



Letras

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

SETIEMBRE 1989 - AGOSTO 1990

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Lic. JUAN ROBERTO COURRÈGES

Directora de la Carrera de Letras

Lic^a TERESA IRIS GIOVACCHINI

Secretaria Académica

Lic^a ANGELA GARCÍA DE BERTOLACCI

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Prof. LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

Secretarias de Redacción

Lic^a TERESA IRIS GIOVACCHINI

Lic^a ROSA E. M. D. PENNA

Prof^a GRACIELA PUCCIARELLI DE COLANTONIO

Consejo de Redacción

Dr. ANGEL J. BATTISTESSA (Academia Argentina de Letras); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université de Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Niágara University); Dra. OFELIA KOVACCI (Academia Argentina de Letras); Dr. RAFAEL LAPESA (Real Academia de la Lengua); Dr. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA (Universidad Complutense - Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of N.Y.); Dr. CIRIACO MORÓN-ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIE-TO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ELÍAS RIVERS (State University of N.Y. Stony Brook); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE (Accademia delle Scienze de Turín).

Consejo Asesor

Prof^a NILDA E. BROGGINI; Prof. CARMELO DI LEO; Prof^a TERESA HERRAÍZ DE TRESCA; Dra. MARIA ESTHER MANGARIELLO; Prof^a MARIA C. N. REZZANO DE MARTINI y Prof^a LIA NOEMI URIARTE REBAUDI.

Prosecretaria de Redacción

Prof^a ELSA GONZÁLEZ BOLIA

Consejo de Administración, Composición y Publicidad

Prof^a GABRIELA FERNÁNDEZ; Prof. JAVIER GONZÁLEZ y Prof^a CECILIA VELA SEGOVIA.

LA INTERACCION HABLANTE-OYENTE EN EL ENUNCIADO

Trataremos la función del hablante y del oyente en la interacción verbal, según escritos de Valentín N. Voloshinov (1894 ó 1895-1936) y de Mijail Bajtin (1895-1975).

Pueden señalarse dos etapas en la producción de los estudios publicados por el Círculo al que pertenecieron estos dos autores. La primera corresponde a los trabajos de las décadas del 20 y del 30, firmados por V. Voloshinov (pseudónimo de Bajtin?), y la segunda comprende los trabajos publicados en las décadas del 50 y del 60 con la firma de M. Bajtin.

Para Voloshinov, el lenguaje adquiere vida y desarrollo histórico en la comunicación verbal concreta y propone analizarlo como un "...proceso generativo continuo que se cumple en la interacción socio-verbal de los hablantes" (1929).

La naturaleza *social* del lenguaje lleva a considerar el discurso humano como un fenómeno binario en el que participan en forma *activa* no sólo el hablante sino también el oyente. Este autor hace hincapié en la orientación del discurso hacia un destinatario que no recibe pasivamente el mensaje, sino que participa en su organización. El hecho verbal "...es un acto de dos caras: está tan determinado por quien lo emite como por aquel para quien es emitido. Es el producto de la relación recíproca entre hablante y oyente, emisor y receptor" (1929).

Inmersos en una situación social concreta y única, hablante y oyente producen las verdaderas unidades del flujo lingüístico que son los *enunciados*. En la vida cotidiana, todo enunciado comprende una parte verbal expresada (lo específicamente lingüístico), una parte no verbalizada, pero sobreentendida por ambos participantes (gestos, mímica, miradas, acciones) y el conjunto de pautas culturales en que hablante y oyente están inmersos. A su vez, cada acto concreto de interacción verbal y su auditorio condicionan el molde, es decir, la *forma* con la que se verbalizará exteriormente el discurso interior "ilimitado y continuo". Son, pues, la situación social determinada y el auditorio los que hacen que el discurso se manifieste de una manera formal particular y adquiera un sentido también particular. Todo enunciado —que tiene un contenido y se orienta socialmente— organiza su forma mediante tres elementos fundamentales: la entonación, que es la expresión fónica de la evaluación social, la elección del léxico y su disposición en la totalidad del enunciado. Para Voloshinov "La entonación se encuentra siempre en el límite entre lo verbal y lo no verbal, lo dicho y lo no dicho. Es a través de la entonación que el discurso entra en contacto directo con la vida. Y es ante todo en la entonación donde el emisor toma contacto con los oyentes: la entonación es social por excelencia. Es par-

ticularmente sensible a todas las fluctuaciones de la atmósfera social que rodea al locutor" (1926).

La comprensión y la evaluación de cada enunciado no surgen, pues, sólo de su constituyente verbal, sino de éste unido a los componentes extraverbales comunes a hablante y oyente. Una misma secuencia de discurso es potencialmente polisémica, ya que todo acto verbal está impregnado de elementos existentes en la situación comunicativa que rodea a hablante y oyente.

Desvinculado de su relación con una situación concreta y única, el hecho verbal no puede ser comprendido ni delimitado en sus alcances significativos. Son la situación concreta y los oyentes los que encauzan el fluir constante del lenguaje interior en una dirección determinada, manifestándose luego en algún tipo de expresión verbal que se completará con las acciones, conductas o respuestas verbales de los interlocutores. Es por esta razón que Voloshinov considera que el *diálogo* es la forma más natural del lenguaje, ya que éste se realiza como un intercambio de enunciados. Tal intercambio "...no sólo abarca la comunicación verbal vocalizada, directa y cara a cara entre personas, sino también la comunicación verbal de cualquier otro tipo" (1929). Un libro, una conferencia, una nota periodística, una carta de lectores, el monólogo de un actor, sólo son monológicos en su forma exterior, pero dialógicos en su esencia, porque el hablante o escritor tiene en cuenta, al elaborar su enunciado, las posibles reacciones o respuestas tanto inmediatas como mediatas de sus oyentes o lectores a quienes no considera receptores pasivos e indiferentes.

El carácter dialógico del enunciado aparece, incluso, en el caso del discurso interior donde hablante y oyente constituyen dos voces dentro de una misma conciencia: una conciencia en la que dialogan dos voces, independientes aparentemente, y, en más de una oportunidad, enfrentadas ideológicamente. Una de ellas es reflejo de la voluntad y de la conciencia del emisor y la otra, portavoz de las opiniones y evaluaciones del grupo social al que pertenece el hablante. Este diálogo interior se hace patente cuando se debe tomar una *decisión*: dos voces hablan en forma independiente y plantean puntos de vista contrarios. Prevalecerá, según Voloshinov, la voz que represente el ideal del grupo social más relevante. Cuando, por lo contrario, en el medio social existen dos grupos ideológicos de fuerzas semejantes que luchan por lograr su predominio en un futuro próximo, tal conflicto se transfiere a la conciencia del individuo quien padece, entonces, el tironeo de la *indecisión*.

Voloshinov remarca permanentemente la presencia real o virtual de un interlocutor en el enunciado, pero señala sólo un caso extremo en el cual el hablante ha perdido a su interlocutor interior, reflejo de la voz rectora del grupo social con el que se relacionaba ideológicamente. Es entonces cuando se asiste al fenómeno de la *escisión* del individuo con su medio social causada por la disolución, en el seno de su conciencia, de normas sociales estables y sólidas.

La peculiaridad del enunciado de estar siempre orientado hacia alguien es lo que determina no sólo la selección de recursos léxicos y gramaticales

sino también la organización del mensaje, y constituye, en definitiva, el rasgo esencial del enunciado. Al emitir su discurso, el hablante ve a su destinatario: su conocimiento o ignorancia acerca del tema, sus convicciones, sus prejuicios, su edad, su sexo, su condición social, su grado de confianza con el interlocutor, y esta percepción general del destinatario determina el *género* y el *estilo* del enunciado.

En escritos de la segunda época, más concretamente en *El problema de los géneros discursivos* (1952-1953), M. Bajtin retoma temas ya tratados anteriormente por Voloshinov. Analiza en profundidad el concepto de enunciado, reafirma el papel activo del oyente-receptor en la interacción verbal y define los géneros discursivos a partir del concepto de enunciado.

Bajtin reitera que el *enunciado* es la verdadera unidad de la comunicación discursiva y lo contrapone a palabra y oración a las que considera unidades *significantes* de la lengua.¹ El enunciado como unidad del discurso presenta varias características de las que carece la oración como unidad de la lengua: está delimitado por el cambio de los sujetos discursivos, tiene un contacto inmediato con la situación extraverbal, se relaciona de una manera directa con los enunciados ajenos, su sentido es pleno y toma en cuenta la posible respuesta del oyente.²

El cambio de los sujetos discursivos y el rasgo de conclusividad son las pautas que señalan los límites precisos de cada enunciado. Bajtin opina que las relaciones que se establecen entre las réplicas de un diálogo (pregunta-respuesta, afirmación-objeción, afirmación-consentimiento, orden-cumplimiento, etc.) no pueden darse entre unidades de la lengua —palabras y oraciones— ni dentro de un mismo enunciado. A su vez, el carácter conclusivo del enunciado está determinado por la interrelación de tres factores: 1) el sentido de totalidad conclusiva que el hablante se propone dar a su emisión, 2) su intención de vincular el contenido del enunciado "...con una situación concreta y única de la comunicación discursiva...", y 3) la forma elegida por el hablante para estructurar esa totalidad.

¹ "La oración, igual que la palabra, es una unidad significativa de la lengua. Por eso cada oración aislada, por ejemplo: 'Ya salió el sol', es perfectamente comprensible, es decir, nosotros comprendemos su significado lingüístico, su posible papel dentro del enunciado. Pero es absolutamente imposible adoptar, con respecto a esta oración, una postura de respuesta, a no ser que sepamos que el hablante expresó con ello cuanto quiso decir, que la oración no va precedida ni que le siguen otras oraciones del mismo hablante. Pero en tal caso no se trata de una oración, sino de un enunciado pleno que consiste en una sola oración: este enunciado está enmarcado y delimitado por el cambio de los sujetos discursivos y refleja de una manera inmediata una realidad extraverbal (la situación). Un enunciado semejante puede ser contestado" (1952-1953).

² "La oración, en tanto que unidad de la lengua, carece de capacidad para determinar directa y activamente la posición responsiva del hablante. Tan solo al convertirse en un enunciado completo adquiere una oración esta capacidad. Cualquier oración puede actuar como un enunciado completo, pero en tal caso, según lo que se ha explicado, la oración se complementa con una serie de aspectos importantes no gramaticales, los cuales cambian su naturaleza misma" (1952-1953).

Aunque cada enunciado es individual, los marcos situacionales determinan tipos relativamente estables de enunciados. A estos Bajtin los denomina *géneros discursivos*, y distingue dentro de ellos géneros primarios (simples) y géneros secundarios (complejos). Los primeros mantienen una estrecha relación con la situación extraverbal real y con los enunciados reales de otros, es decir, revelan calidad dialógica directa. Los secundarios se dan en la comunicación cultural más compleja (artística, científica, socio-política, etc.) y pueden incluir en su composición a los géneros primarios. Estos, así incluidos, pierden su relación inmediata con la realidad y pasan a integrar la totalidad del enunciado complejo. En una novela, por ejemplo, un diálogo cotidiano o una carta, sólo participan de la realidad a través de la obra que los incluye y en ella adquieren valor literario.

Bajtin considera que, aun cuando las diferencias entre los géneros primarios y secundarios son profundas, ambos tipos deben ser estudiados con el mismo interés ya que participan de una naturaleza común, la del *enunciado* que es, en la cadena comunicativa elaborada por hablante y oyente, el *estabón* mínimo.

El hecho de que la lingüística del siglo XIX y principios del siglo XX haya considerado al oyente como un receptor pasivo cuya función es comprender y dar respuesta al mensaje de su interlocutor, marca una clara diferencia con la postura de V. Voloshinov y de M. Bajtin quienes resaltan y valorizan el papel activo del oyente y lo transforman en un verdadero coproductor del enunciado.

BEATRIZ CHIDIAK

HILDA ALBANO DE VÁZQUEZ

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas

"Dr. Amado Alonso"

Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA

CITA CRONOLÓGICA DE LOS TRABAJOS CONSULTADOS

- VOLOSHINOV, VALENTÍN N. (1926), "Le discours-dans la vie et le discours en poésie", en *Zvezda*, 6. Traduc. del ruso.
- VOLOSHINOV, VALENTÍN N. (1929), *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. Traduc. del inglés: "Marxism and the Philosophy of language". Nueva York, Seminar Press, 1973. Traduc. del ruso.
- VOLOSHINOV, VALENTÍN N. (1930), "La structure de l'énoncé", en *Stylistique du discours artistique*. Literaturnaja učeba, 3. Traduc. del ruso.
- VOLOSHINOV, VALENTÍN N. (1930), "Des frontières entre poétique et linguistique", en *V bor'be za marksizm v Literaturnoj nauke*, Leningrado. Traduc. del ruso.
- BAJTIN, MIJAIL (1952-53), "Le problème des genres discursifs" en *Esthétique de la création verbale*. Traduc. del ruso.

GALVEZ-MARECHAL: ¿UNA DEUDA IGNORADA?

Las primeras críticas reivindicativas de *Adán Buenosayres*, de Marechal, señalaron la coincidencia con *El mal metafísico*, de Gálvez, ya que se trata en ambos casos de novelas en clave. Así decía Adolfo Prieto:

El escándalo del libro urgía al lector desde diversos frentes. Una novela en clave, por la que desfilaban los más notorios personajes del Olimpo local constituía ya un hecho insólito, similar al que significó en su época *El mal metafísico* de Gálvez.¹

Por su parte, Graciela de Sola insiste:

Un último aspecto que quisiéramos considerar es el de *novela-clave*. Es sabido que el interés de este tipo de obra resulta más bien documental y extra-literario. Como tal novela-clave, que reconocería antecedentes en otras de nuestro medio, como *El mal metafísico*, ésta salva el escollo de lo documental, pues el autor se desplaza evidentemente hacia un punto de vista marcadamente personal...²

Sin embargo, Leopoldo Marechal parece desconocer la relación posible con *El mal metafísico*, pues confiesa ignorar lo que era una novela en clave:

Otra de las cargas que gravitan sobre el narrador es la de explicar las "claves" de su novela en el sentido que se da hoy a esa palabra. Merced a cierta ingenuidad que siempre tuve, y de la cual no me avergüenzo, yo entendía por claves o llaves de una novela sus simbolismos o itinerarios espirituales que un buen novelista jamás oculta, y que si parecen "oscuros" es merced a lo que ciertas materias tienen de inefable o incommunicable, y a lo que sólo tenemos acceso por "aproximación". Por desgracia, y desde mi trajinado *Adán*, supe que se llamaba "clave" a la identificación de tal o cual personaje de la ficción con tal o cual persona de la vida real.³

Nos resulta asombrosa esta ingenuidad de Marechal, al igual que el silencio con respecto de Manuel Gálvez. Es cierto que en la época en que Marechal se consagra como novelista Gálvez ha dejado de tener relevancia en las letras argentinas. Es cierto también que el grupo martinfierrista ironizó a menudo sobre las obras de Gálvez, quien si bien fue proclamado como maestro por los de Boedo por sus tendencias sociales, fue motivo de risa para los de Florida.⁴

¹ "Los dos mundos de *Adán Buenosayres*", *Boletín de Literaturas Hispánicas*, 1, Rosario, 1959. Citamos por su reedición en *Claves de Adán Buenosayres*, Mendoza, Azor, 1966, p. 32.

² "La novela de Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", *Revista de Literaturas Modernas*, 2, U. N. de Cuyo, Mendoza, 1960. También recogido en *Claves de Adán Buenosayres*, op. cit., p. 75.

³ Includido en Alfredo Andrés, *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, p. 103.

⁴ Baste recordar la carta apócrifa de Máximo Gorki a Manuel Gálvez por la traducción alemana de *Nachka Regules*, o Epitafios por todos recordados: "Aquí yace Manuel Gálvez, /

Por el contrario, Gálvez varias veces en sus memorias se refiere a Marechal. No es extraño puesto que ambos escritores concuerdan en su catolicismo, en su nacionalismo y en el acercamiento al justicialismo, aunque en Gálvez sólo en la primera época de este movimiento. Según testimonio de Gálvez, coinciden como colaboradores en *Criterio*, en los años 1929-1930.⁵ En el año 1945 se produce otro acercamiento. Marechal es expulsado de la SADE y se pide la investigación de otros dos socios, Cancela y Gálvez, sospechosos por sus actividades políticas. Como consecuencia de estos sucesos, los tres serán socios fundadores de ADEA (Asociación de Escritores Argentinos), de la cual también eran miembros Perón y Evita.⁶

Pensamos que el mutismo de Marechal con respecto de Gálvez puede no ser casual. La deuda a la que nos referimos en el título no apunta a *El mal metafísico*, sino a una novela posterior de este autor: *El Cántico Espiritual*, publicada en 1923. El libro toma su título del poema místico de San Juan de la Cruz y la trama tiene un final imprevisto cuando el protagonista, el escultor Sandoval, renuncia al amor de una mujer casada a la que él también ama y que desea entregársele luego de una larga amistad amorosa. Renuncia al amor carnal, porque el amor que él persigue es el espiritual, el celeste. A través de la materia, materia plástica en el caso del escultor, el artista se fue adueñando del espíritu, del alma, de lo eterno, y puede renunciar a la carne, a lo fugaz, a lo fenoménico. La mujer se transforma en un medio de ascenso a la Belleza. Las fuentes citadas por Gálvez para este tema son Platón, Dante, Goethe y Kant. El cambio de postura en Mauricio Sandoval comienza con la lectura de Platón:

Cuatrocientos años antes de nuestra era, el más grande espíritu que haya en el mundo, Platón, escribió las palabras divinas del discurso de Sócrates en el *Banquete*. No sabría que frases citarte. Habría que leerlo todo. Sócrates distingue dos especies de amor: el amor carnal, inspirado por Eros Vulgar, y el amor del alma, inspirado por Eros Celeste. El amor del alma nos eleva hasta la contemplación de la Belleza Absoluta. Acá hay una nota del traductor, muy significativa. "La obra del amor consiste, cuando es perfecto, en que el ser amado hace nacer de alguna manera en el amante el germen espiritual que éste lleva en sí. De su unión resultan esos hijos más inmortales y más bellos que aquellos que les nacen a los hombres que sólo son fecundos según la carne".⁷

El desdoblamiento marechaliano entre la Solveig terrestre y la Solveig celeste ya aparece en *El Cántico Espiritual*:

[...] Después de tener dentro de su alma la Susana suya, la Susana-símbolo, la Susana-categoría, quiso ver cómo era la de los otros, la mujer de carne y hueso [...]. El no había leído a Kant, pero lo adivinaba, al través de lecturas y de los juicios de Osuna sobre sus primeras obras.

Novelista conocido, / Si hasta hoy no lo has leído, / que en el futuro te salves". O aquel otro: "Bajo esta losa pesada, / libre de malos momentos, / tiene Gálvez su morada. / Sus versos no fueron nada. / Sus novelas fueron cuentos".

⁵ *Entre la novela y la historia*, Buenos Aires, Hachette, 1962, p. 11.

⁶ *En el mundo de los seres reales*, Buenos Aires, Hachette, 1965, pp. 171-172 y 174.

⁷ Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1923, p. 201. Las páginas corresponden siempre a esta edición.

Resolvió, pues, que su Susana permanente y esencial era la verdadera, el nómeno; mientras la de ahora era el fenómeno, una Susana aparential, simple manifestación o corporización de la otra (p. 285).

La mujer real deja de tener importancia como tal cuando se convierte en vía, en camino hacia lo trascendente. El amor humano es una forma de acceso a categorías éticas y estéticas. Cuando Sandoval lo entiende entrevé su obra definitiva:

Era la obra soñada. Acababa de ver su título y su idea esencial. *El Cántico Espiritual* sería el triunfo del espíritu sobre la materia, del mundo ideal sobre el mundo de la realidad; sería el viaje del alma hacia la Belleza Absoluta, el amor del Dante a Beatriz, la filosofía platónica, el discurso de Sócrates en el *Banquete*. Sería el himno del amor puro, del amor verdadero y eterno, del acercamiento y conocimiento de las almas a pesar de la carne miserable [...] Mauricio sentíase penetrado de una divina música. No pensaba, vale decir: en su pensar no había movimiento. Todo estaba en reposo. Su alma contemplaba algunas imágenes. Como en el *Fedro*, en el maravilloso viaje por las regiones del infinito, volaba serenamente, majestuosamente, contemplando las esencias eternas. Ahora estaba ante los ojos de su espíritu la Belleza Absoluta. No pensaba ni en Susana. Su alma había amado primeramente las bellezas inferiores y había ido ascendiendo desde la primera mujercita que fue su amante hasta Susana, y desde el arte viejo hasta la esencia de todo arte. Genoveva, Susana, eran obras de su creación. Y ahora, por medio de ellas, había ascendido hasta la visión de la Suprema Belleza. Una luz inconcebible y extraterrena, una luz de perfecta armonía, esencia de esencias, estaba ante sus ojos emocionados...

La Belleza Absoluta era Dios (pp. 295-296).

Como en *Adán Buenosayres* hay dos trayectorias: la estética y la vital. Las dos van a confluír en el ascenso final, en el Dios con el anzuelo. Pero en la novela de Gálvez el desenlace se precipita en las últimas páginas, sin que el lector se compenetre con la evolución psíquica del personaje. En cambio, Marechal, si bien condensa el viaje definitivo de Adán en poco más de dos días, "El cuaderno de tapas azules" señala toda una peregrinación del artista desde su infancia.

En la obra que vislumbra Sandoval el ascenso del alma se concreta en imágenes:

Debajo, bellas mujeres, algunas de las que inspiraron a los grandes artistas. Luego, en una como escala de valores espirituales, poetas, filósofos, santos. A medida que la obra ascendiese, irían surgiendo las más idealistas, las más puras almas que ha producido la estirpe humana (p. 295).

Las figuras de poetas, filósofos y santos también tienen cabida en la obra de Marechal. Sólo que en la vía ascendente no halla otra compañía que la de los santos, especialmente atiende a la búsqueda celeste de Santa Rosa de Lima. A los poetas y a los filósofos no les concede un tratamiento idealista y, por el contrario, los abandona en el camino descendente hacia la oscura ciudad de Cacodelfia. *Adán Buenosayres* está más cerca de la sátira menipea que de la filosofía idealista, aunque ambos caballos tiren de su carro, uno hacia la tierra y otro hacia el cielo, según su pampeana adaptación de la imagen platónica.

En sus recuerdos, Gálvez considera que su novela no tuvo éxito debido a que el público argentino no estaba preparado para recibir mensajes espirituales. Relata así los accidentes de *El Cántico Espiritual*:

En mi plan novelesco de 1910 figuraba una novela sobre la vida de los argentinos en París. Es claro que yo no podía escribirla sin volver allá. Desgraciadamente no volví. No pudiendo pues pensar en este libro —que hubiera sido una feroz crítica de nuestra sociedad— me contenté con colocar en París parte de la acción de *El Cántico Espiritual*.

Pero en esta novela poca importancia tiene la vida de mis compatriotas en la capital de Francia. Es una novela de escaso argumento, de vida interior, de análisis de almas. Escribí primero unas doscientas páginas y la abandoné, como ya dije. Más tarde la rehice.⁸

Tanto *El Cántico Espiritual* como *Adán Buenosayres* sufrieron contratiempos y demoras en su génesis. Gálvez quería censurar a los argentinos que dilapidaban su tiempo, salud y dinero en las frivolidades parisinas, sin interesarse ni por el arte ni por la cultura. Escribía en Buenos Aires con la mente puesta en París. En cambio, Marechal, que convivía con un grupo de artistas argentinos en Francia, planea su *Adán* en París, pero lo ubica en espacios bien delimitados de Argentina, especialmente de Buenos Aires.

Gálvez confiesa que *El Cántico Espiritual* fue su novela menos leída, la que menos ha gustado. Aunque en 1950 aparece una segunda edición popular, tampoco tiene éxito y los diarios silencian la reedición. Gálvez distingue entre un público femenino que se entusiasmó con su obra y el masculino que se indignó por la actitud de Sandoval:

Casi no tuvo prensa este libro. Los críticos sólo juzgaron el argumento. A todos les sublevó que el protagonista, escultor genial, renunciara, por amor a su arte, a la posesión de la mujer que lo adoraba. El hecho es rarísimo, convengo, pero hay casos análogos: el de Miguel Angel Buonarroti, el de Dante Alighieri, el de Mauricio de Guérin (p. 278).

Gálvez se indigna por el desinterés de la crítica frente a su obra:

Ningún crítico observó la calidad del análisis, lo único que debían ver en esta novela psicológica. Tenían obligación de estudiarla: era la primera vez que entre nosotros se hacía algo así. No defiendo mi libro. Aún ahora, después de veinte años, ignoro qué valor literario tiene.

Pero no ignoro que hay en él muchas cosas muy sutiles y que no faltan ideas... (p. 278).

Y, por último, Gálvez juzga su obra como extemporánea y considera que ésa fue la causa de su desconocimiento:

Mi singular idea fue hablarle de estas cosas al argentino materialista y paganizante de entonces, al hombre del tango y de las aventuras amorosas al por mayor... (p. 279).

⁸ En el mundo de los seres ficticios, Buenos Aires, Hachette, 1961, pp. 277-278.

Reiteramos que Gálvez hace un planteo idealista y que Mauricio Sandoval renuncia a un amor que se le entrega. En cambio, en la novela de Marechal el plano idealista está ensamblado con la sátira y la parodia. La disyunción entre la mujer celeste y la terrestre es retomada en distintas partes del *Adán Buenosayres* con distintos grados de humorismo. Tesler no cree realmente en las posibilidades celestes de la mujer. Bernini expone los problemas de una sociedad de inmigración en que el número de las mujeres es inferior al de los hombres. Los asistentes al salón de los Amundsen se quejan de la división de los sexos en la sociedad porteña. La mujer, en realidad, aparece inmersa en charlas fútiles o pretendiendo internarse en vericuetos intelectuales para los que no está preparada. La presencia de Victoria Ocampo en un helicoides de Cacodelphia parece reveladora de una misoginia que trasciende los problemas sociales y la discriminación femenina de la década del 20. *Adán Buenosayres* carece de personajes femeninos relevantes.⁹ En Adán la aparente búsqueda del amor de la mujer nos conduce siempre a la virgen-niña: Ivonne, la adolescente del Mediterráneo; Solveig, la jovencita que abre sus ojos a la vida. Estas vírgenes niñas son como un espejismo de la otra Virgen, de la que no defrauda, de la que señala el camino hacia el Admirable Pescador:

Más allá cabecean los álamos de la plaza Irlanda. Y al fondo, unánimes en su elevación, las dos agujas de Nuestra Señora de Buenos Aires enseñan al suburbio los caminos de arriba. Con la mirada en ellas, Adán evoca el interior de la basílica, su altar en forma de templete, y aquella imagen de mujer entronizada en las alturas, con el niño en un brazo y la embarcación en otro. ¡Qué bueno sería estar ahora en aquel recinto desierto, bajo la luz que se filtra y exalta en los vitrales de colores! ¡Y meditar allí en el secreto de aquella mujer enigmática, en la vocación del Niño y en la odisea de la Nave!¹⁰

En *El Cántico Espiritual* Gálvez no menciona a la Virgen, pero el hecho de que retome el título de San Juan de la Cruz es revelador de que María es el camino hacia el verdadero amor:

⁹ En sus *Claves* Marechal se adscribe a toda una literatura animada por la Filosofía del Amor trascendente. Sustento de esta literatura era la *dama simbólica*, que se encuentra tanto en los *Fideli d'Amore*, como en las novelas de caballería o en la Dulcinea del Quijote. Así también la Solveig terrestre y la celeste es un símbolo. Las otras mujeres, Irma y las que aparecen en el mitológico itinerario villacrespense, también representan los escollos que debe ir sorteando como Ulises en su viaje a Itaca.

¹⁰ Se cita por la primera edición de *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948, p. 402. En el reportaje de Alfredo Andrés, Marechal da una explicación biográfica del apellido de su héroe. Cuando joven, recorría con su tío los campos del Sur y solían hacer noche en las estancias: "Como los chicos del campo no sabían mi nombre, y si que llegaba de la capital, concluyeron por llamarme Buenos Aires [...]. Y tal el apellido Buenosayres que di al protagonista de mi novela" (*op. cit.*, p. 17). Sin embargo, la Virgen que aparece en el libro es Santa María de los Buenos Aires. ¿No toma Adán el nombre de su Madonna? Marechal confiesa haber metido a sus compañeros martinfierristas en una "simbólica 'Nave de los locos' (también al uso del medioevo) que recorrió la ciudad y el bajo de Saavedra" (*Claves, op. cit.*, p. 16). A esta nave que lo lleva en los movimientos circulares, horizontales, Marechal opondrá la otra Nave, la que tiene en la mano la Virgen y que lo conducirá en el viaje ascensional.

Debajo del manzano,
allí conmigo fuiste desposada,
allí te di la mano
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada.

Leopoldo Marechal enumera en su *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* muchas de sus fuentes teóricas. Otros críticos han insistido en la búsqueda de autores clásicos y medievales.¹¹ Sin embargo, nadie ha mencionado a Gálvez como una posibilidad intertextual argentina y casi inmediata.¹² No podemos asegurar que Marechal conociera *El Cántico Espiritual*, pero nos inclinamos a creer que sí. En 1923, Gálvez era uno de los pocos novelistas consagrados y la coincidencia espiritualista y católica de ambos debía de atraer a Marechal.¹³

En cambio, es casi seguro que Gálvez no leyó *Adán Buenosayres*. Cuando se refiere a Marechal, por lo general lo califica como el "poeta Marechal". Además, de haberlo leído, hubiese puesto de relieve su originalidad en el tratamiento del tema. Lo hace con *Historia de una pasión argentina* (1937), de Mallea, de la que destaca que, aunque aparece antes que *Hombres en soledad* (1938), el tema le corresponde como pionero porque lo desarrolló antes en *La tragedia de un hombre fuerte* y en *Historia de un momento espiritual*.¹⁴ Asimismo, delata a Josué Quesada, a quien le narró entusiasta, en una tarde de *turf*, el argumento de *La pampa y su pasión*. Este le tomó las ideas y se le adelantó con *Hipódromo*.¹⁵

De haber leído *Adán Buenosayres* Gálvez no se preguntaría en sus recuerdos por la importancia que pudo tener en las letras argentinas *El Cántico Espiritual*. Y no nos cabe duda de que habría hecho notar la deuda de Marechal. Pero es que tanto sobre esta novela de Gálvez como sobre *Adán Buenosayres* pesó una conspiración de silencio. Si *El Cántico* fue la menos difundida de las novelas de Gálvez, la de Marechal se divulgó muy tarde, en la década del 60, posteriormente a la muerte del autor de *Historia de arrabal*. Otra coincidencia entre ambas obras que colaboró posiblemente para que la deuda permaneciera ignorada.

NORMA CARRICABURO
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina

¹¹ Véase especialmente, de MARÍA ROSA LOJO DE BEUTER, "La mujer simbólica en la narrativa de Leopoldo Marechal", *Ensayos de crítica literaria*, año 1983, Ed. de Belgrano, 1983.

¹² Hay que recordar que Marechal comienza su *Adán Buenosayres* en 1930, sólo siete años después de la aparición de *El Cántico Espiritual*.

¹³ Precisamente en 1923, Marechal responde a la encuesta de *Nosotros*. Entre los novelistas mayores de treinta años que merecen su respeto, nombra a Cancela, Lynch, Quiroga, Gálvez y Leumann.

¹⁴ *En el mundo de los seres ficticios*, op. cit., pp. 276-277.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 350 y ss.

EL ENIGMA Y EL MENSAJE

(Homenaje a Wittgenstein en su centenario)*

Tal vez los enigmas fueron realidad para el ser humano antes de toda palabra, de todo nombre, de toda certeza. Su primera certeza, tal vez, fue la de la existencia del enigma.

Como muchos de los hechos más trascendentes y más profundos, los enigmas dieron origen a un juego universal, de niños y de adultos: el juego llamado "de las preguntas" o "de las adivinanzas".

Dejemos de lado la tentación de localizar con precisión geográfica la escena, comparar variantes y establecer constantes y frecuencias —pues de ceder a ella nos distraeríamos del tema fundamental de este artículo— e imaginemos, en algún lugar, dos chicos —hermanos, amigos, compañeros—, copartícipes de un modo de vida común desde que tienen recuerdo. Supongamos también que, cansados de otros quehaceres —entretenimientos o tareas—, se han sentado un momento, en silencio, disfrutando de aquel "no hacer nada" cuya dulzura resulta proverbial. De pronto, uno de ellos propone al otro:

—¡Juguemos a las adivinanzas!

o, tal vez, le espeta una formulita como

—Adivina, adivinador...

o

—¿Qué es cosa y cosa?¹

por ejemplo.

* Los estereotipos formales de enunciación textual y los comportamientos colectivos asociados a los juegos de adivinanzas constituyen un capítulo del ensayo extenso que preparamos sobre este tema. De todos modos, como nos ha hecho notar generosamente la doctora Ana María Barrenechea, parece obligada, en cualquier trabajo sobre el fenómeno "adivinanzas", una referencia a la original teoría de las "formas simples" de Jolles, de la cual conocemos ahora la versión francesa (André Jolles, *Formes simples*, trad. de J' Allamand par Antoine Marie Beghet, Paris, Ed. du Seuil, 1972. Coll Poétique). Las coincidencias entre el capítulo de Jolles sobre "La adivinanza" —que no habíamos leído— y nuestro texto son muy notables, aunque en aquel clásico trabajo, editado en 1930, se profundiza mucho más en aspectos tan ricos como "Mito y adivinanza", "examen y audiencia judicial", "cifrado", "lengua especial", "clandestinidad" y "la adivinanza como objeto cargado de poder". No aparecen, en cambio, otras asociaciones, particularmente las referidas a la obra posterior de Wittgenstein, que hemos querido destacar.

¹ A estas fórmulas debe agregarse, en nuestro país, "Imas Marias Imas", expresión de isofonía quichua, literalmente intraducible, que se utiliza en algunos lugares de Santiago del Estero.

Las palabras, potenciadas por el ritual que con ellas renace, parecen dividir al mundo en dos hemicosmos correspondientes pero disjuntos, que sólo la respuesta acertada del desafiado o, en último caso, la revelación del enigma por parte del retador, podrán restaurar en su unidad originaria.

Se advierte entonces que el silencio previo no era una entidad vacía. Como el blanco es la suma de todos los colores del espectro, aquel ya rasgado silencio se comprende ahora como un perdido estado de plena comunicación, de comunión, en la armonía de quienes lo comparten todo en un universo cognitivo y simbólico donde la realidad y su representación se corresponden, sostenidas por múltiples nexos cohesionantes y magnéticos.

De no aceptarse el desafío se harán polvo en el cosmos la representación, el desdoblamiento, la reunión potencial del mundo escindido... y el placer del juego. El ritual verá debilitarse su llama votiva y algo se habrá quebrado en la continuidad diacrónica de los comportamientos colectivos.

Pero el otro contesta enseguida —aunque con simulada displicencia—

—¿Qué cosa?

sabiendo, sin embargo, que esta decisión lo compromete a internarse en el campo de lo desconocido y lo riesgoso —el laberinto de los signos, que recorriera Borges y que analiza Eco; la selva de los símbolos que mencionara Baudelaire—. Lo hace —y de ese modo—, como para probarse ante el desafiante y ante sí mismo; para afirmar, en definitiva, su identidad, mediante el ejercicio de la memoria, la rapidez mental, la agudeza interpretativa, la posesión de repertorios cognoscitivos suficientes.

—Alto en altura,
anda a la ventura;
corta sin tijeras,
cose sin costura.

dice —por ejemplo—, con parsimonia, el desafiante.

Hay un momento de tensión y luego, la respuesta acertada

—¡La nube!

reubica en su lugar los hemisferios cósmicos, la sonrisa, compinche en las caritas de los chicos... y todo vuelve al silencio preñado de mensajes de donde el ritual del enigma había surgido.

Toda palabra expresada —más aún, todo semema en un lenguaje de signos— pone en funcionamiento el mismo mecanismo de una adivinanza: sólo resulta

eficaz si coincide con alguna de las posibilidades ya existentes, en el campo referencial del interlocutor, como lo que Umberto Eco llama "unidad cultural".²

Una palabra, un gesto o cualquier otro signo emitido hacia quien no es capaz de comprender su significado —sea por desconocimiento del código o incapacidad para interpretar el semema o su sentido en el contexto expresivo—, muere sin cumplir con su función comunicacional. Si una proposición no se refiere a nada constituye una unidad superflua.

También la adivinanza carece de toda razón de ser si el destinatario desconoce necesariamente su respuesta o si ésta no se encuentra registrada, con adecuado interpretante, en el banco de datos que constituye la memoria del que debe descifrarla.

Por otra parte, un juego sólo adquiere plenitud si los participantes —uno o más—, son capaces de dominar cabalmente las destrezas que exige. Todo juego es como el juego de las adivinanzas: propone un enigma: ¿Quién ganará?, a quienes se sabe que están en condiciones de medir fuerzas para develarlo.

Las adivinanzas constituyen una forma metaenigmática del juego que consiste en dirimir el enigma óptico del hecho lúdico mediante otro enigma, éste circunstancial.

Aunque existen cuentos de adivinanza y también acertijos expresados en composiciones poéticas poliestroficas y hasta con artificios, la forma más pura de la adivinanza consiste en un enunciado breve: un dístico, una tríada o, por lo general en el área de influencia hispana, una cuarteta —romanceada o redondilla— cuya fácil rima, en conocido molde, simplifica la retención mnemotécnica de la pieza.

El ritual del discurso de adivinanza no admite dilaciones. El desafío se impone y crea de inmediato el clima de la justa singular. Se enfrentan dos campeones que se saben tales porque ambos aceptan la legitimidad de su circunstancia: entran en el juego.

El desafiante apuesta al ingenio de la formulación, a la calidad críptica de las imágenes y, no obstante, a la perfecta caracterización de aquello a lo que está aludiendo —de manera total o metonímica— dentro de los códigos compartidos. También confía en su posible posesión, en el universo que les es común, de algún conocimiento aún no alcanzado o acaso olvidado por su interlocutor, particularmente del de aquella adivinanza, cuyo texto ha "aprendido y hecho suyo" en el acto único e irreflexivo que caracteriza la adquisición de lo tradicional.

El desafiado acepta, descontando las cualidades del enunciado en que se ha sustentado su contendiente y teniéndose fe en cuanto a su propia destreza

² UMBERTO Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1981, 2ª ed., p. 81 y ss.

para activar adecuadamente los mecanismos de su memoria, su capacidad para establecer relaciones múltiples y síntesis casi instantáneas, para "dilucidar" la respuesta acertada a partir de especiosas pero no inexactas referencias.

¿Qué se juega? Nada, por lo común, y sin embargo se siente el clima de la justa a vida o muerte. No por casualidad, cuando son varios los participantes, al que no acierta o "se rinde", se lo manda "de penitencia" para pagar su "prenda". El juego de las adivinanzas, como todos los juegos implícita o explícitamente, posee la estructura del de la "rayuela": se desarrolla entre la Tierra y el Cielo... con el Infierno como amenaza para el perdedor.

Planteado el acertijo se sucede un tiempo de suspenso, sacral casi por lo que tiene de mítica toda conjunción del mensaje diacrónico y la acción sincrónica que actualiza y revitaliza el ritual.

¡Espera un poco!, suele decir el desconcertado receptor de la pregunta, mientras hurga esperanzadamente en su cabecita, laboriosa computadora personal no cibernética. Si no halla la solución, tras "arriesgar" varias veces, exclama —fingiendo mortificación por no mostrar vergüenza—:

—¡Me doy por vencido!

Y deberá el retador pronunciar las palabras claves de la respuesta para que el orden se restaure y la justa termine.

Si acierta, el desafiante queda satisfecho y a la espera de que el compañero le retribuya con un nuevo acertijo, descontando, como el otro lo hiciera antes, que ha de hallar en sí mismo el hilo de Ariadna para vencer las trampas laberínticas: infinitas configuraciones de los mismos objetos en los diferentes mundos posibles de la lógica.

En ambos casos es la palabra pronunciada lo que ordenará el caos y restituirá el cosmos.

Cada palabra que pronunciamos, cada semema que producimos, desencadena, como se ha dicho, una secuencia de acciones intelectuales similar a la descrita para el juego de las adivinanzas: apela al repertorio de "unidades culturales" del receptor y aguarda el resultado de la activación de los mecanismos correspondientes. No se trata de un circuito cerrado e impermeable al cambio y al enriquecimiento. Entendemos que las "unidades culturales" que propone Eco constituyen conceptos tan amplios que pueden identificarse con signos primitivos tanto como con pautas de comportamiento que incluyan, por ejemplo, la aceptación de cambios o la incitación a una dinámica permanente en los repertorios incorporados al código. Por lo demás, "El código —dice Eco— fija un *repertorio de símbolos*, entre los cuales podemos escoger algunos, a los que atribuiremos determinados fenómenos. Los restantes pueden permanecer como *reserva*, como posibilidades no significativas (que pueden ser reconocidas

en los casos en que sean comprobadas por ruido) y en disposición de indicar otros fenómenos dignos de comunicación".³

En cualquier cultura aldeana o campesina la nómina de entidades que constituyen las respuestas a sus juegos de adivinanzas proporciona un excelente inventario de "unidades culturales" de su patrimonio colectivo. Son diccionarios al revés, donde referentes plenos de picardía, de humor, de ingenio, preceden al nombre, a la expresión o a la proposición significante que aparece como respuesta. La cultura de masa tiende a eliminarlas de su superficie aun cuando sobreviven en estado latente y afloran en ocasiones como modas fugaces tanto entre los adultos como entre los niños.

Hace poco leíamos un trabajo sobre "Uso y referencia de los Nombres", de Hidé Ishiguro, dentro del tomo titulado *Estudios sobre la filosofía de Wittgenstein*, de Peter Winch y colaboradores,⁴ y no hemos podido dejar de relacionar algunos razonamientos tanto del filósofo austríaco como de su lúcida crítica, con reflexiones que, desde hace algún tiempo, suscitan en nosotros las adivinanzas, especie literaria popular que mantiene todavía plena vigencia en distintas regiones de nuestro país.

No se hace mención alguna de las adivinanzas en el trabajo citado, pero hay allí párrafos en los que parecería obligado llegar a éstas pues se cala profundamente en los mecanismos movilizados por el enigma.

Por ejemplo, dice: "[...] aunque no tenemos por qué toparnos con los objetos referidos por los Nombres usados en una proposición anterior, si llegamos a comprender el sentido de la proposición, en ese momento sabemos ya a qué se refieren los Nombres", e incorpora el concepto de "dilucidaciones", proposiciones que nos permiten ver qué es el objeto mostrando sus propiedades internas o que, haciéndonos captar la clase de objeto en cuestión, nos hacen ver en qué estado de cosa podría presentarse.⁵

La obra de Ludwig Wittgenstein (nacido en Viena el 26 de abril de 1889 y muerto en Cambridge el 29 de abril de 1951) fue, en casi su totalidad, de divulgación póstuma, y su lectura constituye un ejercicio intelectual extendido sólo a partir de la década del 60.⁶

En el centenario del nacimiento de Wittgenstein creemos oportuno sumar nuestra voz para señalar la importancia de sus aportes en el terreno interdisciplinario, entre otras cosas, como generador de claves para las indagaciones lingüísticas y semiológicas más actuales.

³ *Op. cit.*, p. 54.

⁴ Buenos Aires, EUDEBA, 1971, pp. 1-31.

⁵ *Op. cit.*, p. 11.

⁶ Sobre el autor recomendamos una obra recientemente editada en nuestro medio: *Wittgenstein. Decir y mostrar. Homenaje a Ludwig Wittgenstein en el centenario de su nacimiento (1889-1989)* de Daniel Trapani, Rosa María Ravera, Graciela Barranco y Mario Salvatori. Presentación de Ricardo Maliandi. Rosario, Escuelas de Artes Gráficas del Colegio Salesiano San José, 1989.

No pretendemos confundir nuestras hipótesis presentes con los trascendentes aportes filosóficos del pensador vienés, sino sólo afirmar una vez más la fertilidad de los surcos por él abiertos.

En el caso del tema cuyo planteo sintético constituye este artículo, nos han ayudado a encarar, desde distintos ángulos, la relación que existe entre los procedimientos desencadenados por el planteamiento de un enigma y los que proceden de la emisión de un mensaje verbal o no verbal simple: una palabra, un gesto con valor de mensaje, cualquier semema.

Hemos hallado, así, que en todo diálogo (oral, gráfico, gestual) cada semema desencadena un proceso semejante:

- I. Selección previa a la aceptación;
- II. Aceptación y comparación con lo ya registrado como conocido;
- III. Análisis de la situación del semema en el contexto proposicional;⁷
- IV. Repuesta satisfactoria desde el punto de vista de la comprensión del mensaje.

En el juego de las adivinanzas y a partir del enigma, los distintos pasos del mecanismo cognitivo-interpretativo se manifiestan nítidamente, con funciones diferenciadas para los participantes y una sucesión de acciones necesarias y suficientes para que se cumpla la exigencia ritual-lúdica que lo define.

Su observación nos brinda (excluida la connotación ritual-lúdica) algo así como una visión aumentada y desacelerada del proceso que se condensa en el caso del lenguaje común.

Por ello tal vez pueda aceptarse —o perfeccionarse—, la idea de que el enigma es una imagen potenciada del semema.

OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS
Instituto de Literatura Argentina
"Ricardo Rojas"
Universidad de Buenos Aires

⁷ La afirmación de que "Una proposición no es más que una representación figurativa de la realidad" que conduce hacia su "teoría pictórica de la proposición o teoría figurativa de la representación" (L. W. *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 1973, 4.01) constituye sólo una ventana abierta hacia las originales concepciones del filósofo vienés.

LA POETICA DE LOS APOCRIFOS DE ANTONIO MACHADO

Entre los múltiples "apócrifos", *alter ego* o heterónimos que creó Antonio Machado (seis filósofos y dieciocho poetas) los que alcanzan mayor madurez son dos: Abel Martín (Poeta y filósofo. Nació en Sevilla en 1840. Murió en Madrid en 1898) y Juan de Mairena, discípulo del anterior que comenta su obra, muerto en Casariego de Tapia, puerto asturiano, que aparece por primera vez como coautor de un *Cancionero Apócrifo* y reaparece, dando clases de retórica en el libro *Juan de Mairena: Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936).

Estos dobles exponen parte del pensamiento de Machado para discutirlo, para debatirlo, para iluminarlo mediante el juego dialéctico.

Nuestro propósito es caracterizar la teoría poética de estos heterónimos que representan una sustentación para un cambio de la lírica que, según el Machado de su obra poética, llevaba una tendencia demasiado subjetiva en la que el poeta se quedaba en el circuito cerrado de cantarse a sí mismo cuando el propósito y la búsqueda del Machado maduro es cantar con otro, dilucidar la otredad del ser.

Las líneas de evolución de su poesía, poesía de pensador —Mairena piensa que un poeta que no tiene una metafísica, es "un mero señorito que hace versos"—, van a desembocar en la creación de otros sujetos que se dicen y dicen algo de lo que Machado no quiso creer o aquello que Machado auguraba para el nuevo porvenir de la lírica.

Algunos críticos ante la publicación de su tercer libro de poemas *Nuevas Canciones* consideraron que se había agotado la vena poética de Machado. Nosotros creemos lo contrario, creemos que su compromiso poético se trasmutó en buscar y apuntar los fundamentos de una poesía "esencial en el tiempo", cordial, fraterna, antiburguesa; una poesía social en el más amplio radio de su expresión. Y para ello se insertó en el vasto campo de la cultura.

En el texto que se preparó y no llegó a leer del "discurso" de ingreso en la Academia de la Lengua¹ dice: "Difundir la cultura no es repartir un caudal limitado entre los muchos, para que nadie lo use por entero, sino despertar las almas dormidas y acrecentar el número de los capaces de espiritualidad" (p. 123),

¹ Redacción inacabada de 1931 del discurso de ingreso a la Academia Española, que se publicó en la revista "Hispanica Moderna", de New York, 1951 y luego se recogió en *Los Complementarios*, Buenos Aires, Losada, 1957.

y más adelante en el mismo discurso, afirma: "El 800, [...] se mostró, [...] incapaz para el diálogo [...]. Su pensamiento parte siempre del yo para tornar al él. Ninguna de sus metafísicas implica la realidad irreductible y absoluta del tú. Esto es lo que quería decir mi apócrifo Juan de Mairena cuando afirmaba que el hombre del 800 no creyó seriamente en la existencia de su vecino [...]. El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno —nada enteramente nuevo bajo el sol— a la objetividad, por un lado y a la fraternidad por el otro [...]. Comienza el hombre nuevo a desconfiar de aquella soledad que fue causa de su desesperanza y motivo de su orgullo. Ya no es el mundo mi representación [...] se tornó a creer en *lo otro* y en *el otro*, en la esencial heterogeneidad del ser. El yo egolátrico del ayer aparece hoy más humilde ante las cosas..." (p. 126).

¿Cuál era el objetivo de la búsqueda de esta nueva poética? Apuntar al hombre total.

Juan de Mairena en uno de sus aforismos dice: "El que no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie".²

La poesía para Machado debía de conjugar sentimiento y pensamiento, temporalidad y esencialidad, como lo define en una metáfora filosófica: "la poesía es una tentativa de anclar en el río de Heráclito". Debe permanecer en el tiempo a pesar de la temporalidad del sujeto creador y de la lengua, debe de anotar, como quería Bergson, los "universales del sentimiento" y, como quería Machado: el sentimiento de todos.

El primer libro de poemas editado por Machado, *Soledades*, de 1903, ya apunta en alguno de sus poemas a esta búsqueda, por ejemplo en el poema I.VII, "Consejos", que en su segunda parte dice:

Moneda que está en la mano
quizás se deba guardar;
la monedita del alma
se pierde si no se da (p. 59).

Y en las "Coplas mundanas", en el poema XCV se describe a sí mismo como: "Poeta ayer, hoy triste y pobre/ filósofo trasnochado,/ tengo en monedas de cobre/ el oro de ayer cambiado" (p. 75).

Machado reelabora este libro suprimiendo una serie de notas modernistas y apuntando a un camino interior incorporando una nueva sección: "Galerías", las galerías del alma en el texto *Soledades, Galerías y otros Poemas*, de 1907. En el camino de esta reelaboración, cursa una carta a Miguel de Unamuno, que éste transcribirá en su libro *Almas de Jóvenes*, de 1904, en la que Machado le agradece haberlo instado a saltar "las tapias de mi huerto, las bardas de mi

² Citamos por la edición *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936). Edición, introducción y notas de José M. Valverde, Madrid, Clásicos Castalia, 1971.

corral", con las que Machado, evidentemente, alude a ese salirse de los jardines de Verlaine.

En el prólogo a *Páginas Escogidas*, de 1917, haciendo una valoración de su obra, Machado dice: "Como valor absoluto, bien poco tendrá mi obra, si alguno tiene; pero creo [...] haber contribuido con ella, [...] a la poda de ramas superfluas en el árbol de la lírica española, y haber trabajado con sincero amor para futuras y más robustas primaveras".

En el prólogo a *Soledades*, incluido en *Páginas Escogidas* manifiesta los propósitos que lo llevaron a la elaboración de *Soledades*, *Galerías y otros Poemas*. Dice:

Por aquellos años Rubén Darío, [...] era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de *Prosas Profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de Vida y Esperanza*. Pero yo pretendí —y reparad que no me jacto de éxitos, sino de propósitos— seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto del mundo (p. 18).

En el prólogo a la segunda edición de *Soledades*, *Galerías y otros Poemas*, de 1919, refiriéndose a la primera edición de *Soledades* dice:

La ideología dominante era esencialmente subjetivista; el arte se atomizaba, y el poeta, [...] sólo pretendía cantarse a sí mismo [...]. Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho de esta nueva sofística [...]. Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir, cuando una tarea común apasione las almas (p. 20).

Su segundo libro de poemas, *Campos de Castilla*, editado por primera vez en 1912 y reeditado, con importantes agregados en 1917, también apunta en varios poemas a esta búsqueda de una nueva poética. Así, por ejemplo, en el poema "Retrato", número XCVII, se refiere a la búsqueda de la palabra esencial diciendo: "A distinguir me paro las voces de los ecos,/ y escucho solamente, entre las voces, una". Y define el propósito de su oficio de la siguiente manera: "...Dejar quisiera/ mi verso, como deja el capitán su espada:/ famosa por la mano viril que la blandiera,/ no por el docto oficio del forjador preciada" (p. 77).

En el poema CXXVIII, "Poema de un día", subtítulo 'Meditaciones rurales', escrito en Baeza, en 1913, momento en el que Machado se pronuncia en la búsqueda de una verdad filosófica que sustente el pensar poético, se pregunta acerca del sentido de la poesía: "¿Constructora?/ —No hay cimiento/ ni en el alma ni en el viento—,/ bogadora,/ marinera,/ hacia la mar sin ribera" (p. 142).

En la serie de "Proverbios y cantares", número CXXXVI, dirá en el poema XXXI: "Corazón, ayer sonoro,/ ¿ya no suena/ tu monedilla de oro?" (p. 158) y

en el número XXXVIII de la misma serie: "¿Dices que nada se crea?/ alfarero, a tus cacharros./ Haz tu copa y no te importe/ si no puedes hacer barro" (p. 160). En CXXXVII, en la parte VIII define su actitud razonadora y buscadora de verdades esenciales y dice: "...yo voy echando verdades/ que nada son, vanidades/ al fondo de mi crisol" (p. 166).

En el poema CXLI de la serie "Elogios" dedicado 'A Xavier Valcarce' manifiesta melancólicamente su "afonía" resultante de una búsqueda más profunda. Allí dice: "Valcarce, dulce amigo, si tuviera/ la voz que tuve antaño cantarí/ el intermedio de tu primavera/ —porque aprendiz he sido de ruiñeñor un día—,/ ...mas hoy... ¿será porque el enigma grave/ me tentó en la desierta galería,/ y abrí con una diminuta llave/ el ventanal del fondo que da a la mar sombría?" y se responde: "No sé Valcarce, mas cantar no puedo/ se ha dormido la voz en mi garganta/ y tiene el corazón un salmo quedo./ Ya sólo reza el corazón, no canta" (pp. 168-169).

A la misma actitud indagatoria alude en el prólogo a *Campos de Castilla*, preparado para la edición de *Páginas Escogidas*. Cuando define las características de este libro, concluye: "Por último, algunas rimas revelan las muchas horas de mi vida gastadas —algunos dirán perdidas— en meditar sobre los enigmas del hombre y el mundo".

Su tercer libro de poemas, *Nuevas Canciones*, fue publicado en 1924 por primera vez y recoge textos fechados entre 1917 y 1920. En esta fecha anunciaba sobre su trabajo en curso lo siguiente:

Yo, por ahora, no hago más que folk-lore, autofolk-lore o folk-lore de mí mismo. Mi próximo libro será, en gran parte, de coplas, que no pretenden imitar la manera popular —inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de retórica— sino coplas donde se contiene cuanto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino sin cambiar de rumbo.³

Como dijéramos al comienzo del trabajo, este libro causó gran decepción en la crítica del momento que esperaba una incursión de Machado por una poesía novedosa y, precisamente, lo que se da es una vuelta hacia el folklore en lo que éste tiene de contenido común con las almas de otros. La justa valoración de la nueva dimensión poética a la que apunta este libro la hace José María Valverde cuando dice:

Libro difícil de leer, éste, que sólo en muy contadas páginas llega a dar la impresión del hallazgo genial, pero que al final, después de leído y olvidado y vuelto a recordar, nos trae una angustia serena, sin fondo, que hace ver como casi trivial su poesía anterior e incluso ésta presente, ya con el alma vuelta a una contemplación última, que después sólo podrá seguir usando el lenguaje gracias a la oblicua ironía de lo "apócrifo".⁴

³ Publicado en "Bulletin Hispanique", nº LXXI, 1969, pp. 312-317.

⁴ En JOSÉ MARÍA VALVERDE, *Antonio Machado*, España, Siglo XXI Editores, 1975, p. 154.

Coincidente con esta perspectiva, Julián Marías estima que Machado inicia con *Nuevas Canciones* un camino hacia los Cancioneros Apócrifos, que él considera una cuarta etapa del autor, cuando dice: "...Por esa vía Machado crea los personajes ficticios, poetas y retóricos en que se desdobra: Abel Martín, Juan de Mairena; y en la misma línea está su prosa aforística, sus reflexiones sobre la realidad humana y, en especial, sobre la poesía".⁵

Señalaremos algunos textos de *Nuevas Canciones*, en los que se manifiestan varias reflexiones sobre la poesía que ya insinúan las líneas de la poética de los apócrifos.

En el poema CLVI, la serie "Proverbios y cantares", dice en el XXVIII: "Cantores, dejad/ palmas y jaleo/ para los demás." y en el siguiente, continuando la intención del poema "Retrato", de *Campos de Castilla*, dice: "Despertad, cantores:/ acaben los ecos,/ empiencen las voces" (pp. 200-201). En el número LXXI de la misma serie dice: "Da doble luz a tu verso,/ para leído de frente/ y al sesgo". (p. 206) y en el número LXVII aparece la indicación de ir a lo natural y no a lo elaborado, modelo que le vemos aplicar al lenguaje poético por Juan de Mairena, dice: "Abejas, cantores,/ no a la miel, sino a las flores" (p. 205). En el número LXXIX de la misma serie subraya el imperativo de conjugar esencialidad y temporalidad, cuando propone como modelo poético al "Cantar de niñas", allí dice: "...Déjale lo que no puedes/ quitarle: su melodía/ de cantar que canta y cuenta/ un ayer que es todavía" (p. 207). La misma propuesta hace en el poema II de "De mi cartera", texto elaborado como una suerte de poética en verso, cuando dice: "Canto y cuento es la poesía./ Se canta una viva historia, contando su melodía" (p. 223).

Otro aspecto que apunta a la poética de los apócrifos, en particular a Juan de Mairena es su repulsa del estilo barroco que, por privilegiar lo conceptual, suprime la temporalidad y se queda en un juego de artificio.

En el poema IV de "De mi cartera", dice: "Toda la imaginería/ que no ha brotado del río,/ barata bisutería" (p. 223) y en el poemita LXXXVIII de la serie de "Proverbios y cantares" dice: "El pensamiento barroco /pinta virutas de fuego,/ hincha y complica el decoro" (p. 208). Por contraposición señala el ideal poético opuesto en el poema homenaje a Francisco de Icaza, titulado "Soledades a un maestro", donde dice: "De su raza vieja/ tiene la palabra corta,/ honda la sentencia." (p. 220).

En la "poética" que envía para la Antología *Poesía Española Contemporánea*, compilada por Gerardo Diego, en 1931, dice:

En este año de su *antología* [...] pienso, como en los años del modernismo literario (lo de mi juventud), que la poesía es la palabra esencial en el tiempo. La poesía moderna [...] viene siendo hasta nuestros días la historia del gran problema que al poeta plantean estos dos imperativos, en cierto modo contradictorios: esencialidad y temporalidad. El pensa-

⁵ J. MARÍAS y G. BLEIBERG, *Diccionario de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente.

miento lógico, que se adueña de las ideas y capta lo esencial, es una actividad destemporalizadora. Pensar lógicamente es abolir el tiempo, suponer que no existe, crear un movimiento ajeno al cambio, discurrir entre razones inmutables. El principio de identidad —nada hay que no sea igual a sí mismo— nos permite anclar en el río de Heráclito, de ningún modo aprisionar su onda fugitiva. Pero al poeta no le es dado pensar fuera de tiempo, porque piensa su propia vida, que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada [...]. Entretanto se habla [...] de una poesía del intelecto. El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión. Sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de su esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial. Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas sino directas intuiciones del ser que deviene de su propio existir [...] (lo que el poeta canta, son signos del tiempo y, al par, revelaciones del ser en la conciencia humana.⁶

En el ya citado “Discurso de Ingreso a la Academia de la Lengua”, elaborado para las mismas fechas de la poética antes citada, aparecen otras ideas concomitantes con las anteriores con respecto a la problemática poética, así por ejemplo en la página 106 se manifiesta como “...poco sensible a los primores de la forma” y en otro pasaje del Discurso sostiene “La palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada” (p. 107); pensamiento que aparece verbalizado por el apócrifo Mairena bajo la fórmula de una recomendación a los escritores, a quienes les aconseja: “Sed meros taquígrafos del pensamiento hablado”. En otro pasaje del Discurso sostiene: “...razón y sentimiento son cosas de todos” (p. 114), idea ésta subyacente en la fórmula que conjuga en sus “Proverbios y cantares” en los que amalgama la tradición aforística, la cita de proverbios y refranes como síntesis de la experiencia de otro con el sentimiento básico de la canción popular acuciada en el cante jondo. Con respecto a la ineficacia poética del sentimiento individual e impugnando la corriente subjetivista en la que en un momento estuvo inmerso, manifiesta: “Es evidente que en la poesía de los simbolistas el largo radio de los sentimientos se ha acortado hasta coincidir con el radio, mucho más breve de la sensación” (p. 115).

En su texto “Problemas de la lírica”⁷ hace otra observación iluminadora con respecto a la exclusiva consideración del sentimiento como manifestación de lo únicamente propio del poeta, allí dice:

... El sentimiento no es una creación del sujeto individual [...]. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos [...]. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro. Sin salir de mí mismo noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro [...]. Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho *menos mío* que mi sentimiento (pp. 41-42).

El texto anterior es del año 1917 y en un texto de 1925: “Reflexiones sobre la lírica”⁸ aplica estos mismos conceptos al análisis de la poesía de Moreno

⁶ G. DIEGO, *Poesía española contemporánea (Antología)*, Madrid, Taurus, 1966, p. 149.

⁷ En: *Los Complementarios*, op. cit., pp. 41-42.

⁸ En: A. MACHADO, *Obras. Poesía y prosa*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 907.

Villa, a la que valoriza contraponiéndola vagorosamente a la poesía pura de sus coetáneos a la que considera excesivamente lógica.

El texto que hoy conocemos bajo el título *De un Cancionero Apócrifo* (1924-1926) no se publicó originariamente como un volumen independiente sino que fueron incorporándose a las *Poesías Completas* en sucesivas ediciones. La segunda edición de *Poesías Completas*, de 1928, recoge las composiciones CLXVII y CLXVIII que se refieren a la presentación de Abel Martín con su biografía y su obra y Juan de Mairena con las mismas características. La edición de 1933 agrega composiciones atribuidas alternativamente a Martín y Mairena y en particular la primera serie de las "Canciones a Guiomar", bajo el número CLXXIII que no está atribuida a ninguno de los dos apócrifos, pero cuya continuación, "Otras canciones a Guiomar" (número CLXXIV) se añade a la cuarta edición de *Poesías Completas*, de 1936, con el subtítulo "A la manera de Abel Martín y de Juan de Mairena".

En el primer texto de *De un Cancionero Apócrifo* (CLXVII), se da cuenta de la obra de Abel Martín y en él aparece la manifestación de la relación del tema del amor con el tema de la poesía, siempre apoyado en esta problemática de esta nueva poética que está buscando Machado. En este texto se ejemplifica con poemas supuestamente compuestos por Abel Martín y que manifiestan su preocupación amorosa, filosófica y poética. Allí dice: "Preocupan al poeta los problemas de las cuatro apariencias: el movimiento, la materia extensa, la limitación cognocitiva y la multiplicidad de sujetos", este texto aparece como comentario a unas coplas de Abel Martín que dicen: "Mis ojos en el espejo/ son ojos ciegos que miran/ los ojos con que los veo", que se complementan con: "Gracias, Petenera mía;/ por tus ojos me he perdido;/ era lo que yo quería" (p. 230). Lo que el poeta agradece es la posibilidad de salirse de sí mismo, de la introspección subjetiva, que guarda evidente relación con la propuesta poética de Machado, que verifica a su vez cuando consigna la imposibilidad de amar al otro en el otro sino de amarlo dentro de sí mismo, la existencia en el sí mismo de multiplicidad de sujetos. En la página 236 del mismo texto y continuando el análisis de los "supuestos" poemas de Abel Martín, el comentarista dice: "El poeta pretende haber creado una forma lógica nueva en la cual todo razonamiento debe de adoptar la manera fluida de la intuición" pero más adelante señala que "la desubjetivación del sujeto sólo puede ser consumada por la poesía, que define Martín como aspiración a conciencia integral" (p. 243). La propuesta para apuntar a esta nueva poesía es la de crear una nueva dialéctica que consistiría en "realizar nuevamente lo desrealizado... [para] devolverles su rica inagotable heterogeneidad". Y agrega "este pensar se da entre realidades; entre intuiciones no entre conceptos" y para lograrlo tendría que alcanzar esta conjugación de esencialidad y temporalidad adoptando: "la lógica del camino sustancial o devenir inmóvil del ser cambiando o el cambio siendo" (p. 246). El poema que cierra esta sección "Al gran pleno o conciencia integral" pondrá en acto estos conceptos: "...—No hay espejo; todo es fuente—, // todo cambia y todo queda," (pp. 248-249).

En el texto CLXXVIII aparece la biobibliografía de Juan de Mairena. El comentarista presenta a Mairena y una de sus obras fundamentales, "El arte poética", un poco socarronamente como para tomar distancia del contenido de estas afirmaciones del autor. En "El 'arte poética' de Juan de Mairena" se presenta la confrontación que hace el apócrifo entre los modos de consignar el tiempo en las "Coplas a la muerte de su padre", de Jorge Manrique y el soneto "A las flores", de Calderón.

Su rechazo del barroco se formula ya desde textos de desparejo valor poético, pero además la poética de Mairena va a contraponer la capacidad de Manrique de captar el fluir de la propia conciencia y trae a colación la referencia a Heráclito, que era uno de sus lemas poéticos.

Cuando analiza el poema de Calderón dice: "La poesía aquí no canta, razona, discurre en torno a unas cuantas definiciones" (p. 253), mientras que Manrique coloca "... nociones genéricas, [...] en el tiempo, en un pasado vivo, donde el poeta pretende intuirlos". La vibración musical que produce en la memoria la estrofa manriqueña citada, recrea para Machado-Mairena la emoción del tiempo. Luego enumera las características del barroco literario español en una serie de siete puntos, desde su antagonismo y, en particular, en el punto dos su repulsa se produce "Por su culto a lo artificioso y desdeño a lo natural" en este punto ejemplifica, intercalando un texto de "Proverbios y cantares" que, a modo de consejo, se formula como una poética: "Esa abeja que liba en la miel y no en las flores" (p. 256). Este pensamiento, adjudicado a Mairena, está subyacente en las búsquedas poéticas anteriores de Machado.

A continuación del "Arte poética" se comenta "La metafísica de Juan de Mairena"; luego de su rechazo a la poesía predominantemente conceptual, este texto surge como una descripción del modo en que para Machado-Mairena se incorpora el pensamiento en la poesía en su juego dialéctico condensatorio con el sentimiento. Allí dice: "Todo poeta [...] supone una metafísica [...] y el poeta tiene el deber de exponerla, por separado, en conceptos claros. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que compone versos" (p. 259). En este contexto sitúa como ejemplo las poesías de Juan de Mairena, pero previamente plantea una discusión en torno a la autoría del apócrifo que opera del mismo modo desubjetivador que está intentando Machado. Allí dice: "Sostenía Mairena que sus 'Coplas mecánicas' no eran realmente suyas, sino de la 'Máquina de trovar', de Jorge Meneses. Es decir, que Mairena había imaginado un poeta, el cual, a su vez, había inventado un aparato, cuyas eran las coplas que daban a la estampa". Con esta alusión, parodia el distanciamiento de la conciencia autoral hegemónica, que impugna por considerarla escindida del sentimiento del otro. A continuación reproduce el diálogo irónico entre Mairena y Meneses sobre el porvenir de la lírica, en el que Machado pone en boca de este segundo apócrifo su teoría poética pero, que a su vez, distancia mediante el juego irónico desolemnizando al autor. Y así, le hace decir: "El sentimiento individual [...] empieza por no interesar [...]. El corazón del poeta, tan rico en sonoridad, es casi un insulto a la afonía

cordial de la masa" (p. 262). En este contexto coloca otro proverbio del propio Machado, pero en este caso adjudicado a Perogrullo para subrayar el sentimiento común con la masa que subyace en la poética propia, cuando dice: "Un corazón solitario... no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros". Mientras espera que la lírica tome este camino, pone a funcionar la "máquina de trovar" en medio de una reunión de andaluces borrachos melancólicos y la máquina consigna este sentimiento común de ausencia de la mujer en una copla:

Dicen que el hombre no es hombre
mientras que no oye su nombre
de labios de una mujer.
Puede ser.

(p. 265)

El comentario posterior, se da a modo de una receta culinaria pero con el doble sentido de que sería la pauta a aplicar para modificar la lírica del momento: "Producida la copla, puede cantarse en coro". Otro comentario posterior consigna que Mairena prologa las "coplas mecánicas" de Jorge Meneses y allí comenta: "... el aristón poético es un medio, entre otros, de racionalizar la lírica, sin incurrir en el barroco conceptual", y en ese mismo texto va a caracterizar la figura del poeta sintetizando no sólo su teoría del momento sino señalándonos los rumbos hacia los cuales fue derivando la poesía del propio Machado. Allí dice: "El poeta, inventor y manipulador del artificio mecánico, es un investigador y colector de sentimientos elementales; un *folklorista*, a su manera, y un creador impasible de canciones populares, sin incurrir nunca en el pastiche de lo popular. Prescinde de su propio sentir, pero anota el de su prójimo y lo reconoce en sí mismo como sentir humano..." (p. 266). La segunda aparición de Juan de Mairena se produce en una obra que luego llevará el título "*Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*". En este texto se reúnen artículos publicados y firmados por ese nombre en el diario de Madrid y El Sol desde fines de 1934 a principios de 1936 y, a su edición definitiva se agregan artículos publicados por Machado en la revista "Hora de España", Valencia, Barcelona, de enero de 1937 a fines de 1938, que se incorporan a éste libro luego de la muerte de Machado. Este texto contiene una serie de artículos, en la mayoría de los cuales el apócrifo, profesor de gimnasia, da clases a sus alumnos de Retórica y Poética. Uno de los diálogos más ejemplificadores acerca del ideal poético de Machado es el que transcribimos:

—Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: "Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa".

El alumno escribe lo que se le dicta.

—Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.

El alumno después de meditar, escribe: "Lo que pasa en la calle".

Mairena. —No está mal.

(p. 41)

En otro diálogo "Sobre la verdad" establece otra distinción entre retórica y poética, también apuntando, al soslayo, que la poesía se hace con sentimientos y no con reglas compositivas, allí dice: "El orador, nace; el poeta se hace..." (p. 43).

En otra de sus clases grafica su repulsa al barroco parodiando los juegos conceptuales de ese estilo cuando somete a sus alumnos a "ejercicios poéticos sobre temas barrocos" (pp. 63-65), que dejan al descubierto la "barata bisutería" a la que aludió en su poesía.

Otras consideraciones se dirigen a la lectura no engolada, al saber del pueblo y a la originalidad poética, que, para el maestro, está lejos del preciosismo literario y así aconseja "pensad que escribís en una lengua madura, repleta de *folk-lore*, de saber popular..." (p. 34).

La solemnidad que fustiga en la poesía conceptual, se la aplica a sí mismo cuando hace un discurso y, después de emitir un pensamiento claro, preciso, profundo, hace esta aclaración a los alumnos: "Perdonadme estos terminachos de formación erudita, porque en algo se ha de conocer que estamos en clase, y porque no hay cátedra sin un poco de pedantería" (p. 99).

En otro texto su recomendación apunta, también irónicamente, al mismo juego que él ha hecho como proceso desubjetivizador con Mairena-Meneses: "Antes de escribir un poema [...] conviene imaginar el poeta capaz de escribirlo. Terminada nuestra labor podemos conservar el poeta con su poema, o prescindir del poeta [...] y publicar el poema..." (p. 131). Otra indicación de la necesidad de incorporar la otredad en la poesía se hace en esta reflexión para sus alumnos: "...pensáis [...] que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta?" (p. 133).

En otro caso, la reflexión de Mairena sobre el saber popular se apoya en la cita textual de otro poeta reflexivo: Xenius: "En nuestra literatura —decía Mairena— casi todo lo que no es folklore es pedantería", con lo que parodia el aforismo del escritor catalán: "Lo que no es tradición, es plagio" (p. 135).

La recomendación sobre el modo en que el futuro poeta debe abreviar en el saber y el sentir de otros se reitera en otra clase bajo la siguiente propuesta: "Si vais para poetas cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía" (p. 268).

Otra propuesta que resume el pensamiento poético de Machado a través de este apócrifo es: "...la pasión no quita conocimiento y el pensar ahonda el sentir" (p. 269).

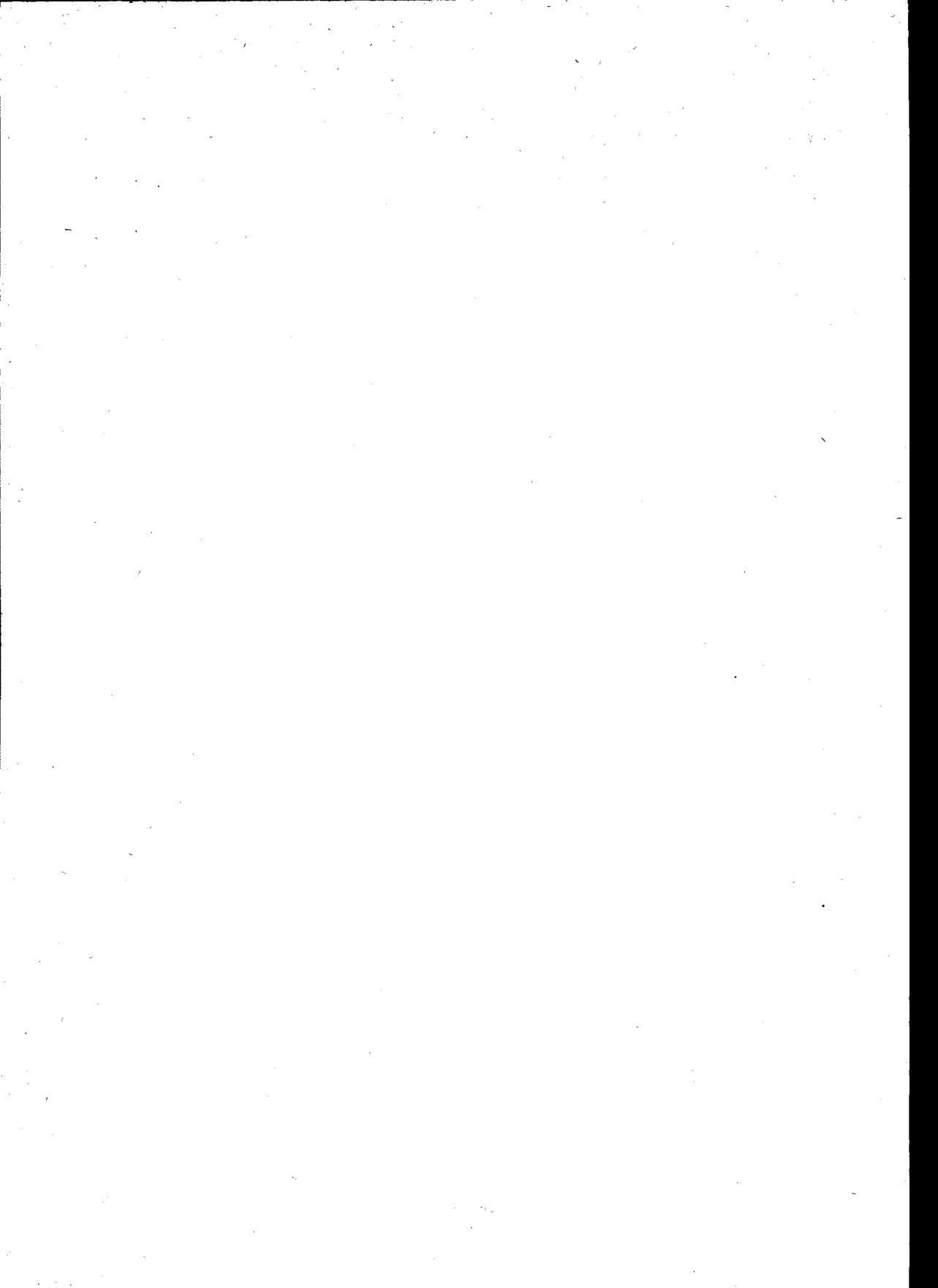
Machado, a través de la poética de los apócrifos, buscaba habilitar una poesía que hablara al hombre, que hablara del tiempo, del hombre y del hombre de su tiempo, del hombre en su circunstancia, del hombre y su complementario y que ese hablar al hombre no quedara acotado en el radio del sentimiento y la sensación individual sino que conjugara el pensamiento y el sentimiento común del hombre de su tiempo. Consolidó una poesía que combinó emoción y recuerdo y esbozó una teoría poética nueva que involucraba al tú esencial, en una

dimensión solidaria, social-humana (no social-política) con la conciencia de que la lengua es social e incluye el saber de todos.

Por momentos desesperó de lograrlo, por momentos se abocó a sentar las bases de la futura poesía a través de sus apócrifos.

¿Qué son estos textos: poesía, filosofía, ensayo? Son una poética surgida de la experiencia vital y poética, son cultura, cultura vivida.

TERESA IRIS GIOVACCHINI
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas



“VENDRA DE NOCHE” DE UNAMUNO Y LA SUSTANCIACION DE LA MUERTE

INTRODUCCIÓN

Durante la noche del sábado al domingo de Pentecostés —31 de mayo— de 1925, en medio del desarraigo corporal y espiritual de su destierro parisiense, don Miguel de Unamuno estallaba en otra de sus habituales crisis nocturnas —*agonías*, decía él— que desde mozo solían asaltarle. Fruto de esta particular vivencia resultó su celeberrimo “Vendrá de noche”, que pasaría a formar parte del volumen *Romancero del Destierro*.

Carlos Blanco Aguinaga ha destacado que la noche y las imágenes nocturnas asumen en Unamuno el significado del temor y la agonía; son el marco y el clima de una soledad que piensa y siente la tragicidad íntima de la vida, debatiéndose en la duda que surge del problema capital de la existencia, el único: el deber morir y el querer perdurar.¹ En su impresionante *Diario íntimo*, Unamuno nos habla de sus terrores nocturnos y sus figuraciones de la muerte:

Tristeza al despertar de noche y encontrarse con una mano dormida. Me apresuro a moverla y tocarla, preocupado de si la tengo muerta y seca y es la muerte que por ella viene. Terror de la noche en que me incorporé con palpitaciones [...]. Y ¿qué el despertar de noche y decirse: estaré vivo? ¿habré muerto ya y consistirá en adelante mi existencia en estarme eternamente como ahora, aquí y de este modo, así acostado, sólo conmigo mismo y con mis pensamientos, para siempre, siempre, siempre?²

El *Diario* es el resultado de un hondo sacudón espiritual que la crítica unamuniana ha bautizado “crisis de 1897”, y que significó para nuestro autor el abandono de su credo racionalista y el regreso al seno de la fe católica. Charles Moeller ha estudiado con bastante detenimiento esta crisis, y ha situado su punto culminante, precisamente, en una noche de marzo en que don Miguel se despertó “oprimido por palpitaciones...”³

¹ CARLOS BLANCO AGUINAGA, *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Laia, 1975, p. 335. El crítico menciona además otras funciones de las imágenes nocturnas que en parte complementan desde otros ángulos la visión unamuniana de la muerte. Señala Blanco Aguinaga que la noche estrellada es la realidad última y “maternal” donde el alma, libre ya, va a perderse (p. 356). Es la cara serena y “luminosa” de la muerte, contrapuesta a su lado oscuro y agónico.

² MIGUEL DE UNAMUNO, *Diario íntimo*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 68.

³ CHARLES MOELLER, *Literatura del siglo veinte y Cristianismo*, Madrid, Gredos, 1964, vol. IV, pp. 100-101: “Creyéndose enfermo de angina de pecho, Unamuno se despertó una noche oprimido por palpitaciones que sin duda le produjeron el sentimiento de su muerte.

Advertía Unamuno que la única manera de enfrentar eficazmente una realidad era conociéndola. Conocer a la muerte significa pensar en ella,⁴ pero también es anticiparla imaginativamente, poéticamente, para así crear en el interior de la persona la vívida sensación de su presencia, o en todo caso, de su inminencia. Tal es el propósito del autor en el poema que consideramos, como bien lo han señalado ya, entre otros, Julián Marías,⁵ Manuel García Blanco,⁶ Mario J. Valdés⁷ y Alfonso M. Gil.⁸ Nosotros partiremos de las observaciones de estos críticos, y desde ellas intentaremos avanzar en un aspecto del análisis que, a nuestro entender, y a pesar de constituir el eje estilístico del poema, no ha sido mayormente profundizado en los trabajos anteriores, cual es la función de los sintagmas anafóricos y sus sucesivas —y alternadas— variantes, claves para aprehender cabalmente el proceso anticipatorio de la muerte y su culminación con la llegada imaginativa de ésta.

ANTICIPACIÓN E INMINENCIA DE LA MUERTE

En su ya clásico volumen de 1942, Julián Marías dedica a "Vendrá de noche" unas breves páginas.⁹ En ellas hace referencia al método unamuniano de la anticipación imaginativa, poética, *cordial*, de la muerte, debida al afán de aprehenderla en forma no conceptual. Sin llegar al análisis, Marías nos brinda una aproximación al poema no exenta de agudeza:

¿Qué dice Unamuno? En rigor, no se trata de un decir; ni siquiera nombra la muerte, ni habla de ella, ni toma posición frente a su ser. Simplemente crea el ámbito de su venida, de su llegada en un momento que se ignora, hace sentir su *inminencia*, nos hace esperarla. Los elementos que podrían describirse en este poema —noche, silencio, el lejano ladrido— no son ni descriptivos ni conceptuales; son sólo vitales, desti-

Se sintió casi físicamente 'en las garras del Angel de la Nada' [...]. Unamuno vivió el 'despertar mortal' de que hablan Du Bos y Julien Green, esa noche en que sorprendemos a nuestra muerte moviéndose en nosotros, como si la enfermedad que iba a matarnos se hubiera desenmascarado un instante. Una especie de 'camino de Damasco Lunar' le reveló la faz nocturna de su existencia, la vida sin Dios y sin esperanza [...]. Entonces Concha, alcanzando esa misteriosa unión que, en el amor de la mujer, junta la ternura de la esposa con la ternura de la madre, abrazó a su marido y le dijo: '¡Hijo mío! ¿Qué tienes?' [...]. Unamuno vio en ese episodio de marzo de 1897 una llamada de Dios".

⁴ Cfr. *Diario íntimo*, p. 70: "Hay que pensar en ello, porque siendo el principio del remedio conocer la enfermedad, y la muerte la enfermedad del hombre, conocerla es el principio de remediarla". Y la p. 91: "Cuanto más se piensa en la muerte más serena calma se saca para la vida. Vivir en muerte, he aquí el único modo que (*sic*) morir en vida y en vida eterna". Y en la p. 151: "¡Quién tuviera no palabras sino sensaciones calientes y vivas transmisibles para trasladar a otros la emoción de la muerte!".

⁵ JULIÁN MARIAS, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.

⁶ MANUEL GARCÍA BLANCO, *Don Miguel de Unamuno y sus poetas*, Estudio y Antología de poemas inéditos o no incluidos en sus libros, Salamanca, Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia), 1954.

⁷ MARIO J. VALDÉS, *Death in the Literature of Unamuno*, Urbana, University of Illinois Press, 1964.

⁸ ALFONSO M. GIL, "La muerte personal en la poesía de Miguel de Unamuno", en *CHA*, CCXCI (1974), 598-613.

⁹ JULIÁN MARIAS, *op. cit.*, pp. 157-159.

nados a provocar, más que un estado de ánimo, un *temple*, el que corresponde a la expectación de la muerte. Y esto se consigue principalmente por el ritmo, por la reiteración del verso y de la frase capital —*vendrá de noche*—, como una letanía, que *insiste* y nos va hundiendo paso a paso en la situación expectante.¹⁰

El crítico no va más allá, pero advierte el valor fundamental de la anáfora “*vendrá de noche*”, que a manera de letanía contribuye a crear el clima de la muerte inminente.

Un paso adelante en la comprensión del texto lo constituye el escueto párrafo que le dedica Manuel García Blanco, en su libro —pionero en la crítica de la lírica unamuniana— *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*:

“*Vendrá de noche*” [...] es una poesía de angustia, que ha de relacionarse con un tema muy caro al autor: el de la muerte que llega silenciosamente, que al final de la poesía se convierte en la venida de la propia noche, alterando la fórmula anafórica “*vendrá de noche*”, en “*vendrá la noche*”.¹¹

Al mencionar la alteración de la fórmula anafórica, García Blanco ha dado con el —a nuestro entender— recurso estilístico estructurante del poema; sin embargo, se ha limitado a señalarlo fugazmente, renunciando a un más detallado examen del proceso gradual —bien que discontinuo— mediante el cual un sintagma inicialmente adverbial —“*de noche*”— muta en otro claramente nominal —“*la noche*”—. Dicho examen, que juzgamos indispensable para una cabal interpretación del texto, nos ocupará más adelante.

Mario J. Valdés publica en 1964 su valioso estudio *Death in the Literature of Unamuno*, donde ofrece un análisis de “*Vendrá de noche*”. Valdés destaca elementos puntuales de estilo, como las aliteraciones y las rimas internas, que juntamente con el célebre verso anafórico —al que califica, como Marías, de “*letanía*”— colaboran en la consecución de una atmósfera de muerte acechante. Posteriormente va deteniéndose casi verso por verso, y señala aquí y allá tal o cual hallazgo. Sin embargo, y a pesar de la sutileza de sus observaciones, no repara en el valor estructurante del verso anafórico y de las fluctuaciones de sus funciones adverbial y nominal.

Sí repara en ello el artículo de Alfonso M. Gil “*La muerte personal en la poesía de Unamuno*”, de 1974. Aquí se analiza “*Vendrá de noche*” en el contexto de un estudio más amplio sobre la anticipación de la muerte en la lírica unamuniana. Gil coincide con Valdés en precisar que tal anticipación “*tiene más de intuición lírica que de conocimiento objetivo*”,¹² y con Marías en que “*la conciencia de la muerte, es el resultado de un proceso extrarracional. Por lo tanto, se trata de una ‘vivencia’, y sólo la lírica puede expresarla con completa libertad, sin recurrir a la abstracción, a través de los recursos formales que posee*”.¹³ Refiriéndose concretamente al texto objeto de análisis, el crítico lo

¹⁰ *Ibid.*, pp. 158-159.

¹¹ MANUEL GARCÍA BLANCO, *op. cit.*, p. 296.

¹² ALFONSO M. GIL, art. cit., p. 601.

¹³ *Ibid.*, p. 602.

califica como "el mejor poema de los que tratan de la evocación de la muerte",¹⁴ y observa:

En el poema, la función misma de la noche como elemento gramatical cambia al compás de la evolución de la idea, y lo que en la primera parte del poema es un complemento circunstancial de tiempo — "de noche"—, pasa a funcionar como sujeto — "la noche". El significado de noche se bifurca, se dualiza pasando de lo simplemente circunstancial a lo trascendente [...]; la noche que sigue sin más a cada día se identifica, a medida que el poema se desarrolla, con una noche total, intemporal, definitiva...¹⁵

Como se ve, Gil ha reparado perfectamente en la importancia de este cambio de función gramatical dentro del verso anafórico, y lo subraya más y mejor que García Blanco. Pero persiste aún un elemento que escapa a la mirada del crítico, como ha asimismo escapado a la de sus predecesores, cual es el carácter gradual y fluctuante de este cambio de función gramatical, carácter no gratuito y por demás significante dentro de la estructura poética sustentada por la frase anafórica.

"VENDRÁ DE NOCHE" - "VENDRÁ LA NOCHE"

Para un mayor y mejor orden en el abordaje del texto, proponemos al lector fragmentar el poema en diez partes, de diferente extensión de versos, de la siguiente manera:

5	Vendrá de noche cuando todo duerma, vendrá de noche cuando el alma enferma se emboce en vida, vendrá de noche con su paso quedo, vendrá de noche y posará su dedo sobre la herida.	
10	Vendrá de noche y su fugaz vislumbre volverá lumbre la fatal quejumbre; vendrá de noche con su rosario, soltará las perlas del negro sol que da ceguera verlas, ¡todo un derrochel	19
15	Vendrá de noche, noche nuestra madre, cuando a lo lejos el recuerdo ladre perdido agujero;	20
	vendrá de noche; apagará su paso mortal ladrido y dejará al ocaso largo agujero...	30

¹⁴ *Ibid.*, p. 609.

¹⁵ *Ibid.*, p. 610.

20	¿Vendrá una noche recogida y vasta? ¿Vendrá una noche maternal y casta de luna llena? Vendrá viniendo con venir eterno; vendrá una noche del postrer invierno... noche serena...	4º
25	Vendrá como se fue, como se ha ido —suena a lo lejos el fatal ladrido—, vendrá a la cita;	
30	será de noche mas que sea aurora, vendrá a su hora, cuando el aire llora, llora y medita...	5º
35	Vendrá de noche, en una noche clara, noche de luna que al dolor ampara, noche desnuda, vendrá... venir es porvenir... pasado que pasa y queda y que se queda al lado y nunca muda...	6º
40	Vendrá de noche, cuando el tiempo aguarda, cuando la tarde en las tinieblas tarda y espera al día, vendrá de noche, en una noche pura, cuando del sol la sangre se depura, del mediodía.	
45	Noche ha de hacerse en cuanto venga y llegue, y el corazón rendido se le entregue, noche serena,	7º
	de noche ha de venir... ¿él, ella o ello? De noche ha de sellar su negro sello, noche sin pena.	8º
50	Vendrá la noche, la que da la vida, y en que la noche al fin el alma olvida, traerá la cura; vendrá la noche que lo cubre todo y espeja al cielo en el luciente lodo que lo depura.	9º

55 Vendrá de noche, sí, vendrá de noche,
 su negro sello servirá de broche
 que cierre al alma;
 vendrá de noche sin hacer ruido,
 se apagará a lo lejos el ladrado,
 60 vendrá la calma...
 vendrá de noche...¹⁶

109

1º — vv. 1-12

La apertura del poema sugiere ya la atmósfera peculiar por la que habrá de transitar el resto del texto. El clima es quieto, calmo, silente; las palabras claves son *noche*, *duerma*, *enferma*, *quedo*, *herida*. La representación de la vida como una enfermedad y una herida de la cual la noche-muerte será el remedio posibilita el juego antitético de una muerte dadora de salud (“...vendrá de noche cuando el alma enferma / se emboce en vida...”), que es la vida verdadera. La noche-muerte se insinúa en su trascendencia a través de otras antítesis que ponen en marcha el mecanismo de las *concordantiae oppositorum* reunidas y armonizadas en y por un ente que aparece como absoluto: “...vendrá de noche con su *paso quedo*...” La antítesis evoluciona a veces en oxímoron: “...soltará las perlas/ del negro sol...” Completan la configuración de la atmósfera dos recursos fónicos claves: el uso de la rima interna (“...y su fugaz *vislumbre*/ volverá *lumbre* la fatal *quejumbre*...”), y la recurrencia de la anáfora *vendrá de noche*, en la cual vamos a detenernos.

Tal como se presenta en este primer fragmento de doce versos que hemos considerado, la anáfora *vendrá de noche*, repetida seis veces, está constituida por un verbo futuro más un sintagma (*de noche*) de carácter claramente adverbial. La muerte, aludida por el sustantivo *noche*, está significada no por la noche misma en cuanto ente sustancial *per se*, sino por la circunstancia temporal de la hora en que la muerte habrá de venir. Mario J. Valdés señala que la elección de no nombrar directamente a la muerte se condice con el propósito de evocarla a través de la expectación: “... death is never named directly, for if it were named, the expectation would have ended and death would have been evoked by the narrator”.¹⁷

2º — vv. 13-15

Debemos señalar aquí las múltiples posibilidades interpretativas que se abren con la aposición *noche nuestra madre* que modifica ahora al sustantivo *noche*. Lo maternal como atributo de la muerte, amén de ratificar el carácter femenino de ésta, presente en gran parte de la tradición occidental, connota

¹⁶ EN MIGUEL DE UNAMUNO, *Obras Completas*, Madrid, Escelicer, 1969, vol. VI, pp. 745-746.

¹⁷ MARIO J. VALDÉS, *op. cit.*, p. 122.

cierto matiz afectivo e incluso ponderativo: morir es abandonarse plácidamente en brazos de la madre, esto sería, volver al origen. La madre es alfa y omega, nacer y morir; la noche-muerte parece surgir de estas líneas como una suerte de regresión a la pre-vida, al seno del origen primero, o mejor, para usar una expresión netamente unamuniana, al seno de la "ultracuna".

Pero interesa sobre todo reparar en el sutil matiz nominal introducido por la aposición *noche nuestra madre*, con lo cual el carácter decididamente adverbial de la anáfora inicial *vendrá de noche* pasa ahora a empaparse de un tinte nominal que representa, bien que en forma aún incipiente y por demás ambigua, un primer paso en el proceso de sustantivación de la fórmula anafórica y, correlativamente, en el proceso de sustanciación de la muerte.

3º — vv. 16 - 18

Se retorna al sintagma adverbial del primer fragmento; he aquí por qué decíamos que el proceso de sustantivación era gradual pero discontinuo y fluctuante. Después de la adquisición de un leve cariz nominal por parte del circunstancial de tiempo, éste vuelve ahora a su neto carácter adverbial.

4º — vv. 19 - 27

Continúan en esta sección las *concordantiae oppositorum* ("¿Vendrá una noche *recogida y vasta*? / ¿Vendrá una noche *maternal y casta*?..."). Este recurso culmina en un verso peculiarmente logrado en su propósito de sugerir una marcha constante y permanente, durativa, donde parece revivir la sententia heraclitana acerca de que lo único verdaderamente inmóvil es el movimiento mismo: "Vendrá viniendo con venir eterno...". El uso del gerundio y la triple repetición del lexema *ven-/vin-*, con lo cual se logra asimismo una anáfora interna y una marcada aliteración, rubrican la pertinencia estilística de la línea. El *fatal ladrido* del v. 26, que retoma el motivo ya insinuado en el v. 14, es interpretado por Valdés como la individualidad que reside en la memoria y que se pierde bajo la noche-muerte.¹⁸

En cuanto a la evolución de la fórmula anafórica en este fragmento, observamos una importante modificación que nuevamente nos aleja de la univocidad del carácter adverbial que aquélla presentaba en la sección anterior. En efecto, la anáfora suplanta aquí la preposición *de* por el artículo *una*, con lo cual introduce un nuevo factor de ambigüedad en la sintaxis: "¿Vendrá *una* noche *recogida y vasta*...?" El indefinido *una* nos permite una doble interpretación, ya que *una noche* puede ser aún un sintagma adverbial con función de circunstancial de tiempo, o bien ser un sintagma nominal sujeto de *vendrá*. En el plano de la entonación, de las tres ocurrencias anafóricas del fragmento, las dos primeras (vv. 19 - 20) presentan una forma interrogativa, y la tercera (v. 23)

¹⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 121: "Man's individuality rests in memory; the barking in the night is an omen of impending destruction, but it is lost under the cover of night".

una forma aseverativa. Tanto la función posiblemente nominal del sintagma *una noche*, cuanto la transformación de una forma interrogativa en otra aseverativa, significan un nuevo paso en el proceso de sustanciación de la muerte, que, como vemos, va tomando mayor cuerpo a medida que, verso a verso, el poema avanza al ritmo que impone el concomitante avance de esta *noche* mortal.

5º — vv. 28 - 30

Persisten los oxímoron (“...será de *noche* mas que sea *aurora*...”), y sugerentes rimas internas (“...será de noche mas que sea *aurora* / vendrá a su *hora*, cuando el aire *llora*, / *llora* y medita...”).

La fórmula anafórica regresa al sintagma adverbial, con la sola variante de la sustitución del verbo *vendrá* por *será*. Esta conmutación no nos parece gratuita, pues denota en el plano lexical una mayor sustancialidad de la muerte, al ser su inminente presencia evocada no ya por un verbo de puro movimiento, sino por el verbo entitativo por excelencia. No cabe discutir, empero, la neta adverbialidad de la anáfora en esta sección.

6º — vv. 31 - 42

Se produce aquí una virtual anulación del fluir temporal, merced a un apretado juego conceptista que entraña como correlato no pocas finezas acústicas: “...vendrá... venir es porvenir... pasado / que pasa y queda y que se queda al lado / y nunca muda...” Y luego: “...cuando el tiempo aguarda, / cuando la tarde en las tinieblas tarda...” Las sucesivas instancias temporales se confunden y anulan mutuamente en un torrente donde la celeridad de la expresión —advértanse el polisíndeton, las aliteraciones y la reiteración léxica— parece sugerir la precipitación final de un tiempo que se agota con la venida de la muerte. En este contexto de tan clara temporalidad, Unamuno vuelve a su inicial anáfora adverbial, *vendrá de noche*.

7º — vv. 43 - 45

En estos tres versos, donde el poeta parece entregarse dulcemente a esa noche-muerte —que había llamado antes *nuestra madre*—, nuevamente estamos frente a un giro sintáctico que convierte a la fórmula anafórica en una construcción ambigua: “Noche ha de hacerse en cuanto venga y llegue...” Si bien no aún unívocamente, el verso apunta a lo nominal; es obvio que *noche* es aquí sujeto del reflexivo *hacerse*; sin embargo —y es lo que nos importa— no está claro que esa misma noche —y no otra tácita— sea también sujeto de *venga y llegue*, acción principal de la noche-muerte. Sea como fuere, hay un elemento nominal y una *noche* sujeto que hace avanzar la sustanciación de la muerte, como también la hace avanzar un verbo *hacerse* cuyo carácter reflexivo significa para su sujeto una mayor “entidad”.

Nueva caída en el sintagma adverbial *de noche*, mas esta vez con el verbo pospuesto y en futuro perifrástico, *ha de venir*, con su evidente matiz de obligatoriedad. El sujeto de este futuro inevitable está expresado a continuación y bajo una forma dubitativa: hay la certeza de la existencia de la muerte, pero hay la duda acerca de su esencia: "...¿El, ella o ello?" La enunciación expresa de este sujeto —aún desdibujado e hipotético, de carácter condicional, disyuntivo e indeterminado— abona el terreno para el próximo y decisivo paso en el proceso de sustantivación del sintagma anafórico y la correlativa sustanciación de la muerte.

Llegamos en esta sección a la transformación clara y acabada del inicial sintagma adverbial *de noche* en un inequívoco sintagma nominal, producto de la simple conmutación de la preposición *de* por el artículo *la*, merced a lo cual la noche pasa a operar como sujeto expreso del verbo: "Vendrá *la noche*..." Este resultado es el polo opuesto del inicial *vendrá de noche*, y significa el acabamiento del proceso de sustanciación de la muerte, que ha hecho sentir su inminencia a lo largo de todo el poema a través de la evocación de su entorno, sus circunstancias temporales, sus atributos y sus efectos, y que ahora llega por fin, cobrando entidad propia. La hora de la muerte —la noche— es ahora la misma muerte, la muerte-sustancia, concreta, no ya inminente sino presente. Es la muerte-persona que nos acerca a Dios, también Persona y cuya imagen somos: "...vendrá la noche que lo cubre todo / y espeja al *cielo* en el *luciente iodo* / que lo depura."

Para la clausura del poema, el autor ha optado por una integración de las formas adverbial y nominal. Se repite la fórmula temporal *vendrá de noche* cuatro veces, mas se añade una sugestiva variante de la fórmula nominal lograda en la sección anterior, donde el sustantivo sujeto *noche* es suplantado por *calma* para denotar una muerte de la cual resulta un atributo: "Vendrá *la calma*...". Como bien observó Marías, el uso de los puntos suspensivos "niega el final",¹⁹ y abre una perspectiva de trascendencia después de esta muerte que finalmente, sin hacer ruido, ha llegado, identificando, en su carácter de realidad total y definitiva, su propia sustancia con su circunstancia temporal, a través de la integración de las dos formas descriptas. La muerte es ella misma y es la hora de su llegada.

Hemos asistido, pues, a través de la gradual conversión de la inicial fórmula adverbial denotativa de la muerte en una fórmula final de neto carácter nominal, a un proceso de sustanciación de la muerte que la vuelve de potencial

¹⁹ JULIÁN MARÍAS, *op. cit.*, p. 150.

en actual, de circunstancial en sustancial, de inminente y sugerida en presente y concreta. Este proceso, bien que progresivo, es, como vimos, discontinuo y fluctuante, pues desarrolla un movimiento pendular de avances y retrocesos en la consecución de lo sustancial, según analizamos sección por sección, y que podríamos esquematizar de la siguiente manera:

1	2	3	4	5
sintagma adverbial	sintagma nominal ambiguo	sintagma adverbial	sintagma nominal ambiguo	sintagma adverbial
6	7	8	9	10
sintagma adverbial	sintagma nominal ambiguo	sintagma adverbial	sintagma nominal inequívoco	integración adverbial- nominal

Como se podrá advertir, el esquema presenta un aspecto levemente espejular, con un punto de inflexión o rotación —el cristal espejado, digamos— en el límite entre las secciones cinco y seis —ambas de sintagmas adverbiales— en torno del cual se articula el reflejo de la segunda mitad sobre la primera.

CONCLUSIONES

El poema ha querido decirnos de qué manera la realidad de la muerte es un paulatino “hacerse”, un gradual tomar cuerpo que se inicia en el corazón mismo del poeta que se dispone a anticiparla imaginativamente. Esta muerte se insinúa primero a través de sus aspectos colaterales —momento, características y efectos de su venida— y acaba con su presentación misma como sustancia *per se*. Cuando llegamos a esta instancia, es obvio que la actividad imaginativa de la muerte debe cesar, ante su presencia “efectiva” en esta anticipación mental y emotiva, y con ello es fuerza que el poema mismo acabe.

Este “hacerse” de la muerte, que hemos seguido paso a paso, y que acaba con su sustanciación definitiva, responde, como vimos, a un ritmo pendular y discontinuo, aunque progresivo. En las diez secciones en que dividimos el texto, a cada una de ellas donde ocurre un sintagma adverbial, sucede otra donde ocurre otro que apunta a lo nominal o bien es nominal, para después retroceder en el próximo fragmento a otra ocurrencia de un sintagma adverbial. Se trata, pues, de un movimiento de marcha y contramarcha. Pero decimos igualmente que el ritmo es progresivo, porque los retrocesos a lo adverbial no impiden la final sustantivación de la noche y con ella la sustanciación de la muerte. Por otra parte, si nos detenemos en las secciones 2º; 4º; 7º y 9º; donde ocurren

elementos nominales, observamos cómo en las tres primeras el sintagma anafórico sólo se presenta como ambigua o inciertamente nominal, en tanto que en la sección novena surge ya como un inequívoco sujeto expreso de *vendrá*. Esto es también una progresión.

Pero ¿qué interpretación podemos dar a este carácter discontinuo en el proceso sustantivador de la noche? Se nos ocurre —y esto sin que necesariamente adhiramos a un criterio sicologista de la estilística— que este recurso pendular de un paso adelante y otro atrás en la sustanciación de la muerte responde a la peculiar personalidad contradictoria de don Miguel, pues surge de un movimiento síquico ondulante, vacilante, encontrado consigo mismo. El poeta, puesto a anticipar la realidad de la muerte —de *su* muerte— a través de la imaginación, no se decide sin más a imaginarla en toda su entidad y acabamiento. Unamuno, como él mismo dice en un célebre soneto, “quiere querer lo que no quiere”, duda, avanza y retrocede, hace y deshace en su interior esta imagen ontológicamente acabada de la muerte, que al fin acepta. Se trata, pues, de un proceso entrecortado, agónico; detrás de una aparente atmósfera de calma y aceptación hay una corriente subterránea en sentido inverso, de lucha interior y sentimientos contradictorios respecto de la muerte cuya venida se espera. Casi nos atreveríamos a hablar de una dualidad estilística en el texto, que responde a la existencia de esos “dos Unamunos” que Blanco Aguinaga llama “el Unamuno contemplativo” y “el Unamuno agonista”: la quietud y el sosiego exteriores descansan en verdad sobre una estructura más profunda que revela, a nuestro entender, el veraz sentimiento del autor, el habitual y omnipresente sentimiento trágico de la vida. Proponemos no descuidar de aquí en adelante este aspecto agónico hasta ahora no del todo subrayado en el poema, oculto sin duda a los ojos del lector por el más evidente clima de plácida aceptación que trasunta la superficie del texto.²⁰

Por último, una consideración conclusiva. Se ha visto de qué modo la muerte sólo adquiere ser *per se* hacia el final del poema, cuando *la noche* sustituye al inicial *de noche* y se convierte así en el sujeto de la acción. Esto puede traducirse en la siguiente proposición, que no por obvia deja de ser válida: la

²⁰ MARIO J. VALDÉS parece no advertir el carácter encontrado y contradictorio del proceso de sustanciación de la muerte, al destacar su aspecto progresivo en desmedro de su condición de marcha discontinua de avances y retrocesos: “This sensation (of waiting, of expectation), together with the insistent sound pattern of regular repetition builds up in a crescendo, much in the same way Ravel creates a crescendo by repetition in his *Bolero*.” (*Op. cit.*, p. 120). Aplicar el término *crescendo* al proceso que hemos descrito en este poema nos parece poco adecuado. Valdés fundamenta su símil en una “regular repetition” que a nosotros, según hemos dicho, no nos resulta tan regular ni uniforme, sino más bien contradictoria y fluctuante. La referencia al *Bolero* de Ravel, por otra parte, tampoco se nos antoja demasiado pertinente; el *Bolero* descansa sobre un mismo motivo monótono que sólo varía en intensidad y volumen y acaba —al menos en nuestro caso— por aburrir al oyente. Nada más alejado del efecto de atención permanentemente en vilo que provoca el poema de Unamuno. Si por fuerza debemos transportar aquí un término musical como *crescendo*, opinamos que guardan más afinidad con el texto los clásicos *crescendi* de las oberturas rossinianas, dado que éstas no descansan exclusivamente sobre un *crescendo* continuo, sino que entrañan una mayor variedad temática en su desarrollo musical.

muerte, sólo *es* cuando *acaba* de llegar, es decir, sólo existe cuando hay un muerto concreto, una *persona* muerta en donde ella —ente abstracto y potencial hasta entonces— se ha encarnado. Esta verdad evidente nos permite derivar dos observaciones.

En primer término, debemos recordar aquí la idea unamuniana —de cuño existencialista, por cierto— acerca de que la *persona* solamente se logra con y en la muerte. Somos, mientras vivimos, un puro existir; nuestra acabada esencia personal se alcanza cuando dejamos de existir. Al respecto, dice Ciriaco Arroyo:

... el problema de la personalidad consiste en reconocer las contradicciones que esencialmente nos constituyen [...] y en luchar denodadamente contra ellas [...]. Esta lucha tiene como meta el definirse, el ser algo determinado: "que es el fin de la vida hacerse un alma".²¹

Esta definición o determinación de la propia persona se logra efectivamente con la muerte, pero podemos acercarnos a ella, mientras vivimos, gracias a una anticipación imaginativa del momento supremo:

Vendrá de noche sí, vendrá de noche,
su negro sello servirá de *broche*
que cierra el alma...

A este deseo de completar, de delimitar esencialmente el propio yo, se debe, según nuestra opinión, el tono contemplativo que surge primera y más claramente de la superficie del poema: la atmósfera de quietud y de casi impaciente aceptación de la muerte. No es otra cosa que el deseo de alcanzar la propia persona, y la necesidad irrenunciable de que esa persona sea inmortal.

Podemos decir, pues, que persona y muerte se realizan como sustancias *per se* merced a su encuentro; ambas se constituyen mutuamente, y se realizan en y por su unión. No hay muerte más que encarnada en una persona muerta, ni hay persona ontológicamente acabada más que en el momento en que su existencia es coronada por el *broche que cierre el alma*. "Que cierre", esto es, que limite, que defina, que dé esencia. Unamuno se sitúa así en la antítesis de la opinión epicúrea, según la cual hombre y muerte jamás se encuentran, pues mientras hay aquél todavía no vino ésta, y cuando viene ésta ya no existe aquél. En la visión unamuniana, hombre y muerte se soportan recíprocamente, y se requieren uno a otro para alcanzar su plena realidad.

JAVIER R. GONZÁLEZ
Universidad Católica Argentina
Becario del Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas

²¹ CIRIACO M. ARROYO, "San Manuel Bueno, Mártir y el sistema de Unamuno", en *Hispanic Review*, XXXII (1964), p. 237.

SOBRE FORMAS VERBALES DE VOSEO CON DIPTONGACION EN LA RAIZ EN SALTA

I. Motivación de la presente investigación

La significativa cantidad de ocurrencias que se produjeron en las grabaciones y observaciones directas sobre "voseo"¹ hechas en Salta de formas verbales pertenecientes a verbos con irregularidad vocálica de raíz (como morir, sentir, jugar, colgar, etc.) que presentan una particular conformación morfológica, despertó en mí la curiosidad de investigar acerca de ellas. No aparece incluido en ninguna de las clasificaciones que sobre tipos de voseo se han hecho en nuestro país y en América en general.² Las provincias argentinas que registran con seguridad las variantes de voseo a que me refiero son Salta, Jujuy, Tucumán y Catamarca.³ (Esto no quiere decir que no pueda haber otra que lo ofrezca). Dichas formas verbales de voseo presentan diptongación en la raíz: ruedés, adquierás, aciertés, vuelvás, sientás, muerás, etc. Los verbos que las ofrecen son los que el *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española* incluye como pertenecientes a irregularidades vocálicas de raíz, tipos III, IV, V, VI, I-III y II-IV, que ofrecen diptongación de vocal radical "e", "i", en "ié" y "o", "u" en "ué" en las formas fuertes de los presentes de indicativo y cierre "o" > "u" y "e" > "i" en las débiles de dichos tiempos (solamente en los con irregularidad doble vocálica o mixta).⁴

¹ Las investigaciones sobre voseo en Salta forman parte de un programa mayor que pertenece al proyecto "Estudio del español hablado en la Arg. Mediterránea" dirigido por las doctoras Alicia Malanca y Nora Prevedello. El tema dos fue precisamente la investigación sobre "voseo".

² Este tipo de voseo no aparece en trabajos que ofrecen clasificaciones, como los de: ALONSO, AMADO, "Voseo gauchesco", (BDH, III), 1920; DONNI DE MIRANDA, NÉLIDA, "Sobre la variación diatópica del español en la Argentina" en *Actas del II Congreso Nacional de Lingüística*, San Juan, Universidad Nacional, 1981 (t. 2); FONTANELLA DE WEINBERG, BEATRIZ, "Algunos aspectos del voseo hispanoamericano", Bahía Blanca, 1979; "La constitución del paradigma pronominal del voseo", (1977); "Analogía y confluencia paradigmática en formas verbales de voseo" (1976) y "La oposición 'cantes/cantés' en el español de Buenos Aires"; KANY, CHARLES, *Sintaxis Hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1970; LAPESA, RAFAEL, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1984; "El voseo, eliminación de vosotros" —cap. XXVII: "El español de América", 130— y "Las formas verbales de segunda persona y el origen del voseo" en *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, 1970; RONA, PEDRO JOSÉ, *Geografía y morfología del voseo*, Porto Alegre, Pontificia Universidad Católica, 1967; SIRACUSA, ISABEL, "Morfología verbal del 'voseo' en el habla culta de Buenos Aires" en *Estudios sobre el español hablado en las principales ciudades de América*, Lope Blanch, México, UNAM, 1977; VIDAL DE BATTINI, BERTA, *El Español de la Argentina*, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, 1964; ZAMORA VICENTE, ALONSO, "Voseo" en "Español de América" en *Dialectología Española*, Madrid, Gredos, 1980.

³ En Jujuy, este tipo de voseo es mencionado y registrado por Ana María Postigo de Bedia y su equipo. En San Miguel de Tucumán, M. M. de Uslenghi y M. E. P. de Albiero en "El voseo en San Miguel de Tucumán" (*Boletín del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas*, número 4, Univ. Nacional de Tucumán, 1984) lo registran también.

⁴ R. A. E., *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, pp. 270-271.

II. Tipos de voseo en Salta

Conviene, para una mayor comprensión del tema a tratar, indicar cuáles son los tipos de "voseo" que aparecen en la ciudad de Salta.

El cuadro que sigue sintetiza y visualiza las clases que pueden establecerse de acuerdo con las clasificaciones ya existentes. En particular sigo la que establece la doctora Nérida Donni de Mirande en "Sobre la variación diatópica del español en la Argentina".⁵

Añado la denominación de "pleno" al I y al II y de "híbrido" al tipo III (este último de acuerdo con lo dispuesto por el grupo del interior de investigaciones dialectológicas al que pertenezco, ya nombrado) y agrego el tipo V. (Aclaro que he invertido la numeración: el tipo IV de la doctora Mirande es el III en mi clasificación y viceversa. La razón es que parece más importante el voseo híbrido por su amplia difusión en el interior del país).

CUADRO N° 1

Clase	Denominación	Suj.	Especificación de las formas verbales
I	voseo pleno y verbal monoptongado	vos	2das. pers. del plural de los presentes de indicativo y subj. "monoptongadas" en <i>ás/és</i> (1º c.), <i>és/ás</i> (2º c.), <i>is/ás</i> (3º c.); imperativo: <i>á, é, í</i> .
II	voseo pleno y verbal con alternancia	vos	Idem al Iº con alternancia <i>és/is</i> para presente de indicativo de 2ª conjugación.
III	voseo híbrido (6)	vos	2das. pers. de presente de indicativo y subjuntivo correspondientes a "tú".
IV	voseo pleno con paradigma mixto	vos	2das. pers. del plural de los presentes de indicativo y subjuntivo con paradigmas <i>ás/is; is/ás</i> .
V	voseo "atípico"	vos	2das. pers. de presentes de indicativo y subjuntivo de verbos con irregularidad vocálica de raíz.

⁵ En *Actas del Segundo Congreso Nacional de Lingüística (op. cit.)*. En dicho estudio establece la siguiente clasificación de formas verbales que distribuye en las regiones lingüísticas que establece en Argentina:

Clase	Denominación	Suj.	Especificación de las formas verbales
I	voseo verbal "monoptongado"	vos	2das. pers. del plural de los presentes de indicativo y subjuntivo monoptongadas en <i>ás/és</i> (1ª conj.), <i>és/ás</i> (2ª conj.); <i>is/ás</i> (3ª conj.); imperativo: <i>á, é, í</i> .
II	idem con alternancia	vos	Idem al I con alternancia <i>és/is</i> para el pte. de indicativo.
III	voseo verbal con paradigmas mixtos	vos	2das. personas del plural de los presentes de indicativo y subjuntivo con paradigmas <i>ás/is; is/ás</i> .
IV	voseo verbal con formas de 2ª pers. singular	vos	2das. personas correspondientes a "tú" (<i>cantas, vives, etc.</i>).

⁶ José PEDRO RONA, *Geografía y morfología del voseo*, Porto Alegre, Pontificia Universidad Católica, 1967.

Los tipos distinguidos en el cuadro como I, II, III y IV han sido ya estudiados en el trabajo general de voseo que hicimos en Salta —del que ya hablé—; el tipo V por su escasa relevancia para la encuesta aplicada fue solamente mencionado.

La denominación de “voseo híbrido” en el cuadro corresponde a formas como “vos tienes”, “vos cantas”, “vos vengas”, etc. Están comprendidas en él las formas de presente indicativo y subjuntivo.⁷ No es dominante en Salta en cuanto al indicativo, pero sí en lo que respecta al subjuntivo.

El voseo consignado en el cuadro como tipo V lo llamo “atípico”, porque por sus caracteres combinados se aparta de los tipos conocidos y tanto podría ser considerado como variante del tipo I o del tipo III con los que tiene rasgos morfofonemáticos comunes.

III. Caracterización del voseo atípico

3.1. Se presenta este fenómeno en el presente de subjuntivo y pocas veces en el de indicativo en algunos verbos con irregularidad vocálica simple o mixta, tipos III, IV, V, VI, I-III y II-IV, según clasificación del *Esbozo...* (*op. cit.*).⁸

⁷ Respecto a que las formas de segunda persona del singular a las que Henríquez Ureña llama “ambiguas” —que no sean de los presentes— sean o no verdaderamente del singular (homomórficas) por reducción de las del plural, polémica iniciada por el nombrado investigador en B. D. H. IV-1936, “Introducción” y en su *Gramática Castellano II*) no es tema del presente trabajo; pero aunque no lo sea, pienso que para avalar la pertenencia a la segunda persona singular, deben tenerse en cuenta opiniones como las siguientes que se basan en hechos histórico-lingüísticos: GERMÁN DE GRANDA en “Las formas verbales diptongadas en el voseo hispanoamericano, una interpretación sociohistórica de datos dialectales” en *Estudios Lingüísticos Hispánicos, Afrohispánicos y Criollos*, Madrid, Gredos, 1978. Tanto Kany, como otros dialectólogos como Tiscornia y Flores, e historiadores de la lengua como Lapesa consideran que las formas verbales del que llamamos “voseo híbrido” pertenecen a la segunda persona del singular. Sin embargo, LAPESA mismo en “Las formas verbales de segunda persona...” § 1- (*op. cit.*) opina que no puede dudarse de que lo sean “vos pones”, “vos sales”, “vos tienes”, “vos sabrás”; pero en “vos estás”, “vos vas”, “vos ves”, “vos irás”, “vos ibas”, “vos tenías”, “vos tomabas”, “vos pudieras” cree que puede aceptarse la posibilidad de que la evolución de las formas verbales de segunda persona plural hubiera coincidido fonéticamente con las de segunda persona singular. Lo lleva a aceptar esta posibilidad el abrumador voseo hispanoamericano, ya que estas formas se usan no sólo en lugares en que “vos tienes y vos cantas son habituales, sino también donde se usan vos tenés y vos cantás”.

⁸ Los verbos que en Salta seleccionamos de más uso para este tipo de voseo, entre los irregulares en los que se produce la anomalía son:

III (1º c): calentar, cerrar, encerrar, despertar, empedrar, helar, sembrar, sentar, tropezar, mentar, y ensangrentar;

(2º c): defender, encender, atender, entender, perder y querer;

(3º c): discernir;

VI (1º c): acordar, recordar, acostar, colar, consolar, contar, forzar, mostrar, probar, rogar, soldar y soltar;

(2º c): oler, volver, revolver, morder, envolver y remover;

V: adquirir, inquirir;

VI: jugar.

I-III: sentir, mentir, preferir, digerir, convertir y divertir;

II-IV: dormir y morir.

Con el presente de indicativo hemos detectado ocurrencias solamente en las observaciones directas y exclusivamente en los verbos irregulares del tipo III (diptongación é > ié).

La frecuencia no es igual en todos los verbos en que puede producirse este tipo de voseo, ocupando el último lugar entre las tres variantes posibles —en pocas es el segundo— y en algunos verbos no registra ocurrencias.

3.2. Esta forma verbal es muy especial en cuanto a conformación morfológica presentando:

a) diptongación de la vocal átona (e - i > ié y o - u > ué) en la raíz. (Lo normal en estos verbos es que diptongue la vocal en las formas fuertes y no en las débiles, como ocurre en la evolución normal de la lengua con las vocales “e” y “o”);

b) terminaciones “ás”, “és”, “ís” con acento, normales del voseo señalado como I (formas monoptongadas o contractas);

c) el resultado es una aparente hibridación de morfemas: raíz de segunda persona del singular y terminación de segunda persona plural monoptongada.

3.3. Ejemplos de inflexiones de voseo “atípico”.

CUADRO Nº 2
Ejemplos de inflexiones de voseo “atípico”

Irreg.	Sujeto	1ª Conjugación		2ª Conjugación		3ª Conjugación	
		pte. ind.	pte. subj.	pte. ind.	pte. subj.	pte. ind.	pte. subj.
III: e <i>é</i> lé	vos	stembrás	stembrés	enclendés	enclendás	-----	disciernás
IV: o > u <i>é</i>	vos	-----	muestrás	-----	vuelvás	-----	-----
V: i <i>é</i> lé	vos	-----	-----	-----	-----	-----	adquierás
VI: u <i>é</i> lé	vos	-----	juegués	-----	-----	-----	-----
6-III: e <i>é</i> lé e <i>é</i> lé	vos	-----	-----	-----	-----	-----	mientás
III-IV: o <i>é</i> u o <i>é</i> u <i>é</i>	vos	-----	-----	-----	-----	-----	duermás

(Referencia: La raya débil indica que la irregularidad no se produce en ese tiempo y la fuerte que no hay verbos en esas conjugaciones para esa irregularidad).

Oraciones: “Vos te dormís sentado; no te ‘duermás’ ahora que pasan esta película tan interesante por la tele”. “Vos ‘empiezá’ ahora. No ‘comencié’ cuando te parezca a vos”. “Vos ‘mostrás’ siempre todo; no ‘muestrés’ eso ahora”. (Son extraídas de grabaciones).

IV. Sobre los resultados de las investigaciones realizadas en Salta sobre voseo “atípico”

Durante dos años realicé investigaciones sobre este tipo de voseo en la ciudad de Salta, con las alumnas de Licenciatura en Letras de la Universidad

Católica. Efectuamos grabaciones, observaciones directas, una encuesta escrita y otra oral.

Las oraciones de los cuestionarios de ambas encuestas abarcaron el espectro de situaciones posibles en el habla dadas por la actitud del hablante.⁹ Solamente cuatro en el presente de indicativo y las restantes en el presente de subjuntivo. Los verbos seleccionados fueron los de más frecuencia en el habla de Salta entre los que presentan las irregularidades mencionadas. Los resultados unificados de ambas encuestas fueron:

CUADRO Nº 3

Variante	Monoptóngada	2ª Pers. Sing.	Atípica
indicativo	59 % (38 %)	40 %	1 %
subjuntivo general	21 % (38 %)	69 % (28 %)	10 %
	40 %	54 %	6 %

La variante atípica en las encuestas disminuyó ostensiblemente respecto a los resultados de las observaciones y grabaciones. La causa es seguramente la dada por el propio hablante que dijo que dicha variante era exclusivamente coloquial y familiar. Se daba solamente en situación informal.

De todas maneras, aunque en menor proporción, ambas encuestas confirmaron la existencia de esta variante verbal voseante "coloquial informal" en todas las generaciones de todos los niveles en la ciudad de Salta. Tal situación despertó en mí el interés por indagar acerca de la causas que habrían motivado su surgimiento.

⁹ Las oraciones de la encuesta son las siguientes: E-I

(calentar) (despertar)
 Vos siempre _____ el agua (*calentás, calientas, calientás*). ¿A qué hora te _____
 (pensar) (acostar)
 vos? Lo cierto es que vos no _____ nada. Vos no te _____ temprano ¿no? ¡Ojalá
 (cerrar) (tender)
 _____ la ventana temprano! Quiero que vos _____ la cama, no tu hermano. Hacélo
 (querer). (perder) (mentir)
 como vos _____. Tal vez vos _____ tu apuesta. No _____ más vos, pues. Lo
 (sentir) (divertir) (probar)
 hago para que vos _____ mejor. Quiero que vos te _____. Cuando _____ la torta
 (soltar) (rogar)
 te va a gustar a vos. Te he dicho a vos siempre que no _____ el perro. Aunque me _____
 (oler) (volver)
 vos no vas a salir hoy. No _____ la comida vos. Deseo que _____ temprano vos hoy.
 (morder) (jugar)
 Como _____ el pan sin permiso no te daré de comer. ¡No _____ así vos, tan torpementel
 (dormir)

Cuando vos te _____ tratá de no roncar.

Observar: en la encuesta 1 las variantes iban en columna:

Ej.:
 Vos siempre *calentás*
calientas el agua.
calientás

V. Hipótesis que se plantean y razones que la fundamentan

Dos son para mí las hipótesis que se plantean acerca de esta variante de voseo en Salta, sobre cuya antigüedad no puedo opinar.

5.1. *Primera hipótesis.* La primera hipótesis que surge de las apariencias es que se trataría de una forma de segunda persona singular con acento en última sílaba propio de las formas monoptongadas o contractas. Se habría, en consecuencia, producido un desplazamiento acentual. Pertenería, por lo tanto al voseo tipo III, híbrido. Pero lo que yo creo que se opone a esta hipótesis es precisamente el desplazamiento acentual que convertiría la palabra en aguda, anormal en general en el español histórico con mayoría de palabras graves. En el español de América, a pesar de que son frecuentes las dislocaciones acentuales, no llegan a convertir las palabras en agudas sino en graves o esdrújulas, salvo en el caso de conglomerados con pronombres enclíticos (sientensén, pasemeló, etc.) en los que además hay doble acento con alófono más fuerte en la última sílaba. En Salta en el campo y en el nivel bajo urbano se dice: "máiz" por maíz, "ráiz" por raíz, etc., seguramente por la tendencia a la diptongación; y "cobrabámos" por cobrábamos, tal vez por evitar las esdrújulas; pero también "máma" por mamá.

También conviene tener presente lo que don Ramón Menéndez Pidal dice. Este ilustre estudioso especifica que en general el acento del verbo se conserva en romance español, tanto en las formas débiles (primera y segunda persona del plural) como en las fuertes (las demás).¹⁰

Si la variante atípica fuera de segunda persona singular, pertenecería al tipo III de voseo (híbrido). Lo dicho puede pesar en contra de esta hipótesis.

5.2. *Segunda hipótesis.* La segunda hipótesis es: el hablante ha escogido la segunda persona plural monoptongada (voseo I) y ha diptongado la raíz. Esta diptongación causaría sincretismo fonemático segmental con la segunda persona singular del mismo tiempo, evitado por el acento en última sílaba.

¿Cuáles son las razones que fundamentan esta hipótesis?

Las hay de tres clases: a) las que indican de qué tipo de voseo provienen por deducción de las cifras obtenidas en las encuestas; b) las que indican la causa de la evolución que da las formas atípicas; y c) las históricas.

5.2.1. Una primera razón que sostendría el nacimiento de la variante atípica por evolución de las formas monoptongadas surge de los resultados de las encuestas y es la siguiente: "hablantes de voseo monoptongado en el indicativo

¹⁰ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL en *Manual de Gramática Histórica Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, en el § 106 "Acento del verbo" dice: "1. El acento latino se conserva en general...". "4.a. Las personas nos, vos tienen (salvo en el perfecto débil) acento diferente que las otras cuatro, y conservan la diferencia en romance el presente indicativo, subjuntivo e imperativo".

con verbos de irregularidad vocálica, son los que usan la variante atípica en el subjuntivo". La razón es lógica: los que ya hacen uso del voseo híbrido en el indicativo, no tienen por qué cambiar en el subjuntivo; por lo tanto, el excedente de hablantes de voseo monoptongado en el indicativo (un 38 %) se vuelcan en el subjuntivo a la segunda persona singular y a la variante atípica. (Consultar el cuadro número 3). El 28 % elige la forma académica correspondiente a tú por creerla de más prestigio, o porque el menor uso oral del subjuntivo llevaría a elegir la escolástica, por influencia del tuteo, etc. Pero sin duda el 10 % restante que elige la variante atípica en el presente de subjuntivo proviene también de este excedente de hablantes de formas verbales monoptongadas en el indicativo.¹¹

5.2.2. Una segunda razón, que surge también de los resultados de las encuestas, proviene de la comparación de las distintas variantes de voseo en el presente de subjuntivo de los verbos con irregularidad vocálica. "Los resultados indican que cuando disminuye la variante monoptongada, aumenta la atípica", en cambio la de segunda persona del singular permanece con valores más o menos homogéneos (68 % para "mentir", 75 % para "sentir" y 77 % para "tender"). La forma monoptongada disminuye en relación inversa al aumento de la atípica (6 %, 2 % y 10 % para la primera y 26 %, 23 % y 13 % para la segunda) respectivamente. (Consultar el cuadro número 4).

CUADRO Nº 4

Resultados comparativos de voseo en presente de subj. entre verbos con irreg. voc.

Tiempo	Forma monopt.	Porc.	F. de 2ª Pers. Sing.	Porc.	F. Atípica	Porcent.
Pte. Subj.	mintás	6 %	mientas	68 %	mientás	26 %
	sintás	2 %	sientas	75 %	sientás	23 %
	tendás	10 %	tientas	77 %	tientás	13 %

5.2.3. Otra razón que proviene de la comparación de los resultados numéricos de las encuestas realizadas entre los verbos con y sin irregularidad vocálica en el presente de subjuntivo, es la siguiente: "algunos hablantes que usan voseo monoptongado en el tiempo dicho con verbos sin irregularidad vocálica, son los que eligen la variante atípica con los verbos de irregularidad vocálica". Observando los porcentajes respectivos vemos que los primeros llegan a una frecuencia de uso del 65 % aproximadamente, en cambio los segundos solamente al 20 % en la forma monoptongada; respecto a la variante de segunda

¹¹ Voseo con verbos de irregularidad vocálica.

Variantes Tiempo	Formas monoptongadas	Formas de 2ª pers. sing.	Atípico
pte. de indicativo	59 % (59,25)	40 % (39,50)	1 % (1,25)
pte. de subjuntivo	21 % (21,87)	60 % (60,62)	10 % (9,68)

persona del singular llega al 35 % en los primeros y al 70 % en los segundos que además ofrecen la variante "atípica" en un porcentaje del 10 %. (Consultar el cuadro número 5). Hay un 45 % de hablantes que usan la variante monoptongada con los verbos sin irregularidad vocálica que no lo hacen con los que tienen este tipo de anomalía. Estos se vuelcan así: un 35 % para la forma de segunda persona singular y un 10 % para la atípica. No hay otra posibilidad.

CUADRO Nº 5
Resultados de las encuestas con verbos con y sin irreg. vocálica en 2º, de subj.

Pta. Subj.	Variantes			2ª Pers. del Sing.						Atípica					
	Verbos / Niveles	Monoptong. (2º p. pl.)		A	M	B	R.G.	A	M	B	R.G.	A	M	O	R.G.
Sin Irreg. Vocálicas		56,--	51,66	66,66	64,85	46,--	46,34	13,13	35,15			--	--	--	--
Con Irreg. Vocálicas		27,34	15,12	14,84	19,10	64,71	70,15	74,71	69,85			7,68	10,12	11,75	9,51
sin 1. v. con 1. v.		casi 65 % casi 20 % dif. 45 %			casi 35 % casi 70 % dif. 35 %						10 %				

5.2.4. Una cuarta razón que sostiene la segunda hipótesis es la que indica que la causa de la evolución es el fenómeno fonético especial o esporádico de la "analogía". Este fenómeno, tan importante en la evolución de las lenguas, es el que pienso que actúa aquí de las siguientes formas:

a) en los casos de las irregularidades vocálicas de raíz simples (III, IV, V y VI) la inflexión de segunda persona del plural monoptongada, igual que la primera no diptonga por ser forma débil, sin acento en la vocal radical "e" y "o"; pero el hablante por analogía con las demás personas diptongadas tiende a homogeneizar la irregularidad y diptonga también; b) en el caso de las irregularidades vocálicas combinadas (I-III y II-IV) el hablante, ya sea porque tiende a unificarlas como en el caso de las simples; o porque rechaza el cierre vocálico propio de las primeras y segundas personas plurales de esos verbos (o > u y e > i) por sonarle mal al oído (murás, sintás) o porque no las conoce, adopta la diptongación de las otras formas. De acuerdo a este razonamiento, en la formación de estas formas de voseo habría actuado la "analogía".

5.2.5. La quinta razón que sostiene la segunda hipótesis es de orden histórico: la variante monoptongada es la que se usa primeramente en América y la que se difunde en todo el territorio de la conquista juntamente con el tratamiento "vos", para la segunda persona singular, fórmula primitiva y original del "voseo" hispanoamericano. El uso del pronombre "tú" con las formas verbales

correspondientes, así como también la construcción híbrida (vos y segunda persona singular del verbo) son del siglo XVII, cuando —como dice Germán de Granda¹²— una oleada innovadora de tipo culto con origen en Perú propagó paradigmas del tipo “vos tienes” dejando algunos rastros en Ecuador y Santiago del Estero (Argentina) principalmente. Nuestras investigaciones nos permiten afirmar que la zona actual de este voseo que llamamos “híbrido” es bastante grande y abarca gran parte del territorio nacional; pero sabemos también que al ser posterior el uso de las construcciones híbridas respecto a las monoptongadas existen más posibilidades de que la variante atípica haya surgido de la monoptongada.

5.3. Observar: Si la variante atípica fuera posterior a la introducción del voseo híbrido, lo que no sabemos, podría ser que algunos hablantes que no adoptaron esta forma nueva, siguieron con la suya (segunda persona plural), pero se acercaron a la de segunda persona singular mediante la diptongación. Es decir, habría actuado la analogía también en otra forma. Esto reforzaría la primera hipótesis, a pesar de lo dicho sobre acentuación; pero mientras no haya más estudios sobre la evolución del español en América, estará siempre presente el dilema planteado por las dos hipótesis.

VI. Conclusiones Generales

6.1. Una variante especial de voseo se produce en Salta y zonas aledañas que podríamos denominar “atípica” por sus peculiares características.

6.2. Dicha variante es en “apariencias” una hibridación: raíz de segunda persona del singular y terminación de segunda persona plural monoptongada. Ejemplo: muerdás, sientás, etc.

6.3. Aparece en los verbos con irregularidad vocálica de raíz tipos III, IV, V, VI, I-III y II-IV, según el *Esbozo...* (*op. cit.*). No ofrece casi ocurrencias en el presente de indicativo, en cambio sí (10 %) en el de subjuntivo.

6.4. El uso es coloquial y en situación informal.

6.5. La mayor frecuencia se da en los con doble irregularidad.

6.6. Aparece en todos los niveles socioculturales y generacionales.

¹² GERMÁN DE GRANDA en “Las formas verbales diptongadas en el voseo hispanoamericano...” en *Estudios lingüísticos, hispánicos afrohispanicos y criollos*, Madrid, Gredos, 1978 dice que “antes de que en la zona del Perú se impusiera totalmente el tuteo (siglo XVIII) otra innovación en las formas verbales conexas con el voseo, aún vigente, que sustituyó las hasta entonces empleadas por las singulares correspondientes, mientras que, por el contrario, se conservaba el pronombre elocutivo vos. Esta oleada innovadora, también de tipo culto y que debió tener su foco difusor en territorio actualmente peruano, propagó paradigmas del tipo ‘vos tienes’, frente a ‘vos tenéis/vos tenis’, pero quedó a su vez, enterada por la posterior imposición de ‘tú tienes’, dejando apenas restos en la zona interandina del Ecuador y en Santiago del Estero (Argentina) principalmente”.

6.7. Pueden plantearse dos hipótesis sobre su origen: 1) que pertenece al voseo III (hipótesis débil), y 2) que proceda del voseo I por evolución de las formas monoptongadas.

6.8. La causa de la evolución sería el fenómeno fonético de la analogía.

6.9. El aparecer regularmente en todos los niveles y generaciones permite incluirla en el sistema (el dialecto salteño) que modifica el suprasistema (el español) con una variante de voseo que mostraría al español de Salta y otras regiones en evolución.

CUADRO Nº 6
Resultados de la encuesta realizada en Salta con verbos con irregularidad
vocálica de raíz. (1987)

	Resultados por variantes según niveles									Resultados finales sin niveles		
	Nivel alto			Nivel medio			Nivel bajo					
	a	b	c	a	b	c	a	b	c	a	b	c
Calentar	83	17	0	74	26	0	40	60	0	63	34	0
Despertar	77	20	0	54	46	0	30	70	0	54	45	1
Pensar	60	20	3	54	46	0	40	60	0	58	42	0
Acostar	70	30	0	47	53	0	30	70	0	49	51	0
(Porc. m. ind.)	77,5	21,75	0,75	57,25	42,75	0	35	63		56,75	43	0,25
Cerrar	63	37	0	37	63	0	10	90	0	37	63	0
Tender	10	67	23	10	77	13	10	87	3	10	77	13
Querer	0	63	37	7	60	33	0	90	10	3	70	27
Perder	7	70	23	4	74	22	3	97	0	5	80	15
Mentir	3	63	34	4	60	36	0	57	43	3	60	37
Sentir	7	80	13	4	76	20	0	90	10	4	82	14
Divertir	7	93	0	4	84	12	0	93	7	4	90	6
Probar	67	33	0	43	57	10	37	60	3	49	50	1
Soltar	77	23	0	37	63	0	40	60	0	52	48	0
Rogar	63	33	4	50	50	0	60	40	0	58	42	2
Oler	7	83	10	14	76	10	17	80	3	12	80	8
Volver	43	57	0	37	63	0	13	77	10	31	68	3
Morder	23	60	13	10	77	13	10	83	7	40	82	12
Jugar	63	37	0	36	60	4	17	83	0	62	33	5
Morir	0	90	10	0	87	13	0	83	17	0	84	14
Dormir	10	70	20	0	84	16	0	97	3	4	84	12
(Porc. m. sub.)	28,12	59,93	11,68	18,56	69,43	12,62	13,56	79,18	7,25	23	65	9,93
(Porc. finales)	38	52,30	9,50	26,30	64,10	10,1	19,6	76,35	5,80	27,9	64,25	8,46

Referencias:

- a) Voseo monoptongado (segunda persona del plural)
- b) Voseo híbrido (vos y verbo en segunda persona del singular)
- c) Voseo atípico (particularidad local variante de a)

SUSANA L. MARTORELL DE LACONI
Universidad Católica de Salta

ALBERTO GIRRI: POESIA SOBRE POESIA *

Aunque pertenece cronológicamente a la generación del 40 en la Argentina, y a pesar de algunas afinidades que tiene su poesía temprana con esa generación, Alberto Girri no ha formado parte de ninguna promoción literaria. "Girri es una figura única e independiente dentro de la literatura argentina", según afirma Muriel Slade Pascoe (p. 12). Dice Horacio Castillo, rechazando su ligazón con los del 40, "a la restauración formal, al evanescente subjetivismo, a la desmayada retórica, opone un racionalismo incipiente, dinámico" (p. 15). Y este racionalismo ha sido la característica más notable de toda la obra de este poeta, algo que han comentado todos sus críticos. Castillo subraya "la formulación *racional*" de la poesía de Girri (p. 16); Enrique Pezzoni señala "esa empresa del *conocimiento* que es la poesía de Alberto Girri" (p. 101); Muriel Slade Pascoe se refiere al "estado de *lucidez*" que caracteriza esta poesía (p. 16); y Guillermo Sucre hace hincapié en su "conciencia [...] un camino hacia la *sabiduría*, como *conocimiento* y como *contemplación*" (pp. 347-348). Este intelectualismo, si no le confiere un lugar en ningún grupo claramente identificable por generación o revista o movimiento, sí le pone entre los escritores de lo que Roberto Juarroz ha llamado "poesía pensante". Las dos figuras argentinas que, además de Girri, caben dentro de esta categoría son el mismo Juarroz y Jorge Luis Borges (la cursiva es nuestra).

Como Juarroz y Borges, Girri también se preocupa por el lenguaje como tema esencial. Los textos de Girri, sin embargo, integran este tópico dentro del proceso de creación poética. Lo que resulta, como veremos, es una magnífica ejemplificación de la metapoética, o bien poesía escrita sobre la poesía misma, como ha señalado acertadamente Enrique Pezzoni (OP 153). A pesar de la "frialdad" que se le achaca con frecuencia, este tema infunde en estos poemas una *tensión* y una *agonía* palpables. Interesantísimo es el hecho que, además de discutir varias de las preocupaciones del lenguaje que surgen en Europa y América durante los últimos treinta años, estos poemas también reflejan, o mejor *prefigur*an de una manera sorprendente, la trayectoria de las más recientes teorías literarias de la postmodernidad, empezando con la llamada "nueva crítica" angloamericana que estaba en auge durante las décadas del 40 y del 50. Al principio el poeta, como los "nuevos críticos", tiene confianza en el poema como objeto *definido*, pero luego *pierde* esa confianza, y toma una postura más indagadora, de la cual viene la necesidad de buscar nuevas maneras de darle validez al poema. Girri mismo está *consciente* de esta línea en su obra y nombra a otros poetas que también han hablado de elementos

* Este trabajo fue realizado durante un seminario de la National Endowment for the Humanities en la Universidad de Kansas.

teóricos, y que han tenido bastante influencia en la teoría literaria de su tiempo, como Valéry, Eliot y otros (OP 153). Además de examinar las ideas sobre la literatura entrañadas en su poesía, vamos a ver que el desarrollo de las ideas en la poesía de Alberto Girri prefigura y es paralelo de una manera extraordinaria a la obra de uno de los principales teóricos norteamericanos, Murray Krieger.

El siguiente poema, de 1966, maneja los elementos esenciales de la "nueva crítica" que describe el poema como un objeto *estático* y *definido*, pero *no conectado* ni al autor ni a la realidad a que se refiere. Hasta el título explica claramente este propósito: "A la poesía entendida como una manera de organizar la realidad. No de representarla".

Lo que en ella place
place a la índole de las cosas,
inicialmente sin ir dirigidas a nadie,
y en esencia visiones,
y la reflexión
determinando que impulsos, ideas oscuras,
cobren análogo peso, homologadas
en sentencias que otras
sentencias transforman,
apremiadas
por lo que la poesía exige,
lo que el poema
ha de ofrecer a la vista,
afectar a los sentidos,
lo que tendrá
de móvil ofrenda
en un mundo estático,
y lo que el paisaje, los millones
de universales gestos piden,
ser formulados
en tejidos de perenne duración, claros
de diseño, voces modificando
hábitos de conceptos y categorías,
y atendiendo
a que más allá de la verdad
está el estilo,
perfeccionador de la verdad
porque en sí lleva
la prueba de su existencia.

Escríbela,
extrae de ese orden
tus objetos reales,
mayor miserias
que morir o la nada
es lo irreal, lo real sin objetos (P. 72-73).

El poema empieza con una referencia a la índole de las cosas, pero esta índole no es la que se asociaría generalmente con los objetos; todas las referencias son a una actividad *mental* —visiones, reflexión impulsos, ideas. Estas ideas se ven *transformadas* por las exigencias del poema— otra personificación que refleja el poder que tiene el texto que se ve como entidad *autosuficiente* en estas líneas. En efecto es el poema, no el autor, el que va a ofrecer esta visión en forma de objeto muy bien definido, en términos que *perfectamente*

reflejan los ideales de los “nuevos críticos”: “formulados en tejidos de perenne duración”, y hechos arte que ahora está “más allá de la verdad”. Y si el lector no está convencido, simplemente tiene que mirar el texto que “en sí lleva la prueba de su existencia”. Aquí tenemos el texto *autónoma*, perfecto en sus propios términos. Así este poema es una cabal demostración de las premisas de la llamada “nueva crítica” —la actitud crítica que tenía su auge en Inglaterra y los Estados Unidos en las décadas del 40 y del 50, y cuyos proponentes eran, entre otros, Cleanth Brooks, Philip Wheelwright, I. A. Richards y William Wimsatt. Murray Krieger describe así lo esencial de su teoría: “[all things] were to be radically transformed by the poet[...] into a world of its own finality sealed from his personal interests as from ours” (p. 108) [«el poeta iba a transformarlo todo —en su propio mundo, aislado de sus intereses y de los nuestros»]. La ironía de los últimos versos citados arriba empieza con el hecho de que van dirigidos al escritor —es decir que este texto tan suficiente en sí necesita, en algún momento, ser escrito. Y la tristeza inherente en el distanciamiento entre el texto y el mundo es la “mayor miseria”. Esta perfección, hay que reconocer, es un artificio.

Otra versión de esta idea se encuentra en la segunda sección de “En la letra, ambigua selva” de 1972.

La forma equivale
a convicción interna,
y la letra la emplea con vistas
a proveer al mundo de significados,
y aun para el Significado,
y aun para subyugarlo
con el prejuicio de que la palabra
traduce y vierte lo ideado. (P 93)

Otra vez es el texto el que se construye a sí mismo, dándole la impresión de impersonalidad que era una de las doctrinas más importantes de T. S. Eliot, uno de los precursores de la nueva crítica (Krieger, p. 70). La forma maneja la letra para “proveer al mundo de significados, y aun para el Significado”. Aquí está ejemplificando otra idea de la nueva crítica, por la cual se puede *dar una* significación, o *una sola* interpretación de cada poema. También la idea vigente de esa época, señalada primero por Román Jakobson, de que el lenguaje tiene una relación metafórica con el mundo, “que una palabra pueda representar una cosa” (Krieger, p. 66), tiene su exposición en este texto: “que la palabra traduce y vierte lo ideado”.

En esta época de la poesía de Girri empiezan a aparecer textos que expresan una duda incipiente con respecto a la eficacia de los poemas, especialmente del lenguaje de que se componen. “En la palabra, a tientas” es otro título que bien expresa el asunto del poema: la arbitrariedad del lenguaje.

Fallidas incursiones, intentos
de siembra que no rinden
el adecuado, proyectado fruto,
como no se recogen uvas de las espinas,
higos de los abrojos. (P 91)

Estas "fallidas incursiones" se refieren a la palabra o al signo y a la relación ineficaz entre sus componentes, el significante y el significado. Aquí el significante no rinde el significado "adecuado" que el poeta "proyecta". El resultado, expresado unos versos más tarde, es que "nuestro lenguaje usual adolece de *precario*".

En 1975 aparecen varios poemas que se centran en el dilema que se le presenta al poeta, cuando ve que el lenguaje que tiene que usar está puesto en duda. Que esta situación le preocupa al poeta se ve otra vez en el título de este poema, "Preguntarse, cada tanto".

Qué hacer
del viejo yo lírico, errático estímulo,
al ir avicinándonos a la fase
de los silencios, la de no desear
ya doblegarnos animosamente
ante cada impresión que hierve,
y en fuerza de su hervir reclama
exaltación, su canto.

Cómo, para entonces
persuadirlo a que reconozca
nuestra apatía, convertidas
en reminiscencias de oficios inútiles
sus constantes más íntimas, sustitutivas
de la acción, sentimiento, la fe;
su desafío
a que conjuremos nuestras nada
con signos sonoros que por los oídos andan
sin dueños, como rodando, disponibles
y expectantes
ignorantes
de sus pautas de significados,
de dónde obtenerlas:
y su persistencia insaciable,
para adherirnos, un yo
instalado en otro yo, vigilando
por encima de nuestro hombro
qué garabateamos;
y su prédica
de que mediante él hagamos
floreecer tanto melodía cuanto gozosa
emulación de la única escritura
nunca rehecha por nadie,
la de Aquel
que escribió en la arena, ganada
por el viento, embrujante poesía
de lo eternamente indescifrable.

Preguntármolo, toda vez
que nos encerremos en la expresión
idiota del que no atina a consolarse
de la infructuosidad de la poesía
como vehículo de seducción, corrupción,
y cada vez
que se nos recuerde que el verdadero
hacedor de poemas execra la poesía,
que el auténtico realizador
de cualquier cosa detesta esa cosa. (P. 101-102)

Ante todo, parece obvio que ningún lector de este poema pudiera criticar al poeta de frialdad en su poesía. La pregunta inicial plantea la consternación que tiene que sentir cada poeta que esté consciente de las dudas que se plantean acerca del lenguaje. Casi por definición, el oficio de poeta requiere alguna tendencia hacia lo lírico. ¿Qué hacer, pues, con su canto hoy día? Y, más importante, ¿qué hacer con el poeta dentro del poeta? Sigue una explicación de la condición que le recuerda la inutilidad de su oficio, el lenguaje ineficaz. Los signos no tienen emisores (andan sin dueños) y están exentos de significados. Está enfrentando el dilema que Enrique Pezzoni explica así:

El lenguaje de la poesía fracasa como recurso para conciliar a los opuestos: no hay éxtasis verbal que consiga salvar la distancia abierta entre la palabra y lo que la palabra nombra. (p. 103)

Y es precisamente un éxtasis de tipo místico-religioso lo que el poeta dentro del poeta (un yo instalado en otro yo) quiere expresar: "la única escritura" del ser supremo (Aquel). La última sección del poema vuelve a la pregunta inicial, una vuelta que en sí implica cierto optimismo, ya que el texto anterior ha explicado la imposibilidad de conseguir una poesía lírica. Pero aunque las líneas finales subrayan la "infructuosidad" de la poesía, también aluden a la ironía inherente en la situación que resulta si el poeta sucumbe al cinismo que lógicamente requeriría este nuevo concepto de la poesía, en que el lenguaje sólo puede fracasar.

Como consecuencia inevitable del fracaso viene una nueva manera de mirar el poema. Si la "nueva crítica" veía el poema como algo definido y estable, la crítica postmodernista considera que el texto está fragmentado e incierto. *Anticipando* el auge del *post-estructuralismo* en los 80, Girri refleja perfectamente esta nueva actitud en su poema "La incertidumbre como poema" (1976), cuyo título anuncia su perspectiva.

No se conoce de poemas
descansando instalados en el triunfo,
la madurez, sazón pétrea.

Al realizarse,
paralelamente asisten a un mudar
de sus bríos, sutilezas,
irónicos contrastes,

y a negruras, olor
marchito de sus variaciones del ánimo,
exuberancias, gravedades, ternuras,
gracias, ornamentos

un resquebrajarse
de la adecuación del sentido al sonido,

y aquellas tensiones
por las que el efecto de conjunto se adecua
al rotar de maneras, tonos y sellos privativos,
y a que el arrebató de ir poniendo
palabras en ejecución, enlazando
los giros y cláusulas, estriba
en recibirlas por su sabor,
un gusto

como conocimiento y significación
de lo saboreado.

¡Estén atentos,
escribas potenciales
soñando que el romance con cada
poema que de sí desgranen se eternice,
prepárense más bien para verlos
invertidos, incesante inversión,
reconocerlos de tal modo
que allí donde elogiaron la vida
se leerá que la muerte es
la parte útil de la vida,
y donde ensalzaron la piedad
ésta será tenida por extravío,
y la credulidad por prudencia,
lo pésimo por bondad,
lo furibundo por sano! (P 104-105)

Los primeros tres versos desmienten la visión del poema como objeto perfecto que tenían los "nuevos críticos" y que Girri mismo describió en el primer poema que observamos en este estudio. Ahora, en contraste, los textos, desprovistos de la intencionalidad del autor, activamente "asisten a" los cambios internos de que son sujetos. También están abiertos a un "resquebrajarse", una palabra clave que se asemeja a las palabras de moda en el post-estructuralismo, los "pliegos", "roturas", y "catacresis" (las "no gramaticalidades" de Michael Riffaterre) del texto que permiten una lectura "deconstructiva". La última sección de este poema hace una lista de los juegos de opuestos que caracterizan la actitud crítica de los desconstruccionistas. El final del poema, puesto entre signos de exclamación, tiene sus propias contradicciones y se desconstruye a sí mismo. Es, a la vez, una advertencia al poeta en contra de la ingenuidad y del idealismo artísticos (el viejo yo lírico del poema anterior), y una crítica de los posibles abusos del método desconstruccionista (lo pésimo tomado por la bondad, por ejemplo).

Frente a esta incertidumbre, Girri presenta otro poema cuyo título refleja lo resbaladizo que está el texto, "El poema como inestable", pero que en vez de centrarse en la fragmentación del poema, se dirige al papel del poeta. Por eso, se puede decir que este poema es un arte poética, aunque parece contradictorio sacar conclusiones de un texto cuya meta es demostrar que el poema no tiene ningún fin definido. Pero el teórico Krieger, bien consciente de las nuevas teorías post-estructuralistas, también hace una apología ("Apology for Poetics"), donde él y Girri coinciden admirablemente. Los dos coinciden también en su desarrollo filosófico o teórico. Krieger empezó como partidario de la "nueva crítica", pero (igual que Girri) a pesar de sus predilecciones por ciertos elementos de ésta, estudia bien todas las nuevas teorías post-estructuralistas y ha establecido una teoría original combinando lo "científico" reciente con la búsqueda de la significación que era la meta central de los "nuevos" críticos. He aquí la apología de Girri:

Estado, o materia, que cuestiona
 a través del poema,
 ¿vivimos
 una vida que nos pertenece,
 o nos vive ella,
 dependientes
 de qué y cómo ella
 rasguea y tañe en nosotros?
 Y entendiendo
 que lo singular, casi nuestro
 único medio de reconocernos,
 queda en lo que transcurre
 del nacer al crecer, ser
 sanos y enfermos, morimos,
 ¿no es vital, asimismo
 lo ilusorio de lo fijo, movernos
 en seguimiento de lo fijo, el poema
 como vehículo, cerrado y concluso,
 para atesorar un presente
 sin detrás ni más allá,
 el poema, finjámoslo,
 acosador de lo inapresible,
 obseso registro
 de cuándo se abre la rosa,
 cuándo
 cae pulverizada una estrella,
 cuándo
 la hierba que pisamos
 vuelve a enderezarse?

De comprender esto
 el hacedor de poemas lo es, deviene
 un hacedor de poemas,
 y en comprenderlo
 apoya su afirmarse
 por los poemas que hace,
 y la vislumbre
 de que si no fuera así sus cantos
 expresarían de él sólo lo disorde,
 y ninguna unidad, ni siquiera
 mostrándolo como el gozoso, centelleante
 predicado de sus cantos. (P 105-106)

Después del planteo de los cuestionamientos del texto que se encuentran en la nueva actitud crítica (vv. 1-16) viene la pregunta central. Dentro de esta larga pregunta hay una contradicción, pero una que está presentada como una solución al dilema del poeta, y es la misma solución que ofrece Krieger. Según Krieger, el texto tiene que presentar una "ilusión de presencia" que se refiera a su propio "estado ficcional" (p. 198). Esto es exactamente lo que sugiere este poema: que lo importante es lo "ilusorio" y que también es necesario el proceso *de fingir*, con respecto a lo fijo. Debe tenerse en cuenta que, aunque hemos visto reiteradamente que el texto es inestable, lo definido está enfatizado aquí por las palabras "fijo", "cerrado", "concluso", "un presente", "unidad". Si el poeta entiende "esto", o sea el proceso *de fingir*, de darle al texto lo que Krieger llama una "ficcionalidad autoconsciente", el autor llega a ser un verdadero "hacedor" de poemas. Esta palabra, que recuerda el título de Borges, implica las complejidades que el autor

de lo que intente denotar alcanzaría su propósito”, “desvirtuar”, “incongruencias”, “fútil”, “inane”; todo porque es *inevitable* que los significados “se deslicen” de sus significantes. La imagen con que el poema termina sorprende, porque es una yuxtaposición que forma una enorme incongruencia. Contrasta la futilidad de las letras —dibujadas por grullas descritas casi humorísticamente como analfabetas (sin conocer la escritura)— con el suspiro nostálgico y angustiado, que bien podría emanar del “viejo yo lírico”, por “la Escritura”. Todavía es posible anhelar el ideal ingenuo, pero bello, de un lenguaje *estable*, aun cuando el lenguaje mismo demuestre sus propias deficiencias.

Otra expresión de la *inestabilidad* del lenguaje se encuentra en “Leer del revés”, un poema de otro libro reciente, *Monodías*, de 1985. El poema empieza con una descripción del acto de leer (“continuando al poema, / su posesión / de lo imprevisto en lo común, / un cristalizarse de lo decible”), y termina con estas líneas que subrayan la falta de conexión fija entre lenguaje y realidad.

y un después,
donde las enunciaciones del poema
quedaron disueltas,
circunstanciales víctimas
de lo real volviendo
a su inmediatez tan contigua
que está más allá del lenguaje. (M 43-44)

A pesar de estas incongruencias el poema, en el esquema que trazan los otros textos de *Existenciales*, sigue siendo *la afirmación* de su propia existencia, como vemos en estas líneas de “Dormir que hace el poema”.

El poema,
desprendido de la visión,
y del que no podrías
explicar, sólo ofrecerlo,
y ofrecerlo
en homenaje a lo recibido,
pero no su enigma... (E 42)

Se pueden ver estas líneas como un resumen del arte poética ya demostrada. El poema ya no tiene relación con el autor, ni con sus intenciones. Tampoco tiene una *sola* explicación (aunque yo estoy haciendo esta explicación estoy *consciente* de sus posibles deficiencias). Sin embargo, con la repetición insistente de “ofrecerlo” vemos la necesidad de su creación y de hacerlo existir, aunque es un término algo neutro o resignado: el poeta dice, en efecto, “aquí lo tiene”. Además, este texto así entregado nunca podrá proveer una explicación de *todas* las contradicciones *inherentes* en este proceso; su “enigma” no se puede demostrar en su totalidad. Una visión que sigue estas mismas ideas, y que es más positiva, se encuentra en *Tramas de conflictos*, el libro más reciente de Girri. Este título de la colección claramente indica su concepto de los poemas, cuyas palabras *tienen* que llevar *contradicciones* entre sí. El poema clave para nuestros propósitos lleva como título la palabra “Hacedor” que ya ha tenido un papel central en otro poema importante. Es notable el *control* y la *confianza* que tiene el poeta, como lo define este texto.

Sin pestañear, ni relajarse,
 no impaciente,
 puesta su mira
 en un difuso jadeo, contenido,
 y que asomará, él
 lo forzará a salir,
 y aproximársele,
 no casual, inintencionado,
 sino porque lo tienta,
 lo provoca
 a labrar en su espacio,
 y por lo que él
 como hacedor advierte:
 sólo el poema
 puede ser poema,
 igual que sólo
 los insectos son insectos,
 sólo
 al pronunciarse en poema
 devienen genuinos los enunciados
 desde el poema. (T 17)

La actitud del hacedor es una de calma, como vemos en las tres expresiones positivas de las líneas iniciales. Y está consciente de su *meta* —tiene su mira puesta— a pesar de que apunta a un difuso jadeo que son las palabras que “andan sin dueños”. El poema aparecerá, un fin que señalan los tres verbos de los versos 5-7. Todo este proceso es intencional —“no casual, inintencionado...”. La razón de toda esta actividad resuelta es la revelación que, a pesar del lenguaje inestable, “solo el poema puede ser poema”, y más aún que las palabras —con todas sus fluctuaciones— “devienen genuinas desde el poema”. Estas líneas, y los otros poemas que representan, formulan textualmente la apología que hace el teórico Murray Krieger: “I seek to maintain this power for creating poetic identity in language despite language’s normal incapacities” (p. 110) [“Quiero mantener este poder de crear una identidad poética en el lenguaje a pesar de las incapacidades normales del lenguaje”].

Lo interesante es que el crítico norteamericano *ha sido* participante en las discusiones y las disputas que han contribuido al desarrollo de la teoría literaria durante las dos últimas décadas. Así que es lógico que él esté al tanto de las varias teorías, y que incorpore este conocimiento en la teoría original que propone. Girri, en cambio, *no es* teórico profesional, pero aún así conoce, o siente, o simplemente prefigura las nuevas direcciones en que van las discusiones teóricas durante los años sesenta y setenta. El resultado es una poesía en la que se busca lo esencial de la expresión poética mientras hace sus propias indagaciones en filosofía literaria. Además, estos poemas llevan, dentro de sus propios textos, toda la teoría que yace detrás de su génesis: los mapas de los elementos necesarios para su propia construcción, recepción y luego su reconstrucción por el lector. El “viejo yo lírico” se ha puesto al servicio de la comprensión de lo complejo que es el poema.

THORPE RUNNING
 St. John's University
 Collegeville
 U.S.A.

OBRAS CITADAS

CASTILLO, HORACIO, "Estudio preliminar", en *Páginas de Alberto Girri seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1983.

GIRRI, ALBERTO, *Existenciales*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

— *Monodias*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

— *Obra poética*, Tomo IV.

— *Páginas de Alberto Girri*, Buenos Aires, Celtia, 1983.

— *Tramas de conflictos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

KRIEGER, MURRAY S., *Words About Words About Words*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1988.

PEZZONI, ENRIQUE, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

SUCRE, GUILLERMO, *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Avila Editores, 1975.



EL TEMPLO DE LA "INTRODUCCION" DE LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA DE GONZALO DE BERCEO

En su libro bellísimo y útil, y tan poco citado sin embargo, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*, Leo Spitzer dedica unas páginas a la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Señala la presencia de la doctrina clásica y cristiana de la armonía del mundo en el canto de las aves del prado, en particular en el del ruiseñor, que canta por fina maestría. En este punto, comentando la palabra *temprados* aplicada a *órganos* "instrumentos musicales" (7c), dice que hace referencia a la afinación de estos instrumentos y que junto con *acordados*, aplicada a *sones*, manifiestan precisamente esa idea de la armonía universal. Esa armonía está basada en el número cuatro y subyace en el concepto de "Stimmung". Luego considera el simbolismo clásico y cristiano del número cuatro en relación con el prado en cuanto que éste es forma del Paraíso. Para explicar el sentido de las cuatro fuentes, o evangelios, es necesario remontarse hasta los primeros filósofos griegos y ver de qué modo entendieron que el mundo macrocósmico y el microcosmos del hombre procedían de la combinación armoniosa de cuatro elementos y cuatro cualidades a ellos inherentes, del mismo modo que los cuatro temperamentos resultaban del predominio de alguna de estas cualidades en las diversas mezclas de los cuatro humores. Toda la teoría de los elementos, cualidades, humores, temperamentos y sus múltiples aplicaciones, como la de las estaciones del año, etc., tiene por fundamento la doctrina musical pitagórica del *tetraktys* y el *tetracordio*, es decir la del *numerus quaternarius*. El sentido de las cuatro fuentes o evangelios, en la tradición cristiana y en Berceo, surge, en consecuencia, de la aplicación de esa teoría numérico-musical. Por donde viene a confirmarse que el canto templado y acordado de las aves es manifestación de la misma armonía numérico-musical que constituye la naturaleza del prado-Paraíso. Pero, además, así como la idea del prado-Paraíso remite directamente a la de la perfección divina, los cristianos, recuerda Spitzer, podían utilizar el número cuatro para construir el número diez (pues $10 = 1 + 2 + 3 + 4$), símbolo de esa perfección divina y de la auto-contención de Dios, e imagen numérica del círculo, agregamos, figura del Cielo y de la Divinidad. La armonía numérico-musical que subyace y engendra la forma del prado y el canto templado y acordado de las aves simultáneamente se define como "Stimmung", es decir como 'templanza', 'temple', 'ambiente', 'clima', 'modo', 'temperamento'.

Creemos que pueden demostrarse los siguientes hechos: 1) que la idea de "templanza" puede deducirse de todas las partes del prado, no sólo de las

que tienen que ver con el fenómeno musical; 2) que en la Introducción se da respuesta y solución poética a un viejo y controvertido problema etimológico; 3) que la "templanza" del prado y de sus partes está al servicio de un simbolismo tradicional del centro y del eje del mundo, en el marco del cual se entiende la función mediadora de la Santísima Virgen.

De la expresión del verso 3c: *manavan cada canto fuentes claras corrientes*, se deduce, por referencia a un *topos* tradicional, la forma cuadrada del prado *verde e bien sençido* (2c). La palabra hispánica *canto* aparece ya en el bronce celtibérico de Botorrita con el sentido de 'límite' o 'linde', quizás presente todavía en la palabra de Berceo, que de todos modos significa 'lado'.

En los versos 3c-d: *manavan cada canto fuentes claras corrientes, / en verano bien frías, en yvierno calientes*, debe interpretarse que la temperatura de las aguas no es mudable de acuerdo con las estaciones, sino que su variación es relativa con respecto al exterior del prado. La cualidad *claras* confirma esto, dado que, de acuerdo con un *topos* medieval, las aguas calientes propiamente dichas se califican como *turbias* (conf. Benedeit, NSB vv. 643-4 y 751-4). La temperatura de las fuentes es constante e intermedia entre las de los extremos climáticos de las estaciones anuales del mundo exterior. Puede decirse, pues, que son *templadas*, entendiéndose por tal no el resultado de la mezcla de los extremos frío y cálido, sino una categoría distinta e independiente de ellos.

La expresión *Avie hi grand abondo de buenas arboledas, / malgranos e figueras, peros e manzanedas, / e muchas otras fructas de diversas monedas; / más non avie ningunas podridas nin azedas* de los vv. 4a-d se complementa con lo dicho en 5b sobre *los arbores de temprados sabores*. El gusto *templado* que se menciona aquí parece ser el dulce, puesto que se niega expresamente el *ácido* (4d) y se nombran exclusivamente frutos dulces: granada, higo, pera y manzana. Sin embargo, la frase (*fructas*) *podridas nin azedas* (4d), considerada en conjunto, alude también a los dos extremos de la sazón de los frutos, que son *podridos* pasada en exceso ésta y *azedos* cuando, todavía verdes, no la han alcanzado aún. La cualidad *azedo* no pertenece sólo a los cítricos, sino a los frutos faltos de sazón. Vale decir que el estado y gusto templado no es mezcla de los extremos maduro e inmaduro, sino clase intermedia e independiente.

Contra lo que ocurre en los casos anteriores en lo expresado en los vv. 6a-b: *Nunqua trobé en sieglo logar tan delectoso, / nin sombra tan temprada*, la cualidad *templado* parecería no pertenecer a un estado intermedio. Pero, dado que la sombra mencionada es la que producen los árboles cuando interrumpen los rayos del sol durante el día, el opuesto involucrado por simetría es la noche. De donde resulta que la sombra templada del v. 6b caracteriza un estado intermedio entre el de la plena luz diurna y el de la oscuridad de la noche, o entre sus efectos respectivos: el calor y el frío. Esta sombra templada no es, pues, resultado de la mezcla de día y noche, sino un estado distinto e intermedio (aunque sólo pueda producirse con sol, nunca por la noche).

En los vv. 7bc: *odí sonos de aves dulces e modulados: / nunca udiéron omnes organos mas templados*, dado que la palabra *organos* significa 'instrumentos' y en particular 'instrumentos de cuerda', los únicos mencionados, decir de ellos que son *templados* equivale a afirmar que están *afinados* como corresponde a su naturaleza. En efecto, la cualidad *templado* o *afinado* resulta de la justa tensión de las cuerdas y no es, por tanto, mezcla de dos tensiones, excesiva e insuficiente, sino otra distinta e intermedia entre ambos extremos.

Del prado en sí se dice, además, lo siguiente: *El prado que vos digo avie otra bondat: / por calor nin por frío non perdíe su beldat, / siempre estava verde en su entegredat, / non perdíe la verdura por nulla tempestat* (11a-d). Este prado, como el celestial que Fray Luis recuerda en "Alma región luciente", no pierde su belleza por calor ni por frío. Ocurre ésto no porque el calor y el frío pasen por él sin afectarlo, sino porque no pasan por él, pues está separado de ellos y de tal modo no pueden alcanzarlo con sus efectos. La palabra *tempestat* no tiene aquí el sentido de 'grave perturbación del aire o del mar', 'tormenta', sino el latinizante de simple 'clase de estado atmosférico', 'clase de clima' o 'estación', puesto que refuerza la idea del v. 11b, según la cual el clima del prado se mantiene estable entre los extremos rigurosos del frío y del calor del invierno y del verano. En efecto, el verdor de los campos se agosta por igual con ambos rigores, pero no necesariamente por tempestad o tormenta. El clima del prado, pues, no resulta de una mezcla de invierno y de verano. Es un estado intermedio e independiente de ellos.

De otra clase de templanza se nos habla en los vv. 31a-b: *las flores que componen el prado / [...] lo façen fermoso, apuesto e templado*. Las flores componen el prado, es decir que lo 'aderezan', 'ordenan', 'adornan' para hacerlo hermoso, apuesto y templado. Aquí, porque resulta de una *composición* y por la sinonimia de los términos que expresan el efecto de tal composición, lo *templado* procede claramente de una mezcla de partes. En efecto, la uniformidad monótonamente verde del prado se quiebra por la incorporación de las formas y colores de las flores. Es éste, pues, el único caso en que podemos entender la cualidad *templado* como resultado de una mezcla de partes distintas. La templanza del prado por las flores se produce, según se ve, en el marco de una perspectiva visual. Sin embargo, repetidas veces menciona Berceo el efecto de su olor: *daban olor soveio las flores bien olientes, / refrescavan en omne las caras e las mientes* (3a-b); *la verdura del prado, la olor de las flores, / las sombras de los arbores de templados sabores / refrescaron me todo, e perdí los sudores: / podrie vevir el omne con aquellos olores* (5a-d); *nunca trobé en sieglo logar tan deleitoso, / nin sombra tan temprada, ni olor tan sabroso* (6a-b). El olor de las flores participa de lo templado, como las restantes partes, porque 1) pueden refrescar caras y mentes, es decir cuerpos y almas, de un modo que no ocurre en el mundo, fuera del prado; 2) además de refrescar pueden alimentar al hombre con solo su olor, como tampoco ocurre en el mundo; 3) pues este olor no pertenece en efecto al mundo, sino a la templanza del prado.

En resumen, el concepto de templanza se refiere a partes del prado representativas de los cinco sentidos: 1) las fuentes frías y calientes corresponden

al sentido del tacto; 2) los árboles de sabores templados, al sabor; 3) las aves como instrumentos temperados, al oído; 4) las flores, que refrescan y alimentan con su olor como no pueden hacerlo las del siglo, al olfato; 5) el verdor perpetuo del prado, templado por las flores, a la vista. El prado, *sensus comunis*, manifiesto en la templanza de sus partes, es origen y síntesis de tal templanza. En efecto, las partes toman su cualidad común, lo templado, del prado del cual proceden y cuya esencia manifiestan, en cuanto que atributos suyos. Con lo cual queda demostrado el primer hecho.

Consideremos ahora el segundo hecho. Hemos visto cómo el prado y sus partes participan unánimemente de la "templanza" o lo *templado*. Advertimos que la expresión lingüística de este concepto se realiza de dos modos: 1) mediante proposiciones en que concurren términos antitéticos (frío-caliente, podrido-azedo) y 2) mediante un término único derivado de *temprar* 'templar' (temprados sabores, sombra temprada, órganos temprados, prado temprano). El análisis de cada caso nos mostró que esta "templanza" no puede entenderse exclusivamente como 'mezcla'. Por el contrario, uno solo pertenece a esta clase, mientras que los restantes indican con precisión pertenencia a otra distinta, en la que lo templado se entiende como propio de un punto, estado o cualidad intermedia y central. Si comparamos esta definición con el sentido de la forma cuadrangular del prado, con tanto cuidado considerada por Spitzer, podemos precisar el concepto. En efecto, el cuadrado representa, tanto en la cosmología antigua cuanto en la medieval, la expansión de los cuatro elementos primordiales, según las direcciones de las diagonales, y de las cualidades a ellos inherentes, según las medianas, desde un punto central virtual en que todos están contenidos esencialmente y todos resuelven sus oposiciones cualitativas. Por tal motivo se denomina *quintaesencia* ese punto central. Desde el punto de vista de la etimología, ese *temprar* de la lengua de Berceo nos remite directamente al lat. *temperare* 'guardar la medida', 'moderar' y luego 'mezclar'. Sin embargo, a los significados 'moderar' y 'mezclar', que parecen explicar bien las dos maneras de templanza determinadas en las partes del prado, falta el rasgo 'intermedio' o 'central', evidente en el texto poético. También falta en los significados 'extender, estirar, tensar' del ide. *temp-*, etimología del lat. *temperare*, que resulta de la expansión de la R *ten-* de igual significación. Con todo, analizados los hechos a los cuales se refieren estas formas lingüísticas, se advierte que no puede haber "extensión", "estiramiento" o "tensión", si no se involucra en la acción un punto fijo desde el cual se produce el movimiento nombrado o dos movimientos simultáneos contrapuestos. De tal modo, un término lat. como *tempus*, perteneciente al mismo campo semántico del *temprar* que estudiamos, no significa sólo 'extensión de tiempo', sino 'expansión en el orden temporal desde un punto central intemporal'; por otro lado, lat. *templum*, igualmente emparentado con *temprar*, no significa sólo 'extenso', asimilado luego a 'medido' y al cabo 'recinto de observación delimitado por el augur' y 'cualquier recinto consagrado'. Estas significaciones deben complementarse del modo siguiente: 'expansión en el orden espacial desde un punto central inespecial'. La sacralidad del *templo*, del *tiempo* y del *prado temprano* procede

a la vez de la consagración ritual sacerdotal y de la participación en la virtud inespacial e intemporal del punto central de eternidad. Tal, pues, es el carácter central y sagrado del prado de Berceo.

En cuanto al tercer hecho decimos lo siguiente. Siendo el punto central de templanza aquél en que se resuelven las oposiciones de las cualidades complementarias, lo frío y lo caliente, lo podrido y lo azedo, que existen realmente en un cierto nivel, en él desaparecen en cuanto tales y se resuelven armónicamente por síntesis e integración. Las cualidades opuestas, propias del mundo exterior, se resumen en ese punto en un estado de indiferenciación y equilibrio perfecto. Ahora bien, puesto que el prado es precisamente lugar de la templanza, luego se asimila al punto central y su virtud. Si, como afirma Leo Spitzer, y la tradición del simbolismo sagrado es conteste en ello, del número cuatro puede pasarse al diez, es decir del cuadrado al círculo, el punto central de la circunferencia coincide con el del cuadrado y de la forma cuadrada pasamos a la circular del prado. Ello es por otra parte así porque el Paraíso, con el cual asimila Berceo expresamente el prado (estrofa 14), puede representarse tradicionalmente de dos modos: cuadrado o circular, según la perspectiva adoptada. La forma cuadrada responde a la perspectiva terrenal y la redonda a la celestial. Ambas son, respectivamente, símbolos de la Tierra y del Cielo. La vinculación del Cielo y de la Tierra, del círculo y del cuadrado, se expresan en la Introducción de la manera más clara: la Virgen, alegoría del prado, es *Tiempo de Jesu Cristo* (v. 33b). La pertenencia a la Virgen lo es necesariamente a Cristo, así como la pertenencia a la tierra santa del prado lo es también al Cielo.

En fin, dado que el prado es central, representa, en el marco de un simbolismo tradicional y universal, el lugar por donde pasa el Eje del Mundo, el cual religa entre sí y con el Cielo el número indefinido de los estados del ser. En él se yergue el Arbol de Vida y Arbol de la Cruz. Por él se ejerce, en sentido descendente, la Voluntad del Cielo, y pasa por él el Rayo Celestial o Divino, por medio del cual asciende el hombre, reintegrado a su condición de hombre verdadero en el lugar central, a la Perfección divina con la fuerza atractiva, armónica y benéfica de Dios. Y porque es el prado y lugar central, según el comentario alegórico de Berceo, la propia Virgen Gloriosa (estrofa 19), y son sus partes, fuentes, árboles, sombra, aves, flores, respectivamente los cuatro Evangelios, los milagros de Nuestra Señora, sus ruegos por nosotros, sus loores y sus nombres, en ella se resume toda la templanza y toda la axialidad que nos religa con Dios. Pues misteriosamente Dios está en ella, desde que ella es su Templo. Pero aún en el caso difícil del error, cuando el brazo riguroso de Dios se impone, cuenta el hombre con la templanza de la sombra de sus ruegos, si se vuelve a ella, pues lo amparan de los rayos del Sol de Justicia (5b-c, 6a-b, 7a, 23a-d, 24a-d, 25a-d), y de las tinieblas frías del infierno.

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Universidad Católica Argentina

BIBLIOGRAFIA

- VAN ACKEREN, G., S. I., "La divina maternidad de María", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 570-618.
- ACKERMAN, J. E., "The theme of Mary's power in the *Milagros de Nuestra Señora*", en *Journal of Hispanic Philology* VIII (1983), pp. 17-31.
- ALFONSO EL SABIO, *Las siete partidas*, 3 vols., Madrid, Real Academia Española, 1807, (= edición facsimilar, Madrid, Atlas, 1972).
- ALONSO, D., "Berceo y los topoi", en *De los siglos oscuros al de oro*. Madrid, Gredos, 1958.
- APOLONIO DE LAODICEA, *Anacephalaeosis*, en Migne PG XXVIII, cols. 1285 ss.
- ARTILES, J., *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, Gredos, 1964.
- ATANASIO DE ALEJANDRÍA, *Epistula ad Epictetum*, en Migne PG XXVI, cols. 1049 ss.
- , *De incarnatione*, en Migne PG XXV, cols. 96 ss.
- ATANASIO DE SINAÍ, *Hodegus sive viae dux*, en Migne PG LXXXIX, cols. 36 ss.
- Ps. BASILIO DE CESAREA DE CAPADOCIA, *Homilía de Paradiso*, en Migne PG XXX, cols. 61 ss.
- DE BERCEO, GONZALO, *Milagros de Nuestra Señora*, en *Obras completas de Gonzalo de Berceo*, Edic. Brian Dutton, t. II, London, Tamesis, 2ª edic., 1980.
- DE BERCEO, GONZALO, *Milagros de Nuestra Señora*, Edic. de Antonio G. Solalinde, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- DE BERCEO, GONZALO, *Los Milagros de Nuestra Señora*, Edic. Claudio García Turza, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja, 1984.
- DE BERCEO, GONZALO, *Milagros de Nuestra Señora*, Edic. M. Gerli, Madrid, Cátedra, 1985.
- DE BERCEO, GONZALO, *El Libro de los "Milagros de Nuestra Señora"*, Edic. Jesús Montoya Martínez, Granada, Universidad de Granada, 1986.
- BONANO, S., C.M.F., "Inmunidad de pecado actual en María", en J. B. Carol, ed. *Mariología*, pp. 371-385.
- BONNEFOY, J. F., "La predestinación de Nuestra Señora", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 548-569.
- BRUNKMANN, H., *Mittelalterliche Hermeneutik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- DE BRUYNE, E., *Estudios de Estética medieval*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1959.
- BURGHARDT, W. J., S. I., "María en la patristica occidental", en J. B. Carol, ed. *Mariología*, pp. 111-155.
- , "María en el pensamiento de los Padres orientales", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 488-547.
- BURKE, J., "The idea of perfection: the image of the garden-monastery in Gonzalo de Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*", en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, ed. Joseph R. Jones, Newark, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 29-38.
- CALKINS, F. P., O. S. M., "La plenitud de gracia de María", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 684-699.
- DEL CAMPO, A., "La técnica alegórica en la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*", en *Revista de Filología Española*, XXVIII (1944), pp. 15-57.
- CAROL, J. B., O. F. M., ed., *Mariología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

- CAROL, J. B., O. F. M., "Corredención de Nuestra Señora", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 760-804.
- CARR, A., O. F. M. Conv., y WILLIAMS, G., O. F. M. Conv., "Inmaculada concepción de María", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 307-370.
- CARROLL, E. R., O. Carm., "María en el magisterio de la Iglesia", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 5-53.
- CHYDENIUS, J., "La théorie du symbolisme médiéval", en *Poétique*, XXIII (1975), pp. 322-341.
- CIRILO DE ALEJANDRÍA, *In Mariam deiparam*, en *Cyrilli Opera*, ed. J. Aubert, 6 vols., París, 1638; V, pp. 379 ss. (= Migne PG LXXVI cols. 256 ss.).
- CIRILO DE ALEJANDRÍA, *Apologeticus contra Theodoretum*, en Migne PG LXXVI, cols. 392 ss.
- CIRILO DE ALEJANDRÍA, *Quod BMV sit deipara*, en Migne PG LXXVI, cols. 256 ss.
- CONNELL, F. J., C.S.S.R., "La ciencia de Nuestra Señora", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 700-710.
- COOMARASWAMY, A. K., *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Madrid, Taurus, 1980.
- CORETH, E., *Cuestiones fundamentales de hermenéutica*, Barcelona, Herder, 1972.
- COROMINAS, J., *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 vols., Madrid, Gredos, reimpresión 1974.
- CURTIUS E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, reimpresión 1975.
- DALY, S., O. S. B., "María en la liturgia occidental", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 234-266.
- Dialogus Athanasii et Zacchae*, ed. F. C. Conybeare, Oxford, Oxford University Press, 1898.
- PS. DIONISIO AREOPAGITA, *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, traduction, préface, notes et index par Maurice de Gandillac, Paris, Aubier Montaigne, nouvelle édition avec appendice, 1980.
- DONNELLY, PH. J., S.I., "La virginidad perpetua de la Madre de Dios", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 619-683.
- DUMBAR, H. F., *Symbolism in medieval thought and its consummation in the "Divine Comedy"*, New York, Russell and Russell, 1961.
- ELIADE, MIRCEA, *Traité d'histoire des religions*, préface de Georges Dumézil, Paris, Payot, nouvelle édition entièrement revue et corrigée, 1974.
- EPIFANIO DE COSTANZA, *Adversus LXXX haereses*, en Migne PG XLI, cols. 173 ss.; XLII, cols. 882.
- PS. EPIFANIO DE CONSTANZA, *Homiliae*, en Migne PG LXIII, cols. 428 ss.
- EUSEBIO DE CESAREA, *De laudibus Constantini*, en Migne PG XX, cols. 1316 ss.
- EUSTACIO DE ANTIOQUÍA, *De engastrimytho contra Origenem*, en Migne PG XVIII, cols. 613 ss.
- EUSTACIO DE ANTIOQUÍA, *Fragmenta in Prov. 8, 22: Dominus creavit me*, en Migne PG XVIII, cols. 676-684.
- EUSTACIO DE ANTIOQUÍA, *Fragmenta*, en Migne PG XVIII, cols. 685 y 696.
- EVERETT, L. P., C.S.S.R., "La muerte y ascención corporal de María", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, ps. 838-868.

- FARAL, E., *Les arts poétiques du XIIIe. et du XIIIe. siècle*, Paris, H. Champion, reimpres., 1962.
- La filocalia de la oración de Jesús*, Buenos Aires, Lumen, 1979.
- FOSTER, D. W., *Christian allegory in early Hispanic poetry*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1970.
- GARIANO, C., *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo*, Madrid, Gredos, 2ª edic., 1971.
- GIMÉNEZ RESANO, G., *El mester poético de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Diputación, 1976.
- GIMENO CASALDUERO, J., "Función de una alegoría: los *Milagros de Nuestra Señora* y la romería de Berceo", en *Mester XVII* (1988), 2, pp. 1-12.
- GREGORIO DE NISA, *In Christi resurrectionem*, en Migne PG XLVI, cols. 600 ss.
- GREGORIO DE NISA, *Contra Eunomium*, en Migne PG XLV, pp. 244 ss.
- Ps. GREGORIO TAUMATURGO, *Homiliae in annuntiationem BMV*, en Migne PG X, 1145 ss.
- GRUENTHNER, M. J., S. I., "María en el Nuevo Testamento", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 82-110.
- GUÉNON, R., *La Grande Triade*, Paris, Gallimard, 1957.
- GUÉNON, R., *Symboles fondamentaux de la Science Sacrée*, Recueil posthume établi et présenté par Michel Valsan, Paris, Gallimard, 1962.
- GUÉNON, R., *Le symbolisme de la Croix*, Paris, Les Editions Véga, 3me. édition, 1970.
- GUÉNON, R., *Aperçus sur l'initiation*, Paris, Editions Traditionnelles, 4me. édition, 1970.
- GUÉNON, R., *Le regne de la quantité et les signes des temps*, Paris, Gallimard, reimpression, 1970.
- GUMBINGER, C., O.F.M. Cap., "María en las liturgias orientales", en J. B. Carol, ed. *Mariología*, pp. 182-233.
- IGNACIO DE ANTIOQUÍA, *Epistula ad Ephesios*, en *Padres Apostólicos*, ed. D. Ruiz Bueno, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2ª edic., 1967, pp. 447-459.
- IRENEO DE LYON, *Adversus haereses* (texto latino con fragm. griego) en Migne, PG VII cols. 437 ss.
- JEREMÍAS, J., "Parádeisos", en *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, ed. Kittel, Stuttgart, Kohlhammer, t. V (1966), pp. 763-771.
- JUAN CRISÓSTOMO, *Sermones in Genesim*, en Migne PG LIV, cols. 581 ss.
- JUAN CRISÓSTOMO, *Homilia in pascha*, en Migne PG LII, cols. 765 ss.
- Ps. JUAN CRISÓSTOMO, *In praecursorem Christi*, en Migne PG L, cols. 801 ss. y LIX, cols. 489 ss.
- Ps. JUAN CRISÓSTOMO, *Sermo in pascha*, en *Traditio IX* (New York, 1953), pp. 108 ss.
- JUAN DAMASCENO, *Homiliae*, I-IV, en Migne PG XCVI, cols. 545 ss; VIII-XII en Migne PG XCVI, cols. 700 ss.
- JUAN DE EUBEA, *Sermo in conceptionem BMV*, en Migne, PG XCVI, cols. 1460 ss.
- KELLER, J. E., *Gonzalo de Berceo*, Boston, Twayne, 1972.
- KUGELMAN, R. C.B., "El santo nombre de María", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 386-398.

- LEONCIO DE JERUSALEM, *Adversus Nestorianos*, en Migne PG LXXXVI, cols. 1400 ss.
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Credos, 4ª edición renovada, 1979.
- LULLO, RAIMUNDO, *Libro del amigo y del amado*, traducción castellana anónima publicada en Mallorca. Vda. de Frau 1749, prólogo de Juan Zaragüeta, Buenos Aires, Aguilar, 3ª edición, 1981 (= *Llibre de amic i amat*, Caps. CVI y CVII del *Llibre de Blanquerna*, en *Obres de Ramon Llull*, Mallorca, 1914, t. IX, pp. 379-431).
- MAY, E., O.F.M. Cap., "María en el Antiguo Testamento", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, p. 54-81.
- MODESTO DE JERUSALEM, *In dormitionem BMV*, en Migne PG LXXXVI, cols. 3277 ss.
- MONTOYA MARTÍNEZ, J., *El alegorismo, premisa necesaria al vocabulario de los Milagros de Nuestra Señora*, en *Studi Mediolatini e Volgari*, XXX (1984), pp. 168-190.
- MONTOYA MARTÍNEZ, J., *El prólogo de Gonzalo de Berceo al Libro de los "Milagros de Nuestra Señora"*, en *La Corónica XIII* (1985), pp. 175-189.
- NESTORIO DE CONSTANTINOPLA, *Epistula ad Cyrilum*, en Migne PG LXXXVII, cols. 44 ss. y 99 ss.
- NILO DE ANCIRA, *Epistularum libri quattuor*, en Migne PG LXXIX, cols. 81 ss.
- OHLY, F., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.
- La Oración del Corazón*. Textos de "Un monje de la Iglesia de Oriente" y Olivier Clement, Buenos Aires, Lumen, 1981.
- ORDUNA, G., "La Introducción a los Milagros de Nuestra Señora. El análisis estructural aplicado a la comprensión de la intencionalidad de un texto literario", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 447-456.
- ORÍGENES, *Contra Celsum*, I-IV, en Migne PG XI, cols. 641 ss.; V-VIII, en Migne PG XI, cols. 1161 ss.
- OUSPENSKY, L., *Essai sur la théologie de l'icone dans l'Eglise Orthodoxe*, Paris, Editions de l'Exarcat Patriarcal Russe en Europe Occidentale, 1960.
- POKORNY, J., *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, 2 Bde. Bern und München, Francke Verlag, 1959 y 1969.
- POST, CH. R., *Medieval Spanish Allegory*, Hildesheim-New York, G. Olms, 1971.
- PRAT FERRER, J. J., "El Milagro IV de Gonzalo de Berceo: los gozos y los sentidos", en *Mester XVII* (1966) 2, pp. 13-19.
- PROCLO DE CONSTANTINOPLA, *Oratio de laudibus BMV*, en Migne PG LXV, cols. 680 ss.
- QUASTEN, J., *Patrología*, 3 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, I: 2ª edic., 1968; II: 2ª edic., 1973; III: 1981.
- RAHNER, H., *Symbole der Kirche*, Die Ekklesiologie der Väter, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1964.
- RAHNER, H., *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, mit 11 Kunstdrucktafeln, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.
- ROBICHAUD, A. J., S.M., "María, dispensadora de todas las gracias", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 805-837.
- ROZAS LÓPEZ, J. M., *Los Milagros de Berceo como libro y como género*, Cádiz, Universidad a Distancia, 1977.

- RUSH, A. C., C.S.S.R., "María en los evangelios apócrifos", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 156-181.
- SCHMIDT, F. M., "La realza universal de María", en J. B. Carol, *Mariología*, pp. 867-920.
- SEBASTIÁN, W., O.F.M., "La maternidad espiritual de María", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 711-759.
- SHEA, G. W., "Historia de la mariología en la Edad Media y en los tiempos modernos", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 267-306.
- SIMEÓN DE TESALÓNICA, *De sacro templo et ejus consecratione*, en Migne PG CLV, cols. 33 ss.
- VON SIMSON, O., *Die gotische Kathedrale*, Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- SPITZER, L., *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Prolegomena to an interpretation of the word "Stimmung". Edited by Anna Granville Hatcher. Preface by René Wellek, Baltimore, The John Hopkins Press, 1963.
- SUÁREZ PALLASÁ, A., "Romance del Conde Arnaldos. Interpretación de sus formas simbólicas", en *Romanica VIII* (1975-1976), pp. 135-180.
- TEODORO DE MOPSUESTA, *Fragmenta epistulae ad Romanum*, en Migne PG LXVI, cols. 1012 ss.
- TEODORO STUDITA, *Homilia in nativitatem BMV*, en Migne PG XCVI, cols. 680 ss.
- TODOROV, T., *Théories du symbole*, Paris, Edit. du Seuil, 1977.
- VOLLERT, C., "Estructura científica de la mariología", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 402-430.
- VOLLERT, C., "Principio fundamental de la mariología", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 431-487.
- VOLLERT, C., "María y la Iglesia", en J. B. Carol, ed., *Mariología*, pp. 921-968.
- WALDE, A., HOFFMAN, J. B. *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, 3 Bde. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, I: 4. Aufl., 1966; II: 5. Aufl., 1972; III: 4. Aufl., 1965.

NOTA

SOBRE UNA VERSION INEDITA DE "LA ENEIDA"

Ante nuestro escritorio contemplamos dos gruesos cuadernos¹ con la traducción, en verso libre, de *La Eneida* y, también, otros dos, de igual aspecto, con título de *Vocabulario de los personajes mitológicos e históricos y de lugares geográficos de que se hace mención en "La Eneida"*, que constituye como un diccionario de apoyo para la interpretación del célebre poema. Dichos libros, copiosos y doctos, pertenecen a la tarea denodada y solitaria de un cultor de Virgilio; de un argentino ilustrado que conoció los ideales retóricos del creador latino y alcanzó la honra de entregar a la posteridad una decorosa versión. Nos referimos al doctor Miguel Esteves Saguí, cuya figura debe rescatar la literatura argentina por la importancia de su obra.²

Juan María Gutiérrez, crítico de Juan Cruz Varela, sustenta en su difundido ensayo,³ valiosos juicios acerca del arte de traducir del poeta neoclásico más encumbrado de nuestras letras.⁴ Coteja los aciertos de Varela —que son muchos— frente a otros intérpretes de *La Eneida*. Nosotros, en estas breves líneas, ofrecemos solamente muestras de la pericia literaria de Esteves Saguí para trasladar tres pasajes del poema virgiliano y compararlos con los mismos textos vertidos por el autor de *Dido y Argia*. Juzguemos por los cuatro versos iniciales de la inmortal epopeya:

¹ Cada uno de ellos —incluyendo los dos del *Vocabulario* que se indica más adelante— miden 25 x 21 cms. y no registran fecha alguna. La portada del primero reza así: *Eneida / Virgilio / a verso blanco en castellano*. Los manuscritos contienen escasas correcciones. Los cuadernos fueron adquiridos en la "Nueva Librería Inglesa de Hibbert y Cia.", Florida 137, de Buenos Aires.

² Miguel Esteves Saguí, hijo de Prudencio Esteves y Juana Saguí, vio la luz en Buenos Aires (8/5/1814). En la Universidad de Buenos Aires se graduó de doctor en jurisprudencia. Su vida pública e intelectual fue intensa: legislador repetidas veces, profesor de derecho penal y mercantil en la Universidad y vicerrector de ella, concejal y vicepresidente de la Municipalidad, etc. Falleció en nuestra ciudad el 16 de julio de 1892. Legó a sus descendientes abundante obra inédita de carácter histórico y literario. Basta señalar algunos títulos significativos: numerosas y agudas *fábulas forenses*; el drama histórico *Buenos Aires libertada o el 12 de agosto*; *Apuntes históricos: Ocios Juveniles* (poesía); *La hija del quemado* (novela histórica, inconclusa), etc. Ver ANTONIO E. SERRANO REDONNET, *Fábulas Forenses de Miguel Esteves Saguí*, Buenos Aires, 1981 y *Un drama histórico sobre la primera invasión inglesa*, en "La Nación", de Buenos Aires, del 2/3/1982. La Academia Nacional de la Historia ha publicado *Apuntes históricos*, con Introducción de Roberto Etchepareborda, Buenos Aires, 1982.

³ *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino D. Juan de la Cruz Varela*, Buenos Aires, 1871, p. 117 y ss.

⁴ *Ibidem*, p. 125.

VARELA

Las armas canto y el valor guerrero,
prófugo por la fuerza del destino,
que del suelo de Troya a Italia vino,
y a las playas Lavinias al primero,⁵

ESTEVEES SAGUI

Las armas y el horror canto de Marte
y al ínclito varón que quiso el hado
que desde Troya prófugo, el primero
el pie pusiera en las Lavinias costas.⁶

Comparemos este otro pasaje del revoltoso escolar, doctorado en Córdoba,
con el que sigue de Esteves:

VARELA

En su ulcerado pecho revolviendo
de este modo la diosa sus dolores,
a la Eolia descende, albergue horrendo
y patria de los Austros bramadores.
Allí, en ancha caverna, Eolo enfrena
las tempestades y sonoros vientos,
y quebranta sus ímpetus violentos,
y los ata imperioso a la cadena.⁷

ESTEVEES SAGUI

Revolviendo en su mente enardecida
la diosa semejantes pensamientos
a Eolia dirigióse: que es la patria
de recios temporales, y preñado
lugar es de furiosos huracanes.
En extensa caverna allí Eolo
los vientos y borrascas aprisiona:
sobre ellos él impera y los contiene
a su arbitrio, sujetos en su cárcel.⁸

Reparemos en este fragmento en el que Virgilio describe una terrible
tormenta:

VARELA

Así en vano exclamaba, y entre tanto
embiste el Aquilón y despedaza
de su bajel las velas. Sublevado
el mar a las estrellas amenaza;
rompiéronse los remos; y la proa,
cediendo al duro embate, de costado
la ya indefensa nave al mar presenta.⁹

⁵ *Ibidem*, p. 126. Conf. *Eneida*, I, 1-3.

⁶ Manuscrito Esteves, f. 2.

⁷ Gutiérrez, *op. cit.*, p. 128. Conf. *Eneida*, I, 50-54.

⁸ Ms. Esteves, f. 6.

⁹ Gutiérrez, *op. cit.*, p. 131. Conf. *Eneida*, I, 102-105.

ESTEYES SAGUI

En tanto así exclamaba, la tormenta
rugiendo el Aquilón, de frente bate
la vela y hasta el Cielo alza las olas.
Rotos los remos, vuélvese la proa;
y así la nave ofrece su costado
al furor de las ondas, que cual montes
sobre el bajel de pronto se desploma.¹⁰

No es de simple cortesía alabar, dentro de las dificultades de toda empresa poética, a los dos prestigiosos compatriotas. Gutiérrez lamenta que el vate de Roma haya tenido inseguros traductores castellanos. Sin embargo, no le resta elogios a Valera, a pesar de la injusta sospecha acerca de la naturaleza y calidad de los estudios de la *Universidad Cordubensis Tucumanae*.

Algo queda por decir en torno de estos admiradores de Virgilio. Esteves tradujo en su integridad la genial creación del Mantuano, y su empeño es digno de mérito. Si no tuvo el estro de Varela (aunque intentó la gloria lírica en sus *Ocios Juveniles*, todavía inéditos), abordó, en cambio, el duro esfuerzo de la labor completa. Varela sólo trasladó el Canto I, parte del II y un puñado de versos del XI.¹¹

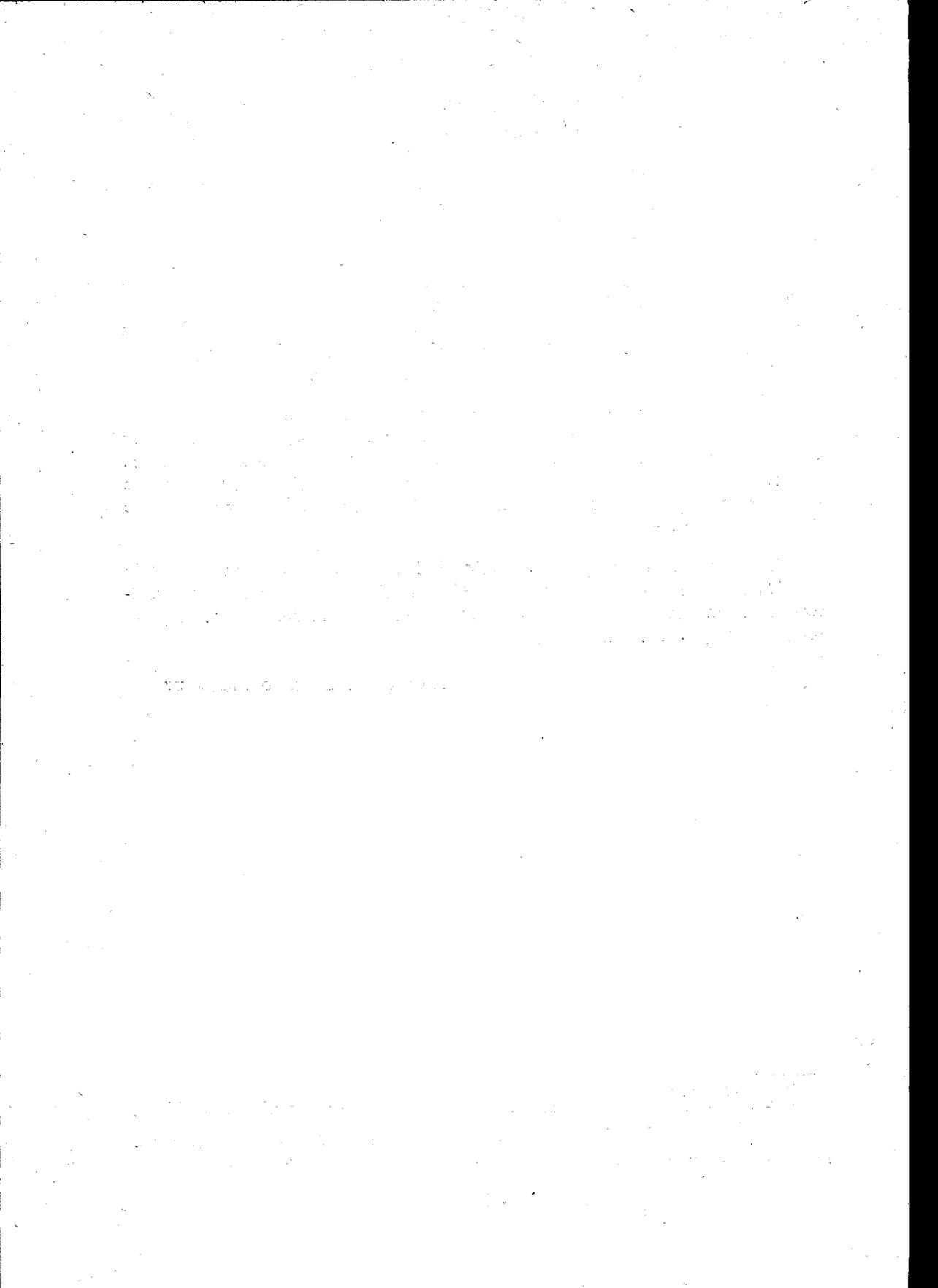
A Esteves Sagui bien podría atribuirse la locución latina imitada de Virgilio (*Eneida*, X, 284): *Audaces fortuna juvat*.¹² Su noble ejercicio literario fue resultado de larga paciencia, de ese amor desinteresado por la belleza que el poeta romano legó para todos los tiempos.

ANTONIO E. SERRANO REDONNET

¹⁰ Ms. Esteves, f. 9.

¹¹ Ver JUAN CRUZ VARELA, *Poesías*, Estudio preliminar de Manuel Mujica Láinez, Buenos Aires, 1956, p. LVIII.

¹² Proviene del texto virgiliano: *Audentes fortuna juvat*; y éste de Terencio: *Fortes fortuna adjuvat*, expresión que figura en la notable comedia *Phormio*.



RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

BEEGEL, SUSAN F., *Hemingway's craft of omission: Four manuscript examples*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, 124 pp.

Esta tesis de doctorado, presentada por Susan F. Beegel, en 1986, ante Yale University, es un generoso aporte para la futura crítica de los aún poco tratados manuscritos de Hemingway. Gracias al testamento de Mary Hemingway —última esposa del escritor, muerta en 1986— en el que delega todos sus derechos de publicación de manuscritos, cartas, notas, pruebas de galera, escritos y otras misceláneas, a la John Fitzgerald Kennedy Library, de Boston, Massachusetts, se hace más factible el acceso y permiso para la transcripción textual de todo ese material, anteriormente vedada.

Beegel seleccionó los manuscritos de los cuentos "Fifty Grand", "A Natural History of the Dead", "After the Storm", y el último capítulo de *Death in the Afternoon* —un poema en prosa elegíaca—. El segundo y el último manuscrito citados fueron ignorados totalmente por la crítica hasta el momento en que se publican y estudian en este libro. El criterio utilizado para la elección de estos textos fue considerar que, por un lado, se preservaran más o menos intactos y, por el otro, que ofrecieran posibilidades de revisiones interesantes. Beegel efectuó un análisis de esos manuscritos, a la luz de los datos biográficos de otros documentos escritos por Hemingway, e hizo notar que en ellos aparece muy directamente la experiencia personal del escritor. Beegel trató este aspecto para afirmar "el arte de la omisión" en la estética de Ernest Hemingway, en la cual la influencia de Scott Fitzgerald, Ezra Pound, Gertrud Stein, T. S. Eliot actuó notoriamente. El mismo artista describió su teoría estética: "Si un escritor de prosa sabe suficientemente sobre lo que está escribiendo, él puede omitir cosas que sabe, y el lector, si el escritor está escribiendo con la sinceridad suficiente, tendrá la percepción de aquellas cosas tan vigorosamente como si el escritor las hubiese destacado. La dignidad del movimiento de un iceberg se debe a que solamente la octava parte de él se encuentra sobre el agua (p. 12)". Beegel rescató esta afirmación para denominar a la estética de Hemingway "iceberg theory" (teoría del iceberg), concepto que fue probado en los cuatro manuscritos estudiados.

En el capítulo dedicado a "Fifty Grand", se analiza la influencia que ejerció Scott Fitzgerald en el joven Hemingway para formar su posteriormente celebrado estilo "económico". La presión editorial y el sentimiento de mutilación del artista ante su obra abreviada no dejaron de ser considerados en este estudio. El manuscrito inédito del comienzo del capítulo 12 de *Death in the After-*

noon es un ejemplo de la tendencia de Hemingway de escribir excesivamente y lograr su autocontrol. La reflexión sobre su concepción filosófico-religiosa estuvo presente. Estas cuatro páginas omitidas por propia decisión de Hemingway, confirman su voluntad de recortar los orígenes autobiográficos y restituir una ficción más constreñida. "A Natural History of the Dead" —manuscrito hasta ahora inédito— constituía, inicialmente, los nueve párrafos que abrían el capítulo final de *Death in the Afternoon*. La desilusión por Michigan, Italia y España, que el tiempo cambió; la incapacidad del hombre para penetrar en culturas extranjeras; la crítica a Waldo Frank; los efectos de la urbanización; la identidad americana; todos estos aspectos incluyó el manuscrito desechado. Resulta relevante el pasaje descartado, pues allí expresó un proceso de sentimiento y pensamiento; en cambio, el final publicado lo evocó. Dos Passos fue quien influyó en la difícil decisión para Hemingway de incluir o no estos párrafos. "After the Storm" ha ofrecido tres borradores para ser estudiados comparativamente. Se observa cómo su autor fue alterando la estructura del cuento, que se originó a partir de la narración de un naufrago del Balvanera —hecho verídico. La simplificación y el endurecimiento final del narrador-protagonista fue más efectivo que en los bocetos: "Aquí, la invención de Hemingway consiste en la omisión de las respuestas emocionales y morales normales de su carácter de narrador" (p. 87). Se creó así una tensión irónica entre el juicio moral del lector y la empatía forzada con el narrador "outlaw"; la "ilusión de la verdad" quedó activa.

El propósito expreso de Susan F. Beegel es que su trabajo "pueda ser útil para ser aplicado en futuros estudios de los manuscritos de su otra ficción". Queda confirmado después de la lectura de esta obra original, sincera y clara. La heurística aparece revalorizada en la crítica de la literatura contemporánea. La cita de la bibliografía consultada es otra faceta práctica de este libro, ofrecido al estudioso de Ernest Hemingway.

MARÍA ALEJANDRA ROSAROSSA

BUERO VALLEJO, ANTONIO, *El Tragaluz*, cuadros cronológicos, introducción, notas y orientaciones para el estudio a cargo de José Luis García Barrientos, Madrid, Castalia, 1985.

Esta edición pertenece a la colección Castalia Didáctica, vale decir que está dedicada al estudiante de nivel secundario, y reproduce el texto de la edición de Ricardo Doménech para el mismo sello editorial, de 1971, dedicada al público universitario, lo cual certifica el interés de la reedición del texto, esta vez ajustado a otro lector y sobre todo apoyado en propuestas de trabajo especialmente dedicadas a ese público.

La obra está precedida por un cuadro cronológico que lleva como título *Buero Vallejo y su tiempo*, que coloca en páginas enfrentadas los "Aconteci-

mientos históricos" (nacionales y mundiales), la "Vida cultural y artística" (sobre todo referidas a la publicación de textos españoles y en modo más general a textos o cuadros de importancia mundial) y los enfrenta a la vida y obra del autor, año por año, desde la fecha de su nacimiento 1916 hasta 1984, año anterior a esta edición. El cuadro es somero y panorámico y cabe consignar que en la columna de "Acontecimientos históricos" se coloca para los años 1937-1938 el de la guerra civil únicamente.

En la *Introducción*, en una serie de siete puntos se traza un cuadro panorámico que va desde lo general a lo particular. Así, por ejemplo, en el primer punto se aborda la ubicación de "Buero Vallejo y el teatro español de la segunda mitad del siglo XX" y en el último se da "Noticia de *El Tragalduz*", consignando fecha de estreno, lugar, reparto, dirección, gira con la que se llevó la obra, reacción de la crítica, tanto la referida a su éxito como a la polémica que suscita. En el primer punto de la *Introducción* se parte de la importancia de la recepción del género a través de su específica modalidad de comunicación mediante la representación y se sitúa la particular confrontación de la experiencia teatral de Buero, en esta comparecencia inmediata de producción y recepción, entre dos hitos acertadamente graficados entre dos extremos, la persistencia e inmediata aceptación o éxito del teatro benaventino y el escaso interés por la más novedosa e importante producción de Valle Inclán, relegada a una existencia meramente libresca. Se señala también la particular situación de Buero Vallejo que, apoyado por una crítica solvente, encuentra la "posibilidad" de superar los obstáculos que significa pertenecer al bando de los vencidos y utilizar el teatro como tribuna pública, y se sugiere que la razón de este éxito se apoya en la esencial concepción de su teatro que conjuga "la exigencia ética", "visión trágica" e "investigación formal". En el subtítulo "El contexto teatral español" realiza un balance y una nómina de las piezas que abundan en el escenario español, especialmente centrada en el teatro de consumo sobre modelos del teatro benaventino y dentro de una ideología de derechas. Se apoya para esta evaluación en un resumen del panorama realizado por Doménech para la década 1939-1949. Consigna por su parte, referidos a la etapa posterior, tres autores que inician un camino de renovación: Mihura, Sastre y el propio Buero Vallejo destacados en la década del 50.

Traza luego un panorama de la década del 60 en la que predominan los nombres de Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Gala y el propio Buero signada, según García Barrientos, por una actitud de protesta y denuncia social dentro de la estética del realismo, para arribar a las propuestas de la última generación nominada como representativa del "nuevo teatro español" de la que opina que si bien arbitra los recursos de la abstracción, el simbolismo y la palabra, no registra nuevos valores ni tampoco sus incursiones se han visto coronadas por el éxito. Con estas aseveraciones ubica al autor tratado en un lugar central de la escena española de la segunda mitad del siglo. Atribuye este motivo a las claves de su producción teatral que se dedicará a desentrañar en los capitulillos siguientes. Entre ellos se destaca la intención ética de la obra bueriana, cuyo conflicto esencial consiste en la lucha del hombre por alcanzar la verdad, aun-

que sea dolorosamente y venciendo los obstáculos, el orgullo y el egoísmo. Propone como paradigma supremo el imperativo humano de "saber". Establece también la relación de este mensaje con el destinatario-espectador a quien Buero plantea interrogantes que no resuelva en la escena, sino que el destinatario debe resolver en su esfera individual y social. Se puede desprender de esta propuesta el ensayo de un teatro crítico que sin ser doctrinario ni tendencioso es un trasunto de la experiencia ideológica del autor que tiende a desplegar posibilidades de una problemática desde la conciencia trágica del hombre sin limitarse al derrotismo ni al revanchismo sino apuntando a una restauración de valores sustancialmente humanos.

El capítulo siguiente va a desplegar la visión trágica propia del autor que, según el crítico, apunta a la responsabilidad humana y a la esperanza. Señala también en este capítulo la característica de las obras de Buero de la segunda etapa, de "finales abiertos", que tienden a establecer una relación entre obra y espectador, punto exacto en el que se establece la tragedia. Luego de realizar estas señalizaciones el crítico apuntará al trasfondo general de la obra dramática de Buero, al que diversos críticos citados trataron de clasificar bajo diversos rubros y al que García Barrientos considera como "inclasificable", si bien sintetiza las distintas vertientes en esta apreciación: "...Desde el punto de vista de la significación, el teatro que estudiamos se caracteriza por sus 'trasfondos'. Como las cajas chinas o las muñecas rusas, unos significados encierran otros y éstos, otros. Tras una apariencia realista se esconde una construcción simbólica; en un conflicto existencial subyace un planteamiento ideológico; bajo un problema individual se descubre una tensión social; y más allá de una acción o un personaje cotidianos se transparenta un trasfondo mítico..."

Tratará en otro subtítulo las connotaciones simbólicas de los espacios escénicos como el semisótano de *El Tragaluz*, las alusiones al mito de la caverna platónica, también presentes en *El Tragaluz* o *La Fundación* y la reelaboración de figuras históricas como las de Velázquez, Goya y Larra. Caracterizará las formas específicas que encuentra Buero para eludir la censura, a través de la ambigüedad y del recurso de "decir sin decir".

En el punto cinco trata de "Los personajes y su función dramática". En el mismo señalará las funciones opuestas de los "Contemplativos y activos" y el destacado papel de denuncia simbólica desde "Ciegos y locos". Sintetiza esta clasificación desde la semejanza que concede Buero al ser concreto con la experimentación teatral, semejante a los experimentadores de *El Tragaluz*.

Con la cita del propio Buero: "Yo me he pasado la vida, en mi propio teatro, experimentando", el crítico analiza las distintas líneas de investigación formal bajo el título "Las formas dramáticas" en el que destaca especialmente la implantación del punto de vista del personaje, al que denomina "efectos de participación". Buero, en sus artículos teóricos los denominó "efectos de inmersión", recurso que se destaca a partir de la tercera etapa de su producción. Deslinda la utilización de las técnicas de piezas con forma "abierta" y forma

“cerrada” y su relación con los objetivos de experimentación del autor. Así consigna que las doce primeras obras de Buero se inscriben dentro de la “tradicción del Realismo teatral” utilizando o respetando las unidades clásicas en una construcción concentrada y “cerrada”. Oponer a este recurso el uso de la forma “abierta” de los once últimos dramas, que no se atienen a un modelo teatral determinado, aunque esté presente en el trasfondo un “diálogo” con el “teatro épico” de Brecht y que se caracterizan por ofrecer la acción fragmentada en múltiples episodios, con cambios de lugar y saltos en el tiempo. Subraya la importancia del “montaje” de los diferentes cuadros y la significación de los “personajes-narradores” como los investigadores de *El Tragaluz*.

En otro subtítulo de este mismo capítulo describe el original manejo del espacio dramático representado y la utilización del *flash-back* para dar la variedad compleja del pasado y el presente simultaneados o alternados para el espectador participante. Señala la particular situación del espectador en el caso de *El Tragaluz* quien, según García Barrientos: “. . . se encuentra temporalmente escindido: pertenece al futuro en cuanto forma parte del público del experimento, pero no puede dejar de reconocer en los personajes de la historia a sus propios contemporáneos. . .” Señala también el efecto del distanciamiento que produce la introducción de personajes-narradores en sus obras. El último punto de este capítulo se dedica a un muestreo de los recursos que arbitra Buero para producir la participación del espectador. Esta introducción lleva a pie de página veintiuna notas, algunas de apoyatura de lo aseverado y otras con las que remite a una ampliación de la consideración del tema. La bibliografía consigna siete asientos de fichas-resúmenes de los distintos textos que tratan sobre el teatro de Buero en general, con referencia al tratamiento de esta obra en particular.

Dedica varias páginas a la documentación gráfica de distintas escenas del *Tragaluz* así como también a un dibujo de Antonio Alegre Cremades del espacio escénico de esta obra, precedido por una fotografía del autor leyendo su discurso de ingreso en la Real Academia Española.

Las notas al texto de la obra están orientadas al público al que la misma va dirigida en esta edición y también se explaya en alternativas anteriores descartadas por Buero así como también a establecer relaciones entre recursos de esta obra con otras del mismo autor. En el capítulo *Documentos y juicios críticos*, transcribe juicios: I. “En torno al teatro de Buero” y II. “En torno a *El Tragaluz*”. La mayoría de estos textos son extractados de la revista teatral “Primer Acto” y de ediciones muy próximas a la versión de las obras. Así, por ejemplo, en el primer caso trata la polémica sobre el “posibilismo” enfrentando la postura de Alfonso Sastre con la de Buero y abonando esta última con el fragmento de un artículo de Torrente Ballester sobre la significación en el teatro del autor. Otro texto se refiere a la “visión trágica” y transcribe la confrontación que hace Ricardo Doménech con el concepto de visión trágica de Lucien Goldmann. Con respecto al segundo punto transcribe opiniones de José Osuna, sobre las dificultades de la puesta en escena de *El Tragaluz* y la reacción de la

crítica de Emilio Romero, que le adjudica una significación política, contrapuesta a la de José María Quinto, que defiende el valor de un teatro ético. Transcribe luego varias posturas sobre el significado del semisótano, la importancia de los investigadores y el valor simbólico del Padre, esta última a cargo de L. Iglesias Feijóo.

La última parte de este trabajo se dedica a la propuesta de tareas de investigación para el alumno bajo el título *Orientaciones para el estudio de El Tragaluz*. La misma está destinada a analizar la estructura dramática, la "fábula", los personajes, el tiempo y un último punto que titula "Cuestiones de síntesis". A lo largo de más de veinte páginas se transcriben alternadas determinadas afirmaciones, a veces con transcripción de juicios críticos y otras con remisión a puntos tratados en la *Introducción* o en las notas de estudio con preguntas para la indagación del estudiante. Es de destacar que las preguntas del último punto orientan inteligentemente a la posible elaboración de una síntesis sobre la obra desde todos los posibles ángulos interpretativos, con remisión a la obra de otros autores de la literatura española.

La edición de este texto clásico de Buero tiene en la crítica de García Barrientos un marco lúcido que no sólo resalta los valores de la obra sino que guía específicamente a la investigación de los estudiantes, orientándolos hacia un contacto con el hecho teatral como una dimensión de la cultura y a un compromiso del hombre con su tiempo, con la realidad y con el estudio, desde el ángulo del estudio que Buero Vallejos realiza de la realidad a través de esta forma específica de experimentación.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

CADY, EDWIN H. y BUDD, LOUIS J., ed., *On Whitman*, Durham, Duke University Press, 1987, xvii + 289 pp.

On Whitman integra la serie *The Best from American Literature*, que desde 1929 publica en cada volumen una selección de estudios referidos a un autor estadounidense. Los artículos que integran el presente volumen pertenecen a distintos autores y abarcan los más diversos aspectos de la obra poética de Walt Whitman. El orden de los ensayos corresponde a la fecha de su primera publicación y se reproducen tal como entonces aparecieron sin ningún estudio agregado especialmente para esta publicación.

El conjunto de artículos en su totalidad brinda al estudioso de Whitman un panorama de su obra con enfoques variados que ahondan en lo temático, formal y estilístico. Asimismo, cada uno de ellos por separado es un estudio particularizado sobre un aspecto que puede, sin duda, sugerir nuevos planteos sobre la obra estudiada, o bien proporcionar abundante información sobre el tema tratado.

El trabajo titulado "Principales tendencias en la poesía de Whitman" (Floyd Stovall) analiza la evolución de la poesía de este autor con posterioridad a 1855. El crítico define su propósito: "*I shall attempt to trace this development through Whitman's characteristic ideas and to indicate the main drifts of persistent tendencies according to which these ideas were modified*". Cada parte del ensayo abarca un período cronológico claramente delimitado a la vez que encuadra los poemas de Whitman en la literatura estadounidense del siglo XIX.

Sculley Bradley es el autor de dos artículos: "Walt Whitman acerca de Timber Creek", en el que considera a Whitman como poeta de la naturaleza y hace notar la especial influencia que sobre él ejerció Timber Creek. Su idea fundamental es que aun cuando ésa no sea la localización exacta de su poesía, las impresiones que ese paisaje causó en Whitman se traslucen en su obra. En "El principio métrico fundamental de la poesía de Whitman" se cuestiona acerca del principio elemental de ritmo o rima que Whitman emplea en sus poemas, de qué manera está usado y qué uso hace el autor de él.

El estudio de Henry Alonzo Myeres considera "La concepción de la democracia espiritual de Whitman entre 1855 y 1856" y para ello parte de la premisa de que una efígie de Whitman y no su verdadera personalidad enervó la guerra civil y luchó por la emancipación de antiguas formas literarias. El autor enfatiza en cambio la importancia de Whitman como quien posibilitó en la literatura "*a new and profound interpretation of life in terms of an inner, spiritual democracy*".

Se incluyen dos estudios sobre el recurso poético del catálogo empleado por Walt Whitman: En "Retórica del catálogo trascendentalista: Visión vs. forma", Lawrence Buell afirma que aun cuando el catálogo como recurso pueda parecer "*the very antithesis of all*" en Whitman no sucede tal cosa. El autor del ensayo considera los catálogos de Whitman como la contraparte estilística de este mismo recurso en los ensayos de filosofía trascendentalista de Thoreau y Emerson. De este modo Buell procede a analizar el uso del catálogo en la poesía de Whitman y en los ensayos de Emerson, "*both as an aesthetic device and as the expression of transcendentalist thought, relying on Whitman for most of the examples and Emerson for most of the theory*". John B. Mason, por su parte, en "El catálogo en Walt Whitman: un medio retórico para dos viajes en *Song of Myself*" considera el empleo que Whitman hizo del catálogo como recurso literario y algunas de las opiniones críticas que éste generó. Se centra en analizar los catálogos en *Song of Myself*, que en su opinión "*are written in such ways as to manipulate reader involvement*".

Varios estudios analizan influencias filosóficas y literarias en la poesía de Whitman:

Alfred H. Marks estudia "Las imágenes trivalentes de Whitman" y observa que el poeta estadounidense recoge ideas hegelianas en lo que se refiere a la oposición dialéctica. Señala cómo el poeta adopta esta oposición en sus poemas y cómo en muchos de ellos la convierte en tríada de términos en la que el tercer elemento contiene y sintetiza a los dos primeros.

Lawrence Templin, por su parte, analiza "La influencia quáquera sobre Walt Whitman", para lo cual considera primero los fundamentos del pensamiento quáquero en cuanto al concepto de *Inner Light*. Luego el autor se propone resumir los puntos de conexión entre Whitman y los quáqueros, así como la influencia de Elias Hicks en el poeta estadounidense.

Hay en este volumen tres estudios que tienen como objeto de análisis un grupo preciso de poemas:

En "Chants of Democratic and Native American: Una secuencia desatendida en *Leaves of Grass*", Robin P. Hoople se propone considerar esta secuencia poética como un todo y como el auténtico símbolo del "poeta de la democracia". Para ello analiza la estructura total de esta sección y luego elabora un análisis pormenorizado de sus partes.

Ivan Marki se ocupa de "Los últimos once poemas de la edición de 1855 de *Leaves of Grass*" y su estudio se concentra en esos poemas que según el crítico completan necesariamente a los anteriores, aunque pocas veces han sido objeto de consideración.

En el artículo "Leaves of Myself: El Egipto de Whitman en *Song of Myself*", Stephen J. Tapscott toma como punto de partida el interés de Whitman por la egiptología y analiza *Song of Myself* desde un punto de vista no frecuente. Señala imágenes en las que el autor encuentra semejanza con el proceso de descifrar un jeroglífico o un lenguaje antiguo. En el desarrollo de esta idea Tapscott establece numerosas conexiones entre el texto de Whitman y diversos aspectos de la cultura egipcia.

Robert Scholnick estudia el poco éxito de Whitman en periódicos y revistas literarias. En "Whitman y las revistas: evidencia documental" se reproducen cartas de editores que revelan el poco interés por la obra de Whitman, así como la polémica desatada en torno a su obra en los años cercanos a su composición.

Otros estudios versan sobre la influencia que la literatura medieval europea ejerció sobre Whitman (David W. Hiscoe: "El medievalismo de Whitman"), sobre la influencia femenina (Emery Holloway: "Whitman perseguido"), y de alguna manera conectado con este último, Myrth Jimmie Killingsworth en "Whitman y la maternidad: una visión histórica" analiza no sólo el concepto de maternidad, sino el tratamiento de la figura femenina en general. Finalmente en "Walt Whitman: la imaginación espérmica", Harold Aspiz desarrolla una interpretación de la obra de Whitman donde la simbología de lo sexual juega el papel preponderante.

En síntesis, la obra abarca una multiplicidad de aspectos de la obra de Walt Whitman que puede resultar de gran utilidad, ya sea que se los consulte por separado o bien como obra conjunta.

LILIANA D'ACUNTO

KELLY, DERMOT, *Narrative Strategies in Joyce's Ulysses*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, 130 pp.

O'SULLIVAN, J. COLM, *Joyce's Use of Colors: Finnegans Wake and the Earlier Works*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987, 206 pp.

MCARTHUR, MURRAY, *Stolen Writings: Blake's Milton, Joyce's Ulysses, and the Nature of Influence*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, 180 pp.

De los tres libros aquí reseñados, sólo el de Dermot Kelly se centra en *Ulises*, de James Joyce, en las estrategias narrativas de la novela, analizando de qué modo las técnicas empleadas a partir del capítulo (episodio) diez se apartan del método realista usado en los anteriores. Kelly hace resaltar la transición existente entre un estilo inicial y la incorporación de técnicas paródicas, para luego retornar al realismo de los tres últimos episodios. Sostiene así que es mediante la imitación de distintos discursos que "Joyce otorga a su novela dimensión mítica y psicológica". Cada uno de los estilos utilizados a partir del capítulo once ("Sirenas") forma con los restantes "una galería de máscaras". Apartándose por etapas del realismo inicial del libro, Joyce logra formas y texturas diferentes.

En este enfoque Kelly no es totalmente original: al inicio de su estudio comenta las obras críticas que lo han precedido en la idea de analizar estos aspectos de *Ulises*; pero sí dice en sus conclusiones que espera haber llenado "unas pocas lagunas en los comentarios existentes". Creemos que una lectura como la que aquí se ofrece ciertamente complementa las anteriores, destacando detalles interesantes.

El libro de O'Sullivan, dirigido en mayor grado al especialista, nos propone un punto de vista no utilizado con anterioridad, el análisis del uso y simbolismo de los colores en *Finnegans Wake*, de James Joyce. Tal vez el capítulo más interesante para el lector no muy experto en esa obra tan difícil, sea el inicial, donde O'Sullivan estudia la recurrencia y significado de los colores en *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* y *Ulysses*. Respecto de la segunda obra plantea que la ambigüedad es una característica clave: los patrones de color contribuyen a lograrla, especialmente mediante el uso del negro y el oscuro (*black/dark*). El lector de Joyce sabrá apreciar aclaraciones como esta: *dorcha*, palabra irlandesa para "oscuro", también significa "ciego", y es a veces usada con ese sentido por Joyce. En cuanto a *Ulises*, analiza brevemente los colores tal como aparecen en los esquemas Linati y Gilbert-Gorman y su uso en cada capítulo.

En el resto de la obra O'Sullivan se refiere en detalle al uso del color en *Finnegans Wake*. Señala de qué manera las concentraciones de referencias a colores acompañan los principales momentos y temas, y en un cuadro-resumen rastrea color por color las principales asociaciones.

Como sucede al leer todo estudio serio de la obra de Joyce nos asombramos de la cantidad de cosas fascinantes que se pueden seguir encontrando a través

de la lectura minuciosa de un texto. La bibliografía prueba que O'Sullivan también ha tenido en cuenta a otros lectores.

Murray McArthur se propone en *Stolen Writings* comparar un poema de William Blake, *Milton* y la obra de James Joyce, sobre todo *Ulises*, con el propósito de rastrear posibles influencias. (La relación entre *Finnegans Wake* y la obra de Blake ya había sido notada por varios críticos).

Al estudiar la admiración de Joyce por Blake (capítulo 2) se hace notar claramente la afinidad de Joyce con el poeta Blake. En 1902 Joyce escribió un ensayo sobre el poeta lírico irlandés James Clarence Mangan. Allí utiliza conceptos sobre el tiempo, el espacio y la musa tomados de *Milton*. Estas ideas aparecen nuevamente en pasajes de *A Portrait* y en *Ulises*. En otro lugar, en un ensayo sobre Blake leído en Trieste, en 1912, Joyce acentúa los paralelismos personales e históricos entre él y Blake.

El significado de la escritura y la textualidad en *Milton* y en *Ulises*, "aspectos del signo material y del artefacto escrito", son dilucidados por McArthur, quien se vale de conceptos críticos tomados de Bakhtin y Kristeva entre otros. Así, partiendo de la afirmación de Kristeva de que "todo texto es la absorción y transformación de otro", McArthur dice que en "*Milton* Blake absorbe conscientemente y transforma muchos textos. Joyce, en *Ulises*, absorbe y transforma no sólo la *Odisea*, *Hamlet* y *Milton* [...] sino que despliega conscientemente su novela como un mosaico de citas".

De *Ulises* se analizan especialmente cuatro capítulos, porque presentan, dos de ellos "una completa anatomía del signo: 'Proteo' y 'Sirenas'" y los otros dos "estructuras de intertextualidad positiva y negativa" ("Escila y Caribdis" y "Cíclope"). Considero realmente valiosa esta parte del estudio (capítulo 4), ya que aporta novedosos detalles de lectura del texto; lo que tal vez falte es un capítulo final que resuma las conclusiones de la investigación (en parte, es verdad, fueron anticipadas en el primer capítulo, "A Theory of Influence").

ROSA E. M. D. PENNA

Poema de Mio Cid, Prosificación moderna por Alfonso Reyes, según el texto antiguo preparado por Ramón Menéndez Pidal. Prólogo y notas de Lía N. Uriarte Rebaudi, Buenos Aires, Clásicos Petrel, 1986, 174 pp.

Mucho se ha escrito sobre el Poema del Cid, sobre su autoría, su historicidad o la intención con que fue concebido. La aparición de nuevos trabajos y cuidadas ediciones de este Cantar demuestra lo atinado de la afirmación de L. Uriarte Rebaudi: "El constante y creciente interés por el poema se debe a sus valores éticos, estéticos y humanos, que aun después de tantos siglos logran conmover e inducen a analizar su técnica narrativa y sus formas de expresión, para buscar una aproximación al espíritu que lo inspiró" (p. 10).

La presente edición está destinada a personas no especializadas y a los estudiantes del nivel medio, a quienes les resulta difícil la lectura del texto antiguo, pero que pueden encontrar aquí una oportunidad de acercarse al venerable Cantar por lo asequible de la prosificación de A. Reyes y la claridad de las oportunas notas de L. Uriarte Rebaudi.

El prólogo ofrece al lector un ameno e interesante estudio, en el que se tratan diversos aspectos del Poema —publicación y difusión, carácter, autor, fecha, contenido, organización del relato, partes del poema, personajes, técnica narrativa, recursos expresivos, versificación—, con una sólida apoyatura en la crítica tradicional y reciente. Una bibliografía selecta y juicios críticos sobre el Poema, formulados por eminentes medievalistas, complementan esta introducción.

En suma, esta edición del Poema del Cid resulta de gran utilidad para el docente que desee aproximar a sus estudiantes a la literatura medieval.

LIDIA BEATRIZ CIAPPARELLI

SOAVE, VALERIANO, *Il Fondo Antico Spagnolo Della Biblioteca Estense Di Modena*, Kassel, Edition Reichenberger, 1985 (Teatro del Siglo de Oro, Bibliografías y Catálogos, 3), viii + 296 pp.

El trabajo que Valeriano Soave realizó en la Biblioteca Estense de Módena ha sacado a luz el material hispánico antiguo que se encuentra en la misma. Se trata de obras de autores españoles e hispanoamericanos; obras de autores españoles traducidos a otra lengua o de autores no españoles traducidos al español, todos de los siglos XV al XVIII.

Para ello, el autor tuvo que internarse en lo que María Grazia Profeti —responsable del prólogo de esta edición—, llama las 'arenas movedizas' del panorama bibliográfico de la literatura española. Catálogos indescifrables y autorías confusas —y mencionamos con éstos sólo algunos de los problemas habituales en los fondos antiguos— requieren, por supuesto, el despliegue de una tarea ardua y paciente. Tal la llevada a cabo por el investigador de Lengua y Literatura Española de la Universidad de Verona, quien enfrentó el desafío que planteaba esta colección con dedicación y rigurosidad.

En la Introducción nos advierte que el fondo de la Biblioteca Estense —cuyo "Catálogo General por Autores" se organiza entre el siglo XVIII y finales del siglo XIX—, no había sido encarado por ningún estudioso del tema, salvo Bertoni, que se centró en los códices españoles. Señala, también, que la falta de método o, mejor dicho, la diversidad de criterios en la recopilación de los datos del catálogo, unido a su extensión (24 volúmenes), acrecentó las dificultades inherentes a toda búsqueda bibliográfica. El avance es lento porque los escollos son varios: hay que controlar siglas de ubicación que no guardan correspondencia, aclarar correcciones que inducen al error, distinguir y separar los textos por su contenido literario o histórico, descifrar los nombres de los autores que aparecen latinizados, afrancesados o en dialecto.

La lista de los volúmenes inhallables y, por lo tanto, excluidos del cotejo, que se agrega al final de la Introducción, es un claro ejemplo de los problemas citados.

De la revisión efectuada surge un caudal importante que aparece dividido con claridad en la publicación: la Primera Parte comprende el listado de Incunables; la Segunda Parte se ocupa de las Ediciones Impresas entre los siglos XVI a XVIII y la Tercera Parte reúne las Comedias Impresas 'Seltas'. Estas, clasificadas aparte, son, en su mayoría, obras del 1500 y 1600 y el *corpus* atesora comedias de gran valor, algunas 'raras' y otras que se creían perdidas.

Las fichas de descripción de cada obra se ordenan según el nombre del autor o la primera palabra del título en las anónimas, se mencionan los datos de portada y colofón, el número de páginas y folios, la ubicación, el estado de conservación, el de encuadernación y el formato. En el caso de los incunables se citan los repertorios bibliográficos consultados. Para las comedias 'seltas', ordenadas alfabéticamente por título, se transcriben por completo las características gráficas del mismo; a continuación los personajes, indicando cantidad de columnas, los primeros y últimos versos, la numeración de las páginas, la signatura y la ubicación de la obra.

Una aclaración de las abreviaturas de las obras citadas ayuda a la lectura del texto, así como los distintos índices a los que podemos recurrir. Es factible abordar, así, las fichas desde los datos suministrados por el Índice de las Dedicatorias, el de los Colaboradores, Traductores y Compiladores, el de los Lugares y Años de publicación y, por último, el de los Impresores, Editores y Benefactores.

Es interesante encontrar catalogados, entre otros, un *Amadís de Gaula* en idioma alemán, impreso en 1569, varias ediciones en diferentes lenguas de la *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias* y la *Historia General de las Indias*, de Fray Bartolomé de Las Casas y las *Novelas Ejemplares*, de Cervantes, de 1622 o el *Quijote*, en francés, de 1632.

Como en otras ocasiones, agradecemos los cuidados detalles de la producción gráfica, doblemente apreciados en obras cuyo contenido lo requiera expresamente.

MARÍA ROSA PETRUCELLI

URIARTE REBAUDI, LÍA NOEMÍ, *Canto de alabanza*, Prólogo de Carmen Balzer, Buenos Aires, Botella al mar, 1987, 45 pp.

Si se pudiera sintetizar en una palabra el espíritu trascendente de la poesía de Lía Uriarte Rebaudi ésta sería: fe.

Este volumen contiene cantos de personal entonación, referidos a la relación con Dios, las gracias recibidas y la admiración por todo lo creado. Cada poema va precedido de un epígrafe del Salmo de David que sirve para marcar momentos distintos dentro de una obra de gran unidad y de cuidado léxico, que traduce un rico y denso juego de imágenes.

En "Escúchame, Señor", la poesía es evocadora de recuerdos, de horas pretéritas, de instantes que tienen lugar permanente en la memoria, como los pasados junto a su madre, a quien recuerda con dulzura y evidente admiración.

"La Creación" sale del mundo secretamente íntimo de la autora y contempla la obra de Dios, pero no por eso cambia el tono poético. No hay fracturas en el lenguaje, sino que afloran imágenes que reflejan lo exterior sin alejarse de su yo más recóndito. Nos encontramos frente a una conciencia abierta a aquello que solamente el espíritu puede percibir. La visión interna dada en "El Camino" llega al nudo existencial de toda persona que se sabe falible; la autora muestra a través de su yo las preocupaciones universales del ser y la común esperanza en el auxilio y la gracia divina. Esta esperanza alcanza su expresión más alta en "Bondad de Dios", donde la poesía es reflexiva, vital, y lo emocional acude a la razón.

El mundo visto a través de un yo profundamente creyente, que ama a Dios y en Él confía, es la base de esta poesía donde se exaltan valores trascendentes e inmutables.

LIDIA BEATRIZ CIAPPARELLI

DE TORO, FERNANDO, *Semiótica del Teatro (Del texto a la puesta en escena)*, Buenos Aires, Galerna, 1987, 230 pp. (Serie: La Escena).

Latinoamérica cuenta con una vasta producción de *discurso teatral* (sus comienzos datan de tiempos precolombinos) y con un muy desarrollado *discurso crítico* sobre teatro (que se adensa y afirma definitivamente hacia fines del siglo pasado). Sin embargo, carece de una trayectoria extensa en *discurso teórico sobre teatro*: lo que se ha hecho hasta 1960 ha sido poco y de escasa originalidad, casi siempre resúmenes, manuales, adaptaciones pedagógicas de las propuestas de teóricos europeos y norteamericanos. Pero a partir de las tres últimas décadas, Latinoamérica ha ido progresivamente incrementando las reflexiones teóricas sobre el hecho teatral y ha comenzado a configurar un discurso específico. En la Argentina, nombres como los de Gastón Breyer, Francisco Javier y Osvaldo Pellettieri (ligados fundamentalmente al espacio escénico, la puesta y la metodología de análisis teatral y escritura histórica) así lo atestiguan.

Por otra parte, un poco más tardíamente Latinoamérica ha advertido que debe renovar el *discurso historiográfico* sobre su teatro y ésta es una de las razones del fuerte impulso que el discurso teórico central ha alcanzado en los años ochenta.

En estas coordenadas (necesidad de llenar definitivamente el vacante espacio teórico; necesidad de un discurso teórico específico para Latinoamérica; necesidad de reescribir la historia teatral latinoamericana), el investigador chileno Fernando de Toro es una figura muy activa y plural. Nacido en 1950, reside actualmente en Canadá. Entre sus múltiples actividades destinadas a la renovación de la investigación teatral se cuentan: sus traducciones de libros especializados (*Diccionario de Teatro*, de P. Pavis, *El director y la escena*, de E. Braun); su labor como director de una colectiva *Historia del teatro latinoamericano*, en dos partes que abarcan respectivamente los períodos 1700-1900 y 1900-1990; es director de la revista *La escena latinoamericana*, única dedicada al análisis de textos espectaculares en nuestro continente; es autor de numerosas investigaciones, entre las que cabe señalar *Brecht en el teatro hispanoamericano* y la *Bibliografía del teatro hispanoamericano (1900-1980)*, esta última en colaboración con Peter Roster. Pero tal vez su forma más específica de modernizar el discurso teórico sobre teatro en Latinoamérica sea su libro *Semiótica del Teatro*, del que ya se conocen dos ediciones (1987, 1989).

En este trabajo se propone sistematizar los diferentes niveles que atañen a la dimensión semiológica de ese complejísimo objeto que es el teatro, a partir de una *concertación* de propuestas teóricas de A. Helbo, P. Pavis, F. Ruffini, M. De Marinis, A. Ubersfeld y de sugerencias y soluciones elaboradas por el autor. De Toro focaliza el análisis en las dos formas posibles de pensar el teatro: como *texto dramático* (obra literaria) y como *texto espectacular* (la representación). La teoría no puede elaborarse sobre una forma teatral ideal, sobre un "modelo" abstracto sin dar cuenta de *ejemplos* teatrales. Es aquí donde *Semiótica del Teatro* cobra una inflexión latinoamericanista: buena parte de los ejemplos de estudio pertenecen a nuestros textos dramáticos o espectaculares (no así el material fotográfico incluido, que sólo registra dos situaciones de *Puesta en Claro*, de Griselda Gambaro, dirección de Alberto Ure).

No se trata de un manual donde aditiva, acumulativamente se juntan nociones teóricas distintas, sino de una articulación totalizante de las perspectivas analíticas con una fuerte visión de *uso*: el libro está pensado no sólo para reflexionar sobre el fenómeno teatral en general sino para pragmáticamente convertirse en instrumento de investigación y crítica teatrales. Así la escritura de De Toro oscila entre la *argumentación científica* y la *propuesta metodológica*.

El Capítulo I está destinado a definir la especificidad del discurso teatral: quién(es) habla(n) en el teatro, de qué diferentes formas puede pensarse la relación *enunciación/enunciado* (sobre la base de los aportes de la lingüística francesa). De Toro trabaja con la extrapolación de categorías de análisis lingüístico (*deixis, anáfora*) y reelabora planteos de Anne Ubersfeld otorgando al fenómeno del decir teatral su verdadera complejidad, difícilmente reducible a fórmulas simples. Testimonio de ello es la noción de *escriptor*.

El Capítulo II estudia las diferencias entre *texto dramático* y *texto espectacular*. De Toro piensa la articulación de ambos mediante la noción de *texto de la puesta en escena*: hace uso aquí de categorías de la estética de la recepción

(llenado de *lugares de indeterminación*, W. Iser). En cuanto al texto espectacular y su *espesor de signos* (R. Barthes) extiende la caracterización del Capítulo II al III y construye una valiosa síntesis de los complejos mecanismos que articulan la *semiosis teatral* y su desempeño en la *poética del escriptor*. A partir de la concepción triádica del signo (Ch. Peirce), analiza las inflexiones que en la expresión teatral cobran *ícono*, *índice* y *símbolo*, concertados en la poética del texto espectacular. Esto lo diferencia de los estudios semiológicos tradicionales sobre teatro, por lo general meramente descriptivos, cuyo resultado es un simple coleccionismo de datos desarticulados: por el contrario, De Toro propone que los signos sean leídos en *función histórica*, más allá de lo que De Marinis llama "la tentación científica y formalista de la semiología". De esta manera semiosis es inseparable de *referencia teatral* que, sobre conceptos de G. Fregue, De Toro sistematiza en tres inflexiones: puesta/texto; puesta/puesta; puesta/mundo exterior.

En el Capítulo IV se centra en el problema de la *circulación* del texto espectacular y elabora un modelo de *recepción teatral*. Incluye en él las distintas instancias de construcción de un espectáculo y de ellas extrae distintas formas de *receptor*: existe una primera lectura anterior a la del espectador, la *concretización directorial*, la interpretación o lectura que entrega el director a su público. En cuanto a la *concretización espectral* (del público), De Toro estudia su proceso en diferentes fases y niveles (percepción, interpretación, reacción emotiva y cognitiva, evaluación, memoria y recuerdo). A diferentes poéticas espectaculares corresponderán diferentes formas de funcionalizar estos mecanismos de percepción.

El Capítulo V, el más breve, propone elementos teóricos para comprender el *funcionamiento sintáctico* de un texto dramático, a partir de una perspectiva estructuralista fundada en la noción de modelo actancial. Esta noción demuestra ser enormemente útil para el análisis teatral en tanto permite en la descripción sintáctica definir *modelos* y precisar su *ideología* a partir del eje de saberes y valores (Destinador-destinatario).

Todo el libro parece haber sido escrito para el Capítulo VI: es allí donde *Semiótica del Teatro* sugiere que su finalidad no es la exposición teórica *in se* sino proveer los elementos para un *neohistoricismo*. La teoría teatral es un *medio* para concretar una *nueva historia del teatro latinoamericano* a partir de la descripción de sistemas en *cortes sincrónicos*, su evolución en el *eje diacrónico* y las relaciones (argumentativas, reflexivas, no mecánicas) de dichos *cambios* con la *serie social e histórica*.

Semiótica del teatro es un libro que no puede ser ignorado por todo interesado en la cuestión teatral: investigadores, historiadores, actores, directores. Su presencia en el contexto de los estudios teatrales latinoamericanos evidencia nuestra saludable y decantada modernización discursiva, que progresivamente se extenderá y dará valiosos resultados.

JORGE A. DUBATTI

MATURO, GRACIELA, *Fenomenología, creación y crítica*, Buenos Aires, Colección Estudios Latinoamericanos, Fernando García Cambeiro, 1990, 145 pp.

"*Fenomenología, creación y crítica*" (*Sujeto y mundo en la novela latinoamericana*) de Graciela Maturo es un libro excelente, tanto desde el punto de vista de la crítica literaria como del estudioso abocado a una interpretación de textos. La intención de la autora es ofrecer una nueva manera de encarar la creación así como la crítica de la novela latinoamericana. Decimos "nueva" no porque el método que usa Maturo sea inédito en su aplicación a la literatura, sino porque éste, más explícitamente: el fenomenológico, representa una salida a la interpretación exclusivamente semiótica que exalta el signo no referencial y la reducción del símbolo a una simple relación de signos.

El filósofo contemporáneo que más garantía le merece a la autora como respaldo a su visión fenomenológica de la cuestión literaria es Paul Ricoeur. Sus ideas principales que se irán elaborando a través de los tres hitos fundamentales de su obra, la de la interpretación (*De l'interprétation*), desarrollada en un estudio que rescata del psicoanálisis freudiano el acento puesto en el lenguaje de los deseos y su traducción a un texto de símbolos arcaicos, la de la metáfora (*La métaphore vive*), que pone de relieve el carácter referencial de este recurso retórico y lo restituye a los textos aristotélicos de la Retórica y la Poética, la de la temporalidad explayada en "Tiempo y Relato" (*Temps et récit*, tomos I, II y III) donde el filósofo francés muestra el entrecruce de los tiempos en la tragedia, vista según el molde aristotélico, y que marca una realidad poética ejemplar con respecto a la novela posterior.

Maturo va aplicando estas ideas eje de Ricoeur a su propia hermenéutica —interpretación— del texto literario. Y este texto es el de la novela, más precisamente el de la novela latinoamericana.

Cuando Maturo se pregunta por el sentido de la hermenéutica nos remite a lo que el fenomenólogo francés dice de ella: "no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra". Por eso es que interpretar consiste en desplegar el mundo al cual la obra en cuestión se refiere en virtud de su "disposición", de su "género" y de su "estilo" (p. 31 de *Fenomenología, creación y crítica*). Tal disposición la asumirá precisamente Maturo con respecto a su relevante análisis de *El Túnel* de Ernesto Sábato (análisis que integra la segunda parte de su libro). En efecto, el mundo exótico de la novela de Sábato se nos abre a través de la penetración agonística de su autor con su propia vivencia en el mundo que crea, en actitud *realista*. El subrayado de *realista* es nuestro, pues con él queremos señalar que Maturo va más allá del círculo cerrado del discurso novelístico. Semejante actitud coincide con la de un escritor histórica y culturalmente cristiano. Ello es aun más claro en la p. 55: "La novela se hace signo de la vida espiritual y a la vez cauce de ella; es *confesión* pero rebasa este nivel para convertirse en sistema de símbolos universalmente válidos de lo humano". De este modo es posible

detectar en el personaje principal de *El Túnel*, en Castel, un "exacerbado afán de Absoluto" (p. 47). De ahí también que "su atisbo del Dios oculto y desconocido lo conduzca al rechazo del mundo". Frente a él la imagen de María, pareja de Castel, se proyecta sobre la impureza del mundo. En la p. 49 leemos que en María: "Su falibilidad es espejo de la falibilidad de todos los hombres".

Graciela Maturo tampoco deja de insistir sobre el lugar intermedio del lenguaje que, según Ricoeur, se nutre de la fuerza y del concepto, de la fuerza que pertenece a la vida, ésta a su vez portadora de significación plural, y de la reflexión que busca iluminarla, tornándola coherente e inteligible. Por fin destaca Maturo la importancia del discurso literario que, al estar consustanciado con un lenguaje cargado de símbolos, queda identificado con la literatura.

Sin embargo, la etapa hermenéutica no es todavía la reflexión; sólo la tercera etapa en la inteligencia de los símbolos, la etapa filosófica, es la de un pensamiento a partir del símbolo. Por la intervención de la filosofía se abre sin cesar el universo de los signos hacia el ser que es fundamento del lenguaje. Desde esta perspectiva el lenguaje se convierte "*en fiesta*", al modo como Heidegger y Ricoeur suelen usar esta expresión. Un lenguaje de tales características es uno que exalta la *palabra poética* como acontecimiento que comienza más allá de la clausura de los signos. A su vez este surgimiento del decir en el habla remite al misterio mismo del lenguaje. Así poco a poco se ha ido despejando el suelo simbólico de la palabra.

Otro texto de Ricoeur, *Parole et symbole*, recomendado por Graciela Maturo, aclara aun más los problemas de la "*poiesis*". A partir de esta nueva vertiente, y a semejanza de lo que se ha dicho en relación con el lenguaje, también la palabra posee un papel intermediario entre la densidad oscura del símbolo translingüístico y el mundo inteligible. De ahí que la metáfora viva aparezca como una palabra en emergencia, y se convierta en vía de acceso al símbolo, y a la recíproca, es la teoría del símbolo la que permite completar la metáfora; empero, la fuerza reveladora reside en el símbolo mismo. Comprendemos entonces que la metáfora y el símbolo se iluminen recíprocamente.

Debido a la ambigüedad inherente al símbolo éste sólo es interpretable a través de los discursos metafóricos. De todos modos el simbolismo, tal como lo afirma Ricoeur, es un simbolismo *ligado*. En efecto, los símbolos, gracias a su naturaleza prelingüística, no semántica, sólo acceden al lenguaje en la medida en que los elementos del mundo devienen en sí mismos transparentes. De esto se desprende, por ejemplo, que en el universo sagrado la capacidad *de decir* esté fundada en la capacidad del cosmos de significar. Por cierto que la ley que rige en tal universo es la de las correspondencias. Y esto asimismo explica que sea "*el mostrar el que funde el decir y no a la inversa*".

Por otra parte, las obras: *La metáfora viva* y *Tiempo y relato* de Ricoeur ponen énfasis en la innovación semántica; la primera la considera como un rasgo esencial del lenguaje poético, la segunda, en cambio, la descubre como

subyacente a la invención de una intriga, a la creación de personajes, ambientes, acciones y otras formas de la representación del mundo en el campo de la tragedia y luego en el de la novela. De un modo o del otro, tanto la metáfora como la narración, operan como formas de síntesis de lo heterogéneo, y simultáneamente como vías indirectas de expresión de nuevos contenidos no pertinentes a los elementos en juego.

Ubicándose dentro de este marco, establece Graciela Maturo una estrecha conexión entre historia y novela, entre realidad concreta y ficción. Las ideas de la autora se reflejan en uno de los trabajos que componen su libro, esto de manera muy clara, pero sin duda también en todos sus otros ensayos. Aludimos sobre todo al estudio de *El Banquete de Severo Arcangelo* de Leopoldo Marechal, donde las palabras introductorias son altamente significativas: “consideremos —dice Maturo— asimismo que la novela moderna en sus expresiones más características —desde Cervantes a Marechal o Sábato— es género histórico personal y comprometido, que pone el acento en el acto de la comunicación y reclama ser leído a la luz de una exégesis *hermenéutica*”. En esta novela de Marechal despeja la *hermeneuta* argentina dos estilos, dos singularidades que en el fondo son manifestaciones de algo constante en la literatura novelística latinoamericana: “el género apocalíptico, que actúa como admonición y advertencia en los momento de crisis histórica, y la novela cervantina, género de fuerte compromiso personal y moral que modula con ironía, sin rebajarlo [...] el mito de la redención cristiana”.

Tampoco es posible olvidar el factor autorreferencial por el cual en las novelas se trasluce la propia modalidad creadora de su autor. Por eso mismo es que las sutilezas del juego literario nunca eluden el compromiso histórico. Esto queda sintetizado en el siguiente párrafo del libro de Maturo: “Un rostro único, el del autor, asoma por los resquicios de una ficción resquebrajada, abierta al mundo, e intencionalmente volcada a servir de puente a un diálogo incisivo y crítico, cuando no a un monólogo lírico-filosófico sin mediación ficcional alguna”. Por más que estas palabras expliciten en general la modalidad de la novela latinoamericana, están referidas especialmente al *Recurso del Método* de Alejo Carpentier, que la autora estudia profundamente, haciendo hincapié en su barroquismo pero también en su tono de denuncia.

Finalmente en el capítulo titulado: “La transformación de la conciencia”, pondremos el acento en el estudio interesantísimo de Maturo sobre Pablo Palacio (1903-1946), novelista ecuatoriano de sesgo vanguardista. Maturo destaca el hecho de que Palacio, en *Débora*, narre en tercera y segunda persona la historia del Teniente. Este Teniente ficcional es un ser virtual, apenas esbozado, al que se adjudican anécdotas y pequeñas historias. Es así como se va creando una seudonovela en la que aúnan lo vulgar y lo genial de tal suerte que la superconciencia, el estado poético, no es más que el reverso de la condición indigente y falible del hombre. El contraste y a la vez la contaminación entre ambos niveles es lo que da lugar al grotesco de Palacio, como tan admirablemente puntualiza Graciela Maturo.

Para terminar no podemos más que recomendar este profundo y completo estudio fenomenológico de la novela latinoamericana de Graciela Maturo, del cual sólo hemos pretendido destacar sus aspectos más sobresalientes e importantes para facilitar una guía en cualquier trabajo de interpretación.

CARMEN BALZER

SENSIBAR, JUDITH L., *Faulkner's Poetry. A bibliographical guide to texts and criticism*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, xvii + 147 pp.

RAGAN, DAVID PAUL, *William Faulkner's Absalom, Absalom! A Critical Study*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987, 222 pp.

Judith L. Sensibar ha preparado varios trabajos sobre Faulkner y sobre otros aspectos de la literatura norteamericana. En este caso, como el título de la obra lo indica, *Faulkner's Poetry. A bibliographical guide to texts and criticism*, se trata de una guía bibliográfica de crítica y textos poéticos, sumamente completa dado que comprende tanto obras publicadas como no publicadas y textos completos o fragmentarios.

William Faulkner se dedicó a la poesía en los comienzos de su carrera literaria (1916-1926), pero la crítica no se ha ocupado abundantemente de este aspecto. Esto sin duda se debe a la fama de Faulkner como novelista, pero la autora de esta obra sobre la poesía del escritor estadounidense cita la afirmación de Butterworth (1973) quien sostiene que el estudio de la poesía de William Faulkner es importante para entender el estilo de la prosa de sus novelas.

El libro de Judith L. Sensibar toma como punto de partida la obra *Census* sobre la poesía de Faulkner, que Keen Butterworth publicó en 1973, pero incluye numerosas adiciones de textos no conocidos en aquel momento, así como también brinda un nuevo ordenamiento más pormenorizado. En todos los casos la autora indica la fuente que proporcionó los textos y en algunos ha logrado reconstruir poemas completos gracias a que identificó y relacionó fragmentos pertenecientes a distintas colecciones.

La primera y más extensa parte de este estudio consiste en una lista descriptiva de todos los poemas existentes de Faulkner. Se divide en secciones que ordenan diferenciadamente poemas publicados y no publicados y también fragmentos de poemas. Con respecto a cada fragmento o poema se indica si era no conocido en el año 1973 (*Census*).

La compilación bibliográfica de textos incluye anotaciones sobre cada versión conocida de ese poema en las que se aclarará el número de copias mecanografiadas y/o manuscritas, la descripción del texto observado, comentarios acerca del estado del mismo y cualquier otra nota de interés sobre cada una de las versiones.

La segunda parte de la obra es un índice bibliográfico anotado de trabajos críticos sobre la poesía de William Faulkner hasta 1987. Las anotaciones a cada obra crítica son sumamente minuciosas e indican en cada caso el grupo de poemas de los que el volumen se ocupa, así como la temática central de la obra.

Faulkner's Poetry le da un importantísimo impulso al estudio de la poesía de este sobresaliente autor estadounidense que, al menos en nuestro ámbito, muy pocas ha sido propuesto como objeto de investigación en cuanto a lo que su poesía respecta. Esta ordenada y completa obra crítica puede servir muy bien como resumen del material existente sobre la poesía de Faulkner hasta el presente, e indudablemente como punto de partida de investigaciones sobre la poesía faulkneriana. Esta obra es imprescindible para el estudioso o interesado en la obra poética de Faulkner, pero también es sumamente útil para completar cualquier estudio sobre poesía norteamericana contemporánea.

La obra crítica de David Paul Ragan abre una nueva puerta de acceso a la comprensión de *Absalom, Absalom!*, novena novela de William Faulkner, publicada en 1936. El libro es un completo análisis de la mencionada novela y resulta útil además para quien se interese por la vinculación de esta obra con otras de William Faulkner.

Desde su introducción, la presente obra resulta clarificadora dado que recorre las obras de William Faulkner anteriores a 1936, con el objeto de señalar antecedentes de *Absalom, Absalom!* en otras novelas y relatos breves. D. P. Ragan demuestra que muchos de ellos contribuyeron a la composición de esta novela y más directamente que ningún otro, el relato breve titulado "Wash" (1933). Se estudian principalmente las transformaciones que sufrieron algunos personajes que se reiteran de un relato a otro, de qué modo los que eran secundarios en una obra luego se convierten en principales como consecuencia de la profundización de su personalidad.

El texto ofrece también información acerca de la génesis de *Absalom, Absalom!* y acerca de los distintos elementos que concurrieron en su composición.

Finalmente en la introducción también se estudia y compara la presencia de Quentin en *El sonido y la furia* y en *Absalom, Absalom!* y las apreciaciones de otras obras críticas sobre el modo de manifestarse de este personaje en ambas novelas. El autor considera que los trabajos de Irwin y Shoenberg no son satisfactorios en cuanto al estudio de la relación entre las dos novelas, aun cuando en ambos hay elementos valiosos.

El cuerpo central del trabajo de D. P. Ragan es un ordenado análisis de *Absalom, Absalom!* En cada uno de sus capítulos aborda uno de la novela y, al tiempo que desarrolla su interpretación del mismo, considera las relaciones existentes entre ésta y otras obras.

En esta parte central el autor se ocupa del análisis de la obra desde el punto de vista lingüístico, estructural y estilístico. El trabajo crítico deja tras-

lucir que su autor consideró abundantemente las opiniones que Faulkner vertió sobre su producción en conferencias, así como también consideró el proceso de gestación de cada novela.

D. P. Ragan considera a *Absalom, Absalom!* una de las creaciones más ambiciosas de Faulkner, dado que es problemática en cuanto a su composición y que requiere una profunda atención por parte del lector. Vinculada con el mundo faulkneriano de Yoknapatawpha Country, es, en la opinión del autor, la que más estrechamente une el ambiente sureño con el desarrollo de la novela. Este análisis sitúa a la novela, no simplemente como "regionalista" sino como "genuina tragedia". Además la ubica dentro de la obra de Faulkner como una nueva dirección dentro de la novela experimental por razones de método y técnica.

A la conclusión del trabajo sigue un apéndice sobre la cronología de *Absalom, Absalom!* D. P. Ragan comparte la opinión de los críticos que afirman que Faulkner elaboró la cronología que incluyó en la novela, luego de haber completado la obra y comparte también que existen discrepancias entre lo que la lectura sugiere y lo que la cronología indica. La cronología que incluye este trabajo crítico es sumamente minuciosa y no se limita a enumerar hechos sino que señala los puntos oscuros y contradicciones que pueden resultar de la lectura de la versión cronológica del propio Faulkner.

De esta manera el trabajo de D. P. Ragan es útil al estudioso de Faulkner en dos sentidos: en primer lugar por su interpretación del contenido de la novela de forma tal que la obra resulta más clara y en segundo lugar por la detallada cronología que el trabajo incluye, que es sumamente importante para ordenar temporal y genealógicamente la obra.

Finalmente el autor incluye una bibliografía anotada que abarca textos y publicaciones críticos aparecidos hasta el año 1986. Si bien las anotaciones sobre cada obra son breves, son sumamente precisas y resultan útiles para seleccionar material de consulta.

El presente libro es una valiosa ayuda para la comprensión de aspectos de *Absalom, Absalom!*, difíciles de penetrar, por otra parte muy frecuentes en la obra de William Faulkner. La exposición es muy clara y el autor permanentemente hace referencia al lector como participante activo de la lectura de la obra. Reiteradamente llama su atención hacia los indicios que Faulkner brinda desde las primeras páginas y que podrían pasar inadvertidos. Al mismo tiempo vincula estas pautas entre sí, con lo que el trabajo actúa como una estructura fuera de la obra pero muy ligada a ella que permitirá al lector no familiarizado con Faulkner, entrar a la compleja trama narrativa que presenta la obra del premio Nobel estadounidense.

LILIANA D'ACUNTO

TWITCHELL, JAMES B., *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*, Durham, Duke University Press, 1987, 219 pp.

WILLIAMS, JUDITH, *Perception and Expression in the Novels of Charlotte Brontë*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, 175 pp.

El estudio del Profesor James B. Twitchell sobre el vampiro en la literatura romántica, data de 1981, pero se publica en 1987 en rústica, sin duda por haber merecido la atención del público estudioso del romanticismo. Twitchell nos aclara en la introducción cual es su posición respecto de esta figura mítica, el vampiro, que junto con la del monstruo Frankenstein quizás sea uno de los hallazgos de los románticos ingleses. Dice: "Simplemente en términos de influencia y vigencia cultural el vampiro es muchísimo más importante que cualquier otro de los arquetipos del siglo diecinueve, más importante que todos los Judíos Errantes, Don Juanes, Poetas Reclusos o Pequeñas Nell; de hecho probablemente es la figura mítica más perdurable y prolífica que tenemos".

El libro se centra en el estudio de aquellos elementos del mito que los escritores románticos y algunos artistas ingleses y estadounidenses encontraron fascinantes. Después de una introducción al tema muy bien documentada, Twitchell dedica un capítulo al vampiro femenino y a la lamia, analizando *Christabel* de Coleridge, *Lamia* de Keats (con referencias a posibles fuentes), *The Oval Portrait* de Poe y *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. El capítulo tercero estudia el vampiro en poesía y el cuarto, en prosa. Si bien la entrada del vampiro en el campo de la poesía es poco clara, se sabe exactamente cuando irrumpe en la prosa. John Polidori, un joven escocés que viajaba con Lord Byron, publicó una novela corta, *The Vampyre*, en 1819, obra que al atribuirse a Byron en un comienzo, alcanzó gran fama popular. Polidori fue no sólo el primero en usar la figura del vampiro en una narración en prosa, sino que parece haber captado sus posibilidades psicológicas. En el capítulo quinto, "El artista como vampiro", Twitchell analiza el uso de la figura mítica como metáfora elaborada de las relaciones entre el artista (escritor), el artefacto y el auditorio, siendo el artista una especie de parásito psíquico que usa las energías de los otros para producir su arte. Obras de Coleridge, Wordsworth, Poe, Oscar Wilde y Henry James sirven como ejemplos de manipulación de analogías varias que expresan diferentes facetas del proceso creador. El libro también incluye en un apéndice una condensación del argumento de *Varney the Vampyre*, obra de autor desconocido, muy famosa a mediados del siglo XIX, y difícil de hallar en bibliotecas.

Recomendamos la lectura de este estudio que marca posibilidades de aplicación en otras literaturas.

Según Judith Williams, Charlotte Brontë, en sus cuatro novelas, *The Professor*, *Jane Eyre*, *Shirley* y *Villette*, da ejemplos de la lucha en sus personajes por "ver", "nombrar" y "expresar". La urgencia por percibir y expresar acompaña la "tendencia de conectar el mundo interior y el exterior por medio de la

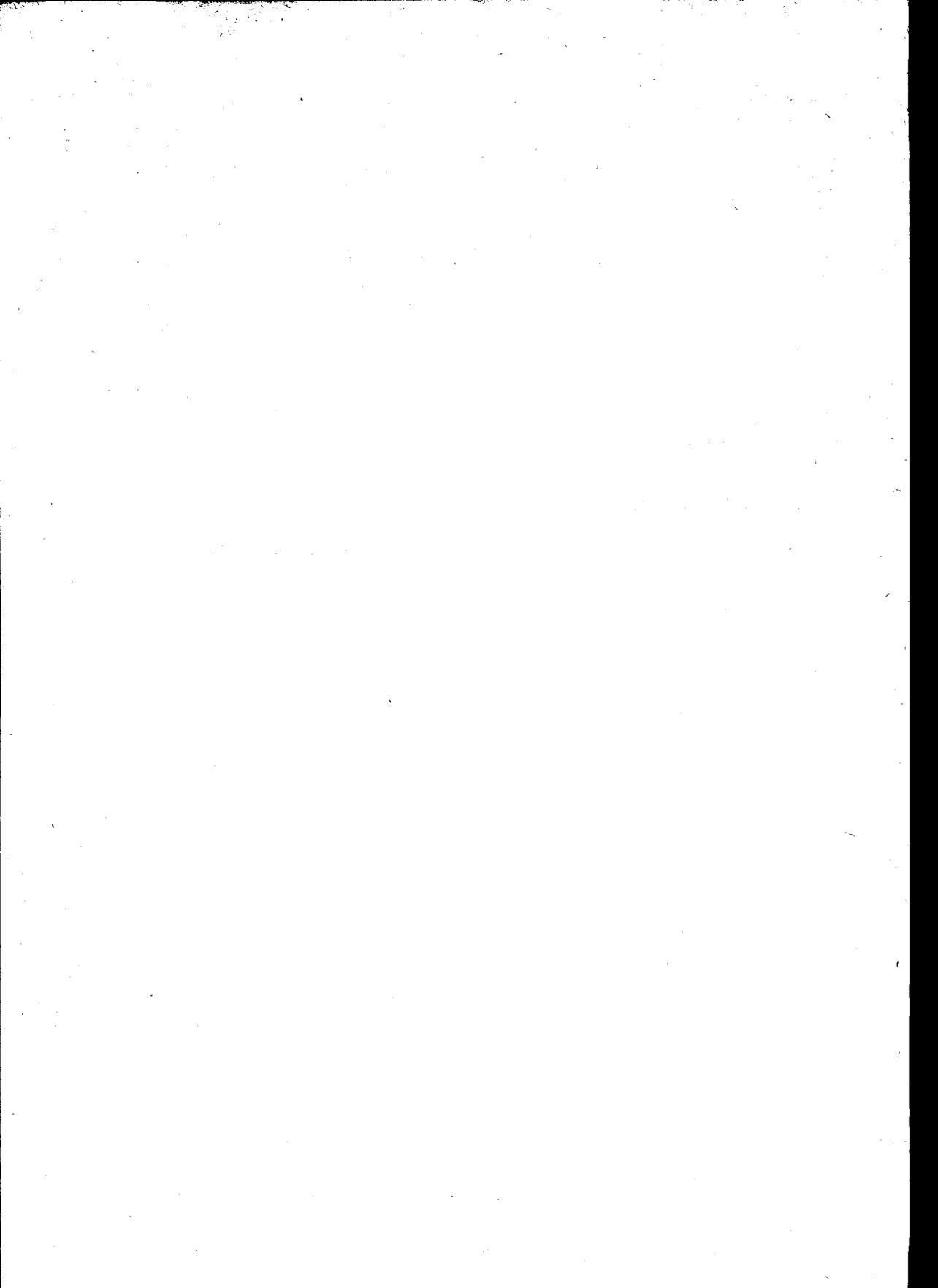
percepción". Esta percepción incluye no sólo el ojo y el entendimiento racional, sino también la imaginación y la simpatía. Cada una de las novelas contiene un elemento común a las otras: el desarrollo de la personalidad de la protagonista desde la inocencia a la madurez, desarrollo que es paralelo al proceso de aprender a percibir.

Williams estudia en cada caso los conjuntos de imágenes, los simbolismos y los hechos narrados que marcan la polaridad entre ámbitos cerrados y espacios abiertos, demostrando de qué modo esta doble ambientación se relaciona, por razones sociales e históricas, con lo femenino y lo masculino. La percepción contribuye al intento de unir los dos polos, especialmente en la última novela, *Villette*, donde la lucha por percibir da el tema y la forma del texto.

Después de un capítulo introductorio que marca claramente los propósitos de este estudio crítico, se analizan las cuatro novelas mencionadas, dedicándose dos capítulos a *Villette*.

Con sus análisis Williams ilumina los textos, aporta ideas nuevas y nos estimula a la relectura.

ROSA E. M. D. PENNA



Impreso en los Talleres Gráficos de
UNIVERSITAS, S. R. L.
Ancaste 3227 - Buenos Aires

La correspondencia (por envío de originales, libros para reseñar, suscripciones o canje) debe dirigirse al Prof. Luis Martínez Cuitiño - Revista LETRAS, Facultad de Filosofía y Letras (UCA), Bartolomé Mitre 1869, 1039 - Buenos Aires.