caballero, no hará nada para intentar escalar posiciones y se dejará llevar por grupos marginales. Al desaparecer la posibilidad de obtener el logro propuesto, se producirá un cambio en la actitud del personaje, y en consecuencia, en la relación. Seguirá Pablos siendo actante y narrará su desenvolvimiento como falso mendigo, comediante camino a Toledo y pretendiente de monja, pasando así —como buen pícaro— de un ambiente a otro, lo que permitirá al narrador la visión corrosiva y mordaz de esos núcleos sociales. Pero la tensión dinámica ha desaparecido; en esos capítulos el vivir del personaje será un dejarse arrastrar por las circunstancias de un grupo a otro, en esa sociedad hostil en la que busca sobrevivir. Y la narración se limitará a enhebrar los distintos episodios, como un desfile de acontecimientos articulados por la figura de Pablos, sin que ellos lo afecten ni condicionen su ulterior comportamiento y actuación, sin que ese mundo exterior se incorpore a sus vivencias.

En el capítulo final, ya en Sevilla y merced al encuentro con un antiguo amigo, se unirá al hampa y participará en la muerte de dos corchetes. Refugiado en una iglesia, se unirá a la Grajal, con quien marchará —según dice— a las Indias.

En el libro III, Pablos readquiere su rol protagónico y el móvil inicial, ascender socialmente, lo impulsará a realizar una serie de engaños que terminan inexorablemente en el fracaso. El eje fundamental, como hemos visto, se halla en el capítulo VII, con el desenmascaramiento del pícaro, que olvidará sus pretensiones y se asociará complacido a grupos sociales inferiores —en donde obtendrá éxito gracias a su capacidad farsesca— hasta llegar a sumergirse en la vida del hampa sevillana. Se ha cerrado el ciclo, y Pablos, hijo de un barbero ladrón y de una bruja conversa, ha vuelto al mundo de la infra-sociedad al que pertenece.

Si analizamos con detención la trayectoria de Pablos, veremos que el héroe acusa un perfil psicológico bien logrado, y que es coherente en sus acciones. Diferimos en esta apreciación con juicios de críticos que, como Ayala, opinan que éste “no se nos presenta nunca como una conciencia individual con la

que podamos entrar en relación".<sup>15</sup> Creemos, en cambio, que sí podemos hacerlo. Pablos sabe qué es lo que quiere; él pretende ser caballero, pese a su abyecto origen y se avergüenza de su ámbito familiar. ¿Por qué un desclasado no puede tener esas aspiraciones y sentimientos? Sabemos sí que ellas están destinadas al fracaso total desde la óptica de la época y la de Quevedo, que se divierte presentando a un pícaro con esos ridículos anhelos. Pero no por ello son menos legítimos en cualquier tiempo y en cualquier ser humano. Y Pablos nos los hará conocer al narrar su origen y su acercamiento en la escuela segoviana a los representantes de esos núcleos sociales a los que aspira pertenecer. Durante su permanencia en Alcalá, para sobrevivir en un mundo hostil se convertirá en bellaco, pero alejado de ese ámbito cerrado, volverá a resurgir su ambición. Cuando fracasa totalmente, se dejará llevar y nada hará por elevarse y resignado deambulará de un grupo a otro, cayendo cada vez más en la abyección hasta desembocar en Sevilla, centro de la vida hampesca, y de allí, a las Indias, refugio de aventureros y perseguidos por la justicia.

Ahora bien, si no hay incongruencia en el accionar de Pablos, sí hay falta de coherencia en la estructura de la novela. Recordamos al comienzo de nuestro trabajo que la obra sería un relato en sarta si se limita a enhebrar peripecias y acontecimientos sin jerarquización, si no hay un hilo conductor, un móvil que impulse al protagonista. Éste existe pero, como vimos, desaparece a lo largo de capítulos enteros (o en todo un libro, como ocurre en el II) en los que el héroe se convierte en un simple espectador o interlocutor. Se quiebra así la estructura del relato al incorporar éste personajes que surgen y desaparecen sin influir en el vivir del protagonista, y cuyos hechos no tienen proyección ulterior en su existencia.

El relato acusa también fallas en su concepción: aparte de las ya señaladas, podríamos añadir otras, como el hecho de que don Diego, luego de la novatada, haga llevar a Pablos a su aposento, cuando poco antes ha dicho que está en la cama; o afirmar nuestro pícaro que luego del destierro de los buscones se queda solo y sin amigos

Salí de la cárcel, halléme solo y sin los amigos...

y poco después enviar amigos a casa de doña Berenguela de Robledo:

Di, por acreditarme, en enviar a mi casa amigos que me buscasen cuando no estaba en ella" (capítulo VI, I.MII).

El hecho mismo de insertar cuentecillos de sabor popular que no se relacionan con el hilo conductor, revela que el interés de Quevedo no está centrado en la arquitectura de la obra sino en lo cómico del relato, buscando producir el goce y la risa del lector, echando mano de cualquier recurso, aunque éste sea el convertir al héroe, el desclasado, en un ser vapuleado, escarnecido, apaleado por una sociedad —y un autor— que creen en la jerarquía de las clases sociales, y que miran con desprecio a todos aquellos que, como Pablos, intentan vanamente escalar posiciones.

RAQUEL MINIAN DE ALFIE  
*Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas*  
*"Dr. Amado Alonso"*  
*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Universidad de Buenos Aires*

---

<sup>15</sup> Ob. cit., p. 162.

## LA FUNCIÓN DE LAS AGUAS EN LAS ÉGLOGAS DE GARCILASO DE LA VEGA

Aunque en numerosos estudios se alude, de uno u otro modo, al valor y sentido del paisaje garcilasiano, muy pocos se refieren específicamente a él y, en particular, a las aguas.<sup>1</sup> Intentaremos aquí paliar en algo esta carencia, al menos en lo que se refiere a las églogas garcilasianas, donde el elemento acuático cumple tan destacado papel como integrador de significados y estructuras.

### *La Égloga I*

En un entorno natural generalmente falseado por la visión emotiva de los pastores,<sup>2</sup> las aguas son, en principio, el eje que atraviesa el mundo pastoril. Mundo que no está presentado, por cierto, en su faz de paraíso terreno, sino, antes bien, como *habitat* humano, demasiado humano, sede de la dicha y el dolor, y cuyos dioses parecen sordos y ausentes; en él rige una inexorable ley natural que elude la intervención divina o el milagro. Se trata de un cosmos sujeto, en fin, al devenir, como se recuerda en el detalle de la mención de las ovejas que buscan el frío o el calor según las estaciones (estrofa 14) y en la transición del día a la noche, de la vida a la muerte, de la posesión a la pérdida, que afecta tanto a los animales como al hombre (cfr. el lamento del riuseñor dentro de la canción de Nemoroso).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Evaluaciones interesantes del paisaje de las églogas pueden encontrarse en los trabajos de: PEDRO SALINAS, "The idealization of reality: Garcilaso de la Vega", en *Reality and the poet in Spanish poetry*, Baltimore, 1966; MARCEL CARAYON, "Le monde affectif de Garcilaso", *BHt*, 32, 1964, pp. 202-216; ALEXANDER PARKER, "Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue", *BSS*, 25, 1948, pp. 222-227; MARGOT ARCE DE VÁZQUEZ, *Garcilaso de la Vega, contribución al estudio de la lírica española del siglo xvi*, Madrid, 1930, "La égloga I de Garcilaso", *La Torre*, I, 2 (abril-junio 1953), pp. 31-68; "La Égloga II de Garcilaso", *Asomante*, V (1949), 1, pp. 57-73, y 2, pp. 60-78; OTIS GREEN, "The abode of the Blest in Garcilaso's *Égloga Primera*", *RPh*, 6 (1952-1953), pp. 272-278, y "Garcilaso", en *Spain and the Western Tradition*, t. I, Madison, 1963; E. L. RIVERS, "Las églogas de Garcilaso: ensayos de una trayectoria espiritual", *Atenea*, 401, (1963), pp. 54-64 y "The Pastoral Paradox of Natural Art", *MLN*, 77 (1962), pp. 130-144; R. TER HORST, "Time and Tactics of Suspense in Garcilaso's *Égloga Primera*", *MLN*, 83 (1968), pp. 145-163; M. J. WOODS, "Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue", *MLN*, 84 (1969), entre otros. Pero específicamente referidos al tema de las aguas, podemos contar apenas los de LASSO DE LA VEGA "Un motivo literario: Garcilaso y la fuente de Batres", *Estudios Clásicos*, 5 (1959-1960), pp. 311-322; ANCEL MAZZEI, "El agua en la poesía de Boscán y Garcilaso", *BAAL*, X (1942), pp. 497-505 y GUILLERMO ARAYA, "La fuente y los ríos en Garcilaso", n.º 6, Instituto de Filología, Universidad Austral de Chile (Valdivia, 1970), pp. 113-134.

<sup>2</sup> Cfr. el artículo citado de MARGOT ARCE sobre la Égloga I y también el de M. J. Woods.

<sup>3</sup> Como lo da a entender CASCARDI en "The exit from Arcadia: Reevaluation of the Pastoral in Virgil, Garcilaso and Góngora", *Journal of Hispanic Philology*, IV, 2 (1980), pp. 119-142, toda Arcadia lleva en sí su Antiarcadia: "the pastoral often takes a complex form: it expresses at once man's desire to regain Eden, as well as his awareness that this can never be achieved. In much pastoral literature, the artist conjures up an earthly Paradise, but also leaves that Paradise behind, sometimes destroying it as he goes" (p. 121).

Dentro de este marco, las aguas corrientes aparecen, por un lado, como imagen del *tiempo* que nunca se detiene. Iguales, pero distintas, se acuerdan con el cantar de Salicio (“...él, con canto acordado / al rumor que sonaba / del agua que pasaba...”) quien es, de los dos pastores, el que más se ha resignado a la necesidad del cambio. Además de constituir el constante acompañamiento de la canción del pastor, las aguas se mencionan en ella por tres veces y en tres tiempos: 1. pasado que denuncia un futuro trágicamente confirmado en el presente (desviación profética del Tajo que auguraba la infidelidad de Galatea, estrofa 9 de la égloga). 2. mero presente (“agua que corre clara y pura”, donde el pastor se mira; estrofa 13 de la égloga). 3. presente que conecta al pasado feliz con el futuro irremediable (“un agua clara / en otro tiempo cara / a quien de tí con lágrimas me quejo”, es ofrecida por Salicio, en la estrofa final de su canto, a la amada infiel, que podrá disfrutar ese lugar ameno con su nuevo adorador). Los tres tiempos a que se liga el agua: pasado, presente y prospección futura, marcan su inserción —y la del amante— en el proceso dolorosamente aceptado del transcurrir.

Estas aguas corrientes no acompañan, en cambio, con su ritmo, la canción de Nemoroso, quien no se queja “dulce y blandamente” como su compañero, sino en violenta discordancia con el orden del cosmos y con el monótono fluir (“por tí me estoy quejando / al cielo y enojando / con importuno llanto al mundo todo!”) Nemoroso, en su rebeldía terca y su negación de la muerte, rechaza tajantemente lo que deviene. Durante su lamento las aguas se mencionan sólo dos veces. En la primera estrofa de su discurso (“Corrientes aguas puras, cristalinas, / árboles que os estáis mirando en ellas...”) son contempladas por Nemoroso únicamente como evocadoras de un pasado feliz; en la última estrofa de su cantar surgen de nuevo en la figura de los “otros ríos” del Paraíso que el inconsolable pastor espera gozar con su “divina Elisa”.

Las aguas no están ligadas aquí a una suerte de “dialéctica del devenir” como en el caso de Salicio, sino al salto de un pasado dichoso a un futuro transmundano que intenta borrar el presente intolerable.

Desde el punto de vista del narrador (que es quien proporciona también las informaciones acerca del paisaje que pueden considerarse como “objetivas” relativamente) la única estrofa que alude a las aguas es la cuarta de la égloga, donde se señala la armonía entre el ritmo del arroyo y el canto de Salicio. Esta intervención de una “tercera persona mediadora” que no es ninguno de los dos pastores, acentúa la relación planteable entre el flujo acompasado de las aguas y el paso del tiempo humano y cósmico. Como ya dijimos antes, es Salicio el único que, si bien deplorándolo, se resigna a este transcurrir, el de la queja blanda y moderada; el del “canto órfico” que merece —contrariamente al de Nemoroso— el eco favorable de la Naturaleza (“queriendo el monte al grave sentimiento / de aquel dolor en algo ser propicio, / con la pesada voz retumba y suena...”) también sumisa a la dura ley del tiempo. Asimismo, si se comparan los parlamentos de ambos pastores, puede verse que es Salicio el que recurre a las imágenes naturales con más frecuencia, el que mantiene una

relación más activa con la Naturaleza y el que la contempla con menor incidencia de la deformación emocional.<sup>4</sup>

El fluir de las aguas es también imagen, empero, de una cierta eternidad objetiva:<sup>5</sup> la que proporciona el canto transformado en arte exquisito que depura las pasiones. Pero no debe olvidarse que, en última instancia, se trata de un lamento ensimismado y solitario, semejante a un sueño (“y recordando / ambos como de sueño”) sin repercusión en el ámbito de la sociedad (“y las quejas que sólo el monte oía”) que debe concluir para que los pastores se reintegren al tiempo cotidiano y a sus tareas habituales. Hay que tener en cuenta esa concepción de la queja-poema como sueño, lo que aparta un tanto al arte del plano intemporal y objetivo, destacando también la fugacidad, el carácter engañoso y la inutilidad práctica (si bien tiene una utilidad personal catártica y se postula como entidad estética) del canto-llanto de los pastores que, en suma, es impotente, como los sueños, para alterar la realidad.

Ahora bien, la relación aguas-arte, cierta para Salicio, no lo es ya para Nemoroso, quizá porque su canto es diferente, o está más allá del arte sujeto a regla y a medida, a ritmos y a tiempos; es un dolor desmedido e inefable ante el cual enmudece la voz humana, y que sólo puede ser traducido por las mismas Musas (“Lo que cantó tras esto Nemoroso, / decidlo vos, Piérides, que tanto / yo no puedo ni oso, / que siento enflaquecer mi débil canto” apunta el narrador).

Si las aguas reúnen en su espectro semántico el tiempo y la permanencia, la Naturaleza y el arte, aúnan también lo subjetivo y lo objetivo. El cantar de Salicio reconoce dos medidas: el rumor de las aguas y el brotar del llanto, que recurre como monocorde y apaciguador estribillo (“Salid sin duelo, lágrimas, corriendo”). Son, como en la novelita de Antonio de Villegas,<sup>6</sup> “aguas de amor” que se solidarizan con la pena humana y facilitan su ordenado desahogo, adecuándolo a las leyes que deben regir el macro y el microcosmos, la creación

<sup>4</sup> Cfr. estrofas 5, 8, 9, 10, 11, 12 y 15 de la égloga (parlamento de Salicio) y estrofas 19, 20, 22, 23, 24, 25 (parlamento de Nemoroso) para la recurrencia a las imágenes naturales como medio expresivo de los afectos, y las estrofas 6, 9 y 16 (parlamento de Salicio), 18, 19 y 25 (parlamento de Nemoroso) donde se constatan indicios de una descripción más objetiva de la Naturaleza. Puede advertirse que Nemoroso se halla más alejado de la objetividad que Salicio, pues: a) da como actuales los desórdenes de la Naturaleza que habría producido la muerte de Elisa (estr. 22) mientras que Salicio (estr. 11 y 12) presenta los desarreglos que causaría el abandono de Galatea sólo como una posibilidad futura. b) Su lamento se cierra con la evasión hacia el paraíso, mientras que Salicio reconoce la imposibilidad de remediar su daño y brinda el lugar ameno (al que no le sucede ningún cambio calamitoso) a Galatea.

<sup>5</sup> ROBERT TER HORST (art. cit.) plantea una relación entre las aguas corrientes, el tiempo objetivo y eterno, y el canto de los pastores que se uniría a este fluir despersonalizándose y adquiriendo, en cuanto arte, la objetividad y la insensibilidad al dolor del tiempo objetivo. Esto es, como lo exponemos, sólo relativamente acertado. Por otra parte, la relación entre el canto-llanto y el fluir de las aguas puede establecerse con justicia únicamente para Salicio.

<sup>6</sup> Cfr. la novelita *Ausencia y Soledad de Amor*, de Antonio de Villegas (donde se aúnan lo pastoril, lo visionario y lo sentimental), publicada por Francisco López Estrada en BRAE, tomo XXIX (1949), pp. 123-133. Allí aparece el tema de las aguas que acompañan el lamento del amante desdeñado y son acrecidas (o acasc engendradas) por sus lágrimas: “Sobre las aguas de amor, / donde amor suele anegar, / cansado de mi dolor, / me senté, no a descansar, / mas para llorar mejor, / Las lágrimas que salían, / con la fuerza que llevaban, / las entrañas derretían / las aguas acrecentaban...”

poética y la obra de Dios. El hechizo creador y ordenador del arte pastoril (canto lloroso y llanto armónico) reitera, imitando al Hacedor, la legalidad de la Naturaleza, "mayordomo" de la Divinidad.<sup>7</sup>

Este ritmo acuático adecuado al canto de Salicio y ajeno al de Nemoroso ("el desigual dolor no sufre modo") unifica así los opuestos y se convierte en eje plástico y musical del *locus amoenus*. Las aguas son ciertamente —siguiendo la aguda clasificación de Bachelard—<sup>8</sup> aguas de la pena, "elemento melancolizante" por excelencia, al que alimentan las lágrimas humanas, son las aguas heraclíteas, que todo lo arrastran, pero también la sustancia vital que restaña los desgarramientos,<sup>9</sup> el modelo y la matriz del poema universal, del lenguaje continuo: espejo y cuna de todas las voces, más allá de la limitada voz del individuo. Aguas que llegan a asumir, de esta manera, si no toda la oscura y compleja profundidad del símbolo, sí al menos su poder sintetizante y su capacidad de resonancia significativa.

## La Égloga II

La estructura semántica de esta égloga se cimenta en la oposición de elementos del contenido, que contrasta a su vez con la reiteración de formas métricas y discursivas. Sobre esta técnica garcilasiana ya han hablado críticos como Margot Arce, Audrey Lumsden, Inés Azar,<sup>10</sup> aunque sin agotar el análisis temático posible de tal dialéctica. Si partimos de la estructura métrica de la obra, según el esquema establecido por Rafael Lapesa,<sup>11</sup> veremos que la segunda mitad del poema funciona casi como un espejo de la primera, por un procedimiento que invierte los contenidos adscriptos a formas métricas que se corresponden (si bien no se trata, claro, de una simetría geométrica en cuanto a exactitud).

Dentro de este juego de antinomias, las aguas ocupan una posición fundamental. Ya diversos autores habían señalado la importancia de la fuente como centro de la acción y la vida de los pastores, o como símbolo de la vida sentimental de Albanio,<sup>12</sup> pero Guillermo Araya<sup>13</sup> tuvo la intuición más notable al

<sup>7</sup> Este acuerdo imitativo entre las leyes de la creación natural y la creación artística respondería al sentido profundo de la mimesis aristotélica tal como ha sido expuesto por PAUL RICOEUR en *La metáfora viva*, Primer Estudio, Buenos Aires, Megápolis, La Aurora, 1977.

<sup>8</sup> Cfr. GASTÓN BACHELARD, *El agua y los sueños*, México, F.C.E., 1978.

<sup>9</sup> Cfr. sobre el simbolismo tradicional de las aguas, M. ELIADE, *Tratado de historia de las religiones*, Cap. V, Madrid, Cristiandad, 1974; *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1955, pp. 137-143 y 165-174; CHEVALIER, GHEERBRANT y otros, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1973; J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos tradicionales*, nueva edición revisada y ampliada por su autor, Barcelona, Labor, 1969.

<sup>10</sup> Cfr. los trabajos ya citados e INÉS AZAR, "La textualidad de la Égloga II de Garcilaso", *MLN*, XCIII, 2 (1978).

<sup>11</sup> Cfr. R. LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, 2ª ed. corregida, Madrid, Revista de Occidente, 1968, pp. 104-105. En la versión extensa de este trabajo mostrábamos con detalle la oposición de contenido entre las dos mitades de la égloga, concomitante con la correspondencia de formas métricas.

<sup>12</sup> MARGOT ARCE DE VÁZQUEZ ("La Égloga II de Garcilaso"); DÁMASO ALONSO ("Raíz española, la tradición culta", en *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Madrid, 1942, pp. 40 y ss.); PAMELA WALEY ("Garcilaso's Second Eclogue is a Play", *MLR*, 3 (1977), p. 505; AUDREY LUMSDEN-KOUVEL, "Problems connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega", *HR*, 15 (1947), p. 267; e INÉS MACDONALD ("La segunda égloga de Garcilaso", en *La poesía de Garcilaso*, edición de Elías Rivers, Barcelona, 1964), coin-

destacar a las aguas consideradas en general como elemento conexionario de la égloga, y al marcar la oposición de la fuente al río, en cuanto aquella representa la memoria de la vida sentimental individual, y éste la de lo histórico y épico elevado a nivel mítico; el río Tormes centraliza estructuralmente la historia del duque de Alba, la fuente hace lo mismo con respecto a la de Albanio. Nos proponemos aquí analizar en detalle las consecuencias de este contraste, situado dentro de la dualidad estructural de significados que caracteriza a la Égloga II.

a) *Figuras acuáticas y mundos opuestos en la Égloga II*

*La fuente* (1ª mitad)

- Es el ámbito de la memoria, del pasado irrecuperable.
- Encadena y cierra horizontes. Es el polo de la obsesión amorosa.
- Junto a ella se desencadena y se despliega la locura de Albanio.
- Es el lugar donde Albanio quiere morir ridículamente para rescatar su cuerpo.
- Es la quintaesencia del prado ameno, la imagen de la naturaleza pastoril absolutamente pura, incontaminada. El lugar de la fuente es, en palabras de Albanio, "el mejor lugar de la floresta" (v. 433).
- Es impersonal.
- Ambito pasivo de transparencia, de mudo reflejo.
- Ambito de lo natural puro, inmodificado.
- Ambito de lo subjetivo y fugaz: es significativa para Albanio y Camila, en tanto que les recuerda la relación que mantuvieron y su ruptura.
- Contiene (además de la memoria del pasado y de las emociones que ella acarrea) las figuraciones de la imaginación desviada de Albanio.
- Es un ámbito de natural claridad que entorpece, sin embargo, la dicha humana, o que se enturbia con imágenes tenebrosas (el "cuerpo" de Albanio en el infierno, en cadenas, etc.).

*El río Tormes* (2ª mitad)

- Es el ámbito del porvenir glorioso. En la urna cristalina grabada por el Tormes se ha tallado la historia de la casa del Duque.
- Es un ámbito de apertura, de liberación espiritual de las pasiones.
- Junto a él tiene lugar la curación de Nemoroso. En la urna labrada se da a conocer el supremo paradigma humano de equilibrio y racionalidad sana.
- En la urna están escritas las muertes heroicas del linaje de Alba.
- Es el río de la ciudad de Alba de Tormes, protector y conocedor del destino de sus señores.
- El río es una divinidad antropomórfica.
- Ambito de lo durable, de lo definitivo. En la urna han quedado fijos para siempre las figuras y los hechos ilustres del linaje de Alba.
- Ambito del arte.
- Ambito activo de sabiduría, de sobrehumano conocimiento.
- Contiene la *verdad*.
- La urna resplandece siempre con las perfectas hazañas que en ella están labradas y llega hasta el grado máximo de irradiación —tal que ciega la vista— donde están grabados los hechos futuros de Fernando.

ciden en afirmar que la fuente es el centro de la acción y la vida de los pastores; para la MACDONALD, la fuente es también —como en general las aguas— el símbolo de la agitada vida afectiva subconsciente; AUDREY LUMSDEN apunta, por su lado, que es el símbolo de la causa de la locura de Albanio, y sugiere la yuxtaposición de pasado y presente, alegría y tristeza.

<sup>13</sup> Cfr. G. ARAYA, ob. cit.

Además del río Tormes se menciona brevemente al Tajo, y hay una invocación general de Albanio a los ríos de la campiña. El Tajo constituye una zona de memoria, pero con una proyección hacia el futuro que prolongará el recuerdo de Albanio y lo hará mediante el *arte*: un arte oral y silvestre que es el canto de los pastores, menos duradero y sublime que el arte sobrehumano del río Tormes. No se tratará tampoco de una reminiscencia subjetiva (como ocurría en el caso de la fuente), sino de un lamento colectivo que extenderá la fama del pastor muerto. A los "corrientes ríos espumosos" (vv. 639) de las campiñas, solicita Albanio que hagan guardar a su tierra natal el debido luto. Vemos, pues, que a la fluencia del río ambulante por sitios diversos hasta desembocar en los mares, está encomendada la misión transmisora del canto fúnebre que no se le podría encargar, en cambio, a la estática fuente.

El Tajo también es agua de la muerte en cuanto Albanio escoge un alto barranco sobre su ribera para suicidarse. De esta manera, la imagen del río pastoril queda asociada con la tradicional concepción de la muerte como viaje acuático. Muerte de fabulosa e indefinida ensoñación que es también, al decir de Bachelard, "la más maternal de las muertes",<sup>14</sup> el retorno a un seno embrionario de posibilidades infinitas. Los héroes de la casa albana mueren, en cambio, sobre la tierra y la fecundan con su sangre, y su recuerdo no queda flotando en el canto y el sueño, sino que, labrado en cristal perdurable (hijo del mismo corazón de la tierra a la vez que de las aguas cuya transparencia imita) es visible, legible y tangible, fresco minuciosamente concreto e inmortal.

Otro río hay que juega un corto pero decisivo papel: el Danubio, que como el Tormes conoce la verdad de lo que ha de suceder, e incita al duque y al emperador a la acción gloriosa. El Rhin, por su parte, se ufana de llevar sobre sus ondas a las huestes católicas, y ayuda a la navegación.

Estos ríos ciudadanos y guerreros tienen un carácter activo y positivo si se los compara con los ríos pastoriles y sobre todo, con el centro de la floresta bucólica donde está la fuente, que es el lugar del sueño por excelencia, y no del sueño reparador sino del sueño engañoso (como en el caso de Albanio) o del sueño que prepara alguna indeseada trampa al despertar (como ocurre con Camila). En cambio, junto al Tormes o el Danubio se escuchan peregrinas y verdaderas revelaciones, y si se duerme, no es para extraviarse en la ficción o en la locura, sino para recibir acertadas informaciones sobre el porvenir y despertar con ánimo de combate o regeneración espiritual.

Cabe mencionar aquí el simbolismo tradicional de la fuente y contrastarlo con lo que realmente ocurre en la fuente de la Égloga II. El manantial es una antiquísima imagen de sabiduría, de inmortalidad, de eterna juventud y de vida. La tradición lo sitúa en el centro del mundo, bajo el árbol del Paraíso. De él parten los cuatro ríos que dividen las cuatro direcciones del espacio.<sup>15</sup> El *locus amoenus* pastoril es, ciertamente, una imagen secularizada del Paraíso terrestre, pero una imagen que aquí —más aún que en la Égloga I— ve socavados sus fundamentos. En esta égloga, quizá como en ninguna otra pieza gar-

---

<sup>14</sup> Cfr. G. BACHELARD, ob. cit., p. 114.

<sup>15</sup> Cfr. CHEVALIER y GHEERBRANT, ob. cit.

ciliasiana, vemos tambalearse el mito de la edad paradisiaca. Las aserciones que el pastor Salicio da como seguras, ¿no se desvanecen bajo el peso de los hechos? ¿No debería Albanio, que no es un cortesano, que no ha sido contaminado por la corrupción de la ciudad, ser dichoso en medio de la Naturaleza? ¿No debería el sueño, reparador biológico de los males, prestarle alivio? Pero Albanio no es feliz en su prado ameno, junto a la fuente que se limita a ser el espejo misterioso de su dolor y de su locura, y que no es maestra de su espíritu como el Tormes lo es de Severo. El sueño elogiado por Salicio engaña con un placer ilusorio y exacerba la pasión. Salicio, que no se ha preguntado nunca por lo que podría ser una vida ejemplar fuera del ámbito pastoril, y que está por entero inmerso en ese contexto se equivoca. Él solo no es capaz de dar con los medios para curar a Albanio y propone argucias de consuelo muy poco eficaces. Será necesaria la llegada de Nemoroso para mostrar que el hombre necesita de una instrucción superior a la del contacto con el mundo natural bucólico. El verdadero *beatus* es el que alcanza por permisión divina los secretos de la Naturaleza y llega a dominarla y a dominarse. Severo y el duque de Alba son los auténticos *beati*, aunque ambos estén llamados a desempeñar una vida social activa, en el magisterio o en el gobierno. El río Tormes, contrariamente al enigmático e inalterable surtidor, es la naturaleza que se integra en la vida del hombre, que asume la forma del hombre y se revela a él; en cambio la fuente es la que ha “robado” el cuerpo de Albanio, quitándole la verdadera forma humana, que él no cesa de reclamar. De la Naturaleza dialogante y revelada —siempre por la gracia de Dios— podrá extraer el hombre la clave de un arte que rivaliza con la vida misma (tal es el arte de la urna prodigiosa que Severo traslada a la escritura y que Nemoroso narra) y de un conocimiento superior. Lo natural, pues, no cumple un papel desairado en la Égloga II, en tanto se relaciona con una activa labor humana de perfeccionamiento, en tanto se trata de una naturaleza “mayordomo de Dios”, intermediaria entre la suprema Divinidad y el hombre. Pero sí se relega el mundo del prado ameno, que no se considera como el más favorable para el desarrollo del frágil y falible ser humano, un ser capaz de violencia y de transgresión de la Ley, como lo ha demostrado Albanio. En esa naturaleza pastoril idealizada, impersonal y silenciosa, pasiva, que se concentra en la imagen de la fuente, que invita al placer y no al esfuerzo, al sueño y no a la acción, el hombre queda sin guía librado a sus pasiones, pudiendo terminar en la locura que escinde, como Albanio, o en la dorada ignorancia de Salicio que desconoce la posibilidad de una vida superior más allá de su reducido ámbito.

Trataremos de resumir aquí los contrastes semánticos (correspondientes a mundos opuestos) que polarizan, por un lado la fuente y por el otro el río Tormes (secundariamente el Danubio y el Rhin).

#### Fuente

- mundo puramente pastoril.
- subjetividad.
- pasiones.
- fugacidad.
- desconocimiento del futuro.
- pura naturaleza.
- mudez, silencio.
- dioses silvestres.

#### Río Tormes

- mundo ciudadano, ilustre, heroico.
- objetividad.
- autodomínio.
- inmortalidad de la fama.
- conocimiento del porvenir.
- arte “divino”.
- revelación (bajo imagen antropomórfica).
- grandes dioses olímpicos.

- amor deshonesto, prohibido.
- desdicha amorosa.
- locura.
- ilusión.
- fracaso.
- obsesión, prisión.
- testimonio del mal proceder.
- elogio del sueño.
- amor honesto (matrimonio).
- dicha amorosa.
- equilibrio psicofísico.
- verdad.
- triunfo.
- liberación.
- testimonio de ilustres hazafías.
- elogio de la acción virtuosa, del saber, del heroísmo.
- vida esforzada e incansable, el sueño es preparación al combate
- armonía hombre/naturaleza (cfr. vv. 1720-1736).
- integración alma/cuerpo.
- lucha, disciplina.
- porvenir.
- arquetipo del sabio y del príncipe perfecto.
- resplandor diamantino, intolerable y perfecto.
- actividad.
- placer y descanso buscados junto a la fuente y al paisaje ameno.
- inarmonía hombre/naturaleza (cfr. vv. 10-18).
- escisión alma/cuerpo.
- huida de los conflictos.
- pasado.
- Arquetipo del *beatus* en el entorno puramente natural.
- claridad enturbiada por la locura y la pasión.
- pasividad.

## b) *La fuente y la locura de Albanio.*

De entre los muchos elementos en disputa que posee la controvertida Égloga II tal vez es la locura de Albanio el que ha suscitado más encontradas opiniones.<sup>16</sup> La escena de la locura tiene una particular relación con la fuente —basada en el simbolismo tradicional de ésta— que nos interesa destacar aquí. Albanio supone que las aguas del manantial le han robado su cuerpo, cuyo reflejo ve sobre la superficie creyendo, empero, que se halla en el fondo del surtidor. Obsesionado por recuerdos mitológicos, identifica la profundidad de la fuente con el Hades y se propone dar libertad a su propia imagen cautiva, como Orfeo se la quiso dar a Eurídice. En vista de que su cuerpo no sale, y de que no puede aferrarlo, intenta arrojarse allí “hasta llegar al centro de la fuente”. Aquí Salicio lo detiene y luego, entre él y Nemoroso, logran reducirlo. El loco se duerme y entonces Nemoroso cuenta la peregrina historia de la urna labrada, dando por cierto que Severo podrá curar al amigo Albanio.

Toda esta escena nos recuerda el simbolismo tradicional del *Descensus ad inferos*,<sup>17</sup> en su variante de inmersión en las aguas originarias. En este des-

<sup>16</sup> Albanio aparece, para los comentaristas, ya como un loco despreciable (MACDONALD, *ob. cit.*), ya como el personaje por el que Garcilaso realiza una catarsis de sus sentimientos (LUMSDEN, LAPESA, obras citadas). Su locura se atribuye a la violación de una ética neoplatónica del amor (R. O. JONES, “The idea of love in Garcilaso’s Second Eclogue”, *MLR*, 46, 1951, pp. 388-395; RIVERS, “Albanius as Narcissus in C’s Second Eclogue”, *HR*, 41, 1973), o de la ética del amor cortés (GREEN, *ob. cit.*, vol. I, pp. 153 y ss.) o de la moral cristiana (RIVERS, “Las Églogas de Garcilaso...”). Creemos que el conflicto de Albanio no se plantea entre el amor sensual y el amor espiritual, entre el *amor purus* y el *amor mixtus* del mundo cortés, o entre la poesía platónica y la mala poesía apariencial, como lo quiere Komanecky (“Epic and Pastoral in Garcilaso’s Eclogues”, *MLN*, 36, 1971, pp. 154-166). El conflicto radica más bien entre la aceptación de la realidad y el deber, y la rebelión contra ellos, entre la caprichosa desmesura y el autodomínio, entre el respeto al otro y el avasallamiento; si hay un trasfondo ético en la égloga, es antes *estoico* que neoplatónico, como apuntaremos luego.

<sup>17</sup> Cfr. M. ELLADE, *Mitos, sueños y misterios*, Buenos Aires, Fabril, 1971, pp. 267 y ss.; *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973, pp. 155 y ss.

censo, requisito de la iniciación, el héroe persigue el tesoro de la sabiduría y de la vida, que lo hará renacer en una forma superior. El trance de la inmersión en las aguas forma también parte de las operaciones alquímicas, que estipulan el baño en la fuente mercurial del *aqua permanens* como condición necesaria para la síntesis de los contrarios y el nacimiento de un futuro ser divino —el *rebis* o *lapis philosophorum* símbolo de la totalidad integrada del consciente y el inconsciente.<sup>18</sup> Esta etapa de búsqueda y de caos previa a la conjunción y que es aludida por medio del descenso a los infiernos o de la penetración en las aguas del origen, se halla también simbolizada por la *locura*, que es una forma usual de iniciación del chamán (el hombre sabio, el hechicero) en las comunidades primitivas.<sup>19</sup> Las imágenes son aquí harto elocuentes: se habla —literalmente— de “convocar al infierno” y su “reino oscuro”, de lanzarse a la fuente, de locura, de la búsqueda de una perdida integridad. Así, la fuente situada en el medio del *locus amoenus*, en el “mejor lugar de la floresta”, podría ser, como la fuente mercurial de los alquimistas, como la fuente del paraíso, un símbolo del centro cósmico, de la unidad creadora, primordial y abismal del inconsciente, de la totalidad que precede a todos los contrastes —en el plano humano y en el universal o macrocósmico— adonde el héroe debe recurrir en la pesquisa de una nueva identidad que sucederá a la muerte del “hombre viejo”. Una vinculación espiritual y consciente con el sustrato primigenio de la vida reemplazará ahora al antiguo nexos inconsciente e instintivo.<sup>20</sup>

Pero esta posible solución al problema de Albanio —niño guardado en el seno de la Naturaleza que debe hallar su personalidad adulta— no se elige en este caso. El antiguo símbolo de la fuente es desdeñado como medio terapéutico, unificador y salvífico. Quizá porque Albanio carece de la madera de los héroes y no es capaz de adentrarse solo en la misteriosa y ambivalente profundidad; necesita un guía humano y masculino, una fuerte figura paterna mediadora que lo salve acaso de la posibilidad de la locura definitiva, del mismo destino de Eurídice que permaneció para siempre, por ineficacia de su salvador, en la penumbra del “Reino de las Madres”. Severo, en cambio, verdadero héroe y sabio, ha recibido ya su iniciación, ha accedido al origen de la vida, y ha entablado una relación armoniosa con la fuerza de la Naturaleza, que se le presentara bajo forma humana e inteligible, como *pater* y no como *mater*, proponiéndole un arquetipo luminoso de *areté*, orden y ley que deberá imitar para poder conducir a buen término la educación de Fernando, futuro gobernante y guerrero. Severo —y no Albanio— es el *nuevo Orfeo* cuyo canto prodigioso no sólo doblega los poderes naturales (“...cantando / tan dulce que a una piedra enterneciera.” “Este nuestro Severo pudo tanto / con el suave canto y dulce lira / que, revueltos en ira y torbellino, / en medio del camino se pararon / los vientos...”) sino también las importunas pasiones del alma humana.

En suma, resulta desvalorizado el recurso a la Naturaleza pura, a la inconsciencia pura (la fuente, el agua materna); se lo reemplaza por la media-

<sup>18</sup> Cfr. C. G. JUNG, *Psicología de la transferencia*, Buenos Aires, Paidós, 1978, y *Psicología y Alquimia*, Barcelona, Plaza Janés, 1977.

<sup>19</sup> Cfr. M. ELIADE, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951, pp. 17-45.

<sup>20</sup> Cfr. para un examen del proceso de maduración psíquica del héroe según la teoría junguina, M. R. LOJO DE BEUTER, “El simbolismo del carmen LIII de Catulo”, *Argos*, Asociación Argentina de Estudios Clásicos, año 4, n° 4 (Buenos Aires, 1980), pp. 105-119.

ción humana que ha pactado con lo natural y lo inconsciente y lo ha puesto a su servicio, basándose en la práctica de la conciencia (el autodomínio racional), la virtud y el esfuerzo. Estas aptitudes cuyo cultivo se exalta y cuyo paradigma es el duque de Alba, se afincan en la cosmovisión estoica, que armonizaba la Naturaleza y la Razón y que tuvo gran influencia en Garcilaso. Se trata, creemos, de esa misma filosofía<sup>21</sup> que sustenta en la *Eneida* la paulatina transformación del débil Eneas en un héroe autodisciplinado, ascético, sabio, y a veces inflexible hasta el fastidio para quienes no comprenden el sacrificio que implica su acatamiento al Destino.

La psicología del agua como sueño y reflejo, la ambivalencia profunda del complejo de Narciso (que, como Albanio, pasa del masoquismo al sadismo fácilmente), la tentación peligrosa de un contemplarse eterno en el espejo inmutable del surtidor,<sup>22</sup> ceden lugar a una psicología acuática activa y constructiva, artifice de una urna imperecedera donde la transparencia evanescente del agua se funde con la dureza indestructible de la roca.

### c) Fuentes literarias de las imágenes acuáticas en la *Égloga II*

Ya Guillermo Araya, en su citado artículo, proporcionó un excelente análisis comparativo entre el papel de la fuente en la *Égloga II* y el que cumple en la prosa VIII de la *Arcadia* de Sannazaro. No es mucho lo que podemos agregar a este comentario. Apuntaremos sólo que en Garcilaso, si bien se le reprocha a la fuente la infelicidad que ha traído, siempre se le adjudican calificativos positivos y luminosos, como "pura", "dulce" "clara"; si en la prosa VIII se deja suponer que la fuente es morada de las ninfas: "Et d'intorno ad quella non si vedea di pastori ne di capra pedata alcuna, precìo che armenti già may non vi soleano per riverenza de la Nymphè acostare",<sup>23</sup> en la *Égloga II*, aunque la fuente estaba tradicionalmente relacionada en el mundo antiguo con las ninfas y la sacralidad,<sup>24</sup> y aunque en este poema es el centro de un paisaje habitado por dioses pastoriles, no se la menciona como detentadora de presencia divina alguna. En el mundo épico la divinidad se muestra al hombre e interfiere en su vida; en el pastoril —como en la *Égloga I*— los dioses desaparecen tras la Naturaleza y dejan al hombre a merced de su destino.

Como punto principal hay que recalcar, en fin, que la fuente no es en Sannazaro un importante nudo de significaciones; sólo representa un elemento más, bello y decorativo, del paisaje pastoril, un elegante modo de declaración. En la *Égloga II*, en cambio, centraliza y resume el sentido del *locus amoenus*, el cosmos pastoril en su clara hermosura y en su vulnerabilidad; es espejo de las pasiones que en él se desatan y contrasta con el elemento que falta en la prosa de Sannazaro y que trasciende el entorno bucólico: el río Tormes. Fuente y río adquieren gran parte de su significación por la antinomia. En la

<sup>21</sup> Cfr. para una comparación entre el estoicismo de Garcilaso en la *Égloga III* y el de Virgilio en la *Eneida*, nuestro trabajo "Resonancias virgilianas en las églogas de Garcilaso: de las *Bucólicas* a la *Eneida*", presentado al VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, septiembre de 1982.

<sup>22</sup> Cfr. G. BACHELARD, ob. cit., cap. I.

<sup>23</sup> JACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, secondo i manoscritti e le prime stampe, con note ed introduzione di Michele Scherillo, Torino, Ermanno Loescher, 1888, p. 142, líneas 195-198.

<sup>24</sup> Cfr. DAREMBERG y SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, artículos "Fontaine" y "Nymphes", París, Hachette, t. I, 2ª parte, 1926.

Arcadia el desenlace es feliz, la vida pastoril no constituye un fracaso ni una huida de otros más graves deberes, no hay culpa ni deshonestidad, falta el conflicto de mundos que da su peculiar relieve a la fuente y el río de la Egloga II.

Cabe señalar que, además de Sannazaro, el tema de la fuente-espejo tiene una larga trayectoria que podemos remontar a Ovidio,<sup>25</sup> cuya descripción de la fuente de Narciso es un modelo para Sannazaro y Garcilaso. Ya habían imitado el texto de las *Metamorfosis* Claudiano y Boccaccio, y el motivo es de aparición muy frecuente en diversos textos clásicos e italianos (Calpurnio, Virgilio, otros lugares de Ovidio, Dante y Boccaccio). A esto se une una tradición novelesca de declaraciones hechas por medio de espejos o armas resplandecientes. El aporte de Sannazaro parece haber sido la conjunción de las dos tradiciones (la fuente-espejo y la declaración por el espejo) en la escena de la prosa VIII.<sup>26</sup>

Un artículo de Lasso de la Vega<sup>27</sup> estudia los antecedentes literarios del motivo de la fuente que se mantiene inalterable pese al cambio de estaciones. Lasso remonta este motivo a la *Iliada*, sigue con Herodoto y Platón (aunque en estos casos se trata generalmente de dos fuentes o corrientes de agua, fría la una, caliente la otra) y otros autores (Plinio, San Agustín, etc.). Como antecedente español importante de Garcilaso pone a Gonzalo de Berceo (*Milagro de Nuestra Señora*, XI, 14) y su prado eternamente verde con sus fuentes claras ("en verano bien frías, en invierno calientes"). Lasso encuentra en Garcilaso y en Berceo la misma finalidad estilística: "la ambientación paradisíaca de un paisaje que ofrece satisfacción perpetua a los gustos de sus habitantes". Esto no hace sino confirmar a la fuente como quintaesencia del *locus amoenus* en la Egloga II.

La prosa IX de la *Arcadia* es otra fuente importante de la Egloga II en lo que se refiere a los ríos y al episodio del Tormes. En dicha prosa se trata del remedio de Clónico, otro pastor desdichado en amores y que anhela el olvido. Clónico desea (no va forzado como Albanio) acudir a una famosa hechicera que conoce las hierbas de Medea y de Circe. Pero el pastor Opyco le propone recurrir al sabio Enareto (prototipo de Severo), doctísimo, consagrado al culto de Pan y al que se le ha manifestado la mayor parte de las cosas divinas y humanas. Este Enareto, entre sus múltiples habilidades, entiende también el lenguaje de los pájaros, don que le fuera concedido una noche en sueños. Gracias a ello, al escuchar una conversación entre las aves, se entera de la existencia de una fuente, en una tierra de Grecia, cuyas aguas tienen la virtud de hacer olvidar el antiguo amor: es la fuente de los deseos. Como el ruiseñor enamorado a quien esto se cuenta no quiere creerlo, intervienen otros pájaros, e insisten sobre la virtud de todos los ríos, fuentes y estanques del mundo, cuyo nombre, naturaleza y país conoce Enareto. De este sabio se siguen contando las cosas más extraordinarias, en una larguísima descripción de la cual Garcilaso tomó muy poco para caracterizar a Severo. Diríamos que Enareto tiene más de mago que de sabio, y Severo más de sabio que

<sup>25</sup> Cfr. *Metamorphoses*, t. I, Liber III, Great Britain, The Loeb Classical Library, 1946, vv. 407 y ss.

<sup>26</sup> Cfr. SCHERILLO en su edición de la *Arcadia*, Introduzione, pp. CXXXVIII-CLV.

<sup>27</sup> Cfr. art. cit.

de mago. Por fin, llegan los buscadores de remedio a donde está el venerable Enareto, y la narración continúa en la prosa X. El mago-sacerdote los introduce en un bosque sagrado, a cuya entrada se purifican lavándose en una fuente de agua viva. Entran luego en una caverna donde se halla un altar de Pan con la imagen del dios y las tablas de la ley pastoril. Después de una digresión se toca otra vez el tema de Clónico. Éste deberá internarse por un valle profundísimo, maravilloso y extraño, a cuyo fondo se halla una gruta en tinieblas. En esta oscuridad, habitada por espíritus, nace un terrible río que se muestra sólo para volver a hundirse y llegar al mar por caminos subterráneos. Enareto llevará a Clónico a la cueva en plena noche. Allí se purgará, lavándose nueve veces en aquellas aguas y se construirá un altar. Luego de una serie de ritos, invocaciones, y de los más paganos encantamientos, luego de ser purificado con agua lustral y bendita, con azufre y yerbas, Clónico deberá tomar la ceniza del altar y arrojarla al río por la espalda. El río llevará su amor junto con sus aguas, rumbo al mar.

Pese a que las aguas, eminentemente purificadoras y curativas, tienen un papel relevante en ambas narraciones, hay diferencias entre Garcilaso y Sannazaro que no se pueden excusar. En ningún momento habla Nemoroso de que su curación se haya producido por hechizos similares a los de los brujos, como los que usó Enareto, y cuya extensa enumeración omitimos aquí. Por el contrario, la mejoría del pastor es obra del canto de Severo, del poder espiritual ejercido por un alma sobre otra, y no de recursos mágicos basados en operaciones físicas. El río Tormes no es el río del olvido donde se puede arrojar el amor a la manera de una cosa, sino la Naturaleza depositaria de los arcanos del porvenir que ofrece paradigmas para imitar. Los recursos de Enareto no trascienden la hechicería. Los de Severo tocan la más alta esfera moral. Por eso, cuando Inés Azar compara la solución que se le da al problema de Clónico con la que se le da al de Albanio, le falta advertir esa profunda diferencia, y todo lo que separa la fuerza correctora, la *virtus* del canto heroico, de la medicina pastoril.<sup>28</sup>

Además del Tormes y de otros ríos épicos, tenemos en la Égloga II a los ríos de la campiña. Cuando Garcilaso imita la escena en que el infortunado pastor conmina a sus compañeros a cantar su muerte, agrega por su cuenta la invocación al río (en este caso el Tajo, tan importante en la poesía de nuestro autor).<sup>29</sup>

La invocación a los ríos que hace Albanio antes de su frustrado suicidio sigue, en cambio, las líneas de la de Carino en la *Arcadia*:

*Addio, rive; addio, piagge verdissime e fiumi: vivete senza me lungo tempo: et mentre murmurando per le petrose valle correrete nel' alto mare, abbiate sempre nela memoria il vostro Charino. Il quale cqui te sui vacche pasceva, il quale cqui y suo tori coronava, il quale cqui con la sampogna gli armenti, mentre beveano, solea dilectare.*<sup>30</sup>

Pero Albanio pide a los ríos no sólo que lo conserven en su memoria, sino que *hagan guardar luto por él*; la canción que han de cantar junto al Tajo,

<sup>28</sup> Cfr. I. AZAR, ob. cit., p. 190.

<sup>29</sup> Cfr. Égloga II, vv. 528-532 y SANNAZARO, *Arcadia*, p. 145, líneas 246-251.

<sup>30</sup> *Arcadia*, p. 151, líneas 327-333.

el murmullo de los ríos que corren hacia el mar, son de índole fúnebre, son lamentaciones.

Por último, cabe señalar una fuente posible hasta ahora no notada, para la urna del Tormes. Hacia el final de la prosa X se habla del monumento funerario de la sibila Marsilia, rodeado de dos fuentes de agua clarísima; allí habían sido hechas pintar por la propia Marsilia hermosas figuras que rememoraban a sus antepasados y a todos los pastores de su prosapia que fueran alguna vez famosos en los bosques. Puede existir una relación entre este monumento y la urna labrada, aunque en un caso se trate de nobles señores y en el otro de personajes pastoriles. De todos modos, se ha marcado como antecedente más fuerte la urna de cristal que ve el río Giordano en el poema sacro —también de Sannazaro— *De Partu Virginis*.<sup>31</sup>

Para el resto de las fuentes observables y para comparaciones más extensas, remitimos al lector a los estudios de Margot Arce, Rafael Lapesa, Inés Azar y E. Mele.<sup>32</sup>

### *La Égloga III*

Intentaremos aquí definir la función del elemento acuático con respecto a varias antinomias que se nos han mostrado como ejes semánticos fundamentales de las églogas garcilasianas:

a) *Las aguas en relación con la antinomia naturaleza / arte o cultura en general*<sup>33</sup>

La primera aparición de las aguas en relación con el arte ocurre en la dedicatoria a la "ilustre y hermosísima María", estrofa 2:

...mas con la lengua muerta y fría en la boca  
pienso mover la voz a ti debida;  
libre mi alma de su estrecha roca,  
por el Estigio lago conducida,  
celebrándote irá, y aquel sonido  
hará parar las aguas del olvido.

Hay aquí evidentemente una alusión al mito de Orfeo, cuya cabeza, según la conocida leyenda que nos recuerda Guthrie,<sup>34</sup> prosigue su canto prodigioso después de la muerte.

<sup>31</sup> A ella se refiere MELE en su artículo "In margine alle poesie di Garcilaso", *Bhi*, 32 (1930), pp. 288 y ss.

<sup>32</sup> Cfr. obras correspondientes ya citadas.

<sup>33</sup> Importantes críticos han señalado la relevancia de esta antinomia en la Égloga III. Para LEO SPITZER, "Garcilaso's Third Eclogue, Lines 265-271", *HR*, 20 (1952), pp. 243-248; E. RIVERS, "The Pastoral Paradox of Natural Art", ya citado, donde se apunta que el gran tema de esta égloga es el proceso artístico mismo que transforma los elementos naturales en refinada experiencia estética; Garcilaso definiría su arte por relación analógica con el de las ninfas. GUILLERMO ARAYA en su citado trabajo, destaca como muestra de "integralismo" garcilasiano (fusión entre vida y arte) la mímesis de segundo grado que realizan las ninfas al bordar el paisaje pastoril.

<sup>34</sup> Cfr. W. K. C. GUTHRIE, *Orfeo y la religión griega*, Estudio sobre el "movimiento órfico", Buenos Aires, Eudeba, 1970, III, p. 38.

Esta leyenda se funde aquí con la imagen del Hades y del río Leteo ("las aguas del olvido") de tal modo que el poeta se muestra como dotado del poder de sobrevivir en cuanto poeta a la muerte misma, y de salvar de ella —o de su grave consecuencia, el olvido— a quienes dedique su canto. Aquí las aguas son un elemento contrario al arte, que busca la permanencia, pero también un elemento dominado por ese arte extraordinario, vencedor de la Naturaleza.

La segunda intervención de las aguas en relación con el arte, ocurre cuando las ninfas que salen del Tajo se ponen a tejer sus telas sutilísimas en el prado ameno atravesado por dicho río. El Tajo provee la materia prima para su obra (cfr. estrofas 14 y 15). Con esta materia natural y con el sentimiento amoroso ("*the essential content of life according to pastoral poetry...*")<sup>35</sup> las ninfas elaborarán cuatro tapices, entre los cuales se establece una delicada simetría. El primero de ellos representa la historia de Orfeo y pinta a éste junto a la ribera del Estrimón, "donde el amor movió con tanta gracia / la dolorosa lengua del de Tracia". Otra vez tenemos aquí al río que acompaña al arte, un arte oral pero de jerarquía semidivina y prototipo de mester poético. Este primer tapiz se corresponde simétricamente con el cuarto, que pinta la muerte de Elisa. Tanto en el caso de Orfeo como en el de Nemoroso, la esposa ha sido arrebatada por la muerte, ambos viven en el entorno natural y cantan en la ribera de un río. En las estrofas introductorias al triste caso del pastor garcilasiano, se describe al Tajo durante el tramo de su recorrido donde baña "la más felice tierra de la España" (Toledo). Se lo presenta, pues, como río ligado a una ilustrísima ciudad, centro de refinada cultura e indudablemente de más brillo que Alba de Tormes. En este caso no hay (como en la Égloga II) separación de ámbitos marcada por un elemento acuático distinto. El Tajo está tanto del lado de la Naturaleza, cuando atraviesa el mundo pastoril, como del lado del arte —entendido en la acepción global de *habitus* que permite traer algo a la existencia, modificar el mundo puramente natural<sup>36</sup>— al rodear la ciudad de Toledo, exquisita irrupción del "hacer" humano en el ámbito de la Naturaleza. Y dentro de la campiña pastoril misma, el río ha sido también alterado por la mano humana, pues va "...regando los campos y arboledas / con artificio de las altas ruedas" de las norias (cfr. estr. 28). Además, esta descripción del Tajo y de la ciudad aparece dentro de una obra de arte "bello", destinado a la contemplación: el tapiz de Nise, que transfigura lo natural con su labor sutil y presenta lo útil desde el punto de vista de lo bello. En suma, el Tajo es aquí: 1) Escenario de la producción artística (las ninfas tejen en el prado ameno que da sobre su ribera).<sup>37</sup> Proveedor de la materia física (tinturas, ovas, etc.) y de la materia semántica (tema) del arte. 3) En tanto tema del arte, el río es descripto, en un primer nivel, como participante de dos mundos: el natural y el cultural, el pastoril (campiñas donde moran las diosas silvestres que lloran a Elisa) y el cortesano (Toledo). Dentro de la escena pastoril, el

<sup>35</sup> Cfr. SPITZER, ob. cit., p. 217.

<sup>36</sup> Cfr. para el sentido antiguo y medieval de *arte* como capacidad de producir una obra, tanto bella como útil, procediendo según reglas universales aplicadas al caso concreto, el libro de JACQUES MARITAIN, *Arte y Escolástica*, Buenos Aires, Club de Lectores, 1972, Cap. IV.

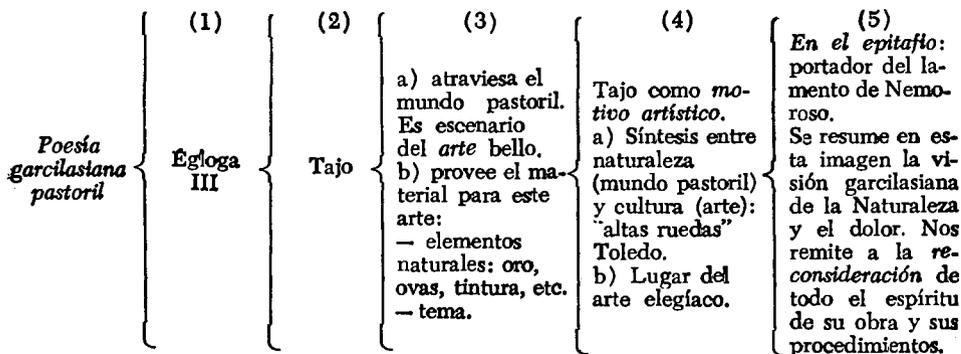
<sup>37</sup> También es escenario del canto amebico de Tirreno y Alcino, pero éste pertenece —siempre dentro de la cuerda pastoril— a un orden lúdico muy distinto del grave arte elegíaco de las ninfas, que es también el arte pastoril garcilasiano en su forma más pura, y cuya cifra está dada en el epitafio de Elisa.

Tajo es también el lugar donde se practica el arte elegíaco, cuando la más bella de las diosas que se han congregado en su ribera escribe en la corteza de un álamo unos versos de epitafio para Elisa. 4) En un segundo nivel (arte dentro del arte) el río aparece, en esos versos de lamentación, como portador de los desesperados lamentos de Nemoroso:

Elisa soy, en cuyo nombre suena  
y se lamenta el monte cavernoso,  
testigo del dolor y grave pena  
en que por mí se aflige Nemoroso  
y llama ¡Elisa!, ¡Elisa! a boca llena  
responde el Tajo, y lleva presuroso  
al mar de Lusitania el nombre mío,  
donde será escuchado, yo lo fio". (Estrofa 31).

Esto nos recuerda, en principio, la escena de la Égloga II: Albanio relatando a su amigo Salicio cómo, en lo más hondo de su cuita amorosa, lo consolaba en cierto modo la idea de que "los de Tajo", sus amigos pastores, cantarían su muerte en la ribera del río; y nos recuerda también el lamento de Nemoroso en la Égloga I. Garcilaso parece aludir con este epitafio, a la imagen poética del Tajo —o de las aguas en general— como receptoras del canto elegíaco que él se ha complacido en presentarnos otras veces. Parecería deducirse entonces, luego de aventurarnos por estos complicados círculos que enmarcan al arte bello dentro del arte, que la labor poética aquí lograda es la suma y quintaesencia de todas las anteriores "metamorfosis artísticas" y que esta visión del mundo pastoril (desestimada, con modestia convencional, en la dedicatoria) representa el apogeo del más delicado proceso de refinamiento.

Podríamos resumir de la siguiente manera la serie de relaciones que hemos planteado:



En suma, en un quinto nivel poético, el Tajo concluye siendo la *cifra* de la creación pastoril garcilasiana (que se desarrolla en su forma pura en las églogas I y III, porque en la II hay muchos elementos ajenos al mundo pastoril, y una tesis ética conductora del planteo temático que empaña su imagen). En el epitafio se resume la relación entre la Naturaleza (a través del elemento acuático que Garcilaso escoge con preferencia como representativo de ella) y el dolor humano; relación que, como esta última imagen del Tajo, se ha estilizado y transfigurado a través de una serie de transformaciones estéticas. Precizando

aún más nuestros términos, podríamos decir que el epitafio sintetiza el espíritu de la poesía garcilasiana pastoril en su aspecto elegíaco, y nos remite a la reflexión sobre el complicado proceso que diera origen a este paradójico "arte natural".

La historia de Nemoroso y Elisa cierra de manera privilegiada (con nueve estrofas) la serie de cuadros mitológicos (tres estrofas cada uno) que componen, con variaciones múltiples, un cuadro totalizador de situación de pérdida del objeto amado. Su permanencia en la "tela artificiosa", sobre todo gracias al epitafio, le asegura la fama, no sólo ya en las selvas y en la ribera deleitosa del Tajo, sino por todo el "húmedo reino de Neptuno". El elemento acuático, contrariamente a las "aguas del olvido" de la estrofa 2, se hará ahora eco del "funesto y triste caso".

b) *Las aguas en relación con los hombres y los dioses.*

En esta égloga hay una solidaridad hombres/dioses desconocida para la I y para la II. El Tajo es, en la pintura de Nise, el escenario donde las diosas silvestres lloran la muerte de Elisa, presentada como ninfa. Nise, deidad acuática, se apiada de Nemoroso y desea que su historia sea conocida en toda la comarca de las aguas. Al bordar el caso de Nemoroso y Elisa, lo hermana con los mitos antiguos donde los grandes dioses son mostrados, por otra parte, como seres sufrientes, actitud ésta muy distinta de la que asumen en las otras églogas. Ni en la primera ni en la segunda aparecen los olímpicos (como Apolo y Venus) relacionados de algún modo con el destino de los pastores (sí con el duque de Alba, al que apadrinan). En la Égloga I se reprocha a Diana su ingratitud y despreocupación, y Salicio achaca a los cielos su injusticia. En la Égloga II, ninguna de las diosas selváticas acude al llamado de Albanio (vv. 602-631). En suma, de la ausencia y la indiferencia de los dioses en las otras églogas, se pasa a la misericordia divina que se expresa: 1) En el propósito de la labor de Nise. 2) Dentro de esta labor, en la escena de llanto por Elisa que se desarrolla junto al Tajo.

Las cuatro ninfas bordadoras huyen, en cambio, cuando sienten acercarse demasiado a los despreocupados Tirreno y Alcino. Escuchan su cantar, muy distinto del grave arte elegíaco que ellas han desplegado, y, antes de que los pastores puedan verlas, se sumerjen dentro de las aguas.

c) *Las aguas y la relación tiempo/eternidad.*

Todo el tiempo de la narración poemática es un *pasado* que cuenta un *pasado* con una única proyección hacia el futuro: la del arte. Pero hay varios lugares donde el continuo pretérito se corta e irrumpen el presente y el futuro. En estos lugares a veces también intervienen las aguas.

1) En la dedicatoria: escrita en presente con injerencias del futuro en que el poeta cantará las alabanzas de doña María que detendrán "las aguas del olvido".

2) En la estrofa 8 se describe en presente el paisaje del Tajo con su encantador lugar ameno donde "el agua baña el prado con sonido / alegrando la vista y el oído". Importa que este ámbito sea descrito como lugar ahora exist-

tente, porque es el eterno *locus amoenus* de la pastoral, que la ilusión poética sigue recreando siempre. En otro sentido, cabe destacar que Garcilaso no ubica la salida de las ninfas en una también mítica Arcadia, sino que lo hace en un lugar preciso del territorio español, cerca del Tajo, y este presente tiene la virtud de darle una suerte de actualidad y realidad cotidiana al mito pastoril.

3) En otros lugares, la descripción del Tajo continúa haciéndose en presente, confirmado la ubicación del mito en un sitio que existe ahora y no *in illo tempore*<sup>38</sup> (cfr. estrofas 27, 25, 14). Se trata siempre de un presente que podríamos llamar “de realidad”.

4) Hay otro uso del presente que podríamos considerar como presente histórico. Se trata de hechos ocurridos en el pasado, pero que el poeta cuenta en presente para dar mayor viveza a su narración. Por ejemplo: “tanto artificio muestra en lo que pinta / y teje cada ninfa en su labrado...” (estr. 15), “juntas se arrojan por el agua a nado” (estr. 46). Una variante sutil de este presente es el que podríamos llamar *cinético*; se refiere a las acciones que realizan las inmóviles figuras de los tapices como si estuvieran transcurriendo ahora ante nuestros ojos. Intenta dar la ilusión de movimiento y vida, aunque todo ello no sea más que “cuerpo vano” y engaño artístico (cfr. estrofas 18, 19, 20, 21, 46).

Tanto el presente histórico como el “cinético” son “realizadores”, si se tiene en cuenta que el poeta narra siempre una historia ficticia: la salida de las ninfas del Tajo, y su confección de tapices.

5) Por último, mencionemos el presente de las interpolaciones líricas: el epitafio de Elisa, donde ésta habla en primera persona, y las canciones de Tirreno y Alcino. Ya en tono elegíaco o lúdico aparece aquí junto a las aguas la eterna voz lírica del mundo pastoril, cantando renovadamente sus quejas o sosteniendo la lid del canto amebico.

#### d) *Las aguas en la relación muerte/inmortalidad.*

El Tajo es el marco de la muerte de Elisa que incluso es comparada a un animal acuático: el cisne (estrofa 17). En la ribera del Estrimón canta Orfeo y aparentemente se ve morir a Eurídice picada por la serpiente (estrofa 17).

Pero el Tajo es también la morada de las ninfas inmortales y el lugar donde empezará a publicarse la inagotable fama de Elisa y Nemoroso. Así también, las “aguas del olvido” terminarán por hacerse eco de la voz del poeta órfico en sus alabanzas a la ilustre María.

#### e) *Las aguas en la relación objetividad/subjetividad.*

El Estrimón y el Tajo son lugar de la queja amorosa y del lamento (mito de Orfeo e historia de Nemoroso), pero si olvidamos por un momento esa “ilusión de realidad” tan bien construida en la égloga, volvemos al hecho indiscutible de que constituyen un artificioso dibujo en la labor de las ninfas, creado-

---

<sup>38</sup> Cabe señalar aquí que el tiempo del mito, o tiempo del origen, vuelve a ser, al ser relatado. La narración mítica es una actualización, una recreación en el presente, de la historia eterna.

ras de un arte exquisitamente objetivo. Arte es también la canción amebca de Tirreno y Alcino que aduce los más sonados tópicos de la literatura pastoril, y arte que se despliega en la ribera del Tajo. El mundo bucólico de Garcilaso parece cerrarse así con una superación del lamento en el juego: un juego que cifra de un modo ligero, desprovisto del íntimo temblor elegíaco que turbaba el canto de Nemoroso en la Égloga I, los mismos tópicos pastoriles que este canto utilizaba como imágenes afectivas de una apasionada subjetividad: la naturaleza estéril cuando la amada falta, su abundancia cuando ella está presente, la belleza de la dama que de todo triunfa, etc.

#### f) *Apreciación final.*

Podemos decir, en suma, que las aguas —aquí representadas principalmente por el Tajo— se vinculan tanto con la Naturaleza como con la cultura, con los hombres y con los dioses (que aparecen, por primera vez en la pastoral de Garcilaso, unidos y solidarios), con el presente (eternidad del lamento, existencia actual del Tajo —río español—, vivificación dinámica del mito) con el pasado (fue escenario de la mítica labor de las ninfas y dentro de ella fondo del llanto por Elisa) y con el futuro (en el Tajo y en todo el “húmedo reino” se propagará la fama de Elisa y Nemoroso; las aguas del olvido serán domañadas por la voz inmortal del poeta). Se relacionan también las aguas con el dolor más subjetivo y con la forma estética más perfecta y distante, con la realidad cotidiana y la dimensión sobrehumana del mito, con la muerte y la promesa de eternidad. Las aguas —aguas corrientes, aguas que nos recuerdan el antiguo simbolismo tradicional del río, que disuelve las formas y las renueva— se muestran, de manera semejante a la Égloga I, como motivo *sintético*. Pero la síntesis lograda en esta égloga es aún más completa que en la primera. Se unen también los mundos (prado ameno/ ciudad, dioses pastoriles/ dioses olímpicos, memoria de lo subjetivo/ permanencia mítica, pasado/ porvenir, fugacidad/ inmortalidad de la fama, etc.) que en la Égloga II se hallaban escindidos bajo las imágenes de la fuente y del río Tormes.

Por lo demás, los diferentes niveles de elaboración artística de la figura del Tajo en este poema, hasta llegar a la imagen final donde el río es el eco de la voz de Nemoroso y donde evoca el espíritu del arte pastoril elegíaco de Garcilaso, aluden al esfuerzo de refinamiento estético, a la subterránea y compleja estilización que cimenta el límpido “arte natural” garcilasiano.

#### CONCLUSIONES GENERALES

A través de las églogas garcilasianas podemos observar una evolución semántica a la que la imagen de las aguas no es ajena. Por el contrario, constituye antes bien su símbolo o espejo.

Una dialéctica (que para Garcilaso es la propia del arte) entre el olvido y la memoria, la naturaleza y el cultivo o artificio, la subjetividad apasionada y la objetividad distante, lo humano y lo divino, la íntima historia personal y el mito, se plantea desde un principio en las églogas y va conociendo una delicada elaboración integradora y superadora de antinomias. Tal integración se refleja, precisamente, en el motivo acuático, y llega a su equilibrio y perfección cumbres en la Égloga III.

La inexorable erosión del mito del paraíso pastoril, del Edén terreno, que se inicia subrepticamente en la Égloga I y se ventila en forma explícita en la II, alcanza su grado más profundo tal vez en la Égloga III, donde hombres y dioses están hermanados por la impotencia ante la muerte de quien aman; donde se sabe, en fin, que todo arte (único elixir de inmortalidad sobre esta tierra) es sublime ilusión de los sentidos, fábrica deslumbrante de "cuerpos vanos" que el amor de los vivos no puede retener con su abrazo. Y no existe ya, como en la Égloga I, la esperanza de un paraíso transmundano, o, como en la Égloga II, el consuelo de una actividad más alta —la heroica— que se propone como panacea de la fugacidad intrínseca al devenir y a todo quehacer humano.

Que el arte y la vida misma no son más que "un sueño dentro de un sueño" ("*...a dream within a dream*", como en el poema de Poe), es la dolorosa verdad transmitida implícitamente en el complicado dibujo estructural de la Égloga III. Ya no nos llega el brillo enceguedor de la urna del Tormes, promesa de una desbordante plenitud que ignora las sombras y casi la nostalgia. Las ninfas bordan el pasado, lo irrescatable que se proyecta hacia el porvenir como un *fantasma* (y conviene tomar el término en el sentido etimológico) por la mágica intervención del arte. Un arte que, en el sentido platónico, sería tanto más falaz cuanto más compleja resultase la multiplicación de planos lograda, cuanto mayor fuese la lejanía del objeto real.

Ejemplar muestra de esta alquimia poética es el trabajo efectuado sobre el motivo del Tajo y el dolor de Nemoroso, indisolublemente unidos. Imagen evocada dentro de un epitafio, dentro de un tapiz, dentro de un poema, superposición de velos diversos que es la mejor manera de sugerir, en el habla, lo inefable. Reverberación de espejos en el primer espejo del mundo: el agua prístina, síntesis natural de lo evanescente y lo durable, de lo mismo y de lo otro, de la revelación y del engaño. El agua es ciertamente el mejor emblema para una teoría y una técnica de la mimesis que, si bien toma en cuenta, platónicamente, el abismo entre el ser y la apariencia, también exalta, como Apelles y Timantes (modelos de las ninfas —cfr. estr. 15— y prototipo del ilusionismo pictórico tan denigrado en la *República*) el hechizo fenoménico del arte en lo que éste tiene de misterio y de manifestación.

Poco importa luego, acaso, que la huella o estela de ese aparecer sea casi la nada: sombra, tránsito y transfiguración de la belleza que avaramente se muestra a los mortales, para dejar sólo un poco de espuma en el agua clara:

...y de la blanca espuma que movieron  
las cristalinas ondas se cubrieron.

MARÍA ROSA LOJO DE BEUTER  
Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas

#### BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

##### (A) Ediciones utilizadas

GARCILASO, *Obras*, edición, introducción y notas de Tomás Navarro Tomás, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obra completa*, edición preparada por Alfonso I. Sotelo-Salas, Madrid, Editora Nacional, 1976.

(B) *Fuentes manejadas*

OVIDIO, *Metamorphoses, I*, Great Britain, The Loeb Classical Library, 1946.

CASTIGLIONE, B., *El Cortesano*, traducción de Juan Boscán, Madrid, Saturnino Calleja, 1920.

SANNAZARO, JACOPO, *Arcadia*, secondo i manoscritti e le prime stampe con note ed introduzione di Michele Scherillo, Torino, Ermanno Loescher, 1888.

(C) *Bibliografía sobre las églogas garcilasianas y Garcilaso.*

ALONSO, DÁMASO, "Raíz española, la tradición culta", en *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.

-- "Garcilaso y los límites de la estilística", en *Poesía Española*, Madrid, Gredos, 1950, pp. 43-109.

ARAYA, GUILLERMO, "La fuente y los ríos en Garcilaso", *Estudios Filológicos*, nº 6, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Austral de Chile (Valdivia, 1970), pp. 113-134.

ARCE BLANCO DE VÁZQUEZ, MARGOT, *Garcilaso de la Vega, contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Madrid, 1930.

-- "La Égloga I de Garcilaso", *La Torre*, I, 2 (abril-junio 1953), pp. 31-68.

-- "La Égloga II de Garcilaso de la Vega", *Asomante*, V (1949), 1, 57-73 y 2, pp. 60-78.

AVALLE-ARCE, JUAN B., *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1950, pp. 48-53.

AZAR, INÉS, "La textualidad de la Égloga segunda de Garcilaso", *MLN*, XCIII, 2 (1978), pp. 176-208.

AZORÍN, "Garcilaso" (artículo extractado de *Los dos Luises y otros ensayos*, en *La poesía de Garcilaso*, libro editado por E. Rivers, Barcelona, Ariel, 1964, pp. 33-39).

CARAYON, MARCEL, "Le monde affectif de Garcilaso", *BHi*, 32 (1930), pp. 246-255.

CASCARDI, ANTHONY J., "The exit from Arcadia: Reevaluation of the Pastoral in Virgil, Garcilaso and Góngora", *Journal of Hispanic Philology*, IV, 2 (1980), pp. 119-142.

CIROT, G., "A propos des dernières publications sur Garcilaso de la Vega", *BHi*, 32 (1930), pp. 234-255.

CORREA, G. "Garcilaso y la mitología", *H.R.*, 45 (1977), pp. 269-281.

DAVIES, CARETH A., "Notes on some classical sources for Garcilaso and Luis de León", *HR*, 32 (1962), pp. 202-216.

DUTTON, BRIAN, "Garcilaso's sin duelo", *MLN*, 80 (1965), pp. 251-258.

FERNÁNDEZ MORERA, DANIÓ, "Garcilaso's Second Eclogue and the literary Tradition", *HR.*, XLVII, 1 (1979), pp. 37-53.

GERHARDT, MIA, "La pastorale de la Renaissance en Espagne: Garcilaso de la Vega", en *La pastorale: essai d'analyse littéraire*, Assen, 1950.

GREEN, OTIS, "The Abode of the Blest in Garcilaso's Égloga Primera", *RPh*, 6 (1952-1953), pp. 272-278.

- "Garcilaso" en *Spain and the Western Tradition*, Madison, 1963, t. I.
- JONES, R. O., "The idea of love in Garcilaso's Second Eclogue", *MLR*, 46 (1951), pp. 388-395.
- "Garcilaso, poeta del humanismo", *Clavileño*, V, 28 (julio-agosto 1954), pp. 1-7. (*La poesía de Garcilaso*, pp. 51-70).
- KOMANECKY, P. M., "Epic and Pastoral in Garcilaso's Eclogues", *MLN*, 86 (1971), pp. 154-166.
- LAPESA, RAFAEL, *La trayectoria poética de Garcilaso*, 2ª ed. corregida, Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- LASSO DE LA VEGA, J. S., "Un motivo literario: Garcilaso y la fuente de Batres". *Estudios Clásicos*, 5 (1959-1960), pp. 311-322.
- LEVISI, MARGARITA, "La interioridad visualizable en Garcilaso", *Hispanófila*, año 25, nº 73 (setiembre de 1981), pp. 11-20.
- LUMSDEN-KOUVEL, AUDREY, "Problems connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega", *HR*, 15 (1947), pp. 251-271.
- MACDONALD, INÉS, "La segunda Égloga de Garcilaso", en *La poesía de Garcilaso*, pp. 209-235).
- MAZZEI, ANGEL, "El agua en la poesía de Boscán y Garcilaso", *BAAL*, X (1942), pp. 497-505.
- MELE, E., "In margine alle poesie di Garcilaso", *BHi*, 32 (1930), pp. 218-245.
- MONTESINOS, J. F., "Centón de Garcilaso", en sus *Ensayos y estudios de literatura española*, México, 1959; Madrid, 1970.
- PARKER, A., "Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue", *BSS*, 25 (1948), pp. 222-227.
- RIVERS, E. L., (editor), *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel, 1964.
- (autor), "The Pastoral Paradox of Natural Art", *MLN*, 77 (1962), pp. 130-144.
- "Las Églogas de Garcilaso: ensayos de una trayectoria espiritual", *Atenea*, CLI, 401 (1963), pp. 54-64.
- "Albanus as Narcissus in Garcilaso's Second Eclogue", *HR*, 41 (1973), pp. 297-304.
- "Review Article: Spain and the Western Tradition", *MLN*, LXXX (1965), pp. 235-244.
- SALINAS, PEDRO, "The Idealization of Reality: Garcilaso de la Vega" en *Reality and the Poet in Spanish Poetry*, Baltimore, 1966.
- SPITZER, LEO, "Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271", *HR*, 20 (1952), pp. 243-248.
- TER HORST, ROBERT, "Time and Tactics of Suspense in Garcilaso's Égloga Primera", *MLN*, 83 (1968), pp. 145-163.
- WALEY, PAMELA, "Garcilaso's Second Eclogue is a Play", *MLR*, 72 (1977), pp. 585-596.
- "Garcilaso, Isabel and Elena. The Krowth of a Legende", *Bulletin of Hispanic Studies*, LVI, 1 (1979), pp. 11-16.
- WOODS, M. J., "Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue", *MLN*, 84 (1969), pp. 143-156.

(D) *Bibliografía adicional*

- BACHELARD, GASTÓN, *El agua y los sueños*. Ensayo sobre la imaginación de la materia, México, F.C.E., 1978.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos tradicionales*, Nueva edición revisada y ampliada por el autor, Barcelona, Labor, 1969.
- CHEVALIER, GHEERBRANT y otros, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974.
- DAREMBERG y SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Paris, Hachette, 1926, t. I, 2ª parte, artículos "Fontaine" y "Nymphes".
- ELIADE, M., *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1955.
- *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951.
- *Mitos, sueños y misterios*, trad. Lisandro Galtier, Buenos Aires, Fabril, 1971.
- *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973.
- JUNG, C. G., *Símbolos de transformación*, edición revisada y aumentada de *Transformaciones y símbolos de la libido*; supervisión y notas de Enrique Butelman), Buenos Aires, Paidós, 1977.
- *Psicología y Alquimia*, Barcelona, Plaza y Janés, 1977.
- *La Psicología de la Transferencia*. Esclarecida por medio de una serie de imágenes de la alquimia. Prólogo y notas de Enrique Butelman, Buenos Aires, 1978.
- LOJO DE BEUTER, MA. ROSA, "El simbolismo del carmen, LXIII de Catulo, Argos, Asociación Argentina de Estudios Clásicos, año IV nº 4 (Buenos Aires, noviembre de 1980), pp. 105-119.
- MARITAIN, JACQUES, *Arte y Escolástica*, Buenos Aires, Club de Lectores, 1972.
- RICOEUR, PAUL, *La metáfora viva*, trad. G. Baravalle, Buenos Aires, La Aurora, Megápolis, 1977.
- VILLEGAS, ANTONIO DE, "Ausencia y Soledad de Amor", *BRAE*, t. XXIX (1949), pp. 123-133 (publicada por Francisco López Estrada.

SIGLAS UTILIZADAS

- BAAL...** *Boletín de la Academia Argentina de Letras.*
- BH...** *Bulletin Hispanique.*
- BRAE...** *Boletín de la Real Academia Española.*
- BSS...** *Bulletin of Spanish Studies.*
- HR...** *Hispanic Review*
- MLN...** *Modern Language Notes.*
- MLR...** *Modern Language Review.*
- RPh...** *Romance Philology.*

## TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN EL ROMANCE DE "EL PRISIONERO"

El estudio de una obra perteneciente al romancero tiene que trazarse, a nuestro modo de ver, en una doble vertiente: una externa que nos llevaría a considerarla en su relación con las tradicionales de las cuales deriva reconstruyéndolas dentro de la posible y otra interna que nos haría estudiar al poema en cuanto tal, es decir, ver cómo juegan en él las tradiciones y qué significado nuevo adquieren; pero resulta ser este último aspecto más dificultoso de lo que se supone. La gran cantidad de frases y acciones formularias existentes nos hacen pasar por alto palabras, versos o situaciones capitales para el significado final de la obra. Un caso apreciable es el del romance de "El Prisionero", pues si lo interpretamos solamente como una confluencia de lugares comunes estaremos muy lejos de lograr su comprensión. Intentaremos ver entonces qué tradiciones confluyen en él e interpretarlas en su nuevo contexto.

Si bien se lo considera nacido a la sombra de los acontecimientos sufridos por el rey García, el poema trasciende tal circunstancia hasta identificarse con la voz anónima de cualquier prisionero. De las dos versiones que se poseen del romance ninguna conserva alguna referencia que la hinque más en los hechos históricos. Si en realidad ese fue su origen, la obra es una prueba más de cómo el romancero transforma la historia en materia poética.

El romance gozó de gran popularidad en su época y, por razones que ya veremos, el exordio al mes de mayo circuló aislado sirviendo como elemento ambientador de las acciones de los romances. Así Menéndez Pidal nos informa que halló versiones del romance de "Gerineldo" encabezadas por el exordio a mayo.<sup>1</sup> En el *Cancionero de Romances* publicado en Anvers, en 1550, a poco de haber transcritto su autor la versión extensa del romance de "El Prisionero", coloca al romance de "Flérida" que, con ciertas variantes, recrea una "Canción de Mayo". Todo esto nos permite observar que el exordio a mayo tuvo una vida independiente de la del resto del romance y que, por tal motivo, sus raíces tradicionales son más profundas y complejas. En cuanto a la estructura podemos dividir el poema en dos partes equilibradas y bien diferenciadas entre sí que conservan una firme unidad:

a) los primeros ocho versos que son un exordio lírico al mes de mayo cuya amplia vida autónoma corrobora que nuestra división no es arbitraria;

b) los ocho restantes que, formando el canto lírico en sí, están volcados por entero a la circunstancia del narrador.

---

<sup>1</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 250.

Estas dos partes delimitan ámbitos diferentes: a) uno externo, lleno de luz y de vida; b) uno interno, el de la prisión, lúgubre y monótono. Veamos primeramente las relaciones que guarda la primera parte con la tradición.

Las descripciones paisajistas durante la Edad Media oscilaron entre el realismo topográfico, del cual se sirvió Menéndez Pidal para el estudio de varios aspectos del *Poema de Mio Cid*, o el idealismo absoluto como se observa en el "Aucto XIX", de *La Celestina*, donde el paisaje evocado por Melibea participa en el deleite de los amantes.<sup>2</sup> Lo que importa destacar es que no hace falta llegar a Garcilaso para encontrar una naturaleza idealizada; ya se hallaba en los albores de la literatura peninsular y el romance de "El Prisionero" se introduce dentro de esta corriente paisajista.

La primera de las dos partes en que dividimos la obra es una recreación idealizada de la naturaleza. Con ella el romance se entronca con una vieja tradición: las "Canciones de Mayo" cuyos primeros vestigios en la literatura castellana los encontramos en el *Libro de Alexandre*. Hay que advertir que este tipo de composiciones se hallan relacionadas con la descripción de las cuatro estaciones y la de los meses del año. Trataremos de ordenar los variados elementos que nos presenta dicha obra para encontrar una posible filiación entre ésta y el romance que nos ocupa.

El tema en el *Libro de Alexandre* se da en una triple vertiente: a) la existencia de una "Canción de Mayo" que comprende las estrofas 1950-1954 en la edición de Jesús Cañas Murillos y una segunda alusión que ocupa los dos primeros versos de la estrofa 1338;<sup>3</sup> b) el tópico literario de las cuatro estaciones (estrofas 657-658); c) la descripción de los meses del año (estrofas 2554-2566).

Este complejo panorama literario halla su unidad en la descripción de las estaciones del año de la cual representa, sin duda, una etapa avanzada. Debemos presumir que originariamente existió un poema cuyo tema fuera la descripción de las cuatro estaciones; que posteriormente haya nacido la de los meses del año y finalmente la "Canción de Mayo". Pero todo, necesariamente, debe quedar en el campo de la hipótesis, puesto que ya se presentan las tres en forma autónoma en el *Libro de Alexandre*.

Si buscamos el origen de tales composiciones, debemos remontarnos a la literatura latina. Ya encontramos en el "Liber Secundus" de la *Metamorfosis*, de Ovidio la descripción de las cuatro estaciones. El poeta describe el palacio del Sol donde se halla Febo y, junto a él, los Días, Meses, Años y Siglos. Intercala luego una pequeña pintura de las cuatro estaciones:

... *purpurea uelatus ueste sedebat*  
*in solio Phoebus claris lucente smaragidis.*

<sup>2</sup> FERNANDO DE ROJAS, *Tragicomedia de Calixto y Melibea, libro también llamado La Celestina*, edición crítica por M. Criado de Val y G. D. Trotter, Madrid, C.S.I.C., Clásicos Hispánicos, 1970, pp. 279-280.

<sup>3</sup> Anónimo, *Libro de Alexandre*, edición de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Editora Nacional, 1978.

*A dextra laeuaque Dies et Mensis et Annus  
Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae  
verque nouum stabat cinctum florente corona,  
stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat,  
stabat et Autumnus, calcatis sordidus uuis,  
et glacialis Hiems, canos hirsuta capillos.*<sup>4</sup>

(El claro Febo estaba sentado en un solio luciente de esmeraldas velado por un vestido púrpura. A derecha e izquierda Día, Mes, Año, Siglos y, colocadas a igual espacio, las Horas, y la joven Primavera estaba rodeada con floreciente corona; estaba el desnudo Estío y llevaba una con espinas plantadas y estaba el Otoño, con sórdidas uvas pisoteadas, y el glacial Invierno rodeaba los canos cabellos con una hirsuta corona).

La escueta descripción de las cuatro estaciones en el *Libro de Alexandre* se aproxima bastante a la hecha por Ovidio.

Estaba don Invierno con vientos e heladas;  
el Verano con flores e dulçes mañanadas;  
El Estío con soles e miesses espigadas;  
Autumno vendimiando e haciendo pomadas (E. 657)

Son varias las similitudes que podemos encontrar entre ambas obras aunque a veces se trate de procedimientos comunes y no de copia. En ambas hay un verbo que rige toda la descripción (*stabat*-estaba) que indica la presencia física de la estación; las estaciones están personificadas aunque en el texto español resalta más gracias al uso medieval de la palabra "don"; por último ambas describen las estaciones remarcando lo típico de cada una aunque el poeta español acentúa el color local de su descripción colocando, preferentemente, los frutos que brinda la tierra en cada ocasión.

La descripción de los meses del año y del mes de mayo pudo haber sido la descripción pormenorizada de las cuatro estaciones y, en el caso de las "Canciones de Mayo", se entrecruzaría con la tónica del *locus amoenus* dándole el carácter de estación paradisíaca.

¿Cuál es el lazo que vincula el romance con las "Canciones de Mayo"? Es difícil hallarlo. Debemos hacer referencia, nuevamente, al *Libro de Alexandre* pero no precisamente a la "Canción de Mayo" que contiene sino a los dos primeros versos de la estrofa 1338:

El mes era de mayo cuando salen las flores,  
cuando vistién los campos de diversos colores;

La semejanza entre el comienzo de la "Canción de Mayo" ("El mes era de mayo un tiempo glorioso, / cuando fazen las aves un solaz deleitoso...") y los versos arriba citados nos dan la pauta que ya en el siglo XIII se trataba de una fórmula. Si atendemos el paralelismo, similar al del romance, mediante el cual se desarrollan los versos de la estrofa 1338, advertiremos que, indudablemente, fue ésta y no la de la "Canción de Mayo" la forma que prosperó y

<sup>4</sup> OVIDIO, *Metamorfosis*, México, U.N.A.M., 1979, "Liber Secundus", vv. 23-30.

que la tradición creó la "Canción de Mayo" del romance atendiendo a estos paralelismos que remarcan el aspecto temporal.

Entrando en lo que podría ser un análisis interno del poema, vemos que gira en torno a una idea: mayo. Tal idea está expresada al comienzo con la insistente referencia temporal y en forma callada al final del poema lamentando un hecho ocurrido en esa misma época del año. Este desarrollo del tema le da una estructura circular a la poesía. El primer verso precisa una referencia temporal ("Que por mayo era por mayo..."). Para su estructuración bímembre sirve de eje el pretérito imperfecto que dibuja lo evocado como un punto en el devenir histórico. Esta referencia temporal, al igual que otras que aparecen en el romancero (por ejemplo, la fiesta de San Juan), cumple la función de recrear cierto ambiente. Se quiere resaltar claramente la estación: el florecimiento de la naturaleza y la vida.

Los versos que constituyen la "Canción de Mayo" se sitúan ante una nueva perspectiva del tiempo ("... cuando hace la calor, / cuando los trigos encañan / y están los campos en flor, / cuando canta la calandria / y responde el ruisenior, / cuando los enamorados / van a servir al amor;"). Se desarrollan en un presente que no es puntiforme sino atemporal rescatando los valores eternos de aquel mayo que evoca. El uso anafórico del adverbio temporal "cuando" indica la perduración de la acción los cuales, juntamente con las formas verbales, constituyen el sostén del cuadro. El poeta nos lleva del plano anecdótico al descriptivo sin puente alguno pero él se encarga de deslindarlos nítidamente con el empleo de las formas verbales.

La "Canción de Mayo" del romance recrea los tópicos propios de este tipo de composiciones: el calor de la estación con sentido acogedor, la fertilidad simbolizada por frutos o flores y junto a éstos el sentimiento del amor que trae la fertilidad en los hombres. Sin embargo, el más importante de todos es la referencia a las aves como reveladoras de una armonía universal. Este es un concepto fundamental en la vida del hombre medieval que se deja entrever en la religión y en la sociedad. Toda ruptura de la armonía trae aparejado un conflicto. Piénsese, por ejemplo, en el *Poema de Mio Cid* donde la trama gira en torno a la quiebra de la armonía existente entre señor y vasallo finalizando la misma con la superación de esa ruptura.

Esta armonía llevada a otros aspectos de la existencia era expresada mediante la música. Es significativa aquella escena del "Aucto I" de *La Celestina* donde Calisto, luego de ser rechazado por Melibea ejecuta su laúd:

Sem. — Destemplado esta esse laud.

Cal. — ¿Como templara el destemplado? ¿Como sentira el armonia aquel que consigo esta tan discorde; aquel en quien la voluntad a la razon no obedece; quien tiene dentro del pecho aguijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa?<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Ob. cit., p. 26.

El rechazo de Melibea impidió que entre ambos se realizara una relación armónica; por tal motivo, en esta escena la desacordanza espiritual de Calisto quiebra la armonía de su música que es tan sólo una proyección de su interior.

Otro modo de reflejarla es a través del canto de las aves. En todo lugar ideal la referencia al canto como el aspecto espiritual del prado no es un elemento accesorio sino el más importante; así en el *Libro de Alexandre* se describe un lugar ideal donde de seis estrofas que abarca la composición (E. 935-940) una está dedicada al canto de las aves:

Que por la buena sombra o que por la fontana,  
allí venién la aves tener la meridiana;  
allí fazién los cantos dulçes cada mañana,  
mas non cabié ave si non fues palaçiana (E. 939).

Pero aun el "lugar ideal" y el "canto de las aves" presentan otro aspecto. Autores como Berceo encuentran en los pájaros el símbolo de una armonía celestial.

Unas tienén la quinta, e las otras doblavan...  
Aves torpes nin roncás hi non se acostavan.<sup>6</sup>

En el romance se retoma la idea del canto de las aves como un símbolo de armónica correspondencia amorosa. El punto y contrapunto creado por la calandria y el ruiseñor sugieren la perfección del mundo evocado.

Los últimos versos de la "Canción de Mayo" introducen el tópico cortesano del servicio a la dama ("...cuando los enamorados / van a servir al amor"). Esto marca una diferencia entre la "Canción de Mayo" del romance y sus predecesoras, pues si bien el tema del amor aparece en composiciones anteriores, no lo hace bajo el ropaje del servicio a la dama.

Hasta aquí el poeta recreó el mundo exterior como una morada de plenitud. El próximo verso ("...sino yo, triste, cuitado...") da un giro total a una esfera íntima introduciendo, de este modo, los aspectos líricos del romance. De esta manera todo el paisaje descrito anteriormente se subjetiviza. Esta segunda parte del poema tendrá caracteres antitéticos: a la alegría de la existencia expresada en la "Canción de Mayo", el prisionero opone ahora su aflicción.

El narrador hace solamente una breve referencia a su situación que le permite cobrar universalidad sin identificarlo con tal o cual personaje histórico ("...que vivo en esta prisión..."). Configura un mundo de monotonía aislado de aquel que evoca pero, no obstante, unido por una misma atemporalidad y proximidad. El uso del presente en el plano narrativo y en el descriptivo le sirve para expresar la proximidad física de ambos mundos así como una situación que se transforma en permanente, eterno estar. El prisionero, co-

---

<sup>6</sup> GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, C.C., 1934, "Introducción", E. 8.

mo un espectador y recreador de la realidad antes evocada, llega a la negación del transcurso temporal (“...que ni se cuando es de día / ni cuando las noches son...”); hallando que toda la vida que encuentra su plenitud en el exterior le está negada. De ahí que recuerde con un valor afectivo al gallo (él lo llama “avecilla”) que le marcaba el fluir temporal, único vínculo que guardaba con el mundo exterior.

El próximo verso del romance (“Matómela un balletero...”) agrega otra nota costumbrista. Durante la primavera, debido a la mengua de productos de la tierra, era común alimentarse de aves; por eso, Juan Ruiz recogiendo esta tradición escribe en su recreación del mes de mayo:

...fuían d'él los gallos, ca todos los yantava;  
los barbos e las truchas a menudo yantava.<sup>7</sup>

El balletero mencionado en el romance lo único que hace es matar para comer pero desde la perspectiva del prisionero ese hecho acentúa su aislamiento. Lo que interesa destacar es que el verso concreta un hecho puntiforme anunciado en el primer verso (“...era por mayo...”) que encuadra toda la acción del romance. El último verso (“...dele Dios mal galardón”) es una fórmula épica frecuente en el *Poema de Mio Cid*.<sup>8</sup> El galardón significaba para el caballero medieval el justo premio otorgado por Dios en recompensa a lo hecho. En el romance funciona como verso de cierre donde lo evocado concluye en una queja esperanzada que abre expectativas hacia el futuro. Impotente en su soledad el prisionero confía en la justicia divina.

Como vemos, en su brevedad el romance es un complicado tejido de elementos (canción tradicional, costumbres, fórmula épica) que encuentran su unidad en el aspecto lírico del poema que, como elemento unificador, se vuelve esencial para su estructura.

HUGO OSCAR BIZZARRI  
*Facultad de Humanidades y  
Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata*

<sup>7</sup> ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de Buen Amor*, edición de Jacques Joset, Madrid, C.C., 1974, E. 1288.

<sup>8</sup> Anónimo, *Poema de Mio Cid*, edición y notas de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, C.C., 1946, vv. 2126, 2641, 2782, 2855, 3416.

## AFECTIVIDAD Y EXPRESIÓN

La consideración de la lengua como medio de comunicación social parcializa a veces su valoración ya que se la define por sus aspectos representativos y se posterga su caudal subjetivo. Parece olvidarse que la lengua no sólo sirve al hombre para comunicar cosas, sino, también, para reflejar su interioridad. Pero como es sumamente difícil dar una expresión exacta a cada vivencia afectiva, no existe —en forma sistemática— una lengua que la manifieste. Esa dificultad parece haber signado los estudios sobre el tema. La lingüística ignora la afectividad hasta en las definiciones del lenguaje

considerando que el lenguaje es la expresión del pensamiento y que la palabra es la expresión de una idea, cuando la realidad es que el lenguaje es la expresión de los pensamientos y de los sentimientos y la palabra es la expresión de una idea y de una emoción, ya sea destacada, ya insentida.<sup>1</sup>

En cuanto a la psicología, basa generalmente sus estudios referidos al proceso de elaboración lingüística, en un análisis intelectual y sólo ocasionalmente cita lo sentimental como motivación importante, a pesar de la fuerza de la afirmación de Delacroix:

El lenguaje afectivo precede al lenguaje intelectual.<sup>2</sup>

Por otra parte la sociedad contemporánea muestra en todas sus manifestaciones un encumbramiento de la razón frente a una postergación del sentimiento que muchas veces se disimula como algo vulgar, indigno de ciertos niveles sociales o intelectuales. García de Diego hace notar que la autodefinition del hombre como *homo sapiens* demuestra que considera como único fin el logro del conocimiento y olvida el cultivo de las virtudes morales.

Sin embargo, la potencia emotiva no puede ser acallada y surge constantemente —aunque no sea voluntaria—, en las frases más comunes y usando los recursos más simples. Son innumerables las palabras a las que la afectividad ha quitado su significación etimológica. Por ejemplo, "bárbaro" resignó primero su acepción de "extranjero" ante la condición brutal que definía al pueblo designado y hoy, en el castellano que hablamos los argentinos, esa segunda significación peyorativa ha sido suplantada por lo que es una expresión de elogio, de admiración.<sup>3</sup>

1 VICENTE GARCÍA DE DIEGO, "La afectividad en el lenguaje" en *Lecciones de lingüística española*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1951, pp. 13-14.

2 Citado por García de Diego, p. 21.

3 García de Diego señala que también es frecuente el fenómeno opuesto, es decir, que la inteligencia descargue a las voces de su valor afectivo. Por ejemplo, *consternado* (caído al suelo) y *aterrado* (caído a tierra) hoy han perdido su riqueza emocional y sólo indican una depresión anímica, p. 43.

La revalorización de la afectividad en la vida y en el lenguaje persigue un fin trascendente, pues su reconocimiento implica el de los valores morales hoy postergados por una sociedad racionalista y utilitaria.

García de Diego define como afectividad

a todo lo que no es concepto o conocimiento, esto es, al conjunto de reacciones anímicas de origen físico o moral que, como en polos positivo y negativo, en un opuesto movimiento de buscar y rechazar, produce en nosotros el bien y el mal.<sup>4</sup>

Esas reacciones anímicas —el amor y el odio, la audacia y el temor, la generosidad y la envidia, la admiración y el desprecio, el entusiasmo y la indiferencia, la pasividad y la violencia...— exigen un lenguaje propio o un uso distinto del lenguaje común. El análisis de ese lenguaje es el propósito de este trabajo.

### *Clasificación de los recursos del lenguaje afectivo*

García de Diego afirma —después de remarcar la limitación expresiva de la afectividad— que las manifestaciones más ricas de lo afectivo se encuentran en la lengua oral o coloquial, pero su estudio también es válido en las formas escritas, es decir, en la lengua literaria, en la que a través del estilo se puede descubrir la especial intencionalidad que surge del matiz connotativo de las palabras.

De acuerdo con esta distinción se puede hablar de:

1. Medios orales de la afectividad.
  - 1.1. Inflexión del grupo fónico
  - 1.2. Actitud psicológica del hablante
    - 1.2.1. Oración enunciativa
    - 1.2.2. „ desiderativa
    - 1.2.3. „ dubitativa
    - 1.2.4. „ interrogativa
    - 1.2.5. „ exhortativa
  - 1.3. Modulación
    - 1.3.1. Acento de intensidad
    - 1.3.2. Pausas de entonación
2. Medios escritos de la afectividad.
  - 2.1. Medios propios.
    - 2.1.1. La interjección
    - 2.1.2. Sufijos valorativos.
      - 2.1.2.1. Diminutivos
      - 2.1.2.2. Aumentativos
      - 2.1.2.3. Despectivos
    - 2.1.3. Términos hipocorísticos
    - 2.1.4. Expresiones espletivas
    - 2.1.5. Conjuros e insultos
    - 2.1.6. Términos teñidos de afectividad
    - 2.1.7. Frases hechas y comparaciones

---

<sup>4</sup> VICENTE GARCÍA DE DIEGO, ob. cit., p. 9.

## 2.2. Medios complementarios o implícitos.

2.2.1. Hipérbole

2.2.2. Personificación y animismo

2.2.3. Sinécdoque

2.2.4. Repetición

2.2.5. Reticencia

2.2.6. Eufemismo

2.2.7. Metáfora

2.2.8. Ironía

2.2.9. Hipérbaton

2.2.10 Silepsis

### *El lenguaje afectivo de El Casamiento de Laucha*

La elección de este relato obedece a una riqueza expresiva que supera lo semántico —“El sentimiento desborda al lenguaje”<sup>5</sup>— para trasuntar una variedad de matices que señala muy bien Anderson Imbert:

La intención armónica de Laucha, que está contando su vida cara a cara con el auditorio, infunde a su palabra ritmos, matices de sonido, tonos, figuras acústicas, y todo el relato se conforma sonoramente en una sola confidencia. El argentino lee *El casamiento de Laucha* y de pronto oye cómo le canta al oído la lengua vernácula; y estos ritmos y tonos se asocian inmediatamente a la imagen familiar de compatriotas que conversan, y por sortilegio de la melodía del lenguaje, presentimos, evocamos a Laucha con todas las actitudes corporales del narrador, con el relampagueo de la mirada, la sonrisa, la digitación, el suspiro, la palmada sobre el muslo, el esguince y la risa, la modulación de la voz dibujada en la fisonomía de cada instante... Es decir, que el lector argentino recupera la total realidad de Laucha en el momento en que pone en juego sus posibilidades de expresión oral.<sup>6</sup>

#### 1. *Medios orales de la afectividad*

En *El Casamiento de Laucha*, narrada casi totalmente en primera persona y abundante en diálogos, el rastreo de estos medios orales es fecundo y revelador, ya que la intencionalidad del habla de Laucha es la que nos lo va haciendo conocer, no sólo por lo que dice sino también por la entonación especial con que marca muchas de sus expresiones.

Todo lenguaje es una inducción al oyente, y para esa inducción ponemos una energía suficiente, que es un valor emotivo... La inducción afectiva tiene su especial tonalidad expresiva, y en muchas lenguas ha creado modos gramaticales, como el optativo y el imperativo.<sup>7</sup>

El tono de una frase depende de la frecuencia de vibraciones sonoras. Esa curva melódica o entonación “es el comentario perpetuo que nuestra sensibilidad va poniendo al pensamiento”.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Frase de Delacroix citada por García de Diego, p. 11.

<sup>6</sup> ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1942, pp. 29-30.

<sup>7</sup> VICENTE GARCÍA DE DIEGO, ob. cit., p. 34.

<sup>8</sup> AMADO ALONSO y PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Gramática Castellana. Primer curso*, 28ª edición, Buenos Aires, Losada, 1977, p. 128.

1.1 *Inflexión del grupo fónico*: Puede ser ascendente (cuando la expresión es incompleta y la atención permanece tensa) o descendente (cuando la expresión se considera acabada y la atención disminuye).

En el capítulo 4, cuando Laucha permanece en la pulpería de Carolina esperando conseguir trabajo, mantiene con ella esta conversación:

- ¿Y yo también soy de los que no sirven?  
—¡Oh! ¡Usted no! —me contestó mirándome a los ojos.  
—¿Y entonces?, ¿no le dijo a mi amigo el repartidor?  
—Sí; son cosas que se dicen, y después...<sup>9</sup>. (p. 52).

En las preguntas breves e incompletas de Laucha se manifiesta a través del tono ascendente la ansiedad con que él espera ser aceptado como dependiente por Carolina, mientras que en las respuestas de ella —también breves— hay una intención de disculpa y cierta timidez, que requieren una entonación diferente. Incluso la suspensión final también es descendente para remarcar el escepticismo de la idea.

1.2 *Actitud psicológica del hablante*: Los matices anímicos mostrados en los ejemplos anteriores pueden clasificarse de manera más amplia y prolija.<sup>10</sup>

1.2.1 Cuando la oración es simplemente una declaración —afirmativa o negativa— la actitud que revela es enunciativa, corresponde a situaciones definidas, en las que no hay matices que impliquen otras posibilidades.

En el capítulo final hay un ejemplo muy ilustrativo; después de la cuadrera en la que Laucha compromete el último resto del capital de Carolina, la sentencia de Barraba

—La carrera es legal. Ha ganado Contreras (p. 80).

cierra, con la brevedad de un juicio sin apelaciones, la última esperanza del protagonista.

1.2.2 Frente a lo definido de esta actitud, está la desiderativa, en la que a través de distintos recursos, el hombre puede manifestar un deseo.

En el capítulo 7 Laucha, después de haber preparado durante un tiempo la situación,

—¡Ya has de caer!, ¡ya has de caer, mi vida! (p. 64).

llega el momento de declararle su amor a Carolina.

—Cuénteme algo de lo suyo... de su vida —me dijo— (p. 61)

yo hubiera bailado en una pata de puro contento... (p. 64).

En ambos hay —aunque por distintas razones— una expectativa feliz que se expresa en el tono esperanzado que corresponde a esta actitud.

<sup>9</sup> ROBERTO J. PAYRÓ, *El casamiento de Laucha. Pago chico*. Estudio preliminar y notas de Marcela Ciruzzi, Buenos Aires, Kapelusz, 1981.

<sup>10</sup> Entre las actitudes psicológicas también está incluida la exclamativa, que expresa una emoción intensa de diversos matices: enojo, entusiasmo, rencor, ternura, pesar. No se las enuncia separadamente porque los recursos que las caracterizan —los signos de exclamación, los pronombres enfáticos— se combinan con las otras actitudes y las matizan.

1.2.3 En el comienzo de la relación entre Laucha y Carolina aparecen también algunas oraciones dubitativas. Cuando él le demuestra su interés en comenzar a trabajar como su dependiente, ella le contesta:

—Si fuera sólo por eso de las recomendaciones, ni importaría, porque usted no tiene laya de ser mala persona, ¡al contrario!... Pero ¡qué ha de querer una colcccación así, cuando hasta de peón puede ganar dos o tres pesos diarios, cuando menos! (p. 53).

y el mismo escepticismo, en parte real y en parte fingido por una especie de coquetería, se revela cuando Laucha le propone fabricar licores

—¡Eso es tan difícil! ¡Se necesitan tantas cosas! (p. 58).

Esta reticencia inicial de Carolina, donde el deseo de aceptar a Laucha está frenado por cierta desconfianza y por prejuicios muy marcados, se desinhibe en la pregunta con que lo acorrala y le obliga a aclarar sus intenciones:

—Pero antes digamé la verdad... ¿Usted se casaría conmigo? (p. 64).

A partir de ahí la relación entre ellos supera la lentiud del comienzo y el juego de matices con que evalúan las mutuas probabilidades de acercamiento, va desapareciendo.

1.2.4 En el último ejemplo transcripto la duda se expresa a través de una pregunta, con la cual Carolina apela a la sinceridad de Laucha.

La oración interrogativa a veces —como en este caso— sirve para manifestar una duda, y en otros es sólo un recurso para hacer coloquial el estilo.

Laucha dirige sus preguntas al oyente para hacerlo cómplice de sus determinaciones:

¿Se ríen? (p. 53).

¿Eh?, ¿qué tal?, ¿qué me dicen? (p. 58)

¿No les parece natural? ¡Naturall (p. 74)

¿que si tengo noticias? Si... (p. 85)

En todas estas preguntas Laucha se pinta físicamente —uno adivina, como dice Anderson Imbert, un guiño intencionado, una sonrisa sobradora— y moralmente como el pícaro inescrupuloso y jactancioso. Frente a la inseguridad de Carolina está la firme postura del que no reconoce obstáculos para lograr sus fines.

1.2.5 El lenguaje apelativo tiene su manifestación más elocuente en las oraciones exhortativas. También en ellas se nota la conducta la Carolina quien, obedeciendo a sentimientos sinceros, consulta, busca la aceptación o trata de convencer al que cree su esposo. Su entrega se nota en el ruego con que, cuando ya ha perdido casi todo, le dice:

—Prometeme, al menos que si de esta hecha perdés, no vas a volver a jugar (p. 77).

Aun ante las situaciones más graves y aun cuando estalle al comprobar la vileza de él, terminaba apelando a su sensatez para reiniciar una vida equilibrada,

—¡Así no podemos seguir! ¡Estás tirando todo lo que he ganado con mi trabajo, canalla! ... ¡No es por la plata!, ¡no es por plata! ¡Es que veo que no me querés y que no pensás en mañana! (p. 76).

En las respuestas de él, por el contrario, la bravuconada acalla toda reflexión:

—¡Dejame en paz! ¡Sos una gringa de porral! ¡No me incomodés, que te puede costar muy caro! ¡Callate la boca, y más que ligerol, ¿eh? ¿me has entendido?... ¡Si no te callás, te va a pesar! (p. 76)

1.3 *Modulación*: La valoración diferente de cada palabra se manifiesta directamente a través de la forma en que modulamos, es decir, la diversidad de matices que damos a la voz. Al trasladar la expresión a la lengua escrita, existen dos recursos para marcar la modulación:

1.3.1 ACENTO DE INTENSIDAD O ÉNFASIS. Se pronuncian los sonidos con una claridad desusada.<sup>11</sup>

Cuando el negocio de los licores empieza a marchar, Carolina, entusiasmada por el éxito y tal vez también por el sentimiento que en ella comienza a despertar Laucha, le dice:

—Usted tiene unas manos de ángel (decía ánquel) y estamos ganando mucha plata, y... ¿quiere que le diga? Lo que yo necesitaba era un joven (coven) como usted... y ahora que lo conozco bien... ya le puedo prometer que... que vamos a ser *felices en todo sentido*.  
—¿Qué quiere decirme, señora, con *felices en todo sentido*?  
La gringa se desentendió, contestándome colorada:  
—Conversaremos esta noche, después de cerrar el negocio. Entonces le diré la contestación (p. 64).

El énfasis con que ella pronuncia la frase, pretende que Laucha repare en lo que le insinúa y se dé por enterado sin tener que forzar su recato y hablar directamente del asunto.

1.3.2 PAUSAS DE ENTONACIÓN. En la frase, o incluso en la misma palabra, suele hacerse una cesura cargada de una intención que puede ser reticente, humorística, hiperbólica.

En una de las habituales escenas del final de la narración, Laucha cuenta:

Carolina se había puesto furiosa.  
—¡Mal! ¡Mal!... —me decía atorada de rabia.  
—La patrona está llamando a la mama —decía un paisano.  
—¡O a la ma... múa del patrón! —retrucó otro (p. 81).

La indignación por la inexplicable conducta del marido, le hace prorrumpir en el breve comentario, usando su lengua materna (¡Pero!... ¡Pero!). La exclamación provoca las interpretaciones risueñas de los dos parroquianos que desvirtúan el sentido de la conjunción.

## 2. *Medios escritos de la afectividad*

Dentro de estos medios hay un primer grupo que explícitamente contiene matices afectivos. Se los clasifica como:

### 2.1 *Propios*. Dentro de ellos se encuentran:

---

<sup>11</sup> A veces lo que se recalca no es la palabra o frase íntegra, sino una sílaba. Se produce entonces una prolongación del sonido. Por ejemplo, ¡Aaalto! ¡Gooool!

2.1.1 LA INTERJECCIÓN. Es la forma más directa con que el hablante puede expresar sus emociones.

En la prosa coloquial de esta novela son frecuentes, especialmente cuando el protagonista quiere manifestar sus vivencias ante el oyente. Esta actitud es lógica ya que sólo ante él Laucha se muestra sin hipocresía, mientras que ante los personajes de la novela va desempeñando el papel que, según las circunstancias, le conviene más.

El diálogo que reproduce el encuentro con el cura Papagna es rico en interjecciones. Uno se imagina a Laucha boquiabierto y sorprendido ante el hallazgo de un pícaro más desvergonzado que él.

- ¡Espere un poco, señor cura!... Es que yo quisiera la, ¿cómo se dice?, ¡ahl ¡sí!, la despensa de las amonestaciones.
- ¡Allora so trantal
- Y que nos casara en casa de la novia...
- Allora so sesanta... Un pozo fá de meno.
- ¡Oh!, por eso no importa, señor cura: se le pagarán los sesenta pesos. Pero, ¿cuándo nos podrá casar?
- Cuanne vulite... ¿E qui é a compromesa?
- ¡Ahl ¡Sí! Doña Carolina, la viuda, ¿sabe? la de la pulpería de La Polvareda (p. 68).

## 2.1.2 SUFIJOS VALORATIVOS

2.1.2.1 DIMINUTIVOS. Su valor inmediato es el de empequeñecer lo designado, pero Amado Alonso hace una clasificación detallada que se adecua muy bien para sistematizar la variedad de matices con que aparecen usados en esta novela.

### *Diminutivo nocional*

El concepto "diminutivo" encierra el significado de pequeño, pero también, el de superlativo.

Paradójicamente el primero no es muy frecuente. En la novela se reconoce como tal al que cierra el retrato del cura Papagna:

yo no sé si han notado que hay gente que se diría que no se afeita nunca; pero entonces, ¿cómo es que siempre tienen cortos los pelitos de la barba?... (p. 67).

Con respecto a su valor superlativo —es decir, cuando podría reemplazárselo anteponiendo a la palabra primitiva el adverbio "muy"— García de Diego observa que su matiz en esos casos es más bien ponderativo, "entendiendo por tal un énfasis del afecto y un realce de la representación".<sup>12</sup>

Así están usados los diminutivos que, en el comienzo, emplea el narrador para retratar a Laucha:

Era pequeñito, delgado, receloso, móvil, [...] la cara angostita, la frente fugitiva y estrecha... (p. 43).

<sup>12</sup> AMADO ALONSO, "Noción, emoción, acción y fantasía de los diminutivos" en *Estudios Lingüísticos*, Madrid, Gredos, 1954, p. 199.

### *Diminutivo afectivo*

Es este un valor que el diminutivo conlleva desde sus orígenes. En unos casos, el afecto es valorativo.

Cuando Carolina le habla a Laucha de Cipriano, le dice:

...no somos más que yo y un viejito que está ahí... (p. 52).

Y esa ternura es retribuida por él, cuando comenta, después de saber que el forastero va a ayudarla en el negocio:

—¡Bien haigal Falta le hacía a la pobrecita... (p. 55).

En otras ocasiones, tiene un tinte despectivo. Así, ante una chanza de Laucha, Cipriano le reprocha:

—No friegue, pues, mocito (p. 55).

Y el reproche no está sólo en la palabra, sino también en el gesto:

Me miró con risita fregona (p. 56).

### *Diminutivo de frase*

Es una clasificación que hace Leo Spitzer y refiere a los diminutivos que tiñen a toda una expresión, impregnándola de su significado. Amado Alonso diferencia entre los que manifiestan un cierto temple afectivo —frecuente en el lenguaje literario— y los que presionan sobre el interlocutor, propios de la lengua coloquial.

Como ejemplo de los primeros se puede citar el último párrafo del capítulo 3, en el que Laucha transmite lo placentero del viaje que lo lleva a Pago Chico a través de los diminutivos que usa:

...volvimos a charlar, a fumar, a tomar unos traguitos; por fin, a la tardecita llegamos al destino de que hablara el hombre, y nos apeamos (p. 49).

Más adelante, cuando entabla amistad con Carolina,

Le dije que me quitaron un empleíto en Buenos Aires, por intrigas de un compañero traidor que me quería sustituir... (p. 53).

Aquí con el diminutivo busca acentuar su condición de víctima para conmover a su nueva patrona.

Otro ejemplo, dirigido al lector, se encuentra en el desenlace de la novela:

Yo saqué los pocos pesos que por casualidad había en el cajón, ensillé el maceta, ¡y si te he visto no me acuerdo! Agarré para otro lado, después de hacer pedazos el papel de Papagna, muy tranquilo y segurito de que no me iban a perseguir... ¡Qué!, ¿y se afligen por tan poco? (p. 85).

La imagen de cinismo y maldad que ha redondeado Laucha a través de todo su relato se impone al lector y se reafirma con ese "segurito" con que se jacta de la impunidad de todos sus delitos.

### *Diminutivos activos*

Como los últimos, éstos también se dirigen al interlocutor y los más evidentes son los que funcionan como vocativos.

En los primeros tiempos, cuando aún disimulaba sus intenciones, Laucha solía dirigirse a Carolina en esta forma:

—¡Ya verás, m'hijita, qué felices vamos a ser!... (p. 65).

### *Diminutivos efusivos*

Son los términos tiernos o melosos muy comunes en el lenguaje de los enamorados.

Cipriano evoca la vida feliz de Carolina en su primer matrimonio, y dice, reproduciendo seguramente los términos tiernos que solían usar los esposos:

Cuando vivía el finau, todo era mimos y comiditas (p. 56).

### *Diminutivos de cortesía*

Su misión es atenuar la fuerza del término usado cuando éste puede resultar fuerte o chocante al oído de quien escucha. Cipriano comenta con Laucha la dureza de la viudez:

La mujer no ha di andar sola, después de haber tirao en yunta... Solita, se hace mañera, y no sirve ni p'a noria (p. 55).

También en labios de Laucha hay un diminutivo de cortesía cuando se atreve a hablarle de amor a Carolina:

...y perdone el atrevimiento, yo me comprometería a hacerla feliz, y que se olvidara del finadito (p. 61).

### *Diminutivo representacional*

Este diminutivo aparece cuando ya no nos basta el pensamiento conceptual y queremos tener e imponer la representación imaginativa.<sup>13</sup>

Mientras unos poseen una función activa, hay otros, llamados estético-valorativos, que buscan destacar el valor subjetivo de algunos objetos.

Carolina le habla de su "dote" a Laucha en estos términos:

dijo que el negocio no era más que una parte de su fortunita, porque tenía un campito ahí cerca, arrendado a unos vascos, unos pesitos puestas en Buenos Aires, en el Banco de Italia, y algunas cositas más que yo vería después (p. 65).

Los bienes que con mucho esfuerzo ha reunido tienen para Carolina —digna inmigrante italiana— un valor fundamental y ella lo destaca a través de los diminutivos usados.

---

<sup>13</sup> AMADO ALONSO, ob. cit., p. 218.

Amado Alonso reconoce la semejanza de los estéticos valorativos con los afectivos, pero los diferencia así:

Quando predomina lo afectivo y dinámico llamamos al diminutivo emocional, cuando predomina lo contemplativo y discernidor lo llamamos estético y valorativo.<sup>14</sup>

2.1.2.2. AUMENTATIVOS. Aluden en general a objetos, situaciones o cualidades agrandados o intensificados. En el castellano de los argentinos, el sufijo "azo" —que aparece en los cuatro primeros ejemplos— tiene un valor ponderativo.

...un humazo terrible que no dejaba divisar las paredes (p. 54).

Y es buenaza la patroncita (p. 56).

...me dejaba un juego lindazo para mis intenciones (p. 60).

Tomé unos cimarrones con ño Cipriano [...] con quien nos habíamos hecho amigazos (p. 62).

¡Qué iba a tener permiso el cura picarón (p. 69).

Este último sufijo encierra un sentido opuesto cuando Laucha dice:

...no estaba ni alegrón siquiera (p. 46).

o refiriéndose a Carolina

...pero ya quedó sentida para siempre, y asustadiza y tristona (p. 73).

Significa "un poco alegre" o "un poco triste" respectivamente. También puede tomar el aumentativo un matiz despectivo. Así está usado cuando dice:

...el ginebrón me hizo boracear (p. 81).

donde la bebida está desvalorizada, tal vez más que por su escasa calidad, por el efecto que produjo.

A las relaciones que hace mostrador por medio, las califica de "amigotes" (pp. 46 y 75) y al hacerlo reconoce que no son "grandes" amigos, sino circunstanciales, de los que se acercan para aprovechar una copa, compartir un comentario mal intencionado o jugar una partida.

2.1.2.3 DESPECTIVOS. Son muy frecuentes en el habla de Laucha quizá como reflejo de su seguridad y aplomo ante las personas y las situaciones que debía vivir. Clasifica a los parroquianos en "paisanaje" y "gringaje" (p. 50), del cura Papagna dice que era "gordinflón" y "narigueta" (p. 67), los entretenimientos principales en la pulperías eran las "jugarretas", "bailongos" (p. 74) y el "beberaje" (p. 75).

En otros casos el matiz despectivo no lo da el sufijo sino que está contenido en toda la palabra. A su matrimonio con Carolina lo define como "casorio" (pp. 45 y 71) y cuando se despide de ella para ir a la Capital en busca de elementos para fabricar licores describe así la despedida:

Me fui a despedir de la gringa que me dio tres o cuatro sacudones de mano, con los ojos aguachentos... (p. 63).

<sup>14</sup> AMADO ALONSO, ob. cit., p. 220.

Más chocante aún el contraste entre el cinismo de él y la afectividad de ella, es en el párrafo en que retrata a Carolina en su traje de boda:

Carolina se había encajado un gran traje de seda negra, con pollera de volados y bata de cadera, y se había puesto una manteleta en la cabeza, que le pasaba por detrás de las orejas y se ataba debajo de la barba, unas caravanas larguísimas de oro que le zangoloteaban a los lados de la cara redonda y colorada, y un tremendo medallón con el retrato del finadito, de medio cuerpo (p. 71).

**2.1.3 TÉRMINOS HIPOCORÍSTICOS.** Son las frases o palabras que en el discurso expresan ternura, ya sea por su significado o por ser la reproducción de los balbuceos infantiles. En la novela aparecen referidos a Carolina:

¡Ya has de caer!, ¡ya has de caer, mi vidal! (p. 64).

—¡Mi alma!, ¡te debo la vida! —le dije (p. 81).

Paradójicamente, la afectividad de las expresiones tiene un valor relativo en labios de Laucha, en unos casos porque mientras las pronuncia está calculando qué beneficios sacará para sí de esas situaciones y en otros —como el último, que corresponde a la escena en la que Laucha reconoce que ella lo salvó de las puñalas de Contreras—, porque la buena intención es fugaz e inmediatamente vuelve al desorden que hace desgraciada a su mujer.

**2.1.4 EXPRESIONES ESPLETIVAS.** El énfasis —que oralmente se manifiesta a través del acento de intensidad y de las pausas de entonación— tiene también su expresión léxica: hay palabras que pueden suprimirse sin que cambie el sentido de la expresión pero que le dan a ésta un matiz emotivo distinto.

Laucha dice que la pulpería de la estación Benavídez “era un boliche con cuatro botellas *locas*” (p. 46), que después de una pelea con Carolina “anduve una punta de días medio cebrunos...” (p. 82) y al terminar el relato reproduce la pregunta que imagina en quienes lo escuchan, diciendo: ¿Que si tengo noticias? (p. 81). La omisión de los intensificadores no hubiera cambiado mucho las cosas, pero con ellos las botellas parecen menos, los días más y la pregunta representa el gesto desdeñoso con que Laucha accede a satisfacer la curiosidad de los que escuchan su historia.

**2.1.5 CONJUROS E INSULTOS.** La ira, el temor, la agresión tienen un vocabulario propio. Ante las situaciones desgraciadas Carolina manifiesta su desconuelo de mujer supersticiosa y a la vez creyente. Cuando muere Cipriano la noche de su casamiento, conjura a la suerte (¡Maledetta sortel!, p. 73) e invoca a la Virgen (¡Oh, Madona, Madona mía!, p. 74). Más tarde, al descubrir los vicios del marido, también lo hace. Laucha muestra su ira al perder la última cuadrera insultando a Contreras:

—¡Canalla! ¡Tramposo, sinvergüenza! Me has metido pierna, ¡hijuna granl... (p. 79).

Y los insultos abundan en la pelea final con Carolina:

—¡Qué! ¿Te pensás ir? ¡Madona!, ¡después de haberme dejado desnuda y en la calle, canalla, canalla, sinvergüenza, ladrón! ¡Ah, no, per Diol! Sos mi marido, y tenés que quedarte aquí, a trabajar como yo, porca la... Yo me reía a carcajadas.

—¿Y quién te ha dicho que soy tu marido? —le dije—. ¡Pues no hay tall! No sos más que mi querida (p. 84).

La indignación y angustia que desborda en Carolina contrasta con la ironía incisiva de él, que con una sola palabra le hace más daño que el que le hubieran ocasionado los repetidos insultos de ella.

2.1.6 TÉRMINOS TEÑIDOS DE AFECTIVIDAD. En la introducción al trabajo se comentaba la referencia que hace García de Diego a la capacidad que tiene el habla para quitar el significado de ciertas palabras y atribuirles otro distinto.

En el último ejemplo transcripto, "querida" ha sufrido tal desvalorización que Laucha agrade a su mujer llamándola así. El lenguaje coloquial de la novela es abundante en transposiciones que son las que usamos los argentinos comúnmente: "clavos" (p. 45) por deuda impaga; "maceta" (p. 55) por peso, viejo; "vida gorda" (p. 59) por vida cómoda; "un beso" (p. 46) por trago; "caer" (p. 48) por llegar; "un verde" (p. 54) por mate.

2.1.7 FRASES HECHAS Y COMPARACIONES. La lengua coloquial tiene como recurso muy fecundo el uso de estructuras fijas, a veces de significación arbitraria, pero siempre plenas de carga expresiva.

Las frases que aparecen en boca de Laucha sirven muy bien para sintetizar algunos de los principios que rigen la vida del pícaro:

... "la necesidad tiene cara de hereje" (p. 46), parece ser el eterno justificativo de las aventuras y desventuras propias y ajenas.

... "No hice huesos viejos en Belén" (p. 47) refleja su espíritu nómada y andariego.

... "nunca he sido manco" (p. 49) demuestra la conciencia de su habilidad en cualquier ocasión.

... "yo aproveché la bolada" (p. 60) advierte sobre su oportunismo.

Ante los reproches de Carolina:

... "le dije que me iba a poner a trabajar de veras, como un burro si era necesario"... (p. 82).

Pero los trabajos de un pícaro nunca han sido ni muy constantes ni tan sacrificados y Laucha no renegará de su estirpe, a pesar de las promesas.

Cipriano, el gaucho viejo que acompañaba a Carolina, también es amigo de los refranes. Por eso y por la índole de ellos se asemeja a Viscacha. Él despierta en Laucha el interés por Carolina y luego lo alienta.

—A naidés ha querido conchabar de todos los que han venidos a ofrecerse —dijo ño Cipriano— y si lo ha tomado a usté, es porque ya tiene más de la mitá del camino andau. ¡Arriejesé sin miedo, mozol (pp. 56 y 57).

Cuando Laucha va a partir de la ciudad por el negocio de los licores, el viejo hace gala de su repertorio de dichos y de su conocimiento de las mujeres:

—Tenga mucho cuidau, paisano, con lo qui hac'en la ciudá; no vay' a dejar qu'el asau si arda antes de qu'esté en su punto. Usté va lejos, pero más lejos van las mujeres. De puro desconfiadas y ladinas, cuand'uno va, ya están de güelta. No se me descuide, y se me quede di a pie cuando ya está estribando (pp. 62 y 63).

2.2. *Medios complementarios o implícitos.* Aquí se agrupan aquellas figuras que ocasionalmente tienen matiz afectivo.

2.2.1 HIPÉRBOLE. García de Diego destaca así su uso:

Una de las más importantes notas lingüísticas de la pasión es la hipérbole o hipersemia de Carnoy. El apasionado pondera exageradamente la realidad, desfigurándola con su ímpetu desmedido.<sup>15</sup>

La índole calculadora de Laucha no lo hace amigo de estas ponderaciones, pero hay algunas referidas a su mujer:

Carolina estaba muerta de contenta (p. 64).

o ponderaciones hechas por ella:

—Usted tiene unas manos de ángel (p. 64).

2.2.2 PERSONIFICACIÓN Y ANIMISMO. Estos recursos consisten en atribuir acciones físicas —el primero— y espirituales —el segundo— propios de los seres animados, a los objetos inanimados.

Para Laucha —un hombre limitado por la estrechez económica— la aspiración de poseer dinero hace que lo anime. Sueña con tener:

unos pesos siempre listos en el bolsillo (p. 56).

Cuando comenta la pasividad con que tiene que observar una partida de mus por falta de plata expresa su pasión por el juego a través de una personificación:

los ojos se me iban, pero jugaban muy fuerte... (p. 46).

2.2.3 SINÉCDOQUE. La transmutación del sentido de la palabra, designando al todo por una de sus partes, tiene casi siempre intención subjetiva. A veces esta intención es desvalorizadora.

Al referirse a las penurias económicas de su permanencia en Campana, Laucha comenta:

¡Ah! ya había volado hasta el último cobre... (p. 44).

aludiendo con la humildad del metal a la pobreza de sus recursos.

En cambio, en otras ocasiones, la sinécdoque sirve para realzar el objeto citado.

Esto ocurre cuando compara a los dos caballos que correrán la cuadrera:

...era el potrillo zaino, lindo animal, fino de patas, de pescuezo largo y cabeza chica, delgado, sin ni esto de barriga, voluntario como él solo, y más manso que el overo rosado de Laguna (pp. 75 y 76).

El otro era un tordillo ligerón, es cierto, pero no gran cosa. Mi parejero no tenía ni para empezar (p. 77).

Para marcar la diferencia entre los dos animales —tan distintos en la valoración del paisano— la referencia a ellos no se debe hacer por lo que los asemeja sino por lo que los distingue. Y para ello la referencia al pelaje es ideal.

<sup>15</sup> VICENTE GARCÍA DE DIEGO, *ob. cit.*, p. 36.

2.2.4 REPETICIÓN. La reiteración de una palabra pretende realzar la frase, enfatizando la carga semántica de la palabra usada. Carolina y Papagna, respectivamente, acentúan la aceptación de sendas propuestas de Laucha:

—¡Bueno, bueno! Entonces yo le daré lo que quiera... (p. 65).

—Va bene, va bene (p. 68).

Luego, Laucha recuerda las reacciones de Carolina cuando él empezó a perder con el juego sus ahorros:

Y estos lloriqueos y rezongos fueron empeorando, empeorando (p. 74).

Aquí se une a la repetición, el matiz durativo del gerundio y ambos consiguen rodear la referencia a lo crítico de la situación con un clima tenso.

Por último, Laucha muestra muy expresivamente el esfuerzo de su rival en la carrera diciendo:

¡Contreras venía a dos rebenques, lonja y lonjal (p. 79).

duplicando hasta el rebenque por el efecto de la repetición.

#### 2.2.5 RETICENCIA. García de Diego dice que con ella

se busca la brevedad sintética en una implicación de valores que da al representante verbal todo el valor de lo suplido. Es la fuerza conceptual traducida en ahorro verbal, que tiende al silencio expresivo.<sup>16</sup>

En una lengua coloquial, como la que reproduce esta novela, su uso es incesante. Además al pícaro le resultan muy adecuadas pues hasta las acciones más censurables parecen atenuadas cuando sólo se insinúan.

Laucha se retrata así a través del relato:

...Hombres así como yo, sin un peso, ni mucha letra menuda, ni mucha fuerza... ni muchas ganas de trabajar tampoco... (p. 44).

Muchos días me lo he pasado con una galleta y un traguito de aguardiente, y otros, sin galleta... (p. 57).

Yo no soy un buen mozo, ya lo sé; pero tengo algo, algo que me hace simpático, sobre todo a las mujeres. ¿Se rien? ¡Oh!... pues si yo les contara... (p. 53).

El aire confidencial que consigue Laucha con estas reticencias requiere inflexiones tonales muy variadas para marcar ascensos y descensos de la voz, interrupciones bruscas o suspensiones insinuantes según el caso. Uno de los ejemplos más ricos es éste:

No se me da la gana de decirles cómo me recibió doña Carolina, pero les aseguro que no fue mal... ¡No!, lo que es eso ¡no!, hasta ahí no llegaba la broma todavía... (p. 63).

<sup>16</sup> VICENTE GARCÍA DE DIEGO, ob. cit., p. 27.

**2.2.6 EUFEMISMO.** Lo que puede resultar grosero o desagradable o lo que alude a una realidad chocante, se evita y se sustituye por otra palabra más aceptable.

Un caso de tabú universal es el de la muerte. Tan impresionante es la realidad y su nombre, que éste vive en continua suplantación [...]. El español ha seguido la tradición con abstractos de defunción, fallecimiento, perecer, y como reacción vital humorística con verbos y giros populares en incesante creación.<sup>17</sup>

Uno de ellos es el que usa Laucha para comentar la muerte de Cipriano:

No Cipriano estaba muy viejo, y cualquier día tenía que estirar la pata... (p. 73).

También existe el eufemismo deformativo por el cual la palabra rechazable se atenúa al cambiarle algunas letras.

Pero mi maldita suerte, que no me va a dejar en la pucha vida... (p. 45).

**2.2.7 METÁFORA.** Aunque no siempre su intención sea afectiva, la transposición de la realidad que implica una metáfora se adecua muy bien para destacar los matices que interesen especialmente.

Laucha dice que en la época en que buscaba conquistar a Carolina "la miraba con ojos de carnero degollado" (p. 64) y evidencia con la vulgaridad de la metáfora, la falsedad de sus sentimientos.

Cuando termina el trato con el cura Papagna y le paga los ciento cincuenta pesos "los agarró con sus uñas de carancho, de medio luto por la mugre"... (p. 70). La semejanza implícita alude a la rapiñería y voracidad del sacerdote.

**2.2.8 IRONÍA.** Es una manifestación del humor, en la cual se dice, paradójicamente, lo contrario de lo que se insinúa. Laucha describe así el galpón próximo al negocio:

...no había cama, ni en qué sentarse, pero era la comodidad de los forasteros (p. 51).

Otra definición irónica es la que da de los trabajos que él prefería... "esos de no hacer nada, sentadito a la sombra" (p. 46).

Como ejemplo de situación irónica es extremo el que se ofrece cuando después de cobrarle por el casamiento falso que él le había propuesto, Papagna le hace jurar a Laucha:

—¿Jura por Dios y por el Santísimo Sacramento y por la Santa Virgen, no decir nunca a nadie cómo lo he casado mientras yo esté en Pago Chico y en América? (p. 70).

**2.2.9 HIPÉRBATON.** Es la expresión invertida de los términos de la oración. Suele perseguirse con su uso una cierta elegancia pero a veces sirve para demostrar, paralelamente, lo oscuro o retorcido de la intención de la frase.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> VICENTE GARCÍA DE DIEGO, ob. cit., p. 49.

<sup>18</sup> El hipérbaton es una figura de dicción que alcanza en el verso su concreción más cabal. Allí se encuentran los ejemplos más logrados, en los que la ruptura se produce en los miembros de la frase: "Era del año la estación florida", escribe Góngora, que como poeta culterano hizo de este recurso uno de los preferidos para velar la claridad de la expresión lógica.

Cuando Laucha quiere convencer a Carolina de la inconveniencia de una boda muy comentada —pues no quiere que sepan de ella sus relaciones y su familia—, le dice:

—Mira, hijita: como vos sos viuda y yo soy un poquito más joven, como no tengo un real ni para remedio, fuera de lo que vos me das, será mejor que tratemos de no dar que hablar a las lenguas largas [...] Casémonos, pero sin fiesta... (p. 66).

2.2.10 **SILEPSIS**. Implica una alteración de la concordancia pues se atiende más al sentido que la morfología. En la lengua de Laucha aparecen tres ejemplos, en los que se utilizan sustantivos femeninos para referirse a hombres.

Cipriano habla de... “lo maceta que mi han puesto los años” (p. 55).

El arzobispo, ante las protestas por la conducta de Papagna... “se hizo la chancha renga” (p. 67).

En las riñas, ante los fracasos de sus gallos, Laucha recibía este comentario de sus camaradas: “¡Pucha, que había sido mulita, amigo!” (p. 75).

En un individuo machista como él, eso significa un insulto que acentúa la vejez, la suciedad moral y la cobardía encerrada en las tres alusiones.

Bally define el mecanismo fundamental de la expresividad lingüística de esta forma:

El lenguaje, intelectual en su raíz, no puede traducir la emoción más que trasponiéndola mediante un juego de asociaciones implícitas. Siendo los signos de la lengua arbitrarios en su forma —su significante— y en su valor —su significado—, las asociaciones se ligan ya al significante, de modo que hagan brotar una impresión sensorial, ya al significado, transformando el concepto en representación imaginativa. Estas asociaciones se cargan de expresividad en la medida en que la percepción sensorial o la representación imaginativa concuerde con el contenido emotivo del pensamiento.<sup>19</sup>

El propósito de este trabajo —respetuoso de las investigaciones de Amado Alonso y los principios establecidos por García de Diego— ha sido sistematizar los recursos expresivos de la afectividad teniendo en cuenta la dualidad establecida por Charles Bally.

Se ha intentado hacer una exposición didáctica de ellos y, a la vez, una ejemplificación ilustrativa de la riqueza del lenguaje intencional usado por Laucha en la notable novela de Payró.

MARÍA LUISA FERNÁNDEZ  
*Facultad de Humanidades y  
Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata*

<sup>19</sup> CHARLES BALLY, *El lenguaje y la vida*. Traducción de Amado Alonso, 2ª ed., Buenos Aires, Losada, 1947, p. 136.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, AMADO, "Noción, emoción, acción y fantasía de los diminutivos" en *Estudios lingüísticos*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1954.
- ALONSO, AMADO Y HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, *Gramática Castellana. Primer Curso*. 28ª ed., Buenos Aires, Losada, 1977.
- ANDERSON LMBERT, ENRIQUE, *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras, 1942.
- BALLY, CHARLES, *El lenguaje y la vida*. Traducción de Amado Alonso. 2ª ed. Buenos Aires, Losada, 1947.
- GARCÍA DE DIEGO, VICENTE, "La afectividad en el lenguaje" en *Leciones de lingüística Española*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1951.
- VENDRYES, J. *El lenguaje. Introducción lingüística a la historia*, Unión Tipográfica. México, Editorial Hispano Americana, 1958.
-

## "SUJETO", "VERBO" Y "OBJETO" EN TRES GRAMÁTICOS ESPAÑOLES DEL RENACIMIENTO

Nos referiremos a los conceptos de sujeto, verbo y objeto tal como los tratan Elio Antonio de Nebrija (h. 1444-1522). Gonzalo Correas (1571-1631) y Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1601).

Las primeras gramáticas españolas identifican las funciones sintácticas básicas con ciertas clases de palabras: el nombre para sujeto y objeto; el verbo para el núcleo del predicado.

Sin embargo, ya Nebrija en sus *Introducciones Latinas...*<sup>1</sup> (IL) de 1486, reconoce que el "supuesto" (denominación medieval del "sujeto") del verbo puede ser un nombre, un infinitivo o una oración entera, para lo que cita como ejemplo (Lib. IV, Trat. IV, p. 213):

Vacare	culpa	magnum est solatium	(No tener culpa es
Inf. núcl.		V	grande consuelo)

( = Nombre Nominat. )

Supuesto ( = Sujeto )

Apuesto ( = Predicado )

Más de cien años después, Gonzalo Correas en su *Arte de la Lengua Española Castellana*<sup>2</sup> (AC) de 1625, añade que el "sujeto" ha de ser un sustantivo, con lo que excluye a los adjetivos —tradicionalmente incluidos en la clase de los nombres— de la relación con el verbo.

La mayoría de los gramáticos antiguos no reconoce en nuestra lengua casos desde el punto de vista morfológico. Así lo expresan Nebrija en su *Gramática de la Lengua Castellana* (GC) de 1492 y Correas.<sup>3</sup> No obstante, todos los autores están de acuerdo en señalar que el nombre núcleo del sujeto está en nominativo.

El caso nominativo —al igual que el acusativo en relación con el objeto— pasa a funcionar con valor de categoría representante del nombre que en la

<sup>1</sup> *Introducciones Latinas... contrapuesto el Romance al Latín. Gramática Latina*, París, Garnier, 1895.

<sup>2</sup> *Arte de la Lengua Española Castellana*, Ed. y pról. de E. Alarcos García, Madrid, Revista de Filología Española, Anexo LVI, 1954.

<sup>3</sup> Nebrija afirma: "Declinacion del nombre no tiene la lengua castellana, salvo del numero de uno al numero de muchos; pero la significacion delos casos distingue por preposiciones". *Gramática de la Lengua Castellana*. Ed. con Introducción y Notas por I. González Llubera, Oxford, Oxford University Press, 1926, Lib. III, Cap. VI, p. 88.

Correas manifiesta: "nonbre es aquella palavra i boz con que se nonbra cada cosa, i tiene xeneros, articulos, numeros, casos ó diferencia de casos con preposiciones..." AC, Cap. XV, p. 139.

oración concuerda con el verbo. Nebrija lo identifica con la categoría semántica de "agente" cuando se relaciona con un verbo activo y con la de "paciente" cuando se vincula con uno pasivo.<sup>4</sup>

Nominativo { 'Ag.' en /-Vact.  
'Pac.' en /-Vpas.

En la misma gramática latina, el Nebricense define ambas categorías desde el punto de vista de la significación (IL, p. 66):

['Agente'] "...la [persona] que ejerce el acto del verbo, esto es, la que hace lo que significa el verbo"

['Paciente'] "...la [persona] que recibe el acto del verbo, ó el afecto (*sic*) que produce la persona agente"

Por consiguiente, la oración puede presentarse de acuerdo con dos clases de relaciones:

{	Oración	Activa = Ag.(Nom.) + Vact. + Pac.(Ac.)	Ej.: "Magister docet discipulos"
		(1)                      (2)                      (3)	(El maestro enseña a los discipulos)
		Pasiva = Pac.(Nom.) + Vpas. + Ag.(Abl.)	Ej.: "Discipuli docentur a magistro"
		(3)                      (2)                      (1)	(Los alumnos son enseñados por el maestro) <sup>5</sup>

Por su parte, Sánchez de las Brozas en su *Minerva* (M), dedicada al estudio del latín, pero con normas enunciadas con valor universal, sostiene igualmente la convertibilidad activa-pasiva.<sup>6</sup>

Nebrija, al referirse al nombre, junto con su valor de 'agente' ("quien alguna cosa haze"; GC, Lib. III, Cap. VI, p. 89) cita su función de palabra denominadora en el plano léxico semántico. Además, en IL le da carácter de fundamento del discurso, en tanto el nombre "no es regido sino regente" (Lib. IV, Trat. I, p. 189). Concuerda en esto el autor con toda la tradición occidental, en la que el nombre ha sido la palabra principal de la oración y al cual el predicado y demás modificadores sirven para calificar.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> "En Nominativo se pone la persona que es, ó dice, ó hace por activa, y la que padece por pasiva", IL, Lib. I, Trat. III, p. 55.

<sup>5</sup> IL, p. 66.

<sup>6</sup> Cfr.: "...en general todo nominativo en pasiva es acusativo en activa". *Minera seu de Causis Linguae Latinae*, Ed. E. del Estal Fuentes, Francisco Sánchez de las Brozas: Minerva, 1562, Salamanca, Publicaciones de la Universidad, 1973, Cap. 24, p. 105.

<sup>7</sup> Los filósofos presocráticos basaron todas sus especulaciones en el "concepto", expresión de la sustancia, que se manifiesta lingüísticamente por el nombre. Para Aristóteles, el "sujeto es aquello respecto del cual todo lo demás se predica..." (*Metafísica*, 1028 b). Según Apolonio Discolo (s. II d.C.), de la preeminencia del nombre deriva la denominación de "atributo" que se asigna al verbo (*Acerca de la Sintaxis*). Para Pedro Helias (s. XII) el nombre es la primera y más noble parte de la oración (*Summa in Priscianum*). Finalmente, para los Modistas —gramáticos del siglo XIV en quienes culmina la tradición escolástica— el verbo, llamado "apuesto", depende del nombre o "supuesto", que es el construible (=constituyente) determinante de la relación.

El Brocense sostiene que el caso del supuesto debe ser nominativo, aun delante del imperativo (M, Cap. 20, p. 98). Así una oración como:

"Petre	veni"	(Pedro, ven)
Voc.	V.	
Invoc.	Apuesto	

debe interpretarse como:

"O Petre	tu	veni	(Oh Pedro, tú ven)
Voc.	Nom.	V	
Invoc.	Sup.	Ap.	

Gonzalo Correas dice del nominativo que "es libre i ausoluto para hazer la orazion acompañado i concertado con persona de verbo" (AC, Cap. XIX, p. 154). Por tanto es el único caso, junto con el vocativo —del cual se diferencia porque éste no lleva artículo—, que no va precedido de preposición. Es decir, que Correas no lo define más que como acompañante del verbo con el que concierta en la oración.

En cuanto al acusativo, Nebrija lo caracteriza en IL, semánticamente, al indicar que ponemos "en Acusativo, la persona que padece por activa, y la que hace por infinitivo" (Lib. I, Trat. III, p. 55). Por consiguiente:

$$\text{Acusativo} \left\{ \begin{array}{l} \text{'Pac' en /-Vact.} \\ \text{'Ag' en /-Vinf.} \end{array} \right.$$

La definición de la GC consigna el error varroniano de derivar la palabra del verbo "acusar":

...por que en tal caso ponemos aqui en acusamos, y general mente aqui en padece por algun verbo, con esta preposicion "a", o sin ella... (Lib. III, Cap. IV, p. 89).

Influido por el dativo, el acusativo también comienza a construirse con la preposición *a*, uso que se fijará en la lengua para los casos en que el objeto es una persona, o cosa personificada. Correas también lo identifica con el 'paciente' o receptor de la acción.<sup>8</sup>

Por lo que al oficio del verbo se refiere, no nos ocuparemos más que de su relación con los dos nombres fundamentales de la oración.

En tanto el nombre fue sobrevalorado por ser la expresión de la materia o "sustrato" de toda la realidad, la importancia del verbo radicó en el terreno gramatical. Fue considerada la única palabra capaz de funcionar sola con valor oracional, ya que contiene en su desinencia al sujeto. De esto se vale Nebrija para explicar su etimología derivada del latín *verbum* (= palabra):

...por que las otras [partes de la oración] sin esta no hazen sentençia alguna, esta por ezelencia, llamose palabra (GC, Lib. III Cap. X, p. 96).

<sup>8</sup> "...se pone con la cosa i persona à quien pasa, i en que carga la sinificazion i transizion del verbo...". AC, Cap. XIX, p. 149.

Según lo afirman todas nuestras antiguas gramáticas, como el verbo contiene siempre al supuesto, éste, cuando es la primera o segunda persona, de ordinario se calla.

En la GC del Nebricense, todos los verbos son divididos en personales e impersonales. Tal clasificación obedece al criterio, no explicitado por el autor, de su posible relación con un nominativo "agente":

<i>Verbo</i>	<i>Agente</i>
Impersonal	—
Personal	+

Los del segundo grupo son subclasificados, en tanto tengan o no un objeto receptor o "paciente" de la acción, en transitivos y absolutos (= intransitivos):

<i>Verbo Personal</i>	<i>'Paciente'</i>
Absoluto	—
Transitivo	+

En consecuencia, Nebrija encuentra las siguientes distinciones:

<i>Clases de Verbos</i>	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Impersonales (-S)} \\ \text{Personales (+S)} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Absolutos (-Obj)} \\ \text{Transitivos (+Obj)} \end{array} \right.$

El Brocense por su parte, al tratar la construcción de los verbos, afirma categóricamente, ya en el título mismo del capítulo XX: "ningún verbo puede ser sin supósito" (M, p. 97). Para él la oración consta de Nombre ("materia") + Verbo ("forma")

porque el verbo tomado por sí nada es sino una cierta voz y nada significa absolutamente si no se acerca a un supuesto (loc. cit.).

Y en el capítulo siguiente manifiesta:

Todo verbo (quitado el pasivo) pasa al acusativo (M, p. 98).

Con esto el esquema oracional se completa:

O = Supuesto (Nominativo) + Apuesto + Objeto (Acusativo)

Niega, pues el Brocense, la existencia de los verbos neutros o intransitivos, ya que en ellos también la significación "transita"; pero lo hace hacia un objeto relacionado con la raíz verbal o *cognatum* que

a causa de la brevedad y de la elegancia mejor es deseado que colocado (M, p. 99).

Recorre así, Sánchez de las Brozas, a la teoría de la elipsis u omisión de ciertas funciones sintácticas que, según él, el entendimiento lógico de la frase requiere.

Para Correas la oración

es la rrazon i sentido ó habla conzertada que se haze con nonbre i verbo de un mesmo numero y persona... (C, Cap. XIII, p. 132).

En cuanto a la concordancia de nombre y verbo, todos los autores, menos el Brocense, sostienen que es de número y persona. Para Sánchez de las Brozas es sólo de número, pues los nombres no tienen persona.<sup>9</sup> Ante esto reacciona Correas en su AC:

Mas no advirtió [el Brocense], que los nombres son representantes de las personas i cosas, i que no hablan ellos, i no son ellos los que hablan, sino las personas que representan, i se entienden por ellos (Cap. LXXII, p. 362).

Sólo Correas, tal vez influido por las teorías francesas de su época, se ocupa del orden entre los elementos de la oración y afirma:

La orden y contestura natural de las palabras, ó partes, es, que el nombre esté primero, i luego el verbo, i tras este el acusativo, que declara la acción del verbo, si es transitivo, i el caso ó parte que pide la ocasión: . . . (AC, cap. LXXII, p. 362).

Por consiguiente:

O = Nombre + Verbo (+ Acusativo o Caso correspondiente)

Ahora bien, a las clases básicas se pueden añadir las partículas, otros casos nominales o formas verbales y hasta otra oración "entremetida, ó interpuesta, ó entrepuesta" (AC, Cap. LXXII, p. 361).

O = Nnom. + Vfin. (+ Partíc.) (+ Casos Nombre/Formas Verb)  
(+ O "entremetida" [=subordinada])

Siendo nombre y verbo las palabras esenciales de la oración, ambos son interdependientes:

El nombre está en la oración para mover, i acompañar al verbo i hazer ambos la oración, porque sin el uno, ó el otro, no se puede hazer sentenzia, ni dezir nada (AC, Cap. LXXIII, p. 366).

El verbo está en la oración acompañando al nombre, i nominativo de la persona que haze para declarar lo que haze, dize ó padeze, i hazer xunto con él la oración (AC, Cap. LXXIV, p. 370).

El objeto, al igual que los demás casos oblicuos, tiene una doble dependencia: en primera instancia de la preposición que lo precede, y luego del verbo finito. Cuando no hay preposición, el oblicuo depende directamente del verbo.

### Conclusiones

1. La doctrina de nuestros gramáticos renacentistas concibe la oración como compuesta de dos partes fundamentales, llamadas "supuesto" y "apuesto" o nombre y verbo.
2. En general, se considera al objeto como complemento opcional del verbo transitivo, sin ver la íntima unión que en algunos casos como en *dar las gracias = agradecer*, hace que verbo y objeto transmitan un solo significado.
3. Sólo para el Broncese, tanto sujeto como objeto, son siempre obligatorios en la oración. Cuando no se manifiestan en la emisión lo justifica por elipsis y los repone para comprender el significado.

<sup>9</sup> "...son llamados, no obstante, nombres de primera o segunda, o tercera persona, no porque sean flexionados por las personas verbales, sino porque convienen". M, Cap. 4, p. 68.

4. Para los tres autores consultados las funciones sintácticas estudiadas se corresponden con ciertas clases de palabras:

Núcleo del Sujeto y Objeto = Nombre (sustantivo, para Correas) o clase equivalente, como infinitivo o proposición subordinada

Núcleo del Predicado = Verbo

5. Si bien el nombre es predominante desde el punto de vista filosófico, los gramáticos españoles antiguos reconocen que el verbo es la única palabra que sola puede formar una oración con sentido completo, pues contiene en su desinencia a la persona del sujeto: O = V (incluye S).
6. También fijaron dos casos especiales de la declinación para las funciones de sujeto y objeto: Sujeto = Nominativo y Objeto = Acusativo. Nominativo y acusativo ya no representan inflexiones morfológicas sino categorías sintácticas.
7. El nominativo se construye sin preposición y el acusativo solo o con la preposición *a* cuando se refiere a personas o cosas tratadas como tales.
8. El verbo núcleo del predicado sólo puede ser el finito o conjugado por modo, tiempo, número y persona.
9. La clasificación de los verbos en personales depende de si se construyen o no con un nominativo sujeto; y la subclasificación de los personales en absolutos o intransitivos y transitivos, se basa en la presencia o en la ausencia en la oración de un acusativo que funcione como su objeto.<sup>10</sup>
10. Desde el punto de vista semántico, el sujeto puede ser el "agente" del verbo activo, o su paciente si éste está en voz pasiva. El objeto es el "paciente" del verbo activo y los autores que se ocupan de gramática latina, lo consideran "agente" del infinitivo en las llamadas oraciones completivas.

$$S = \text{'Persona'} \left\{ \begin{array}{l} \text{'Agente'} \\ \text{'Paciente'} \end{array} \right. + V = \text{'Acción'} \left\{ \begin{array}{l} \text{'realizada'} \\ \text{'expresada'} \\ \text{'padecida'} \end{array} \right.$$

11. Todos los autores reconocen que la oración activa se puede transformar en pasiva convirtiéndose el sujeto agente en complemento del verbo en ablativo y el objeto paciente en sujeto de la oración.
12. Sólo Correas tiene en cuenta el llamado "orden natural" según el cual siempre colocamos el sujeto delante del verbo y el objeto detrás.
13. Nombre y verbo, excepto para el Brocense, concuerdan en número y persona. No hay concordancia entre el verbo y su objeto.
14. La relación entre nominativo y verbo es de interdependencia, pues ambos se presuponen mutuamente. El objeto depende del verbo, pero cuando se construye con preposición tiene una doble dependencia primero de la preposición y después del verbo.

GRACIELA MABEL GIAMMATTEO  
*Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas*  
*"Dr. Amado Alonso"*  
*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Universidad de Buenos Aires*

<sup>10</sup> AC, Cap. LXXIV, p. 370.

## FOCALIZACIÓN SINECDÓQUICA Y DESPLAZAMIENTO METONÍMICO EN POEMAS DE JORGE GUILLÉN \*

El objetivo de este trabajo es verificar la utilización de determinados procedimientos poéticos específicos en relación con el metatexto teórico más o menos explícito en la obra de un autor —Guillén en este caso— y la función que cumplen dichos procedimientos hegemónicos en el contexto de las otras series semióticas.

### 1. *Literatura y realidad, poema y representación*

En *Lenguaje y poesía* (1961), Guillén advierte (al igual que Bajtín, Mukarovsky y Lotman) la duplicidad semiótica y dialógica propia del lenguaje como materia del discurso literario: en el texto se articulan “la realidad superviviente”, “el mundo” y a la vez un universo creado, una “realidad segunda (= libérrima) que se muestra y no se muestra”.<sup>1</sup> En efecto, podemos afirmar que el discurso literario es la manifestación de un *mundo posible* (MP) que adquiere su identidad en confrontación con el *mundo actual* (MA).<sup>2</sup> El texto erige un universo referencial representado con entidades que responden a una organización específica y particular y que, por lo tanto, poseen un *status de existencia*.<sup>3</sup>

---

\* El presente artículo se realizó a partir de las conclusiones del trabajo de investigación realizado durante el período 1981-1982 con una beca del CONICET bajo la dirección del profesor José Francisco Gatti. Para mayores precisiones teóricas. Cfr. Muschietti, 1982.

<sup>1</sup> Para una mayor precisión consigno aquí las citas completas: “Como las palabras son mucho más que palabras, y en la breve duración de su sonido cabe el mundo, el lenguaje implicará forma y sentido, la amplitud del universo que es y representa la poesía” (p. 10); “La realidad será aludida, y con estos rodeos y metáforas, se irá creando una realidad mucho más hermosa. Realidad segunda, que se muestra y no se muestra” (p. 74); “Superviviente a pesar de todo, la realidad no será reduplicada en copias sino recreada de manera libérrima” (p. 242).

<sup>2</sup> Según las definiciones de la Semántica Lógica: *estado de descripción* (*state of description*): dado un universo cerrado y finito, con un número limitado de individuos y predicados se pueden construir todas las proposiciones posibles. Toda conjunción de proposiciones básicas constituye un *state of description*: cada uno de ellos describe “some possible state, of the universe” y uno sólo constituye “the actual state, of the universe” (LYONS, 1977, pp. 161 y 162). Todo mundo posible (MP) es, por lo tanto, una manifestación de “las muchas maneras en que el mundo pudo haber sido” (ALLWOOD ET AL., 1977, p. 22): mundos extensional e intencionalmente diferentes del MA, con una organización lógica propia (cfr. LAKOFF, 1968, p. 262). El mundo actual (MA), en cambio, responde al conocimiento que hemos asimilado acerca del mundo “real” y de las entidades que lo componen: su comportamiento y las relaciones que éstas establecen entre sí; dicho conocimiento se debe en parte a la experiencia individual, en parte a lo social y culturalmente adquirido.

<sup>3</sup> De acuerdo con la exposición de Lyons (1977, cap. 7) *referencia y denotación suponen existencia*. Sólo algunos datos del vocabulario de una lengua tienen referencia: los que señalan en un contexto dado un individuo específico o clase de individuos cuya existencia fuera del lenguaje está asegurada. Esta existencia posee un *status* particular en los mundos posibles: Lyons habla de “referentes ficcionales” y concluye: “The most that can be said perhaps is that the speaker, in using a singular definite referring expression commits himself, at least temporarily and provisionally, to the existence of a referent satisfying his descriptions and invites the hearer to do the same”.

diferente respecto de las entidades del MA. El mundo textual (MP), entonces, funda su referencia por diferencia con la del mundo extra-textual (MA): el texto literario significa en tanto se erige en *otro* y se enfrenta al mundo actual como la instauración de un posible.

El proceso de producción de este posible (abierto e inacabado mientras existan lectores potenciales dispuesto a re-procesar el circuito de producción de los sentidos) incluye dos momentos complementarios: el acto de habla/escritura y el acto de recepción/lectura. La articulación de la diferencia que opera entre MA y MP se realiza desde el hablante en el primer caso y desde el receptor en el segundo. En uno y otro, el MA se halla incorporado al hablante o receptor a través de un *conjunto de presuposiciones* (CP)<sup>4</sup> que abarca: un conocimiento o saber cultural (social e individual) acerca del mundo, el contexto situacional de emisión, el contexto-universo del discurso y las instituciones literarias.<sup>5</sup>

En el conjunto de las manifestaciones literarias, el discurso poético espectaculariza la diferencia entre MP-MA a partir de una serie de características propias (una organización de mundo "libérrima", la utilización de patrones métrico-sonoros y una disposición gráfica particular),<sup>6</sup> características que provocan extrañeza y distanciamiento en el receptor. Como contrapartida el lector posee una única manera de acceso a la diferencia: el proceso de desconstrucción que va de lo manifiesto en el texto (MP) a la inserción de su propio contexto (MA): sólo a partir de las organizaciones experimentadas, conocidas e incorporadas que conforman su MA el receptor puede llegar a leer las específicas y particulares del MP. En este sentido, las reflexiones de Guillén sobre el texto gongorino pueden extenderse al discurso poético en general: la poesía como lenguaje en construcción de "un objeto enigmático", la necesidad de re-lectura en la lucha con un lenguaje diverso de "nuestra lengua ordinaria"; es decir, con una "segunda realidad" que funda su propia referencia y sus propias leyes y, por lo tanto, quiebra las expectativas de lectura del receptor.<sup>7</sup>

## 2. El poema, Universo referencial, contexto y deixis textual

El poema, entonces, erige un universo referencial, presenta un estado de mundo o *estado de descripción*: el posible textual adquiere existencia en el momento en que se-dice, la palabra funda a la vez que afirma y describe un

<sup>4</sup> Tal como lo explicita Vennemann (1975, p. 314), no utilizo aquí el concepto de "presuposición" en el sentido lógico del término sino en el más amplio de conocimiento o saber acerca del mundo y de condicionamiento contextual de las actuaciones lingüísticas; algunos autores hablan de "*pragmatic presupposition*" (SGALL, 1975) o de "*speaker-presupposition*" (KEMPSON, 1979, p. 51).

<sup>5</sup> Por "instituciones literarias" entiendo la información que todo texto literario transmite y recoge acerca de los hechos semiótico-literarios: patrones de género, estilo, retórica, así como su relación con los otros textos de la serie literaria.

<sup>6</sup> Los elementos mencionados, por ejemplo, proporcionan al lector una experiencia discontinua de la contigüidad espacio-temporal en contraste con la actitud mimética de la narración.

<sup>7</sup> La cita completa es: "Los grandes textos —nadie lo ignora— demandan más de una lectura; en cuanto a los poéticos, si no se los relee, no se los lee. Los textos gongorinos comienzan por brindarnos un enigma, y puede acaecer que este enigma descomponga nuestra operación de lectores en momentos demasiado lentamente progresivos. Hay que luchar con ese lenguaje diverso de nuestra lengua ordinaria" (GUILLÉN, 1961, p. 93).

mundo.<sup>8</sup> Volviendo a Guillén, "la poesía no requiere ningún especial lenguaje poético" pues lo significativo es la organización de esa otra realidad en el universo del discurso: "Todo depende, en resumen, del contexto. Sólo importa la situación de cada componente dentro del conjunto, y este valor funcional es decisivo" (252). En efecto, toda lectura poética debe considerar el contexto como elemento primordial en la producción de la trama semántica que une los distintos lugares del texto. La definición de Guillén —"palabras situadas en un conjunto"— apunta a la re-semantización básica de las entidades léxicas en el poema de acuerdo con su situación contextual.<sup>9</sup> En el encadenamiento sintagmático-textual, el lector registra la presencia de la/s *dominante/s semántica/s* (ds) como núcleo/s generador/es en relación con las demás unidades léxicas posteriores, como factor de una *deixis contextual*. Los lugares del texto cuyos ecos tienen mayor poder de expansión sobre otros se convierten en puntos de concentración semántica con capacidad para ser elegidos ds por el lector.

### 3. La figura del significado: metáfora, metonimia y sinécdoque

"... imágenes y metáforas (...) no son ornato sino la materia poemática, su «mármol». No creamos decorativos los elementos en realidad constructivos" (69). Una vez más Guillén llega a la formulación de un núcleo teórico fundamental; las figuras constituyen en el texto poético una zona privilegiada de manifestación de la diferencia y, por lo tanto, funcionan como centro de atención semántica en la descodificación del poema-estado de descripción. En efecto, las zonas netamente descriptivas del ELLO (por oposición a aquellas en las que prima la relación YO-TÚ) aparecen como trama de una acentuada *densidad referencial* y en ellas se generan las "figuras de significado" o *expresiones referenciales*<sup>10</sup> cuya característica fundamental es el efecto de identificación del referente sobre la base de dos elementos: a) señal hacia un individuo o clase de individuos; b) propiedades que le son adjudicadas.

En cuanto a la descripción de funcionamiento y delimitación del *corpus* "figura de significado" (Mf, Mn y Sn)<sup>11</sup> mi trabajo de investigación en el campo de la retórica ha arrojado las siguientes conclusiones:

A) Existen dos maneras diferentes de producir el espacio densamente referencial de las figuras de significado, dos zonas engendradoras de procedimientos semánticos claramente diferenciados:

---

<sup>8</sup> Esta postura se inscribe en la teoría general sobre la relación lenguaje-mundo, dentro de la corriente *relativista* (cfr. LYONS, 1968, p. 444). De esta manera, el posible poético que erige su propio universo referencial, que es una microcultura dentro de un contexto cultural mayor, funda su propia categorización léxica sobre el mundo que está fundando.

<sup>9</sup> Cfr. la posición análoga de MUKAROVSKY y TINIANOV en sus respectivas teorías sobre el discurso poético.

<sup>10</sup> En LYONS (1977, p. 182) se aplican estas características solamente a las *descripciones definidas*; en cambio en VENNEMANN (1975, p. 316), se extienden también a las *indefinidas*.

<sup>11</sup> El catálogo de las figuras de significado varía de un autor a otro. Mi elección de un *corpus* reducido a las tres figuras mencionadas (Mf, Mn y Sn) se basa en el hecho de que son las únicas constantes en todos los inventarios y en la verificación de su presencia en los textos poéticos contemporáneos como mecanismos fundamentales de producción semántica.

## 1. Metáfora (MF)

## 2. Metábasis (MB)<sup>12</sup>

B) En la descripción del funcionamiento semántico de las figuras se tienen en cuenta: 1. Dos niveles diferentes de organización de mundo (MA-MP) que funcionan superpuestos en el acto de lectura. A su vez el nivel del MP presenta dos planos: el universo referencial representado en el texto (URT) y el universo referencial evocado desde el texto (URET) a partir de uno o varios puntos de fuga que se superimprime al URT como en suspenso.<sup>13</sup>

2. Las entidades referenciales (+ predicaciones) de cada nivel y las vinculaciones semánticas que establecen entre sí.<sup>14</sup>

C) En el interior de las dos zonas mencionadas (MF-MB) se observan variaciones de procedimientos susceptibles de ser diferenciados:

C1) La Mf: superposición de dos universos, el del texto (URT) y el evocado a partir de los puntos de fuga como extranjero (URET); en consecuencia, *correferencialidad* (la *identificatio/similitudo* de Cicerón) de dos términos referenciales en una entidad percibida como doble<sup>15</sup> desde el MA y las presuposiciones del lector. Mf que será de *correferencialidad abierta* o *restringida* de acuerdo con el grado de control ejercido por el texto sobre la marcación de los puntos de fuga y sobre la descodificación.

C2) La MB: *desplazamiento intersintagmático* y contaminación, trastorno de los límites referenciales de las entidades relacionadas en el eje de la *contigüidad*;<sup>16</sup> desplazamiento desde las *ds* hacia otros lugares del texto; deixis intertextual. La MB se subdivide en:

*Metonimia* (Mn): desplazamiento sintagmático de una predicación desde una entidad referencial hacia otra contigua: predicación oscilante entre su pertenencia a una nueva entidad y el eco deíctico que le señala su entidad origen.

*Sinécdoque* (Sn): dados en el MA dos elementos (dos entidades referenciales o entidad/predicación) relacionados por contigüidad, en el MP aparece uno de los elementos en *focalización nominativa* y desplazamiento sintagmático hacia el lugar y la función semántica del otro elemento (que el lector man-

<sup>12</sup> La distinción efectuada entre las dos zonas MF/MB se apoya en el eje de oposición propuesto por Cicerón (*De oratore*): *identificatio - similitudo / inmutatio - res consequens*. Para la segunda zona, carente de denominación propia, propongo la palabra griega METÁBASIS: "cambio, pasaje de un lugar a otro".

<sup>13</sup> El URET no debe confundirse con el MA-CP (también en suspenso sobre el texto): aquél funciona como un elemento dado *a priori*; trama a través de la cual inevitablemente se construye y se lee un texto. El URET, en cambio, surge a partir del posible y está controlado por la voluntad semántica del texto que el lector recoge y produce a su manera.

<sup>14</sup> Las funciones semánticas que pueden cumplir las entidades son: Agente (Ag); Experimentante de una acción psicológica (EXP); Objeto (OBJ); Instrumento (INSTR); Causa u Origen (CAUS); Meta o fin (MET-FIN); Ubicación de lugar (LOC); Ubicación de tiempo (TEMP). Cfr. FILLMORE, 1971.

<sup>15</sup> Según las palabras de GUILLÉN: "A menudo consiste la metáfora en imaginar un ser compuesto de dos cosas muy heterogéneas" (p. 62).

<sup>16</sup> *Contigüidad* entendida en tres planos: 1) Plano del espacio sintagmático-textual; 2) Plano espacial-temporal del URT; 3) Plano de la relación lógico-semántica de las entidades del URT.

tiene en suspenso sobre el URT en *estructura encapsulada*).<sup>17</sup> Como consecuencia: trastorno referencial en el URT, que aparece alterado en desmesura y fragmentación. Tanto en Mn como en Sn el URET es un conjunto vacío.

#### 4. Lectura de dos poemas de Jorge Guillén

Acorde con el entusiasmo guilleniano por el "séptimo arte" y sus posibilidades "cubistas" de construcción (Guillén, 1922, p. 251), el discurso poético de Guillén (en especial a partir de *Clamor. Tiempo de Historia*) abunda en dos procedimientos recurrentes: 1) la focalización nominativa en una presentación de mundo sinecdótica a la manera de los *close-ups* del lenguaje cinematográfico con efectos de proximidad y aislamiento privilegiado; 2) el desplazamiento metonímico de predicación.<sup>17 bis</sup>

Ambos recursos contribuyen a la organización de un posible poético cuya lectura configura un estado de mundo fragmentario y contaminado en espectacular "*contradivisión*" de los objetos, de los usos, de los sentidos, de los espacios y de las propiedades" (BARTHES, 1964, p. 60).

##### 4.1. "Riachuelo con lavanderas" (*Cántico*) \*

Poema: "Riachuelo con lavanderas"

- 1 Los juncos flotan en el riachuelo.
  - 2 Que los aguza sobre su corriente,
  - 3 Balanceados como si avanzasen,
  - 4 No avanzan. Allí están acompañando,
  - 5 Verdeamarillos hacia el horizonte,
  - 6 El rumor de una orilla laboriosa.
  - 7 En la masa del agua azulada
  - 8 Chascan las ropas, de creciente peso
  - 9 Bajo aquel ya raudal de un vocerío.
  - 10 ¡Oh riachuelo con flotantes grises
  - 11 Por el verdor en curso que azulándose
  - 12 También se esfuerza, todavía alegre!
  - 13 Rasqueos de cepillos, dicharachos,
  - 14 Ancha sobre algazara la mañana.
  - 15 Acierta así la orilla, femenina.
  - 16 ¿Se vive arrodillado en las riberas?
  - 17 Inclinación forzosa de figura.
  - 18 Ese borde está ahí. ¿Tormento el mundo?
- 
- 20 Fluvial apenas hacia un oleaje,
  - 21 Chispeando, sonando, trabajando,
  - 22 El riachuelo es más: hay más mañana.

Las dos *ds* del título: "riachuelo" - "lavanderas" condicionan las apariciones léxicas que ponen en contacto dos esferas referenciales que se contaminarán metonímicamente: la del *paisaje* (juncos-orilla-horizonte-agua-riberas-oleaje-fluvial-verdor-mañana) y la de las *lavanderas* (ropas-vocerío-cepillo-dicharachos-femenina-laboriosa-figura-arrodillado). La lexicalización de la *ds* que apunta al paisaje es una focalización sinecdótica: "riachuelo". Por otro lado, cada una

\* EDICIÓN UTILIZADA: GUILLÉN, JORGE (1968), *Aire nuestro*. Milán, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1968.

<sup>17</sup> Para el concepto de "estructura encapsulada" y su aplicación, cfr. LYONS, 1975, 1977.

<sup>17 bis</sup> Cfr. la recurrencia de los procedimientos enumerados en: "Pueblo soberano", "Ruinas con miedo", "Aquellos veranos", "El acorde", "Que no", "Invasión", "Guerra en la paz", "Tren con sol naciente", "La salida", etc.

de las series va apareciendo ante el lector en una sucesión sintagmática de primeros planos (*close-ups*) *sinecdóquicos* que fragmentan la visión del conjunto y la presentación de la *escena* en el espacio del texto: <sup>18</sup> orilla (riachuelo) - grises (ropas, juncos) - verdor (árboles) - rumor, vocerío, dicharachos, rasgueos de cepillo (lavanderas). Esta presentación *sinecdóquica* va acompañada de frecuentes desplazamientos metonímicos de predicaciones entre las dos series referenciales; así, por ejemplo, de la *ds* "lavanderas", y en constante deixis textual a partir del título, se desplazan las predicaciones *laboriosas-ancha-femenina* hacia las entidades contiguas *orilla* (v. 6), *mañana* (v. 14) y nuevamente *orilla* (v. 15). En este sentido, el verso 10 se manifiesta como una zona privilegiada de la indeterminación referencial y de la descodificación ambigua: "riachuelo con *flotantes grises*". Por un lado, "flotantes" remite al verso 1; allí, "juncos" en posición inaugural parece apropiarse de la predicación "flotan" que reaparece en v. 10, ya enlazada a una de las series referenciales (*paisaje*) reforzada por la presencia de "riachuelo"; por otro lado, la predicación focalizada "grises" parecería señalar a las "ropas" que en los versos 7-8 "chascan" sobre la "masa de agua".

Finalmente, los dos últimos versos recogen espectacularmente el entrecruzamiento de referencias y exhiben la diferencia del posible que violenta los límites referenciales del MA: se contaminan las dos referencias contiguas del URT con una predicación ambigua, oscilante, sin dueño, que se desplaza de un lugar a otro del texto, que abre y cierra espacios, señalándolos, y propone así una organización de mundo que funda su propia referencia:

chispeando  
 riachuelo «----- sonando -----» lavanderas  
 trabajando

#### 4.2. "Muerte en la escalera" (*Clamor*)

Poema: "Muerte en la escalera"

- 1 La escalera estaba oscura,
- 2 Sólo murmullo era el ruido,
- 3 Y una multiplicación
- 4 De noche inicial por niños
- 5 Juntaba el vivir de todos
- 6 En hábitos compartidos.
- 7 Sin romper este sosiego,
- 8 Alguien otra vez rehizo
- 9 Su costumbre, su descenso
- 10 De los peldaños. ¿El sino
- 11 Pendía sobre el minuto
- 12 Desde su resbaladizo
- 13 Cuchillo? No. Ningún hado
- 14 Gozaba con aquel filo.
- 15 Una pierna cargó un pie
- 16 Sobre lo oscuro. ¿Qué adivino?
- 17 Adivino el azar cruento,
- 18 De los dioses enemigo
- 19 Siempre. Salpicando sangre
- 20 Rodó, convulso y tan chico,
- 21 El doméstico animal
- 22 —Como el hombre sometido,
- 23 Bajo la absurda fortuna,
- 24 A muerte. ¡Caos! Sus gritos.

<sup>18</sup> Cfr. en MUKAROVSKY (1933, p. 219) el procedimiento del paso de una toma a otra en el mismo espacio.

Correferencialidad y desplazamiento se combinan aquí en la construcción de un enigma<sup>19</sup>: el texto enuncia la muerte de "alguien" y encubre su Agente-Causa hasta la develación final. Los procesos de MF y MB se imbrican en la red del posible poético como cita y apropiación de otro discurso: la narración policial (literatura, cine). En la zona de los 2 a 6 (la escena previa al "acontecimiento") las *ds niños-vivir* se expanden en encadenamientos sinecdóquico-metonímicos: a su vez, *vivir* aparece en el verso 5 como una Sn residual de la estructura encapsulada [tiempo de los niños].<sup>20</sup> Las predicaciones de esta *ds* se desplazan sintagmáticamente en juegos de MB, de modo que el lector puede descodificar desde el MA otra disposición en las predicaciones diseminadas en esta primera *escena*: *vivir-niños* (Ag) → | multiplicado-or/ junta (reúne)/ todos | → el/los tiempo/s (índice común a las tres predicaciones).<sup>21</sup> Por otro lado, las unidades léxicas *murmullo* (v. 2) y *sosiego* (v. 7) enmarcan esta zona del URT en el espacio circular del rito: *hábitos compartidos* (vivir multiplicado).

En el planteo del enigma (vv. 8-16) se engendran dos procesos metafóricos que superponen al URT otro universo referencial evocado a partir de los puntos de fuga: *resbaladizo cuchillo* / *cargó*. Ambos elementos léxicos unidos a marcas propias de la narración policial en la serie literaria y cinematográfica (atmósfera de misterio, suspenso, ocultamiento del AG y despersonalización sinecdóquica<sup>22</sup>) señalan hacia el universo referencial del crimen y del asesino culpable-oculto. De esta manera, el procedimiento de despersonalización sinecdóquica sirve al texto para mostrar solamente los *instrumentos* utilizados por el Ag del hecho y ocultar así la identidad del asesino:

su	peldaño escalera cuchillo	(v. 10) (v. 13)	cargó un	pie (v. 15) arma de fuego
----	------------------------------	--------------------	----------	------------------------------

punto de fuga: *resbaladizo* (v. 12) / *filo* (v. 14)

Todas las predicaciones-puntos de fuga son ambiguas y el texto juega, mueve constantemente ambas direcciones de sentido superpuestas: URT/URET. De esta manera resulta espectacular el uso de la focalización referencial *una pierna* (deixis vv. 8-9) como Ag de la predicación *cargó* que sitúa al *Alguien* del

<sup>19</sup> El *enigma* constituye también un recurso y centro de atención recurrente en la poética de GUILLÉN (cfr. sus estudios sobre Góngora en 1961 y el artículo sobre "El gabinete del doctor Caligari", 1922, en *El séptimo arte*; ver también sus poemas "Despertar", "Guerra en la paz", "Muerte a lo lejos").

<sup>20</sup> Cfr. "Mucho tiempo", "Aquellos veranos", "Riego", "La niña y la muerte" todos en *Clamor. Tiempo de historia*.

<sup>21</sup> Léase: la *ds vivir-niños* como generadora de las predicaciones ambivalentes | *multiplicado* y a la vez *multiplicador de / junta* (o reúne, acopia, acumula) / *todos* | referidas al índice común el/los tiempo/s de vida para el hombre.

<sup>22</sup> "El género policíaco emplea especialmente esta unión del detalle con la narración, lo que se explica fácilmente, puesto que por medio de la metonimia o la sinécdoque, el deslizamiento de significación se produce sólo dentro de los límites de un campo de objetos, a diferencia de la metáfora que reúne corrientemente dos campos de acontecimientos y, a continuación, lleva hacia una serie paralela de objetos diferentes de los primeros. La posibilidad, para el aparato fotográfico o el objetivo de una cámara, de filmar los detalles esenciales para descubrir un crimen / y, por lo tanto, de todo el tema / acerca el empleo del detalle en la novela policíaca a la inmovilización de una parte de la imagen en el cine" (IVANOV, 1970, pp. 219-220).

comienzo en el doble rol de víctima-victimario y lo señala como "sospechoso". El verosímil policial, entonces, actúa a lo largo de todo el poema como motivación del procedimiento sinecdóquico-metonímico. Finalmente, entonces, se llega al enigma central: ¿Quién es el Ag? El espacio de la interrogación se llena en el texto con la señalización sinecdóquica y por lo tanto enmascarada del Ag: *alguien* - *una pierna* - el posesivo *su* reiterado tres veces (entre los pronombres, el más despersonalizado y ambiguo en la indicación del referente) y con la interrogación reflexiva del texto que se pregunta: "¿El sino?". En los versos finales, el hecho (vv. 19-20: "salpicando sangre/rodó...") desplaza metonímicamente la predicación *cruento* hacia el primer Ag que el texto señala con seguridad: el *azar*, luego *absurda fortuna* (v. 23) que se desenmascara así como Ag-Causa de muerte.<sup>23</sup> Por otro lado, el último verso del poema sirve de contracara a la escena primera (vivir-sosiego-murmullo//muerte-caos-gritos): antítesis en la que el acontecimiento hace de bisagra, vía de acceso a la descomposición del momento-espacio ritual. Desde otro plano puede inscribirse una lectura simbólica en la que algunas marcas léxicas actúan como indicios, deixis de otros textos de Guillén.<sup>24</sup> Así, a la manera de las alegorías medievales y renacentistas, la *escalera* representa el tiempo de vida que recorre el hombre desde su nacimiento (niño = vivir multiplicado); en el otro polo, el *descenso* (una larga trayectoria cultural lo une a "los abismos" *lo oscuro* (v. 16) se superpone y se identifica con la muerte.

DELFINA MUSCHIETTI  
Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALLWOOD, J., et alia (1977). *Logic in Linguistics*. Cambridge University Press.
- BARTHES, R. (1964). "Elementos de semiología", en *La semiología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- CABRERA, V. (1975), *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aletzandre, Guillén*. Madrid, Gredos, 1975.
- FILLMORE, CH. (1971), "Algunos problemas de la gramática de casos" en Sánchez de Zavala (1976).
- GONZÁLEZ MUELA, J. (1962). *La realidad y Jorge Guillén*. Madrid, Insula, 1962.
- GULLÉN, J. (1922). "El séptimo arte", en *Hacia Cántico. Escritos de los años 20*. Barcelona, Ariel, 1980.
- (1961). *Lenguaje y poesía*. Madrid, Revista de Occidente, 1962.
- (1979). *El poeta ante su obra*. Madrid, Peralta Ediciones, 1980.
- IVANOV, V. (1970). "La estructura de los signos en cine", en Lotman et alia, 1970.
- KEMPSON, R. (1979). *Presupposition and the delimitation of Semantics*. Oxford, Cambridge University Press, 1979.
- LAKOFF, G. (1968). "Las contrapartes o el problema de la referencia en la gramática transformatoria", en Sánchez de Zavala (1976).
- LOTMAN ET ALIA (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, 1979.

<sup>23</sup> Cfr. "Muerte y juventud": "Trunca vida juvenil / Que azar absurdo arrebató. / ¿Crimen? Peor. No hay sentido."

<sup>24</sup> Cfr. los siguientes poemas: "Polvo del olvido", "Mucho tiempo", "Viviendo", "Soy mortal".

- LYONS, J. (1968). *Introducción en la lingüística teórica*. Barcelona, Teide, 1971.
- (1975). "Deixis as the source of reference", en Keenan, E. L. (ed) *Formal Semantics of Natural Languages*. Oxford, Cambridge University Press, 1979.
- (1977). *Semantics*. London, Cambridge University Press.
- MUKAROVSKY, I. (1933). "En torno a la estética del cine", en *Escritos de Estética y Semiótica del arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- MUSCHIETTI, D. (1982). "Correferencialidad y desplazamiento en el discurso poético" en Riffaterre et alia. *La metáfora*. Buenos Aires, Hachette (en prensa).
- SÁNCHEZ DE ZAVALA, V. (ed.) (1976). *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria/2*. Madrid, Alianza.
- SGALL, P. (1975). "Conditions of the use of sentences and a semantic representation of topic and focus" en Keenan, E. L. (ed.). *Formal...*
- TINIANOV, I. (1923). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- VENNEMANN, T. (1975). "Topics, sentence accent, ellipsis: a proposal of their formal treatment", en Keenan, E. L. (ed.) *Formal...*, 1979.
- ZULETA, EMILIA DE, (1971). *Cinco poetas españoles*. Madrid, Gredos, 1971.

## EL TRASLADO DE UN MITO: EL ITINERARIO ARGOS-NUEVA INGLATERRA-PALERMO Y *EL REÑIDERO* DE SERGIO DE CECCO

La historia literaria nos enseña que la temática de ascendencia clásica grecolatina ha pervivido, a lo largo de los siglos, en el ámbito del quehacer literario occidental. Menos en los dominios de la narrativa que en los de la lírica: la tópica clásica persiste en la literatura latina de la Edad Media, en las literaturas nacionales luego e invade, favorecida por el asedio programático de las literaturas griega y latina, la lírica del Renacimiento y del Barroco.

La dramática resulta, en este sentido, ejemplar. Por imperativo de su ideario estético, las épocas clásicas (el Renacimiento, el siglo xvii francés y las derivaciones europeasseudoclásicas del siglo xviii) han vuelto una y otra vez su mirada a los mitos griegos y su reelaboración latina. Pero también épocas no asimilables a la línea del "orden" sino a la de la "aventura" han buscado sus asuntos en el rico venero clásico. Edipo, Antígona, Fedra, Hipólito, Medea, Jasón, Prometeo, Ulises, Ajax, Agamenón, Clitemnestra, Orestes, Electra se han vuelto figuras familiares en el teatro de Occidente, pero sus historias no se han convertido en pretexto para repeticiones más o menos mecánicas: ópticas renovadoras y hasta revolucionarias han transformado lo que pudo ser un acatamiento reverente en un lúcido ejercicio de originalidad. Si los mitos son inagotables, la historia del teatro testimonia con una persistencia sin declinaciones la verdad del aserto. Cuando Jean Paul Sartre, entre otros, retoma la historia de los Atridas, la vieja fábula se convierte en vehículo eficaz para que, desde la perspectiva existencialista del autor, se plantee el problema de la libertad. Cuando Jean Anouilh rescata el mito de Antígona, el planteo sofócleo de enfrentamiento entre la ley religiosa y ley política deviene conflicto entre individuos en torno de la autenticidad e inautenticidad de la conducta moral. Cuando Eugenio O'Neill compone su *Orestíada* moderna y escribe *Mourning becomes Electra* (*Electra*, en la traducción de León Miras) es la perspectiva psicoanalítica, no ausente en otras obras del dramaturgo, la que posibilita una reelaboración psicologista del tema.

El teatro argentino, consecuente con un cierto afán de universalidad, no ha escapado a la atracción que ejercen sobre los poetas dramáticos los mitos clásicos. No es nuestra intención (mucho menos, nuestra pretensión) proponer listas exhaustivas: nos limitamos a unos pocos y significativos ejemplos. Jorgelina Loubet y Rodolfo Modern vuelven sus ojos a la isla de Itaca para situar la acción de *Penélope aguarda*. Jorge Masciangoli exhuma el tema de Prometeo en un ámbito de imprecisa lejanía en *Safón y los pájaros*. En *El mal amor*, María Luz Regás revive la fábula de Fedra en el contexto tempoespacial de la época moderna y de una provincia cuyana. La historia de Antígona se enraza en el acontecer histórico nacional: en *El límite*, Alberto de Zavalía la ubica en el marco que le concede el ajusticiamiento, en el norte, de Marco Avellaneda; en *Antígona Vélez*, Leopoldo Marechal la inserta en el recio paisaje de la llanura y en el marco que proporciona la lucha de frontera con el indio. En esta línea de renovación de la dramática argentina sobre la base de la recuperación de los mitos clásicos, debe situarse *El reñidero*, de Sergio De Cecco; otra obra suya, *Prometeo*, signada por la misma preocupación, había obtenido el segundo pues-

to en las Tertulias de Teatro Leído, organizadas por el Ministerio de Educación y Cultura, en 1956.

*El reñidero* se estrenó en el Teatro del Jardín Botánico en enero de 1964. En 1962 había sido seleccionada por el Fondo Nacional de las Artes y en 1963 recibió el Premio Municipal para obras inéditas. Posteriormente, en 1965, obtiene el premio de Teatro Dramático de la Sociedad General de Autores. Después de su estreno en el Botánico, pasa a la sala del Teatro Municipal General San Martín, sala a la que ha vuelto en las últimas temporadas. Dirigida por René Mujica es llevada al cine: representa a nuestro país en el Festival Cinematográfico de Cannes y obtiene el tercer premio del Instituto de Cinematografía.

Antes de su estreno, en 1963, Talía edita el drama, con el apoyo económico del Fondo Nacional de las Artes; dos años más tarde, el mismo sello la reedita, junto a *Capocómico*, pieza que le fue encargada por la Comedia Nacional y estrenada en la sala Casacuberta del Teatro Municipal el 9 de septiembre de 1965; recientemente, en 1979, la Editorial Huemul vuelve a editar *El Reñidero*, con Estudio preliminar, Notas y Vocabulario de María Elvira Burlando de Meyer. Entre la edición de 1963 y las de 1965 y 1979 hay una significativa diferencia: en la edición de 1963, en el desenlace, Orestes saca el revólver y dispara todas sus balas contra Soriano y Nélida, la madre; en la edición de 1965 y en la de 1979, Orestes mata con un cuchillo a Soriano y

Nélida llega hasta su hijo casi en un abrazo desesperado hundiéndose el cuchillo que Orestes tiene en su mano, como atónita y cae lentamente, muerta.<sup>1</sup>

En la primera versión, De Cecco sigue el esquema clásico: Orestes mata a Egisto y Clitemnestra; en la versión al parecer definitiva, el autor reitera el esquema de la *Electra*, de O'Neill: Orestes-Orin mata a Egisto-Brant y actúa como agente provocador de la muerte de Cristina-Nélida.

Las fuentes clásicas de *El Reñidero* se remontan a la *Orestíada* de Esquilo, a la *Electra*, de Sófocles y con menor gravitación a la *Electra*, de Eurípides. Entre los antecedentes modernos, entendemos que hay una influencia decisiva de *Mourning becomes Electra*, de Eugenio O'Neill. Nuestra atención se centrará en esta última influencia, aunque hagamos referencia, tangencialmente, a la *Orestíada*.

De Cecco opera un primer cambio tempoespacial: la *Orestíada* transcurre en Argos, Delfos y Atenas, después de la guerra de Troya; la *Electra*, de O'Neill, en los alrededores de un pueblo costero de Nueva Inglaterra (salvo el acto IV de *Los Acosados*), en la primavera o el verano de los años 1865-1866, después de la guerra de Secesión; *El reñidero*, en el Palermo cuchillero de 1905.

Las tres obras sitúan su acción en una época de cambio. En la *Orestíada* se asiste a una triple transformación, íntimamente ligadas: a través de la institución del Areópago, se sustituye el viejo sistema talional de la venganza san-

---

<sup>1</sup> SERGIO DE CECCO, *El Reñidero*, Estudio preliminar, notas y vocabulario de María Elvira Burlando de Meyer, Buenos Aires, Huemul, 1979, p. 78. Todas las citas de la obra se toman de esta edición y sólo se consigna entre paréntesis el número de página.

griente por una instancia jurídica administrada por los hombres, instruidos por los dioses; en el nivel antropológico, la ley de sangre, defendida por las Erinias y fundamento del matriarcado, se sustituye por el matrimonio como institución de regulación social, defendido por Apolo y tránsito al patriarcado; en el nivel religioso, la conversión de las Erinias en Euménides se inserta en el triunfo de las nuevas divinidades sobre las viejas. La acción de la *Electra*, de O'Neill, se ubica hacia el final de la guerra de Secesión: el triunfo del norte implicaba, en lo económico, la creación de un mercado libre de mano de obra y el consiguiente acrecentamiento del mercado interno, favorable al proceso de industrialización; en lo político, la posibilidad de compartir el poder con el sur, que había monopolizado la provisión de presidentes de la República. La guerra, su atmósfera y la gravitación que tiene sobre los personajes de Ezra y Orin pesan en el desarrollo de la acción; el proceso de cambio socioeconómico y político que esa guerra trajo aparejado, en cambio, no incide en el proceso dramático de la trilogía. De Cecco ubica la acción de *El Reñidero* en 1905: es el año del último levantamiento armado de los radicales contra el régimen; a partir de entonces trocarán su actitud por la abstención revolucionaria. Se asiste, además, al ocaso político del General Rocca, definitivo a partir de 1906. Hay un proceso de cambio social en marcha: culminará con el acceso del radicalismo al poder político: Hipólito Yrigoyen asume la presidencia de la República, en 1916. Circunscripto al barrio de Palermo y al mundo de los guapos (convertidos ahora en servidores de los caudillos políticos), *El Reñidero* testimonia aquel cambio: Morales, Elena y Soriano están atados al mundo que desaparece; Nélide y Vicente son los portavoces del cambio que se insinúa; Orestes es el personaje en conflicto que, en el desenlace, actúa regresivamente de cara al pasado. En una escena del Acto II, Cuadro 1º, Nélide quiere convencer a Orestes de abandonar Palermo, donde "cada día las cosas huelen más y más a viejo, a sucio, a muerto":

... Los tiempos cambian; nosotros, de tan encerrados, acabamos por creer que el mundo se termina aquí, en los Portales... pero si te asomas al centro, vas a ver una ciudad diferente... con gente que no se conforma, que quiere vivir mejor... (pp. 58-59).

En el Cuadro 2º, Vicente inscribe su propio cambio en aquel otro:

... Uno sirve pa' lo que quiere servir. Ya me ves, un día yo le dije basta a la contendencia, hasta aquí el estrilo y se acabó. Ahora soy como todos: trabajo, vivo, y que es al fin y al cabo, lo que uno, medio atolondrado, ha estado queriendo desde que llegó al mundo (p. 70).

Y refiriéndose a la muerte de Pancho Morales, a la muerte del guapo:

Digo que Pancho Morales... sobra. Y digo que sobra en el mundo. Pancho Morales sobra, ya no era nadie, un día u otro iba a caer amasijado por los mismos que le habían dado su hombro. Mirá el barrio, andá por las calles y lo vas a entender. La gente como él ya cada día mete menos miedo y una noche cualquiera va a hocicar el último guapo. El... hizo punta, eso es todo (p. 71).

¿Qué es lo que debe, fundamentalmente el drama de De Cecco a la trilogía de O'Neill? En nuestra opinión, el enfoque psicoanalítico con que se resuelve la relación de algunos personajes. En la obra norteamericana la educación puritana de los Mannon, por una parte, y la fijación de las imágenes paterna y materna en Lavinia y Orin, por la otra, fundamentan todo el esquema psicoló-

gico y dramático. Prácticamente, no hay en la obra situación alguna que no pueda explicarse sobre la base de ese doble esquema. En sus "Notas de Trabajo y Extractos de un Diario Fragmentario", O'Neill reseña el propósito y el método de *Mourning becomes Electra* y reiteradamente equipara los complejos con el destino. Son —dice— "una interpretación trágica moderna del sino clásico sin la ventaja de los Dioses —porque ésta, ante todo, tiene que ser (una) pieza psicológica moderna—; el destino surge de la familia".<sup>2</sup> En *El reñidero*, el papel que los complejos juegan en la interrelación entre los personajes es decisivo pero no excluyente. Para señalar ese juego nos apoyaremos en los personajes y en los paralelos de la trilogía norteamericana.

Elena Morales de *El Reñidero* es la Lavinia Mannon de *Electra*. En una y otra se da la fijación de la imagen paterna. O'Neill explicita más prolijamente el origen de esa fijación. Lavinia es la hija de la repulsión de Cristina en su noche de bodas. Trató de quererla: "¡Pero siempre sentí que te había engendrado solamente el cuerpo de él y nunca pude persuadirme de lo contrario! ¡Para mí, siempre fuiste mi noche de bodas y mi luna de miel!"<sup>3</sup> En cambio, al llevar a Orin en sus entrañas, Ezra estuvo con el ejército en México y Cristina lo había olvidado:

¡Y al nacer Orin, me pareció mi hijo, sólo mío, y por eso lo amé (p. 430).

Cuando Ezra regresa de la guerra con México, encuentra que su mujer se ha consagrado a Orin, el nuevo hijo, y que él casi no existe para ella. "Quise refugiarme en Vinnie. Pero una hija no es una esposa" (p. 460). En *El reñidero* las causas coadyuvantes de la inclinación enfermiza de Elena por el padre no están declaradas: se advierte, sí, su identificación con el mundo del padre ("Yo quiero este mundo, así sea un reñidero, porque fue el suyo", p. 33), como se advierte el de Lavinia con su padre ("¡Yo no me parezco a mi madre en nada! ¡Todos saben que me parezco a mi padre!", p. 417).

En ningún momento de la obra, como en los dos primeros *raccontos* del Acto I, se patentiza la atracción que la figura del padre ejerce sobre Elena, y el paralelo rechazo de la madre. Morales está por salir con sus gallos para Luján y Elena le pide que la lleve con él: "¡Cuando te vas no puedo vivir! ¡Me quedo tan sola!" (p. 34). Orestes es un chico, Nélide le da todos los gustos y se olvida de ella. Le ha advertido a la madre que mima demasiado a Orestes, pero para Nélide el hijo todavía es "un pichón". Morales no opina lo mismo; Elena promete: "¡Él va a ser como vos!" (p. 35). Padre e hija se hacen mutuas promesas: mientras dure la ausencia del padre, Elena le tejerá una bufanda; Morales le traerá un frasco de agua florida, un perfume que, en la estimación de Nélide, no se sabe para qué lo quiere Elena "si te gusta espantar a los hombres" (p. 38). Luego, frente a Lala, conjetura que a la madre la ha fastidiado saber

---

<sup>2</sup> EUGENE O'NEILL "Notas de trabajo y extractos de un diario de trabajo fragmentario", en *Chief European Theories of the Drama, American Supplement*, comp. por Barrett H. Clark (Nueva York, 1947), p. 533. Citado por DORIS V. FALK, *Eugene O'Neill y la tensión trágica*, Buenos Aires, Sur, 1959, p. 105.

<sup>3</sup> EUGENE O'NEILL, *Electra* (en *Nueve dramas*, II), traducción de León Miras, Buenos Aires, Sudamericana, 1947, p. 429. Todas las citas de la obra se toman de esta edición y sólo se consigna entre paréntesis el número de página.

que Morales le traerá un regalo; que el padre está orgulloso con ella y que en un próximo viaje la dejará ir con él “para lucirnos por las quintas de Luján” (p. 38). Sabe, sin embargo, que tiene que rondarlo porque si no se olvida de ella: “En cambio de ella (de Nélide) no se olvida, aunque no la vea...” (p. 39).

Esos celos se proyectan también a la en principio insinuada relación de Nélide con Soriano. Cuando, partido Morales, Soriano canta un estilo pampeano en tono de declaración de amor, Elena, al oírlo, se yergue tensa y dice a Lala con rencor:

¿Lo oís?... Es para ella que canta. ¡Todas las tardes se acomoda ahí, como al descuido, y le dice cantando cosas que de oírlos me dan ganas de gritar...! ¡Y yo cada día estoy más sola, porque cada día papá se aleja más y más de mí! ¡Más y más... y más...! (p. 39).

Luego, impulsivamente, se acerca a Soriano y después de preguntarle si no tiene compañera para ir a un baile próximo, parece —bien que no de manera explícita— buscar para ella misma esa compañía: “¡Hay muchos que me aguardan —dice impulsivamente—, pero yo los voy a dejar plantados!” (p. 40).

Cuando Morales regresa, Elena lo recibe con una extravertida ternura que, para el padre, resulta cargosa; ni la entrega de la prometida bufanda quiebra su distanciada actitud. Luego, frente al abrazo sensual de los esposos y la entrega del frasco de agua florida a Nélide, Elena, en un grito bajo: “No... Era para mí... ¡Era para mí!”; desgarró la bufanda y prorrumpe: “Ella lo sabía. ¡Ladrona, ladrona!” (p. 42).

Muerto Morales, Elena estará sólo habitada por la necesidad de hacer justicia, de vengar esa muerte. Orestes será el instrumento. En el Acto I, Cuadro 2º, Elena le confiesa a Orestes que Nélide “empezó a querer a Soriano y a engañar a papá con Soriano” (p. 51); Orestes atribuye la acusación a la vieja enemistad entre madre e hija: “Yo te conozco. Tu malquerer es cosa antigua, la odiaste dende que eras una mocosa...” (p. 51). Pero Elena le revela cómo los sorprendió a Nélide y Soriano, “puercos, inmundos, en la cama donde ella dormía con papá, donde nacimos nosotros, entre las sábanas blancas que de mañana tendía al sol” (p. 55). Esa revelación determina la decisión de Orestes: cumplirá con el deber que Elena le asigna, matará a Soriano esa misma noche. Elena tendrá que estar atenta, vigilar, impedir que la paz y la calma pongan un pie en la casa: “Yo también sueño con ellas [con la paz y la calma], pero no puedo arriesgarlo todo por un minuto de paz. Para mí el alboroto, para mí la riña, hasta que todo esté resuelto. Orestes es débil, de chico se enfermaba... había que cuidarlo, ahora se ha endurecido por fuera, pero ha vacilado sin embargo. Tengo que llenarlo de odio” (p. 56).

Durante el velatorio, Elena, muy erguida, muy quieta, es una síntesis dramática que contrasta con la figura de Nélide. No alza la vista para mirarlo cuando el Delegado se acerca a darle sus condolencias. También, en un primer momento, rechaza las condolencias de Vicente: “Vea a mamá. Ella está para eso” (p. 31). No llora: se identifica con el mundo de guapos del padre, con la ideología machista que lo rige, con un ambiente en que las ternezas femeninas son una incurable limitación. En el primer *racconto* del Acto I al verla lagrimear, Pancho Morales le ha reprochado: “¿Qué es eso? ¿La hija de Pancho

Morales lagrimeando como una vieja?... ¡No me haga sentir vergüenza!"; y luego, cuando Elena se serena y reprime: "Así me gusta. En Palermo nadie ha visto achicarse a un Morales... Somos duros como los pies de Cristo. Y a ver si se lo mete en la cabeza, pa enseñárselo a Orestes, que dende hace tiempo lo noto un poco poyerudo" (p. 35).

En el Acto II, Cuadro 2º, cuando cree que se ha consumado la venganza, que Orestes ha matado a Soriano, Elena llega a escena. Desde los signos secundarios de texto, De Cecco acota: "... llega ataviada con un vestido rojo, completamente distinto a los que llevara hasta ese momento. El cabello suelto, juvenil. Toda ella ha rejuvenecido (pp. 73-74). Cumplida la venganza —ella lo cree así—, propone a Orestes irse, dejar Palermo: "... que ella [Nélida] se quede con este desierto, con el luto, con las lágrimas". Pero este es el mundo de Elena, argumenta Orestes: "¡Lo era! ¿Qué mejor mundo para un rencor? ¡Pero ahora mi rencor está muerto y una no vive con los cadáveres!" (p. 75). Enterada, finalmente, de la verdad, rechaza las explicaciones de Orestes y le grita su cobardía, su felonía. Asiste, inmóvil, a la escena de la muerte de Soriano y Nélida. Traspuesto el fugaz instante de su rejuvenecimiento, recupera la hierática inmovilidad de comienzos de la pieza, mientras Orestes, "con un grito desgarrador, sale por la puerta que da a la calle como perseguido por todas las furias" (p. 78).

Desde una perspectiva psicoanalítica, en el nivel de la subconciencia, Elena aspira a llenar todos los papeles de Nélida: esposa de Morales, madre de Orestes, amante de Soriano. La lectura atenta del drama revela que la atracción morbosa por la figura del padre, la actitud maternal frente al hermano, las insinuaciones frente al pretendiente y luego amante de la madre, derivan de la fijación de la imagen paterna y el correlativo rechazo de la imagen materna y fundamentan los móviles de su conducta a lo largo de la pieza.

El parentesco entre la Elena de *El Reñidero* y la Lavinia de *Electra* resulta evidente no sólo en los resortes básicos del comportamiento de una y otra, sino también en aspectos menos relevantes de ese comportamiento y hasta en componentes específicamente escénicos (gesto, ademán, vestuario, peinado).

También Lavinia Mannon aspira a llenar todos los papeles de Cristina: esposa de Ezra, madre de Orin, amante de Brant. Cristina se lo reprocha en el Acto II de *El regreso al hogar*, la primera tragedia de la trilogía: "¡Siempre quisiste hacer, precisamente, lo que estás haciendo ahora! ¡Trataste de ser la esposa de tu padre y la madre de Orin!" (p. 432). Los indicios de que Lavinia ama al Capitán Brant, el amante de la madre son, en la obra, abundantes; para evitar una molesta prolijidad, nos circunscribimos a unos pocos ejemplos. En el Acto IV de *Los acosados*, la segunda tragedia de la trilogía, después que Orin mata a Brant, Lavinia se acerca al cadáver de su primo y le habla con tono enconado y sombrío: "¿Cómo pudiste amar tanto a esa vieja infame?" (pp. 536-537). En el Acto II de *Los poseídos*, la tercera tragedia, Orin después de recordarle, inexcusable, cómo deseó a Wilkins, el primer piloto, en el primer viaje a San Francisco, agrega sarcástico: "También Adán Brant era un oficial de la marina... ¿verdad? Wilkins te recordó a Brant..." (p. 584). Pero seguramente el ejemplo más significativo es el del Acto IV: en un típico acto fallido, cuando pide a Peter Niles que la posea en la casa de los Mannon, en la casa de los muertos, y la ame, se equivoca: "¡Deséame! ¡Tómame, Adán! (p. 614). Promover Lavinia la muerte de Brant —como Elena la de Soriano— no es sólo hacer un acto de jus-

ticia, vengar la muerte del padre: es también quitarles a Cristina —y a Nélida— el hombre que aman y que ellas también aman.

Es Lavinia —como Elena— la que descubre las relaciones adúlteras de la madre, pero frente al silencio de Elena, Lavinia revela a su madre el descubrimiento: es el modo con que ella piensa proteger al padre y tenerla a su merced. Una y otra comparten, sin embargo, idéntica actitud: el acoso de la madre.

Obsesionadas por la imagen paterna, una y otra rechazan, en el nivel de las actitudes conscientes, el amor. Cuando Peter le declara nuevamente su amor, desde una perspectiva rígidamente puritana, Lavinia exclama: “¡Nada sé de amor! ¡Nada quiero saber! ¡Odio el amor!” Ella no puede casarse: debe quedarse en su casa pues su padre la necesita, “más que a ella” (p. 407), más que a Cristina. Frente a la propia Cristina, en el Acto III de *El regreso al hogar*, Lavinia insistirá en que no se casará con hombre alguno, que tiene un deber que cumplir para con su padre.

La llegada de Ezra de la guerra lo sitúa, ante la desbordada ternura de Lavinia en el recibimiento, en una actitud que recuerda, en parte, la de Morales frente a Elena en el primer *racconto* de *El reñidero*. Y también, como Morales, ante las lágrimas de Lavinia, Ezra reprocha: “¡Vamos! Creí haberte enseñado a no llorar... jamás” (p. 449). También el coro de vecinos de *Los acosados*, ante el comportamiento de Lavinia en el velatorio del padre, comenta “que es demasiado Mannon para permitir que alguien adivine sus sentimientos” (p. 477). En el final del Acto III, el estallido de celos cuando adivina la unión de Cristina y Ezra, es paralelo al de Elena frente al abrazo de los padres, en el segundo *racconto* de *El reñidero*.

Asesinado Ezra y descubierta por Lavinia la culpable, en *Los acosados* encarnará la justicia vengadora y Orin será quien la ejecute materialmente. Del mismo modo que Elena debe revelar a Orestes el adulterio de Nélida para lograr que asuma el deber de la venganza, Lavinia, después de no haber podido convencer a Orin (preparado de antemano por Cristina) del crimen de la madre, modifica su plan de ataque y busca estimular los celos del hermano: “¡Entonces, ya que no puedo hacerte comprender tu deber en esa forma, lo haré en otra! ¡Si no me ayudas a castigarla supongo que no cometerás la cobardía de permitir que se te escape su amante!” (p. 515).

Así como Elena, cuando cree que Orestes ha matado a Soriano, se siente liberada del mundo del reñidero, del mundo de Palermo, Lavinia, una vez que Orin ha asesinado a Brant y Cristina se ha suicidado, es liberado de su permanente identificación con el mundo de los Mannon y reivindica, primero parcial y luego totalmente, la identificación con la madre. En la Escena II del Acto I de *Los poseídos*, frente a un Peter asombrado por su cambio, le recuerda que es una Mannon a medias; y en el Acto III, después del suicidio de Orin, reniega plenamente de su condición de Mannon, dirigiéndose a sus retratos: “¿Por qué me miráis así? ¿Acaso no era la única manera de conservar vuestro secreto? ¿Me oís? ¡Soy la hija de mi madre... no una de vuestra estirpe!” (p. 603). El símbolo del cambio de Lavinia en *Los poseídos* está resuelto por O'Neill no sólo a través del discurso dramático sino también mediante pautas estrictamente escénicas; cuando aparece en la Escena 1ª del Acto I, “se advierte de inmediato que se ha operado en ella un cambio extraordinario. Su cuerpo antes delgado

y falto de desarrollo, se ha redondeado. Sus movimientos han perdido la rigidez que les imponía la tiesura de sus hombros. Ostenta ahora una sorprendente semejanza con su madre en todos los sentidos, hasta en la circunstancia de vestir el traje verde al cual Cristina tuviera tanta afición" (p. 562); luego, en los signos secundarios que abren la Escena 2ª, O'Neill insiste en la profundidad del cambio y lo enriquece con un nuevo signo: "Su cabello, de un tono castaño dorado, está peinado a la manera del de su madre" (p. 564): como Marie Brantôme —la enfermera francocanadiense, madre de Adán y cuyos amores con David Mannon constituyen el inicio del destino trágico de la familia—, como Cristina, Lavinia lleva ahora suelto el pelo que, en las dos primeras tragedias, usa "bien ceñido y recogido hacia atrás" (p. 402). Resulta patente y significativa la identidad de recursos que De Cecco aprovecha en el Cuadro 2º del Acto II de *El reñidero* para escenificar visualmente el cambio operado en Elena cuando ésta cree consumada la muerte de Soriano.

Aunque lo señalado hasta aquí prueba suficientemente el parentesco entre la Elena de *El Reñidero* y la Lavinia de *Electra*, no nos resistimos a dejar de señalar otra aproximación. Una y otra, celosas, cuentan con el futuro envejecimiento de la madre. En el Acto II de *El regreso al hogar*, una vez que Lavinia ha revelado a la madre que sabe de su adulterio, no deja de recordarle que tiene cinco años más que Brant, que estando él en la flor de la juventud la verá convertida en una vieja sin belleza, que terminará por detestarla. Por su parte, en el Cuadro 1º del Acto I de *El reñidero*, Elena se queja de que su padre se olvida de ella, que a veces lo aturde porque habla de más; y cuando Lala le dice que está en la edad del barullo, iluminada reflexiona: "Soy joven... diez años y sólo tendré los treinta, pero ella será una vieja!" (p. 39).

El parentesco entre el Orestes de *El Reñidero* y el Orin de *Electra* reitera, fundamentalmente, los mecanismos de relación que hemos delineado para los personajes de Elena y Lavinia. Claro que ahora se trata, naturalmente, de la fijación de la imagen materna. Las causas y antecedentes de la especial relación entre Orestes y Nélide están más explicitadas que las correspondientes a Elena y Pancho Morales, sobre todo lo referido al origen de esa especial relación.

La obra insiste en recordar el pasado de Nélide y Orestes. Nélide no ha amado a Pancho Morales: le ha temido. Ha volcado su caudal de ternura en el hijo; cuando lo alejan de ella porque hay que convertirlo en un hombre (en la valoración de Nélide: cuando hay que hacer de él un perro guardián, llenarlo de odio y echarlo al mundo para que viniera a ser el segundo cuchillo de Pancho), la madre siente el desamparo de su soledad. Antes, cuando el padre salía de viaje y ella se quedaba sola, "sabiendo que yo tenía miedo, venías a dormir a mi pieza... Vos eras un chico, pero sin embargo... yo me sentía la mujer más segura del mundo" (pp. 57-58). Certificando el cambio de un Orestes ahora sombrío, Nélide recuerda los viejos paseos por la Avenida de las Palmeras, "una fiesta" para el antiguo Orestes. Un *racconto* ilustra el momento en que se produce la separación Nélide/Orestes, obligado por Morales: éste ha abofeteado a su mujer y Orestes sale en su defensa para impedirlo ("¡No lo voy a dejar!", p. 66, y se abalanza sobre su padre); pero Pancho le lanza una formidable trompada y un agresivo "¡Poyerudo!" y sentenciará: "Y dende mañana Orestes viene conmigo, que a mi lado va a criar agayas!... ¡Es hora ya que aprenda!" (p. 66). Desde ese momento, Nélide "pierde" a Orestes, que se vuelve cada

vez más sombrío y que busca desesperadamente conquistar la estima del padre (otro componente psicoanalítico), aun a costa de tener que matar.

El desvío de Orestes es acaso la clave del adulterio de Nélide: con repulsión hacia el marido y "abandonada" por el hijo, Soriano ha de conquistar su amor. El paralelismo situacional y psicológico con la *Electra* de O'Neill es transparente. En el Acto II de *El regreso al hogar*, Cristina confiesa a Lavinia que amó a Orin hasta que se dejó arrastrar a la guerra por Ezra y ella, "pese a mis ruegos de no dejarme sola" (p. 430); que no se hubiese enamorado de Adán Brant si hubiese tenido a Orin a su lado. Repite prácticamente lo mismo y con idéntica intención en *Los acosados*; después de escuchar, fascinada, la identificación que Orin hace de ella con las islas, se desborda en Cristina una atormentada ternura por el hijo y dice con doloroso acento: "¡Ah! ¡Si no te hubieses marchado! ¡Si no hubieras dejado que te arrancaran de mi lado!" (p. 505). Orin podría perdonarle todo a la madre, incluso la muerte de Ezra, podría perdonar todo en la madre "salvo eso... ¡eso de Brant!" (p. 503).

Del mismo modo que Cristina y Orin tenían antaño un pequeño mundo secreto de su exclusiva propiedad, cuya consigna era "Prohibida la entrada a los Mannon", Nélide y Orestes, frente a una Elena que vivía espíandolos porque el padre se lo había ordenado, frente a una Elena que intentaba separarlos, habían hecho un nido para los dos, un nido cuya consigna correlativa bien pudo haber sido: "Prohibida la entrada a los Morales".

Otro aspecto asimilable a la relación Nélide/Orestes y Cristina/Orin se refiere al supuesto parecido Orestes/Soriano y Orin/Brant. En el Acto II de *El regreso al hogar*, cuando Cristina revela a Brant el descubrimiento que ha hecho Lavinia de sus relaciones, piensa que Lavinia debió notar la semejanza de Orin con Brant. En *El reñidero*, cuando Nélide intenta rescatar la imagen de Soriano ante el hijo porque es diferente de los demás, subraya animada: "Te asombrarías de verte tan parecido... ¡cada día más!... Casi se diría que son padre e hijo..." (p. 60). Claro que son parecidos que operan en dimensiones diferentes: aunque no se declare explícitamente, la semejanza que Nélide percibe entre el hijo y el amante opera fundamentalmente en el nivel moral; en la trilogía de O'Neill tiene un fundamento de orden físico. Hay un motivo para la diferencia: como en el mito clásico Agamenón y Egisto, en *Electra* Ezra y Brant son primos hermanos, y en el texto segundo O'Neill subraya el impresionante parecido de Brant con los Mannon. Una acotación marginal y de explicación psicoanalítica: Cristina encuentra parecido a Brant con Orin, pero Lavinia, ante un comentario de Seth, termina por aceptar que Brant se parece a Ezra. Cada una de ellas ve en Brant la imagen del hombre que monopoliza o ha monopolizado su amor.

Aunque lo dicho hasta ahora probaría la fijación de la imagen materna en Orestes, el pasaje indudablemente más significativo está en el Acto II, Cuadro I. Nélide, que quiere impedir el duelo de Orestes con Soriano, que quiere convencer al hijo de que ambos —ella y él— son "eslabones de la misma cadena", que quiere que Orestes sepa verse a sí mismo, le recuerda cómo Morales se reía del hijo: "Él, Orestes, se reía de vos, te arrancaba de mis brazos para echarse sobre mí, terco y repugnante, ciego a todo lo que no fuera su placer". El texto inmediato correspondiente a Orestes (los signos primarios y los secundarios, parejamente), revelan, desde la instancia presente, los viejos celos del hijo.

De Cecco acota que Orestes corta a su madre "rencoroso" y que la acusa: "...y usted disfrutaba, madre" (p. 63). Nélide trata de justificarse; fingía por miedo a Morales, pero cuando el marido la dejaba, iba corriendo a buscar a Orestes, lo alzaba en sus brazos sintiendo que el hijo lo sabía entender.

En otro nivel de relaciones —las que corresponden a padre e hijo— también podemos tender una línea de aproximación entre *Electra* y *El Reñidero*. Ya hemos insistido en cómo Pancho Morales quiere convertir a su hijo en un hombre a su imagen y semejanza, en cómo ha mirado despectivamente la relación entre hijo y madre y, finalmente, en cómo lo separa de la madre para hacerlo un hombre (con la especial connotación que adquiere tal expresión en el ámbito específico de la acción). En *El regreso al hogar*, Ezra revela que Orin ha sido herido en la guerra y ante una Cristina que cree que la están preparando para darle la noticia terrible de la muerte del hijo, Ezra se queja de que Cristina no lo ha dejado terminar y se ha lanzado a esas conclusiones "sobre su niño". Pero Orin no es ya un niño ahora; con orgullosa satisfacción, Ezra señala: "He hecho de él un hombre" (p. 451). Luego recomendará imperativamente a su mujer: "No quiero que vuelvas a mimarlo cuando regrese, Cristina. Le dañaría verse pegado a tu delantal" (p. 452). El delantal de Cristina en *Electra* trae de inmediato a la memoria las polleras de Nélide en *El reñidero*, reiteradamente señaladas por Pancho Morales con el adjetivo despectivo "poyerudo" para aludir, desde su ideología machista, a la tierna relación entre madre e hijo.

Hurgando más finamente podríamos quizá tender otra línea de aproximación entre *Electra* y *El reñidero*: por ejemplo, el carácter no homogéneo de los coros; la presencia física de los ataúdes de Ezra Mannon y Pancho Morales en una y otra obra, derivación acaso de la tumba de Agamenón en *Coéforas*; la semejanza de la relación Agamenón/Egisto y Ezra/Brant y su diferencia con la relación Morales/Soriano; la semejanza de las muertes de Agamenón y Ezra y su diferencia con la de Morales; la identificación entre los Mannon y los Morales, como centros de atención de sus respectivos ámbitos; la inflexibilidad de Ezra como juez y el carácter de Morales como objeto temido; la presencia ominosa de la muerte en la *Orestíada* y en las dos obras que nos ocupan; el deseo de Nélide de irse de Palermo con Soriano y el proyecto de viaje de Cristina y Brant; las insistentes alusiones al destino en una y otra obra; la caricia del pelo de Cristina y Nélide por parte de Orin y Orestes en las dos obras —en un caso como acción y en otra como referencia sólo lingüística—; el desplazamiento de la gravitación dramática de Lavinia (en *El regreso al hogar*) a Orin (en *Los acosados*) y el de Elena-Orestes a Nélide-Orestes, en los Actos I y II, respectivamente, de *El reñidero*. Pero hemos preferido limitar nuestro foco de atención: nos hemos circunscrito a las interrelaciones entre los personajes de Elena, Orestes, Nélide, Pancho Morales y Soriano, de *El reñidero*, con los correlativos de *Electra*: Lavinia, Orin, Cristina, Ezra y Brant. Creemos que allí reside la "deuda" de De Cecco con el dramaturgo norteamericano. Acaso la palabra "deuda" resulte antipática y hasta agresiva, pero estimamos que es la que corresponde. La tradición literaria, entre otras cosas, nos enseña que la originalidad es un valor relativo. Cuando hemos hablado de la deuda de De Cecco con O'Neill no hemos pretendido, en absoluto, limitar los efectivos valores dramáticos de la pieza argentina: sólo hemos querido señalar que en su viaje de Argos a Palermo De Cecco se ha detenido un buen tiempo en Nueva Inglaterra. En algunos viajes los puertos intermedios apenas cuentan; en éste realiza-

do por el dramaturgo argentino, haberse detenido en uno de ellos creo que da su sentido último al viaje total. *El reñidero* no se deja explicar —o, por lo menos, no se dejan explicar algunos de sus aspectos— por la sola ascendencia clásica del tema; sin el aporte de *Mourning becomes Electra* la ascendencia de *El reñidero* resultaría incurablemente parcializada: aunque estemos plenamente seguros de no ser los médicos más aptos, hemos pretendido “curar”, “restañar”, esa parcialidad.

ETHEL ORBIT NEGRI  
*Facultad de Humanidades  
y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de la Plata*

## LAS SUPUESTAS DOS VERSIONES DEL *ANTÍDOTO* DE JUAN DE JÁUREGUI A LA LUZ DE LOS MANUSCRITOS CONSERVADOS

La presencia del poeta sevillano Juan de Jáuregui cobra un papel preponderante en la guerra literaria provocada por la difusión de las *Soledades*, de Góngora, al lanzarse a la contienda con su polémico *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*,<sup>1</sup> pues, aunque divulgado en forma anónima, fue el centro de la atención de sus contemporáneos ya que al asestar sus dardos contra la nueva poesía provocó rápidas reacciones y comentarios entre las huestes gongorinas. El título del opúsculo es por demás revelador del tono y la intención combativa de Jáuregui, quien se nos manifiesta como un hombre agudo e incisivo para la crítica, poseedor de una zumbona ironía, avezado en la poesía y teorías literarias más en boga en la época y, por cierto, contrincante nada despreciable por su certero don de observación para poner en evidencia probables errores o ridiculizar discutibles audacias de estilo. Si su meta fue descollar entre los ingenios de su tiempo no cabe duda de que supo dar con el modo más adecuado de lograrlo, pues, con su *Antídoto* obtuvo una notoriedad que tal vez no hubiera alcanzado solamente con su poesía.

A decir verdad, las críticas vertidas por éste en su pormenorizado ataque tuvieron verdadera repercusión y hasta éxito, causando inquietud entre los simpatizantes de Góngora a juzgar por lo que el anónimo autor antequerano de una *Defensa e Ilustración de la Soledad Primera*, descubierta y publicada por José Manuel Blecua, confiesa ser el motivo de su actitud defensiva y enaltecedora del poema: "remouer el indebido aplauso que ha dado el vulgo al *Antídoto*".<sup>2</sup> Sin embargo, no es nuestra intención ahora historiar las respuestas a que dio lugar, ni la variedad de tonos adoptados en las réplicas que abarcan un amplio panorama escalonándose desde la farragosa erudición hasta el ataque personal de corte satírico-burlesco. Por el contrario, nos proponemos abordar una cuestión derivada también de la enorme difusión alcanzada por el *Antídoto*, pues, nuestro intento es esclarecer algunos problemas textuales surgidos, precisamente, de la transmisión de la invectiva de Jáuregui, que ha llegado hasta nosotros en siete copias manuscritas, así como en dos ediciones modernas cuyas características se hace necesario puntualizar.

El texto del *Antídoto* permaneció inédito hasta 1899, fecha en que fue publicado por José Jordán de Urríes, en un apéndice del único estudio completo sobre la vida y la obra del poeta sevillano, utilizando para la edición el ms. 3910 de la Biblioteca Nacional de Madrid.<sup>3</sup> En 1960, Eunice Joiner

<sup>1</sup> Es este el título completo que con ligeras variantes aparece en los manuscritos y que fue probablemente escrito en 1616, en pleno recrudescimiento de la polémica antigongorina, para cuya cronología seguimos a EMILIO OROZCO DÍAZ, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

<sup>2</sup> JOSÉ MANUEL BLECUA, "Una defensa e ilustración de la *Soledad Primera*", *Homage to John Hill, In Memoriam, Indiana University*, 1968, pp. 193-215. La cita en p. 198.

<sup>3</sup> JOSÉ JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1899. El *Antídoto* figura en la *Sección Tercera*, "Obras de Jáuregui en prosa hasta ahora inéditas publicadas una sola vez", nº 2, pp. 149-179. En adelante citaré ed. J.

Gates reeditó el *Antídoto*, junto con otros documentos relacionados con la polémica,<sup>4</sup> siguiendo la versión contenida en el ms. 3726, de la Biblioteca Nacional de Madrid, que presentaba considerables variantes en relación con el texto publicado anteriormente. Esta circunstancia unida al hecho de encontrar coincidencias en el orden y contenido de las citas sobre las que Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, uno de los más fervorosos defensores de Góngora contra los ataques de Jáuregui, elaborara sus respuestas en el *Examen del Antídoto*,<sup>5</sup> llevaron a Eunice Joiner Gates a la siguiente conclusión: el ms. 3726 contiene la versión primitiva y más próxima al original de la censura de Jáuregui tal como se conoció en 1616, mientras que el ms. 3910 es una versión posterior, corregida por el autor después de leer las objeciones vertidas por el Abad de Rute. Las opiniones de E. Joiner Gates sobre la existencia de dos versiones del *Antídoto*, realizadas por Jáuregui fueron aceptadas en forma unánime por la crítica.

Esta doble circunstancia editorial se complica con una ampliación del panorama textual al señalar Robert Jammes, en su trabajo titulado: "*L'Antidote, de Jáuregui annoté par les amis de Góngora*",<sup>6</sup> la existencia de otros cuatro manuscritos que se agrupan en torno a los dos publicados, por lo que serían seis los ejemplares del *Antídoto*. Según explica el destacado gongorista francés, dos corresponden a la segunda versión revisada y corregida por Jáuregui: el ms. 3910 de la B.N. de Madrid, editado por Jordán de Urries, y el ms. 1685, de la Biblioteca de Cataluña en Barcelona; mientras que los otros cuatro: los manuscritos 3726, editado por Eunice Joiner Gates, 5566 y 3965 de la B. N. de Madrid, y el 2006 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, representan la versión primitiva tal como circulara entre los amigos de Góngora.<sup>7</sup>

A esta lista de manuscritos enumerados por Jammes, debe agregarse otro ejemplar del *Antídoto*, encontrado por Emilio Orozco Díaz en la biblioteca del Duque de Gor, en Granada, formando parte de un volumen constituido por varios escritos relacionados con la polémica de las *Soledades*,<sup>8</sup> sin determinar —por estar ello fuera de su particular interés— cuál es la versión allí contenida. Este ejemplar se encuentra ahora en Madrid, en la biblioteca particular del señor don Bartolomé March, quien gentilmente me permitió consultarlo cuando estaba realizando en España la investigación cuyos resultados expongo en este trabajo.<sup>9</sup> Se trata de otra copia semejante a la considerada primera versión, que cuenta con cinco manuscritos frente a dos de la versión corregida, siendo enton-

<sup>4</sup> EUNICE JOINER GATES, *Documentos gongorinos*, México, Colegio de México, 1960. *Introducción al "Antídoto" de Juan de Jáuregui*, pp. 71-81 y el *Antídoto...*, pp. 85-140. En adelante citaré ed. G.

<sup>5</sup> *El Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora, contra el autor del Antídoto*, fue publicado por Miguel Artigas en *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, Apéndice VII, pp. 400-467.

<sup>6</sup> *Bulletin Hispanique*, LXIV, n° 3-4 (1962), pp. 193-215.

<sup>7</sup> Cfr. art. cit., pp. 196-197.

<sup>8</sup> Emilio Orozco Díaz describe la procedencia y contenido del manuscrito en: "La polémica de las *Soledades* a la luz de los nuevos textos. Las *Advertencias* de Almansa y Mendoza", en su *En torno a las "Soledades" de Góngora; ensayos, estudios y edición de los textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969, pp. 147-204.

<sup>9</sup> Ésta fue realizada en uso de una beca externa de Perfeccionamiento Docente e Investigación concedida por la Universidad de Buenos Aires, en 1972.

ces siete los ejemplares conservados del *Antídoto*, aunque también pueda haber más a juzgar por la enorme difusión alcanzada.

Ahora bien, hace ya algunos años y en una primera aproximación a este problema,<sup>10</sup> me propuse reconsiderar las evidencias en las que se basaba E. Joiner Gates para elaborar su teoría sobre la existencia de las dos versiones, ya que la estudiosa norteamericana no sólo trata de probar que Jáuregui corrigió la redacción de su combativo escrito, sino que lo hizo además a causa de las críticas expuestas por el Abad de Rute en el *Examen del Antídoto*; lo cual resulta poco sostenible, por cuanto las pruebas aportadas no son concluyentes ni definitivas como demostración de sus hipótesis. Resumiré en forma breve mis observaciones, expuestas con la debida fundamentación en mi artículo, para poder retomar el curso de la investigación en esta segunda etapa que considero decisiva para esclarecer el problema planteado.

En primer término, la cuestión fundamental que invalida buena parte de las deducciones de Gates estriba en el hecho de que las mismas fueron realizadas tomando como base de comparación la edición de José Jordán y Urrés, y después de estudiar el ms. 3910 que éste utilizó, se ha podido determinar que ciertas omisiones y cambios de orden en la secuencia de la exposición de los argumentos, que diferencian notablemente a ambos textos, no obedecen a la intención del autor, sino que son el resultado de evidentes errores del copista que mezcla los folios quebrando el sentido lógico. Esto se ve agravado por las enmiendas del editor, que al no haberse dado cuenta de que existía una transposición, elimina los fragmentos confusos y corrige el texto para salvar la ilación.<sup>11</sup>

En segundo lugar, en cuanto al problema de las variantes, numerosas y algunas muy significativas, entre los mss. 3726 y 3910 de la B. N. de Madrid no parece adecuado considerarlas únicamente bajo los términos de una relación de causa a efecto entre las críticas del *Examen del Antídoto* y las supuestas correcciones de Jáuregui, pues, al insistir en el origen de las correcciones y no en su importancia, se simplifica excesivamente la cuestión y se pierden de vista las perspectivas de conjunto. Porque, si bien es cierto que las variantes abundan, también es evidente la considerable desproporción que se observa entre sus alcances y las eruditas y extensas réplicas del Abad de Rute. Si es que Jáuregui corrigió el *Antídoto*, parece imposible llegar a determinar por qué sólo prestó oídos a algunas críticas mientras hizo a un lado otras tanto o más graves.

Finalmente, se proponía que ante la existencia de siete manuscritos el problema de las variantes ya no podía circunscribirse exclusivamente a las consignadas entre dos de ellos, uno de los cuales mostraba además serias alteraciones en su compaginación, y que era por lo tanto indispensable realizar un estudio comparativo de todos los manuscritos conservados para poder determinar la índole e importancia de sus variantes. Sólo de ese modo se lograría comprobar o rechazar la hipótesis de la reelaboración del *Antídoto*, por cuanto hay

---

<sup>10</sup> MELCHORA ROMANOS, "Nuevos aportes al problema de las dos versiones del *Antídoto*", *Filología*, XV, (1971), pp. 215-226.

<sup>11</sup> Cfr. art. cit., pp. 219-221.

que considerar también que la circulación de numerosos ejemplares supone numerosos copistas y numerosos lectores que bien pudieron corregir, enmendar o interpretar el texto de diversas formas, modificando o alterando fragmentos sin que mediara en ello la mano del autor.

El resultado de esta segunda etapa de la investigación es lo que me propongo ahora exponer, pues, realizado el estudio comparativo de los manuscritos del *Antídoto* de Juan de Jáuregui conservados en bibliotecas de España, cuento con elementos suficientes para aportar conclusiones sobre las supuestas dos versiones. Veamos ahora las principales características de los manuscritos.

## 1. ESTUDIO DE LOS MANUSCRITOS CONSERVADOS. CONTENIDO Y CARACTERÍSTICAS

El artículo de R. Jammes, comentado anteriormente, me sirvió de punto de partida para la tarea, pues contiene datos precisos para la localización de seis de los manuscritos, los que fueron corroborados y ampliados con la intención de preparar una edición crítica del *Antídoto*. Es evidente que el que hayan llegado hasta nosotros tantas copias de esta diatriba antigongorina, a las que hay que agregar una séptima, la de la biblioteca de don Bartolomé March, supone que su difusión debió ser considerable en los ambientes literarios de comienzos del siglo XVII, a la vez que por la misma causa —como bien señalara el hispanista francés— es más que probable que en bibliotecas públicas o privadas se guarden otros ejemplares desconocidos por ahora.<sup>12</sup>

Ello se debe fundamentalmente al hecho de que el *Antídoto*, de una extensión promedio de treinta folios, no suele encontrarse aislado sino formando parte de importantes volúmenes de *varia*, por lo común muy bien encuadernados, en los que se reúnen poesías de diversos autores, pero en especial de Góngora, junto con comentarios de sus defensores y otros escritos relacionados con la polémica. Suelen estar catalogados por el título de algunas de las obras que contienen y, como carecen de índices, es necesario revisarlos minuciosamente para dar con el material buscado, por eso es que un texto no localizado puede pasar inadvertido. De todos modos, el número de manuscritos conocidos por el momento es suficientemente válido para intentar un estudio textual del carácter del que nos ocupa ahora. El orden seguido para la revisión de los manuscritos fue establecido en función de las bibliotecas en que se hallan guardados.

### 1.1. *Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*

#### 1.1.1. *Manuscrito nº 3726*

Se trata de un volumen de 343 folios, formado por textos de distintos autores pero estrechamente relacionados con las obras de Góngora y las polémicas surgidas en torno a las mismas. Encuadernado en cuero rojo con filetes dorados, está escrito en su totalidad por la misma mano, con seguridad un copista, y tanto por su claridad como por su contenido es un material de importancia básica, fundamentalmente por el modo en que se van entrelazando los ataques y las defensas a la nueva poesía. En cuanto al texto del *Antídoto*, que es el editado por E. Joiner Gates como vimos más arriba, está en los ff. 224-248v<sup>o</sup> y

<sup>12</sup> Cfr. art. cit., p. 199.

su título completo es: *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades", aplicado a su autor, para defenderle de sí mismo*. Otra característica destacable es que en los márgenes de los manuscritos aparecen notas de uno de los primeros comentaristas gongorinos, Pedro Díaz de Rivas que, como apostillas de variado tono, oponen sus puntos de vista a las objeciones y burlas malintencionadas de Jáuregui, constituyendo por otra parte el germen de sus *Anotaciones y defensas a la "Primera Soledad"*, también incluidas en el volumen.<sup>13</sup>

La versión del *Antídoto*, como ya se ha indicado, es la considerada primitiva y semejante a la conocida por amigos y enemigos de Góngora, pues como bien observara E. Joiner Gates,<sup>14</sup> coincide con las citas contenidas en el *Examen del Antídoto* del Abad de Rute y, en parte, con las de las *Anotaciones* de Díaz de Rivas. Por consiguiente, este manuscrito, al que en adelante designaré con la letra G (Gates), ha sido tomado como texto base para el estudio de las variantes con las otras copias.

### 1.1.2. Manuscrito nº 5566

Es un volumen de gran tamaño, de 732 páginas, formado por textos de distinta procedencia agrupados en tres partes. La central, pp. 199-601, es una copia del siglo XVIII que reproduce en forma parcial el contenido de G<sup>15</sup>, respetando hasta los mismos espacios en blanco. El *Antídoto* se encuentra en las pp. 253-312 y como copia de G tiene el mismo título, las notas marginales de Díaz de Rivas y la numeración que remite al *Examen del Antídoto*, reproducido aquí en las pp. 329-511. Por lo tanto, este ejemplar carece de interés para el estudio de las variantes ya que sólo duplica la versión de G.

### 1.1.3. Manuscrito nº 3965

Se trata de un volumen de 129 páginas que lleva en el lomo la siguiente inscripción: *Góngora / Soledades*, las que se transcriben de las pp. 1 a 69, seguidas de unas décimas y dos sonetos escritos por Góngora en defensa de las mismas.<sup>16</sup> A continuación está el texto del *Antídoto* en las pp. 76-129 y en este caso junto al título, con una pequeña variante en relación con el de G, va el nombre de su autor: "*Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades» de Don Luis de Góngora, aplicado al mismo para defenderle de sí mismo*."

<sup>13</sup> En ff.104-179 vº E. J. Gates en ed. G transcribe al pie de página estas notas marginales al *Antídoto* y los pasajes de las *Anotaciones* de Díaz de Rivas, lo que le confiere un valioso carácter dialogístico. Esta relación la he tratado en particular en mi trabajo: "Lectura varia de Góngora. Opositores y defensores comentan la *Soledad Primera*", *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 435-447.

<sup>14</sup> Cfr. ed. G, *Introducción*, pp. 75-76. También señala que las objeciones de Jáuregui van encabezadas en el ms. G con números, en total 43, que se corresponden a su vez con los números de las respuestas del *Examen* según se transcribe en ff. 253-308 del mismo.

<sup>15</sup> No reproduce los escritos comprendidos entre los ff. 20 y 221, por lo que faltan las *Anotaciones* de Díaz de Rivas a la *Soledad Primera* y al *Polifemo* y sus *Discursos Apolo-géticos*, mientras que al final se copian las *Anotaciones a la Canción a la toma de Larache*.

<sup>16</sup> Las décimas de don Luis son las que comienzan: "Por la estafeta he sabido..." (Le-trillas atribuibles, nº XXVI); los sonetos son: "Con tan poca y con menos disciplina..." (variante en el primer verso del soneto atribuible nº LVII: "Con poca luz y menos disciplina...") y "Restituye a tu mudo horror divino..." (nº 341). Las referencias a los números de las composiciones corresponden a la edición de *Obras completas* de J. y E. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1965.

Por Juan de Jáuregui, Cavallero sevillano".<sup>17</sup> Va precedido de un *Proemio*, pp. 74-75, firmado por Sebastián de Herrera i Rojas quien señala, además, que las notas marginales pertenecen a D. Francisco de Amaya, agregando Herrera algunas anotaciones suyas que Jammes ha reproducido en su artículo.<sup>18</sup> La versión que contiene este manuscrito, al que designaré en adelante con la letra *H* (Herrera), corresponde con leves variantes al texto *G*.

#### 1.1.4. *Manuscrito nº 3910*

El volumen consta de 166 folios con poesías y fragmentos en prosa de autores desconocidos y carentes de interés para este trabajo, con excepción del *Orfeo* de Jáuregui transcrito desde la octava cuarta, ff. 68-111vº. Es significativo el hecho de que aparezca totalmente aislado sin ninguna relación con textos de Góngora, ni con respuestas y réplicas a las que dio lugar. El tomo está encuadernado en cuero verde con filetes dorados y en el lomo se lee: AN-TID / CONTR / LAS / SOLED /. Lo más prolijo y que parece trabajo de copista, frente al resto con letras distintas y tachaduras, es el *Antídoto* que inicia la compilación en los ff. 1-29 con el siguiente título: *Antídoto contra "Las Soledades"*. *Aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*. Es la versión editada por J. Jordán de Urrés quien al describir el manuscrito señala: que "es muy hermoso y muy claro. Está escrito a dos tintas: la roja para los versos y las citas, la negra para lo demás".<sup>19</sup> Ya he señalado más arriba la particularidad de este ejemplar en el que el copista ha traspuesto seis folios, anticipando tres y posponiendo otros tres, por lo que Jordán de Urrés al editarlo lo corrige para darle coherencia. Este supuesto orden distinto, unido a ciertos fragmentos con variantes de consideración dio lugar a la hipótesis de las dos versiones sustentada por E. Joiner Gates. Sobre la significación y alcances de las variantes volveremos más adelante, ya que en efecto es esta una versión diferente de la línea representada por *G* y *H*. Para referirme al ms. 3910 utilizaré la letra *J* (Jordán).

#### 1.2. *Manuscritos conservados en otras bibliotecas*

##### 1.2.1. *Manuscrito nº 2006 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*

Este volumen (ex nº 1323 de la Biblioteca Real de Palacio; ex nº 63 del Colegio Mayor de Cuenca) de aproximadamente 340 folios sin numerar es muy valioso porque, además del texto que nos ocupa ahora contiene las *Anotaciones* de Díaz de Rivas a la *Soledad Primera* y al *Polifemo* y el *Examen del Antídoto* atribuido en este manuscrito a D. Francisco de Amaya. El texto del *Antídoto* ocupa los 43 primeros folios encabezados por el título: AN-TÍDOTO CONTRA la pestilente poesía de las SOLEDADES, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo; al comienzo, en el margen izquierdo hay una nota que dice:

Escribió este papel Juan de Jáuregui. Respondió a él el Don D. Franco de Amaia. / Así lo ensena Coronel en su comentario a los sonetos de D. Luis / Son. 141.

<sup>17</sup> Al transcribir títulos y texto de los manuscritos mantengo la ortografía, pero modernizo la acentuación.

<sup>18</sup> Cfr. art. cit., el *Proemio* en pp. 197-98, las notas marginales en pp. 203-215. Estas, en las copias sucesivas fueron confundiendo y ya no se sabe cuáles pertenecen a Amaya y cuáles a Herrera.

<sup>19</sup> Ob. cit. en n. 3, p. 35, n. 1.

Tiene notas marginales de dos desconocidos que fueron publicadas por Jammes en su artículo.<sup>20</sup> La versión, que en adelante identificaré con la letra S (Salamanca), pertenece a la misma línea de G.

### 1.2.2. Manuscrito de la biblioteca de don Bartolomé March

Contaba con referencias de este manuscrito a través del profesor Emilio Orozco Díaz de la Universidad de Granada, quien lo describe al publicar parte del material que contiene en un trabajo ya citado anteriormente.<sup>21</sup> Se trata del manuscrito nº 66 de la Biblioteca del Duque de Gor, en Granada, la cual —como ya expuse más arriba— fue vendida a don Bartolomé March y se halla ahora en su biblioteca particular en Madrid. Es un tomo sin foliar encuadernado en pergamino, en cuyo lomo se lee: *CONTRA / la / Pestilente / Poesía*, y escrito por una misma mano con letra de mediados del siglo xvii hasta el f. 196, quedando en blanco aproximadamente otros 100 folios. El *Antídoto* ocupa los primeros 32, precedido por el siguiente título: *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades" aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*; la versión contenida es semejante a la de G, aunque en esta copia no hay notas marginales como las señaladas tanto en G como en H y S. Para referirme a este texto utilizaré la letra M (March).

### 1.2.3. Manuscrito nº 1685 de la Biblioteca de Cataluña en Barcelona

Como en este caso he trabajado con un microfilm del manuscrito no puedo aportar datos sobre el contenido completo del tomo en el que en los ff. 227-257 vº se encuentra el *Antídoto contra la pestilente poesía de "Las Soledades" aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*. Tal como precisa Jammes<sup>22</sup> es una versión próxima a J, o sea, a la que se considera la segunda versión del escrito de Jáuregui, aunque en esta copia no existen las trasposiciones de folios que alteran la secuencia del otro ejemplar. Al mencionarlo en adelante lo haré con la letra B (Barcelona).

### 1.3. Conclusiones

Esta primera aproximación de conjunto a los manuscritos conservados permitió comprobar, como una evidencia indiscutible, la existencia de dos líneas de textos. Por un lado se encuentra la más numerosa, constituida por los mss. G (+ nº 5566 que es copia de este) con notas marginales de Pedro Díaz de Rivas, H con notas marginales de Francisco de Amaya y Sebastián de Herrera y Rojas, S con notas marginales de dos desconocidos y M que carece de notas marginales. El hecho de que la mayoría de los ejemplares de esta línea tenga anotaciones de amigos y defensores de Góngora permite suponer que la versión contenida es la más próxima a la que debió divulgarse en el momento de la polémica. En cuanto a la otra línea cuenta con sólo dos manuscritos: J y B que no tienen notas marginales y, por las características de alguna de sus variantes, parece tratarse de una versión posterior.

Esta doble vertiente textual de los manuscritos conservados ya fue expuesta por Robert Jammes quien, sobre la base de las hipótesis de Eunice Joiner

<sup>20</sup> Cfr. art. cit., pp. 203-215 donde están junto con las de Francisco de Amaya y las de Herrera y Rojas.

<sup>21</sup> Ob. cit. en n. 8, para la descripción del manuscrito y su contenido, véase pp. 149 y ss., n. 1.

<sup>22</sup> Cfr. art. cit., p. 196.

Gates, considera que son el resultado de dos redacciones hechas por el propio Jáuregui. El análisis comparativo de las variantes de los manuscritos, que sigue a continuación, intenta precisar los alcances de tal posibilidad.

## 2. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS VARIANTES DE LOS MANUSCRITOS

Para estudiar comparativamente las variantes se procedió, en primer lugar, al cotejo de las dos líneas por separado, y una vez establecidas sus características más notorias, se confrontaron para establecer las diferencias de fondo. En el presente trabajo este análisis no puede ser ni exhaustivo ni detallado, pues tan sólo pretendo aportar conclusiones de orden general que con mayor detenimiento desarrollaré en la edición crítica de este polémico escrito de Jáuregui, que me encuentro preparando.

### 2.1. Cotejo de los manuscritos de la considerada primera versión

Como ya se ha señalado el ms. *G* sirvió de texto base para el estudio, realizándose en primer término su comparación con el ms. *H*, cuyo copista aclara entre corchetes en la p. 81: "Parece que falta alguna hoja". En efecto, falta la parte del manuscrito comprendida desde los seis renglones finales del f. 226 vº, el f. 227 vº y rº, y el f. 228 rº. Debe recordarse también que las notas marginales, de autores distintos en ambas copias, están escritas en cada caso por la misma mano que el resto, lo que hace suponer que se trata de ejemplares que a su vez proceden de otras copias anteriores.<sup>23</sup> Por ello, no sorprende que de su cotejo resulte que las variantes más comunes obedezcan por lo general a lecturas distintas. Por ejemplo:

- a) "...que *curtidos*<sup>24</sup> estamos en la lectura..." (G, f. 229 vº)  
 "...que *criados* estamos en la lectura..." (H, p. 84)
- b) "Porque los más *deestos* versos..." (G, f. 230 vº)  
 "...porque los más *doctos* versos..." (H, p. 85)
- c) "Digno es Vm. de gran *culpa*, pues aviendo expirimentado tantos años, quán bien *celebraban* las burlas, se quiso passar a otra *facultad* tanto más difícil (...) Yo confieso con *mucho* gusto que..." (G, f. 247)  
 "Dino es Umd. de un gran castigo, pues aviendo experimentado tantos años, quán bien *se le daban* las burlas, se quiso passar a otra, tanto más difícil (...) Yo confieso con *notable* gusto que..." (H, p. 126)

En otros casos se trata de la omisión de alguna palabra, o de cambios en el orden de las citas, como por ejemplo:

- "...si no fuera Vm. tan porfiado en la repetición. Dize una vez:  
*Violaron a Neptuno*  
 y otra:  
*Sin violar espuma...*" (G, f. 232)
- "...sino fuera Umd. tan porfiado en la repetición. Dice una vez:  
*Sin violar espuma*  
 I otra vez:  
*Violaron a Neptuno.*" (H, p. 90)

De esta calidad de variantes entre *G* y *H*, que como puede observarse no son muy significativas ya que esencialmente no afectan en ningún caso el con-

<sup>23</sup> R. JAMMES, art. cit., pp. 198-199 reconstruye la génesis probable del ms. *H*.

<sup>24</sup> El subrayado destacando las variantes es nuestro.

tenido en forma profunda, podríamos reproducir una importante cantidad que muestran cómo distintos copistas fueron introduciendo leves modificaciones en los textos, pero prefiero ampliar la confrontación a otros manuscritos para observar el modo en que se van entrelazando conexiones.

Así, el ms. S, que contiene notas marginales de dos autores desconocidos y es, por lo tanto, una copia de otro origen presenta, sin embargo, una notoria coincidencia con el ms. H en aquellas variantes que lo diferencian de G. Los casos que transcribo a continuación con ejemplos de algunas de las coincidencias me permitirán a la vez mostrar el tipo de variantes consignadas entre estos tres ejemplares del *Antídoto*. Veamos algunos casos significativos:

- a) “Aunque muchos hombres *cuertos i doctos*...” (G, f. 224)  
 “Aunque muchos hombres *doctos i cuertos*...” (H, p. 76)  
 “Aunque muchos ombres *doctos y cuertos*...” (S, f. 1)
- b) “...que las palabras solas de mi *lenguaje Castellano materno me confundan la inteligencia*...” (G, ff. 228vº-229)  
 “...que las palabras solas de mi *lenguaje materno me confundan la inteligencia*...” (H, p. 82)  
 “...que las palabras solas de mi *lenguaje materno confundan la inteligencia*...” (S, f. 9)
- c) “Si fuera Marte el que *llebó a* los novios, estaba bien, *porque es proprio de Marte la dura estacada*. Pero siendo Venus la *pura suavidad y blandura*...” (G, f. 235vº)  
 “Si fuera Marte el que *llevó* los novios, estaba bien, pero siendo Venus la *misma suavidad i blandura*...” (H, p. 98)  
 “Si fuera Marte el que *lleua* los novios estaua bien, pero siendo Venus la *misma suavidad i blandura*...” (S, f. 20)

Resulta evidente, a través de los ejemplos seleccionados, que los mss. H y S guardan una mayor semejanza entre sí apartándose con variantes de escasa importancia del texto de G.

Ahora bien, la comparación del ms. M —con la que se cierra el análisis de las copias conservadas de la versión primitiva— en cambio dio por resultado su estrecha relación con G, por cuanto son muy pocas las diferencias que pueden apreciarse. Así, en los tres casos transcriptos y en muchos otros las lecturas de M coinciden con G<sup>25</sup>, lo que no impide que aunque en menor proporción se encuentren también algunas variantes similares a las de H y S como puede apreciarse a continuación:

- a) “Todo esto *en* un invierno muy frío y luego *otro día se abrasa* el mundo...” (G, f. 225vº)  
 “Todo esto *en* un hivierno mui frío, i luego *otro día se assava* ek mundo...” (H, p. 79)  
 “Todo esto *es* un ibierno muy frío, i luego *a la mañana se asaua* el mundo...” (S, f. 3vº)  
 “Todo esto *en* un invierno muy frío y luego *otro día se asava* el mundo...” (M, f. 3)
- b) “Débese *también considerar* aquella primera apóstrofe...” (G, f. 226)  
 “Dévese *condenar también* aquella primera apóstrofe...” (H, p. 80)  
 “Deuiese *también condenar* aquella primera apóstrofe...” (S, f. 4)  
 “Dévese *también condenar* aquella primera apóstrofe...” (M, f. 3)
- c) “Dexemos las inadvertencias i *desatinos* que ay...” (G, f. 226vº)  
 “Degemos las inadvertencias i *desavios* que ai...” (H, p. 81)  
 “Dexemos las inadvertencias y *desavios* que ay...” (S, f. 5)  
 “Dexemos las inadvertencias y *desavios* que ay...” (M, f. 4)

<sup>25</sup> Las citas de M, equivalentes a los ejemplos señalados, se encuentran los ff. 1, 7, 15 vº respectivamente.

De igual modo, pueden darse en un mismo fragmento coincidencias por un lado entre G y M, y por otro entre M, H y S como en este caso:

"Puede sellear la división *de las synalephas* de quando en quando, i lo peor es al fin de el verso, como:

En el umbroso y fértil Oriente

Es de Boscán imitando al Italiano, de quien es *más proprio*, como en Torquato:

*Religion contaminar nolece*

i en Ariosto:

*Licenciosa fiamma arde e camina...*" (G, f. 232vº)

"Puedese llevar la división *de las sinalefas* de quando en quando, i lo mejor en el fin del verso como:

En el umbroso y fértil Oriente

Es de Boscán imitando al Italiano, de quien es *más propio*, como en Ariosto:

*Licenciosa fiamma arde, e camina*

I en Torquato:

*Religion contaminar non lece...*" (H, p. 91)

"Puedese llevar la división *de la sinalefa* de cuando en quando i lo mejor en el fin del verso, como:

En el umbroso y fértil Oriente

es de Boscán, imitando al italiano, de quien es propio, como en Ariosto:

*Licenciosa fiamma arde e camina*

I en Torquato:

*Religion contaminar nonlece...*" (S, f. 14vº)

"Puedese llevar la división *de sinalefas* de quando en cuando i lo mejor es al fin del verso, como: (...)

Es de Boscán, imitando al Italiano, de quien es *más propio*, como en Torquato: (...)

I en Ariosto (...)

(M, f. 11vº)

Por todo esto, parece evidente que no es posible trabajar en forma aislada con las variantes, y que cualquier deducción acerca de probables cambios introducidos en el texto debe hacerse teniendo en cuenta el conjunto para evitar soluciones equívocas.

Finalmente, como resultado del estudio y análisis comparativo de los manuscritos G, H, S y M, que son los que conservan la versión del *Antídoto* de Jáuregui, más próxima a la que circuló entre los amigos de Góngora, surgen estas conclusiones:

1. El número de ejemplares conservados de esta versión del *Antídoto* (en total cinco con el ms. 5566 de la B. N. de Madrid) y el hecho de que tres de ellos contengan anotaciones marginales contra las objeciones de Jáuregui, demuestra que fue enorme su difusión en copias manuscritas las que suponen muchos lectores y copistas con mayor margen de errores en su transmisión.

2. Aunque existen considerables variantes entre las distintas copias son de poca significación e importancia, como puede observarse por los fragmentos transcritos, ya que en ningún caso afectan o alteran esencialmente el contenido.

3. Los tipos más comunes de variantes son las que resultan de distintas lecturas, de la omisión de palabras o de cambios en el orden de los ejemplos

que se citan, consecuencia de la acción de los copistas que voluntaria o involuntariamente fueron introduciendo leves modificaciones en los textos.

4. Las mismas variantes se repiten a veces en dos o tres copias, estableciéndose así coincidencias que aproximan entre sí, por un lado a los mss. G y M, y por otro al H y al S, sin que esto altere en modo alguno la línea común en que se inscriben.

— Antes de pasar a comentar las características de los dos manuscritos de la supuesta segunda versión corregida por Jáuregui, y en vista de las consideraciones expuestas hasta aquí, creo oportuno plantear a modo de hipotética cuestión a resolver la siguiente pregunta: ¿cuáles pudieron ser los motivos que lo llevaron a una nueva redacción del *Antídoto* para enmendar errores cuando tantos lectores ya lo conocían y los defensores de Góngora habían respondido por escrito a sus desaciertos? No debe perderse de vista esta perspectiva al iniciar la etapa siguiente de nuestro trabajo.

## 2.2. Cotejo de los manuscritos de la considerada segunda versión

En la doble vertiente textual que caracteriza a los manuscritos conservados, esta segunda línea cuenta tan sólo con dos ejemplares: J y B. Ambos carecen de notas marginales y por el contenido de algunas variantes, que establecen diferencias textuales con la otra línea, parece tratarse de una versión posterior. En cuanto a las peculiaridades recuérdese que J es una copia que presenta trasposiciones de folios, lo que hace pensar que pueda ser poco confiable a pesar de la claridad de la letra y el cuidado con que está hecha.

Del cotejo de ambos manuscritos pudo comprobarse que las variantes consignadas no son muchas, ni tampoco de gran importancia, pues los dos textos coinciden en lo fundamental. Sin embargo, resulta interesante el hecho de que en algunos casos las variantes de B se aproximen al texto de la línea representada por G. Entre estas semejanzas señalaré el título que en J es: *Antídoto contra "Las Soledades"*. Aplicado a su autor para defenderle de sí mismo; mientras que en el caso de B: *Antídoto contra la pestilente poesía de "Las Soledades" aplicado...* etc., coincide con el de G.

Es necesario destacar a propósito del título que J es el único ejemplar de los que he estudiado donde se elimina el sintagma peyorativo "pestilente poesía de", lo que marca una sustancial diferencia de este ejemplar con el resto. E. Joiner Gates al tomar aisladamente este dato lo atribuyó al deseo de Jáuregui de limar asperezas en su segunda versión,<sup>26</sup> lo que ahora, confrontados los títulos de todos los manuscritos, resulta insostenible pues no es algo específicamente caracterizador de la segunda versión.

---

<sup>26</sup> No lo trata en su *Introducción...* ed. G, sino en su artículo anterior "New light on the *Antídoto* against Góngora's 'pestilent, Soledades'", *Publications of the Modern Language Association of America*, LXVI, nº 5 (1951), 746-764, la cita en p. 748. En mi art. cit. en n. 10, p. 223, señalaba ya mi duda al respecto porque el adjetivo "pestilente" no había sido eliminado sin embargo para calificar la poesía de Góngora en el texto del *Antídoto*, cfr. ed. J, p. 177 y ed. G, p. 138.

Otras variantes de consideración, por cuanto marcan diferencias entre J y B a la vez que aproximan ciertas conexiones con la línea de G, son por ejemplo:

- a) "...de ingenio y letras; y assi *cercenando* superfluidades, declararé breue y *suscintamente* la verdad." (J, f. 1v<sup>o</sup>)  
 "...de ingenio y letras, *que sólo escribo estos renglones, por comisión particular de algunos amigos*, y assi *cercenando* superfluidades, declararé breue y *sinzeramente* la verdad." (B, f. 227v<sup>o</sup>)  
 "...de ingenio i letras; *sólo escribo estos renglones por particular comisión de algunos amigos*. Y assi, *ahorrando* superfluidades, declararé *sinceramente* la verdad." (G, f. 224v<sup>o</sup>)
- b) "¡Miren qué lisonja y agradecimiento *se infiere en aquella roca, por echar en ella un leño!*" (J, f. 4)  
 "¡Miren qué lisonja o agradecimiento *se infiere de echar un leño roto en aquella roca!*" (B, f. 230)  
 "¡Miren qué lisonja o agradecimiento  *fue echar un leño roto en aquella roca!*" (G, f. 226 v<sup>o</sup>)
- c) "Y no piense Vmd. por esto, que nos espantamos de poéticos modos y *gallardías*, que *la flor de la vida empleamos* en la lectura de Poetas Griegos..." (J, f. 6v<sup>o</sup>-7)  
 "Y no piense Vm. por esto, que nos espantamos de poéticos modos y *gallardías*, que *curtidos estamos* en la lectura de poetas griegos..." (B, f. 233)  
 "Y no piense Vm. por esto que nos espantamos de poéticos modos y *bizarrias*, que *curtidos estamos* en..." (G, 229v<sup>o</sup>).

Creo que estos ejemplos bastan para determinar que, aunque de escasa importancia y número, estas coincidencias inclinan a pesar que siempre nos encontramos ante el mismo texto, alterado como consecuencia de las numerosas copias, pero que conserva en lo fundamental la misma estructura y contenido.

Una prueba más en favor de esta hipótesis sería la variante que se presenta en el ms. J, f. 5 v<sup>o</sup>, donde entre la oración que termina: "...eso allá se quedó", y la que comienza con punto y aparte: "Bien podríamos no hablar de la...", falta el fragmento siguiente que en cambio aparece en el ms. B:

"No tiene mejor conveniencia aquello:  
 Virgen tan bella que hazer podría  
 Tórrida la Noruega con dos scles  
 Y blanca la Etiopía con dos manos.  
 Que abrasen la fría Noruega los rayos de sus ojos pase, pero que las  
 manos hagan blanca la Etiopía, esso no, antes la harían más negra por  
 la oposición." (B, f. 232)

Ahora bien, este mismo fragmento, con alguna pequeña variante, se encuentra en los manuscritos de la línea de G<sup>27</sup>, pero como no aparecía en J dio lugar a que E. Joiner Gates sostuviera erróneamente "que esta omisión fue dictada también por la explicación contenida en el *Examen*".<sup>28</sup> Creo oportuno insistir una vez más en que este problema de las variantes es tan diverso que no puede considerarse como un todo resultante de una única causa, que es lo que se hace al suponer que se deben a correcciones condicionadas por las observaciones del Abad de Rute.

A modo de conclusión, pues, del cotejo de los mss. J y B resulta evidente que los dos textos coinciden en lo esencial y presentan una versión que se diferencia en algunos pasajes de la contenida en la línea de manuscritos agrupa-

<sup>27</sup> Cfr. ed. G, p. 96 y ed. J., pp. 153-154.

<sup>28</sup> Cfr. *Introducción*... a ed. G, pp. 80-81.

dos en torno a G. Asimismo, las conexiones observadas entre B y G remiten al juego común de variantes que se entrelazan de una copia a otra. Por consiguiente, lo que interesa ahora analizar es si esos pasajes diferentes contienen cambios tan importantes como para admitir la posibilidad de una segunda redacción del *Antídoto*, o si por el contrario sería más lógico suponer que alguno de los numerosos ejemplares que circularon fue corregido o enmendado en los lugares más discutidos.

### 3. VARIANTES FUNDAMENTALES ENTRE LAS DOS LÍNEAS DE MANUSCRITOS

Las diferencias de fondo que se dan entre el texto contenido en la línea del ms. G y el que sólo se conserva en J y B no son, por cierto, muy numerosas y su característica común es que se trata de fragmentos agregados. Sin embargo, la variante de mayor importancia es una corrección del fragmento en que Jáuregui trata del acusativo griego o de parte y se refiere a su uso en Garcilaso.<sup>29</sup> En la primitiva versión dice:

"Bueno es aquel modo: «las manos impedido», *pero* extravagantísimo.  
*Una vez sola lo dixo* Garcilaso:

Por quien los alemanes,  
el fiero cuello atados...

*No sé si se hallará en buena Poesía española, ni en italiana, y aun en la latina, es tomado de los Griegos i no propio, como aquello en Virgilio...*"

(G, f. 234)<sup>30</sup>

Mientras que en J al igual que en B se lee:

"Bueno es aquel modo: «las manos impedido», *mas* extravagantísimo.

*Dos veces solas lo usó* Garcilaso:

Por quien los alemanes,  
el fiero cuello atados...

*Las venas dulcemente desatado...*

*Y con todo eso será harto hallarle en poesía española o en italiana, y aun en la latina no es ordinario ni propio, antes traído de los griegos, como en Virgilio...*" (J, f. 14).<sup>31</sup>

Para E. Joiner Gates esta modificación obedece a las observaciones del Abad de Rute que le muestra a Jáuregui su error en cuanto a decir que Garcilaso lo usó una sola vez cuando en realidad fueron dos.<sup>32</sup> Es, por cierto, probable esta hipótesis, pero debe reconocerse también, que llegar a determinar que fue el mismo autor quien lo corrigió resulta imposible, pues la enmienda pudo introducirla algún lector o copista opositor de Góngora y deseo de salvar al menos uno de los muchos errores de interpretación que contiene el *Antídoto*. No debe olvidarse que los mss. J y B no tienen notas marginales en las que se responde o ataca a Jáuregui (como sí ocurre en G, H y S), así que bien podría tratarse de ejemplares procedentes de copias que circularon entre grupos de escritores, caso del cenáculo de Lope de Vega, que rechazaban las audaces innovaciones de la poesía gongorina. Veamos si algunos ejemplos más amplían las perspectivas del problema.

<sup>29</sup> Esta variante fue advertida ya por DÁMASO ALONSO, en *La lengua poética de Góngora*, Madrid, C.S.I.C., 1950, pp. 162-164, quien observó que la respuesta del Abad de Rute difería del texto publicado por Jordán de Urries, por lo que esboza la teoría de una primitiva versión corregida más tarde por Jáuregui.

<sup>30</sup> Cfr. ed. G, p. 108.

<sup>31</sup> Cfr. ed. J, p. 163.

<sup>32</sup> Véase *Introducción...*, ed. G, pp. 73-74.

Otra variante de interés, curiosamente relacionada también con Garcilaso, es el pasaje en el que el autor del *Antídoto* critica el uso del hipérbaton que en la versión J aparece así:

"Garcilaso dijo:

Como luciente, de cristal columna.

Y dijo:

*Una extraña y no vista al mundo idea*

Y en otra parte:

*Ya sin maestro ajeno, él daba tales  
de su ingenio señales*

*Este modo último no tiene gracia alguna. Mas, en efecto, en todas las obras de Garcilaso no se hallará otro verso como los precedentes.*

En otra ocasión quiso..." (J, f. 26) 33

La variante en relación con G consiste en el agregado del fragmento subrayado ("*Y dijo:... gracia alguna*") y de cambios en la redacción de la oración: "*Mas, en efecto...*", que en la otra versión es más breve: "*Y no tiene otro semejante en todos sus versos*".

Asimismo, otros dos casos de agregados se refieren al *Polifemo*. El primero, más breve, es el siguiente:

"De estas virtudes grandes se ha de hacer mención cuando se habla con los príncipes y se les dedica algún escrito, y no aplicarles el ejercicio meramente de cazadores, como también lo hizo Vmd. con el Conde de Niebla, ofreciéndole su *Polifemo*." (J, f. 3 vº) 34

Esta misma actitud de equiparar errores de los grandes poemas de Góngora se advierte en el segundo fragmento que consiste en una ampliación de este pasaje de la primitiva versión:

"Y con ser tan pestilente y perjudicial esta obra, es aún peor (si puede ser) el *Polyphemo*, i no lo tomamos por assunto porque, aviéndolo Vm. escripto primero, no creyese alguno que se avía enmendado mucho en las *Soledades*.

Hora, Señor, Vm. fue mal aconsejado..." (G, ff. 246vº-247) 35

En la versión de J se agrega a continuación de la palabra *Soledades* este párrafo de zumbona ironía:

"...mucho en las *Soledades*. Mas por dar alguna muestra de dicho «*Polifemo*», escribiré sólo dos versos.

El uno dice:

*Cera y cáñamo unió, que no debiera.*

*Que es todo lo que pudo decirse en octava rima. El otro es cuando el mismo Polifemo habla en esta forma:*

*No los que de sus ubres desatados,  
o derivados de los ojos míos*

*Este gigante, como Vmd. mismo dice y todos saben, no tenía más de un ojo en la cara, de donde el pío lector colegirá cuál otro ojo le pudo aquí dar por compañero.*

Ora, Señor, Vmd. fue mal aconsejado..." (J, f. 27) 36

33 Cfr. ed. J, pp. 175-176; el fragmento correlativo en ed. G, pp. 136-137 y en ms. G, f. 246.

34 Cfr. ed. J, p. 151.

35 Cfr. ed. G, p. 138.

36 Cfr. ed. J, p. 177.

También se intercala un pasaje de consideración entre estas dos oraciones, una que cierra un comentario y otra que lo abre:

“Dexado aparte que el verso es nada poético, el melindre es graciosísimo para quien toca mil mentirosas fábulas tan sin cuidado. *Dexemos menudencias* de epítetos simples y tan inportunos como agora éstos:

...Plumas no vulgares...  
...Amor no omisso...”, etc. (G, f. 236v<sup>o</sup>-237)<sup>37</sup>

Esto se lee entre “. . . tan sin cuidado.” y “Dexemos...” en el ms. J:

“También registraremos aquello:

*Ven Himeneo, y plumas no vulgares  
al aire los hijuelos den alados  
de las que el bosque bellas ninfas cela.  
De sus carcajes, estos argentados,  
nieven mosquetas, flechen azahares.*

¿Qué ninfas serán estas tan hechoras? ¿Y qué hijuelos estos que volaban? Y si eran Cupidillos, ¿quién me probará que se sean hijos de ninfas montañesas? Dejemos las metáforas de nevar «mosquetas», de «carcajes» y flechar «azahares». Ni hagamos mención de epítetos simples o tan inportunos como ahora estos: ...”, etc. (J, ff. 12-12v<sup>o</sup>)<sup>38</sup>

Las variantes comentadas hasta aquí son, sin duda, las de mayor importancia entre ambas líneas de manuscritos en la medida en que implican una modificación significativa del texto primitivo, siempre sobre la base de pasajes agregados. Las correcciones son escasas, y algunas de poca importancia si se las integra en el contexto de las réplicas del *Examen del Antídoto*, así para concluir veamos el caso de este ejemplo menor que destaca E. Joiner Gates:

“Si Vm. leyera a Horacio Flacco, ya hubiera visto aquella epístola suya donde comienza:...” (G, f. 226v<sup>o</sup>)  
“O aprenda Vmd. de Horacio, en aquella epístola suya cuyo principio dice: ...” (J, f. 3v<sup>o</sup>)<sup>39</sup>

Si bien este cambio podría estar determinado por la observación que el Abad de Rute le hace a Jáuregui acerca de que Góngora sí ha leído a Horacio,<sup>40</sup> la desproporción que existe entre la cantidad y calidad de las correcciones y la totalidad de las eruditas y extensas réplicas contenidas en el *Examen* invalida cualquier suposición al respecto.

Por último, y como término del análisis realizado, es posible afirmar que cuando se centra la mira en el valor e importancia de las variantes introducidas —fragmentos agregados y otros corregidos— resulta evidente que son poco sustanciales como para suponer que nos encontramos ante una segunda redacción hecha por el mismo Jáuregui. Determinar si las modificaciones que caracterizan a los mss. J y B se deben a su mano o a la de un anónimo lector o copista, favorable a sus ideas contrarias a Góngora, es una tarea totalmente imposible.

#### 4. RESUMEN DE LAS CONCLUSIONES OBTENIDAS

El itinerario recorrido para esclarecer el problema de las dos versiones del *Antídoto* de Juan de Jáuregui me permite ahora arribar a conclusiones sufi-

<sup>37</sup> Cfr. ed. G, p. 118.

<sup>38</sup> Cfr. ed. J, p. 161.

<sup>39</sup> Cfr. ed. G, p. 91.

<sup>40</sup> Cfr. *Introducción*. . . ed. G, pp. 76-77.

cientemente fundadas en el estudio comparativo de todos los ejemplares conservados.

En primer lugar, resulta indudable que existen dos líneas de manuscritos que dieron lugar a suponer la existencia de dos redacciones. Por un lado se encuentra la representada por los manuscritos G (+ el 5566 de la B. N. de Madrid que lo reproduce), H, S y M, que contienen la primitiva versión del texto original tal como fue conocido por los amigos de Góngora, pues las citas del *Examen del Antídoto* y las de las *Anotaciones y defensas a la Primera Soledad* de Pedro Díaz de Rivas así lo demuestran. Por otro lado está la línea de los manuscritos J y B que tiene algunos pasajes modificados y otros agregados, que por su contenido parecen ser posteriores a la versión más conocida y divulgada.

Estas variantes, entre las que la más importante es la del uso del acusativo griego en Garcilaso, y la distinta disposición que ofrecía el texto de Jordán de Urries ha dado lugar a la hipótesis de la segunda redacción. Con anterioridad he demostrado que esos cambios de orden no son más que la consecuencia de una copia con trasposiciones de folios que el editor enmendó suprimiendo párrafos. El estudio comparativo de esta segunda línea me permitió establecer que al margen del reducido núcleo de variantes diferenciadoras había otras que no podían considerarse como propias de la segunda versión, ya que sólo se daban en el ms. J, mientras que B coincidía en esos casos con la línea principal o básica.

Analizado el problema de las variantes en conjunto y a la luz de todos los manuscritos conservados, no puede admitirse que exista una relación de causa a efecto entre la totalidad de las mismas y las críticas realizadas por el Abad de Rute en el *Examen del Antídoto*. La considerable desproporción que se observa entre sus alcances y la cantidad y calidad de las supuestas correcciones hechas por Jáuregui invalida toda posibilidad de que exista una segunda redacción del *Antídoto*. Las interrelaciones de las variantes, comprobadas tanto entre los ejemplares de una única línea como así también entre los de las dos líneas, muestran que el texto es fundamentalmente el mismo con modificaciones que obedecen en muchos casos a lecturas distintas, con cambios de orden, supresiones o agregados que no afectan a su estructura y contenido. La circulación de numerosos ejemplares, su difusión entre los amigos y enemigos de Góngora, y el carácter polémico con que fue concebido dieron lugar a que copistas y lectores corrigieran o interpretaran el texto de modo diverso, enmendaran fragmentos sin que necesariamente mediara en ello la mano del propio autor.

Finalmente, considero que los elementos aportados permiten establecer que no existen suficientes evidencias para admitir una segunda versión del *Antídoto* hecha por Jáuregui después de leer las críticas contenidas en el *Examen del Antídoto*, de Francisco Fernández de Córdoba, ya que tal hipótesis se trata más bien de una "construcción crítica" y no de una "realidad histórica"<sup>41</sup>

MELCHORA ROMANOS

Instituto de Filología y

Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

Facultad de Filosofía y Letras - UBA

<sup>41</sup> Aludo al título y a la intención del discurso de Antonio Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968<sup>2</sup>.

## EL SUEÑO EN AMOR Y PEDAGOGÍA DE MIGUEL DE UNAMUNO

*Amor y Pedagogía* aparece en 1902, después de *Paz en la guerra*. En el prólogo epílogo a la segunda edición de esta novela, Unamuno dice:

...En esta novela ...está en germen —y más que en germen— lo más y lo mejor de lo que he revelado después en mis otras novelas...

Los lectores de Unamuno estamos acostumbrados a este escritor paradójico que a lo largo de su obra vuelve sobre los mismos temas. Conocemos su espíritu contradictorio, incansable agitador de almas aletargadas. Y es por eso que coincidimos con Julián Marías cuando afirma: "...la repetición es la forma unificadora del pensamiento de Unamuno..." Esta repetición, enriquecida mediante el juego de oposiciones, se da fundamentalmente en los temas y en ciertos vocablos.

Se ha hablado de la novela de Unamuno como método de conocimiento. Los temas esenciales de este autor coinciden con aquellos de la filosofía pero no acude a la reflexión lógica sino a la intuición poética en busca de un lenguaje para expresar lo inefable: la realidad fluyente e individual de la vida. Y lo vivo para Unamuno es ininteligible.

A lo largo de la literatura universal se ha recurrido con diferentes connotaciones a la metáfora del sueño. En *Amor y Pedagogía*, novela en la que su autor nos presenta, fundamentalmente, el enfrentamiento entre la razón y la vida, el sueño esclarece dicho enfrentamiento. Trataremos entonces, de estudiar los distintos aspectos e implicancias del sueño en esta novela.

Avito Carrascal, "joven entusiasta de todo progreso y enamorado de la sociología", decide casarse e implantar su sistema de pedagogía sociológica a su hijo, para hacerlo genio. Elige deductivamente a Leoncia Carbajosa, "sólida muchacha dólica-rubia". Pero sus planes se derrumban al conocer a Marina, "la braqui-morena inductiva", en casa de Leoncia. Con esta nueva elección se da la primera aparición y triunfo del inconsciente en la novela. Para ello al llegar a su casa, ha decidido Avito dormir porque "durmiendo es como se digieren estas impresiones". Con el amoroso informe bajo la almohada se entrega al sueño y es así, que "al despertar sabe de cierto que está enamorado de Marina..." (p. 29). Resulta curioso que Avito, representante y defensor acérrimo de la ciencia, encuentre la respuesta a su problema en un estado tan poco científico como el sueño.

Por otra parte, Marina es presentada por el narrador como "el sueño hecho carne". Ella es el instinto, la naturaleza, la inconsciencia dentro de la novela.

## Marina y Avito se casan:

...A pocos días de trasladada del poder de su hermano al de su marido, se encuentra en regiones vagarosas y fantásticas, se duerme y en sueños continúa viviendo, en sueños incoherentes, bajo el dominio de la figura marital que anda, come, bebe y pronuncia palabras extrañas...

Con estas palabras explica el narrador cómo al lado de su extravagante marido, Marina comienza a vivir en sueños. Un sueño que se convertirá en crónico y que se diferencia del fisiológico. De acuerdo con ello leemos:

...Una noche, secudiendo por el momento el sueño crónico y antes de entregarse al otro, susurra Marina unas palabras al oído de Avito, la abraza éste sin poder contenerse, y no duerme en toda la noche. Ya está en función el pedagogo... (p. 35).

Es así como Marina espera al futuro genio:

...A solas se tocaba los pechos que empiezan a henchirse, va a brotar del sueño la vida, la vida del sueño. Pobre Avito ¿despertará o dormirá ahora?... (p. 39).

Con este juego de palabras se nos recalca que la vida brotará del sueño, vale decir de la naturaleza, de la inconsciencia y se pregunta si Avito despertará o dormirá ahora, con lo que irónicamente se sugiere primero, que su actual actitud para con la ciencia lo tiene dormido, totalmente errado (sueño éste distinto del de Marina) y entreve la posibilidad de un cambio con el nacimiento del hijo, o por el contrario, que éste lo exaltará en su entusiasmo científico alejándolo más aún de la realidad.

El niño nace y

...el sueño de Marina se hace más profundo, baja a las realidades eternas. Siéntese fuente de vida cuando da el pecho al hijo. Desprende el mamoncillo la cabeza y quédase mirándolo, juego con el pezón luego. Y cuando en sueños sonríe se dice la madre: "Es que sueña con los ángeles".

Con su ángel se sueña ella, apretándose contra su seno como queriendo volverlo a él, a que duerma allí, lejos del mundo..." (p. 42).

En este párrafo se incorporan varios sentidos del sueño. El sueño crónico de Marina, que al mismo tiempo que la aleja de su marido y la ciencia, la acerca más a la vida (como cuando se encuentra a solas con su niño). Pero el niño también sueña, totalmente ajeno al mundo que asusta a su madre. Y es por ello que ésta lo aprieta, contra su seno, protegiéndolo, en un anhelo de volverlo a la ultracuna: flujo eterno anterior a la vida terrenal que como una intrahistoria de esta vida, se continúa en la ultratumba.

A escondidas de Avito, Marina y Leoncia bautizan al niño. Al enterarse de esto, Avito enfurece. Discuten, y después de reconciliarse, Marina "recae en el sueño de su vida" del que sólo emerge en actos de rebeldía a la ciencia. Cada concesión que Marina hace a la ciencia, la adentra aún más en el sueño crónico. Así, cuando Avito pincha a su hijo, para estudiar los actos reflejos, al verlo Marina "irrumpiendo del sueño" se sorprende pero se resigna diciendo: "¡Qué

mundo Virgen Santísima” y “recae en el sueño”. En la siguiente prueba, Apolodoro debe colgarse de un palo de escoba. Ante ella, Marina reacciona de igual manera y “adéntrase aún más en el sueño...” (p. 45).

Pero, al mismo tiempo que Marina sonambuliza suspirando: “¡Qué mundo éste Virgen Santísima”, aduerme al niño cantándole una nana muy significativa en la connotación del sueño:

Duerme, duerme, mi niño,  
duerme en seguida,  
duerme, que con tu madre  
duerme la vida.

Duerme, sol de mis ojos,  
duerme mi encanto,  
duerme, que si no duermes  
yo no te canto.

Duerme, mi dulce sueño,  
duerme, tesoro.

Duerme, que tú te duermes  
y yo te adoro.

Duerme para que duerma  
tu pobre madre,  
mira que luego riñe,  
riñe tu padre.

Duerme, niño chiquito,  
que viene el Coco  
a llevarse a los niños  
que duermen poco...” (p. 46)

En ella, la madre aparece como la vida, y el niño como su dulce sueño. El Coco se lleva a los niños que duermen poco porque dormir es el remanso de esta vida.

Pero si hasta este momento del relato, Avito ha sido el “consciente” inmerso en su “sabiduría” y Marina “la inconsciente”, frente a Don Fulgencio, cuando expone su teoría del mundo como teatro y la importancia de la morcilla, nos sorprendemos al ver a Avito que también despierta del sueño: “...Es, Es decir que - dice como quien despierta de un sueño...”. Este sueño es, en apariencia, el mismo que sonambuliza a Marina. Es el sueño de la inconsciencia. Pero mientras Avito despierta ante la “sabiduría agónica” de Don Fulgencio que escapa a la de su ciencia, Marina lo hace en aquellos momentos en que escapa a la ciencia. Así cuando besuquea a su niño: “...Mientras el padre se encierra con el filósofo, enciérrese la madre con el hijo y allí es el besupuear al sueño de su sueño...” y “...deja al niño para seguir soñando...” y “...vuelve a someterse al sueño con su soñada lógica...” (p. 57).

Marina y Avito tienen una hija que es la “flor del sueño de la madre”. La niña no sufre los experimentos del padre, quien no cree en las mujeres genio. Pero esta vez, la madre se guarda los besos, por no despertarla, prefiere que la niña duerma en la inconsciencia.

...Mas por no despertarla ¡que duerma! ¡que duerma! ¡que duerma lo más que pueda!... (p. 71).

Casi como una ironía, comenta el padre acerca de ella:

... Me sorprende Don Fulgencio, la niña parece más despierta que el niño... (p. 72).

Ante el asedio científico de su padre, Apolodoro busca refugio en el sueño, intenta volver a la ultracuna...

...espera al sueño, al divino sueño, piadoso refugio de su vida y tierra firme en que recobra ganas de vivir [...] Espera al sueño y es su más dulce vivir el de esperarlo. El sueño es la fuente de la salud, porque es vivir sin saberlo. No sabe que tiene corazón quien le tenga sano, ni sabe que tiene estómago o hígado sino quien los tenga enfermos; no sabe que vive el que duerme. En el sueño nadie le enseña nada. ¡Pero no!, hasta el sueño, hasta el sueño le viene con ensueños, con pedagogía. ¿Dónde estará uno a salvo: ¿dónde habrá un sueño sin ensueños e inacabable? ¡Qué sueño el de la vida!

Acuéstase casi todas las noche proponiéndose atrapar al sueño en el momento preciso en que le arranque de la vigilia, darse cuenta del misterioso tránsito; pero no hay medio, siempre el sueño llegándole cauteloso y por la espalda, sin meter ruido, le atrapa antes de que él pueda atraparle y sin darle tiempo a volverse para verle la cara. ¿Sucederá lo mismo con la muerte? —piensa— y pónese a imaginar qué será eso de la muerte, aun cuando asegura su padre que no es ni más ni menos que la cesación de la vida, la cosa más sencilla que cabe. Para Don Avito no hay tal problema de la muerte... (pp. 81-82).

En este párrafo hay una evolución del concepto del sueño: el sueño es vivir en la inconsciencia, sin el sentimiento trágico de la vida; el sueño es el ámbito donde no entra la pedagogía, por lo tanto, se acerca a la vida; la vida es sueño por su esencia temporal y ello implícitamente conduce a la muerte; el sueño es como la muerte.

Cuando Apolodoro se enamora de Clarita, su padre con su estrecha sabiduría es incapaz de reconocer el amor en su hijo, y es irónicamente Marina quien, entre sueños, comprende la transformación de su hijo:

...Y es Marina, la madre, la pobre Materia soñolienta la que entre sueños dice un día: "Eso es que el chico está enamorado..." (p. 85).

Y así se nos describe el estado de Apolodoro como "...un sentir la vida como un derretimiento, es un soñar en dormirse para siempre en los brazos de Clarita..." (p. 92). Este dormir o soñar amoroso es uno de los pocos que se reconcilia con la vida. El amor es para Unamuno, tal como lo define en *El sentimiento trágico de la vida*: "...consuelo en el desconsuelo, medicina contra la muerte...".

Con la invasión del amor se pasea Apolodoro a orillas del río. Allí se topa con un grupo de gente que contempla a un ahogado. Ante esta visión surgen reflexiones acerca de la vida y la muerte:

...va flotando en las aguas, llevado por la corriente, un hombre muerto. Parece dulcemente dormido [...] El hombre vivo va al fondo, muerto flota —piensa Apolodoro, y empieza al punto a cavilar, con la sangre paterna, en el principio de Arquímedes— pesa ahora menos que el agua, luego la vida pesa [...] la vida pesa y la muerte aligera [...] ¡Duerme! duerme... (p. 92).

Estas reflexiones se relacionan significativamente, a renglón seguido, con la nana que canta Marina a su niña y que culmina con la intervención del narrador, quien asocia:

Vida... sueño... muerte... muerte... sueño... vida... vida...  
sueño... muerte... muerte... sueño... vida... (p. 93).

Estos sentidos del sueño ya han sido considerados en la novela. Colocándolos en diferentes contextos, Unamuno intensifica su valor.

Apolodoro, agobiado por los fracasos que lo acompañan (ha perdido a su novia y su novela no ha tenido éxito), llega a casa de Don Fulgencio en busca de consuelo. Se encuentra así frente al filósofo que expone su teoría del erotismo y reflexiona acerca de la vida, la muerte y el ansia de inmortalidad, temas todos fundamentales en la novelística de Unamuno. Para ello se vale también de la imagen del sueño:

...Comprendemos todo lo lúgubre, lo espantosamente lúgubre de esta fúnebre procesión de sombras que van de la nada a la nada y que todo esto pasará como un sueño, como un sueño, como sombra de un sueño y que una noche te dormirás para no volver a despertar, nunca, nunca, nunca..." (p. 108).

Rosa, enferma y agoniza. Marina "reza y llora en silencio, en sueños, hacia adentro...". Rosa finalmente muere.

Marina levanta la cabeza y como quien despierta de una pesadilla exclama ¡Luis, Luis, Luis! Y Apolodoro va a sus brazos. Yo quiero morirte, Luis ¿no quieres tú morirte? Apolodoro mira a la muerta;

—Cálmate, mamá.

—Calla, no hables alto, que la despiertas... ¿ves cómo duermes?...

Y se oye a lo lejos la nana materna... (p. 121).

Este es un buen ejemplo de cómo, a medida que avanza el argumento, los diferentes sentidos del sueño se entrelazan e iluminan mutuamente.

Apolodoro, decidido ya al suicidio, se recoge y medita:

"... ¡Adiós, mi madre!, ¡Te dejo en el mundo de las sombras... quedas entre apariencias, en el seno de la única realidad dormiré... ¡Adiós Clara... que hagas hombres, hombres de carne y hueso; que con el compañero de tu vida los hagas, mi amor, en amor, en amor y no pedagogía!... El genio nace y no se hace... nace de un puro momento de amor, ... nace de un impulso, el más inconsciente. Al engendrar al genio pierden conciencia sus padres; sólo los que la pierden al amarse, los que como en sueño se aman, sin sombra de vigilia, engendran genios..." (p. 123).

Se entrega así Apolodoro al sueño, a la muerte. Y, convirtiéndose en portavoz del autor, preconiza el amor, el amor en sueño, en la inconsciencia, por sobre la pedagogía.

Termina la novela, o no, si recordamos que Unamuno considera que todo es novela, con el descubrimiento de Apolodoro colgado. La madre "más soño-

lenta desde que perdió a la hija..." cae en la desesperación. Y Avito por primera vez "...siente que se le resquebraja el espíritu, que se le hunde el suelo firme..." (p. 123).

En el epílogo nos cuenta el narrador:

Carrascal se ha dormido y Marina ha despertado a tal punto que ha logrado la pobre Materia que se arrodille junto a ella la forma y rece a dúo, elevando su corazón a Dios... (p. 133).

Ante estas palabras creemos ver una transformación en ambos personajes. Marina ha dejado de oponerse a su naturaleza y no sólo actúa de acuerdo con ella, sino que también encamina a su marido hacia la vida. Pero la transformación no parece muy sólida. Más tarde, Avito se alegra porque podrá aplicar con toda pureza su pedagogía en el futuro nieto. Marina entonces siente "el peso enorme del sueño que parece volverle..." (p. 134).

Sin embargo, en *Niebla*, su tercera novela publicada en 1914, asistimos al definitivo triunfo de la vida cuando, inusitadamente, Avito Carrascal reaparece en esta novela y se encuentra con su protagonista, ambos rezando en la iglesia San Martín:

—¡Don Avito! —exclamó Augusto.

—¡El mismo, Augustito, el mismo!

—Pero ¿usted por aquí?

—Sí, yo por aquí; enseña mucho la vida, y más la muerte; enseñan más, mucho más que la ciencia.

—Pero ¿y el candidato a genio?

Don Avito Carrascal le contó la lamentable historia de su hijo. Y concluyó diciendo:

—Ya ves, Augustito, cómo he venido a esto...

Augusto callaba mirando al suelo. Iban por la Alameda.

—Sí, Augusto, sí —prosiguió don Avito—; la vida es la única maestra de la vida; no hay pedagogía que valga. Sólo se aprende a vivir viviendo, y cada hombre tiene que recomenzar el aprendizaje de la vida de nuevo..." (p. 73).

Hemos considerado las apariciones del sueño en la novela, y sus diferentes significaciones.

Podríamos afirmar que si en *Amor y Pedagogía*, Unamuno enfrenta el amor (como la expresión más acabada de la vida) a la razón, el sueño permite una más clara noción de este enfrentamiento y lo que él supone. A través de los personajes de Avito y Marina, Unamuno encarna este enfrentamiento.

Marina se pasea por la novela en sueños, tiranizada por su marido, ferviente amante de la ciencia. Este sueño de Marina tiene dos vertientes. Por una parte, al alejarla de su marido, la acerca más a la vida; pero al mismo

tiempo, al no rebelarse definitivamente a la ciencia, la aletarga en un sopor ajeno a la vitalidad a la que aspira Unamuno, una vitalidad agónica plena del sentimiento trágico de la vida. Este último sentido del sueño se asemeja a la niebla en que vivía Augusto Pérez, protagonista de *Niebla*, antes de comprometerse con la vida a través del amor. Y en su diario íntimo, Unamuno escribe:

...La comedia de la vida. Obstinación en hundirse en el sueño y representar el papel sin ver la realidad... (p. 20).

Avito, por su parte, también vive dormido, confiado en el poder de la ciencia. También en su Diario íntimo, expresa Unamuno mediante la imagen del sueño la falsedad de esta situación por la que él atravesó en un momento de su vida:

...vivía dormido, sin pensar en tales cosas perdido en mis proyectos y mis estudios, confiado en la razón, como viven otros... (p. 126).

Claro está, que entre personaje y autor media el grotesco del primero. La actitud verdadera ante la vida

...es pensar en ello (la brevedad de la vida, la vanidad de todo) porque sólo así se puede llegar a vivir despierto, no en el sueño de la vida... (p. 25).<sup>1</sup>

Apolodoro, tironeado por ambas fuerzas, busca refugio en el sueño. Y en determinado momento de la novela, enamorado de Clarita, quiere entregarse al sueño del amor que hubiera sido su salvación. La imagen del sueño se amplía y enriquece al vincularse el sueño a la vida y su esencia temporal tal como lo define Shakespeare: "estamos hechos de la madera de los sueños"; y como consecuencia de esto, pero paradójicamente, a la muerte. Se lo asocia a la muerte ya que en ambos se encuentra un remanso de esta vida y del sentimiento trágico que le es esencial. Reconocemos aquí, el encuentro de sentimientos contradictorios que experimenta Unamuno. Por una parte, la conciencia lúcida de esta vida como paso hacia la muerte y el irremediable deseo de inmortalidad, y por otra, el deseo de descanso a su agonía que Unamuno extiende a todos los seres humanos:

...Y los que digan que esto no les preocupa nada, o mienten o son unos estúpidos, unas almas de corcho, unos desgraciados que no viven, porque vivir es anhelar la vida eterna... (p. 108).

Estas son las múltiples apariciones del sueño en la novela. No existe sin embargo, una definición única, precisa y estricta del mismo sino que en su condición de intuición poética, la imagen es rica en resonancias.

La innovación de Unamuno es evidente y ha sido destacada por los críticos. No sólo intuyó las preocupaciones filosóficas de este siglo sino que también revolucionó la novela de corte realista. Este uso particular de una imagen, que hemos destacado con el estudio del sueño en la novela, está dentro de sus innovaciones ya que revaloriza la palabra poética y rescata su sentido etimológico de *poiésis*.

<sup>1</sup> MIGUEL DE UNAMUNO, *Diario Intimo*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 213.

Finalmente, creemos importante detenernos en las palabras que Unamuno en la Historia de Niebla, dedica a *Amor y Pedagogía*:

...Soñé mi *Amor y Pedagogía* —apareció en 1902—, otra tragedia torturadora. A mí me torturó, por lo menos. Escribiéndola creía librarme de su tortura y trasladarse al lector... (p. 21).

De esta manera, se completa la concepción del sueño: todos los sentidos ya estudiados del mismo, se engloban en una creación, *Amor y Pedagogía*, que a su vez también es un sueño de su autor, don Miguel de Unamuno.

MARCELA TABANERA  
*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Universidad Católica Argentina*

#### BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, FRANCISCO, "El arte de novelar de Unamuno", en: *Realidad y ensueño*. Madrid, Gredos, 1963.
- BROWN, G. G., *Historia de la literatura española. El siglo XX*. 8ª ed., Barcelona, Ariel, 1980.
- CORBALÁN, OCTAVIO, "Unamuno y la novela contemporánea", en: *Cuadernos del idioma*, nº 10, Buenos Aires, 1968.
- EOFF, SH. H., *El pensamiento moderno y la novela española*. Barcelona, Seix Barral, 1956.
- MARIÁS, JULIÁN, *Miguel de Unamuno*, 5ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- NORA, EUGENIO G. DE, *La novela contemporánea*, Madrid, Gredos, 1958/62.
- REGALADO GARCÍA, ANTONIO, *El siervo y el Señor. La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno*. Madrid, Gredos, 1968.
- RÍO, ÁNGEL DEL, "Las novelas ejemplares de Unamuno", en: *Estudios sobre literatura contemporánea española*. Madrid, Gredos, 1968.
- SCHURR, FRIEDRICH, "El amor, problema existencial en la obra de Unamuno", en: *Cuadernos del Idioma*, nº 10, Buenos Aires, 1968.
- SERRANO PONCELA, S., *El pensamiento de Unamuno*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- UNAMUNO, MIGUEL DE, *Amor y Pedagogía*, 11ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- UNAMUNO, MIGUEL DE, *Niebla*, 16ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- UNAMUNO, MIGUEL DE, *Diario Intimo*, 5ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- UNAMUNO, MIGUEL DE, *Del sentimiento trágico de la vida*, 4ª ed., Madrid, Renacimiento, 1931.

## ESPACIOS Y COMPRENSIÓN ESTÉTICA EN NADA, DE CARMEN LAFORET \*

### INTRODUCCIÓN

Se ha dicho que esta novela de aprendizaje presenta el comienzo de un viaje a lo largo del cual la protagonista irá descubriendo su lugar en el mundo.

La ciudad de Barcelona es la etapa inicial de este viaje y la única de la que se ocupa la novela que queda enmarcada entre la llegada de la protagonista a esa ciudad y su partida hacia Madrid.

Cumplida esta etapa Andrea sabrá sólo lo que no quiere y que esa casa y esa ciudad no son su lugar. Aparentemente, nada se lleva de su paso por Barcelona, sin embargo, hacia el final de la novela agrega:

...Al menos, así creía yo entonces (p. 294).

Intentaré probar en este trabajo que, lejos de llevarse nada, Andrea se lleva el germen de su personalidad de joven española de postguerra, dolorosamente intuido en medio de los horrores de su casa.

Para ello demostraré dos cuestiones:

- 1º que el contenido de la novela está expresado por medio de una particular presentación de los espacios, y
- 2º que la protagonista, a quien en rigor no le pasaba nada, o por mejor decir, lo que le pasa a ella es lo que le pasa a los demás, tiene un particular acercamiento al mundo y una comprensión del mismo que podríamos llamar estética, cuya expresión da su particular vigor a la novela.

### *Los espacios en Nada*

Dos son los espacios sobre los que se asienta el contenido de la novela y por los que transita Andrea: el de la casa de la calle de Aribau, cerrado e incommunicado, con toda su carga simbólica, y el abierto y multifacético espacio de la ciudad de Barcelona (en el que incluyo el de la casa de Ena y el del Taller de Guixols). Ambos, el cerrado y el abierto, están presentados como opuestos. El primero es opresión para la protagonista, el otro es su liberación, al menos durante buena parte de la novela. Andrea circula por ambos espacios con actitudes también opuestas: cerrada para con los suyos, sedienta de comunicación para con los de afuera. De este modo, y a través de los espacios, queda establecido un planteo dialéctico que exige un trabajo de síntesis. La misma protagonista lo llevará a cabo en su interioridad de manera lenta, angustiada y hasta inconsciente. Pero la tarea se completa, inexorablemente, hacia

\* CARMEN LAFORET, *Nada*, Barcelona, Destino, 1979. Todas las citas de la obra se toman de esta edición y sólo se consigna entre paréntesis el número de página.

el final de la obra, lo cual viene a abonar la teoría de que *Nada* es una novela de aprendizaje y de viaje en la que el recorrido externo supone la repercusión y madurez interna.

El gran acierto de la autora está en sugerir al lector que la fusión de los dos espacios producida en el interior de la protagonista ayudará a constituir esencialmente su personalidad, pese a que ella no lo sabe todavía.

En Andrea está, en Andrea queda para siempre la verdad no sospechada, la nada —que de ninguna manera es nada— de que nos habla el epígrafe de J.R.J.:

*Nada* (fragmento)

A veces un gusto amargo,  
Un olor malo, una rara  
Luz, un tono desacorde,  
Un contacto que desgana,  
Como realidades fijas  
Nuestros sentidos alcanzan  
Y nos parece que son  
La verdad no sospechada...

Advirtamos, asimismo, cuán esclarecedor resulta este texto respecto del acercamiento al mundo y la comprensión estética que tiene la protagonista de *Nada* (según hemos dicho en la introducción a este trabajo), cuyo fundamento está, lógicamente, en la atención prestada a los datos que aportan los sentidos y que tan subrayados están en este epígrafe.

*La actitud de Andrea. Evasión por medio de un tercer espacio*

La protagonista es un personaje casi totalmente pasivo. Ella misma lo sostiene en una afirmación radical:

...Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible salirme de él. Imposible libertarme... (p. 224).

Andrea va a circular por los dos espacios señalados y va a anhelar un tercero, el de la evasión.

Los espacios en esta novela no son proyección de la interioridad de los personajes como lo es la naturaleza concebida al modo romántico. Aquí imponen toda su fuerza sobre la protagonista. En estos espacios Andrea encuentra historias, pasiones y tragedias que la envuelven y comprometen pero en las que ella no tiene papel activo. Hay un solo momento (cuando se le ha pedido que interrumpa una entrevista entre Román y Ena) en que Andrea deberá actuar, y ella misma lo señala como exclusivo:

...A mí, acostumbrada a dejar que la corriente de los acontecimientos me arrastrase por sí misma, me emocionaba un poco aquel actuar mío que parecía iba a forzarla... (p. 255).

La novela está dividida en tres partes. La casa de la calle de Aribau aparece al principio y al final de la narración.

En la *Primera Parte* hay un predominio evidente de este espacio opresivo y hondo. Angustias, siempre vigilante, impide las "correrías" de su sobrina.

Sólo con su partida se abrirán para Andrea las puertas de la libertad y de Barcelona.

En la *Segunda Parte* hay un predominio de espacios abiertos y los cerrados que aparecen son alegres, vitales y en ellos viven personas que Andrea conoció al sumergirse en la vida barcelonesa.

La protagonista tiene especial cuidado en no relacionar el sórdido ambiente de su casa con el grato ambiente de la ciudad:

...Me juré que no mezclaría aquellos dos mundos que se empezaban a destacar tan claramente en mi vida: el de mis amistades de estudiante con su fácil cordialidad y el sucio y poco acogedor de mi casa... (p. 62).

Sin embargo, la insistencia de Ena malogra su propósito:

...los dos (Ena y Román) se estuvieron mirando callados (...). Entonces fue cuando tuve la sensación de que una raya, fina como un cabello partía mi vida y, que como a un vaso, la quebraba... (p. 147).

Esta cita nos permite ver lo mucho que afecta a Andrea la unión de dos mundos (representados en las personas de Ena y Román) que ella se empeñó en mantener separados. Su ímpetu juvenil le hace sentir que su vida se quiebra a partir de este momento pero, curiosamente, el mensaje último de la novela subraya la decisiva influencia que el medio (espacios interior y exterior), tiene en la conformación de la personalidad de la protagonista. Aquí nada se quiebra; se está gestando una vigorosa individualidad en la que operan de manera muy positiva una ciudad y una casa por más sórdidas, derruidas y miserables que estén en el tiempo en que las habita Andrea.

Durante la *Segunda Parte* Barcelona muestra a la protagonista su aspecto más hermoso. Sin embargo, hay allí una escena de gran plasticidad y movimiento en la que vuelven a fundirse en uno los ámbitos de la casa y la ciudad: Andrea persiguiendo a Juan. En este episodio Barcelona se muestra oscura y violenta y acompaña a Juan en su descenso delirante.

En la *Tercera Parte* la casa de la calle de Aribau vuelve a imponérsele a la protagonista que asiste a las tragedias de Ena, su madre, Román, Gloria y Juan.

La última imagen que nos entrega la autora es la de esta casa. Erguida y sólida a pesar de todo lo que se sufrió dentro de ella la ilumina, como si se pudiera albergar la esperanza, un rayo de sol de la mañana.

Como sus ansias e impacencias juveniles no se sacian en la ciudad, Andrea suele alzar sus ojos al cielo o perderlos en la inmensidad del mar:

...Sentí que me ahogaba y trepé en peligroso alpinismo sobre el respaldo de un sillón para abrir una puerta (...). Tres estrellas temblaban en la suave negrura de arriba y al verlas tuve unas ganas súbitas de llorar, como si viera amigos antiguos bruscamente recobrados... (p. 18).

...Me tapé la cara para que no me diera en los ojos la belleza demasiado grande y demasiado incomprendible de aquella noche... (p. 209).

...Dulces y espesas noches mediterráneas sobre Barcelona, con su decorado zumo de luna, con su húmedo olor de nereidas que peinasen cabellos de agua sobre las blancas espaldas, sobre la escamosa cola de oro. En algunas de esas noches calurosas, el hambre, la tristeza y la fuerza de mi juventud me llevaron a un delirio de sentimiento, a una necesidad física de ternura, ávida y polvorienta como la tierra quemada presintiendo la tempestad... (p. 212).

...Y aquel día yo había sentido como un presentimiento de otros horizontes. Algo de la ansiedad terrible que a veces me coge en la estación al oír el silbido del tren que arranca o cuando paseo por el puerto y me viene en una bocanada el olor a barcos..." (p. 214).

...Arriba, el cielo, casi negro de azul, se estaba volviendo pesado. amenazador aun sin una nube. Había algo aterrador en la magnificencia clásica de aquel cielo aplastado sobre la calle silenciosa. Algo que me hacía sentirme pequeña y apretada entre fuerzas cósmicas como el héroe de una tragedia griega... (p. 223).

...Estaba en el puerto. El mar encajonado presentaba sus manchas de brillante aceite ante mis ojos; el olor a brea, a cuerdas, penetraba hondamente en mí... (p. 254).

Este es un tercer espacio al que Andrea se evade en medio de sus sufrimientos y porque rechaza lo que la circunda. Hacia el final de la novela, huyendo de su casa, parte hacia Madrid, hacia lo que está lejos.

Veamos cómo operan los ambientes y sus habitantes en la protagonista y cómo se mueve Andrea en medio de ellos atendiendo a los datos de los sentidos y buscando impresiones estéticas. Agruparemos en dos los espacios: *Primera y Tercera Partes* (predominio de la casa de la calle de Aribau) y *Segunda Parte* (predominio de Barcelona).

#### PRIMERA Y TERCERA PARTES: *La casa de la calle de Aribau*

Andrea es una joven española que con todo el entusiasmo de su edad ha logrado desprenderse de la tutela de una prima y ha elegido Barcelona, la ciudad de su madre, para encontrar en ella lo que confusamente busca:

...la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor... (p. 294).

Con este anhelo se presenta en la casa de su abuela. La sorprenden la destrucción y la locura, frutos de una guerra que acaba de pasar y que, aparentemente, no la había rozado, puesto que no contaba con sus efectos.

La protagonista se limita a observar; no analiza, no actúa, no llega a conclusión alguna. Presta, eso sí, mucha atención a los datos que le proporcionan sus sentidos, siempre alertas:

...El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes tenían para mí un gran encanto... (p. 11).

...En el manchado espejo del lavabo —¡qué luces macilentas, verdosas, había en toda la casa!— se reflejaba el bajo techo cargado de telas de arañas, y mi propio cuerpo entre los hilos brillantes del agua, procurando no tocar aquellas paredes sucias, de puntillas sobre la roñosa bañera de porcelana... (p. 17).

...El hedor que se advertía en toda la casa llegó en una ráfaga más fuerte. Era un olor a porquería de gato... (p. 18).

... ¡Cuántos días inútiles! Días llenos de historia (...). Historias demasiado oscuras para mí. Su olor, que era el podrido olor de mi casa me causaba cierta náusea... (p. 43).

Todo es tan desagradable en la casa de la calle de Aribau que la repulsión y el rechazo parecen lógicos. Sin embargo, la efervescencia de ese ambiente se apoderará de Andrea y la hará uno de los suyos. Se lo dice Román, el tío demoníaco y lúcido:

... Cuando vivas más tiempo aquí, esta casa y su olor, y sus cosas viejas, si eres como yo, te agarrarán la vida. Y tú eres como yo... (p. 91).

En un momento de esta *Primera Parte* la misma Andrea reconoce que la casa y sus habitaciones absorben todo su interés:

... Poco a poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un segundo plano de la realidad, abiertos mis sentidos sólo para la vida que bullía en el piso de la calle de Aribau (...) se iba agigantando cada gesto de Gloria, cada palabra oculta, cada reticencia de Román... (p. 43).

Aunque ella no quiera comprometerse con toda esa locura, el lector la va descubriendo, sorprendida y asombrada ante la belleza que esa fealdad encubre:

Vi que sus facciones (las de Angustias), en conjunto, no eran feas y sus manos tenían, incluso, una gran belleza de líneas... (p. 27).

... Gloria, enfrente de nosotros, sin su desastrado vestido, aparecía increíblemente bella y blanca entre la fealdad de todas las cosas, como un milagro del Señor. Un espíritu dulce y maligno a la vez palpitaba en la grácil forma de sus piernas, de sus brazos, de sus finos pechos. Una inteligencia sutil y diluida en la cálida superficie de la piel perfecta (...). Esta llamarada del espíritu que atrae en las personas excepcionales, en las obras de arte... (p. 36).

... A veces, yo miraba sus manos (las de Román), morenas como su cara, llenas de vida, de corrientes nerviosas, de ligeros nudos, delgadas. Unas manos que me gustaban mucho... (p. 40).

... Mi alma, extendida como mis propias manos juntas, recibía el sonido como una lluvia la tierra áspera. Román me parecía un *artista* maravilloso y único. Iba hilando en la música una alegría tan fina que traspasaba los límites de la tristeza. La música aquella sin nombre. La música de Román, que nunca más he vuelto a oír... (p. 41).

Habla Román: "... Algunas veces creo que te pareces a mí, que me entiendes, que entiendes mi música, la música de esta casa..." (p. 90).

Juan Plazaola sostiene en su *Introducción a la estética*:<sup>1</sup>

... Aristóteles afirmó que la filosofía comienza en la imagen sensible y en el asombro. Es la imagen sensible la que nos asombra. Una vez "asombrados", podemos avanzar hacia la abolición del asombro, y entonces vamos hacia la filosofía y hacia la ciencia. Pero también podemos detenernos en el asombro, afincar en él la vida profunda de nuestro yo entero, habitarlo en cierto modo; es entonces cuando vivimos estéticamente...

---

<sup>1</sup> JUAN PLAZAOLA, *Introducción a la Estética*. Madrid, B.A.C., 1973.

Andrea vive estéticamente y descubre y se nutre de la belleza y de la fealdad que hay en su mundo.

Relacionados con los datos de los sentidos y con el modo estético de vivir están los afectos y los odios que los habitantes de la casa despiertan en la protagonista. No siempre éstos están expresados con claridad, porque pocas veces Andrea logra manifestarlos, pero son sólidos, sinceros y muy fuertes.

Andrea siente un recóndito cariño por su abuela, mezclado con el remordimiento de no quererla más y de no agradecerle como merece sus renunciadas a la ración de comida en favor de ella, hecho éste que cobra importancia dada el hambre reinante.

...A la fuerte luz del sol, la viejecilla, con su abrigo negro, parecía una pequeña y arrugada pasa. Iba a mi lado tan contenta, que me acometió un turbio remodimiento de no quererla más... (p. 71).

...La miré con cariño. Tenía siempre, respecto a ella, unos vagos remordimientos (...). Advertía una sonrisa tan dulce en los ojos claros, al mirarme, que me conmovía como si me agarrasen las raíces del espíritu hasta entrarme ganas de llorar. Si, impelida por mis sentimientos, la estrechaba entre mis brazos, tropezaba con un cuerpecillo duro y frío como hecho de alambre, dentro del cual latía un corazón asombrosamente vivo... (p. 251).

Hay un momento de gran importancia en la *Segunda Parte* (puesto que se fusionan el espacio cerrado y el abierto) en el que Andrea persigue a Juan, a pedido de la abuela, porque ésta teme que aquél mate a Gloria. La obsesión con que Andrea persigue a su tío por los barrios bajos de Barcelona durante aquella noche revela lo mucho que le preocupa obedecer a su abuela, auxiliar a Juan en medio de su locura y proteger a Gloria de los desbordes violentos de su marido:

...Corrí en su persecución como si en ello me fuera la vida... (p. 172).

...Sé que me tranquilizaba pensar en que no llevara armas. Por lo demás, mis pensamientos temblaban en la misma excitación que me oprimía la garganta hasta casi sentir dolor... (p. 174).

En la *Tercera Parte*, con la muerte de Román y la despedida de Andrea, estos afectos están expresados con mayor claridad:

...Entonces me acometía una nostalgia de Román, un deseo de su presencia, que no había sentido nunca cuando él vivía. Una atroz añoranza de sus manos sobre el violín o sobre las teclas manchadas del piano... (p. 286).

...Comencé a pensar en Román envuelto en su sudario, deshechas aquellas nerviosas manos que sabían recoger la armonía y la materialidad de las cosas. Aquellas manos a las que la vida hacía duras y elásticas a la vez (...). Aquellas manos hábiles —manos de ladrón, curiosas y ávidas— se me representaban torpemente tumefactas... (p. 287).

...La abracé (a Gloria), y, cosa extraña, sentí que la quería... (p. 293).

Por su tía Angustias Andrea siente una viva antipatía. Este sentimiento es, con todo, mucho más simple que los que hemos visto. Su raíz está en la oposición que Angustias presenta a las ansias de libertad de su sobrina y en el descubrimiento, por parte de ésta, del espíritu farisaico de su tía:

...Lo cierto es que cuando se puso blanda al hablarme mal de Gloria, mi tía me fue muy antipática... (p. 27).

El momento de mi lucha con tía Angustias se acercaba cada vez más, como una tempestad inevitable. A la primera conversación que tuve con ella supe que nunca íbamos a entendernos... (p. 59).

La relación entre tía y sobrina plantea además la cuestión del choque generacional con gran suspicacia,

También la repulsiva criada le produce rechazo. El único ser ante quien la protagonista permanece indiferente es el hijo de Juan y Gloria.

Hay unas palabras sorprendentes —porque están en boca de Juan— hacia el final de la novela:

...Ya verás como, de todas maneras, vivir en una casa extraña no es lo mismo que estar con tu familia, pero conviene que te vayas espabilando... (p. 293).

Los acontecimientos de los que fue testigo Andrea ocurridos en la casa de la calle de Aribau ya la han espabilado suficientemente. Además, si se tiene en cuenta que la locura y violencia de Juan han hecho tan insoportable la vida en esa casa, puede pensarse que cualquier otra circunstancia será mejor que la de “estar con la familia”.

Sin embargo, estas palabras de Juan están subrayando la tesis que se sostiene en *Nada*: una personalidad es coherente sólo cuando se ha nutrido de las características del medio al que pertenece sin renegar nunca de ellas.

## SEGUNDA PARTE: *Barcelona*

Habiéndose ido Angustias, Andrea se vuelca a la exploración de la ciudad. Sostiene a esta altura que los sucesos de la calle de Aribau no influyen en su vida. En su casa ni siquiera come.

...—La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona... (p. 25).

Estas palabras dichas por Angustias hacia el comienzo de la novela resultan sorprendentes para Andrea y cómicas para el lector que no puede menos que sonreírse ante tanta exageración. Luego, la propia Andrea se acostumbra al tono apocalíptico de su tía: ésta la previene de ir al barrio chino puesto que allí hay pérdidas, ladrones y el brillo del infierno. La sobrina agrega:

...(Y yo, en aquel momento, me imaginé el barrio chino iluminado por una chispa de gran belleza)... (p. 58).

Lo cierto es que la ciudad, lejos de ser infernal, presenta a Andrea su aspecto más hermoso en esta etapa de la novela. Aspecto que ella goza con su especial apreciación de la belleza:

...Una fuerza más grande que la que el vino y la música habían puesto en mí, me vino al mirar el gran corro de sombras de piedra fervorosa. La catedral se levantaba en una armonía severa, estilizada en formas casi vegetales, hasta la altura del limpio cielo mediterráneo. Una paz, una imponente claridad, se derramaba de la arquitectura maravillosa. En derredor de sus trazos oscuros resaltaba la noche brillante. (...) Dejé que aquel profundo hechizo de las formas me penetrara durante unos minutos... (p. 116).

...Santa María del Mar apareció a mis ojos adornada de un singular encanto, con sus peculiares torres y su pequeña plaza, amazacotada de casas viejas enfrente (...). Levanté los ojos y vi los vitrales rojos de las ventanas, entre las piedras que habían ennegrecido las llamas. Esta desolación colmaba de poesía y espiritualizaba aún más el recinto... (p. 153).

La vivencia estética no se da sólo en las calles y ante la arquitectura. Los habitantes de Barcelona son —exceptuando el viejo mendigo y los “fantasmas” que aparecen la noche de la persecución a Juan— por lo menos despreocupados, ligeros, alegres, cuando no geniales y hermosos.

El canto de la madre de Ena la deja fuera de sí, como toda experiencia estética:

...Aún no estaba segura de lo que podría calmar mejor aquella casi angustiada sed de belleza que me había dejado el escuchar a la Madre de Ena... (p. 114).

Fiel a su pasividad y a sus ansias de belleza, se siente privilegiada porque puede contemplar el amor que une a Ena y Jaime:

Yo gozaba una dicha concedida a pocos seres humanos: la de sentirse arrastrada con ese halo casi palpable que irradiaba una pareja de enamorados jóvenes y que hace que el mundo vibre más, huela y resuene con más palpitaciones y sea más infinito y más profundo... (p. 139).

“...Ella y Jaime me habían parecido aquella primavera distintos de todos los seres humanos, como divinizados por un secreto que a mí se me antojaba alto y maravilloso. El amor de ellos me había iluminado el sentido de la existencia, sólo por el hecho de existir... (p. 196).

Andrea goza y crece también al descubrir, llevada por sus amigos, las afueras de Barcelona. Comienza a entender también el sentido de la naturaleza. Contempla largamente el mar.

En esta *Segunda Parte* la protagonista vive la única experiencia que no se relaciona con la casa de la calle de Aribau: su amistad con Pons. Tan sumergida en la búsqueda de belleza está y tanto desea poder amar a Pons que reflexiona:

...Tal vez el sentido de la vida para una mujer consiste únicamente en ser descubierta así, mirada de manera que ella misma se sienta irradiante de luz... (p. 215).

A pesar de todo esto, no sería exacto considerar el espacio abierto de Barcelona sólo como un ámbito puro, cargado de belleza. La gran desilusión de Andrea ante la actitud de su amigo en la fiesta, el aparente fin del amor entre

Jaime y Ena, la desconcertante actitud de ésta para con ella, el descubrir miserias nuevas en Román, en Gloria y en Juan y la pretensión de Gerardo hacen que la protagonista desespere de todo y de todos y proyecte la sordidez de su casa hacia la ciudad que con tanta avidez había recorrido.

### CONCLUSIÓN

A esta novela puede aplicarse la teoría acerca de las dos Españas sobre la que tanto meditó la generación del 98.

La casa de la calle de Aribau es un símbolo elocuente de España después de la guerra civil. Hay en ella un "desastrado señorío" demasiado enfermo como para seguir viviendo. Es una España agonizante.

A esta casa viene a vivir Andrea, que es como un verde gajo del tronco hispano. Nació de él, se alimenta de él, pero ya no es como él.

Habiéndose nutrido del dolor de la España que se muere, tendrá que aprender a vivir de otra manera. Para ello habrá de pasar algún tiempo.

Pero resurgirá, finalmente, la España nueva.

Hay un poema de Antonio Machado, el LIII de la serie "Proverbios y Cantares" de *Campos de Castilla*, que condensa estas ideas:<sup>2</sup>

Ya hay un español que quiere  
vivir y a vivir empieza,  
entre una España que muere  
y otra España que bosteza.  
Españolito que vienes  
al mundo, te guarde Dios.  
Una de las dos Españas  
ha de helarte el corazón.

La casa de la calle de Aribau le huela el corazón a Andrea. También se lo forma. A pesar de eso y por eso, Andrea quiere vivir y a vivir empieza.

VERÓNICA ZUMÁRRAGA  
*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Universidad Católica Argentina*

### BIBLIOGRAFÍA

- LAFORÉ, CARMEN, *Nada*. Barcelona, Destino, 1979.  
MACHADO, ANTONIO, *Poesías Completas*. Buenos Aires, Espasa - Calpe, 1940.  
PLAZAOLA, JUAN, *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1973.  
BAQUERO GOYANES, MARIANO, *Proceso de la novela actual*. Madrid, Rialp, 1963.  
EDENIA, GUILLERMO; HERNÁNDEZ, JUANA AMELIA, *Introducción*. En su: *Novelística española de los sesenta*. New York, Eliseo Torres, 1971.

<sup>2</sup> Y que conlleva, en síntesis, el contenido de otro poema de Machado: "Del mañana efímero".

## RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

*Santa Teresa y la Literatura Mística Hispánica*. Actas del I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y la mística hispánica, Madrid, EDI-6, S.A., 1984.

“En torno a la figura central de Santa Teresa de Jesús gira el gran período de la mística hispánica. No sólo por su obra literaria, sino por su profunda empresa social; por su influjo no ya en las otras grandes figuras de la Mística, como San Juan de la Cruz, sino en el complejo entramado cultural de todo el Siglo de Oro”. Con estas palabras, M. Criado del Val da comienzo a la introducción de las presentes actas del I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y la Mística hispánica realizado en Pastrana, España, en el mes de julio de 1983 y editadas en Madrid en 1984 con la colaboración del Patronato “Arcipreste de Hita” y el patrocinio de la Diputación Provincial de Guadalajara. El respectivo volumen forma parte de una colección unitaria denominada “Historia de la literatura española desde sus fuentes”. Los contenidos de los otros volúmenes publicados proceden de los congresos organizados por el citado Patronato, siguen la evolución literaria desde sus fuentes hasta la actualidad y concentran la atención en torno a temas o figuras fundamentales como el Arcipreste de Hita, *La Celestina*, la picaresca, Cervantes o Lope de Vega.

Especialistas de distintas partes del mundo, unidos por un común afán por el tema teresiano y las diversas cuestiones concomitantes, presentan los trabajos agrupados en los diez capítulos en que está estructurada la obra.

El primero de ellos, “Temas generales”, nos sitúa ante las múltiples actitudes modernas frente al fenómeno de la mística.

En el capítulo II, “Fuentes e influencias”, se analizan temas como las “Influencias de Séneca en Teresa de Jesús”, de V. Reynal Llacer o “La experiencia y la escatología mística de Santa Teresa y sus paralelos en el Islam Medieval de los sufis”, por J. A. Carpentier y C. Carpentier.

En “Lenguaje y Estilo” (capítulo III) se contempla la relación mística, lenguaje y estilo, ya que la experiencia mística de estos dos siglos marca una huella, queda profundamente impresa en la misma lengua. Hay que destacar trabajos como el de Criado del Val, “«Ser» y «Estar» en Santa Teresa y en San Juan de la Cruz” o “Santa Teresa: más allá de la palabra”, por A. Torres-Alcalá.

La biografía de los escritores místicos resulta de una gran importancia para la cabal comprensión de sus obras. Por eso la *Vida*, de Santa Teresa, sigue despertando interés, el que se extiende tanto a su autobiografía como a los intentos de penetrar en su biografía; este era el caso de “Las paradojas del «yo» autobiográfico: El Libro de la Vida de Santa Teresa de Jesús”, por A. Carreño o

"Las relaciones espirituales de Teresa de Jesús", por Ma. Paz Aspe, que integran el capítulo IV de la obra.

El capítulo V está consagrado al tema de *Las Moradas*, el gran tema místico por excelencia, en el que, como dice Criado del Val en la citada Introducción, "bajo una apariencia coloquial y divulgadora, la santa logra dar estructura a un gigantesco propósito, a un «tratado» de la contemplación mística". Es quizás el más extenso del libro ya que, como cabe suponer, atrae el interés de los modernos investigadores. Ello se refleja en trabajos como "Las moradas del castillo interior ¿alegoría literaria o manera de decir?", por J. R. Stamm o "Santa Teresa y *La Noche Oscura del Alma*", por L. H. Smitheram o el discutible comunicado de K. Shivanand sobre "La alquimia tántrica en *Las Moradas de Santa Teresa*".

El sexto capítulo consagrado a la "Poesía", reúne ponencias como la de J. Ferrán sobre "Experiencia mística, experiencia poética en Santa Teresa" o "Santa Teresa y la poesía", por L. N. Uriarte Rebaudi, así como también "Racionalidad, sensación y sinestesia en la poesía de San Juan de la Cruz", por S. Rodríguez Martín-Montalvo.

El capítulo VII analiza los temas relacionados con "Santa Teresa en su tiempo" como "Fray Luis de León y Santa Teresa, el profesor salmantino ante la monja escritora", por P. T. Álvarez o "Actitud intelectual de Santa Teresa en su ambiente social", por J. Caminero.

"Los conventos carmelitas" es el objeto del capítulo VIII, mientras que en el IX se considera "La mística en América" y el X se interesa por "Santa Teresa en el mundo moderno".

El volumen se completa con una bibliografía y con la publicación del acta notarial del nombramiento de Santa Teresa "Doctor *honoris causa* internacional".

Resulta tarea nada fácil hacer una reseña de las actas de un congreso. La diversidad de temas tratados, la diferencia de enfoques, la distinta extensión y profundidad de las cuestiones analizadas, impide hacer poco más que una enumeración ya que cada una de las ponencias merecería ser considerada por separado. Pero son estas mismas razones las que hacen que el presente volumen sea de un valor inestimable, justamente por la variedad temática, por el encuentro de nuevas ideas y por el estimulante interés que cuestiones como las tratadas despiertan en el mundo moderno.

INÉS ROCCA RIVAROLA DE VACCAREZZA

---

OROZCO, OLGA, *La noche a la deriva*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 56 pp.

Pocas obras en nuestro país ostentan, como la de Olga Orozco, tanta seguridad y coherencia en la estructuración de un mundo poético homogéneo. La madurez de su escritura, ya desde el libro inicial *Desde Lejos* publicado en 1946, dentro de la llamada generación del 40, le ha permitido transitar los cauces

de una personalidad lírica muy definida, ahondando y desplegando singulares núcleos temáticos.

A menudo ha recordado nuestra autora, entre aquellos que pueden haberla influido, a Artaud, Michaux y Daumal. "Exploradores de la noche y los abismos" los llama en un reportaje reciente. Esta "noche a la deriva" se relaciona con ese escudriñar en las sombras del misterio y aun del horror y la extrema belleza. Y esto se acrecienta por la posibilidad del naufragio en las aguas de la muerte.

Aunque acaso no deben descartarse resonancias de la noche mística de San Juan de la Cruz —poeta que nunca deja de citar Olga Orozco entre sus maestros—, no le reclama a esta noche "una lección de luz". A esta noche "sigilosa" (adjetivación con reminiscencias del santo carmelita) sólo le pide entender lo que *quiere* decirle para poder a su vez leer en su propia noche, con todo lo que tiene de "vía purgativa" ese "alfaberto negro". Dos noches, una dentro de la otra, la interior inmersa en la del universo, abren esta mirada hacia atrás, este repaso del viaje que tiene mucho de balance final, de recuento de postrimerías.

A medida que nos internamos en la lectura, el texto nos propone afirmaciones contradictorias que mutuamente se equilibran y atenúan. Así, por un lado se dice que, si hubo un modelo a seguir, ella nunca consiguió la semejanza y ha llegado a pensar que el modelo es "imposible y cruel, / que cambia de figura y de color cuando lo rozo apenas con un gesto"; que si hay una casa no es un "lugar seguro", "no tiene raíces ni ataduras", se hundan los corredores, aparecen grietas, la deja de repente a la intemperie, y "yo con la sombra hasta el cuello". En oposición se afirma que ese modelo a que aspiraba ha plasmado "un destino de ser por algo que no soy". Y que el sitio a la intemperie, el acoso de las bestias de la desolación son "pruebas con las que alguien se digna concederme un íntimo lugar en este mundo". La esperanza se vislumbra en la noche, se ha entretejido con las agonías. En "Parte de viaje" declara "que no pienso, no, que todo fue acechanza, ni mordedura, ni emboscada". Había llegado a cuestionarse si debió o no haber salido, si debió o no cambiar el trayecto. Ahora sabe que es inútil volver atrás y abrir aquella puerta que no abrió, porque el azar es inexistente y "encontrarás detrás, una tras otra, las puertas que elegiste".

La visión de Olga Orozco, la que ha ido configurando en sus libros y que culmina con éste, tiene mucho de mirada *desde la eternidad* y posee los atributos de lo que podría ser una mirada divina. Una mirada o una memoria donde todo permanezca unido, recuperado. Ya en *Desde lejos* intentaba salvar seres y gestos, voces y paisajes, presencias y ecos de la vigilia y el sueño de su niñez y adolescencia. Salvarlos del olvido por medio del poema que debe ser —ha dicho en alguna ocasión— como una casa muy sólida en la que se pueda vivir, donde todo lo imaginario debe ser verosímil. Allí se puede jugar la aventura de violentar el tiempo y abolir el espacio. Ir del porvenir al pasado, "traer el pasado al presente y éste al porvenir y a la inversa". Quebrar la linealidad del acontecer y "alcanzar la sensación de compartir el tiempo de Dios".<sup>1</sup> Una especie de movi-

<sup>1</sup> LUIS MARTÍNEZ CUTIÑO, "Diálogo en *La tabla redonda* con Olga Orozco", Buenos Aires, *La tabla redonda*, 1 (1983), pp. 30-31.

miento circular en que todo retorna o es simultáneo. Allí se puede ser dos, se puede ser muchos, se puede ser con todas las cosas.

*La noche a la deriva* tematiza esta problemática. En la trampa del "tiempo solapado que se desdobra en antes y en después", el presente es "una roca escindida que ahora permanece, que ya se desmorona". Si uno no se adelanta muere. El pasado no es inmóvil "porque también allí cada dibujo cambia con el último trazo" y "todo tiempo inscribe su sentencia bajo las aguas de otros tiempos". Esta forma de absoluto que es posible en un tiempo psíquico varía en otro poema: "Recoge tus pedazos", en que las múltiples personalidades de los distintos tiempos se unifican en un tiempo esencial, ritual, pues una abuela hechicera ya difunta habrá de "unir los pedazos con costuras invisibles" para integrar a la niña que fue con la Olga que es.

Esta esencial concepción del tiempo conlleva un espacio igualmente esencial donde caben los diferentes sitios vivenciados de la niñez, desvanes de la memoria, nubes interiores o ámbitos fantasmales. La ubicuidad se logra en el poema y la alquimia con que la realiza es evidente en "Balada de los lugares olvidados".

El poema es ceremonia ritual en un tiempo sin tiempo, tiempo cíclico, tiempo del mito. Dos poesías son reveladoras de la mitificación. En "Para un balance" verificamos que el yo que habla y que se elogia a sí mismo sin pudor no es un yo autobiográfico. Es un yo poético mitificado entre visiones cósmicas, al estilo de la transmutación que hacía Luis Cernuda (otra de las admiraciones confesadas de Olga Orozco) de su yo personal para elevarlo al del poeta como mito. Nadie puede confundirse ante versos como "Aposté mi destino en cada encrucijada del azar al misterio mayor, / a una carta secreta que rozaba con los pies las altas aventuras en el portal de la leyenda". La alabanza queda ceñida al poeta, a todo poeta como creador. En "No han cambiado y son otros" la mitificación alcanza a aquellos que han compartido en su infancia el despertar del yo poético. Así la abuela fue "una hechicera blanca / que heredó en cada piedra un altar de los druidas"; su madre, "una reina que trocó sus dominios en la tierra por un lote en el cielo" y su padre, "un incrédulo rey mago / que llegó a nuestro sur siguiendo la otra cara de su estrella".

Dentro de esta mitificación indaga Olga Orozco en su naturaleza y descubre que su reino es el de la "unidad perdida entre unas sombras". Se refiere al mito que subyace en la doctrina gnóstica y que impregna su poesía de religiosidad, ya que presupone una unidad primigenia y divina, una caída y un destierro o exilio. Nostalgia de totalidad que se aventura hacia los límites y la muerte, precisamente por el afán de trascenderlos y restituir cada fragmento separado, cada parte que es Dios a Dios que está sin ellos incompleto. Lo sintetiza en "No hay acceso": "Destinos que sólo son fragmentos en custodia del estallido de los cielos / pugnando por reintegrarse a la sustancia intercambiada y única de Dios". Esta creencia se proyecta en su quehacer. Ha explicado que "la poesía obra por analogía; por analogía intento efectuar una conversión simbólica del universo hasta llegar a la unidad primera, a ese estado en el que éramos en Dios una sola entidad indiferenciada". Para arribar a esa unidad esencial trata de "anular las oposiciones, de reducir los contrarios, de vencer las

antinomias".<sup>2</sup> Esto puede orientarnos acerca de la estructura profunda de sus textos. Además de por qué su discurso poético presenta continuamente imágenes, vocablos y giros pertenecientes al ámbito de lo sagrado y bíblico. El yo poético se identifica más de una vez, en ese proceso mitificante, con la figura de Cristo: "¿Qué debo acatar aparte del pedregal en la cabeza, la soga en los tobillos y el agujero a través de cada mano?".

En correspondencia con esta dimensión, el verso utilizado por Olga Orozco es, en realidad, un versículo de lenta y larga andadura rítmica que se adecua tanto a las alusiones cultas (Lorenzetti, Donatello, Miguel Ángel, Van Gogh, y otros) como a la minuciosidad tierna de los detalles referentes a sus primeros años ("la intérprete del zorro, de la piedrecita y de la hormiga, / la comensal de honor de los conejos que desmigaja el pan junto con la risa"). La frecuencia con que aparecen estos recuerdos señala la importancia y significación que le asigna la poeta como paraíso perdido. La extensión del versículo permite también la concatenación deslumbrante de imágenes diversas: visionarias, mágicas, oníricas, de alucinación y delirio, que rozan a veces el automatismo pero engarzadas, sin embargo, por nexos lógicos constantes.

Su verso extraña dialectalismos y toponimias de nuestro país, quizá por un propósito de producir una lengua panhispanoamericana, acorde con una temática universal e intemporal. Lenguaje trabajado y ordenado en la libertad orgánica del poema. Nada en él está librado al azar ni mucho menos a la escritura automática, aunque el dinamismo y metamorfosis de imágenes revelan que no en vano Olga Orozco admiró y frecuentó los círculos surrealistas. Un principio de totalidad elaborada rige los textos. Una vez los paralelismos, las simetrías, las reversiones mantienen las antítesis justamente para reducirlas y otras desarrollan enumeraciones ya anticipadas con signo positivo para negarlas. (Así en "Para este día", "mis bosques encantados, mis rituales de amor, mi fiesta en la indolencia" se despliegan al final del poema en "mis bosques son luces extinguidas y aves embalsamadas", "mi amor era erróneo, como un espejo que se contempla en otro espejo", "mi fiesta es un cielo replegado en el sudario de mis muertos"). De este modo, en este libro de la noche sin timonel en que la soledad parece radical y la hora del desengaño definitiva, porque dice que no hubo fiesta ni amor ni encantamiento, la tentación de la amnesia maligna y el presagio funesto se contraponen a la atracción del día que lleva a la resistencia a morir. En "Cantata sombría", poema último y de carácter testamentario, la muerte se ha entronizado entre los propios huesos de la poeta. No es ya la muerte literaria sino la que aguarda al fin de la noche cuando la visión enamorada de la vida insiste —como la mujer de Lot— en volver atrás la cabeza. Por eso el interrogante final intenta vencer la disyunción vida-muerte y augura la desobediencia: "¿Y habrá estatuas de sal del otro lado?"

LUIS MARTÍNEZ CUTIÑO

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 31.

MOREIRO, JOSÉ MARÍA, *Guiomar, un amor imposible de Machado*. Prólogo de Rafael Lapesa, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1982, 2ª ed.

La primera edición de este libro, de 1980, publicada a pocos meses de la muerte de Guiomar, ya entonces identificada con la figura de la poetisa Pilar de Valderrama, contenía el testimonio de las conversaciones del autor con la escritora, un caudal pormenorizado de noticias acerca de las fechas (conjeturadas y corroboradas) de encuentros, despedidas e intercambios de doña Guiomar-Pilar con don Antonio Machado, y la transcripción completa y comentada de siete de las treinta y seis cartas conservadas, del poeta a su amada ideal. Esta segunda edición, muestra acabada de la minuciosa investigación sobre el tema que el autor inició diez años atrás, se enriquece con una nutrida documentación sobre los siguientes puntos: a) Descripción de las actividades de Antonio Machado en Baeza, su producción y el estado espiritual de soledad del poeta. b) La revisión de la obra de Pilar de Valderrama, con el rastreo del influjo machadiano en temas, ideas y recursos literarios. En este aspecto, el autor se detiene en la caracterización de la obra teatral *El tercer mundo* (editada en 1934 con textos teatrales de Halma Angélico y Matilde Ras bajo el título *Teatro de Mujeres. Tres autoras españolas*, prologado por Cristóbal de Castro), y en el subrayado de las ideas coincidentes sobre ese "tercer mundo" en los textos coetáneos o anteriores de Antonio Machado. c) Dos textos inéditos de Pilar de Valderrama: el *Testimonio autógrafo de Pilar de Valderrama*, de abril de 1979, en el que la autora documenta las fechas en las que intercambiaron cartas y subraya el tipo de amistad espiritual que hubo entre ambos con un elogio de la personalidad del poeta; y una extensa carta al padre Félix García, a quien autoriza para el caso de que sea necesario, la publicación póstuma de "Esta breve historia de la amistad y el afecto que me unieron a Antonio Machado". Este documento recorre los siguientes puntos: "Cómo conocí a Antonio Machado", "Sus cartas", "¿Por qué accedí a que Concha Espina publicara su libro *De Antonio Machado a su grande y secreto amor?*", datada en Madrid, febrero 1961. d) Transcribe y glosa el artículo crítico de Antonio Machado, sobre el libro *Esencias* de Pilar de Valderrama, divulgado por Justina Ruiz de Conde. En el comentario hace referencia a los textos de este libro suprimidos en la edición reunida bajo el título de *Obra poética*, de 1958, de Pilar de Valderrama. El trabajo se completa con un importante apéndice de la cronología Antonio Machado-Pilar de Valderrama, que abarca desde 1919 a 1981, año en que se publica el libro de memorias de esta última, titulado *Sí, soy Guiomar*, con las treinta y seis cartas íntegras que conservaba el poeta. En esta cronología interesa destacar que Manuel Machado prologa el libro *Holocausto*, de Pilar de Valderrama, en 1943, lo que certifica la amistad con el hermano del poeta muerto a quien ha reencontrado en Salamanca o Burgos en 1937; el certificado de defunción de Pilar de Valderrama, la cronología de sus obras, un autógrafo de Antonio Machado recomendando al entonces estudiante y hoy gran bibliógrafo, José Altabella al entonces director de la Biblioteca Nacional y la extensa bibliografía utilizada para su trabajo.

El prólogo del académico don Rafael Lapesa caracteriza los estados anímicos del poeta en la fechas respectivas de publicación de *Canciones a Guiomar* (1929) y *Otras canciones a Guiomar* (1936). Sitúa a las primeras composiciones como la "cumbre de un proceso anímico de años atrás" y abona este aserto con el cambio de actitud en el registro amoroso del autor entre el texto de *Nue-*

vas canciones y *De un cancionero apócrifo*. Relaciona las primeras composiciones a Guiomar con la conciencia del "flechazo" tardío y la sorpresa, y las segundas, con las notas de distancia y de olvido que harán posible esa creación imaginaria a pesar de la existencia real ya comprobada de la amada, con las que adhiere a la tesis de José María Moreiro. Sin desconocer y, al contrario, ponderando el valor creativo de ellas describe el proceso de la investigación de Moreiro, quien a partir del libro de Concha Espina constata la presencia de una mujer real tras las composiciones. El descubrimiento en 1957 del soneto que comienza: "Perdón, Madona del Pilar...", que identifica a la destinataria, pues se atan cabos con el comentario elogioso que hiciera Antonio Machado sobre su libro *Esenctas*, artículo exhumado por Justina Ruiz de Conde, en 1960 con datos de Pilar de Valderrama suministrados por ella. El prestigioso académico destaca el minucioso valor de este trabajo, con el que coincidimos, deja en el terreno de la pregunta el momento real de separación y finalmente notifica dos divergencias con el autor del libro: la que se refiere a la afirmación del complejo de Edipo de Antonio Machado con su madre Ana Ruiz y la asignación del desencanto de Machado referido a la situación amorosa. Lapesa considera y en esto también adherimos al prologuista, que en este desencanto se amalgaman la angustia religiosa y la sed de Dios que perduran en Antonio Machado hasta el fin de su vida.

El propósito anunciado por Moreiro, y a nuestro juicio alcanzado con largueza, es la búsqueda de la verdad, referida a la clarificación de un pasaje oscurecido de la vida de A. Machado, corregir ciertos errores del libro de Concha Espina, pues considera que sobre la base de fragmentos "noveló" los hechos, y establecer la naturaleza afectiva respectiva de la relación entre Guiomar y Machado, después de haber respetado el silencio que Pilar de Valderrama impuso en vida.

El autor del libro entrevista a Pilar de Valderrama en el año 1979, pocos meses antes de su muerte. En esta ocasión confirma en diálogo con la autora la serie de datos y material reunido referido a este episodio de su vida. Introduce el capítulo "Guiomar, ahora" con un retrato de Pilar de Valderrama que refrenda con la ilustración del dibujo de José Haro realizado en 1980, pero que remite a la imagen de Guiomar hacia los años 30, vale decir, a las fechas del trato con Machado. Revela la circunstancia en que Pilar de Valderrama accede a la publicación del libro de C. Espina de 1950, fecha desde la cual Guiomar optó por el más absoluto silencio. El autor hace una severa crítica sobre el libro de C. Espina quien según él no sólo mutiló la información sino que además noveló paralelamente los episodios citados.

Informa que las cartas de Machado a Guiomar sobrepasaban la cantidad de doscientas, de las cuales rescató las treinta y seis, que dejó en manos de María Estremera, una de las intermediarias de esta correspondencia, antes de partir a Portugal. El resto fueron arrojadas al fuego. Con respecto a las cartas de Guiomar a Machado, la autora supone que debió llevarlas con él y despojarse de ellas al cruzar la frontera de España a Francia. Moreiro fundamenta su teoría de que la crisis de soledad que sobreviene a Machado ocurre en Baeza y no como sostienen otros autores en el momento del encuentro con Guiomar. El traslado de Machado a un Instituto de Segovia significa para Moreiro una etapa en la que el poeta se afianza en el pensamiento filosófico en un contexto cultu-

ral más rico en el que el poeta tiene cabida y a su vez significa en lo humano frecuentes viajes a Madrid en los que Machado se reencuentra afectivamente con sus familiares y amigos. Por tanto propone que la crisis mayor de soledad ha sido superada si bien sigue vigente el anhelo sentimental de encontrar su complementaria después de haber buceado filosóficamente en el tema de la otredad. Sobre la base de las cartas, corrobora en el diálogo con Guiomar el estado espiritual de ambos en el momento del encuentro y luego rastrea en los textos y declaraciones de ambos las mutuas influencias. Pueden citarse como hitos de esta investigación la idealización de la cantadora de *La Lola se va a los puertos*: "lo que rebasa el plano real se debe a ti..."; el artículo crítico de Antonio Machado sobre el libro *Esencias*, de 1930, de Pilar de Valderrama, publicado en *El imparcial*, el 5 de octubre del mismo año, en el que el poeta exalta los valores románticos y femeninos del texto y se identifica con la noción del «amor como sed insaciable...»; la insistencia de Guiomar para que Machado redacte su discurso de ingreso a la Academia que, como sabemos, no llegó a leer, pero, en el que aparece una referencia a la situación amorosa que ahora se clarifica; la visita de Machado a Guiomar en Hendaya; la carta de despedida de 1936, en la que Machado le solicita: «pase lo que pase, no me olvides, yo nunca te olvidaré» y el conocimiento, por parte de Guiomar del soneto "La guerra dio al amor un tajo fuerte", en el año 1939, luego de enterarse de la muerte del poeta, en el que Machado trasmuta en materia poética esa despedida de 1936.

Moreiro se explaya luego en la naturaleza de las relaciones Guiomar-Machado, que si bien no cambia la calidad poética de los textos, los iluminan al mostrar cómo, partiendo del enamoramiento hacia una persona cuya existencia es real, el poeta elabora artísticamente e inventa la naturaleza de esa relación. Para ello se apoya en un texto desconocido con el que Machado prologó en 1914 el libro *Helénicas*, de H. Ayuso, en el que subraya la importancia de sacar la poesía de la vida y no de la poesía misma.

Como citamos anteriormente, Moreiro recorre la obra de Pilar de Valderrama desde *Huerto cerrado* (1929), *Esencias* (1930) hasta *El tercer mundo* (1934), registrando y confrontando con textos de Machado temas y recursos que pudieran intercambiarse en esta particular amistad. El primero consigna en una etapa crítica de Guiomar la desilusión ante el amor "Tornadizo y frágil", texto que elabora durante su crisis personal y después de haber conocido a Machado. En *Esencias* el yo lírico de Guiomar trasmuta esa experiencia personal (muy seguramente referida al marido), en el que habla de la sustitución del amor por la piedad y finalmente en "El tercer mundo" hay una verdadera transformación del amante moribundo, en presencia de la amada y del marido que la tiene abandonada, en un amado ideal, con el que concierta encontrarse en el espacio nuevo y real para ellos de un mundo distinto de creación mutua. Moreiro acompaña estas reflexiones y subrayados con textos de Abel Martín, fragmentos de cartas y el "despertar" que llega tras el vivir y el soñar, citado en sus *Proverbios y Cantares*. El crítico considera que en el personaje del amante de *El tercer mundo* hay un intento de immortalizar su figura, semejante a la que realiza Machado en *La Lola se va a los puertos*. También demuestra la semejante apoyatura filosófica de ambos poetas en torno al tema del amor.

En otro capítulo caracteriza la naturaleza de las cartas y su contenido. Moreiro considera que estas cartas alimentan el circuito de un amor real que

al no tener el mismo eco en su interlocutor, dan vida a un amor ideal. En cuanto a su estructura consigna que ellas no son encabezadas según el modo convencional de las cartas, sino que generalmente no tienen fecha (aunque en todos los casos y apoyándose en el mensaje, Moreiro conjetura una fecha), ni lugar de emisión, sino que comienzan con la referencia a un día de la semana, una hora del día y, excepcionalmente, una ciudad, escritas en diversas cuartillas numeradas. Por este motivo afirma que son más que cartas una suerte de diario personal y que, además, por la intención que conllevan de transmitir un sentimiento, se acercan más a una confesión. Abona esta afirmación la naturaleza del lenguaje de las mismas, que no tienen ni la precisión del poeta, ni la argumentación del filósofo, sino un lenguaje emocionado y, por momentos infantil e incorrecto. Aproxima la fecha de los textos con las dos series de poemas a Guiomar y confirma las dos etapas espirituales de las que surgen respectivamente las dos series. Compara la idealización de la amada con las de el Dante hacia Beatriz y Quijote hacia Dulcinea, en un desdoblamiento en el que Machado parte de Pilar de Valderrama, la mujer real que se recrea en la musa-diosa Guiomar. Un último párrafo de este capítulo lo dedica a la relación de semejanza que ve en la creación de Guiomar por parte de Machado, la de Mathilde por parte de Wagner y la correspondencia de Baudelaire con Madame de Sabatier. Sintetiza este capítulo con la localización del encuentro de primer mundo con un amor real de los poemas de 1929 y la creación de un mundo onírico que cuaja en idealización para delegar en los apócrifos la creación poética del amor como fantasía.

En el último capítulo se ocupa de comentar siete cartas completas. Detalla los conductos por los que las intercambiaron, documenta las referencias y sobre todo perfila a través de los temas el papel que para Pilar de Valderrama desempeñó Antonio Machado. Según Moreiro ejerció sobre ella una suerte de tutela literaria, intercambio de libros e ideas, dentro del plano amistoso que ella consintió. Lamenta la desaparición de las cartas de Guiomar para poder probar en forma definitiva sus asertos, pero podríamos decir que muy probablemente esas cartas agregarían muy poco a la profundidad de indagación del crítico. Llama la atención, cuando Machado cuenta sueños, la correspondencia entre los personajes soñados y los símbolos. Merece citarse en particular el sueño que Machado cuenta en la primera carta que transcribe Moreiro, según él, anterior a 1932: "...he soñado que estábamos juntos en Segovia, paseando de noche por los claustros de El Parral. Allí nos encontramos a Don Miguel de Unamuno vestido de fraile cantando La Marsellesa. "...Después nos cogió la mano, nos llevó al altar mayor, nos echó una bendición y desapareció..." La imagen aparece graficada con un dibujo de Fausto de Lima.

Otras ilustraciones y documentos que figuran en el libro son, además de los citados: un dibujo de José Caballero de Antonio Machado hacia los años 30; otro dibujo de Francisco Álvarez de la Hospedería Segoviana, "asiento material de las visitas de tercer mundo"; el texto autógrafa de Pilar de Valderrama de abril de 1979, firmado con el nombre de Guiomar; la esquila que adjunta al documento que envía Pilar de Valderrama al padre Félix García; fotocopia del artículo de Antonio Machado aparecido en *Idea Nueva*, en febrero de 1915, no recogido en sus *Obras Completas*; certificado de defunción de Pilar de Valderrama.

A pesar de que, como dijimos en otra parte de esta reseña, las indagaciones de Moreiro no modifican el valor artístico de los *Poemas a Guiomar*, sí iluminan las circunstancias en las que fueron creados, el proceso de transmutación de la realidad en materia poética, la coherencia del pensamiento machadiano en torno al amor, los matices de ternura y soledad en los que arraiga el hondo lirismo de Machado, y, por sobre todo, la delimitación y alcance de todo el material producido hasta el momento acerca del tema. Vale encomiar no sólo la objetiva tarea de deslinde sino también la delicadeza espiritual del crítico que supo manejar con hondo respeto temas íntimos y personales.

Si bien el título del libro nos remite a la figura de Guiomar a quien sin duda conocimos muy a fondo, también ilumina y perfila con nitidez una etapa en la vida y en la creación del gran poeta, que debía de ser esclarecida para enriquecer aún más la visión de su hondura humana.

Si para Guiomar Machado fue: "...la ilusión del enamorado, la comprensión del amigo, y la elevación del poeta", para el lector de este libro Machado es el hombre total en el que vida, experiencia y realidad se funden en una creación perdurable en la que la estética se convierte en ética y la palabra en imaginación en movimiento.

TERESA I. GIOVACCHINI

Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos siempre que se mencione la publicación de origen.

*La suscripción anual debe realizarse mediante el envío de cheque o giro postal (sin limitaciones que restrinjan su cobro) a nombre de Graciela Violeta Bilucaglia y datos del interesado a la sede de la revista: Bartolomé Mitre 1869 - (1039) Buenos Aires - República Argentina. El costo de la suscripción es de \$ 4,50.*



---

Se terminó de imprimir en el mes de abril  
de 1986 en los Talleres Gráficos de  
UNIVERSITAS, S. R. L.  
Ancaste 3227 — Buenos Aires

---