Letras

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

Enero – Diciembre 1994

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Lic. JUAN ROBERTO COURRÈGES

Directora de la Carrera de Letras

Lic[a] TERESA IRIS GIOVACCHINI

Secretario Académico

Prof. JUAN PABLO ROLDÁN

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

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); 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. 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 NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ELIAS RIVERS (State University of N. Y. Stony Book); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE (Università degli Studi di Pavia).

Consejo Asesor

Prof. CARMELO DI LEO; Prof[a] TERESA HERRAIZ DE TRESCA; Dra. MARÍA ESTHER MANGARIELLO; Prof. CARLOS RISPO, Prof. JUAN ALFREDO SCHROEDER y Prof[a] LÍA NOEMÍ 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

LOS CLASIFICADORES LÉXICOS Y LA CLASE ALTA ARGENTINA

La xenofobia se advierte frecuentemente en la literatura argentina, pero es en 1880, con la inmigración aluvional, cuando se constituye en temática recurrente y recibe distintos enfoques: filosóficos, económicos y científicos, especialmente biológicos.

El extranjero es recibido con hostilidad tanto por el gaucho como por el endogrupo patricio de la sociedad, porque esta llegada masiva hacía necesaria una reestructuración de la dinámica de clases. A menudo el recién llegado aparece ridiculizado en la literatura por su incapacidad para hablar o entender la lengua del país. Pero ese distingo lingüístico desaparece con el hijo y más aún con el nieto del inmigrante. La educación gratuita y obligatoria, necesaria en la babel de la Argentina de fines del siglo pasado, rinde sus frutos, y algunos hijos y nietos de los extranjeros llegarán hasta las mismas aulas universitarias. Los descendientes de los "gallegos" y de los "cocoliches" entran en la movilidad social de un país en formación y ganan plazas como profesionales, como políticos o como literatos. La lucha por el poder se va a establecer entonces entre los descendientes de la inmigración y un grupo de larga trayectoria política dentro de la nación que se ha hecho dueño de latifundios, de puestos de gobierno, de la misma prensa.

Aquel inmigrante que llegaba sin saber leer ni escribir, a hacerse cargo de los trabajos brutos, como construir los puertos, los caminos, los ferrocarriles, necesarios todos ellos para agilizar la marcha del proyecto económico agro-exportador, aquel extranjero que venía a restar vitalidad y a reemplazar al gaucho –de raigambre antigua como el endogrupo dirigente, pero que había sido el elemento retardatario para la organización nacional–, no constituía un peligro inminente para los terratenientes. Pero sí lo van a constituir sus descendientes. Entonces se los declarará viciados de origen. Dice José Ramos Mejía en *Las multitudes argentinas* (1899):

> Ha recibido las bendiciones de la instrucción en la forma habitual de inyecciones universitarias; pero es un mendicante de la *cultura*.
>
> [...] Por eso, aun cuando lo veáis médico, abogado, ingeniero o periodista, le sentiréis a la legua ese olorcillo picante al establo y al asilo del guarango cuadrado, de los pies a la cabeza. Le veréis insinuarse en la mejor sociedad, ser socio de los mejores centros, miembro de asociaciones selectas y resistir como un héroe el cepillo; le veréis hacer esfuerzos para reformarse y se reformará, a veces; pero cuando menos la esperéis, saltará inesperadamente la recalcitrante estructura que necesita un par de generaciones para dejar la larva que va adherida a la primera.[1]

[1] Citado por Gladys S. Onega en *La inmigración en la literatura argentina* (1880-1910), Buenos Aires, CEAL, 1982, pp. 94-95.

De acuerdo con estos prejuicios, el endogrupo dirigente no podía mezclarse con los recién llegados a la cultura. La xenofobia va acompañada por la endogamia: defender a las mujeres de su clase para que no sean víctimas de los consabidos arribistas sociales que llevan "en la sangre", como el personaje de Cambaceres, la lacra de su origen.

Sin embargo los ciudadanos argentinos de segunda o tercera generación no llevaban ya consigo el distintivo lingüístico de los inmigrantes, tan obvio para señalar o marginar a los recién venidos. Pero la alta burguesía porteña había descubierto la economía sígnica del mal uso del código lingüístico y decide mantenerla aunque deba revertir el proceso, crear los distintivos lingüísticos del "entre-nos". Claro que hay una gran diferencia entre el inmigrante que habla en "cocoliche" porque no sabe el español o el representante de una clase poco culta que incurre en errores sin voluntad de hacerlo, simplemente porque no sabe manejar adecuadamente el código, y aquellos representantes de la élite porteña que adoptarán voluntariamente pequeños desvíos o restricciones a la norma para uso de unos pocos. Las variaciones serán comunicativas solo para un número clauso. Hacia 1880 ya los porteños tenían un *slang* que los distinguía. Por ejemplo, el que García Mérou observaba como típico de Eugenio Cambaceres y que corresponde a todo un grupo de socios del Progreso. La receta era aproximadamente esta: mezclar a la norma culta rioplatense términos camperos que los mostraban como dueños de estancia y palabras o giros en francés o en inglés que solo una clase con institutrices extranjeras o con posibilidades de pasar temporadas en Europa podía dominar. El italiano solo se utilizaba para lo relacionado con el arte (pintura, ópera) por el desprestigio que de ese idioma había hecho la inmigración italiana.

Ese diálogo del "entre-nos" sigue vigente en nuestro siglo y lo sintetiza así Javier, uno de los personajes de *El gran teatro* de Manuel Mujica Láinez:

> Para él, el cocktail con poca gente elegida y la comida de íntimos, donde son posibles los diálogos en que cada frase tiene un sentido doble, de manera que solo los iniciados lo entienden. Cosas de los happy few. [2]

Hacia 1920 los hijos de la inmigración reclaman un lugar en las letras porteñas. Otra vez el distintivo lingüístico saldrá a la palestra. Florida reivindica para su grupo la oralidad, la fonética del argentino de varias generaciones, frente a la "pronunciación exótica" de los de Boedo. Los martinfierristas se llamarán a sí mismos "argentinos sin esfuerzo" y se reconocerán herederos de la oralidad de los escritores de 1880. También los de Florida, como antes lo habían hecho los escritores del 80, introducen el *vos* en su registro de autores, porque el *vos*, como ya lo hemos demostrado en otro trabajo,[3] era un distintivo de argentinidad frente al *tú* de la inmigración.

La economía de los clasificadores lingüísticos hace que estos no se hayan circunscripto a una época sino que sigan vigentes. Por ejemplo, hacia la década del 40 se introduce un clasificador fonético: el ensordecimiento de la fricativa palatal fue un distintivo de la clase alta. Luego el fenómeno se extendió debido al prestigio de esta clase social y perdió su funcionalidad como clasificador de clase.

---

[2] Manuel Mujica Láinez, *El gran teatro*, Barcelona, Planeta, 1979, p. 201.

[3] *El voseo en la literatura argentina*, tesis doctoral aún no defendida.

La literatura de este siglo sigue registrando estos marcadores de la sociedad porteña, especialmente los léxicos, aunque también algunos sintácticos. En *Pubis angelical*, de Manuel Puig, la protagonista explica a una amiga mejicana los distintivos léxicos de la alta burguesía de nuestro país y los explica desde la óptica de Pozzi, un peronista de izquierda:

> – Lo vi pocas veces, siempre un momento nada más, porque yo tenía que ir a comer a casa [dice la argentina].
>
> – ¿No era en las tardes que lo veías?
>
> – Sí, pero allá en Buenos Aires decimos comer en vez de cenar como dicen ustedes.
>
> – Cenar es correcto español ¿no?
>
> – Y ustedes dicen comer al mediodía y nosotros almorzar. Pero también allá hay gente que dice cenar. Pero esa es una cosa cómica, porque está visto como de clase baja. [...] Hay palabras que allá están consideradas como de clase baja, como rojo, ... esposa, ... hermoso, ... cena, y qué sé yo. Y el primer día que vi a Pozzi, yo le dije que tenía que ir a comer y él hizo un chiste y todos se rieron de mí, y me hizo quedar como una snob. [...] Yo fui educada así, en casa nunca se dijo rojo, siempre colorado. Y mujer en vez de esposa, marido en vez de esposo. Fue él que me hizo ver hasta qué punto era una cuestión snob, clasista.

Y luego continúa el relato de la argentina:

> – [...] Y me invitó a, bueno, a cenar, a la salida. Me lo dijo como chiste.
>
> – ¿Y tú lo corregiste?
>
> – No, le dije que estaba bien dicho, porque después de medianoche se puede decir cenar. [...] me preguntó si yo clasificaba a la gente que decía cenar en vez de comer, hermoso en vez de mono, etc. Me mortificó porque tenía razón. Me aseguró que esas palabras habían quedado así, desprestigiadas por una maniobra de hace muchos años. De gente de clase alta. Un grupito que no tenía nada que hacer y quiso tenderles una trampa a los ... ¿cómo dice él? trepadores sociales. Entonces eligieron palabras con el mismo sentido, como rojo y colorado y declararon de mal gusto una de las dos, pero en secreto, ¿entendés? así quien la pronunciaba se delataba solo, que era de origen no alto [...] Y me olvidaba de lo peor, "tomar la leche" en vez de "tomar el té". Peor todavía que decir "rojo". [...] Pero es fantástico el poder de una palabra. Si alguien, alguna compañera de colegio me invitaba a la casa a tomar la leche, yo no iba [...][4]

La protagonista de *Pubis angelical* no es, sin embargo, de la clase alta. Es una burguesa snob que ha heredado de la madre toda una mitología sobre la oligarquía a la que imita en sus códigos lingüísticos y semióticos.

Otro clasificador registrado por la literatura consiste en la supresión del artículo refiriéndose al teatro Cólon. En *Los premios* de Julio Cortázar, Raúl Costa monologa así mientras mira dormir a Paula Lavalle:

> Pobre pequeña Paula, hija de su padre, cacique político, hija de su familia pretenciosa y despótica, atada como un perrito a la primera comunión, al colegio de monjas, a mi párroco, a mi tío, a *La Nación* y al Colón (su hermana Coca hubiese dicho "a Colón").[5]

Manuel Mujica Láinez retoma exactamente el mismo ejemplo, pero –como en el caso de *Pubis angelical*– enfatiza el modo en que estos caprichos gramaticales

---

[4] *Pubis angelical*, Barcelona, Seix-Barral, 1979, pp. 52-53.

[5] Julio Cortázar, *Los premios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1964, p. 96.

se inculcan a los jóvenes. En *El gran teatro* el adolescente Salvador Gonzálvez Zúñiga va por primera vez al Colón con su familia. El diálogo se desarrolla en estos términos:

> – ¡Cuánta gente ha venido al Colón!
>
> Lo corrigió irónica su bisabuela:
>
> – No *al* Colón sino *a* Colón.
>
> – ¿Qué?
>
> – *A* Colón –recalcó la vieja–, *a* Colón.
>
> Se enfrentó el muchacho, atónito, con su tío abuelo. Javier le entregó los prismáticos a Alejandro su hijo, y contestó su demanda silenciosa:
>
> – Sí, Salvador, mamá tiene razón, como siempre, se dice *a* Colón.
>
> – *Nosotros* decimos *a* Colón –añadió María Zúñiga, con el énfasis definitivo de quien clausura un debate, si bien no abandonó el tono mordaz. Y esa vez subrayó también el *nosotros*.
>
> Quedó mudo el adolescente. "*Nosotros* –pensaba–, *nosotros* significará los Gonzálvez y los Zúñiga. Y habrá otros más. Los que no decimos *al* Colón (que es como se debe decir) sino *a* Colón (que es como *nosotros* debemos decir) ¿Por qué? ¿Quiénes somos *nosotros*? ¿debemos decirlo así para distinguirnos? ¿Es una clave?" Y Salvador se prometió, desde ese momento vigilar a quienes mencionaban *al* Colón (*a* Colón): eso le ayudaría a clasificarlos. Entre tanto lo avergonzó no haber sido iniciado antes en esa particularidad propia de su clan, de los suyos, de *nosotros*.[6]

Pero ese jovencito que se promete a sí mismo discriminar por este uso, no sabe aún las reglas del juego y luego le mencionará a su bisabuela una ida *a* Tigre y deberá ser otra vez corregido, porque se dice *a* Colón, pero se dice *al* Tigre. Quitar el artículo ante el nombre del teatro es hacerlo más propio, más exclusivo, es como decir vamos *a casa*.

En *Sobre héroes y tumbas*, novela en la cual Ernesto Sábato se propone mostrar distintos sociolectos de la ciudad, aparece un personaje de clase alta venido a menos, Quique. Es crítico teatral por necesidad y por vocación bufón de las señoras. Su discurso está lleno de muletillas tales como: "¿Realizás?", "Burdísimo", "Sorry", "Never", y adjetivos como *mono*, *cache*, etc., que después recogerá *Tía Vicenta*. Este personaje se ríe de una prima suya e imita su idiolecto porque, a pesar de utilizar los mismos distintivos lingüísticos, asume la proyección crítica que le proporciona no estar totalmente integrado a esa clase por su precariedad de medios:

> [...] La verdad es que Lala, salvo cuando se trata de los Olmos, es bastante tranquila. Porque para ella el mundo resulta de la lucha entre Opio y Monada. Monada sin acento: no confundir con la otra palabra filosófica.[7]

La personalidad inmadura de Lala divide sus experiencias y las cosas en aburridas, opio, o en gratificantes, monada. La crítica de Quique se ensaña más con esta simplificación que con la monotonía lingüística.

En la década del 60, la revista *Tía Vicenta* se convierte en divulgadora de estos clasificadores léxicos. ¿Qué significa que estos clasificadores fueran difundidos en un

---

[6] *El gran teatro, op. cit.*, pp. 24-25.

[7] Citamos por la edición de Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 228.

medio de divulgación masiva? Por un lado, que estas marcas lingüísticas, al ser divulgadas, pierden su función de clave. Por otro, que existe un público ávido de imitar los usos y costumbres de la clase alta porteña (sus formas de expresarse, sus gestos, sus modas), de asistir a los sitios que aquella frecuenta. *Tía Vicenta* apuntó a un público frívolo perteneciente a la burguesía acomodada.

Durante el primer peronismo, que coincidió con la posguerra, el país había pasado por una creciente industrialización: habían prosperado la pequeña y mediana industria. Los representantes de esta nueva clase industrial disfrutaban de una situación económica próspera, y querían entroncar con la antigua oligarquía terrateniente o por lo menos participar de su prestigio. "La página del Barrio Norte", en un momento en que la edificación de casas de departamentos en esa zona crecía continuamente y abandonar los otros barrios y mudarse al norte daba estatus, se volvía para muchos de lectura obligatoria. No en todos los casos se trataba de trepadores sociales o de arribistas sino simplemente de representantes de la "tilinguería" argentina. A estos estaba dedicado un vocabulario de lo que se debía decir y de lo que no se debía decir, la música o los programas de televisión que se debían escuchar o ver y los que no, los sitios a los que se debía concurrir (restaurantes, boliches) y los que eran *out*. Hacer lo que se debía proporcionaba como premio ser "bien", ser "gente como uno". Hacer lo que no se debía era "quemarse". Se hacían campeonatos de "mersas" y "pirujas". "Mersa" era lo opuesto a lo "bien" y "pirujas" era "mersas del sexo femenino" y los lectores votaban. Existía, además, un "ranking semanal de mersadas".

En el léxico había un índex del buen gusto junto a formas recomendadas en "¿No quiere quemarse?". Extractamos de una lista que resultó del cotejo de la revista durante los años 65, 66 y parte del 67:

Debía decirse	No se debía decir
menú	lista
traje de baño	malla
plata	dinero
frecuente	asiduo
mujer	esposa
marido	esposo
impermeable	piloto
Carnaval	los Carnavales
la mucama	la muchacha
colorado	rojo
almorzar	comer
comer	cenar
zapatos	calzado
anteojos	lentes
lavatorio	lavabo
toilette	tocador
bañadera	bañera
médico	doctor
remedio	medicamento
campo	estancia
novia	prometida
me impresionó	me impactó
sobretodo	abrigo

lindo o mono	hermoso
velorio	velatorio
anillo	alianza
bombacha	trusa
quemarse	tostarse
hambre	apetito
vista	película
hospital	policlínico
rico	acaudalado
bolsa (de playa)	bolso ni bolsón
mersa	grasa

Entre las palabras y expresiones que había que decir como muletillas estaban *tétrico, regio, asquete, ¡qué divertido!, qué opio, miusta, sorry,* etc.

El diálogo entre María Belén y Alejandra estaba plagado de palabras que apocopaban dos sílabas: *me pa* (por me parece), *es la lo* (por es la locura), *por su* (por por supuesto), etc. Algunos de estos apócopes han sobrevivido, como decir *Mardel* por Mar del Plata o *Punta* por Punta del Este.

Algunas expresiones eran absolutamente descalificantes, como decir: "¡Estuviste!", "Buen provecho" o "Te pasaste". También podía proscribir la fonética. En la *Tía Vicenta* del 12 de diciembre de 1965 se daba la siguiente recomendación:

> Si no quiere requemarse no pronuncie exageradamente las "eses"; en medio de la palabra pronuncie la "s" como "j" (Ejemplo: no diga "mosssca", diga "mojca").

Las distinciones de clase estaban marcadas por un abundante vocabulario. A la "gente como uno" o "gente venida a menos", se oponían los *tête noire*, los infiltrados, los polacos. A lo *bien* se oponía lo *cache*, lo *mersa*.

Estos delirios clasistas se marcaban aun en la publicidad. Por ejemplo en esta de Calzado Giulio:

> Culta Manifestación Anti-Mersa
>
> Al grito de "Anti, sí; mersa, no" distinguidísimos caballeros de "raza", identificados por razones de sangre y frenética mersafobia, repudiaron en culta manifestación a cuanto mersa suelto se les cruzó al paso... de sus bien calzados Giulio pies![8]

O esta otra:

> La casa "Arturo", Beruti 3099 esquina Bustamante, ha donado la "Musculosa de Oro" para adjudicarla al mersa que ha tenido mejor actuación en los tres primeros meses del campeonato de mersas. Esta distinción ha recaído sobre José Ramón Durañona, que desde hace varias fechas puntea la competencia.

Pero estos usos léxicos no tenían ya el carácter de restringidos, al ser divulgados por la revista. Esto implicaba un rápido cambio. Cuando el 4 de noviembre de 1977 reaparece *Tía Vicenta* en una segunda época, se ve obligada a constatar la vigencia de un nuevo léxico y dar las antiguas equivalencias:

---

8. En otra publicidad de Calzado Giulio se lee: "¡Beatles en Cabildo! ¡Un grupo de jóvenes cultos y elegantes, con calidad en el orillo y terminados a mano, condecoraron a Calzado Giulio con la Gran Estrella Rural Anti-Mersa por su genial creación: las Botas Beatles... provistas de antídoto contra la virulenta mersafilia! ¡Dime qué botas usas y te diré qué melena tienes!

turcada reemplaza a *mersa*
chetos reemplaza a *caqueros*
pardos reemplaza a *pirujos*
¿sabés qué? reemplaza a *¿viste?*

Un dato curioso. *Tía Vicenta* salió entre los años 1957 y 1967. No hemos podido encontrar toda la colección, pero en los tres primeros años no aparecía la "La página del Barrio Norte". En 1965 esta página atraía a tanto público que salía otra revista con el nombre de una de las jóvenes que dialogaban allí: *María Belén*. No dudamos que el análisis que esto pide es sociológico. Pero nos tienta adelantar algunas conclusiones: Los clasificadores lingüísticos de clase, que tienen más de un siglo de vigencia en nuestro país, han gozado de gran prestigio y han tendido a extenderse a las clases sociales en ascenso. Para los que quieren escalar nuevas posiciones dentro de la pirámide social el manejo de estas claves es necesario. Por otra parte, la gente venida a menos debió transigir, por intereses económicos, con algunos arribistas enriquecidos. No obstante, más allá del juego de intereses, el snobismo de la burguesía que leía *Tía Vicenta* nos plantea el problema de un sentimiento de inferioridad en los descendientes de la inmigración. Un sentimiento de marginación que, lejos de resolverse por la cultura y la autoaceptación, se ampara en códigos falsos y en actitudes miméticas. Tal vez parezca improcedente terminar este trabajo con una máxima, aunque luego de leer varios años de *Tía Vicenta* aconsejaría a los jóvenes: Hablen como son, porque son como hablan.

NORMA CARRICABURO
Investigadora del Conicet
Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (UBA)
Universidad Católica Argentina

APORTES PARA LA TEORÍA Y LA METODOLOGÍA DEL TEATRO COMPARADO: EL CONCEPTO DE "ADAPTACIÓN TEATRAL"

1. Hacia una definición de la "adaptación teatral"

Entre los muchos problemas de la teatrología, el de la *adaptación teatral* es uno de los menos estudiados desde una perspectiva teórica y metodológica, a la par que uno de los casos más frecuentes en la actividad teatral de cualquier país del mundo.

¿Qué es la adaptación teatral? Su definición es compleja y la iremos desarrollando a lo largo de este artículo para ofrecer finalmente, en la conclusión, una recapitulación general de sus rasgos. Partamos de la consideración de que se trata de una *versión teatral (dramática y/o escénica)* **[A = texto de la adaptación]** *de un texto previo (dramático o no) reconocible y declarado* **[Ta = texto adaptado]**, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de **Ta** para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad.

Un rasgo clave para la definición de la adaptación radica en el problema del reconocimiento de la *autoría*. A diferencia de operaciones como el intertexto, la adaptación implica el explícito reconocimiento de la primacía y de la autoridad del **Ta** en el nuevo texto de la **A**: no se trata de absorber y transformar el primer texto sino de mantener en primer plano su entidad aunque con cambios muchas veces radicales. Por lo tanto, en la **A** el lugar del autor es doble aunque de distinto nivel. Hay un *autor central reconocido* o *primer autor* (el autor de **Ta**) y un *sub-autor* o *autor segundo* en relación de jerarquía dependiente de aquel: este autor de segundo grado es el **adaptador**.[1]

Es necesario aclarar que estas categorías jerárquicas no implican un juicio estético: muchas veces la **A** puede alcanzar una jerarquía artística superior al **Ta**

---

[1] ¿Qué sucede, entonces, cuando el texto adaptado es de autor anónimo? ¿Y si pertenece al mismo autor? Por ejemplo, una versión teatral de *Amadís de Gaula* o la adaptación escénica que el propio Vicente Leñero realizó de su exitosa novela *Los albañiles*. En estos casos, el referente de autoridad se sostiene en el texto mismo, que se evoca con la misma jerarquía que tendría si su autor fuese conocido (en el primer caso) o si no fuera el mismo adaptador (en el segundo). Si es desconocido, el autor original queda implícitamente respetado en la mención de su obra. Cuando se trata de una adaptación del mismo autor y el **Ta** no es ajeno al adaptador (los casos son infinitamente menos numerosos, pero existen), igualmente se evoca la versión original -casi como si se tratara de un texto ajeno-, lo que garantiza el estatuto genérico de la adaptación. El autor-adaptador es libre de no remitir a su versión original (de hecho no tiene compromisos legales, salvo por problemas contractuales con la editorial que publicó la primera versión) pero generalmente explota el procedimiento del referente de autoridad de la misma manera.

(piénsese, como ejemplo inmejorable, en muchas de las obras de William Shakespeare, que parten de los procedimientos de la adaptación pero logran tal autonomía estética que borran u oscurecen la presencia del **Ta**).

En la **A** se respeta la autoría del escritor del **Ta** con distintas funciones o intenciones, entre las que prima la "comercial" con el propósito de generar un guiño cómplice al público para estimular su convocatoria. Por ejemplo, adaptar teatralmente novelas clásicas de autores latinoamericanos (Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Julio Cortázar), hecho que se verifica frecuentemente en los escenarios internacionales aunque con dudosa suerte, implica disparar la convocatoria hacia –al menos– dos grandes sectores de público potencial: el específicamente literario y el teatral, que suelen superponerse sólo en una estrecha franja.

En el teatro contemporáneo la no declaración del **Ta** equivaldría a la pérdida del *referente*, cuando en realidad el procedimiento de la construcción del *referente de autoridad* es fundamental en el género. La omisión del referente es inconcebible en medios teatrales suficientemente institucionalizados, aunque fue costumbre frecuente en el teatro antiguo. La omisión podría atribuirse a la falta de institucionalización legal de los derechos del autor, a simple desprolijidad o a una mala intención deliberada. En otros casos, a una "sobre-estimación" del referente, porque su conocimiento es público y obvio (y no hace falta declararlo) o a una "sub-estimación", porque se lo considera un texto subalterno o insignificante.[2] En un medio suficientemente institucionalizado (en la Argentina, recién desde fines del siglo XIX), la omisión del **Ta** podría identificarse en algunos casos con el delito de *plagio*, de allí que cuando se adaptan textos contemporáneos se solicita la autorización del autor o los herederos para poder llevar adelante la adaptación *legalmente*.[3] Por su parte, al autor del **Ta** corresponde un porcentaje de las ganancias de recaudación de la **A**.

Ya desde fines del siglo XIX, la **A** recurre a diferentes mecanismos de explicitación del **Ta**. Consideremos sólo algunos de los casos más frecuentes en ediciones o programas de mano:[4]

---

[2] Un ejemplo de omisión puede leerse en el manuscrito aún inédito del sainete porteño del siglo pasado *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, cuyo subtítulo reza: "fin de fiesta en un acto, *arreglado* por Luis Ambrosio Morante, año de 1827", conservado en el Archivo General de la Nación (sobre esta pieza, véase Teodoro Klein, *El actor en el Río de la Plata, II*, Buenos Aires, Ediciones de la Asociación Argentina de Actores, 1994, pp. 28-29 y p. 34.) ¿Cómo interpretar en este caso la omisión? Pueden considerarse varias posibilidades: que el **Ta** fuera tan conocido que no hiciera falta mencionarlo; que se tratara de un texto tan insignificante o subalterno que Morante no sintiera la necesidad de citarlo; que se tratara simplemente de una omisión por desprolijidad u olvido.

[3] Recuérdese, a manera de ejemplo, el pleito de la viuda de Eduardo Gutiérrez a la familia Podestá, o la reciente acusación de plagio que levantó (y ganó) Marta Conti contra Antonio Germano por su adaptación del cuento "Ad astra" de Haroldo Conti en su obra *Vuelo circular* (estrenada en la *Fiesta Nacional del Teatro* en noviembre de 1990 y editada en el volumen *Teatro*, de Antonio Germano, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones, 1991, pp. 51-92). Cabe señalar que esta pieza de Germano generó un segundo espectáculo: *Argimón*, de Oscar Kummel, por el grupo Nuestro Teatro (representante de la Provincia de San Juan en la *Fiesta Nacional del Teatro*, realizada en Mendoza en noviembre de 1993).

[4] Los programas de los que tomamos ejemplos pertenecen a nuestro archivo particular pero también pueden ser consultados en la Biblioteca de Argentores.

a) El procedimiento más común: título y autor originales del **Ta** encabezan la carátula del libro (o la ficha técnica del programa de mano) y se acompaña inmediatamente un subtítulo aclaratorio: "*Tierra baja*, original catalán de Angel Guimerá, refundida y adaptada por Camilo Vidal"; "*Violeta viene a nacer* de Rodolfo Braceli, adaptación de Rubens W. Correa, Javier Margulis y Rodolfo Braceli"; "*Calígula* de Albert Camus. Versión: Gabriela Massuh y Rubén Szuchmacher"; "Esta versión de *Danza macabra*, de August Strindberg, en adaptación de Luis Gregorich...".

b) Se respeta el título original de **Ta** pero se omite al autor de **Ta**, quien es desplazado por el sub-autor de **A**; se pone a continuación un subtítulo aclaratorio: "*La Bella y la Bestia* de Ariel Bufano, adaptación libre sobre un cuento de Leprince de Beaumont", o "*Doña Ramona*, de Víctor Manuel Leites, comedia en dos artes, inspirada en la novela *Doñarramona* de J. P. Bellán".

c) Se crea un nuevo título, acompañado del nuevo autor, y en el subtítulo se aclara el procedimiento de la adaptación: "*Salto al cielo*, de Mauricio Kartun, inspirado en *Las Aves* de Aristófanes".

d) En muchos casos de dirección la declaración de adaptación se desplaza hacia el final de la ficha técnica del programa de mano: "*Batalla de negro y perros*, de Bernard-Marie Koltés [...] Traducción, adaptación y dirección general: Jorge Hacker".

e) Se crea un título nuevo para **A** en el que se evoca claramente a **Ta**, se evita la declaración inmediata de un autor principal y se acompaña un subtítulo en el que se reúne a sub-autor y autor: "*Sandokán (una de piratas)*. Versión libre de Héctor Presa sobre la novela de E. Salgari".

Las formas de explicitación del **Ta** suelen recurrir a un número contado de giros técnicos recurrentes: *adaptación, versión, versión libre, refundición, arreglo, basado en, inspirado en, a partir de, sobre la novela (el cuento, el poema, el drama) de*, etc. Estos usos no responden a una estricta y restrictiva sistematización aunque –en algunos casos– implican matices de diferenciación. Dichos matices muchas veces no son tomados en cuenta por el adaptador cuando elige el giro técnico de explicitación de **Ta**.

Como puede verse, si bien la adaptación es una función específica y consiste en una operación precisa y definible (véase más adelante el tercer apartado, "Una distinción terminológica"), puede ser llevada a cabo por un dramaturgo, un director, un dramaturgista, un actor o un *versionista profesional*. Esto no quita que la adaptación sea inteligible como una función con rasgos específicos, más allá de quien la ejerza.

La doble naturaleza autoral de la adaptación implica que su carácter de "novedad" resulta paradójico: **A** es otro texto pero a la vez es **Ta** modificado. A simultáneamente tiene y no tiene autonomía como texto nuevo e independiente: tiene lo que podríamos definir como *autonomía relativa o condicionada* por su dependencia de **Ta**. Es decir: el adaptador crea nuevas condiciones para un *texto ajeno y/o previo*, que impone sus reglas de diferentes formas, y el adaptador debe reconocer explícitamente esa deuda de propiedad y autoridad.

2. Adaptación teatral genérica o poética

El teatro puede participar en diversos tipos de adaptación, pero para que pueda hablarse específicamente de **A** teatral son indispensables ciertas condiciones inherentes.

Por una parte, el requisito *sine qua non* de la adaptación teatral es que en la relación **Ta - A**, **A** pertenezca al género teatral. Es decir: **Ta** puede pertenecer a diversos otros géneros (aunque no a cualquier género) pero el resultado, **A**, debe ser teatral.

Con esta aclaración dejamos fuera del campo de la adaptación teatral toda un área de trabajo que, si bien forma parte de los problemas de la teatrología, no es tema específico ni competencia de la adaptación teatral. Nos referimos a la adaptación de piezas teatrales a otros géneros artísticos: **Ta** es teatro pero **A** no lo es (puede ser cine, ópera, radio, televisión, historieta, novela, cuento, video). Por ejemplo, la versión cinematográfica de *Stéfano* dirigida por Marcelo Tynaire, o la versión fílmica de *Cien veces no debo*, de Ricardo Talesnik, por Alejandro Doria; también los ciclos televisivos *Teatro como en el teatro* o *Alta Comedia*. Estos casos corresponden a otras áreas de estudio: la adaptación no teatral sino televisiva, cinematográfica, radial, novelística, etc., con los problemas de su lenguaje específico.

Por otra parte, en relación con lo antes señalado en cuanto a que la **Ta** no puede pertenecer a cualquier género, es necesario aclarar que el concepto de adaptación teatral no es válido para el pasaje o transposición de *artes no-narrativas y/o no-sucesivas:* la plástica, la escultura, la arquitectura, la ilustración, la música, la fotografía. Sólo en casos muy especiales y peregrinos, realmente insólitos, de "teatro de imagen", "performance", o "teatro-danza" (es decir, espectáculos que no pueden reducirse a un detallado guión verbal), podría hablarse, por ejemplo, de la "adaptación de la pintura de Francis Bacon al teatro". En la mayoría de estos casos de este tipo de transposición, no cuadra el término adaptación sino el de *intertexto* de los códigos de la plástica (*v. gr.*) en el objeto escénico. Por ejemplo: el intertexto de ciertas formas de la poética de Pablo Picasso en la escenografía y el vestuario de un espectáculo, o la incorporación de los diseños de las caricaturas de Calé (Alejandro del Prado) en las máscaras, personajes y situaciones de *Calé, Buenos Aires en camiseta* de Miguel Hernández (Teatro Nacional Cervantes, 1993-1994, dirección de Francisco Javier). En la mayoría de los casos *las artes no sucesivas y/o no narrativas* (la plástica, la música, la arquitectura, etc.) no pueden ser "adaptadas" sino absorbidas y transformadas intertextualmente en uno o más códigos de puesta en escena. La correspondencia de las artes (especialmente por ausencia de sucesividad narrativa) limita en este caso el uso de la noción de adaptación.

A partir de estas dos aclaraciones, pueden distinguirse *dos tipos de adaptación teatral:*

a) adaptación genérica:

Ta es una novela, una poesía, un conjunto de cuentos, un programa de televisión o radial, una película, un video, una ópera, es decir, no pertenece al género

específicamente teatral, y se realiza un pasaje al género teatral en **A**, a través de los códigos de la representación dramática y/o escénica. Esto implica un *cambio genérico*, de allí el nombre que damos a este tipo de adaptación. Ejemplo: la adaptación teatral de la novela *Mascaró* de Haroldo Conti realizada por Enrique Dacal (Teatro Babilonia, 1992).[5]

b) adaptación poética (no genérica):

Tanto **Ta** como **A** son textos teatrales. No hay cambio genérico sino modificaciones dentro de las respectivas *poéticas* teatrales (es decir, el conjunto de convenciones que por selección y combinación generan un determinado efecto teatral y portan una ideología estética),[6] de allí el nombre que damos a este tipo. Ejemplo: la versión de *Hamlet* concretada por Leandro Fernández de Moratín, en la que se produce un pasaje de la poética isabelina a la neoclásica con el consiguiente cambio semántico.

Párrafo aparte merece el caso de la *adaptación teatral intercultural*. Es el que parece interesar más a los especialistas internacionales cuya preocupación se cristaliza en torno de los estudios englobados por el eje Oriente/Occidente. Las adaptaciones interculturales marcan el encuentro de visiones de mundo y concepciones estéticas muy distintas y distantes. Por ejemplo: las relaciones y diferencias que funcionan en las adaptaciones orientales (teatro chino, hindú, japonés, árabe) de piezas del teatro occidental europeo, o viceversa. También es el caso de la apropiación de textos europeos por las comunidades indígenas latinoamericanas.[7]

En estos casos, si bien se trata de una adaptación teatral poética (porque tanto **Ta** como **A**, oriental y occidental respectivamente, o a la inversa, pertenecen al género teatral), puede hablarse de una verdadera forma mixta: la **adaptación poética-genérica**, ya que las concepciones escénicas y textuales son tan diferentes desde el punto de vista cultural que nos parece movernos en campos genéricos distintos. Piénsese, por ejemplo, en las relaciones entre el noh japonés y la escena tradicional occidental. Estudios interesantes sobre adaptaciones interculturales son los de Carol Bardenstein (sobre la adaptación de *Tartufo* al árabe-egipcio) y de Erika Fischer-Lichte (sobre la versión japonesa de *Tres hermanas* de Anton Chejov por Tadashi Suzuki).[8] En nuestro medio resultan interesantes las experiencias de la directora Mónica Viñao a partir del método Suzuki con obras de Yukio Mishima (*La bella y el poeta*, Club de Teatro El Angel, 1993).

---

[5] Véase al respecto el estudio de María Mercedes Coba, "Narrativa y teatro: *Mascaró, el cazador americano*", *Weltliteratur*, n. 1 (1994), pp. 121-127.

[6] Sobre la noción de poética véase Jorge Dubatti, "El teatro del absurdo en Latinoamérica", *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, n.8 (1990), pp. 115-123, donde la empleamos por primera vez.

[7] Véase el estudio de Miguel Angel Quemain, "El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena", en Moisés Pérez Coterillo (dir.), *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, tomo III, 1989, pp. 152-154. Quemain comenta los rasgos de la puesta de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, en versión oxoloteca.

[8] Carol Bardenstein, "Función del sistema objetivo en la adaptación teatral. Adaptación del *Tartuffe* al árabe-egipcio por Jalal", y Erika Fischer-Lichte, "Aspectos interculturales del teatro posmoderno: una versión japonesa de *Tres hermanas* de Chejov", ambos incluidos en Hanna Scolnicov y Peter Holland (comp.), *La obra de teatro fuera de contexto*, México, Siglo XXI Editores, 1991, respectivamente pp. 184-204 y pp. 218-231.

3. Una distinción terminológica

La definición de la adaptación teatral necesariamente requiere una confrontación –según la fórmula género próximo y diferencia específica– con otras operaciones cercanas a su modalidad y que parecen superponerse con ella: la *traducción* y la *puesta en escena*. Nos obliga a ello, además, el hecho de que algunos estudios sobre traducción de George Steiner [9] y Patrice Pavis [10] identifican y mezclan los términos y las operaciones constante y confusamente.

Steiner emplea el término traducción con un sentido tan amplio como vago. Su deliberada intención es ganar en profundidad intuitiva aunque –él mismo lo confirma– corre el riesgo de perder firmeza teórica (p. 78). Su uso general del concepto de traducción (que fusiona su especificidad con otras operaciones), queda claramente expuesto en el Cap. I "Entender es traducir" (pp. 13-68), donde se encuentran expresiones como esta: "El lector, el actor, el editor, son otros tantos traductores de una lengua que se halla también fuera del tiempo" (p.44). En cuanto a Pavis, pone en correlación el concepto de traducción con los de puesta en escena y recepción del espectador.[11]

Desde nuestro punto de vista, *traducción, adaptación* y *puesta en escena* son mecanismos de creación específicos y diferenciables que deben inteligirse separadamente y no confundirse entre sí, al menos con fines estrictamente teórico-metodológicos.

En el área de la teatrología, debe entenderse por traducción una operación exclusivamente interlingüística que consiste en el traslado de un texto-fuente (en una lengua X) a un texto-destino (en una lengua Y). De esta manera traducir no es adaptar en tanto esta última operación implica cambios y libertades sobre el texto-fuente que en la traducción están restringidos al máximo. Si bien Mary Snell-Hornby ha escrito que

> el concepto de equivalencia, sea cual fuera la forma en que se lo haya estructurado o interpretado, es esencialmente abstracto, estático y unidimensional; ignora la dinámica cambiante del lenguaje y permanece ilusorio. Su validez queda limitada a unas cuantas áreas de la traducción técnica, que depende de una identidad conceptual independiente del contexto y que emplea una terminología vinculada con el establecimiento de las normas objetivas",[12]

igualmente puede afirmarse que en el trabajo del traductor la *equivalencia aproximada* guía su voluntad aunque muchas veces no determine sus posibilidades textuales concretas. Si el traductor busca la equivalencia aproximada dentro de los límites que le imponen la lengua y su talento, el adaptador trabaja con un margen de creatividad y libertad definitivamente mayores. Su función es cambiar, modificar, generar

---

[9] George Steiner, *Después de Babel, Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

[10] Patrice Pavis, "Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno", en H. Scolnicov y P. Holland (comp.), *op.cit.* (en nota 8), pp. 39-62.

[11] Véase al respecto nuestro estudio "Perspectivas futuras para una disciplina crítica: el Teatro Comparado", *Actas del II Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas*, Universidad Nacional de Cuyo, en prensa.

[12] Citado por Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 39-40.

novedades sobre el texto fuente. Por el contrario, el traductor aspira a funcionar como un intermediario "objetivo" que no imprime sino en lo estrictamente necesario las huellas de su subjetividad. La adaptación, por definición, es una tarea eminentemente subjetiva. Si bien se ha señalado que la fidelidad científica de una traducción no tiene nada que ver con su mérito literario y que el respeto enfermizo del texto fuente condena al traductor al fracaso o a la semiesterilidad, también se ha demostrado que las adaptaciones no son formas de acercamiento estricto al texto fuente sino que deliberadamente se distancian de él y le incorporan nuevos componentes que las entronca mucho más con la literatura y la cultura que las produce que con el texto y el contexto originales. Con acierto, Carol Bardenstein ha señalado el carácter *teleológico* de la adaptación, género marcado por el sistema objetivo, es decir, por las condiciones formales y culturales del teatro y la sociedad que reciben (engendran) la adaptación. Bardenstein distingue con terminología proveniente del campo de la traducción no sólo un texto-fuente y un texto-destino sino también una cultura-fuente y una cultura-destino cuyos sistemas de reglas condicionan el sistema de los textos.[13] En la traducción el deseo de equivalencia aproximada y de fidelidad al texto fuente son una obligación profesional. En la adaptación éste es sólo una opción estética combinable con otras muchas, absolutamente libres.

En cuanto a la diferencia entre el concepto de adaptación y el de puesta en escena, esta última se define por el conjunto de procedimientos que articulan el pasaje de la obra dramática-fuente al texto espectacular-destino. Ahora bien: para concretar dicho pasaje el director no tiene por qué "adaptar" la obra dramática en tanto puede respetar fielmente sus instrucciones originales. Lo que sí debe hacer el director –y esta es su función específica, que define el concepto de puesta en escena– es *llenar los lugares de indeterminación*[14] del texto dramático, es decir, incorporar un conjunto de nuevos signos *complementarios* con los ya inscriptos en la obra dramática.

No siempre llenar los lugares de indeterminación implica adaptar. Adaptar significa modificar la naturaleza del texto dramático original, creando de éste una nueva versión en mayor o menor grado diferente. En suma: el director sólo es adaptador cuando cambia las instrucciones de la obra dramática original y no se limita a trabajar en complementariedad con ellas. Valga un ejemplo muy simple: un director adapta si altera el desenlace de la pieza o anula ciertas escenas o incorpora nuevos personajes o modifica el mensaje diseñado originalmente por el dramaturgo. La puesta en escena no implica necesariamente adaptar sino sólo llenar lugares de indeterminación (diseñar el espacio, la música, el vestuario, elegir los actores, etc.).

Otra manera de demostrar que poner en escena no significa necesariamente adaptar consiste en invertir los términos: adaptar no significa poner en escena. De hecho, el adaptador profesional (que generalmente se maneja en el plano de la obra dramática) no necesariamente debe dar respuesta a los numerosos códigos espectaculares[15] que se inscriben en el texto como lugares de indeterminación hasta la puesta

---

[13] C. Bardenstein, *op. cit.*, pp. 184-186.

[14] Fernando de Toro, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987, pp. 69-70.

[15] Tadeusz Kowzan distingue trece códigos sígnicos en su estudio "El signo en el teatro", en AAVV., *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Avila Editores, 1992, pp. 25-60.

en escena. Basta para comprobar esto la consulta de los *textos de adaptaciones* publicados en libros: el adaptador inscribe sus cambios a través de un repertorio de instrucciones generales en las didascalias pero no se preocupa de ninguna manera por precisar cada uno de los códigos de puesta, no tiene la obligación de llenar todos los lugares de indeterminación.

En suma: si para el adaptador la A es su función principal y específica, para el director adaptar el texto dramático es sólo una función ancilar y no necesariamente obligatoria ni específica: su función estética esencial es concretar el texto espectacular a través del llenado de lugares de indeterminación.

El director puede adaptar o no en tanto esa no es su función diferencial. En muchos casos, el director trabaja sobre adaptaciones ya elaboradas por versionistas profesionales o dramaturgos especialmente contratados para ello. Señalemos algunos ejemplos de los últimos años en nuestro medio. Mauricio Kartum adaptó para el director Omar Grasso, *Corrupción en el palacio de justicia* de Ugo Betti; para la directora Adelaida Mangani, *Robin Hood*; para el director Jaime Kogan, una versión de *Sacco y Vanzetti*. Jorge Goldemberg elaboró una magnífica versión de *La Celestina* para el director Osvaldo Bonet. Roberto Cossa adaptó *Rasga corazón* de Oduvaldo Vianna Filho, para el director Rubens Correa. Marisé Monteiro adapta desde 1986 cuentos infantiles para distintos directores: *Alicia en el país de las maravillas*, para Luis Rivera López; *Hansel y Gretel*, para Manuel González Gil; *El príncipe feliz* de Oscar Wilde, para Soledad Silveyra.

Ahora bien: puede suceder -y sucede frecuentemente- que las funciones del traductor, el adaptador y el director (el pasaje de una lengua a otra, el trabajo de cambios sobre el texto dramático, el llenado de lugares de indeterminación respectivamente), sean desempeñadas por la misma persona. Eso no invalida que dicha persona –por cierto de múltiples talentos– esté desempeñando *tres funciones u operaciones creadoras distintas* simultáneamente y que, desde un perspectiva metodológica, podamos discernirlas.

4. La adaptación teatral como problema del Teatro Comparado

Dentro del amplio campo del Teatro Comparado [TC] y muchas veces en relación con el área de la Estética Comparada, debe ubicarse el estudio teórico y analítico de la adaptación.

Pero no toda adaptación teatral pertenece al repertorio de problemas del TC: nos proponemos realizar una clasificación de diferentes tipos de adaptación teatral según su relación con los estudios del TC o con el área del "teatro nacional".

La noción de TC surge de la necesidad de estudiar el hecho teatral más allá de las fronteras artificiales de la nacionalidad. Llamamos TC a una disciplina de la investigación sobre el hecho teatral que se apropia, para el análisis de su problemática específica, de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada [LC].

La LC es –según la definición pautada por la Asociación Internacional de

Literatura Comparada (AILC)–"el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional". Es decir que son competencia de la LC los fenómenos literarios de producción, circulación y recepción que exceden y/o interrelacionan los marcos de las literaturas nacionales. Por lo tanto, el TC es la disciplina que estudia los fenómenos teatrales y la teoría teatral desde un punto de vista internacional o supranacional.[16]

La Comparatística estudia el teatro desde un punto de vista supranacional cuando focaliza problemas que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (por ejemplo: la técnica del diálogo en el teatro universal, el teatro de las regiones de frontera, los vínculos y separaciones entre teatro occidental y oriental). En cambio el TC asume un punto de vista internacional cuando estudia las relaciones e intercambios entre dos o más teatros nacionales (por ejemplo: Jacinto Benavente en el teatro argentino, el intertexto de Luigi Pirandello en Roberto Arlt, las alusiones a la dramaturgia ibseniana en las piezas de Emilio Berisso, etc.). En el orden internacional siempre se trata de procesos históricos, causales o genéticos ("X es causa de Y", "X genera a Y", según la fórmula de Pichois-Rousseau).[17]

Para sistematizar los problemas que abarca la internacionalidad propusimos en trabajos anteriores (véase nota 16) un modelo metodológico articulado en dos grandes zonas: circulación y *recepción*. Desde esa perspectiva, la adaptación teatral corresponde al área de la recepción (los productos culturales "locales" afectados por los contactos internacionales) y más específicamente a la *recepción productiva* (según nuestra apropiación de la terminología de Hannelore Link), correspondiente a la actividad de creación teatral, sea la escritura de obras dramáticas o la concretización de textos espectaculares. Y tal como lo señalan acertadamente Pichois-Rousseau con respecto a la traducción, [18] las adaptaciones forman parte de la literatura y la cultura que las generan y se integran a su patrimonio.

La adaptación teatral es una de las formas posibles de traslado de una obra o un espectáculo de un contexto a otro. Pero los casos que incluyen el rubro adaptación son variados y no siempre pertinentes al área del TC. Veamos un posible ordenamiento de los *tipos de casos*. Ante todo debe señalarse un requisito *sine qua non*. Ambos términos de la fórmula "X e Y" deben corresponder a *áreas nacionales o culturales distintas*. Por ejemplo: X (francés) adaptado en Y (argentino).

---

[16] Sobre la noción de Teatro Comparado, véanse nuestros estudios: "Problemas del Teatro Comparado", en J. Dubatti (ed.), *Comparatística*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1992, pp. 45-62; "Teatro Comparado (Europa-Argentina 1900-1930): un modelo de relevamiento", *Boletín del Instituto de Artes del Espectáculo* (Universidad de Buenos Aires), n. IX (1993), pp. 15-18; "Fundamentos teórico-metodológicos para el estudio de las relaciones entre el teatro europeo y el teatro argentino", en AAVV., *Teorías y Prácticas Críticas*, Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras, 1993, Tomo II, pp. 315-324; "Teatro Comparado: teoría y metodología", *Weltliteratur, Cuadernos de Literatura Comparada*, n.1 (1994), pp. 7-16; "Teatro argentino y comparatismo: situación actual de los estudios", *Actas de las II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, en prensa.

[17] Claude Pichois y André-M. Rousseau, *La Literatura Comparada*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 96-101.

[18] C. Pichois y A.M. Rousseau, *op.cit.*, p 190: "Las traducciones pertenecen a la literatura que las acoge y se integran a su patrimonio".

Esta salvedad nos permite despejar el campo de estudio de muchos otros casos. Por ejemplo, las adaptaciones de teatro argentino dentro del teatro argentino (*v. gr.*, la versión para teatro callejero de *El Gigante Amapolas* de Juan Bautista Alberdi realizada por Héctor Albarellos y el Grupo La Runfla) no son competencia del TC porque la fórmula "X e Y" se cierra dentro del circuito del teatro nacional argentino. Es decir: se trata de una adaptación teatral pero fuera del área del TC, porque está ausente tanto el concepto de internacionalidad como el de supranacionalidad.

En cuanto a los casos de interrelación de las áreas (adaptación genérica) pero dentro de la misma literatura o teatro nacionales, tampoco pertenecen al TC aunque sí a la problemática de la Estética Comparada.

A partir de estas aclaraciones (y retomando las diferencias antes señaladas entre adaptación genérica y poética), pueden sistematizarse *cuatro tipos de adaptación teatral,* dos concernientes a TC y otros dos al concepto de teatro nacional:

Tipos de adaptación teatral

TEATRO COMPARADO	1. adaptación poética internacional	**X** (teatro) adaptado en **Y** (teatro) corresponden a áreas nacionales/ culturales distintas
	2. adaptación genérica internacional (Estét. Comp.)	**X** (novela, poesía, cine, etc.) adaptado en **Y** (teatro) corresponden a áreas nacionales/culturales distintas
TEATRO NACIONAL	3. adaptación poética intra-nacional	**X** (teatro) adaptado en **Y** (teatro) corresponden a la misma área nacional/cultural
	4. adaptación genérica intra-nacional (Estét. Comp.)	**X** (novela, poesía, cine, etc.) adaptado en **Y** (teatro) corresponden a la misma área nacional/cultural

Veamos algunos ejemplos de cada tipo (siempre partiendo de casos del teatro argentino):

Tipo 1 (adaptación poética internacional): *La fiaca* de Ricardo Talesnik en versión española, titulada *La pereza* (1969); *La casa de baños*, comedia del español Enrique Gaspar, adaptada por el argentino Enrique García Velloso bajo el título *Los baños del Saladillo.*

Tipo 2 (adaptación genérica internacional): *El hombre de arena*, cuento del alemán E.T.A. Hoffmann, en versión del Grupo El Periférico de Objetos; la *Odisea* homérica adaptada por Rodolfo Modern y Jorgelina Loubet en *Penélope aguarda.*

Tipo 3 (adaptación poética intra-nacional): *Muñeca*, de Armando Discépolo, en versión del director Ricardo Bartís; *Los invertidos*, de José González Castillo, en adaptación del director Alberto Ure.

Tipo 4 (adaptación genérica intra-nacional): el folletín *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, adaptado escénicamente por Gutiérrez y José Podestá; el fenómeno del llamado "teatro-light", es decir, adaptaciones de programas televisivos argentinos a nuestra escena, como *Grande Pa, De carne somos, Son de Diez, La Banda del Golden Rocket*, etc.

En suma: son pertinentes al área del TC únicamente los dos primeros tipos, es decir, la adaptación genérica y la poética internacionales, en tanto plantean la conexión entre dos o más países y culturas del mundo.

5. Propuesta metodológica para el análisis de las adaptaciones

Nuestra intención es ahora sistematizar los lineamientos fundamentales para el análisis metodológico de la adaptación teatral. Es obvio que el trabajo consiste en la confrontación de **Ta** con **A** (ya sea en su versión dramática y/o espectacular, según los materiales de estudio a disposición). Desde nuestra perspectiva dicha confrontación puede articularse en tres áreas principales. [19]

a) Nivel de la fábula

Se trata aquí de confrontar los componentes contenidistas de la historia (unidades narrativas, motivos, personajes, ideas, símbolos, etc.) de **Ta** y **A**. El estudio pormenorizado del nivel de la fábula es fundamental tanto en la adaptación poética como en la genérica (cómo pasa la fábula de una novela a la pieza teatral, por ejemplo). Para el análisis de este nivel consideramos útil determinar en **Ta**:

– unidades constitutivas **invariantes** de la fábula: aquellos componentes esenciales de la fábula original que no pueden obviarse sin alterar definitivamente la substancia de la historia. [20]

– unidades constitutivas **variantes** de la fábula: aquellos componentes contenidistas

---

[19] Si bien anteriormente hemos estudiado otros ejemplos de adaptación (véanse Jorge Dubatti, "Problemas de Teatro Comparado. La adaptación argentina (1909) de *Tierra baja* de Angel Guimerá", en su *Comparatística*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1992, pp. 45-62; "De la *Odisea* al teatro: *Penélope aguarda*, observaciones comparatistas", *Actas VI Jornadas de Estudios Clásicos*, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, 1992, pp. 79-87 y pp. 215-216; "*Hamlet* y la guerra de los estilos", *Teatro 2. Revista del Teatro Municipal San Martín*, n.2, 1991, pp. 12-15, sobre la versión de *Hamlet* de Ricardo Bartís), no lo hicimos con este modelo. Véase la aplicación de nuestra metodología en Nora Lía Sormani, "*La Bella y la Bestia* de Ariel Bufano: una adaptación teatral del cuento de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont" y "*Sandokán (una de piratas)* de Héctor Presa: adaptación teatral de la novela de Emilio Salgari", en prensa. Para la distinción entre fábula y discurso, remitimos a la síntesis teórica elaborada por Gabriela Mora en su *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica* (versión corregida y aumentada), Buenos Aires, Ediciones Danilo Vergara, 1993, cap. III, pp. 81-112.

[20] Seguimos al respecto sugerencias de Jean Rousset en su *Le mythe de Don Juan*, Paris, Librairie Armand Colin, 1978.

de **Ta** que pueden ser alterados sin modificar esencialmente la naturaleza de la historia de **Ta**.

Por ejemplo: para Jean Rousset (*Le mythe de Don Juan*, p. 10 y ss) las tres unidades constitutivas invariantes del ciclo donjuanesco son: 1. el difunto (o Convidado de Piedra); 2. el grupo femenino (serie de víctimas, de heroínas, con objeto de que haya testigos de la inconstancia del seductor, de su poligamia); 3. el héroe (Don Juan).

A partir de esta básica diferenciación, el análisis comparatístico de **Ta** y **A** puede articularse a través de la consideración de seis operaciones textuales principales (según el caso, podrían implementarse otras):

i) identificación de la presencia o supresión de unidades invariantes de la fábula de **Ta** en **A**.

ii) identificación de la presencia o supresión de unidades variantes de la fábula de **Ta** en **A**.

iii) determinación de la repetición de elementos contenidistas de la fábula de **Ta** en **A** pero con una nueva función.

iv) determinación del cambio de elementos contenidistas de la fábula de **Ta** en **A** pero con función análoga.

v) amplificación o reducción del desarrollo de determinados elementos contenidistas de la fábula de **Ta** en **A**.

vi) incorporación de elementos contenidistas nuevos en la fábula de **A**, ausentes en **Ta**. [21]

b) Nivel del discurso

Se trata de discernir la articulación estética o formal de los componentes de la fábula a través de la descripción de su poética, es decir, como conjunto de procedimientos que, por selección y combinación, genera un determinado efecto teatral y porta una ideología estética. En este nivel se diferencian profundamente el análisis de la adaptación genérica y la adaptación poética.

– *adaptación genérica:* como **Ta** y **A** pertenecen a géneros diferentes, el análisis

[21] Seguimos a Claudio Guillén en la certeza de que el análisis tematológico y el morfológico se complementan e interrelacionan fecundamente. Guillén es muy claro al respecto: "la faceta temática y la formal son inseparables [pero] las separamos para poder formular unos enunciados sea de una índole, sea de otra" (*Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, p. 183). Guillén señala acertadamente, además, que las investigaciones tematológicas actuales no son opuestas a las genológicas y morfológicas sino que están estrechamente vinculadas a ellas (p. 248). Nos parece válido rescatar la observación de Dámaso Alonso (*Poesía española*, 1950, p. 32) al distinguir que el crítico puede emprender dos caminos analíticos: hacia la forma desde el tema y hacia el tema desde la forma. En nuestro modelo se trata de conectar ambos elementos pero reflexionando desde cada uno de estos órdenes esenciales: la fábula, el discurso y la semántica.

del discurso invade el campo de la Estética Comparada o la interrelación de las artes. Esto implica que en la adaptación genérica los cambios formales en el nivel discursivo sean fundamentales a causa de la transposición de los códigos de un género a otro. Por ejemplo: *de la novela popular* de Emilio Salgari *a la comedia musical* para niños de Héctor Presa. El lenguaje de la novela, la televisión, el cine, etc., necesariamente son modificados por las reglas del discurso teatral, que se articula en una doble enunciación: el discurso de las didascalias (enunciación inmediata) y el discurso de los personajes (enunciación mediata), según Anne Ubersfeld.[22] A esto se suma la incorporación de las técnicas de puesta en escena (el sistema de convenciones en que se sustenta el texto espectacular): no es lo mismo, por ejemplo, si la versión escénica corresponde al teatro de actores, títeres, objetos o imágenes.

– *adaptación poética:* tanto **Ta** como **A** pertenecen al género teatral y por lo tanto los cambios en el nivel del discurso pueden ser encarados de otra manera.

A partir de esta distinción, nos limitaremos al estudio de la *adaptación poética*. La confrontación de **Ta** y **A** en dichos casos puede sistematizarse en cuatro áreas de lectura principales:

i) el análisis de la enunciación inmediata (didascalias) de la obra dramática: se trata de observar qué se mantiene, qué se suprime y qué es lo nuevo desde el punto de vista morfológico en el pasaje de las didascalias de **Ta** a **A.**

ii) el análisis de la enunciación mediata (habla de los personajes) de la obra dramática o del texto espectacular en el pasaje de **Ta** a **A**: nuevamente nos importa definir la conservación de ciertos rasgos formales y convenciones, la supresión y/o la incorporación de otros nuevos.

iii) el análisis de la estructuración estética de relato, es decir, de los procedimientos del pasaje de intriga de **Ta** en **A**: cuáles se mantienen, cuáles se suprimen y cuáles son las nuevas incorporaciones.

iv) el análisis de los procedimientos de estructuración estética de la escena: repetición, supresión o incorporación novedosa de artificios relativos a los códigos de puesta (escenografía, vestuario, movimiento, iluminación, etc.) y todo elemento relativo a la definición de lenguaje escénico (teatro de actores, de títeres, de imágenes, de objetos o mixto, etc.).

Dentro de cada una de estas áreas, la metodología de análisis puede recurrir libremente a todo aporte de tipo morfológico que facilite la identificación y descripción de los procedimientos estéticos. Queda ello librado al conocimiento, afinidad y talento del investigador y a las necesidades específicas de cada caso de análisis.

c) Nivel semántico

Se trata ahora de discernir, a través de los mecanismos de producción de sentido

[22] Anne Ubersfeld, *Lire le théatre*, Paris, Editions Sociales, 1981.

de **Ta** y **A**, y a partir de todo lo estudiado en los niveles de la fábula y el discurso, los aspectos relativos al tema, la propuesta ideológica y el significado, la intencionalidad semántica de **A** respecto de **Ta**. No debe olvidarse (y esto es competencia fundamental de las adaptaciones poéticas) que debe también tenerse en cuenta la *semántica de la forma*, es decir, la dimensión significativa de la estética de **Ta** y de **A** como *metáforas epistemológicas*.[23]

6. Otra perspectiva de clasificación

Así como antes distinguimos la adaptación teatral genérica de la poética (tomando en cuenta el caso mixto de la adaptación intercultural) y la adaptación internacional de la intranacional, a partir de la lectura de la adaptación en los tres niveles pueden elaborarse algunas conclusiones que permiten esbozar una provisoria, incompleta pero útil *tipología o clasificación* de la adaptación: pueden distinguirse las adaptaciones *clásica, estilizante, transgresora* y *libre.*

a) *adaptación clásica:* puede llamarse así al tipo de adaptación genérica que respeta fielmente los avatares de la fábula, el discurso (*mutatis mutandis*) y la semántica del **Ta**. También puede identificarse con este nombre la adaptación poética que sigue muy de cerca tanto la fábula como el discurso y la semántica del **Ta**, implementando sólo cambios escasamente relevantes; la supresión de alguna escena lateral, la actualización de la lengua de los personajes, la reducción de la extensión de algunos parlamentos. Ejemplo de la primera sería el drama *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y José Podestá; [24] de la segunda, la adaptación de Gabriela Massuh y Rubén Szuchmacher de *Calígula* de Albert Camus (versión estrenada en La Plaza, abril de 1994).

b) *adaptación estilizante:* se trata de aquellas adaptaciones (genéricas o poéticas) que si bien siguen de cerca el **Ta** se toman ciertas libertades importantes en cuanto a la dimensión del cambio en **A**. Se trata de versiones que, si bien no llegar a transgredir el **Ta** (es decir, no llegan a convertirse en inversiones o re-versiones paródicas del **Ta**), imprimen numerosas modificaciones y profundizan la novedad y la singularidad de **A**. Por ejemplo, corresponden a este tipo aquellas adaptaciones que determinan cambios estéticos sustanciales en el discurso pero respetando la fábula en sus elementos esenciales y dando a la semántica una nueva inflexión diferente pero no opuesta a **Ta**. Dentro de este tipo pueden discernirse dos sub-tipos muy frecuentes:

b.1) *adaptación estilizante formal:* los cambios más relevantes pasan por los procedimientos estéticos del discurso, no afectan decisivamente a los componentes esenciales de la fábula y transforman con nuevos matices la semántica resultante. Por ejemplo: *Hamlet o la guerra de los teatros* de Ricardo Bartís; *El coronel no tiene*

---

[23] Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Editorial Ariel, 1984, pp. 88-90.

[24] Véase al respecto nuestro estudio "Sobre la génesis del drama *Juan Moreira:* relaciones entre el folletín de Eduardo Gutiérrez y el manuscrito de 1886", en colaboración con Viviana Da-Re y Gabriela Fernández (miembros del Centro de Investigación en Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora), *Weltliteratur*, n. 2 (en prensa).

quién le escriba de Gabriel García Márquez, en versión del Grupo Rajatablas dirigido por Carlos Giménez.

b.2) *adaptación estilizante contextualizadora:* se respetan la estética de la intriga, las didascalias, la fábula y la semántica, la escena y el habla de los personajes, salvo en aquello que afecta a los mecanismos de la recontextualización. Por ejemplo: el traslado recontextualizador de *Tierra baja* de Angel Guimerá a la realidad del Chaco Paraguayo (véase nuestro estudio citado en nota 19), o de *La casa de baños* de Enrique Gaspar al medio provinciano de Santa Fe en *Los baños del Saladillo* de Enrique García Velloso.

c) *adaptación transgresora:* la adaptación poética o genérica que trabaja, en todos o cualesquiera de los niveles de análisis con la deliberada reversión del **Ta**. Por ejemplo, las adaptaciones paródicas, a la manera del *Don Juan criollo* del uruguayo Enrique Queirolo, o *Penélope aguarda* de Rodolfo Modern y Jorgelina Loubet, reversión de la *Odisea* (véase nuestro estudio citado en nota 19).

d) *adaptación libre:* aquella en la que, por el trabajo de reelaboración radical, el **Ta** se ha convertido en simple pretexto o disipador o basamento inicial de una creación manifiestamente nueva. Seguimos hablando de adaptación y no de intertexto porque el **Ta** no funciona en **A** como un componente más sino como su condición de posibilidad, su génesis, su base y cimiento. Por ejemplo, *El hombre de arena* o *Variaciones sobre Beckett*, espectáculos del grupo El Periférico de Objetos, sobre textos de E.T.A. Hoffmann y Samuel Beckett respectivamente.

7. Conclusión

Hemos propuesto una definición del género de la adaptación teatral: se trata de una versión teatral (dramática y/o espectacular) de un texto (teatral o no) previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de **Ta** para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad. Un rasgo clave de esta definición es el *referente de autoridad*, por el cual en la adaptación el lugar del autor es doble y de distinto nivel. Según nuestra propuesta teórico-metodológica de análisis (articulada en tres niveles principales: fábula, discurso y semántica), la adaptación se diferencia de la traducción y la puesta en escena por su función específica y puede clasificarse en *genérica/poética, internacional/intranacional* o *clásica/estilizante/transgresora/libre* según su relación con el **Ta**.

Esperamos que estas reflexiones sirvan como base para intensificar la producción teórica y crítica sobre este tema central de la teatrología y el Teatro Comparado, sobre el que hasta hoy no se ha reflexionado lo necesario.

JORGE DUBATTI
Universidad de Buenos Aires
Centro de Investigación en Literatura Comparada
Universidad Nacional de Lomas de Zamora

La dimensión significante de los animales en *Bestiario* de Julio Cortázar

En 1951, Julio Cortázar publicó lo que el mismo denominó su primer libro: *Bestiario*. Y es dentro de este "contario" –entendiendo con este término que no se trata de una mera recopilación, sino de un verdadero macrotexto– que se halla el cuento homónimo que me ocupa.

Me interesa, fundamentalmente, establecer la función significante de los animales que circulan en él y los significados que vehiculizan en relación con los distintos personajes del relato.

En primer lugar se hace necesaria una reflexión en torno al paratexto: "Bestiario". Este encierra otras referencias aparte de la propia del sustantivo colectivo –conjunto de bestias. Entronca con la tradición latina recogida por los Bestiarios medievales, cuyas representaciones pueblan las catedrales góticas francesas. Definidos por Sbordone como "pequeños manuales zoológicos-simbólicos", [1] en estos Bestiarios cada animal se describe en algunas de sus peculiaridades y luego se realiza una interpretación ejemplificando con ella alguna virtud o tendencia humana; es decir, se pasa del modo de ser animal al ser humano. Así el verdadero Bestiario es el mundo humano.

Pero con su Bestiario, Julio Cortázar no intenta darnos un "exemplum", sino que encarna en él un modo de bucear en la realidad, su concepción misma de lo fantástico: "[...] hay hombres que en algún momento dejan de ser ellos y sus circunstancias; hay una hora en la que se anhela ser uno mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta, que antes y después da al zaguán, se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio".

Es en este sentido en el que pretendo leer este relato, en donde –tomando palabras de Alazraki– [2] "se busca conciliar lo irreconciliable, decir con un lenguaje que ha conceptualizado el mundo mensajes que escapan a la coherencia del concepto". Porque el discurso no es un mero objeto; en él habla un mensaje sobre otro u otros mensajes.

---

[1] Santiago Sebastián, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid, Ediciones Tuero, 1986.

[2] Jaime Alazraki, *En busca del Unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.

Los animales en Bestiario

En el relato podemos encontrar hasta cinco, inclusive seis animales si consideramos a "el cardenal furioso", los caracoles o el nombre de la estancia –Los Horneros–; pero es mi intención ocuparme principalmente de tres de ellos: el tigre, las hormigas –formicario– y el mamboretá. Los restantes también serán tenidos en cuenta, pero de un modo contrapuntístico.

La imagen del tigre, sin duda, ha sido la más estudiada, ya que es la que quiebra directamente el código realista del relato y –lo que es más importante– anula una posible remisión excluyente al dominio de lo simbólico. Este animal, totalmente atípico en una estancia argentina, se corporiza, se introduce en la realidad y ataca físicamente a uno de los personajes. Su presencia quiebra la lógica de la vida cotidiana en una estancia. Es la presencia de lo fantástico y, como tal, es el portador de aquellos sentidos que rechazan explicitación, que circulan más allá del discurso o por debajo de él:

> [...] Nino era fácil y refería todo tan claro y evidente, cuando él lo explicaba. Sólo por la noche, si quería repetirse esa claridad y evidencia, Isabel se daba cuenta de que las razones importantes continuaban faltando [...]

El tigre adquiere así un sentido metafórico que atraviesa el relato y que, metonímicamente, mamboretá y formicario refuerzan. No son pocos los críticos que han señalado el núcleo de su función significante: el tigre es metáfora del deseo. Me importa especificar qué deseo, cuáles son los significados que se cuelan tras este significante; sobre todo desde el momento en que el tigre es también vehículo del poder, es quien rige los desplazamientos de los personajes; por lo tanto, quien conozca sus movimientos tendrá el poder sobre la vida de los demás.

Un primer deseo –nunca explicitado claramente, pero sí sugerido, como veremos más adelante– es el establecido en la relación Nene-Rema; pero nuestro significante no se agota en él. Si así fuera ni Isabel, ni la presencia del tigre serían necesarias dentro de la casa.

Para seguir adelante en este rastreo se hace imprescindible el establecimiento de los roles, de Isabel, Rema y el Nene. Sólo a partir de ellos, se podrá ensayar un esclarecimiento de todos los sentidos del deseo vehiculizados por el tigre.

Primeramente, la figura de Rema. Para Isabel, desde el comienzo, es el recuerdo dominante y es sobre todo "manos". Nada se sabe de sus rasgos, su color de cabello o su edad. Todo es caricias, dedos..., en definitiva gesto maternal:

> [...] las manos blandas de Rema –las vió que nacían [...]
> [...] las manos de Rema que daban deseos de llorar y sentirlas eternamente en la cabeza.

Hice referencia al gesto maternal. Frente al recuerdo de Rema "todo manos" nos encontramos a la madre de Isabel y a Inés que no tienen manos para el recuerdo: "vió a su madre Inés [...] poniéndose unos guantes de fosforescente amarillo"

En cuanto al Nene, generalmente, es identificado con la ira o la burla. Su figura se relaciona con ese "cardenal enorme y furioso" que Isabel encuentra en las proximidades de su habitación:

· Una vez Isabel gritó y el Nene se puso furioso.
[...] el Nene tenía pretexto para burlarse [...]
No entraban nunca al estudio del Nene porque tenían miedo de sus rabias [...]

Esta violencia asociada a la figura del Nene se pone absolutamente de manifiesto en su reacción contra Nino por la rotura del cristal de su escritorio y se refuerza en los animales que por metonimia hacen referencia a él –como veremos más adelante.

Hay un detalle más para tener en cuenta: este personaje no tiene nombre, sólo un apodo infantil. Que es un adulto lo inferimos de la descripción que el narrador hace de los lugares que cada personaje ocupa en la mesa:

> Luis en la cabecera, Rema y Nino a un lado, el Nene e Isabel del otro, de manera que había un grande en la punta y a los lados un chico y un grande.

Esta caracterización de Rema y el Nene me lleva a un intento de interpretación de ***Bestiario*** y del deseo metaforizado en la figura del tigre a partir de la estructura edípica (una estructura familiar que veremos contrastar con la que el nombre de la estancia recuerda: Los Horneros; no hay nada de hogar aquí).

Dentro de la perspectiva edípica se reconocen dos tiempos:

– Un primer tiempo en el que el niño se identifica con su madre –Estadio imaginario–

– Un segundo tiempo donde la intervención del padre priva al niño de la madre (Ley del padre) –Orden simbólico–

El fundamento de este orden simbólico se reconoce en el nombre del padre, que identifica su persona con la figura de la ley. Pero para que este paso se dé "es preciso en primer término que la madre reconozca al padre como autor de la Ley, mediante la cual el niño podrá reconocer el Nombre del Padre. Si la madre reniega de la función paterna y si el niño rechaza la Ley, lo imaginario persiste, es decir la sujeción del niño a la madre".[3]

Desde esta pespectiva, atribuyo en este análisis el rol de la madre a Rema, con quien, además, Isabel mantiene una cierta relación especular:

> (Isabel aprendía en secreto su manera de trinchar, de dirigir a las sirvientitas)

Y al Nene el rol de padre, el que ejerce la ley entorpeciendo el deseo de Isabel:

> [...] un deseo de tirarse a los pies de Rema, de dejarse llevar en brazos de Rema [...]

Esquemáticamente podría expresarse de la siguiente manera:

1º tiempo del Estadio del Edipo (correspondiente a la 3º etapa del Estadio del espejo)

Rema ← Isabel (identificación especular y hasta narcisista en tanto Isabel especula en Rema la misma imagen poderosa de sí misma que en ella contempla)

2º tiempo

Rema ← Isabel
↑
Nene

[3] Jean Baptiste Fages, *Para comprender a Lacan.*

Esta intervención correspondería a la prohibición del padre y el paso a un 3º tiempo, marcado con el ingreso al orden simbólico, pero en el relato las cosas se resuelven de otro modo.

Esta intervención del Nene está metonímicamente representada en el cambio de relación de Isabel con otro de los animales del relato: el formicario. Es el espejo donde se refleja la batalla del deseo que se está desarrollando:

> Mejor hormigas negras que coloradas: más grandes, más feroces. Soltar después un montón de coloradas [...] guerra sin cuartel.
>
> [...] pensó en la misma mano dándole la taza de café al Nene, pero ahora eran las hormigas en vez de la taza y la mano del Nene apretándole las yemas.

Este es el texto "gozne". En él se expresa el deseo Nene-Rema y pone de manifiesto la reacción, el rechazo de Isabel ante esta intervención:

> – Saque la mano, Rema –pidió.
> Pensó en el formicario [...] era una cosa muerta y rezumante, un horror de patas buscando salir, un aire viciado y venenoso.

Ese rechazo de la imagen, en psicología, constituye una fijación en el estadio anterior a la fase del espejo, una regresión al estadio del cuerpo fragmentado que generalmente se muestra en los sueños en forma de miembros desunidos, como los que pueblan el sueño de Isabel luego de la escena de rotura del vidrio del escritorio del Nene; una escena que debe ser considerada desde el momento que se identifica con el formicario. Es el formicario lo que Isabel quiere hacer trizas al golpear "la pelota con rabia", es al Nene, al que quiere destruir.

Si bien es cierto que hasta aquí el relato podría leerse en relación con el paso a la adolescencia y el descubrimiento de la sexualidad, tenemos muchos datos aún para tener en cuenta. Más arriba consideré la intervención del Nene como la Ley del Padre. Debería serlo desde una doble perspectiva: desde su ubicación como hombre y desde su posición de "padre". Desde el punto de vista de padre, es un sitio donde la Ley se deflexiona en su nombre, pero aquí no conocemos realmente qué sitio ocupa el Nene (Rema interfiere en el castigo a Nino y, por otra parte, no es justo) y, además, no hay nombre, sólo un apodo minimizante. En síntesis, el padre no es reconocido como tal; no se opera la castración y posterior paso al orden simbólico. Isabel transgrede el orden y el único modo de lograrlo es por la muerte porque "en plena oscuridad las hormigas (el deseo Nene-Rema) habían estado trabajando [...] como si no hubieran perdido la esperanza de salir".

Ya es tiempo de considerar al tercer animal de este bestiario: el mamboretá, identificado directamente con el Nene:

"[...] Isabel inclinada sobre el vaso pensó que nunca había visto a Rema besando al Nene y a un mamboretá de un verde tan verde", como la jarra de limonada que llevará a su estudio y que el Nene miraba, "como quien mira una perversidad infinita."

"Le movía un poco el vaso y el mamboretá rabiaba" como el cardenal furioso, como el Nene, siempre ira y burla.

Es el bicho "horrible" para Rema y al que Isabel "hubiera querido decapitar". Y, como anunciando su transgresión, Isabel dice:

Ya tiré al mamboretá, Rema.

Y finalmente, lo hace:

Pero si estaba en el estudio de él!
Ella dijo que estaba en el estudio de él.

Al principio señalé que quien conoce los movimientos del tigre tiene el poder e Isabel se apodera de él y lo ejerce, provocando la muerte. Ya no existe impedimento para su identificación con Rema, un "mirarla, para estarla mirando una eternidad, rota por su llanto feroz contra la pollera de Rema, su alterada alegría, y Rema pasándole la mano por el pelo, calmándola con un suave apretar de dedos y un murmullo contra su oído, un balbucear como de gratitud, de innominable aquiescencia", porque si el niño no entra al orden simbólico no accede al lenguaje.

La poética fantástica ha sido un modo para Cortázar de indagar desde otra lógica nuestra realidad. En este caso –en mi opinión–, a través de los distintos animales que circulan en el relato y, en especial, en la figura del tigre, asistimos a una metaforización de las relaciones de deseo dentro de la estructura edípica. Valga como comentario final, que, en el Bestiario toscano, el tigre se asocia con la serpiente y su característica fundamental es su fascinación con el espejo. Y precisamente eso son los animales en *Bestiario*: espejo de esa realidad que rechaza explicitación.

GABRIELA FERNÁNDEZ
Universidad Católica Argentina

ALEJANDRA PIZARNIK:
INSTAURACIÓN DE LA CASA DEL LENGUAJE

La poesía como casa de sí misma. Cuando en 1960 Roman Jakobson distingue las seis funciones básicas de la comunicación, señala como rasgo definitorio de la función poética, la creación imaginaria de su propia realidad. La frase literaria significa de un modo inmanente su propia situación comunicativa; lo expresado es verdad en la ficción del lenguaje poético, únicamente en relación con el Yo de la poesía y no en relación con la persona física y social del autor. Es un lenguaje puramente connotativo. Hacia 1930, William Empson, en su obra *Seven tipes of ambiguity*, se refirió a un fenómeno más extenso del lenguaje poético dentro del cual puede ubicarse la connotación: la ambigüedad. Para Vítor Aguiar e Silva "[...] Empson parece considerar la ambigüedad más bien desde el punto de vista de la disyunción que desde el de la integración y convergencia totalizante de significados". [1]

En estos planteos críticos se originan dos pautas fundamentales para el tratamiento del lenguaje-casa en el que Alejandra Pizarnik decidió refugiarse a partir de su sexto libro *Extracción de la piedra de locura* (1968). Considerando los postulados sobre la función poética podemos replantearnos la relación entre Alejandra Pizarnik y su obra, o quizás, entre Alejandra persona y Alejandra poeta. Jakobson destacaba el carácter absolutamente independiente del lenguaje poético con respecto a la persona física de su autor. Sin embargo, es singularmente arduo mantener aislados estos ámbitos al estudiar la poesía de alguien que quiso vivir físicamente en ella, que quiso aventurarse ontológicamente en el lenguaje y que, finalmente, consciente de su fracaso, se suicidó. Muchos críticos hablan del "mito" de Alejandra; Jorge Perednik, por ejemplo, sostiene que ese mito, surgido de la vida de la poeta, actúa como un velo para la lectura de su obra. [2] Cristina Piña, al comienzo de su estudio, reconoce el "no verificado" suicidio en la vida real. [3] Ya en 1965, Enrique Pezzoni advertía que los adictos a esta poesía debían temer por su enmudecimiento cuando "fuera más intensa la visión lograda". [4]

Por otro lado, del planteamiento de la función poética se desprendió también la noción de ambigüedad, término que consideramos fundamental en el contexto poético de Alejandra Pizarnik, ya que se trata esencialmente de una poesía donde el silencio y

---

1 Vítor Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Gredos, 1972.

2 En el artículo de Ana Calabrese, "Alejandra Pizarnik: Invitación a ir nada más que hasta el fondo", en *El Porteño*, enero 1983, p. 57.

3 Cristina Piña, *La palabra como destino*, Buenos Aires, Botella al mar, 1981.

4 Pezzoni, Enrique, "Alejandra Pizarnik: la poesía como destino", en: *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

la elipsis pesan tanto como la palabra que sólo constituye un medio de acceder a esa unidad primigenia del silencio. Si bien este valor ambiguo ha sido estudiado, sólo se ha logrado establecerlo por disyunción, es decir, se ha señalado la importancia del tema del doble en Alejandra, o el carácter bisémico de la mayoría de sus símbolos, pero casi no se ha aludido a otro aspecto del término ambigüedad que le viene de su propia etimología: la oposición de contrarios también implica unidad. Ana Soncini muestra cómo la poesía de Alejandra Pizarnik puede compararse con la mística en la cual sólo a través de la negación y el oxímoron logra el poeta acercarse a la Verdad. [5]

Alejandra alejada. Para poder analizar el tema del camino unitivo al que Alejandra aspiró, es necesario primero describir su división. Otra vez surge la dificultad de separar la vida real y el texto. Pichón Rivière recuerda dos caras de la Alejandra de carne y hueso –no por eso menos real que la textual:

> [...] por un lado esa inteligencia tan fina y esa sensibilidad y esa percepción tan sutil de las cosas, por otro ese aspecto de payaso, en la forma de vestirse, de hablar [...] [6]

Pero la escisión más terrible está en la poesía, porque Alejandra quería "ser" su obra. Es muy importante señalar aquí la advertencia de Jaime Alazraki para encarar el estudio de un doble literario (o un triple o un múltiple, como se dará hacia el final de esta poesía): el doble debe ser explicado a partir del texto y no a la inversa. [7]

Nos ceñiremos para este análisis a *Extracción de la piedra de locura*, no porque en este libro se origine el tema del doble, sino porque consideramos que en él se inicia un nuevo planteo de la poeta con respecto al lenguaje, único medio de unión. Según David Lagmanovich, los dos últimos libros de Alejandra implican una "búsqueda personal y no poética", sin embargo creemos que si la forma poética se distorsiona en ese último período, es precisamente por la desgarradora coincidencia entre lo personal y lo poético. En esa etapa hablar de inquietud personal o poética era para Alejandra exactamente lo mismo.

En *Extracción de la piedra de locura* hallamos un poema que puede ser considerado una *mise en abîme* o núcleo condensador de los temas centrales para Alejandra en este período. Ya el título es sumamente sugerente: " Un sueño donde el silencio es de oro":

> El perro del invierno dentellea mi sonrisa. Fue en el puente.
> Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero con flores y
> arrastraba mi cadáver también desnudo y con un sombrero
> de hojas secas.
> He tenido muchos amores -dije- pero el más hermoso fue
> mi amor por los espejos.(271) [8]

---

[5] Ana Soncini, "Itinerario de la palabra en el silencio", en : *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios*, Madrid, 15, Mayo 1990, pp. 7-15. Sin embargo, no coicidimos con Soncini en su concepción de la caída en la poesía de Pizarnik, considerada como el camino inverso para el ascenso. Intuimos que Alejandra, en ciertos momentos de su quehacer poético, si no alcanzó, por lo menos entrevió la plenitud, el "jardín".

[6] Ana Calabrese, art. cit., p. 56.

[7] Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar,* Madrid, Gredos, 1983, p. 185.

[8] Alejandra Pizarnik será siempre citada por la edición de sus *Obras completas*, a cargo de Silvia

Para el análisis de "Lejana" de Julio Cortázar, Alazraki se valió de los estudios de R. D. Laing sobre el comportamiento esquizofrénico. En una de sus citas expone:

> El individuo [esquizoide] experimenta su yo como si estuviese más o menos divorciado o separado de su cuerpo. Se siente el cuerpo más como un objeto, en el mundo, que como la médula del propio ser del individuo. En vez de médula de su verdadero yo, se siente el cuerpo como si fuese la médula de su falso yo, a la que un yo "interior", "verdadero", separado, no encarnado, contempla con ternura, diversión u odio, según los casos. [9]

Estas conclusiones nos parecen perfectamente aplicables al juego de dobles que se despliega en la poesía de Pizarnik. Ella también es un ser "lejano", como la Alina Reyes de Cortázar, y toda su producción tendió a un encuentro silencioso con ella misma que, finalmente, no pudo lograr.

A lo largo de la poesía el tema del doble va evolucionando, en un intento cada vez más desesperado por llegar a la unidad. Paradójicamente la multiplicidad y el desgarramiento invaden a Alejandra paulatinamente, hasta vencerla.

1. El yo verdadero en oposición con el cuerpo: Cristina Piña señala cómo la simbolización del doble parte de las imágenes de bestia y cuerpo, se convierte en cadáver y desemboca en la visualización como imagen en el espejo y sombra. En el poema antes citado Alejandra dice estar desnuda; no se trata obviamente de una desnudez convencional, sino del sentimiento de abandono de un ser que carece de cuerpo. Otros ejemplos abundan en *Extracción de la piedra de locura:*

> Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí,
> he ido hacia la que duerme en un país al viento. (279)
>
> mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar
> y de mi ser confusos y difusos
> mi cuerpo vibraba y respiraba
> según un canto ahora olvidado. (284)

En otros textos:

> He dado el salto de mí al alba.
> He dejado mi cuerpo junto a la luz
> y he cantado la tristeza de lo que nace.
>
> (*Arbol de Diana*, 201)

2. Progresiva confusión de planos: hay un extrañamiento que se marca lingüísticamente por la tercera persona del singular en conflicto con la primera. Por momentos ambas se funden en una primera del plural:

> Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una muñeca extraviada que es ella (*Extracción...*, 263)

Baron Supervielle, Buenos Aires, Corregidor, 1990. En cada cita se especificará la página correspondiente en dicho libro y la obra particular de Pizarnik a la cual pertenezca.

[9] Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 188. Toma la cita de R.D. Laing, *El yo dividido*. México, FCE, 1964, p. 64. Frank Graziano transcribe parte del diario personal de Alejandra, allí leemos con fecha 9 de julio de 1965: "Euforia al leer el cuento de Julio [Cortázar], pues pensé en la posibilidad de un lenguaje que admite lo que sufro y siento", Alejandra Pizarnik, *Semblanza*. Introducción y compilación de Frank Graziano. México, FCE, 1992, p. 269. Quizá Alejandra se refiera al cuento "Lejana" perteneciente a *Bestiario*.

La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardimos. (*Extracción...*, 269).

3. Alejamiento de la realidad física: Perednik [10] se refiere a la ambigüedad de la poesía de Alejandra: "Usa palabras que no tienen un objeto material, entonces se forma una especie de poesía abstracta en tanto no tiene como referente un objeto". Esto se relaciona con el progresivo ocultamiento que el yo verdadero interpone para que el mundo no lo destruya. Lo mismo sufre Alina Reyes en el cuento de Cortázar. Alazraki afirma: "Alina tiene plena conciencia de que ese mundo en el cual se siente ser una reina es un mundo sin realidad física [...]". Alejandra escribe:

[...] hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. (*Extracción...*, 280).
Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás
y asusta a la niña que fuiste. (*Extracción...*, 277).

La determinación sobre el ocultamiento del yo en la palabra se concreta finalmente en *El infierno musical*:

[...] y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje [...] (295)

4. Desrealización del yo, el yo unido con "hilitos". Según Laing, "el yo cuya relación con la realidad ya es tenue se torna cada vez menos una realidad-yo y es cada vez más 'afantasmado' a medida que se ve cada vez más entregado a relaciones fantásticas con sus propios fantasmas". [11] Esta progresiva separación entre el sujeto textual y la realidad ya aparece en *Los trabajos y las noches:*

[...] un lugar de ausencia
un hilo de miserable unión. (249)

y continúa en *Extracción de la piedra de locura*:

Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer
una voz humana sino la otra que atestigua que he cesado
de morar en el bosque. (280)
[...] aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy [...] (274)

Esta última imagen se corresponde con otra de "Un sueño donde el silencio es de oro" en la que Alejandra se ve arrastrando su propio cadáver. En una de las páginas de su diario escribió, el 29 de marzo de 1961 [12]: "No hay olvido y el esfuerzo de ser, el esfuerzo de vestirse de sí misma cada día y remontarse como a una ciénaga, arrastrarse como a un duro cadáver [...]" También en estas afirmaciones Alejandra se relaciona con Alina. Una de las figuras que Alazraki distingue como definitoria del personaje es la del perro arrastrando toda la noche su cadena contra los ligustros. Según él: "Alina se sabe una reina en su 'yo verdadero', pero condenada a la cadena de su 'yo falso', cadena que arrastra impotente como obediente animal doméstico". [13]

En cuanto al lenguaje vemos también que el tema se resume en "Un sueño donde

---

10 Ana Calabrese, art. cit., p.58.
11 Citado por Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 192
12 Alejandra Pizarnik, *Semblanza, op. cit.*, p. 253.
13 Citado por Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 191.

el silencio es de oro"; en primer término aparece un puente –imagen con la que Alejandra quería identificar la palabra– y al final aclara que "dijo" la última frase. La única acción de la poeta desnuda es decir, ya que ni siquiera puede sonreír. En otro poema dirá:

> Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora)
> no tiene sentido, no tiene destino. (*Extracción...*, 269).

Finalmente sobreviene la conciencia del fracaso:

> Grises pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo
> que a mis males mi poema. (*Extracción...*, 267).
>
> – Por eso nos perdemos, yo y el poema
> en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.
>
> ¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril,
> a lo fragmentado. (*Infierno musical*, 296).

Otra aventura existencial. Varias veces hemos aludido a Julio Cortázar en este análisis. Pensamos que hay una relación muy fuerte entre la poesía de Alejandra y los planteos, por ejemplo, de Oliveira en *Rayuela*. No nos referimos a coincidencias de carácter formal –de todas formas Oliveira también escribió versos– sino de fondo en los planteos de ambos. Quizá estas palabras del atormentado personaje de Cortázar sirvan para confirmar nuestras afirmaciones y demuestren que la ficción literaria crea un mundo habitable también por un poeta de carne y hueso, como Alejandra.

> Cuando te despertás, con los restos de un paraíso entrevisto en sueños, y que ahora te cuelgan como el pelo de un ahogado, una náusea terrible, ansiedad, sentimiento de lo precario, lo falso y sobre todo lo inútil. Te caés hacia adentro [...] y te vas dejando ir con la esperanza de quizá volver a lo otro, a eso que eras antes de despertar y que todavía flota, todavía está en vos, es vos mismo, pero empieza a irse. [14]

FABIANA ELISA MARTÍNEZ
Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA)
Universidad Católica Argentina

[14] Julio Cortázar, *Rayuela*, 29 ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIAR E. SILVA, VITOR, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.

ALAZRAKI, JAIME, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.

CALABRESE, ANA, "Alejandra Pizarnik: invitada a ir nada más que hasta el fondo", en *El Porteño*, Buenos Aires, enero 1983, pp. 51-58.

CORTÁZAR, JULIO, *Rayuela*, 29 ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

LAGMANOVICH, DAVID, "La poesía de Alejandra Pizarnik", en *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, T. II, Madrid, Cultura Hispánica, 1978.

MOLINA, ENRIQUE, "La hija del insomnio", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios*, Madrid, 15, (mayo 1990), pp. 5-6.

PEZZONI, ENRIQUE, "Alejandra Pizarnik: la poesía como destino", en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

PIÑA, CRISTINA, *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella al mar, 1981.

PIZARNIK, ALEJANDRA, *Obras completas*, Ed. de Silvia Baron Supervielle, Bs. As., Corregidor, 1990.

————, *Semblanza*, Introducción y compilación de Frank Graziano, México, FCE, 1992.

SONCINI, ANA, "Itinerario de la palabra en el silencio", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios*, Madrid, 15 (mayo 1990), pp. 7-15

LOS "YO" DE BORGES EN *LUNA DE ENFRENTE* *

Igual que en *Fervor de Buenos Aires*, en *Luna de enfrente* el ego del poeta se pluraliza en distintos "yo" que se rastrean ya desde el prólogo: [1]

1. Surge el yo metafísico que expresa poéticamente sus meditaciones filosóficas:

> Diálogo de muerte y vida es nuestro cotidiano vivir, tan hecho de recuerdos (formas del haber sido y no ser ya) o si no de proyectos: meras apetencias de ser.

2. El yo poético, que analiza la esencia de su relación con el objeto textual:

> Ensalce todo verseador los aspectos que se avengan bien con su yo, que no otra cosa es la poesía. Yo he celebrado los que conmigo se avienen, los que en mí son intensidá. Son las tapias celestes del suburbio y las plazitas con su fuentada de cielo.

O discurre sobre aspectos teóricos de la poesía:

> La verdá es que no me interesa lo auditivo del verso y que me agradan todas las formas estróficas, siempre que no sean barulleras las rimas. Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo: no en gauchesco ni arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña. Otras asumen ese intemporal, eterno español (ni de Castilla ni del Plata) que los diccionarios registran.

3. El yo histórico, que se vuelca hacia el pasado:

> Otra sombra, más poderosa de eternidá [que la de Carriego] gravita sobre el barrio: la de don Juan Manuel.

La primera característica de este yo poético es su condición de *flaneur*. El sujeto, igual que en *Fervor*, es un paseante que deambula por las calles de un Buenos Aires anacrónico. Sin embargo, hay varias diferencias respecto del libro anterior:

1. El objeto textual varía. El paseante no realiza su *flanerie* sólo por Buenos Aires; camina también por la ciudad de Montevideo ("Montevideo"), la llanura de La Rioja ("Los Llanos"), Africa ("Apuntamiento en Dakar"), una alameda provenzal ("Por los Viales de Nimes"); y seguramente por Madrid, en "A Rafael Cansinos Assens". Por lo tanto, se muestra más específicamente cosmopolita que en el libro anterior, según el precepto del grupo Martín Fierro.

2. Aparecen menos composiciones, en relación a *Fervor*, en las que se muestra concretamente en el acto de recorrer las calles; en "Calle con almacén rosao" ("Toda la santa noche he caminado"); en "Casas como ángeles", cuando pasea por "donde San

---

* Hemos seguido, en lo esencial, para la sistematización de los "yo" de Borges el artículo de Luis Martínez Cuitiño, "Los Borges del *Fervor*", *Letras, XIX-XX*, Mayo 1988 - abril 1989.

[1] *Luna de enfrente* se cita por la primera edición, Buenos Aires, Proa, 1925. Citamos los poemas por sus nombres.

Juan y Chacabuco se juntan"; en "A la calle Serrano" ("He soltao mi vagancia por tu noche guaranga"); "En Villa Alvear", ("Mis pasos haraganes comprenden bien la calle"); y, por último, implícitamente aparece el paseante en "Ultimo sol en Villa Ortúzar" y "Montevideo".

3. Este paseante ya no se molesta en aclaramos sus preferencias por determinadas calles o momentos del día. Hay todo un sistema de ideas que queda establecido en *Fervor*, cuya explicación no se repite en *Luna de enfrente*. Sobre este punto volveremos en las conclusiones.

4. El momento preferido para recorrer la ciudad ya no es exclusivamente el atardecer. Ahora también elige el alba ("Calle con almacén rosao"), y la noche ("A Rafael Cansinos Assens", "La vuelta a Buenos Aires", "A la calle Serrano", "Casi Juicio Final", "En Villa Alvear").

5. El *flaneur* no aparece tan solo. Su ámbito está más poblado que el de *Fervor*: en Buenos Aires habla a un tú amoroso ("Dualidá en una despedida", "Antelación de amor"), pasa una tarde con su amigo y su hermana ("Tarde cualquiera"); se encuentra con "una niña clara, ya mi novia" ("Casas como ángeles"); presencia un "alboroto de chicas" ("Ultimo sol en Villa Ortúzar"). Además, comparte el atardecer en altamar con su hermana ("Singladura"), y una última noche en Europa con Rafael Cansinos Assens ("A Rafael Cansinos Assens").

El yo histórico de *Luna de enfrente* se manifiesta en cuatro composiciones, y presenta también características nuevas respecto del libro anterior:

1. No se cumple aquí la ecuación espacios cerrados-meditaciones históricas. Al contrario, la única vez que el poeta se remonta en la historia a partir de las reflexiones que le provoca un lugar concreto (como ocurría con la sala de *Fervor* en "Sala Vacía"), es a partir de un espacio tan abierto como la llanura de La Rioja, que lo hace pensar en el imperio de Quiroga y además lo induce a meditaciones sobre la caducidad y el recuerdo en las que interfiere el yo metafísico.

2. En "Dulcia linquimus arva" rememora la vida de sus abuelos bajo dos aspectos. En primer lugar, realiza un presentación casi bucólica, de comunión con la naturaleza:

> [...] Y fue mujer sumisa a su querer la campaña.
> Los otros corazones fueron serenos
> Como ventana que da al campo:
> Resplandecientes y altos eran sus días
> Hechos de cielo y llano.
> Sabiduría de tierra adentro la suya [...]

Pero además, sus antepasados, que "fueron soldados y estancieros", son evocados en relación con el culto al coraje y al valor, que tanto exaltaba Borges:

> Uno peleó contra los godos,
> Otro en el Paraguay cansó su espada [...]

Este es el único poema del yo histórico en *Luna de enfrente* en que se sugiere el pacto autobiográfico.

3. En "El general Quiroga va en coche al muere" no rememora con nostalgia sino que recrea el ámbito y el momento de la muerte de Quiroga; no se remonta hacia atrás

sino que se sitúa directamente en el pasado para escribir desde él y sumergirnos también a nosotros. Esta reconstrucción de ambiente está reforzada estilísticamente, según señala Barrenechea, por el uso de americanismos ("madrejón", "atorrando", "bochinchera", etc.).

4. En "El año cuarenta", por último, el yo histórico evoca la vida del Palermo de la época, "hecho de griterío, de negrada y de lumbre", cuando

> Las casas eran grandes como banderas y cada patio tenía estrellas distintas.

Pero también

> La muerte era ancha y fácil y profunda como el campo y la noche.

El *yo poético* se presenta de una manera más rica que los dos anteriores, y por su preponderancia y explicitez requiere un análisis autónomo. En primer lugar, aparece meditando sobre la poesía en general y su obra poética particular, en una función que llamaremos metapoética. El ejemplo clave es "Casi Juicio Final", que demuestra la imbricación radical de los distintos "yo" unificados en la labor poética; porque, evidentemente, el yo que pasea es un lírico, y es a partir de la poesía que medita sobre lo histórico o lo filosófico.

El poeta confiesa haber cantado "lo eterno", "la infinitud del arrabal" (preocupaciones del yo filosófico); pero también "a los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mi espíritu" (evocaciones del yo histórico); y se refiere a Buenos Aires como objeto de su poetización:

> He santificado con versos la ciudad que me ciñe [...] [2]

Otro aspecto interesante de esta poesía es el del fervor en el Borges joven, destacado por Pezzoni:

> He dicho asombro del vivir, donde otros dicen solamente costumbre.
> Frente a la canción de los tibios, encendí en ponientes mi voz, en todo amor y pavor [de la muerte.

En "Soleares" dice:

> No he pergeñado mi copla;
> dieron con ella mi anhelo
> y la tarde que me ronda.

El sujeto, que se manifiesta pasivo en la creación poética, frente a los más activos "tarde" y "anhelo" que "dan" con la copla, sugiere una idea de azar contrapuesta a la "Forjadura" (***Fervor de Buenos Aires***), donde la poesía es comparada con la dura fragua de los metales.

En "Jactancia de quietud" se ofrece una especie de arte poética. Borges solicita de su verso autenticidad ("que no me contradiga"), esencialidad, como contrapartida de un formalismo vacuo ("que no sea persistencia de hermosura, pero sí de certeza espiritual"), y, mediante un desplazamiento calificativo que nos remite al ultraísmo,

---

[2] En relación con este aspecto "religioso" de su poesía destacan varios ejemplos: "En pos del horizonte de las calles he soltao mis salmos[...]" ("Casi Juicio Final"), "Yo te rezé (*sic*) mis palabras todas, mi patria[...]" ("La vuelta a Buenos Aires"), "Y a punta de poniente desangré el pecho en salmos" ("Versos de catorce"), etc.

"que los caminos y la soledad lo atestigüen". En esta imagen se encierra la idea de que el referente, para ser objeto textual, debe relacionarse con elementos de la biografía esencial del poeta (imagen que, por otra parte, muestra ya la superación del ultraísmo). "Las cosas (pienso) no son esencialmente poéticas", para ascenderlas a poesía es necesario que las vinculemos a nuestro vivir, que nos acostumbremos a pensarlas con devoción". [3] Esta idea se repite a lo largo del libro. Así Buenos Aires puede ser objeto de su poesía porque

> Mis años recorrieron las veredas de la tierra y el agua
> Y solo a vos el corazón te ha sentido, calle dura y rosada.
>
> Calle grande y sufrida,
> Sos el único verso de que sabe mi vida.
>
> ("Calle con almacén rosao")

El elemento afectivo reaparece en "En Villa Alvear":

> Voy queriendo las verjas, las estrellas, las casas.

El yo poético se manifiesta, en segundo lugar, no ya meditando sobre la poesía sino haciéndola; literaturizando su experiencia, -y así Montevideo es "ciudad que se oye como un verso"-, y provocando la confusión de dos ámbitos que se interceptan: realidad y poesía.

> [...] Y en su vivir eran las cuatro estaciones
> Como los cuatro versos de una copla esperada.
>
> Sangre negra de coplas brotó bajo sus manos [...]
>
> ("Dulcia linquimus arva")
>
> Cuando la tarde sea quietud en mi patio, de tus cuartillas surgirá la mañana [...]
> ("A Rafael Cansinos Assens")
>
> Al campo le pusimos versos de Garcilaso.
>
> ("Tarde cualquiera")

A partir de esta constante inferencia de un plano en el otro, el poeta crea una sugestión de irrealidad que se constituye como ámbito propio de su poesía. Este nuevo ámbito se construye y se explica a partir del *yo metafísico,* que sigue acuciado por los mismos problemas filosóficos de *Fervor de Buenos Aires.*

Ana María Barrenechea dice:

> Borges considera que el hombre cree en su existencia porque tiene conciencia de su yo, porque palpa la realidad del mundo que lo rodea y porque siente la angustiosa noción del tiempo, que es como la propia sustancia de la vida. [4]

Efectivamente, los esfuerzos de Borges pensador y poeta se dirigirán a desrealizar tres ámbitos: el espacio, el tiempo y el yo.

---

[3] "Proclama", Ultra, 21, Madrid, enero de 1922. Citado por Gloria Videla, *El Ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1963, p. 199.

[4] *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Paidós, 1967, p. 135.

1. La anulación del tiempo y el espacio.

En "A Rafael Cansinos Assens" los dos amigos conversan antes de la despedida, que implica separación espacial:

> [...] antes de que se levanten entre nosotros las leguas.

Pero también temporal:

> Es trágica la entraña del adiós, como de todo acontecer en que es notorio el Tiempo.

Puesto que espacio y tiempos son "trágicos", este sujeto idealista intentará abolirlos. Para eso instaurará la utopía o atopía, o, en palabras de Pezzoni, el "reclamo del sitio impreciso, del límite imposible de trazar", [5] con los cuales construirá el simulacro del ámbito del yo.

En cuanto a lo espacial, el sitio impreciso es el arrabal, la orilla, las calles del suburbio que desdibujan la frontera entre ciudad y campo, literaturizados como irreal espacio del Yo, como u-topos. En lo temporal, el no lugar se reúne en una totalidad con otra configuración del límite impreciso: el atardecer o el alba, los momentos del límite confuso entre la luz y la oscuridad. El tiempo y el espacio que quedan establecidos son los del mito, del no-lugar de la configuración simbólica. [6]

> He visto un arrabal infinito donde se cumple una insaciada inmortalidad de ponientes.
> ("Mi vida entera")

El verso es un ejemplo claro al respecto. Al arrabal (límite impreciso espacial), se le suma el determinativo de infinitud, que implica el concepto de "vastedad espacial"; a partir de estos dos elementos queda conformado el espacio mítico. Del mismo modo, el poniente (límite impreciso temporal), se agrega a la inmortalidad, que sugiere vastedad temporal; surge entonces el tiempo mítico.

La idea aparece más condensada en "Apuntamiento en Dakar":

> Africa tiene la eternidad de su destino, donde hay hazañas, reinos, religiones, arduos bosques y espadas.
> Yo he conseguido un atardecer y una aldea.

En el sistema de ideas borgiano un atardecer y una aldea representan la misma inmortalidad que se le atribuye a Dakar; la equivalencia es subrayada por el contraste irónico que supone la extensa enumeración del primer verso.

a. El recuerdo en la abolición del tiempo.

En "Montevideo" se produce concretamente la abolición espacio-temporal en esta ciudad que es "puerta falsa en el tiempo":

> Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente.

Esta anulación provoca la desrealización del objeto textual. Montevideo se

---

[5] "*Fervor de Buenos Aires:* autobiografía y autorretrato". *Filología* XX,2, 1985, p. 81

[6] Enrique Pezzoni, art. cit., p. 81-83

vuelve doblemente irreal: por *ser* (no "parecer") Buenos Aires, y por ser una Buenos Aires del pasado.

Pero en el verso siguiente Borges agrega:

> Eres remansada y clara en la tarde como el recuerdo de una lisa amistad.

Aquí la palabra clave es *recuerdo*. Según la doctrina de Platón, el recuerdo remite al mundo de las ideas o arquetipos de las cosas, al mundo de lo esencial inmutable, liberado de las connotaciones espacio-temporales. Para Platón conocer es recordar esas Ideas que el alma lleva impresas entrañablemente, pero que olvidó luego de su caída al mundo de lo contingente. Por eso la calle es

> [...] como recuerdo que si parece llegar cansado de lejos
> es porque viene de la propia hondura del alma.
>
> (*Fervor*, "Calle desconocida") [7]

> Es familiar como un recuerdo la esquina [...]
>
> ("Calle con almacén rosao")

Así Montevideo adquiere un nuevo perfil después de la pérdida de límites que la teñía de irrealidad. Por ser un recuerdo (o Idea), deviene arquetipo y anula en sí el tiempo y el espacio.

Barrenechea confirma que el recuerdo es un eficaz procedimiento de desrealización, junto con la suposición de que lo que recordamos haber vivido es sólo una creación de nuestra mente.

> Tarde que se alza como sueño notorio entre la errante soñación de otras tardes.
>
> ("Dualidá en una despedida")

b. El ensueño en la abolición del tiempo.

"Antelación de amor" retoma la idea de "Montevideo" con las mismas palabras. En la irrealidad del sueño, el poeta mantiene un encuentro amoroso; y por la "virtud absolutoria del sueño" (liberación de determinaciones espacio-temporales), ella surge

> Quieta y resplandeciente como una dicha en la selección del recuerdo.

(Montevideo era "remansada y clara".)

Son las Ideas platónicas, que reúnen las características de la inmortalidad ("quieta", "remansada", lo opuesto al devenir y la mutación) y luminosidad ("resplandecientemente", "clara"), y que el alma recupera en el recuerdo y el ensueño.

Como antes la ciudad, es la mujer quien ahora deviene arquetipo. El poeta tiene la visión de la mujer en su esencia:

> Me darás esa orilla de tu vida que tú misma no tienes.

---

[7] *Fervor de Buenos Aires* se cita por la primera edición, Buenos Aires, Serantes, 1923.

Arrojado a quietud,
Divisaré esa playa última de tu ser [...]

(Nótese las alusiones al límite impreciso.)

Y en la visión se produce la anulación del tiempo:

Y te veré por vez primera quizás,
Como Dios ha de verte,
Desbaratada la ficción del Tiempo [...]

Todo el clima de irrealidad establecido por el no lugar y el no tiempo, los recuerdos, la ensoñación, contamina al sujeto textual.

2. La desrealización y anulación del sujeto.

Queda determinada, en primer lugar, por el intento de fusión con el objeto textual, en un movimiento de expansión o centrífugo donde el sujeto se vuelca hacia el objeto y pierde sus límites.

Pampa:
[...] Yo me estoy desangrando en tus ponientes

("Al horizonte de un suburbio")

Mi corazón resbala por la tarde como el cansancio por la piedad de un declive.

("Montevideo")

En el movimiento contrario, centrípeto, el sujeto entraña el objeto. Luis Martínez Cuitiño aclara que es "como si en esta percepción momentánea reiterada el yo vacío se constituyera con ellas". [8]

Eres ya sombra de mi vida. ("Para una calle del Oeste")
La tarde fue mi pena. ("En Villa Alvear")

Estamos frente a un sujeto vacío que necesita al referente para llenarse y conformar su entidad. Esto nos remite al idealismo de Berkeley, para quien el mundo no existe fuera de la mente que lo percibe, y, por lo tanto, el sujeto que percibe sólo existe y se constituye en relación a lo percibido.

Hoy he sido rico de calles y de ocaso filoso y de la tarde hecha estupor.
Lejos, volveré a ser mi pobredad.

("Ultimo sol en Villa Ortúzar")

El sujeto vacío por excelencia, el espejo, según Barrenenchea, "guarda en su reflejo empañado una constante sugestión de irrealidad", puesto que "siempre basta su sola presencia para sentir la disolución que nos amenaza". [9]

En "Patrias" el sujeto textual anhela diluirse en el reflejo de los otros:

Quiero casi la gloria:
Quiero ver en los otros alargarse mi gesto
Como la luna sola que está en muchos espejos.

---

[8] Luis Martínez Cuitiño, "Los Borges del *Fervor*", art. cit., p. 53
[9] *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges, op. cit.* p. 175

Quiero tener aljibe donde acudan los otros
Y que mi agua de cielo les alegre los cántaros
Y que alguna muchacha venga a verse en el pozo.

El sujeto también se desrealiza y pierde su individualidad por ser igual que cualquiera y que todos los hombres. Es lo que Barrenechea llama "fórmulas de lo múltiple igual a lo uno": "En estos casos la entidad a fuerza de ser cualquiera y de parecerse a los demás, no es nada y se diluye". [10]

Así como quedaban establecidas, desde *Fervor*, una sola manzana arquetípica y una misma tarde de siempre, [11] se postula un único sujeto arquetípico. Queda entonces anulada la personalidad individual, cuya negación se sustenta, sobre todo, en el idealismo de Berkeley. [12]

Aquí otra vez, los labios memorables, único y semejante a vosotros.

Creo que mis jornadas y mis noches son iguales en pobreza y en riqueza a las de Dios
[y a las de todos los hombres.

("Mi vida entera")

[...] Mi nombre es alguien y cualquiera.

("Jactancia de quietud")

La igualación, que contagia de irrealidad al sujeto debido a la pérdida de límites, se produce también por el "eterno retorno" en los otros. [13]

En "Para una calle del Oeste", el poeta manifiesta la idea de que cuando otro lo repita será inmortal.

Alguien recogerá mis pasos y usurpará mi devoción y esa estrella.

Pondrá esa misma anhelación que yo soy
Yo resurgiré en su venidero asombro de ser.

---

[10] Ibíd., p.129

[11] Véase Luis Martínez Cuitiño, art. cit., pp. 58 y 57:
"[...] encarceladas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
recuerdos superpuestos, barajados
de una sola manzana."
("Arrabal")

"No hay más que una sola tarde,
la única tarde de siempre."
("Sábados").

[12] En el prólogo a la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, Borges escribía: "Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escribidor -el desconfiado y fervoroso escribidor- de mis versos" (*Fervor de Buenos Aires, op. cit.*).

[13] Al respecto resulta interesante consultar las notas a los tres primeros libros que Borges preparó para la segunda edición de Losada. Allí el autor analiza los tres modos principales de la doctrina del "Eterno Regreso" (Platón, Nietzsche y Marco Aurelio) y concluye: "Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikings, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino –el único destino posible–, la historia universal es la historia de un solo hombre".

En *Fervor*, en "Remordimiento por cualquier defunción", Borges, situado del lado de los vivos, expresaba con un tono de pesar el punto de vista opuesto: los que sobreviven al muerto se apresuran a repartirse ávidamente, como ladrones, toda su experiencia vital.

Pero en el mismo libro retomaba la idea en su aspecto positivo de trascendencia, si bien terrenal:

> Ciegamente reclama su duración el alma arbitraria
> cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,
> cuando tú mismo eres la continuación realizada
> de quienes no alcanzaron tu tiempo
> y serán otros a su vez tu inmortalidad en la tierra.
>
> ("Inscripción en cualquier sepulcro")

A modo de conclusión, destacamos la preponderancia del yo metafísico sobre los otros "yo". Este yo se manifiesta abundantemente en el libro implícita o explícitamente, pero de modo invariable *haciendo* metafísica, desarrollando conclusiones filosóficas; y no a través del discurso racional (que caracterizaba los poemas del yo metafísico en *Fervor*) sino mediatizando ese discurso a partir de la elaboración poética.

Por otra parte, queda confirmado que *Fervor* es un libro programático tanto en cuanto a preocupaciones y posturas filosóficas, como a sistema de imágenes poéticas. Pero queda trazada una evolución. Eco propone mover el texto para construir el lector modelo, no sólo esperar que exista. [14] *Fervor de Buenos Aires*, efectivamente, construye el lector modelo de esta poesía, y Borges, en *Luna de Enfrente*, no se repite: ya no se preocupa por explicar por qué prefiere un arrabal, qué calles recorre y a qué hora, que lo guían Schopenhauer y Berkeley, etc., y se dedica exclusivamente a dar forma poética a las meditaciones sobre los asuntos que lo preocupan. No en vano el prólogo dice que el libro fue escrito "no en pasión, sino en contemplación"; la actitud contemplativa (primera condición del filósofo) explicaría la preponderancia del yo metafísico.

Por último, no podemos dejar de referirnos a un aspecto que llama la atención, y que no notamos en *Fervor* –y difícilmente encontremos en la obra posterior de Borges. Es el tema del agradecimiento y la retribución. El joven Borges, el "contemplador", ante la maravilla de lo que ve intenta expresar su agradecimiento al mundo y también a Dios.

> Cuántos países a la vez: el campo, el cielo, las afueras.
> Para retribuir su largueza no tengo más que mi silbido de pobre.
>
> ("Ultimo sol en Villa Ortúzar")

> Así voy devolviéndole a Dios unos centavos
> del dineral de vida que me puso en las manos.
>
> ("Versos de catorce")

MARIANA FUSARO
Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA)
Universidad Católica Argentina

[14] Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 89-90.

Musicalidad y silencio en la obra de Banchs

Enrique Banchs publicó cuatro libros de poemas desde 1907 hasta 1911. Esta producción poética comienza en el modernismo y se inclina luego hacia el segundo momento modernista o posmodernismo. Los dos primeros, *Las barcas* y *El libro de los elogios*, son más marcadamente modernistas, sobre todo por el ideologema de la musicalidad que perdurará en su poética hasta que le oponga el silencio que será aparentemente definitivo cuando deje de publicar poemas sueltos. Los últimos son dos sonetos que ven la luz en el Suplemento Literario de *La Nación*, en los meses de marzo y abril de 1955, "Sombra" y "La alondra", respectivamente.

El tránsito entre música y silencio se produce en la segunda parte de *El cascabel del halcón*, donde ya comienza a simplificar su expresión, especialmente en los "Balbuceos".

En *Las barcas* (1907) evidencia claramente un dialogismo con los poetas simbolistas franceses. Su preferencia por el discurso simbólico se confiesa abiertamente:

> [...] En los símbolos yo creo.
>
> A las cosas mi idea las ensalma
> como muchos emblemas de mi alma.[1]

Sobre todo se hace hincapié en el valor alegórico de las barcas y del lago. De éste, en especial, en sus múltiples connotaciones: alma del poeta, memoria, escenario ornamental de dos signos modernistas, el cisne y su cuello de lira. El agua cobra distintas significaciones, ya sea detenida o fluyente. El tema de la fuente relaciona a Banchs en muchos aspectos con Antonio Machado. Por otra parte, conviene insistir en los elementos que corresponden al hipertexto modernista como en las bases de una metapoética que ya se insinúa en este libro. Si revemos aquellos poemas que se sustentan en una realidad inmediata aparecen algunos motivos parecidos a los que surgen como identificatorios de Evaristo Carriego: la fabriquera enferma que sueña en el cuarto, el café, el Cristo del juzgado. Transcribiremos algunas estrofas de "Rincón de patio" que corresponde al primer motivo:

> Chorrean las macetas recién regadas
> la pared envejecida donde un mocoso
> ha escrito un comentario libidinoso
> bajo la indiferencia de las miradas.

---

[1] Enrique Banchs, *Obra poética*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1973, p. 87. Se citará por esta edición.

[...]

Cuatro o cinco vecinas en compañía,
entre un chisme sabroso y un mate aguado,
comentan las noticias de policía,

y en el cuarto la enferma llega a creer
que es la protagonista del libro amado
que anteayer le prestaron en el taller. (p. 99)

El libro de los elogios, publicado un año después, persiste en el discurso simbólico y a veces se recrea con la literatura de la Edad Media. Trovadores y juglares alientan en este libro que ya se abre con el "Elogio de los titiriteros". El tema del poeta y la poesía se retoma aquí y allá aunque sin avanzar en una metapoética, sino proponiendo el valor tutelar de los vates y la poesía como don natural que eleva las almas. El ideologema de la musicalidad es sostenido explícitamente en "Elogio de las proras intrépidas":

Yo he lanzado la prora del blando verso de oro,
yo he lanzado la prora para el viaje sonoro ...

Navego todavía, navego todavía
en busca de armonía. (p.118)

Es una etapa de gran dominio de los ritmos y de la rima. Maestría que se manifiesta paralelamente en las prosas poéticas de la época, especialmente en "Cenicienta" y "Los lobos". [2] A veces los temas poéticos son recreados en prosa, como sucede con "La sedienta". [3] Retoma allí el tema de Delgadina, romance que lleva en este libro el título "Elogio de una lluvia". En este caso es interesante la comparación del discurso poético con el discurso prosístico. En el poema, con las variantes que ya destacamos en un artículo sobre *El cascabel del halcón*, el tema permanece, sin embargo, bastante unido a la fuente tradicional. [4] En la versión en prosa, en cambio, el autor se independiza mucho más de las versiones conocidas y crea su propia simbología. Todo el relato en prosa, en que se transforman muchos de los motivos de su romance, incluso el de la lluvia, hay que leerlo como parábola de lo vital frente al arte o frente a un cientificismo que aleja de la verdadera comprensión del mundo. Nos hallamos aquí ante una recreación de segundo grado, ya que un primer paso estaría constituido por su primera creación frente a las fuentes populares y un segundo por la versión prosística sobre su propio poema (es evidente la permanencia, aunque trasmutadas, de algunas de sus propias variantes: lluvia ——> nieve, rocío; paloma ——> halcón). En el discurso en prosa hay una desrealización estetizante muy propia del modernismo, especialmente la descripción de una escena como estatizada en un tapiz (procedimiento que en nuestros días utiliza el cine), la metamorfosis de las mujeres en estatuas sedientas inclinadas como medusas sobre la fuente, o las figurativizaciones al modo de los maestros medievales, tal la descripción ingenua de la torre donde es encerrada Delgadina. [5]

---

[2] Publicados en *El Monitor de la Educación Común*, agosto de 1909.

[3] Publicado en *El Monitor de la Educación Común*, setiembre de 1909.

[4] En Luis Martínez Cuitiño, "Unas notas a *El cascabel del halcón*", en *Revista Nacional de Cultura*, 10, año 3, diciembre 1981.

[5] Véase mi artículo citado sobre *El cascabel del halcón*.

Resumiendo, *El libro de los elogios* insiste, celebrante, en las cosas mínimas. cotidianas, adelantándose en uno de los lineamientos del segundo momento modernista. El volumen contiene veintinueve elogios, todos así nombrados, algunos acaso un poco forzadamente. El sonetillo "Elogio de la música" acude a intertextos de Victor Hugo: "Música está en luz y sombra, / como el ojo que vio Caín" y de Homero con una referencia al enloquecimiento de Ajax: "hasta el guerrero que delira / y la nave que desamarra". Asimismo formula, con resonancias becquerianas, en dos octosílabos, el misterio del arte: "Duele, besa, endulza, asombra / y nadie ha visto su fin". El poema utiliza, como tantos otros de Banchs, el verso de pie quebrado:

> Música es lluvia,
> música es sol
> y también espiga rubia. (p. 135)

Banchs poetiza sobre el instante de la inspiración en "Elogio del verso que llega" (p.121), sobre el género poético que ha inventado en "El elogio" (p. 136), sobre la forma que será la única de su último libro en "Elogio del soneto" (p. 138), y sobre lo que es sinónimo para él de poeta y merece una alabanza en "Elogio del sutil razonador":

> [...]
> Tu dulce razonamiento
> fluye y danza, gime y canta,
> hombre que estás razonando,
> hombre de la toga blanca.
> [...]
> Palabras que lleva el viento,
> pero al quedar enredadas
> en el viento dejan una
> estrella que no se apaga.
>
> La gracia de tu discurso,
> el encanto de tu parla,
> nos endulza el corazón
> para toda la jornada.
>
> Puede más tu gesto débil
> que la ley y que la espada.
> Palabra borra las leyes,
> palabra aceros amansa.
> [...] (p. 138)

Sutil razonador era Banchs y en la definición que daba de sí mismo decía ser "un romántico racionalista"; el mundo del sentimiento controlado por la razón se formaliza casi siempre por la métrica clásica y los versos regulares (aunque fueran blancos o sin rima).

Así se puede comprobar -adelantándonos en su obra- en el soneto "Sombra", penúltimo publicado de su produción. La utilización poética de los raciocinios le permite llegar a las más difíciles conjeturas líricas. Banchs trataba de explicitarlo cuando aclara que "escribir es tarea material, lo que importa es pensarlo". [6]

Así en "Sombra" llega a traslucirse la génesis racionalista que movió las

[6] Leonidas de Vedia, *Enrique Banchs*, Argentinos en las Letras, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1964, p. 25.

imágenes. Una oración condicional que razonando origina la conclusión imprevista y sorprendente:

> Si la muerte es final, total olvido,
> el alma, en ese sueño no sentido,
> nada es, pues no sabe que ha vivido;
> nada, pues de sí misma está vacía,
>
> O acaso, sombra es de lo que ha sido,
> y en vena vana hay eco de un latido
> y oye caer un ilusorio oído
> hojas secas de extinta melodía.
>
> Sombra. Sombra de todo lo perdido,
> reflejo que por siempre ha recogido
> fugaz amor e instante de agonía.
>
> Y por siempre, en el Tiempo detenido,
> sueña que es cierto su vivir mentido
> porque espera la muerte todavía. (p.545)

El cascabel del halcón (1909) presenta dos partes nítidamente diferenciadas. En la primera, el desdoblamiento témporo-espacial, tan acendrado en el modernismo, cobra aquí un anclaje preferente en el medioevo europeo. Fuga de la realidad pequeño burguesa que ignora al poeta como manifestación de disconformismo y al mismo tiempo intertextualidad con las lecturas preferidas de la adolescencia.

Así, entre otros romances, en "Romance de morería" la Granada que se nos presenta no es la monumental de "Abenámar, Abenámar ", sino una Granada entre sueño y magia, más cercana a la del romancero de García Lorca. Uno de los más antiguos romances moriscos "Yo me era mora Moraima" tiene algunos puntos en común con el de Banchs en el inicio de la acción:

> Esa brisa de las noches
> desnuda un poco la encuentra,
> que tan solo una almejía,
> tan solo, la mora lleva...

También Moraima sale solo cubierta con una almejía, pero para encontrarse con el asedio del cristiano en un romance de tono realista.

En el romance de Banchs cuando la mora salta del lecho y corre al portal:

> [...] solo el viento
> llora en la calle su pena.

Lo que ve Zaida se plasma en imágenes oníricas como las que después proliferarán en el poeta granadino. La negación de la sensación auditiva y la evanescencia de las visuales colaboran a ese efecto:

> Sobre un alfáraz ligero
> ve temblar una bandera.
> El paso de ese caballo
> sobre la losa no suena,
> y la bandera que viene
> parece un copo de niebla.
> Caballero el que la trae
> es sombra de ánima en pena,

sombra su lanza lunada
y sombra la tunicela. (p. 186-188)

El sonido de las imágenes gana por las aliteraciones y las reiteraciones anafóricas. El diálogo con la sombra resuena musical en la calle desierta, musicalidad que acentúa la repetición de estribillos ("dijo, y luego solo el viento / llora en la calle su pena"; "Granada duerme su sueño, / plácido como de abuela"). La luna y el viento, aquella con su luz y su reflejo que se van desplazando en la ciudad encantada por el sueño y el desvelo (un rayo de luna que ilumina la noche puede trocarse en una lanza: "sombra su lanza lunada"), aquel que "llora en la calle" (luego va a actuar también personificado en los romances lorquianos) es, con la luna, uno de los hilos conductores de la narración. Aunque permanezca en la Granada morisca y reelabore un tema tradicional con rasgos arcaizantes (la e paragoge de portal, la construcción con el posesivo entre el artículo y el sustantivo), participa en el esfuerzo vitalizador del romancero en nuestro siglo. También parece anticiparse un cierto sonambulismo como en el romance lorquiano y Banchs contribuye a ello con la técnica narrativa: las imágenes que se suceden como los sueños dentro del sueño, el sueño de Granada y la ensoñación de la mora que parece estar entre dos sueños.

La misma musicalidad encontramos en otros poemas de igual ascendencia folklórica como las baladas. En el primero que aparece con este nombre en *El cascabel...* nos enfrentamos con endecasílabos acentuados en cuarta, séptima y décima, llamados vulgarmente de gaita gallega, de rima llana, que repiten iguales los versos primero y tercero y de rima aguda en los versos segundo y cuarto; estos versos son siempre distintos. Los graves tienen un leve cambio en la tercera estrofa que significa en primer lugar la narración impersonal con el uso de la tercera persona:

Hombre del rey ha llamado a la puerta;
con su guirnalda la muerta fue a abrir.

En segundo término, la participación personal del juglar en la balada, dirigiéndose al hombre del rey para advertirle del peligro, como enterado de lo que está por suceder. Utiliza entonces la segunda persona:

Hombre del rey que has llamado a la puerta,
más te valiera en la noche partir.

La balada se adelanta en cierto modo al realismo mágico: la joven muerta se levanta del lecho y va a atender al forastero con quien intercambia un diálogo que es el eje del poema:

– ¿Qué me darás a yantar, coronada
(¡ viento tan triste en el patio gimió!)
¿Qué me darás a yantar, coronada,
qué me darás, si el hogar se apagó?

– No te daré de los vinos felices,
ni de la carne, señor, te daré;
no te daré de los vinos felices,
sobre mis labios apaga tu sed. (p.181)

Pero todas estas intertextualidades, cancionero galaico-portugués, la poesía provenzal, el romancero castellano, la tradicional poesía germana y el reencuentro con personajes de las gestas: el Cid, Roland, los Nibelungos, tienen el mérito de no

aparecer como mera demostración de erudición libresca sino de ser entrañables al autor:

> Sigo leyendo el libro de bello nombre. En vano
> busco en sus hojas algo del corazón humano:
> sólo aparece el rostro de un señor grave y tieso
> que ha escrito únicamente para sacarse el peso
> de todas sus lecturas ... (¡Oh, los libros cordiales,
> –a veces hablan como los labios maternales–
> donde se ha puesto una lágrima de dulzura
> y una gota de sangre, como quien asegura
> diamantes y rubíes en una gargantilla). (p. 265)

Estos versos de "A la luz de la lámpara" son un poco el reflejo de lo que Banchs se propuso en *El cascabel del halcón*, las hipercodificaciones, como diría Umberto Eco, pero en diálogo cordial con sus lecturas favoritas. Así el libro no tropieza en la reconstrucción arqueológica ni cae en la erudición vacua. Los "labios maternales", los cuentos de la abuela, las figuras de la literatura infantil traman el libro dotándolo de una espontaneidad que lo vuelve vivencial, que hace de la literatura el *continuum* de autor-lector-autor-lector que postula en "Libro", poema final de *El cascabel del halcón*. Banchs, receptor, se retrotrae en el tiempo para preguntarse por el hombre que escribió lo que en ese momento él lee: "Libro que ha abierto ahora mi mano temblorosa / ¿dónde estará la otra que te escribió?" [...] Pocos poemas más ilustrativos del dialogismo bajtiniano que éste en que Banchs entabla un diálogo con el autor muerto, pero sin conformarse con esto entabla también un diálogo prospectivo con el lector futuro:

> Tú mismo, hombre que lees, no sientes la voz queda
> que te está preguntando: ¿Tendrá los brazos fríos?
> ¿Ya cantarán los grillos en sus ojos vacíos? (p. 306)

Eterno diálogo del hombre en el tiempo a través de la escritura. Como éste, muchos de los poemas de *El cascabel...* nos presentan el problema del sujeto y del tiempo de la enunciación frente a los del enunciado.

La segunda parte de este libro es fundamental para el aspecto formal de Banchs: decrece el ideologema modernista de la musicalidad como si el autor, que ha probado todos los ritmos, de la cuaderna vía al serventesio, del soneto petrarquista a los romancillos, del alejandrino a las trovas, descreyera de la musicalidad del ritmo y de la riqueza de la rima como apoyo de su voz más íntima. "La comunidad", quizá uno de los poemas más significativos de la metapoética banchiana, aúna el tema del silencio al del peculiar panteísmo del poeta. Su yo camina dentro de su alma y asume el canto del pájaro en sí mismo. Su silencio es el "léxico del misterio" y entiende, al asumirse como no humano, lo que dice la naturaleza. Un intertexto de Baudelaire coadyuva a la comprensión y acentúa el simbolismo, tan consustanciado con Banchs:

> [...]
> Era mi yo difundido en la naturaleza
> como un perfume de alegría y amistad...
> ¡Qué felicidad
> esta la de sentirse sol, árbol y natural pureza!
>
> Caminaba dentro de mi alma
> y era el universo todo armonía y

si no estaba muerto, ¿cómo era que así
mi alma se derramaba en la estival calma?

Pájaro que cantas, ¿estás en mí mismo?
Desdeño la humana voz:
oprobio sería articular la palabra cuando los
ruidos de los pájaros tienen más simbolismo.

Mi silencio de asombro es el léxico del misterio;
y comprendo sus sílabas porque humano no soy;
mi pensamiento es música, que he venido a ser hoy
lo mismo que una rama, cuerda de un gran salterio.

[...] (p. 254)

Los "balbuceos" son cinco incluyendo "Balbuceo de la lluvia ida", único título especificativo, y son aproximaciones a la expresión casi inmediata de un estado anímico. El primer "Balbuceo", y el más célebre, contiene anáforas, repetición de rimas, reiteración de versos con ligeras variantes, metáforas y comparaciones sencillas, como si el poeta indicara titubeos y al mismo tiempo la búsqueda de una sintaxis y palabras comunes y coloquiales -acordes con el tono conversacional y la segunda persona-, sin importarle volver a utilizar los mismos vocablos:

Triste está la casa nuestra,
triste, desde que te has ido.
Todavía queda un poco
de tu calor en el nido.

Yo también estoy un poco
triste desde que te has ido;
pero sé que alguna tarde
llegarás de nuevo al nido.

¡Si supieras cuánto, cuánto
la casa y yo te queremos!
Algún día cuando vuelvas
verás cuánto te queremos.

Nunca podría decirte
todo lo que te queremos:
es como un montón de estrellas
todo lo que te queremos.

[...] (p. 259)

Apoyando los "balbuceos", otros siete poemas se llaman "Cancioncilla", sin contar dos de la primera parte con igual título, dos "Simples palabras", otro "Minucia". Las antípodas de la sonoridad modernista parecen prescribirse en estos versos en que el autor se encara consigo mismo, posiblemente con el poeta modernista que fue:

No trabajes el verso
con amor prolongado.
Sea como paloma
que se va de la mano.

[...]

Que no tenga en tu vida
mucha importancia el verso.

Tú que los haces sabes
qué poco vale eso. (p. 277)

En esa busca del sentimiento y de la esencialidad, Banchs está preanunciando su próxima y definitiva obra: *La urna*. Ya podemos trazar en esta segunda parte una isotopía sobre el valor del silencio luego retomada en *La urna*.

Efectivamente hay aquí un cambio de rumbo fundamental en su poética. A modo de ejemplo recordamos el análisis de un soneto, "Cipreses del jardín", estructurado en torno a cuatro palabras que reiteradas en posición final lo vertebran con la rima ABAB ABAB BAA BBA. Dos de estas cuatro palabras ya las hallamos en el título: *cipreses* y *jardín*. Cada una de ellas constituye un eje rímico en cuyo extremo podemos hallar sus dos pares correspondientes: jardín-fin, cipreses-veces. [7] Las terminaciones rímicas no constituyen ahora un alarde de artificiosidad modernista sino un estrecharse de los caminos que se patentiza en cuatro palabras fundamentales. Podemos ubicar así a este soneto como antecedente inmediato de *La urna* porque su tono ensimismado y dolorido opta por la simplificación de los recursos, aunque paradójicamente esta condensación resulte una nueva prueba de la destreza poética de Banchs.

La urna (1911), receptáculo que guarda las cenizas de lo que fue, es la concreción de una isotopía sobre el silencio que ya advertimos en *El cascabel...* y elección futura del poeta.

Si los otros libros fueron de alegría y de variaciones formales, aquí nos hallamos ante la contenida expresión de los sentimientos, ante el ensueño romántico y ante una vital angustia por el paso del tiempo, el *memento mori*. Su discurso se reconcentra y se esencializa. Si en lo formal esta reconcentración aparece en la unificación métrica del soneto, lo tematizable se descubre en las isotopías que dotan de unidad al libro. En un estudio sobre *La urna* [8] hemos destacado la de lo funerario, la de la flor que se marchita; otras notables son la de la memoria (o el recuerdo) y el olvido -dos ejes explícitos de un eje semiótico-, la vida y su trasmutación en canto como forma de eludir la muerte –base de su metapoética en este libro– y la del tiempo con su fugacidad y su acechanza.

También hemos destacado en ese trabajo las intertextualidades de *La urna* con poetas españoles, como el clásico Garcilaso, el barroco Góngora, el romántico Espronceda y el presimbolista Bécquer, sin olvidar a los simbolistas franceses, sobre todo a Verlaine. Poetas que lo acompañan mejor en su nuevo rumbo poético. A estos hay que agregar a Quevedo, omnipresente en las alusiones temporales de la mirada banchiana. El tiempo es "puro fluir" entre un pasado que se idealiza y un futuro atormentado por la idea de la muerte que se acerca. A veces vida y muerte no se separan del todo mientras quede una deuda de amor sin saldar como en "Este que oprime el

---

[7] Véase mi artículo "La ortogonalidad racionalista de Enrique Banchs", publicado en *Proa*, 14, tercera época, noviembre/diciembre 1994. Allí analizo las figuras geométricas como manifestaciones del inconsciente colectivo que sustentan la ortogonalidad racionalista del poeta como principio estructurante de su soneto.

[8] Luis Martínez Cuitiño, "Sobre *La urna*, de Enrique Banchs", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XLII, 165-166 (julio-diciembre 1977).

corazón sin ruido..." que conlleva resonancias del soneto quevediano "Amor constante más allá de la muerte". Dice el poeta, hablando en tercera persona omnisciente que conoce la pena y secretos de un muerto e intercede por él:

> Este que oprime el corazón sin ruido
> con la corona de sus dedos yertos,
> espera todavía. Aquí dormido
> reposa con los ojos entreabiertos.
>
> Sobre él no se inclinó mirar querido,
> un rostro que llenase sus desiertos
> ojos que por la culpa del olvido
> no tienen un tesoro entre los muertos.
>
> Tú, feliz pasajero que has de hablarla,
> dile que venga y calme con mirarla
> la pena entre los párpados helados.
>
> Acerque a la esperanza su clemencia,
> cierre con la piedad de su presencia
> los ojos entornados.

El poema finaliza con un verso de pie quebrado que grafica en el inconcluso endecasílabo la visión de "los ojos entornados" (p. 332).

El transcurso fugaz desazona a Banchs y lo desazona por igual el hecho de ser consciente o inconsciente de su fluir. Este paso es sentido tan veloz que el poeta nos desorienta con su percepción frente al tiempo cronológico. Cierto que solo deja una referencia temporal directa: "Seis años llevo con la misma suerte..." (p. 312). Estos seis años nos recuerdan un verso de Quevedo: "Atrás se queda, Lisi, el sexto año". Es sugestiva esta coincidencia que podría tal vez explicar mejor el verso de Banchs a través de una intertextualidad que por una experiencia personal. De todos modos esta datación coloca a nuestro poeta dentro de la línea iniciada por Petrarca. Dámaso Alonso, a propósito del soneto cuyo primero verso citamos, observa:

> Y Quevedo ha ido computando –a través de varios sonetos– los años de su pasión. Tal cómputo pasa también a través de los sonetos del *Canzoniere*, y es una divisa general del petrarquismo.[9]

Sin embargo, en *La urna* esta cuenta de los años no se reitera. Lo que se repite a menudo es la intertextualidad quevediana con los juegos conceptistas.

El giro impuesto al ideologema de la musicalidad ya se advierte consumado por Banchs en *La urna*. Flexibiliza la rima y el metro del soneto cuando le es necesario para acceder a la lengua casi coloquial que logra, especialmente, en los últimos sonetos:

> Yo me pregunto si tendré la fuerza
> de olvidar tanto sin que al fin se tuerza
> la ilusión que es preciso me mantenga.
>
> Y de verás no sé, no sé qué hacer...
> Acaso nada, no sentir, no ver
> y dejarse llevar por lo que venga. (p.364)

---

[9] Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Editorial Gredos, 1971, p. 508.

Se patentiza también en los versos finales de la obra:

> ¡Dios mío, todo está como antes era!
> Se va el invierno, viene primavera,
> y todos son felices; y la vida
>
> pasa en silencio, amada y bendecida;
> nada dice que no, nada, jamás...
> Pero yo sé que no la veré más. (p. 369)

Otro de los recursos de *La urna* es el de las retro-remisiones con distinta fuerza ilocutiva. Como ejemplo de esto señalamos el soneto "Mas ya que despedirse es necesario", verso inicial que se retoma con leve variante en el cuarto "¿no ve que despedirse es necesario?" y en el noveno: "Y ya que despedirse es necesario: / ¡adiós rostro de amor, mansión de gracia". (p. 365).

Asimismo conviene detenerse en los discursos poéticos que reelaboran otros anteriores, como los sonetos "Por la bella sonrisa de alegría" (p. 310) y "La he buscado a mi lado, la he buscado" (p. 341) que retoman canciones. En estos dos sonetos hay, a diferencia de las canciones, una insistencia en las isotopías del libro, especialmente la de la flor deshojada como metáfora del sentir transformado en arte. El soneto "¡Si fuera tiempo de empezar la vida!" es una reestructuración de otro publicado en la revista *Nosotros* con el título de "Vario decir". [10] El de *La urna* se inicia con el cuarto verso del soneto anterior: "¡Si fuera tiempo de empezar la vida!" y en el segundo verso el poeta nos aclara que así pensaba en decisivo instante. Los tres versos últimos de "Vario decir":

> ¡Ama sólo a los pájaros divinos,
> a la divina soledad aspira
> y a la azulada sombra de los pinos!

se reproducen exactos como una autotextualidad luego de "Después decía, como quien delira", aunque sin signos de exclamación y con minúscula al comienzo y puntos suspensivos al final. Ocupan en el soneto de *La urna* los versos once, doce y trece, encuadrados entre dos versos casi iguales, el verso diez que ya conocemos: "Después decía, como quien delira" y el catorce: "Y la llamaba, como quien delira". Se puede inferir por la sintaxis y la semántica que es la segunda versión de que disponemos. Otra intertextualidad de este soneto con "Vario decir" confirma la reelaboración del soneto. Decía en "Vario decir":

> [...] Acuérdome: perdida
> tengo la edad que al porvenir convida
> y la esperanza de dejar en pie
>
> mi sombra entre los seres argentinos... (p.419)

y se lee en *La urna*:

> Me acordaba por quien tengo perdida
> la leve edad que al porvenir convida
> y el antiguo vigor que levantaba
>
> mi nombre entre los seres argentinos. (p. 319)

---

[10] Publicado en *Nosotros*, núm. 27, abril de 1911.

El problema del sujeto y del tiempo de la enunciación cobra así especial relieve en este poema, al igual que en "Recuerdo un viejo verso: la que cose" (p. 323), en que, aunque el verso no sea textual, parece referirse a "A la luz de la lámpara", el segundo de los poemas con este título de *El cascabel del halcón* (pp.264-265). La enunciación se da, pues, a través de la reelaboración de un enunciado existente y se establece un diálogo entre los dos enunciados e incluso entre los dos momentos de la enunciación.

Si en los otros libros de Banchs su yo poético se diversificaba en una polifonía sorprendente, aquí se reconcentra en un yo lírico que sostiene y vertebra el libro. Este yo huye muchas veces de la primera persona del singular, incluso se objetiva en la especularidad, como en "Hospitalario y fiel en su reflejo" (pp. 344-345). Allí es el espejo el que repite la vida en el cuarto con una fidelidad que trasciende las leyes ópticas para transformarse en reflejo de sentimientos. El espejo es "pompa" y "tristeza" y "hace doble al dolor". En el verso décimo hallamos un único pronombre personal en primera persona: "las cosas que *me* son jardín del alma". En un juego de reflejos, vemos que *las cosas* se reflectan por igual en el poeta y en la luna del espejo, pero a ésta se adjudican la ilusión y la esperanza de un amor que no ha llegado, así como el dolor y la tristeza por la soledad del presente. Este yo lírico, menos ficcional que en sus libros anteriores, asume ya una problemática del poeta que luego se resolverá en su actitud futura: la del silencio. Silencio que tratará de explicar después Banchs (por causas económicas, "un trabajo de galeote" por el bienestar de los suyos), pero que en este libro asimila al tácito fluir de lo temporal: "[...] fui como el tiempo inánime y silente / que está siempre con uno y no se siente" (pp. 365-366).

Musicalidad y silencio constituyen así los dos extremos entre los que se desplaza su experiencia poética.

En cuanto a la recepción de la obra poética de Banchs por la crítica, tanto la inmediata a las publicaciones como la posterior, fue muy laudatoria, con pocas excepciones (como la César Fernández Moreno). [11] Se esperaba encontrar en ella algún justificativo externo a su silencio (silencio que en realidad se reduce, al principio, a no agrupar en libros poemas publicados en diarios y revistas desde 1911, luego de la publicación de *La urna*). Es natural que Banchs no incluya en sus libros numerosas poesías que ven la luz desde 1907 (otras pocas anteriores no tienen fecha) por diversas razones: no le satisfacen o de un poema largo selecciona una parte que lo conforma y desecha lo demás. Por ejemplo, no incorpora a *El libro de los elogios* la poesía "El elogio de los niños", publicada en *Nosotros* en julio de 1908 y de "La copla en el camino", aparecida en la misma revista en diciembre de 1907, selecciona un fragmento de cinco estrofas y con el título de "Cancioncilla" lo incluye en *El cascabel del halcón* (p. 284).

El silencio como tal abarcaría desde 1955 hasta su muerte, en 1968. Aquí quizá debamos partir de otra premisa. Banchs tuvo siempre muy en cuenta que la obra se consumaba en el lector. En declaraciones a Leonidas de Vedia lo pone de relieve al afirmar que la impresión que deja su obra no se debe a él sino a la experiencia estética

---

[11] *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 82.

de los lectores: "es obra de los lectores", el poeta "solo da la materia sobre la cual los lectores devanan". [12] Es que Banchs no renuncia posteriormente al proceso de la creación sino a la competencia del lector. La génesis poética se realiza, pero renuncia a aquello que la fija, que la hace trascendente: el lector. Le dice a de Vedia:

> [...] Suelo o solía apuntar, en tres o cuatro líneas en prosa, el motivo de un poema y, a veces, en una sola imagen que, por sí sola, nada dice. En esa tosca crisálida imagino el contorno, el movimiento interno y el tono del poema. Para mí, ya está hecho, pero como visto de muy lejos. Es una presencia cierta pero individualizable. Basta ella para mitigar mi interna necesidad de expresión. *No necesitaría escribir los versos; los escribo para los demás.* Y esta tarea es fastidiosa, pues su resultado me parece siempre copia fragmentaria, torpe y adulterada del contenido que intuyo en el núcleo informe. [13]

Estas declaraciones del autor se contradicen con una de las hipótesis para explicar su silencio que arriesgaba Borges en 1936: tal vez su propia destreza le hacía desdeñar la literatura como un juego demasiado fácil. [14]

Por otra parte, esa "tosca crisálida" que le bastaba para continuar su gestación poética no se traduce en egoísmo estéril sino, al contrario, en perfeccionamiento de su mundo moral, intelectual y estético. Su relación consigo mismo queda enriquecida. Esa oculta tarea poética puede llegar a desbordar el silencio y rebalsar el espíritu hacia los demás.

Procuremos entonces entender el cambio hacia el silencio como el resultado de un proceso interior hacia lo esencial que descarta la palabra como mediadora, pero también -y no eludimos esta hipótesis- pensamos en este renunciamiento como en un principio de rechazo a las estrategias textuales para constituir un lector modelo. La comprobación de la continua gestación poética de Banchs la observamos en sus colaboraciones para la prensa que, sin embargo, no recogerá en libros, el medio más idóneo para vincularse con el lector. Al mismo tiempo prohibirá durante décadas la segunda edición de sus obras.

Una sola excepción hará a este respecto: la reimpresión de *El cascabel del halcón* en una colección popular. Este permiso habla por sí solo de su predilección por ese libro.

Años antes de esta publicación Banchs intentó desviar mi atención hacia *El cascabel...:* la primera edición adolecía de erratas, me confesó confidencialmente; me puntualizó algunas pero sin insistir en ello; alabó poemas ajenos por la simplicidad y el verso de arte menor (virtudes que abundaban también en este libro); recuerdo que casi todos los que me mostró pertenecían a poetas jóvenes del interior del país, quienes se carteaban con él y le remitían sus poemarios. Lo escuché un tanto sorprendido, pero yo volvía a cada rato a mi tema obsesivo: las excelencias de *La urna*. Banchs terminó por confesar que *El cascabel...* era para él su mejor obra, aunque "los críticos han acabado por convencerme de que es *La urna*", concluyó resignada y modestamente. Don Enrique, tan reacio a opinar sobre su obra, al saber que me había propuesto

---

[12] Leonidas de Vedia, *Enrique Banchs*, obra citada, p. 19.
[13] Ibídem, pp. 17-18.
[14] *El Hogar*, 25 de diciembre de 1936.

realizar una tesis doctoral sobre su producción, arriesgó una opinión contraria a la establecida. Mi inexperiencia me impidió seguirla, el mismo prestigio de su figura, que se sobrevivía a sí misma durante más de 50 años, dejaba intocable la consagración de *La urna* que se imponía a su propio creador.

En 1964 el poeta declaraba preferir a *La urna* y *El cascabel del halcón*, considerando a éste, libro "más clásico y erudito", aunque los dos poseen "personalidad e individualidad". [15] Como vemos acaba Banchs por colocar *El cascabel...* a la altura de *La urna*, pero singularizando el primero, en un deseo de que sobresalga del resto de sus libros.

El tránsito hacia el silencio que inicia y desarrolla *El cascabel...* lo deriva hacia otro tipo de poema simple y profundo, mientras que *La urna* recaía a veces en el conceptismo y en el barroco, en lucha con una forma desnuda y reiterativa que resaltaba en sonetos a los que podemos denominar "transparentes", es decir aquellos cuya estructura pasaba a segundo plano para dejar libre la emoción humana. Esta virtud logra un patetismo que articula el amor incumplido del poemario:

> ¡Otro día que pasa y no la viste!
> Ayer tampoco y así siempre. El día
> como una hoja seca cae del cielo. (p. 333)

En otro poema sabemos de una de las significaciones del silencio en el libro:

> Pero no vuelve el día en que te he visto
> por la primera vez, ni vuelve el día
> en que te pude hablar y no te hablé; (p. 359)

Y en un terceto con pie quebrado se afirma la confianza del poeta en la perdurabilidad del poema:

> Cuando seas ceniza, amada mía,
> mi verso todavía, todavía
> te dirá que te amo. (p. 358)

Pero la "transparencia" se trasluce en los otros motivos de *La urna*. Así en el quehacer del poeta:

> Blanca carilla frente de mí vacía
> como escenario abandonado espera
> la pequeña tragedia de mi día (p. 337)

Y en el sueño, con intertextualidad becqueriana:

> ¿Quiénes están soñando con nosotros
> cuando soñamos? ¿quiénes son los otros
> seres que no veremos ni hemos visto? (p. 362)
>
> .....
>
> Viví sintiendo mi rumor, hablando
> conmigo nada más, con el empeño
> de ver solo lo que iba imaginando.
>
> Y quizá de la vida me hice un sueño. (p. 350)

---

[15] Leonidas de Vedia, *Enrique Banchs*, ob. cit., pp. 14-15.

En comunión con las demás cosas del universo prosigue el singular panteísmo de *El cascabel...:*

> De todo lo que amo soy un poco,
> y el espíritu en éxtasis confundo
> con todo lo que miro y lo que toco. (p. 358)

Y aborda el misterio del tiempo, indescifrable, ligado a la memoria:

> Mas cuando recuerdo todo pierdo.
> Yo soy lo que viví; y es el recuerdo
> lo único que puedo llamar mío. (p. 346)

Cuando Banchs se aproxima a la simplicidad la sintaxis no suele coincidir con la métrica. Los versos están encabalgados y el léxico es de uso cotidiano. A excepción de algunas palabras, como "tejados" y "ruiseñores" del ámbito español, que leemos en el último soneto de *La urna:*

> Todo esto es bueno y tiene misteriosa
> gracia. Y alrededor todo es dulzura
> y rebosa alegría cual rebosa
> la penumbrosa pérgola frescura.
>
> Como es su deber mágico dan flores
> los árboles. El sol en los tejados
> y en las ventanas brilla. Ruiseñores
> quieren decir que están enamorados. (p. 368)

Banchs, luego de haber publicado una o dos obras maestras en plena juventud –tenía solo 23 años cuando aparece *La urna* y 21 cuando *El cascabel del halcón*, después de *Las barcas* y *El libro de los elogios*–, sigue componiendo y publicando poemas, por lo menos, hasta 1955. En 1964 continúa "en pleno silencio" si nos referimos a poesía publicada, aunque eso no quiere decir que no escriba páginas literarias de cualquier género. Se explaya así con de Vedia: "Lo que no podía convertir en verso se deslizaba a mis prosas obligadas". [16] La posibilidad de volver al poema no depende de su voluntad sino "de experiencias y de un estado de espíritu imprevisible". En caso de hacerlo, preferiría siempre aquello que aparezca "espontáneamente y sin plan". Proyecta así para el futuro un ideal poético renovado y hace autocrítica de la obra realizada:

> [...] quizá intente dotar a esa obra futura de más imaginación -es pobre la realizada, en este elemento-, de disimular la parte racionalista, de eliminar el ornamento superfluo y el rebuscado ingenio. [17]

Es admirable este optimismo del poeta que se cree dueño del tiempo. Y en cierto modo lo es. Afirmaba ya en 1952 que "la presencia de la poesía solo puede ser intuida" porque "es la intimidad de la realidad". La misión del poeta consiste en "la absurda tarea de dotar de elocuencia a lo inefable". Y agregaba:

> Aquí, sí, se inclina ante las leyes de la simetría y aprende en paciente seguimiento a conocer las palabras, no por su inmediato sentido, sino por su linaje armonioso y por su virtud emblemática. Lo primero porque debe disponerlas como en la concordia de

---

[16] Ibídem, p. 25.
[17] Ibídem, ob. cit., p. 18.

> un coro: por una sola intrusa de otra casta se desangra un poema. Lo segundo, porque la belleza perfecta formal sería inerte si no surgiese de la belleza espiritual. [18]

Es decir, que "sin la conciliación de las dos bellezas" estima Banchs que el poema estaría inconcluso. En 1964 el poeta ha superado esta creencia y asegura que toda poesía está ya de algún modo concluida en la mente del poeta:

> Cuando pienso un soneto me parece que ya lo he realizado y tengo la sensación de que una vez escrito, defrauda. [19]

En otra ocasión, reiterando el concepto, que conlleva la limitación de la palabra, habla del disgusto de "materializar lo inefable" porque "es como disecar la vitalidad de un organismo". [20]

La diferente versión que conocemos de un poema es prueba de lo que dice Banchs. Hay como un modelo platónico mental que conforma en esencia la copia corregida:

> Lo escribo de una vez y cuando debo publicarlo lo corrijo, también una vez, y en ocasiones en toda su extensión, pero nunca en lo esencial, en su espíritu. [21]

La dificultad para expresarse y asediar el misterio poético es a veces insalvable. Banchs la encara sobriamente de forma precisa y magnífica para decirla y decirse, pero su modestia lo lleva a disculparse con sinceridad, de modo paradójico y sorpresivo: "No me pude definir mejor porque no me pude dedicar a la poesía". [22] Afirmación que motiva una sonrisa y habla de una exigencia desmesurada. Pero es evidente que el silencio anunciado en *La urna* se rompe de continuo hasta llegar al último poema que conocemos publicado, "La alondra", del 10 de abril de 1955. En el soneto el ave de tanto prestigio literario pasa a ser símbolo del silencio definitivo. Se desea su arribo que para el poeta se convierte en el gozo de la libertad. Una intertextualidad con Santa Teresa corrobora lo dicho:

> ¡Oh, Alondra de la Muerte, alta en la aurora,
> canto de redención que abata en trizas
> tanta cárcel de harapos y cenizas! (p. 546)

En el período que abarca de 1912 a 1955 Banchs está en indecisión permanente entre un verso que a veces roza lo barroco y otras el decir simple y hondo. Un largo mutismo poético desde 1937 se interrumpe en 1952 por algunos pocos poemas reveladores. "Los bienes", uno de ellos, ratifica el oscuro heroísmo que anhela:

> ¡Fuérame dado con la Vida un pacto!:
> [...]
> carne y rosas marchite su contacto,
>
> ¡pero el claro mirar déjeme intacto!
> [...]
>
> Que solo quiero, oscuramente heroico,

---

[18] Ibídem, pp. 163, 164-165.
[19] Ibídem, p. 25.
[20] Ibídem, p. 18.
[21] Ibídem, p. 18.
[22] Ibídem, p. 19.

módulos de justicia y simetría,
disciplina de honor, silencio estoico. (p. 537)

Después del 55, durante los años que faltan para su muerte, en 1968, Banchs pareciera adentrarse en ese silencio fecundo que tan bien ha expuesto a de Vedia:

> [...] realizo la obra para mí; el objeto es pensar una imagen poética y luego la abandono. Realizar un poema, pensarlo, es como meditar sobre un pensamiento filosófico ajeno. [23]

Pero si Banchs elige el silencio, lo sabe colmado de imágenes, pensamientos, sensaciones. Muchos poetas, en diversas épocas, renunciaron a la palabra y quedaron a la intemperie, tocando en la soledad el borde de la locura. Banchs, en cambio, puede moverse en el silencio poético y utilizar, con plena lucidez, el razonamiento y la imaginación.

Ese trabajo oculto, esa operación ignorada por todos y para siempre, constituiría el silencio final de Banchs. Este se asienta en el carácter estoico del poeta y siendo tarea propia, es contemplada por él como extraña. En un ilimitado espacio va así lindando su poeticidad con un heroísmo insondable. Como afirma Steiner:

> El más alto, el más puro alcance del acto contemplativo es aquél que ha conseguido dejar detrás de sí al lenguaje. Lo inefable está más allá de las fronteras de la palabra. Es solo al derribar las murallas de la palabra cuando la observación visionaria puede entrar al mundo del entendimiento total e inmediato. Cuando se logra ese entendimiento, la verdad no necesita sufrir ya las impurezas y fragmentaciones que el lenguaje acarrea necesariamente. [24]

Un silencio que es también una palabra enmudecida, un soliloquio que se vuelve ajeno y un diálogo callado lo irán acompañando hasta que arribe Banchs a un silencio *armonioso* que nació "del propio silencio / que me consolaba el alma". (p.454)

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO
Universidad Católica Argentina
Universidad de Buenos Aires
Conicet

[23] Leonidas de Vedia, ob.cit., p. 25.
[24] George Steiner, *Lenguaje y silencio*. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano, México, Gedisa, 1990, pp. 34-35.

El simbolismo del fenómeno de la reflexión acústica y luminosa en las *Églogas* de Virgilio

El presente estudio sobre el simbolismo del fenómeno de la reflexión acústica y luminosa en la *Églogas* de Virgilio consta de cuatro partes dedicadas a los siguientes temas: 1) un aspecto del simbolismo del sonido en la obra de Virgilio; 2) las doctrinas cosmológicas y metafísicas del sonido en referencia al simbolismo de la resonancia en las *Églogas*; 3) la *vocatio* de las fuentes en la *Égloga I*; 4) la función iconística del fenómeno de reflexión en la *Égloga I*.

En la primera parte demostramos que el fenómeno de la resonancia acústica caracteriza esencialmente el conspecto de las referencias al sonido de las *Églogas* y que esa resonancia se presenta en ellas de tres maneras distintas, a veces complementarias. Por dicha resonancia el conspecto sonoro de las *Églogas* difiere substancialmente de los de las *Geórgicas* y la *Eneida*. Además, muchos pasajes de las primeras pueden reinterpretarse de un modo más sutil y más cabal a la luz del tema de la resonancia.

En la segunda parte establecemos la homología entre las formas de la resonancia del canto pastoril de las *Églogas* con otras formas procedentes de diversas tradiciones religiosas: hindú, hebreo-cristiana y musulmana.

En la tercera parte explicamos de qué manera y con qué finalidad la imagen de Amarillis reflejada en el agua de las fuentes se convierte en la imagen de Títiro ausente. Citamos casos similares de las tradiciones cristiana (San Juan de la Cruz), musulmana (Rumi e Ibn Arabi), hindú y latina, y desde la constatación tipológica proponemos una interpretación doctrinal.

En la cuarta parte demostramos cómo la función del fenómeno de reflexión acústica y luminosa que denominamos iconística consiste en una verdadera invocación para hacer presente por medio de ella al amado ausente. Exponemos el origen y sentido religioso de esa función iconística por referencia a las tradiciones cristiana, hindú, budista y musulmana.

I) Sobre un aspecto del simbolismo del sonido en la obra de Virgilio

Toda realidad, ente o acontecer natural, es susceptible de interpretación y aplicación simbólica, porque toda realidad es verdaderamente símbolo. Cómo el sonido, fenómeno acústico natural, es símbolo en la obra de Virgilio, es lo que pretendemos demostrar en el presente estudio. No tratamos, pues, ni de fenosimbólica, ni de procedimientos onomatopéyicos, y para nuestra empresa nos independizamos desde ya de prejuicios semánticos y estilísticos, viejos y prestigiosos, relativos

al sentido de algunos términos (como *murmur*). Es decir que procedemos exclusivamente por referencia a las realidades acústicas aludidas en las denominaciones. Para ello es necesario un relevamiento exhaustivo de todas las referencias a esos fenómenos acústicos. Desde el punto de vista lingüístico también es necesaria una consideración más de la función que de la palabra y del significado abstracto, ya que el fenómeno de la reflexión acústica, por ejemplo, implícito en el término *resonare*, se halla igualmente en ciertos casos de *sonare* y en todos aquellos que resultan de la composición de *dissultare, refluere, referre, resultare, pellere*, más término que implique fenómeno acústico.

Entendemos como fenómeno acústico el perteneciente a todas las clases de producción de sonidos humanos, animales y naturales, así como las modificaciones que sus ambientes les imponen: ecos, resonancias o amplificaciones, ensordecimientos, etc.

Los muchos cientos de ejemplos registrados, por la mole misma de tanto material, nos obligan a restringir la amplitud de nuestro tema a un solo caso específico (aunque, por otra parte, ya nos hemos ocupado con anterioridad de ciertos aspectos, como el de la relación de *sonus* y *sonitus* con *fremitus*, semejante y correspondiente a determinados atributos tradicionales del mar en Homero). Es necesaria, pues, una previa interpretación estadística condicionada del material para comprender, *prima facie*, la distribución de las referencias a fenómenos acústicos en la obra de Virgilio. Esta consideración estadística no debe hacer énfasis en la cantidad de casos exclusivamente para determinar tipos estilísticos o simbólicos: una sola mención, directa por medio del término específico o indirecta por sintagma, pero identificable en la misma función, es suficiente para determinar un tipo simbólico. Además, la ausencia de mención (funcional) explícita puede ser reemplazada por todo un contexto; naturalmente, la función simbólica es aquí mucho más difícil de determinar. La consideración estadística puede revelar *zonas* o *tendencias* de la distribución de las referencias a fenómenos acústicos de acuerdo con determinadas pautas. Puede entenderse, de un modo simple, como relevantes de otras tantas "lenguas" o "estilos" o "géneros" poéticos, que disponen, para la expresión, de correspondientes medios lingüísticos apropiados. Sin embargo de lo anterior, pretendemos también insistir más en el aspecto "significado" y en la "significación" del signo, que en el del "significante", y no hablar, en consecuencia, tanto de "lenguas", "estilos" o "géneros", cuanto de realidades aludidas, de las que, necesariamente, dependen los medios lingüísticos que las manifiestan.

Una visión sinóptica de la distribución de la substancia sonora aludida en la obra de Virgilio se obtiene, pues, de un análisis y clasificación de sus referencias. Observamos en primer lugar un hecho sorprendente: siendo en latín *sonor, sonus* y *sonitus* los nombres del "son" o "sonido" propiamente dicho, no aparecen empleados ninguna vez en las *Églogas*, mientras que lo hacen con relativa frecuencia, especialmente *sonitus*, en las *Geórgicas* y en la *Eneida* (en total, 14 y 48 veces, respectivamente; es decir 62 casos contra ninguno de las *Églogas*, si agregamos los adjetivos *sonorus, sonipes, armisonus, horrisonus*). Algo parecido ocurre con *sonare* y sus compuestos (*armisonare, circunsonare, consonare, insonare, personare, resonare*), aunque con las particularidades en este último caso que, según veremos, van a

constituir la materia de nuestro estudio. En efecto, *sonare* y *resonare*, los únicos verbos de esta familia empleados en las *Églogas* y en las *Geórgicas*, suman 6 y 17 casos respectivamente, mientras que en la *Eneida*, junto con los demás compuestos llegan a 52 casos; 62 en total en *Geórgicas* y *Eneida*, pues. La particularidad a que hacíamos alusión más arriba es la siguiente: las tres veces que se emplea *sonare* en las *Églogas* (V,64; VI,44; X,58), su función equivale a la de *resonare*, por lo cual tenemos que, en conclusión, es una sola función la cumplida y un solo fenómeno acústico el referido en todos los casos, a saber, el de la *resonancia*, cuyas clases y sentidos explicaremos luego. En cuanto a aspectos del sonido procedentes de la intensidad, duración y continuidad, multiplicidad de emisores, e inteligibilidad, *fremere, infremere, fremitus, fremor, murmur, murmurare, inmurmurare, remurmurare, susurrare, rumor*, sólo se muestran en las *Églogas* dos testimonios: uno de *murmur* (IX,58) y otro se *susurrare* (I,55), caracterizados ambos 1) por la intensidad acústica mínima, y 2) por distribuirse simétricamente en las dos églogas que forman el primer estrato del esquema de P. Maury; mientras tanto, estos términos, y las realidades que refieren, suman 7 ejemplos en las *Geórgicas* y 56 en la *Eneida*, con un total de 63. Hay que insistir en que en aquellos dos casos de las *Églogas* se trata del sonido poco intenso y apacible de las abejas y de la brisa marina. No ocurre así en *Geórgicas* y *Eneida*, donde casi siempre es el muy intenso y confuso producido por aguas, vientos, frondas, hombres, ejércitos, fuego, etc., caracterizados en general por el número y el movimiento desmesurados.

Cuando el énfasis se pone en el aspecto animal o humano del emisor, esto es en su calidad de animado, con el agregado del aspecto o de exaltación o de dolor, o de ambos a la vez, combinados de diversos modos con el rasgo de la intensidad y el de la inteligibilidad, tenemos referencias como *clamare, exclamare, conclamare, proclamare, reclamare, clamor, clangor, gemere, ingemere, congemere, gemitus, plangere, plangor*, que aparecen 4 veces en las *Églogas* (*clamare* dos: III, 19 y VI, 44, con el valor relativamente neutro de "gritar" y de "llamar"; y *gemere* otras dos: I,58 y V, 27, con el valor, la primera, del "arrullo" tradicional de paloma y tórtolas, y la segunda referencia al "rugido" de leones, caso raro asimilado a un "gemido" que vamos a considerar luego especialmente); en *Geórgicas* y *Eneida* aparecen, en cambio, con sus funciones propias señaladas y en general con rasgo de gran intensidad sonora, 17 y 142 veces respectivamente, 159 casos en total, de los que sobresalen *clamor* y *gemitus*. A lo anterior cabría agregar referencias a fuertes gritos de diversa índole (dolor, triunfo, etc.), en general de origen exclamatorio: *ovare, ulurare, ululatus, bacchare, reboare, uagitus*; no aparecen ninguna vez en las *Églogas*, pero sí 3 y 29 veces respectivamente en las otras dos obras. Sonidos muy intensos, continuos o instantáneos, confusos, discordantes, menos articulados que los anteriores o nada articulados, mecánicos o animales, en general no humanos, como *mugire, inmugire, remugire, mugitus, stridere, stridor, stridulus, strepere, strepitare, strepitus, crepitare, increpitare, crepitus, increpare, fragor*, aparecen sólo dos veces en las *Églogas* (*mugitus*, VI, 48 y *stridere*, III, 27; en este último caso la referencia es al sonido desapacible de una zampoña mal tocada, en contraste con el arte de los cantores pastoriles); pero en *Geórgicas* y *Eneida* los ejemplos son 19 y 66, lo que hace 85 casos. El sonido del trueno y otros asimilados a él: *tonus, tonitrus, tonare, intonare, detonare*, no se menciona ninguna vez en las *Églogas*, pero una en las *Geórgicas* y

20 en la *Eneida*. *Plaudere, plausus, tinnitus, balare, mussare*, tampoco aparecen en las *Églogas*; doce en las otras obras. *Vox* y *vocare* se hallan 9 veces en las *Églogas*, pero 26 y 224 en *Geórgicas* y *Eneida* respectivamente; en total 250 en estas dos obras. Muchos otros hay que no consideramos ahora por carecer de mayor relevancia que los indicados. Sin embargo, reservamos para este lugar final del recuento la mención de las referencias específicas al arte del sonido, aunque de otro lado, tampoco hablaremos de casos como *modulare, ludere, inflare, meditari*, etc., que salvo rarísima excepción, no aparecen ni en las *Geórgicas* ni en la *Eneida*, por donde comienza a acreditarse en el marco de la cantidad el carácter musical de la poesía eclógica. Las referencias al canto son ahora más abundantes en las *Églogas* que en las otras dos obras juntas, pero con interesantes matices, dignos de tener en cuenta. Si bien el término *cantus*, referido al sonido modulado, armonioso y claro emitido por hombres, animales o instrumentos musicales, no es mencionado ninguna vez en las *Églogas*, pero sí 5 veces (incluido un caso de *concentus*) en las *Geórgicas* y 13 en la *Eneida*, *canere*, en cambio, ya aparece en las *Églogas* asimilado tanto a "cantar" cuanto, como en las *Geórgicas* y *Eneida*, a "sonar", pues se aplica 19 veces en aquellas y 46 en éstas; lo cual, considerada la distinta dimensión de las obras, representa un notable aumento en el sentido señalado. Carmen (esto es, *can-men*) ya se menciona 50 veces en las *Églogas*, contra 11 en las *Geórgicas* y 11 también en la *Eneida*; con las que aquellas tienen en este caso un predominio, absoluto y relativo, incontrastable. En fin, *cantare*, el término específico más propio del arte musical del canto, frente al genérico *canere*, se muestra 16 veces en las *Églogas*, pero ninguna en las *Geórgicas* ni en la *Eneida*. (A estos ejemplos deberían sumarse los usos de *dicere* con idéntica función: *dicere carmina, dicere versos, dicere musam*, pues con ellos se expresa el mismo hecho acústico-musical, según habremos de ver).

Lo expuesto, sin otras consideraciones, nos basta para llegar a las siguientes conclusiones: 1) el mundo sonoro de las *Églogas* es distinto del de la *Eneida* y las *Geórgicas*; 2) no hay en las *Églogas* concepto del sonido propiamente dicho (sonido abstracto, claro, distinto), sino de una aplicación especial del mismo en el "canto" y de un "efecto sonoro" especial: la *resonancia*; contrariamente, en la *Eneida* y en las *Geórgicas*, junto con la multiplicidad de formas del sonido y de efectos sonoros, coexiste la noción de un sonido distinto, abstracto, género del cual aquellos son especiales; 3) lo dicho no implica en absoluto decir que no hay "sonido" en las *Églogas*, con lo cual se contradiría la realidad más evidente, sino afirmar, de un lado, que la forma propia del sonido es en ellas el "cantar" y el "decir", y de otro, que no hay reflexión de un narrador (poeta o artista) sobre el fenómeno acústico considerado, porque el sonido se da en las *Églogas* directamente, en una absoluta actualidad del acontecer sonoro (el sonido "abstracto" de *Eneida* y *Geórgicas* pertenece al plano del narrador, no al de lo narrado); 4) la forma propia del sonido se manifiesta en las *Églogas* sobre todo en la actividad del cantor que conoce su arte (i.e. *cantare)* y en el producto que resulta del ejercicio ritual del canto, esto es *carmen*; 5) el efecto sonoro de la resonancia absorbe aquellos casos de términos que se refieren en apariencia al sonido propiamente dicho, *sonare* y *canere*, y dentro de este marco deben incluirse, en consecuencia, las formas sonoras del *cantare*, del *dicere*, del *carmen*, del tañido de diversos instrumentos, así como las manifestaciones sonoras de abejas, frondas, aguas, montes, etc.; 6) frente al mundo sonoro rico de formas y matices de *Geórgicas*

y *Eneida* se levanta el simple, mesurado y ritual (por referencia a los *carmina*) de las *Églogas*.

Nos proponemos, pues, estudiar una sola clase de hechos sonoros: la resonancia aludida en las *Églogas*, único objeto de nuestra exposición de aquí en más. Para ello es necesario que definamos con precisión este fenómeno acústico y que presentemos los pasajes que, en virtud de lo previamente definido, le pertenezcan; con lo cual habremos alcanzado una comprensión de su extensión, distribución y funciones absolutamente imprescindible para poder intentar luego una interpretación de su sentido como símbolo sonoro. (Y en cierto modo, toda esta tarea bien podría ser considerada como un comentario del *resonare* del V.5 de la *Égloga I.*) En cuanto a lo primero, nos limitamos a transcribir un ilustrativo texto de Marco Lucio Vitruvio, tomado del tratado *Los diez libros de arquitectura* (según la traducción de Agustín Blánquez, Barcelona, Iberia, 1955, pags. 114-5), quien, en el libro V, capítulo 3, dedicado a la construcción de los teatros, dice lo siguiente: "Habrá de procurarse con el mayor cuidado que el lugar no resulte sordo, sino que, por el contrario, las voces se perciban en él con gran claridad, lo que se conseguirá eligiendo un lugar en donde no se encuentren obstáculos por resonancia. Pues la voz es una corriente de aire que fluye y que llega con claridad al oído por la repercusión del aire y se difunde por infinitas ondas circulares, del mismo modo que, cuando se arroja una piedra en un estanque, son innumerables los círculos que se forman en el agua y que se van haciendo más amplios a medida que alejándose del centro se van extendiendo hasta extinguirse en círculos cada vez mayores, si no lo impide o la limitación del lugar u otro obstáculo. Mas si por alguno de estos u otros motivos son detenidas las primeras ondas, éstas refluyen y a su vez detienen y perturban la marcha ordenada de las que siguen, de la misma manera la voz se propaga también por movimientos circulares (i.e. esféricos), pero, además se va gradualmente elevando en altura. Por consiguiente, lo que sucede en el agua con la evolución de las ondas ocurre con la voz: en tanto que no haya obstáculo alguno que detenga la primera onda, ésta no perturbará la segunda ni las otras siguientes, sino que todas sin resonancia, llegarán igualmente a los oídos de los que ocupan tanto los lugares más altos. Por eso los arquitectos antiguos, siguiendo las normas de la Naturaleza y discurriendo sobre la propiedad ascensional de la voz, hicieron graderías en los teatros y buscaron por medio de reglas matemáticas y con las proporciones musicales que cualquiera voz llegase desde la escena con la mayor claridad y suavidad a los oídos de todos los espectadores. Porque de la misma manera que los antiguos, en vista de la claridad del sonido de las cuerdas, acordaron los instrumentos sonoros de viento, de metal o de cuerno, de la misma manera hicieron la distribución de los teatros mediante las leyes de la ciencia armónica, con miras a aumentar los efectos de la voz en los teatros".

Hay en este texto de Vitruvio, que más adelante se nos mostrará cada vez más importante, puesto en relación con otras teorías físicas tradicionales, dos conceptos explícitos de resonancia más o menos claros, y uno tercero implícito que explicaremos brevemente. El primer concepto de resonancia es el correspondiente al fenómeno acústico de la reflexión inarmónica del sonido, que denominamos reverberación o vulgarmente eco. El segundo corresponde al de la reflexión armónica, que, como ocurre con la caja de instrumento de cuerdas, tiene lugar cuando los períodos de las

ondas sonoras coinciden con los del ámbito, de tal manera que las ondas reflejadas se superponen con exactitud a las originales y dan por resultado un sonido claro, amplificado y pleno. El tercero, supuesto en el anterior, se define como la propiedad que tienen los cuerpos de vibrar de acuerdo con las vibraciones originales de otros cuerpos, sean estos lo que fueren, cuando con ellos participan de ciertos rasgos físicos comunes y son alcanzados por su movimiento ondulatorio. En los dos primeros casos es imprescindible que se dé un medio y ámbito limitado para que el fenómeno se produzca, y que el sonido sea, o llegue a ser, interior a ese ámbito. En el tercero, no alejado de aquellos, puede considerarse que el cuerpo que vibra por resonancia (o simpatía) se extiende a todo el ámbito, cuando se trata de su máxima dimensión posible, o se restringe a los límites de su cuerpo incluido en él, cuando su dimensión es menor, lo cual constituye la circunstancia más común. En este tipo de resonancia se pone especial énfasis en el aspecto del movimiento, más que en el de la sensación acústica o auditiva. De tal manera, es posible clasificar los casos de resonancia de las *Églogas* exactamente de acuerdo con estos tres tipos de Vitruvio, pero con una importante excepción: que la resonancia de la primera especie, esto es la reflexión acústica (o eco), *nunca es inarmónica en las Églogas*, ni en ningún otro lugar de la poesía de Virgilio emparentado con el género pastoril. Daremos una explicación de este fenómeno en su oportunidad.

Los ejemplos de resonancia de las *Églogas*, de acuerdo con lo que acabamos de determinar, son: Ecl. I,5: *Tityre... formosam resonare doces Amaryllida silvas* (acaso el más famoso; el fenómeno es de reflexión); II,13: *sole sub ardenti resonant arbusta cicadis* (es reflexión y posible intensificación); VII, 13: *e (que) sacra resonant examina quercu* (es fenómeno de reflexión e intensificación cierta). A estos ejemplos de *resonare* hay que añadir los siguientes de *sonare*, de idéntica función, según anticipamos: V,64: *ipsi laetitia voces ad sidera iactant / intonsi montes; ipsae iam carmina rupes, ipsa sonant arbusta: "deus, deus ille, Menalca!"* (fenómeno neto de reflexión acústica que forma parte de la apoteosis de Dafne); VI, 44: *his adiungit, Hylan nautae quo fonte relictum clamassent, ut litus Hyla, Hyla", omne sonaret* (forma parte de la revelación de Sileno; es fenómeno neto de reflexión); X,58: *iam mihi per rupes video lucos que sonantes ire* (puede entenderse fenómeno de reflexión propio de los bosques; quizás sea posible entender también fenómeno de intensificación por la multitud de la fronda; más difícil, aunque no imposible, es entender reflexión aplicando *sonantes* también a *rupes*).

Los casos de *respondere* son tres: VII, 5; 62; X, 8. En los dos primeros se trata de un tecnicismo para expresar el turno de un canto alternado, tipo de canto, por otra parte, que, según veremos, participa del tipo de símbolo elemental de la resonancia; el tercero es un ejemplo neto de fenómeno de reflexión, intencionadamente enfatizado además por la negación de *surdus* aplicado a los oyentes del canto: *non canimus surdis, respondent omnia silvae*. Los ejemplos citados se refieren sobre todo al fenómeno de reflexión o eco, y en menor medida al de intensificación o amplificación; pero ninguno lo hace al tercer fenómeno de resonancia o simpatía. Sin embargo hay un extraordinario paso de la *Égloga VI* en que tal fenómeno aparece con plena evidencia como respuesta al canto de Sileno: habiendo apresado los jóvenes a Sileno en una caverna y solicitado su canto, respóndeles éste: *"carmina quae vultis*

cognoscite; carmina vobis, huic aliud mercedis erit". Simul incipit ipse. / Tum vero in numerum Faunosque ferasque videres / ludere, tum rigidas motare cacumina quercus (25-28). Aunque, excepto el *carmina* del v. 25, no hay palabras que nombren fenómeno acústico, ni que representen el de resonancia directamente, este es pleno y exacto; pero del tercer tipo. La función existe, pues, cabalmente. En otro plano, cabría preguntarse dónde están los Faunos, fieras y encinas que se mueven al ritmo de los *carmina* de Sileno, si éste canta en el interior de una cueva; es decir, de qué modo se cumple en ellos la resonancia, que evidentemente se produce (resonancia de la cual la danza no es más que una sola clase). Sobre esto hemos de volver algo más adelante. Conviene que revisemos ahora otros casos de posible resonancia más difíciles o menos evidentes. Lo hacemos por orden.

En la *Égloga I* Títiro hacía que las selvas repitieran el nombre de Amarilis; luego Amarilis invoca a Títiro ausente, como este hiciera con ella. En el v. 36 Amarilis invoca a los dioses (una de las pocas veces que se emplea *vocare*), y a continuación los pinos, fuentes y arboledas invocan a Títiro: *ipsae te, Tityre, pinus, / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant* (vv. 38-39). El paralelismo de las dos situaciones, la del v.5 y la de los vv. 36-39, más la reiteración del *vocare* de Amarilis por las cosas nombradas, determinan, aunque no se trata del mismo hecho acústico, un caso exacto de resonancia, que podría clasificarse en las dos primeras clases, si los hechos fuesen en efecto simultáneos, o en la tercera, si se considera una cierta independencia de uno y otro.

En la *Égloga II* Coridón envía a los montes y selvas su canto rudo: *ibi haec incodita solus / montibus et silvis studio iactabat inani* (vv. 4-5). La situación se encuadra con exactitud en las propias de la manifestación de la resonancia; sin embargo, ésta, lógicamente existente, no se menciona formalmente. Con todo, creemos que la función se cumple por alusión indirecta. Más adelante, en los vv. 12-13, se dice cómo su canto acompaña la resonancia que producen las cigarras en las arboledas. En esta *Égloga* se da también el segundo caso, evidente, de reflexión luminosa que se registra en las *Églogas* (siendo el primero el que se da encubierto en los vv. 38-39 de la *Égloga I*). En efecto, se dice, por parte del mismo Coridón: *nuper me in litore vidi, cum placidum ventis staret mare. Non ego Daphnim iudice te metuem, si numquam fallit imago* (vv. 25-27). No deja de ser notable la asociación de los *incondita carmina* del pastor y su vano esfuerzo con la reflexión de la imagen de su rostro en el agua.

En la *Égloga III* el fenómeno de la resonancia de tercer tipo se muestra en la mención del poder del canto de Orfeo. Se dice de Alcimedón que en uno de los vasos hechos para Dametas, además de otras cosas: *Orpheaque in medio posuit silvasque sequentis* (v. 46). Más adelante se expresa que las Musas Carmenas aman la alternancia: *amant alterna Camenae* (v.59), alternancia que no es sino una forma de la reflexión acústica elemental del primer tipo, y que está referida aquí al canto amebeo de los pastores. Cuando identificamos tal alternancia con la mencionada forma acústica natural, lo hacemos considerando implícitamente como cierto que la práctica de la alternancia en el canto procede de una elaboración ritual y artística, esto es religiosa, de ese fenómeno natural simbólicamente entendido (del mismo modo que la música europea postmedieval desarrolló a partir de la reflexión acústica elemental

los ecos, repeticiones y finalmente la fuga, aunque esta vez, claro está, sin haber comprendido el transfondo metafísico de la substancia que estaba reelaborando).

En la *Égloga IV* hemos abandonado ya el dominio de la "Música liberadora", según el esquema de P. Maury, para entrar en el de las "Revelaciones sobrenaturales", que son, sin embargo, también musicales. Las posibles referencias al sonido y la resonancia están en los primeros versos de la Égloga: *Sicelides Musae, paulo maiora canamus! / Nom omnis arbusta iuvant humilesque myricae, / si canimus silvas, silvae sint consule dignae* (vv. 1-3). La mayor dificultad de interpretarlos en el sentido predicho reside en la construcción de *canere*. Es normal entender *silvas* del v. 3 como "objeto o materia del canto" y en consecuencia trasladar la significación de *canere* desde el plano del "sonido" propiamente dicho, musical en este caso, al de la "celebración". La solución resulta de este modo fácil y cómoda. Sin embargo, de nuestra parte preferimos entender: "si hacemos sonar (o resonar) las selvas con nuestro canto". (Puesto que no a todos place el sonido de las estrechas arboledas y humildes tamariscos). *Canere* está más cerca de "sonar" y "resonar", que de "cantar", y mucho más que de "celebrar" aunque por supuesto, todo canto es en el ámbito ecológico una celebración. La solución implica la dificultad lingüística de suponer un cierto valor causativo en el verbo; pero mientras que éste no es inusitado, el sentido "celebrar", por el cual se entiende que las selvas son la materia del canto, es, contrariamente, muy raro. En fin, un canto más elevado (v. 1) necesita un ámbito mayor que el de arbustos silvestres y plantadas arboledas, porque es más alto y es mayor su sonido, que sólo halla espacio adecuado a la plenitud de su resonancia en la vastedad ilimitada de las selvas, figura exacta de la inmensidad del Universo.

La *Égloga V*, que en el v. 2 nos presenta uno de los casos en que aparece identificado el "cantar" con el "decir" (*dicere versus*), brinda también un notable caso de aplicación del verbo *loqui*, que consideramos puede encuadrarse perfectamente en la función de resonancia. Se dice, en efecto: *Daphni, tuum Poenos etiam gemuisse leones / interitum montesque feri silvaeque loquuntur* (vv. 27-28). Dos caminos posibles hay para entender el que montes y selvas refieran hablando el gemido hecho por los leones a la muerte de Dafne. El primero, recurso inferior, es la prosopopeya; el segundo, superior y acorde con el uso general de la églogas, la resonancia de primera especie. En este caso, las cosas repiten, por una ideal reflexión acústica, el sonido de los gemidos, y lo hacen perdurar en el espacio y en el tiempo. Arboles y montes hablan, es decir, se manifiestan con el lenguaje sonoro propio de árboles y montes: la resonancia. Ejemplos de resonancia manifiesta mediante esta función de *loqui* no son inusitados, y podemos traer a colación algunos, de Virgilio y de otros autores. En la *Égloga VIII*, 22 se nombran unos *pini loquentes*, que vamos a tratar adelante. Catulo, *Carmina*, IV, 11, nos brinda el siguiente: *ubi iste post phaselus antea fuit/ comata silva; nam Cytorio in iugo / loquente saepe sibilum editii coma*, donde la fronda se asimila previamente a una cabellera. También Petronio, *Satirae* CXX 73: *mollia discordi strepitu virgulta loquuntur*.

La *Égloga VI* es rica en fenómenos de resonancia de toda especie, representados de los modos más diversos. Los dos versos inaugurales son ya una muestra notable de ello: *Prima Syracosio dignata est ludere versu / nostra neque erubuit silvas habitare Thalia* (vv. 1-2). Si aceptamos que con el nombre de la Musa el poeta se

refiere a su canto, esto es el cantar pastoril, la expresión *silvas habitare* aplicada a ella no puede aludir al nido, guarida o habitáculo reducido de un hombre o animal, sino a la totalidad del espacio físico de las selvas, porque ¿cómo podría limitarse al sonido, cuya naturaleza expansiva es evidente y Virgilio la conocía tanto como Vitruvio, según el uso que de él va haciendo en las *Églogas*, a un solo punto del espacio, aquel de su fuente? El *silvas habitare*, por tanto, equivale en realidad a "llenar el espacio de las selvas con el sonido musical del canto inspirado", lo cual corresponde con exactitud al segundo modo de la resonancia definido. A continuación se dice que cuando Títiro estaba haciendo resonar con su canto la fama y hazañas de los reyes (*cum canerem reges et proelia*, con expresión similar al *canere silvas* estudiado de la *Égloga IV*), Apolo Cintio lo amonesta y recomienda *dicere carmen*, esto es hacer sonar la música pastoril, con nueva identificación del cantar y del decir. Luego se dirá cómo tamariscos y bosques cantan "Varo": *te nostrae, Vare, myricae, / te nemus omne canet* (vv. 10-11), a saber, cómo los tamariscos y el bosque repiten el sonido del canto del pastor dedicado a Varo, según la modalidad de la primera resonancia, a la que se suma la segunda clase, si se admite que *omne* aplicado a *nemus* no se refiere a número, sino a extensión entera de ámbito, lo que da idea de plenitud del sonido en el espacio. Sobre el pasaje famoso del comienzo del canto de Sileno ya nos hemos expedido. En el v. 48 hay un notable caso de resonancia al revés, si así puede decirse: *Proetides implerunt falsis mugitibus agros*. Se refiere que las Proétides, hijas del rey de Argos Preto, después que Juno les hiciera creer haberlas convertido en vacas por querer desafiarla en hermosura, llenan con el sonido de sus mugidos los campos. En contraste con la resonancia musical y benéficá de los *carmina* de los pastores, de un orden superior, se da aquí una resonancia falsa y negativa, por causa del sonido maléfico y antimusical de los mugidos. Más adelante se recuerda a Hesíodo, que cantando hacía bajar de los montes los fresnos silvestres: *hos tibi calamos, en accipe, Musae, / Ascraeo quos ante seni, quibus ille solebat cantando rigidas deducere montibus ornos* (vv. 69-71). Se trata, pues, de un claro ejemplo de resonancia de la tercera clase, semejante a la del pasaje del canto de Sileno mencionado. Y, en fin, también en esta égloga puede ser citado un caso, quizás único en el conjunto de la obra, de resonancia producida en el sentido ascencional del sonido que, hemos visto, reconocía perfectamente Vitruvio: *ille canit, pulsae referunt ad sidera valles* (v. 84). Canta Sileno, o mejor hace sonar su canto, y alcanzados y llenos de sonido los valles, lo proyectan a lo alto hasta las estrellas. Nunca se ha dado una resonancia más plena y universal, porque abarca toda la concavidad que producen entre sí las honduras de la tierra y la bóveda del cielo. Todo el espacio abierto es ámbito de la resonancia.

Poco se dice de ella en la *Égloga VII*, quizás porque está compuesta en forma alternada, forma sobre la cual ya hablamos a propósito de la "Egloga III". Sin embargo es digno de mención lo anunciado en los vv. 18-20, sobre el modo del canto alternado y el gusto que las Musas tienen en él: *alternis igitur contendere versibus ambo / coepere, alternos Musae meminisse volebant. / Hos Corydon, illos referebat in ordine Thyrsis*. El pasaje es paralelo de aquel de la *Egloga III*, 59: *amant alterna Camenae*. El *meminisse* del verso 19 implica la actualización de las Musas sonoramente en la alternancia del canto al modo de la resonancia. Esta resonancia, que constituye el estrato íntimo sobre el cual se despliega el canto amebeo, ocurre en un lugar especial: al pie de una encina sonora: *Forte sub arguta consederat ilice Daphnis* (v.1). *Arguta*

es el atributo que en el v. 24 se aplica a la flauta pastoril: *hie arguta sacra fistula pinu.* La sombra de la encina sonora y musical determina el ámbito propio de la manifestación sonora por excelencia en la *Eglogas*: la resonancia, figurada en este caso por el canto alternado.

Al principio de la *Egloga VIII* se refiere que el canto de dos pastores que se alternan hace que los seres procedan según lo contrario a sus naturalezas: deja de rumiar una novilla; quedan inmóviles los linces; detienen sus cursos los ríos: *Pastorum Damonis et Alphesiboei, / immemor herbarum quos est mirata iuvenca / certantis, quorum stupefactae carmine lynces, / et mutata suos requierunt flumina cursus, / Damonis Musam dicemus et Alphesiboei* (vv. 1-5). La Musa de los pastores, esto es su canto, produce unos efectos que pueden identificarse perfectamente con la resonancia del tercer tipo, pero teniendo en cuenta que la inmovilidad de los seres significa en este caso que participan del reposo y silencio de donde procede el mismo movimiento sonoro. Más adelante se habla del Ménalo arcadio, sagrado para Pan, y se dice que siempre posee un bosque sonoro, pinos que hablan, y además siempre oye los cantos de los pastores, cantos llamados aquí *amores*, es decir que siendo todo él sonoro en sí y en sus partes, la audición involucra la resonancia. Un hecho notabilísimo es esta identificación del *amor* con el *sonido* musical. Trataremos de explicarla en una cuarta parte de nuestro estudio. Entretanto, aclaramos que decimos *sonido* y no *canto, carmen* u otra cosa, porque el fenómeno que corresponda al sentido de audición atribuido al monte Ménalo (*ille audit amores*) es el sonido, pero no la comprensión intelectual del sentido, que pertenece a la inteligencia, aunque por un tropo normal en la audición se implica la inteligencia.

Este ámbito resonante es propio del dios Pan: *Maenalus argutumque nemus pinusque loquentis/ semper habet, semper pastorum ille audit amores /Panaque, qui primus calamos non passus inertis.* (vv. 22-24).

En la *Egloga X* los pastores de Arcadia cantan para sus montes (vv. 31-32), lo cual implica lo dicho en el comentario de los versos 22-24 de la *Egloga VIII*. La expresión *incidere amores arboribus* (vv. 53-54) acaso puede admitir una interpretación en el sentido que venimos desarrollando. Admitido que *incidere* no es aquí "injertar", sino "grabar" o "escribir", podría entenderse que no se trata de la operación efectuada con un instrumento cortante, sino con el sonido del canto, más penetrante y cortador que el hierro. Como la naturaleza intrínseca del árbol de las *Églogas* no es material, sino sonora y musical, la incisión del amor nombrado en el canto en tal árbol tampoco es material, sino musical. Los nombres sonoros grabados en ese árbol musical crecen con su crecimiento, como crece en el espacio la vibración del sonido. (¿Y quién no recordará aquí el árbol sonoro y musical del primero de los *Sonetos a Orfeo* de Rainer María Rilke?).

Para terminar, debemos decir que hay en algunos lugares de Virgilio fuera de las *Églogas* elementos de un simbolismo de la resonancia semejantes. Sólo mencionamos aquí un pasaje famoso del Libro VI de la *Eneida*, aquél de la visión de Eneas de los Campos Elíseos: *Interea videt Aeneas in valle reducta / seclusum nemus et virgulta sonantia silvae. / Lethaeumque domos placidas qui praenatat amnem. / Hunc circum innumerae gentes populique volabant, /ac velut in pratis ubi*

apes aestate serena / floribus insidunt variis et candida circum/ lilia funduntur, strepit omnis murmure campus (vv. 703-709). El ámbito de la resonancia se presenta en todas partes como un espacio sagrado. Al corazón de la *Eneida* llegó el espíritu de las *Églogas*.

A modo de conclusión y resumen establecemos lo siguiente: que, observada la distribución de la sustancia sonora y de los fenómenos acústicos en la obra completa de Virgilio, se advierte que: 1º) esta materia se distribuye de distinta manera en las *Églogas* que en las *Geórgicas* y *Eneida*; 2º) se caracterizan aquellas por la casi exclusividad del sonido musical del canto; 3º) este sonido se presenta normalmente bajo la forma de la resonancia, discernible en tres modos: reflexión, plenitud - amplificación o intensificación y participación en movimiento o reposo por causa del sonido; 4º) la expresión de la resonancia imprime su carácter en expresiones que fuera del contexto de las *Églogas* no lo poseen, creando así hechos de lengua especiales; 5º) desde los puntos de vista lingüísticos y fenoménico se observa que el término que debía expresar directamente producción de *sonido* puro, *sonare*, lo hace en realidad bajo ese aspecto de la resonancia; a él viene a sumarse el compuesto *resonare* con la misma función, pero indicada esta vez con un prefijo especial; a los dos anteriores se agrega *canere*, la producción del sonido modulado, y los sintagmas que cumplen idéntica función; sin embargo, cuando la resonancia no está expresada lingüísticamente por término o sintagma específicos, los contextos nos la muestran igualmente, como fenómeno concomitante con el del sonido, según las tres especies definidas; 6º) la esencia del simbolismo de la resonancia es el simbolismo del sonido ya que, por lo expuesto, las formas de la resonancia se dan como especies y manifestaciones del sonido, que es causa de ellas; 7º) el sonido y la palabra del canto están indisolublemente asociados, y uno implica necesariamente considerar el otro, y también hay en este caso hechos de lengua que verifican la relación (como los sintagmas de *dicere* y la estructura semántica de *carmen* y *cantare*, por ejemplo); 8º) hay una relación directa entre la importancia del canto, reconocido por los temas que trata, y la dimensión del ámbito sonoro o de resonancia; 9º) este ámbito puede reducirse a ciertos lugares típicos: montes, selvas y cavernas, pero eventualmente puede quedar constituido por todo el espacio libre entre cielo y tierra.

II) Sobre las doctrinas cosmológicas y metafísicas del sonido con especial referencia al simbolismo de la resonancia en las Églogas *de Virgilio*

En un estudio precedente sobre el simbolismo del sonido en la obra de Virgilio habíamos determinado que las *Églogas* constituyen un ámbito del mismo diferente de las restantes obras. Determinamos también que era fundamental en él el fenómeno de la resonancia, que distinguimos en tres clases: reflexión, plenitud y amplificación y participación de los seres en el movimiento o en el reposo inducido por el sonido. Del mismo modo advertimos que no podría haber explicación simbólica de la resonancia sin haberse hecho previamente con respecto al sonido, que constituye su substancia. También que, siendo el de las *Églogas* ámbito del sonido del canto, sonido y palabra están indisolublemente asociadas, de manera tal que la comprensión de una realidad lleva inmediatamente a la de la otra.

Intentamos ahora presentar una serie de hechos concernientes a la doctrina del sonido procedentes de tradiciones distintas de la greco-romana para mostrar, en primer lugar, que el simbolismo del sonido y de la resonancia que caracteriza las *Églogas* es universal y es el marco en el que hay que ubicarlo en definitiva, y, admitidos tales testimonios, brindar, en segundo lugar, los elementos de una interpretación de ese simbolismo en las *Églogas*. Con este propósito, debemos decir que en el plano amplio del mito greco-romano nadie se aproximó tanto a la esencia sonora del mito y la palabra, de la música y la lengua, como el filólogo Walter F. Otto, quien en obras como el breve y hondo libro sobre *Las Musas y el origen divino del cantar y del decir*, y artículos publicados en distintos momentos, alguno de ellos póstumo, como *El Mito y la Palabra, El Mito, El Mito original a la luz de la simpatía de hombre y mundo* y *La lengua como Mito*, llega a identificar esa esencia sonora con las Musas, haciendo de éstas, en cierto modo, las figuras del sonido *in divinis*. Sin embargo, por causa del exclusivismo de la figura de las Musas en detrimento y omisión del mismo mito y símbolo en otras tradiciones, de lo cual no son poco culpables los orientalistas alemanes, los resultados valiosos del pensamiento de Walter F. Otto no son lo universales que deberían haber sido, ni llegaron, consecuentemente, a la madurez y verdad a que podrían haber arribado. El camino recto y útil abierto por el filólogo tiene que ser recorrido y ampliado. Nosotros, por nuestra parte, sin prejuicios, intentaremos aportar, aunque no sea éste nuestro único interés, algunos materiales a la obra.

Comenzamos nuestra exposición, pues, refiriéndonos a la tradición hindú. Creemos que ninguna otra tradición ha hecho más explícito el contenido doctrinal del simbolismo del sonido que la tradición hindú. Es doctrina en la India, en efecto, la "perpetuidad del Veda" (perpetuidad que no tiene que confundirse con eternidad) en virtud de la primordialidad y perpetuidad del sonido. El *Veda*, como Sagrada Escritura, está constituído por los cuatro *Vedas* particulares más un conjunto de textos complementarios, entre las que figuran las *Upanishads*, todos los cuales forman un cuerpo de Escrituras que reciben la denominación de *Shruti*. Frente a ellos se despliega otro denominado *Smriti*. El sentido de estos dos nombres es, respectivamente, "audición" y "memoria", porque los primeros se refieren a aquellas doctrinas "inspiradas" o, mejor aún, "oídas" directamente, mientras que los segundos lo hacen a las reflexiones, indirectas, de distinto orden que el *Veda* suscita. Dentro de esta concepción, pues, el origen del *Veda* se da en una audición y se transmite, mediante el sonido, entendido simbólicamente según vemos, en otra audición.

El contenido doctrinal del simbolismo del sonido se distribuye en la tradición hindú en dos planos bien delimitados: el metafísico o, en cierto modo cosmogónico, y el físico, según el sentido presocrático del término *physis*, o cosmológico. Ambos dominios están lógica y ontológicamente relacionados entre sí, como no podría ser de otro modo, puesto que en el orden metafísico están contenidos los principios de que participa la realidad física manifestada. Ahora bien, esta realidad física o cosmológica aporta ciertos elementos que, simbólicamente comprendidos, permiten, mediante una trasposición analógica adecuada, el acceso a aquella Realidad absoluta.

En el plano metafísico el sonido primordial, perpetuo e imperecedero está representado por el monosílabo sagrado *Om*, denominado *ákshara*. Como en la

gramática sánscrita el elemento *o* es considerado un diptongo formado por *a* y *u*, resulta de ello que el monosílabo sagrado está compuesto de cuatro partes: *a*, *u*, *m* y *silencio*. Estas cuatro partes representan los cuatro estados o condiciones de *Atma* en la manifestación universal. "La esencia (*rasa*) de todos los seres es la Tierra; la esencia de la tierra es el agua; la esencia del agua son los vegetales; la esencia de los vegetales es el hombre; la esencia del hombre es la palabra; la esencia de la palabra es el himno (*rik*); la esencia del himno es el canto; la esencia del canto es *Om* (*Udgitha*)" (*Chandogya Upanishad*, 1.1.2.). (En realidad deberíamos haber traducido *rasa*, propiamemente "savia" "jugo", no como "esencia", sino como "*decus*"; entonces, ¿quién no reconocería en este modo de enumeración el que Virgilio emplea reiteradamente en las *Églogas*?). El sonido *Om* es quinta-esencia de todo: todo está contenido en él, todo procede de él y todo vuelve a él.

El mito refiere que, durante los períodos de *prálaya* o "disolución exterior" del mundo por las aguas, el sonido primordial e imperecedero, el monosílabo *Om*, esencia del *Veda*, es recogido, como germen del ciclo futuro, en una valva marina, desde la cual ha de manifestarlo *Vishnú*, principio "conservador" de la trinidad hindú, al comienzo de la nueva humanidad posterior al cataclismo, puesto que es y aparecerá como "principio" de ella. (Quizás, la explicación profunda de la soberbia de Miseno, anegado por Tritón: *cava dum personat aequora concha* (En VI, 171).) Esta doctrina del carácter primordial e imperecedero de *Om*, así como de la consecuente perpetuidad del *Veda*, o "Conocimiento Sagrado", de índole metafísica, "está en relación directa con la teoría cosmológica de la primordialidad del sonido entre las cualidades sensibles (como cualidad propia del Éter, *Akasha*, que es el primero de los elementos); y esta teoría no es en el fondo otra cosa sino lo que otras tradiciones expresan al hablar de la creación por el Verbo: el sonido primoridal es esa Palabra divina por la cual, según el primer capítulo del *Génesis* hebreo, han sido hechas todas las cosas (como igualmente se afirma en el *Prólogo* del Evangelio según San Juan). Por eso se dice que los *Rishi* o Sabios de las primeras edades han 'oído' el *Veda*. La Revelación, siendo obra del Verbo, como la creación misma, es propiamente una 'audición' para aquél que la recibe, y el término que la designa es *Shruti*, que significa literalmente 'lo oído'" (R.Guénon, *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, Buenos Aires, 1969, p. 133).

Con lo dicho acerca del elemento primordial *éter* (*ákasha*, literalmente "lo invisible") entramos en el dominio de la cosmología. Sobre la función de la cualidad sonora en ella, y sobre ciertas cuestiones conexas, vamos a tratar ahora brevemente. La doctrina cosmológica hindú afirma que la cualidad sensible propia del éter es el sonido, del mismo modo que cada uno de los cuatro restantes elementos posee la suya propia: aire, movimiento; fuego, luz y calor; agua, sabor; tierra, olor. La cualidad sonora se explica por la naturaleza del movimiento vibratorio, que en correspondencia notabilísima con lo que transcribimos de Vitruvio, es definido por Kanada diciendo que el sonido se propaga por ondulaciones, ola tras ola, onda tras onda, irradiantes en todas las direcciones desde un centro determinado. Semejante movimiento se propaga en torno a su punto de arranque mediante ondas concéntricas, distribuidas uniformemente según todas las direcciones del espacio, de donde procede la figura de un esferoide indefinido no cerrado. Este movimiento es el menos diferenciado en virtud

de su "isotropismo"; de él proceden los restantes movimientos, así como todas las formas proceden de la esférica original. "Así, pues, la diferenciación del éter primitivamente homogéneo, diferenciación que engendra los otros (cuatro) elementos, tiene como origen un movimiento elemental que se produce de la manera que acabamos de describir, desde un punto inicial cualquiera, en ese medio cósmico indefinido; pero este movimiento elemental no es más que el prototipo de la ondulación sonora [...] Es en el éter donde reside la causa del sonido, pero se entiende bien que esta causa debe distinguirse de los diversos medios que pueden servir secundariamente a la propagación del sonido, y que contribuyen a hacérnoslo perceptible al amplificar las vibraciones elementales del éter, y ello tanto más, cuanto más densos son esos medios; agreguemos, finalmente, en este sentido, que la modalidad sonora es igualmente sensible en los otros cuatro elementos, en cuanto que ellos proceden todos del éter. Y aparte de estas manifestaciones, la atribución de la cualidad sonora del éter, es decir al primero de los elementos, tiene aún otra razón profunda, que se refiere a la doctrina de la primordialidad y de la perpetuidad del sonido" (R. Guénon, *Études sur l'Hindouisme*. París, 1968; págs. 63-4). Un punto de esta doctrina merece que insistamos en él por la importacia que reviste en relación con el tema de la *resonancia* y con lo que venimos diciendo de la perpetuidad del *Veda* y del sonido. Hay uno de los elementos que es generador de los restantes y un orden de generación; e, inversamente, hay un orden de reintegración de todos los elementos en el primordial. Del éter y su cualidad sonora proceden, en el orden de mención, el aire; luego, de ambos, el fuego; de los tres anteriores, el agua y de los cuatro la tierra, cada uno con sus propias cualidades. Pero como en esta generación y procesión el éter permanece en el segundo elemento, y estos dos, éter y aire, en el siguiente, y así sucesivamente, el éter y el sonido inherente está presente en todos ellos y en todo lo que procede de ellos. Una vez que la plenitud del despliegue ha sido alcanzada, y cumplido el ciclo de existencia al que pertenecen, se produce el proceso inverso: los cuatro elementos y el éter expandido en ellos se reintegran, por orden, en el éter generador primordial; y con ellos el sonido. Así es cómo el sonido cósmico, en este movimiento de expansión y contracción regulado según los períodos de la manifestación universal, se hace semejante al ritmo de sístole y diástole del corazón.

La tradición hindú ha reconocido esta relación entre el éter sonoro y el corazón en un simbolismo que enlaza, según habíamos anticipado, el nivel cosmológico de la doctrina con el metafísico. Tal simbolismo es el de "éter en el corazón", y de él se hace expresa mención en textos fundamentales de las Escrituras indias. Este éter es ahora, en realidad, el Principio divino que reside, por lo menos virtualmente, en el centro (vital) de todo ser, que, unánimemente aceptado por todas las tradiciones, es el corazón. En un pasaje de una *Upánishad* se dice al respecto: "Om. En esa residencia de *Brahma* (esto es, en el corazón) hay un pequeño loto, una morada en la cual hay una pequeña cavidad (*dáhara*) ocupada por el Eter (*ákasha*) ha de buscarse lo que hay en ese lugar, y se lo conocerá" (*Chandogya Upanishad*, VIII, 1, 1). Lo que así reside en el centro (vital) del ser no es simplemente el elemento etéreo, principio de los otros cuatro.La función de *principio* que cumple con respecto a estos cuatro debe trasponerse analógicamente para entender de modo espiritual el texto, de manera tal que lo que se busque sea el Principio divino absoluto y supremo. "Si nos limitamos al mundo corpóreo, el Eter, en cuanto que

primero de los elementos sensibles, desempeña en él, real y verdaderamente, el papel *central* que debe reconocerse a todo lo que es principio en un orden cualquiera: su estado de homogeneidad y equilibrio perfecto puede representarse por el punto primordial neutro, anterior a todas las distinciones y a todas las oposiciones, del cual éstas parten y adonde vuelven finalmente para resolverse en él, en el doble movimiento alternativo de expansión y contracción, expiración y aspiración, diástole y sístole, en que consisten esencialmente las dos fases de todo proceso de manifestación" (R. Guénon, *Símbolos fund., op. cit.*, pág. 398). Tal doble movimiento es asimilable al de la resonancia. Más este aspecto cosmológico no es autosuficiente, como ya dijimos, sino que es un "soporte" para levantarse anagógicamente a órdenes superiores. Lo que reside en el corazón no es, pues, solo el éter, sino el "alma viviente" (*jivatma*), en tanto se considera el corazón como centro del ser humano íntegro, "alma viviente", que, perteneciente a un dominio intermedio, constituye el orden "Psíquico" al que los griegos se refieren con *psyché*. Así, pues, supuesto que lo que reside en la cavidad del corazón es primero el éter, elemento corpóreo, y luego el "alma viviente", componente psíquico del ser humano, y considerando que es el corazón el lugar de encuentro de lo individual con lo universal, o de lo humano con lo Divino, lo que reside en él es Brahma mismo, el Principio divino, del cual procede y depende enteramente toda existencia y que, como en el dominio corpóreo el éter, desde el interior penetra, sostiene e ilumina todas las cosas. "El Eter también, en el mundo corpóreo, puede considerarse como el que produce y penetra todo, y por eso todos los textos sagrados de la India y sus comentarios autorizados lo presentan como un símbolo de *Brahma*; lo que se designa como 'el Eter en el corazón', en el sentido más elevado, es, pues, Brahma mismo y, por consiguiente, el 'conocimiento del corazón', cuando alcanza su grado más profundo, se identifica verdaderamente con el 'conocimiento divino' (*Brahma vidya*)" (Ibíd, ll- 400-401).

Sin embargo, el simbolismo del corazón que acabamos de reseñar tiene otro correlativo que lo hace definitivamente importante para el tema que estamos tratando. La cavidad del corazón es asimilada a una caverna, en su función de "centro", en el símbolo de la "caverna del corazón". La palabra *guha* designa generalmente, en sánscrito, una caverna, pero se aplica también a la cavidad interna del corazón y al corazón mismo. Esta "caverna del corazón", siendo, como vimos, el centro vital en que reside el "alma viviente" (*jivatma*), lo es también de *Atma* incondicionado, identificado, por su parte, con Brahma, el Principio divino absoluto. *Jivatma*, desde el punto de vista de la manifestación individual, y *Atma* incondicionado, desde el principial, no se distinguen más que exteriormente y con modo ilusorio, puesto que son uno en la realidad absoluta. En los textos se los denomina simbólicamente como "los dos que han entrado en la caverna" (*Katha-Upánishad*, III,1), aunque al mismo tiempo "permanecen en la más alta sumidad". Estos dos "inseparablemente unidos" suelen ser asimilados a los dos, auriga y guerrero, que van montados sobre un mismo carro de combate, o a los dos pájaros que se posan en un mismo árbol, o a los dos que, sentados dentro de la caverna del corazón, comen y beben. Forman ambos un principio conjunto y se los interpreta de diversos modos según distintas aplicaciones a realidades ordenadas desde el Principio absoluto hasta lo más contingente. Puede hablarse, pues, en un lenguaje próximo al del mundo greco-romano y cristiano, de la

relación (y cooperación) de lo Universal y lo individual, lo espiritual y lo psico-físico, la Autoridad espiritual y el poder temporal, *Sacerdotium* y *Regnum*, contemplación y acción, hombre y mujer, etc. (el Hombre Nuevo y el hombre viejo de que habla San Pablo). En todos los casos el primer miembro constituye el principio de que depende el segundo nombrado, que procede de él, a él está subordinado y a él retorna, cumplido su ciclo, efectuando con ello un proceso semejante y correspondiente al alternativo de la Manifestación Universal, de la aparición y desaparición del sonido sagrado primordial *Om* y el *Veda*, y de la expansión y contracción del éter vibratorio y sonoro. Tal movimiento alternativo se asimila con la mayor perfección a la resonancia, por lo cual la doctrina que ella implica en el simbolismo acústico de las *Églogas* es, con las necesarias reservas, semejante a la hindú que presentamos. Si admitimos que en la resonancia de las *Églogas* hay una fuente sonora, un ámbito en que el sonido se expande y seres que determinan ese ámbito y, participando del sonido, producen la resonancia que lo devuelve a su origen, llenan de él el espacio y se mueven o reposan con su ritmo, admitiremos también que el pastor que canta es, en el sentido de su canto, el Principio; los montes, bosques y cavernas, e incluso el espacio que dejan entre sí el cielo y la tierra, dan el ámbito divino y sagrado de la Presencia de ese Principio, y son todos los seres y las cosas una Participación en El.

Todo lo precedente aparece condensado en el simbolismo de la *Egloga V* en los dos, Mopso y Menalcas, reunidos, por la memoria de Dafne, en la caverna para cantar con la alternancia del canto que imita el flujo y reflujo de la resonancia elemental y el proceso de expansión y retracción, sístole y diástole, tantas veces mencionado, la terrenalidad y divinidad de esa misma Dafne, figuración dual de un único Principio (conjunto) supremo indivisible.

El tipo simbólico de la resonancia, representado en las *Églogas* de Virgilio por la reflexión (eco) y amplificación (o plenitud) del sonido del canto, así como por la participación en su movimiento o reposo, tiene correspondencia con ciertas concepciones de la Palabra de Dios del Antiguo Testamento, que, por otra parte, han constituido un modelo cierto para la concepción del *Logos* del Evangelio según San Juan. La idea común a todas las concepciones de la Palabra divina en las Sagradas Escrituras es que ella procede de Dios dotada de un poder de acción y retorna a El de diversos modos, cuando lo ha realizado en actos. Quizás el texto más notable en este sentido sea uno de Isaías (55:10) en que, además, la palabra aparece personificada, texto que en la versión Nacar-Colunga es como sigue: "Como bajan la lluvia y la nieve /de lo alto del cielo, y no vuelven allá / sin haber empapado y fecundado la tierra y haberla hecho germinar, / dando la simiente para sembrar el pan para comer, / así la palabra que sale de mi boca / no vuelve a mí vacía, / sino que hace lo que yo quiero / y cumple su misión".

Podría decirse que aquí la personificación previa, mantenida luego consecuentemente, ha hecho de la palabra un como servidor que, después de haber cumplido la misión encomendada por su señor, retorna, como es lógico, hasta él para comunicar el resultado de su cometido, como no podría ser de otro modo, y vuelve a ponerse a su orden (¿y quién no recordará ahora a Hermes, cuyo nombre quisieron algunos asimilar al *sermo* latino?). Sin embargo, también retornan a Dios la lluvia y la nieve, y esto, además de superar toda expectación lógica, nos hace pensar que nada de lo

creado y producido por Dios y que ha procedido de El queda ni está definitivamente fuera de El. Por ello una concepción tal de la palabra ha podido constituir el substrato de aquella concepción del *Logos* de San Juan Evangelista referente a las relaciones de Cristo con Dios Padre. "La Palabra *sale* de Dios, como Cristo dice que ha salido del Padre (Jo. 8:42; 17:8) ; la Palabra de Dios viene a la tierra, y regresa a Dios, como Cristo dice: 'Yo he salido del Padre y he venido al mundo; yo dejo el mundo y retorno al Padre' (16:28); la Palabra ha sido *enviada* por Dios, y Cristo en el Evangelio de San Juan afirma con tanta frecuencia que ha sido enviado por Dios, que puede incluso designar al Padre mediante esta sola expresión: 'Aquel que me ha enviado'." (M. E. Boismard, *Le Prologue de Saint Jean*. París, 1953; p. 129). Cristo, por su parte, habrá de enviar a sus discípulos a todo el mundo para predicar el Evangelio a toda criatura (Ma. 16,15) mediante la *katekhesis* (de *Kat-ekhéo*), pues que la fe viene de la audición (Gál. 3:2; Rom. 10:16-18), pasaje este último que merece ser citado por todo lo que aporta el simbolismo del sonido que venimos tratando, y sobre el cual hemos de volver en otra oportunidad: *Sed non omnes obediunt Evangelio. Isaias enim dicit: Domine quis creditit auditui nostro? Ergo fides ex auditu, auditus autem per verbum Christi. Sed: Numquid non audierunt? Et quidem "in comnen terram exivit sonus corum, et in fines orbis terrae verba eorum"*. ¿Cómo no reconocer aquí la *resonancia* de que tratamos, en todos sus modos?). El pasaje de Isaías citado en primer lugar referente a la palabra, la lluvia y la nieve, es en apariencia el pasaje más cercano al tipo simbólico de la reflexión y plenitud del sonido (eco y resonancia), más allá de la prosopopeya. Y sin embargo todos los textos bíblicos referentes a la Palabra divina, ya sea como creadora, reveladora, sapiencial, legal, salvífica, o de cualquier clase, participan en un cierto grado, más o menos difícil de representar, de este tipo simbólico. En ciertos pasajes la palabra está implícita; en otros, explícita. Consideramos las tres siguientes de Isaías, del Génesis y de Sabiduría. Dice Isaías (habla Dios): "Soy yo, yo, el primero, / y aun también el postrero. / Mi mano cimentó la tierra, / mi diestra desplegó los cielos, / y los llamé y luego aparecieron" (48,12-13). Dios, que es el Principio, llama a todos los seres, esto es los nombra con su palabra en el acto de la creación, cuando aparecieron de la boca de Dios. Mas como Dios es también Fin, lo que salió de su boca (como en las teogonías helénicas salen los seres de la boca del Caos) y de sus manos, la palabra y los seres de la Creación, retorna todo entero a El.

En el Génesis aparece este pasaje, que hemos recortado en lo posible: "Dijo Dios: 'Haya Luz': y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz.../ Dijo luego Dios: 'Haya firmamento en medio de las aguas, que separe unas de otras'; y así fue... Y vio Dios ser bueno", etc. Dios *dice*, esto es emite su palabra, y no cae ella en el vacío. La voz de Dios no es *"vox clamantis in deserto"* (aunque sí podría considerársela de este modo si el "desierto" se asimilara a la "nada" anterior a la Creación), porque a su palabra no responde la nada, sino la plenitud de las criaturas. Esta respuesta se manifiesta y confirma en la visión de la bondad y perfección de las criaturas (visión que no debe ser asimilada a la simple admiración del artista que contempla en su obra el resultado de su maestría).

(La segunda parte de este artículo aparecerá en Letras, *Nº 31).*

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ
Universidad Católica Argentina
Conicet

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

ARTECHE, MIGUEL – CÁNOVAS, RODRIGO, *Antología de la poesía religiosa chilena,* Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989, 593 pp.

La tarea del antólogo es de suyo ingrata, compleja y riesgosa. Difícil resulta seleccionar dentro de la producción total de un autor, de un período histórico o cultural, de una escuela o de una nación aquellas obras o fragmentos que sean no solo los más bellos y acabados, sino también los más ilustrativos del genio o del estilo que les son propios al escritor, al período, a la escuela o al país en cuestión. Con justa razón debe por tanto encomiarse la tarea de Miguel Arteche y Rodrigo Cánovas, que se imponen la aún más ardua labor de trabajar sobre un campo de selección definido no por uno sino por tres parámetros, en esta antología que es de *poesía, religiosa* y *chilena.*

Cada uno de estos tres conceptos plantea una dificultad y obliga a pronunciarse claramente acerca de su comprensión exacta. Los responsables de la antología precisan debidamente qué entienden por poesía, por religioso y por chileno; esto los lleva a despejar ciertos tabúes de manera explícita:

> El primero consiste en creer que, en la evolución de nuestra poesía, salvo contadísimas excepciones, no hay poetas de "inspiración" religiosa. Segundo tabú: con frecuencia se suele confundir lo "religioso" con lo "místico" [...]. Tercer tabú: se confunden poeta con poema [...]. Cuarto tabú: para nosotros quizás uno de los más importantes. Dentro del campo de lo religioso solo se suele considerar a poetas que se han movido o se mueven dentro de la tradición cristiana [...]. (p. 28).

El concepto de *poesía* sostenido por los seleccionadores es amplio. Comprende tanto el verso cuanto la prosa, e incluye poemas, mitos, leyendas, tradiciones, rezos, conjuros, oraciones, invocaciones, cantos. Lo *religioso* se abre también a un campo vasto. Queda ya dicho que no se identifica necesariamente con lo cristiano, y en rigor ni siquiera coincide aquí con una fe firme en lo trascendente, ya que bastan la existencia y la vivencia del problema de Dios, aunque la solución no resulte positiva, para estar frente a una actitud religiosa:

> Los planos [de lo religioso] surgen desde el puente que es la relación del hombre con la Divinidad. Sobre este puente pueden estar aquellos que desean: 1) Unirse a Ella; 2) Rechazarla; 3) Asegurar que es imposible llegar a conocerla; 4) Afirmar que "ha muerto"; 5) Insistir en que nunca existió; 6) Mostrarse indiferente ante Ella; 7) Reemplazarla por lo que sea. Pero el hombre, en este caso, no puede vivir sin el sentimiento de lo sagrado, aunque crea que puede vivir sin él [...]. (p.29).

Surge de aquí el enorme territorio que se propone cubrir esta antología, para quien tanto lo poético como lo religioso alcanzan dimensiones extensas. Pero más aún se amplia el campo al tomar en cuenta que lo chileno se enfoca también según un criterio generoso, que incluye las culturas precolombinas e indígenas y por tanto textos en lengua no española. En armonía con este salto a lo pre y extra hispánico se da un correlativo salto a lo pre y extra cristiano, y así hallamos en el volumen preciosas muestras de mitos y leyendas aborígenes.

En tres secciones se divide el libro: "La voz indígena" (pp. 39-150), "La voz tradicional" (pp. 151-238), y "La voz personal" (pp.239-593). Cada sección consta

de subsecciones temáticas o cronológicas, y cada subsección lleva notas de introducción con citas de autoridades, una presentación de los antólogos y la correspondiente bibliografía. En una noticia liminar se aclara que los textos poéticos seleccionados representan un tercio del total del material que se consultó y que se encuentra clasificado en la Biblioteca del Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

La primera sección, "La voz indígena", comprende subsecciones dedicadas a los yaganes, los onas, los alacalufes, los mapuches, los aymarás, los cunzas, los quechuas y los pascuenses. Los textos antologados son mayoritariamente oraciones y rezos, leyendas, mitos, relatos cosmogónicos, conjuros y canciones. En ocasiones, la versión castellana se acompaña de la original en lengua aborigen. Muchos de los relatos han sido recogidos a través de informantes orales identificados. El *corpus* mapuche resulta con claridad el más extenso y rico.

La segunda sección es "La voz tradicional", que comprende romances, oraciones, alabanzas, conjuros, villancicos, adivinanzas, rondas, canciones de cuna, décimas y décimas glosadas. El sabor de estos textos es delicioso; en ellos campea la secular tradición hispánica bajo sus modalidades criollas locales. Junto a las obras decididamente anónimas, la sección acoge otras de autores conocidos que se mueven dentro de los cánones y moldes populares y que comienzan a florecer sobre todo a partir de las últimas décadas del siglo XIX; se agrupan estos poetas en la colección denominada *Lira popular* (1875-1925), y suelen glosar motivos tradicionales en décimas. Los antólogos no vacilan en afirmar que: "Acaso sea este canto en décimas el acontecimiento más trascendente de la poesía chilena hasta 1900 –exceptuando *La Araucana*–, en especial por la calidad y difusión que logra con los *puetas* y *cantores* del siglo pasado [...]". (p. 162). Más allá de la religiosidad popular que palpita en estos textos, nos ha sorprendido encontrar entre ellos dos muestras –una anónima (p. 166) y la otra del poeta Lucho Soto (pp. 224-225)– del motivo tradicional de las "Doce Palabras Redobladas" (o "Retorneadas"), que conocemos a través de versiones –algunas de ellas de antigüedad milenaria– de origen budista, hebreo, pelvi, latino, alemán, francés, italiano, portugués y, por supuesto, hispánico. Aurelio Espinosa ha reunido y estudiado más de cien versiones de este cuento de raíces orientales que al cabo de los siglos ha arraigado también en nuestra América. (Cfr. Espinosa, Aurelio M., "Origen oriental y desarrollo histórico del cuento de las Doce Palabras Retorneadas", en RFE, XVII, 4º [1930], 390-413).

La tercera sección, que ocupa casi dos tercios del volumen, es "La voz personal", y agrupa los textos religiosos de poetas cultos entre los siglos XVI y XX. Consta de tres subsecciones. La primera contiene muestras de las letras coloniales: fragmentos de *La Araucana* de Ercilla, *Purén Indómito* de Arias de Saavedra, *Arauco Domado* de Oña, más algunos trozos de relaciones y crónicas en prosa y breves ejemplos líricos. La segunda subsección antologa la poesía religiosa chilena del siglo XIX, influida por el romanticismo francés y por una filosofía liberal que diviniza, casi, la razón, el progreso y el hombre. En este contexto, la poesía religiosa se mueve entre la ortodoxia católica y las formas más o menos ingenuas de aquel modernismo que intentó conciliar liberalismo y cristianismo. Por otra parte, resulta evidente que el cientificismo positivista asume a menudo una actitud religiosa y de fe en una realidad

inmanente que sacraliza. Autores como Andrés Bello, Guillermo Blest Gana y Pedro Antonio González cubren este período. La tercera subsección, la más extensa (pp. 295-593), se centra en los poetas del siglo XX, definidos por los antólogos como *islas* que escriben sin enterarse mayormente de lo que escriben los demás y sin llegar a conformar escuelas o grupos homogéneos. La subsección abarca cien años de poesía, cuyos extremos son Julio Vicuña Cifuentes (1865-1936) y Andrés Morales (1962); entre ambos desfilan las voces de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Pablo y Carlos de Rokha, Hugo Montes y el propio compilador Miguel Arteche, más otras varias decenas de autores que ofrecen una gama polifónica de motivos y actitudes que prácticamente cubren todas las formas posibles de religiosidad y de experiencia poética ligada al hecho religioso.

Sólo cabe congratularnos, como lectores, de la existencia de esta lograda antología, y recomendarla calurosamente a todos aquellos interesados en ahondar en la dimensión religiosa de las letras hispanoamericanas.

JAVIER R. GONZÁLEZ

BERNARDO, MANE Y BIANCHI, SARAH, *Cuatro manos y dos manitas*. Buenos Aires, Ediciones Tu Llave, 1992, 282 pp.

En *Cuatro manos y dos manitas* están condensados cuarenta años de vida artística de dos grandes titiriteras de la Argentina: Mane Bernardo y Sarah Bianchi, autoras de espectáculos fundamentales en la historia del teatro de títeres nacional (*El encanto del bosque*, 1958; *Los traviesos diablillos*, 1962; *Una peluca para la luna*, 1969; *Revolviendo cachivaches* y *Con las manos en la masa*, ambos de 1971; *Arriba las manos* e *Historias con títeres*, 1977; *Jugando a Simbad el marino*, 1979; *Toribio se resfrió*, 1980, entre otros) y creadoras de varios personajes ya clásicos (como Lucecita, presentador oficial de sus primeras obras, nacido en 1946, y Toribio, inventado en 1969 para reemplazar a Lucecita).

Por otra parte, a Mane Bernardo se deben numerosas contribuiciones teóricas e historiográficas sobre el género: *Títeres, Teatro de sombras, Del escenario de teatro al muñeco actor*, etc.

Cuatro manos y dos manitas es un libro de memorias escrito por ambas entre la Navidad de 1987 y junio de 1990. Con una prosa amena cuentan detalladamente los sacrificios y peripecias vividos antes y durante su carrera como profesionales del títere. En 1944 Mane Bernardo (artista plástica egresada de la Escuela de Bellas Artes) invita a Sarah Bianchi a ingresar al Teatro Nacional de Títeres con sede en el Cervantes. Allí inician un camino rico en experiencias no siempre favorables. Por sus memorias van desfilando felices y dolorosas imágenes: los sucesos de 1946 (cuando fueron desalojadas del Teatro Cervantes y gran parte de sus materiales fueron quemados); la creación del Taller Libre para el aprendizaje del titiritero; las emociones de la primera función en 1947; la apertura de una fábrica de títeres (a la que

tuvieron que recurrir necesariamente por un tiempo para obtener fondos); la primera exposición de sus títeres en la Galería Guión; la creación de una biblioteca especializada; los viajes por Europa (que les permitieron ponerse en contacto con los mejores titiriteros y marionetistas extranjeros: los ingleses Stradford Upon-Avon, Waldo y Muriel Lanchester, Jean Busell; los franceses Jaques Chesnais y Robert Desarthis; la italiana María Signorelli y el español Natalio Rodríguez, entre muchos otros), su primer paso por la televisión en 1955; hasta la creación, en 1983, de la Fundación Mane Bernardo-Sarah Bianchi de la que depende el Museo Argentino del Títere (un acervo cultural de riqueza incalculable, aunque sin sede fija aún).

Las deliciosas memorias de Mane Bernardo y Sarah Bianchi (pioneras en el difícil trabajo de otorgar al teatro de títeres el estatuto artístico e institucional que el género merece en nuestro país, por su tradición y por el nivel de sus artistas) pueden leerse, además, como el relato testimonial, desde la esfera del arte, de las vicisitudes políticas y sociales de la Argentina de los últimos cuarenta años.

NORA LÍA SORMANI

BAJARLÍA, JUAN JACOBO, *Fijman, poeta entre dos vidas*, Ediciones De la Flor, Buenos Aires, 1992, 222 pp.

El libro aquí reseñado tiene el valor fundamental de ser una de las poquísimas obras enteramente dedicadas a Jacobo Fijman.

Juan Jacobo Bajarlía es un hombre que posee una gran erudición y ha escrito varios textos sobre la vanguardia y sus poetas. En este caso se agrega el inapreciable hecho de haber conocido a Fijman en una amistad entrañable. El presente libro es un homenaje al poeta amigo, al que conoció hacia 1958 en el patio de la antigua SADE, según nos cuenta en el prólogo. "...Vi un hombre junto al aljibe" (p.5). Con esta imagen escueta comienza a narrar la anécdota del primer encuentro. Termina el relato de esa reunión con otra imagen, ahora una visión internalizada del poeta, la que presidirá todo el libro: "Lo vi alejarse hacia el sur. Su cuerpo era una sombra luminosa que barría las sombras sangrantes del crepúsculo". (p.8).

Uno de los méritos de esta obra es destacar el valor de Fijman como creador, y no sólo en tanto figura emblemática de la poesía o personalidad atípica, ideal para ser transformada en personaje literario, de lo que da cuenta, v.g., Leopoldo Marechal.

"Este libro fue escrito en distintas épocas y lugares" nos dice Bajarlía en una "Advertencia" preliminar (p.9). "Fue creciendo morosamente a través de interrupciones y avatares en los que sólo quedó en pie la idea inicial de aproximarse a la vida y la obra de uno de los más singulares poetas de la generación de 1922". Esta "idea inicial" se constata a medida que uno avanza en la lectura. Es el elemento que hilvana los quince capítulos de que está compuesto el libro. Estos, si bien muy distintos entre sí, comparten el común denominador de constituir diversos caminos de ingreso a Fijman.

Bajarlía nos brinda los escasos datos biográficos que se conocen de nuestro poeta, los testimonios de aquellos que lo conocieron y agrega los recuerdos, fruto de su propio trato con él. Aunque quedan miles de interrogantes acerca de su vida, esta información es suficiente para tener idea de lo desconcertante de Fijman, quien de un mismo hecho podía dar cuatro o cinco versiones otorgando a todas las misma validez. Este elemento extratextual resulta útil para conocer el modo que Fijman tenía de concebir la realidad. Concepción que se hace aún más evidente en su poesía, donde el mundo tiene esa misma inconsistencia, esa misma calidad fantasmagórica.

El tema de la locura, por supuesto, es uno de los más tratados. Bajarlía nos da al respecto dos visiones complementarias. Por un lado considera la esquizofrenia concreta de Fijman; por otro, establece relaciones entre genio y locura. A propósito de esto último, traza paralelos con Van Gogh, Antonin Artaud y Virginia Woolf. También se refiere al nexo entre locura y sabiduría y nos habla de un "delirio lúcido", que oportunamente ilumina trayendo a colación el ejemplo de Rimbaud y citas de William Blake.

El capítulo XIII, el más extenso, está dedicado a analizar la obra publicada de Fijman: *Molino Rojo* (1926), *Hecho de estampas* (1930) y *Estrella de la mañana* (1931). Si bien no exhaustivo, el análisis es acertado y enriquecedor. Poesía de imágenes, conexión con el Surrealismo, misticismo, relación con San Juan de la Cruz, poesía simbólica, son algunos de los elementos que menciona al estudiar la significación de los textos.

Un puntal insoslayable de esta aproximación a Fijman es su religiosidad. Como se sabe, judío converso, tuvo un alto fervor religioso y según señala Bajarlía alcanzó grados de misticismo. Evidentemente es un tema importante porque la calidad de su poesía religiosa es innegable y casi sin parangón en el marco de nuestro país.

Hacia el final del libro nos encontramos con un verdadero regalo. Bajarlía publica ocho poemas inéditos de Jacobo Fijman, número nada despreciable dada la brevedad de la obra fijmaniana a la que tenemos acceso. Todas las poesías son de 1965.

El libro se cierra con una "Nota final" donde conocemos la opinión de Manuel Gálvez acerca de nuestro poeta. En el volumen III de *Recuerdos de la vida literaria* dice, según cita de Bajarlía: "Fijman –muy bajito, de nariz grande y puntiaguda y de expresión risueña– fue, lo afirmo sin titubear, el mayor talento lírico que hubo entre nosotros. Lugones tendría, quizá, más fuerza, pero Fijman era más esencialmente poeta. Llegó a lo genial [...]" (p.218). Estos valores, según Gálvez, se constatan en sus libros. En cuanto a ellos, vale la pena mencionar que la última edición realizada es de 1983 y a instancias de Carlos Riccardo y Juan Jacobo Bajarlía.

Fijman, poeta entre dos vidas es una obra rica en paralelos, nombres y referencias bibliográficas, aportes sumamente útiles para encontrar vías de acceso a la figura y a la obra de un poeta muy mencionado pero del que prácticamente no hay estudios sistemáticos. Por último, cabe destacar que esta aproximación a Jacobo Fijman denota a cada paso un gran cariño y admiración por parte del autor.

MARIMÉ ARANCET

Dictionnaire des mythes littéraires. Sous la direction du Pr. Pierre Brunel. Nouvelle édition augmentée. Paris, Les éditions du Rocher, 1994, 1504 pp.

Mythes et littérature. Textes réunis par Pierre Brunel. Recherches actuelles en Littérature Comparée - IV. Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1994, 164 pp.

Mythe et littérature. Etudes réunies et présentées par Ernst Léonardy. Université de Louvain - Recueil de travaux d'Histoire et de Philologie - 6e. Série Fascicule 47 Louvain-La-Neuve, 1994, 197 pp.

LITERATURA Y MITOS

Pierre Brunel, profesor titular de Literatura General y Comparada de la Universidad de la Soborna – París IV, especializado en mitos, dirigió la primer obra que aquí presentamos, reunió los textos de la segunda y la tercera incluye una colaboración suya. Distinguido investigador, creó hace diez años el Centre de Recherches en Littérature Comparée –CRLC– y en 1988, primera obra surgida de ese grupo, publicó el *Diccionario de mitos literarios*, rápidamente agotado. La segunda edición, corregida y aumentada, apareció en septiembre del año pasado.

Calificada por el autor como un "work in progress", es decir en un continuo enriquecimiento en vista de futuras ediciones. Cierra el grueso volumen una bibliografía general seguida por un índice de nombres que abarca cuarenta páginas y por un índice de materias que explaya en cuatro páginas más de 130 artículos, cada uno con su bibliografía específica. Por ejemplo, en el ítem "Centauro", entre otras referencias, aparece la tesis de doctorado de María Teresa Maiorana, *El mito del centauro en Rubén Darío.* No sólo figuran personajes y héroes míticos, Orfeo, Edipo, sino también mitos de distintas etnias, americanas, celtas, africanas. Tampoco faltan las figuras literarias que ya son mitos, Tristán, Fausto...

En el prefacio, el profesor Brunel señala que el Diccionario concebido por ellos no tiene equivalente en el mercado mundial del libro. Prefirió restringir las entradas para desarrollar cada una en profundidad, no perdiendo de vista en ningún momento la noción de mito. Incluye un estudio sobre el mito que repasa las distintas posiciones sugeridas por el tema a los investigadores. Para el director del Diccionario, la literatura es la verdadera conservadora de los mitos y como el análisis literario encuentra inevitablemente al mito, señala al "mito análisis" y a la "mito crítica" como vías posibles para abordar el texto. Por entender la necesidad de definir el mito literario cita a Philippe Sellier y comenta su artículo publicado en *Littérature* en 1984. Sellier considera al mito étnico religioso como una narración fundante, anónima y colectiva, que sumerge el presente en el pasado, que es verosímil y cuya lógica coincide con la de lo imaginario. También indica que el mito literario no se reduce a la sobrevida del mito étnico religioso: están los "mitos literarios recién nacidos": Fausto, (según Brunel, doblemente literarios); los elementos míticos": el pacto con el Diablo; duda un poco sobre los "mitos de lugar": Venecia, y sobre los "mitos político heroicos", ampliados gracias al aporte de André Dabezies, por las "imágenes fuerza": el Progreso, la Raza, la Máquina, tan usados por sociólogos y políticos en sus discursos.

Para Pierre Brunel, sencillamente, los mitos literarios son aquellos que la literatura transformó en mitos.

El CRLC de París IV organizó a fines de mayo de 1991 su II Coloquio titulado "Mythes et littérature". *Mitos y Literatura*, el libro del cual hablaremos, segunda obra de este grupo de investigadores, reúne quince artículos, seleccionados entre unas ochenta ponencias, presentados por Pierre Brunel. En la presentación, desea clarificar dos ideas sobre el mito, la de diferencia y la de transformación. Apoyándose en otras obras que cita y analiza, Brunel constata que, a diferencia de la explicación científica, la explicación mítica trata de explicar lo inexplicable y puede reunir los contrarios, la vida y la muerte, por ejemplo. El pensamiento mítico opera cuando el mito interpreta lo metafísico. Se pregunta más adelante si la literatura se opone al mito y al constatar que las literaturas orales están totalmente impregnadas de mito deduce que lo mítico y lo literario son indisociables. En cuanto a la transformación busca cuál es el modo de transformación particular del acontecimiento por el mito y descubre que la transformación es el acontecimiento, esto corrobora que el mito es narración, y por eso imparte a la literatura la fuerza narrativa que lo proyecta hasta nosotros. Para Brunel existe un único error: hablar del mito cuando lo que existe es una multiplicidad de mitos, de allí el título elegido: mitos en plural, literatura en singular.

He aquí la lista de artículos que permitirá apreciar el contenido: A. Moreau, *Jason o el héroe suplantado*, V. Gély-Ghédira, *La ilustración mitológica en la poesía francesa de principios del s. XVI: Narciso y Psique*, F. Moureau, *El mito de los orígenes en la Querella de los Antiguos y los Modernos*, J. Dauphiné, *El mito de Babel*, B. Hue, *El mito de Amaterasu en el imaginario occidental*, S. Ballestra-Puech, *El mito de las Parcas, un ejemplo de diálogo entre el texto y la imagen*, C. Foucart, *Kali decapitada: escritura moderna del mito*, M. Gsteiger, *Guillermo Tell revolucionario y conservador*, J. de Palacio, *¿Para una Psique decadente?*, C. Dumoulié, *La ciudad maldita en una novela del s. XX: ¿mito o fantasma?*, Ch. Foucrier, *A propósito de la Atlántida de Gerhart Hauptmann (1912): narración mítica, narración simbólica*, J.-M. Moura, *Imagología literaria y mito crítica: encuentros y divergencias en dos aproximaciones comparatistas*, D. Mortier, *Mito literario y estética de la recepción*, R. Boyer, *¿Existe un mito que no sea literario?*

La tercera obra, *Mito y literatura*, que hemos traido de Bruselas, indica la importancia que confieren al mito los investigadores. Explica Ernst Léonardy en su presentación que el libro ofrece una serie de conferencias organizadas por el Instituto de literatura de la Universidad Católica de Lovaina en los años académicos 1988-1991. Todas tienden a esclarecer la relación entre mito y literatura. Los dos primeros trabajos tratan problemas de orden general: la noción de mito y la relación entre los dos términos del título, estos son: J. Ries, *El Mito, su lenguaje y su mensaje*, P. Brunel, *Mito y literatura*. El primero, una síntesis de las búsquedas recientes bajo el ángulo de la historia de las religiones, insiste sobre la función exploradora del mito que lo lleva a develar el lazo existente entre lo sagrado y el hombre. Brunel traza los fundamentos de una mito crítica cuyo objeto es estudiar de modo sistemático la presencia del mito en la literatura.

E. Léonardy concluye con esta pregunta: "¿No sabíamos acaso, desde Hölderlin,

que los dioses, desde el exilio, preparan al abrigo de miradas indiscretas la fiesta del retorno?", los trabajos siguientes indagan sobre mitos en distintas obras, la mayoría modernas, y estos son: M. Mund-Dopchie, *Sobre los esquiápodos: la periferia en la antigüedad*; E. Léonardy, *Loreley y sus compañeras*; A. Sempoux, *"No conocerás ni la vejez ni la muerte", Tabucchi, Pascoli, Ferñao Lopes*; H-J Lope, *El mito de don Juan en la literatura francesa de Bélgica*; G. Jacques, *El teatro de Cocteau entre Sófocles y Wagner*; M. Watthée-Delmotte, *Narciso visto por Dalí: una metamorfosis poética y pictural del mito*; F. Corin, *Mitos y ritos en la obra de Iris Murdoch*; P. Morel, *"Twee vrouwen" de Harry Mulisch... Mito o realidad*; Ch. Zabus, *Atenas negra o las Bacantes Yorubas.*

MARTHA VANBIESEM DE BURBRIDGE

CANETTI, ELÍAS, *El suplicio de las moscas*. Traducción del alemán por Cristina García Ohlrich. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994, 152 pp.

El 14 de agosto de 1994, Elías Canetti, el último representante de la gran literatura de Europa Central, el contemporáneo de Musil y Broch, tuvo que rendirse ante el poder de la muerte a la que había combatido sin descanso durante toda su vida. *El suplicio de las moscas*, publicado dos años antes en su versión original alemana, se abre y concluye, significativamente, con dos textos que son, al mismo tiempo, anuncio, aceptación y rechazo de este final definitivo. En el último, a través de la distancia impuesta por la tercera persona, quien escribe reconoce "que él aún no escapará a la muerte, aunque otros, tal vez, algún día otros..." (p. 152), porque en su opinión, la proscripción de la muerte no es algo que ha de suceder repentinamente, sino un proceso gradual que culminará con la inmortalidad de hombres y animales. En el primero, ese deseo de perduración se combina con la reivindicación de la diversidad y la multiplicidad de posibilidades en la consoladora idea de la metempsicosis (p. 11). A partir de una traumática pérdida experimentada en su infancia, la prematura muerte de su padre, Canetti elaboró un bien fundamentado pensamiento en torno a la muerte cuyo postulado esencial consiste en la *no aceptación* de su existencia ("No reconozco *ninguna* muerte", p.56). Esta postura original se conecta con la consideración del poder, tema central en su obra, dando por resultado una constelación de tópicos que constituyen el núcleo de su labor creativa. La casi absoluta soledad de su posición y la intransigencia de la misma lo llevan, incluso, a discriminar entre los autores que son "condescendientes con la muerte" y aquéllos, poquísimos, que no lo son ("Sólo es soportable la erudición de quienes no rinden honores a la muerte", p. 22). El tema de la muerte, que constituye una de las constantes del volumen que comentamos (la otra es la problemática del lenguaje) se manifiesta en él de diversas maneras: la argumentación contra la muerte al modo de los ensayos, la valoración del tema en las grandes obras literarias (Sófocles, p. 72-74), la sentencia breve, de gran concentración ("Mientras exista la muerte, no hay lugar para la humildad"), y los

numerosos apuntes en los que se imagina un mundo sin muerte, o donde la muerte está sujeta a determinadas condiciones ("Un mundo en el que cada cual puede morir las veces que quiera, pero sólo por un tiempo limitado", p. 40), como ya sucedía en la pieza dramática *Los emplazados* ("Die Befristeten"). Muerte y lenguaje se conectan entre sí a través del poder salvador o aniquilador de las palabras (p. 52), cuya naturaleza de conjuro ha influido manifiestamente en la vida y en la obra de Canetti desde sus primeros años: aprender palabras en el lecho de muerte es un recurso para postergarla (p. 37); la diversidad de las lenguas, una multiplicación de la vida; nombrar, el mayor y más serio consuelo del hombre (p. 16); la búsqueda de un vínculo secreto entre las lenguas, una experiencia que linda con lo religioso (p. 84).

Este último volumen de "Aufzeichnungen" ("notas" o "apuntes") de Elías Canetti completa con los anteriores, *La provincia del hombre* ("Die Provinz des Menschen") [1973] y *El corazón secreto del reloj* ("Das Geheimherz der Uhr") [1987] una ininterrumpida tarea que se iniciara en 1942. En un principio, los apuntes surgieron como una necesidad de alivio a la tensión producida por el trabajo concentrado en una única obra (*Masa y poder*) durante veinte años; fueron también una válvula de escape para que el autor, cediendo a la pluralidad de sus inclinaciones, anotara "lo que le pasase por la cabeza", pues el hombre "es un ser plural, múltiple, y sólo puede vivir por cierto tiempo como si no lo fuera". Después de la publicación de su ensayo en 1960, Canetti siguió escribiendo de un modo regular estos apuntes que configuran el verdadero centro de su obra, pues contienen las principales obsesiones del autor y fijan, de un modo biográficamente fiel, el itinerario de su trabajo intelectual. Son, podríamos decir, los "paralipomena" al resto de sus libros.

Lo primero que sorprende es el título singularmente ambiguo: ¿Se trata del suplicio que se hace sufrir a las moscas o de las moscas como instrumento de suplicio? La incógnita se disipa casi al final (p. 135) con la transcripción de una historia contenida en las memorias de Misia Sert; en ella se combinan varios temas caros a Canetti: el tormento que los hombres infligen a los animales indefensos, la relación del tirano con la masa, la crueldad y el sufrimiento gratuitos, el sentimiento de poder que experimenta el sobreviviente. *El suplicio de las moscas* como parábola de la vida humana tiene dos antecedentes de gran predicamento para Canetti: el primero es la narración de Musil sobre el papel cazamoscas incluida en *Papeles póstumos publicados en vida* ("Nachlass zu Lebzeiten", [1936]), cuyo sentido se evidencia aún más claramente en la versión cronológicamente anterior de *El hombre sin atributos* ("Der Man ohne Elgenschaften"), I, 34. El segundo es un famoso pasaje de la obra de Shakespeare que Canetti prefería; en él se manifiesta tanto la calidad de juego de la experiencia como la crueldad del jugador: "As flies to wanton boys are we to th'Gods;/ they kill us for their sport". (King Lear, IV, i). Historias con animales de este tipo estaban ya presentes en *El corazón secreto del reloj*, a través de las serpientes martirizadas con cal viva (p. 171) o las arañas a las que se les arrancan las patas (p. 17). Más allá de la defensa de la diversidad de las especies y la advertencia de la catástrofe que representaría su extinción, los animales son para Canetti un necesario parangón para el hombre, con el que se relacionan a través de la metamorfosis, y un misterio insatisfecho: ellos son todo lo que él no es y le gustaría ser (p.36), y representan un punto de vista inalcanzable (p.129). Comparado con los dos libros

anteriores, éste ofrece una considerable ampliación del espacio dedicado a este tema (41 apuntes sobre 1024 están referidos a los animales).

La diferencia más notable con respecto a los tomos precedentes es la eliminación de la cronología (salvo tres reflexiones fechadas en 1943, 1951 y 1986). El libro está dividido en nueve partes o capítulos de extensión muy desigual, criterio que no parece obedecer a ninguna razón temática. Común a ellos es, sin embargo, la aparente dispersión de este verdadero laberinto de pensamientos "espontáneos y contradictorios", que encuentra su unidad en la repetición y desarrollo nunca idéntico de los mismos temas. Lo que a primera vista da la impresión de incoherencia es el reflejo de un pensamiento que cambia de dirección a saltos, cayendo con la inmediatez del rayo ("Lo bueno de los apuntes es que no son premeditados. Son demasiado rápidos, apenas han tenido tiempo, la cabeza de la cual surgieron no llegó a preguntarse para qué podían servir", p. 125). La aversión de Canetti por la fijeza del concepto y la sistematización está aquí ilustrada por abundantes metatextos sobre el género utilizado y su práctica ("Nada me resulta tan insoportable como la mecánica del pensar. Por ello quiebro su avance a cada frase", p. 129). La exhortación a no unificar los propios apuntes descansa sobre el convencimiento de que lo único que se puede hacer es "colocar las frases unas junto a otras, dejar que se vean e incluso, si les apetece, que se toquen. Más no." (p. 136).

Como en *El corazón secreto del reloj* aparece aquí privilegiada la reflexión sobre la edad y la vejez. La fascinación por los viejos, "los que tenían mucho que contar", que Canetti sintió desde la adolescencia, deja ahora paso a la propia experiencia de la limitación que vuelve todo más valioso. La vida ha de ser larga ("No vivimos aquí lo bastante. No tenemos tiempo para demostrar nuestra valía", p. 70); esa es la única posibilidad de la *metamorfosis*, de una multiplicidad que haga posible siempre nuevos encuentros, aún con las mismas personas (p. 111-112). La vejez es el tiempo del aprender sin propósito, del comentario a los grandes libros que de jóvenes quisimos romper en pedazos (p. 100), de la relectura, que es la auténtica vida del espíritu (p. 151).

Dentro de la diversidad formal que adoptan los apuntes, en los que la ironía alterna con un tono confidencial y serio, pueden distinguirse observaciones que son producto de la experiencia (propia o ajena), sentencias de tipo gnómico (las menos), ingeniosas asociaciones de ideas (Witz), pesadillas de la realidad, anticipaciones sombrías del futuro, caracterizaciones satíricas con un mínimo de rasgos, citas fraternales en las que se corrobora el pensamiento propio, y comentarios sobre las lecturas predilectas. Estructuras típicas de Canetti son aquí, como en los otros dos libros de apuntes, la historia brevísima, la inversión y lo que Peter von Matt llama el "aforismo fantástico". La historia brevísima se desarrolla en una acción sumamente comprimida y adopta la característica satírica heredada de Lichtenberg; muchas de estas células narrativas están referidas a una relación él-ella problemática y desigual: "Por amor a ella exprimió su corazón como un limón. Pero el que se la llevó fue el otro, el que lo endulzó con su labia". (p. 13). La inversión es la expresión poética de la metamorfosis: "Un tigre incapaz de ver más sangre" (p. 85). El "aforismo fantástico" comienza, por lo general, con un giro lingüístico de carácter ritual, a la manera del Märchen, que nos indica el principio del "otro pensar" ("Un país en el que..." o "Allí..."); pero, otras veces, lo fantástico nos asalta sin preámbulos

("Salieron de la Biblia y se abalanzaron sobre él", p. 151). En todos estos casos, es el lector quien tendrá que decidir si se trata de alegorías, de embriones de una narración fantástica, o de fragmentos de una utopía. Por momentos puede resultarle casi imposible captar el sentido de este pensamiento siempre fluyente, pero tampoco es siempre necesario (p. 89) La fragmentación de la instancia enunciativa (que ya existía en las colecciones anteriores) acompaña la discontinuidad de las reflexiones y se manifiesta en el cambio constante del pronombre personal. Esta actitud consciente obedece a un deseo de desplazar al sujeto de su posición central, situación que Canetti considera el origen de los males del hombre ("Yo: la palabra tajante", p. 84). Como consecuencia, el lector fluctúa en un constante juego de acercamiento/distanciamiento en el que se dan distintos niveles de ficcionalización. A pesar del tono confesional-lírico de algunos apuntes, hay que resistir la tentación de equiparar el sujeto de la enunciación a la persona de Canetti, pues el carácter ficcional de la autorrepresentación está declarado explícitamente en el texto: "El placer de adoptar nuevos papeles ante personas que le conocen a uno bien [...] Resulta gratificante meterse en un nuevo rostro y volver a colgar sobre él el viejo como si fuera una máscara". (p. 31)

ANA MARÍA CARTOLANO

CORTÁZAR, JULIO, *Todos los fuegos, el fuego*. Edición de Iván Hernández (col. Cara y Cruz), Bogotá, Norma, 1991, 159 pp. y 62 pp.

Cortázar publicó *Todos los fuegos el fuego* en 1966, cuando ya era una de las principales figuras de la narrativa nacional y toda una corriente de escritores lo seguía. La nueva edición de este libro señala el reconocimiento de un clásico y, sobre todo, su vigencia. Son ocho cuentos de significación polivalente que realizan las constantes presentes a lo largo de la obra cortazariana, lo fantástico como un modo de ampliar la realidad, de extender sus fronteras, o mejor aún, de borrarlas. Están el desdoblamiento (en "Todos los fuegos el fuego", "El otro cielo "), el absurdo ("La autopista del Sur"), el compromiso político ("Reunión"), las situaciones límite que surgen de las cosas más comunes ("Instrucciones para John Howell"), la clase media porteña, típica, en cuya vida cotidiana aparecen inquietantes indicios de otra dimensión ("La salud de los enfermos", "La señorita Cora"), la obsesión ("La isla a mediodía"). Mencionamos estos temas sólo por nombrar algunos de los elementos del libro, que si bien absorbe lo fantástico, avanza hacia una solución más existencial.

La edición reseñada, dirigida sobre todo al lector común, integra la colección "Cara y Cruz" de obras de la literatura universal, muy diversas entre sí pero todas consagradas.[1]

---

[1] *María* de Jorge Isaacs, *El hombre muerto* de Horacio Quiroga, *Tres cuentos* de Gustave Flaubert, *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano, *El holocausto del mundo* de Nathaniel Hawthorne, *Bartleby* de Herman Melville, *Antología poética* de Rubén Darío, *Tres novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, *Carmen* de Prosper Mérimée, *Persuasión* de Jane Austin, *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez y otros.

Es una colección que, como su nombre lo indica, se muestra al lector con cierto aire de juego. Lo novedoso en ella es ofrecer dos libros en uno, de ahí la doble numeración. El lado "Cruz" presenta los cuentos de Cortázar y el lado "Cara" incluye textos a propósito del autor y su obra. Así, según se quiera leer las narraciones o los ensayos críticos, ha de comenzarse por una sección u otra, solo basta dar vuelta el libro.

Gabriel García Márquez hace una introducción afectuosa y admirativa: "El argentino que se hizo querer de todos". En una visión sucinta y entrañada, el escritor colombiano dice de nuestro autor que no solo infundía respeto, admiración, cariño y grandes envidias, sino que también inspiraba enorme fervor.

Luego, Policarpo Varón nos da "Claves para leer a Julio Cortázar". Lo que hace es aportar algunas guías que permiten ingresar en la obra cortazariana ordenadamente. Primero se refiere a los aspectos biográfico y bibliográfico del autor, a continuación caracteriza su poética y, finalmente, bajo el encabezado "Los hábitos del cuentista", brinda las consideraciones básicas de Cortázar acerca del cuento, el lenguaje y lo fantástico. Después hace breves observaciones sobre cada uno de los cuentos del presente libro. Por último, subraya la importancia que Julio Cortázar da al lector al inquietarlo y estimularlo.

Posteriormente hallamos una serie de "Citas a propósito de Julio Cortázar y su obra" en las que accedemos, de modo escueto, a la valoración que hacen de ella hombres como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y muchos otros.

Le sigue una cronología formulada en cuadro comparativo de doble entrada, en el que paralelamente vemos la vida literaria de Cortázar, el contexto cultural y el marco histórico, lo que resulta muy provechoso para una rápida composición de época. Por último se nos facilita una bibliografía esencial y útil.

La originalidad de la edición reseñada está en su presentación y en el hecho de incluir un pequeño conjunto de ensayos a cargo de personalidades destacadas en el ámbito de las Letras que no tienen como fin el estudio exhaustivo, sino servir de acercamiento introductorio a Cortázar y su obra. Finalmente es necesario señalar el acierto de haber recalcado, desde el contenido hasta la forma, el papel preponderante del lector.

MARIMÉ ARANCET

GÓNGORA, LUIS DE, *Soledades*. Edición, introducción y notas de Robert Jammes. Madrid, Clásicos Castalia, 1994, 731 pp.

Robert Jammes, quien ya en estudios anteriores se dedicó con particular detenimiento a las *Soledades* gongorinas y a la estela crítica que la obra suscitó en su tiempo, nos ofrece ahora una nueva edición de la misma, continuando, en especial, las líneas de investigación establecidas por él anteriormente (pensamos, en particular, en su trabajo "Función de la retórica en las *Soledades*").

En la Introducción, verdadero punto de partida para conocer las motivaciones y modalidades de esta edición, el investigador apoya todas sus observaciones en la inquebrantable reciprocidad existente, a su juicio, entre la *dispositio*, arquitectura material, y la *elocutio*, expresión formal, de la obra. De tal manera, desestima absolutamente que la belleza del poema resida, únicamente, en una pura galanura formal e insiste en señalar cómo los recursos expresivos no pierden nunca de vista su soporte temático. Indirectamente asienta así su posición frente a la crítica, tanto la de los contemporáneos del poeta como la de su posterioridad, que tachó a la obra de oscura. Es interesante hacer notar aquí cómo en pocas páginas condensa estas cuestiones, especialmente las referidas al entorno inmediato de Góngora, pero olvida, o confía a nuestro conocimiento previo, reseñar con mayor detalle los avatares críticos del siglo XIX y el XX, pasando con inusual rapidez de Menéndez y Pelayo a Dámaso Alonso, y, en este último caso, reduciendo su participación a los puntos de fricción o disenso con esta nueva edición. Creemos que la mención al aporte del eminente filólogo español debería ser más generosa e indudablemente más explícita para deslindar, con mayor claridad, las diferencias y los nuevos aportes de la investigación actual. Suponemos que en aras de la brevedad y cohesión de estas palabras preliminares fueron sacrificadas algunas de estas disgresiones críticas que pueden encontrarse, en muchos casos, posteriormente en las notas.

Por otra parte, este mote de oscura adjudicado a la obra permite a Jammes desarrollar observaciones sumamente significativas: la incidencia en la calidad del texto de su pésima e irregular transmisión y la existencia de verdaderas dificultades textuales, que no coinciden con las que la crítica tradicionalmente señaló.

Estas verdaderas "oscuridades" según Jammes residirían en la eleccción de un estilo no propio de la materia a narrar, que habría descolocado a un lector sumamente pautado (pautado en el sentido empleado por Cesare Segre en *Principios de Análisis del texto literario*), en el amplísimo alcance de las alusiones, que constantemente aparecen el texto y que suponen por parte del lector el dominio de un extenso marco cultural erudito y popular, y en los originales entrelazamientos conceptuales que el poeta establece.

Paralelamente descalifica algunas de las dificultades señaladas anteriormente por la crítica como el hipérbaton, al cual no considera un inconveniente fundamental al confrontarlo con sus modelos latinos, y el empleo de la técnica de la elusión, al decir de Jammes sobredimensionada por Dámaso Alonso, pues considera que la abundancia de palabras pertenecientes a un lenguaje cotidiano, existentes en el texto, demuestra que Góngora no elude la realidad sistemáticamente.

Completa la nónima de dificultades reales con el reconocimiento de una peculiar actitud de Góngora ante lo mitológico, transformado en clave interpretativa original a partir de un proceso de recreación personal, y con el establecimiento de un nuevo tropos, que propone llamar etimologismo, a partir del cual se refleja el doble plano en que pueden presentarse, alternadamente, las palabras en el texto gongorino, según su acepción moderna, la del siglo XVII, o según su sentido etimológico, siendo este último el que desconcertó a muchos de sus comentaristas.

Esta presunta oscuridad que sería, según esta introducción, verdadera innovación

poética se muestra también en la nueva rima otorgada a la composición, mediante la cual Góngora logra un efecto melódico nuevo al distanciar extremadamente dos rimas consonantes entre sí. Modalidad nada común a los oídos de su tiempo.

Ahora bien, la disgresión pormenorizada de estas "oscuridades" hechas "claridad", gracias a la labor crítica del investigador de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, muestran a las *Soledades* como un texto poético original, en su doble sentido, pues en él convergen un tema tradicional, el del peregrino, renovado por una musicalidad y un lenguaje nuevos. En consecuencia, si lo hemos acompañado en sus disgresiones críticas, obligatoriamente debemos coincidir con su aserto inicial: la mutua complementariedad entre *dispositio* y *elocutio* que dan organicidad al poema (organicidad no siempre reconocida, tan claramente, por la crítica).

Acompañan esta introducción una bibliografía selecta y otra complementaria, que pueden aportar al lector, momentáneamente, una correcta actualización bibliográfica y pueden ayudar a deslindar criterios de investigación seguidos en este trabajo, tanto por sus menciones como por sus omisiones.

Inmediatamente una nota previa nos señala los orígenes textuales de esta edición: el manuscrito Chacón, ya considerado por Dámaso Alonso en 1935 y A. Carreira en 1989, y las precisiones lingüísticas realizadas a éste en la presente edición. Aquí el investigador indica explícitamente, como ya lo anticipa en la Introducción, que rompe con el esquema de pausas métricas, introducido por Dámaso Alonso en su edición, retornando a la continuidad como elemento esencial de la concepción gongorina de la silva. Paralelamente tiene siempre en cuenta para su confrontación aclaratoria las redacciones primitivas del poema y otros manuscritos, en especial los tres de la Hispanic Society.

En la disposición gráfica del texto, que consideramos muy adecuada, se alternan en una misma página los versos transcriptos, la prosificación de los mismos, generalmente inspirada en las de Pellicer y Salcedo y las notas que, realmente, buscan clarificar al lector al ubicarlo breve pero concisamente ante los comentaristas tempranos de Góngora. Más desdibujada, como el investigador ya lo anticipa, está la confrontación con las tendencias de la crítica actual que se mencionan selectivamente y en otros casos se silencian.

Por último, se incluyen dos apéndices: el primero contiene comentarios referidos a cuestiones accidentales y la transcripción de textos de manifiesta intertextualidad en el poema, entre los cuales son de especial interés, por su incidencia, los del poeta Claudiano; el segundo es de suma utilidad, pues desarrolla con cierta pormenorización un catálogo de las polémicas que provocó la difusión de las *Soledades* en el tiempo inmediatamente posterior a su aparición, tema que Jammes ha tratado parcialmente en varios trabajos anteriores. Nuevamente aquí el estudioso francés no elude asumir una posición clara ante un tema urticante señalando, a su parecer, la actitud dual de Lope de Vega ante Góngora y cómo la crítica posterior, muy especialmente la de nuestro siglo, investigó la polémica cándidamente embobada por el Fénix de los ingenios.

En resumen, por la calidad formal y gráfica del texto ofrecido, por la hondura de

sus aportes críticos, por la descripción minuciosa del contexto literario, por la valentía de sus opiniones-algunas en verdad literariamente antidogmáticas- y aún por sus silencios esta edición de las *Soledades* es de consulta insoslayable.

SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ

MAIORANA, MARÍA TERESA; *Pía de Tolomei: de Europa a América*, Buenos Aires, Fundación María Teresa Maiorana, 1994, 72 pp. Prólogos de Martha Vanbiesem de Burbridge y Jorge Cruz.

VANBIESEM DE BURBRIDGE, MARTHA, Y HERNANDO, HEBE, *María Teresa Maiorana, Bibliografía (1940-1983)*, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios de Literatura Comparada, Cuadernos Bibliográficos, a. I, n. 1, 1994, 21pp.

En la historia de la teoría y la práctica crítica de la Literatura Comparada en la Argentina la investigadora María Teresa Maiorana (1914-1983) ocupa un lugar de privilegio, ya sea por su intensa labor erudita (sintetizada en libros memorables: *Rubén Darío y el mito del centauro, Cuatro estudios de literatura comparada*, y en numerosos artículos y notas académicas) o a través de su pionera iniciativa institucional para la fundación, en 1965, del Centro de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina (primera entidad universitaria del país dedicada a esta disciplina), que desde hace diez años lleva su nombre. [1]

A la actual directora de dicho centro de estudios, Martha Vanbiesem de Burbridge, discípula y amiga de Maiorana, se deben valiosos emprendimientos destinados a enriquecer nuestro conocimiento de la producción de la autora de *Rubén Darío y el mito del centauro*. Destaquemos tres de dichas múltiples tareas: la creación de la Fundación María Teresa Maiorana, institución destinada a conservar viva la memoria de la investigadora y a favorecer el desarrollo de la disciplina comparatista en nuestro país; la edición póstuma, bajo el sello de la Fundación María Teresa Maiorana, de *Pía de Tolomei: de Europa a América*; la elaboración, junto a Hebe Hernando (también integrante del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Católica Argentina), de la nutrida *María Teresa Maiorana, Bibliografía (1940-1983)*.

Pía de Tolomei: de Europa a América es un lúcido estudio tematológico (perspectiva que, como ha señalado Claudio Guillén, implica al análisis morfoló-

---

[1] Sobre la importancia de María Teresa Maiorana en el panorama histórico de la Literatura Comparada argentina, véanse dos valiosos trabajos de Nicolás Jorge Dornheim: "Del comparatismo 'ingenuo' a la institucionalización de la literatura comparada en la Argentina: R. A. Arrieta, A. J. Battistessa, M. T. Maiorana", *Boletín de Literatura Comparada*, n. 13-15 (1988-1990), pp. 143-163, y "La Littérature Comparée en Argentine. Apercu rétrospectif et situation présente", *Revue de Littérature Comparée* (Paris), n. 1 (1992), pp. 29-43.

gico) [2] en torno de un tan fugaz como contundente y misterioso personaje femenino de la *Divina Comedia* (Purgatorio, Canto V), al que Dante dedica apenas siete hermosos versos (130-136):

> "Deh, quando tu sarai tornato al mondo
> e riposato de la lunga via"
> seguitó il terzo spirito al secondo,
>
> "ricorditi di me che son la Pia:
> Siena mi fue; disfecemi Maremma;
> salsi colui che nnanellata pria
>
> disposando m'avea con la sua gemma". [3]

Resume Jorge Cruz en su prólogo al libro póstumo de Maiorana: "Pia de Tolomei, como figura histórica, nació en la bella Siena y murió en la malsana marisma toscana. Fue esposa de Nello dei Pannonchieschi, señor del castillo de Pietrainmaresma, donde fue encerrada por sospecha o evidencia de infidelidad (no hay seguridad al respecto), o, lo más verosímil, por el deseo marital de casarse con una dama de la familia de los condes Aldobrandeschi. Así como no se sabe con certeza por qué murió, tampoco hay certidumbre acerca de cómo murió. Una versión indica que un secuaz de Nello la defenestró desde una ventana de la fortaleza al profundo valle, en un lugar que la tradición denominó Salto della Contessa. Esta versión es la que parece haber seguido Dante, pues sitúa a Pía en el Antipurgatorio, entre los que padecieron muerte violenta" (p. 3).

Martha Vanbiesem de Burbridge recogió del escritorio de Maiorana los manuscritos inconclusos de Pía de Tolomei, en los que la autora de *Cuatro estudios de literatura comparada* trabajaba cuando la sorprendió la muerte. Con amoroso esmero Vanbiesem completó los textos y les incorporó ilustraciones hasta dar al volumen una forma definitiva y autónoma. Así lo explica la editora en una advertencia preliminar: "Años de búsqueda en bibliotecas de ambos continentes le permitieron (a Maiorana) encontrar las piezas que su fino saber ensambló alrededor de la enigmática figura sienesa. Empeñosamente, luchando con la enfermedad, sabiendo que su vida declinaba, se esforzó para terminarlo. María Teresa puso punto final a la mitad del trabajo. La otra, requería aún pulimento. Pudimos cumplirlo porque la autora nos compenetraba, en las visitas casi diarias, de todo lo que hallaba y pensaba para su *Pía*" (p. 1). A través de un fino análisis estilístico Maiorana estudia la presencia de la Pía en el poema de Dante, así como el intertexto del verso 136 ("Siena mi fe; disfecemi Maremma") en poemas de T. S. Eliot y Ezra Pound y una alusión en el *Journal (1940-1942)* de Julien Green. Luego identifica el personaje dantesco con su modelo vivo y precisa los datos conocidos sobre su personalidad histórica así como las versiones legendarias en torno del motivo de su extraña muerte. A continuación Maiorana analiza minuciosa o elípticamente

---

[2] Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 182.

[3] Según la autorizada traducción de Angel J. Battistessa: " '¡Ay!, cuando tú tornes al mundo, /y allí reposes de esta larga vía'/ siguió un tercer espíritu al segundo, / 'Acuérdate de mi que soy la Pía: /Siena me hizo, deshízome Maremma; / sábelo aquél que un día al desposarme / me dio su anillo de preciosa gema' " (Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, traducción, prólogos y notas de A. J. Battistessa, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé y Fondo Nacional de las Artes, 1979, tomo II, p. 44).

(según la calidad de la obra estudiada lo merezca) diferentes *recepciones productivas* (en términos de Hannelore Link) y *recreaciones* del personaje de la Pía en quince obras de escritores, músicos y artistas plásticos de Europa o América: un ensayo de Stendhal (*De l'Amour*, 1822), dos poemas del romanticismo italiano ("Pía" de Benedetto Sestini, 1822, y "Pía de Tolomei" de Tommaso Grossi, 1828), dos óperas (ambas tituladas *Pía de Tolomei*, de Luigi Orsini y Gaetano Donizetti, respectivamente de 1835 y 1836), dos piezas dramáticas en verso (*La Mal'Aria* de Auguste Belloy, 1853, y *Pía* de Carlo Marenco, 1855), dos reconstrucciones biográficas ficcionales en verso (a cargo de Madame Tastu, en 1858, y Anatole France, en 1876), un cuento (de Manuel Gutiérrez Nájera, "Pía di Tolomei", *sic*, 1878) y narraciones de André Suarés (*Le voyage du Condottiére*, 1893), Maurice Barrés (*Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, 1894) y Aldous Huxley (*Those Barren Leaves*, 1925). Finalmente Maiorana se detiene en el examen de una ilustración de Gustave Doré para la edición de la *Divina Comedia* y en un bellísimo óleo prerrafaelista de Dante Gabriel Rossetti (reproducido en la tapa y en el interior del libro). En suma, la edición póstuma de *Pía de Tolomei: de Europa a América* aporta nuevas consideraciones sobre el método crítico y las preocupaciones intelectuales de Maiorana en su madurez, coherentemente fiel, a lo largo de toda su trayectoria, a las normas de la "escuela francesa", que interiorizó bajo la supervisión de André Monchoux.

Otra contribución fundamental al mejor conocimiento de la obra de Maiorana es la *Bibliografía (1940-1983)* a cargo de Vanbiesem y Hebe Hernando, ordenada según las normas de la Modern Language Association of America. Luego de una informativa "nota biográfica" (pp. 5-6) firmada por Vanbiesem se suceden doscientos siete asientos ordenados de la siguiente manera: "Sobre la autora" (asientos 1 a 13) y "Su obra" (asientos 14 a 207). Esta última sección está dividida en "Cuentos", "Literatura Comparada", "Literatura", "Arte", "Filosofía", "Traducciones", "Reseñas de libros", "Viajes" y "Miscelánea". Como todo gran maestro, María Teresa Maiorana merecía la edición de esta bibliografía que facilitará considerablemente la consulta de su obra, sin duda, uno de los referentes locales más importantes para quienes practican la Literatura Comparada hoy en la Argentina.

JORGE DUBATTI

NAVASCUÉS, JAVIER DE, *Adán Buenosayres*. Una novela total (Estudio Narratológico), Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1992, 296 pp.

El propósito expresado desde la Introducción por Javier de Navascués es el de pasar revista a los recursos narrativos de la primera novela de Leopoldo Marechal a través de un enfoque narratológico y tomando fundamentalmente como modelo el "Discurso del relato" de Gérard Genette. Este aspecto, según señala el estudioso español, fue el más descuidado por la crítica, que se centra básicamente en la temática marechaliana y en el análisis hermenéutico de los símbolos. Podríamos tal vez agregar

que se siguió en esto al propio Marechal en sus "Claves", con las que intentó desviar la atención de la novela en clave hacia las claves de la novela.

Las casi cien primeras páginas del libro están dedicadas a la biografía del autor (capítulo I), al contexto narrativo del *Adán* (capítulo II) y a reseñar globalmente la obra literaria de Marechal (capítulo III), tarea que se justifica ampliamente por tratarse de un escritor argentino no muy difundido en la península hispánica. Pero también para el lector argentino resulta interesante esta exposición inicial para la que Javier de Nasvascués se documentó con familiares y amigos de Marechal y tuvo la oportunidad de consultar la bibliografía existente, incluidos textos inéditos.

Introducidos ya en el análisis de *Adán Buenosayres* (capítulo IV), cabe especial elogio para la sustentación y clarificación del aparato teórico con que el estudioso deslinda cada una de las categorías y subcategorías que luego cotejará en el texto. Queda de manifiesto que se mueve con facilidad entre la abundante bibliografía teórica, seleccionando aquella que se ajusta con mayor precisión a su estudio pero sin perder de vista la bibliografía específica sobre Marechal, a la cual recurre exhastivamente.

El análisis de los principales figuras del discurso marechaliano abarca el tiempo, el modo y la voz en *Adán Buenosayres*. Del estudio dedicado al tiempo, destacamos como especialmente importantes los ítemes referentes a la frecuencia.

En el planteo de la voz en *Adán Buenosayres*, la intertextualidad, tan importante en este libro, se dilucidó a partir de la división que Genette establece en *Palimpsestos* y que a su vez Navascués reúne en : a) textos bíblicos y litúrgicos, b) los textos grecolatinos, c) Dante y los textos del *Adán*, d) la cuestión del *Ulises*, e) la literatura nacional y f) la autotextualidad. Navascués ha realizado un importante rastreo de textos clásicos y religiosos. En el punto dedicado a la literatura nacional nos extraña no encontrar mencionados a autores como Roberto Arlt (de quien Marechal no solo toma el episodio de la burla por el sombrero sino que embarca en la nave de los locos a los *siete* aventureros que recorren Saavedra y hasta toma la misma denominación del Astrólogo), a Macedonio Fernández, a Ricardo Gutiérrez, a Eduardo Mallea, a Oliverio Girondo, entre otros, que aparecen aquí y allá como guiños humorísticos al lector.

En cambio es muy exhaustivo el estudio de la autotextualidad y muestra el profundo conocimiento de la obra marechaliana por parte del autor de este libro.

Con vistas a una segunda edición, habría que salvar algunas erratas que nos saltaron a la vista. Por ejemplo, la fecha de publicación de *El mal metafísico* es 1916 y no 1906. El título de la novela de Gálvez es *La sombra del convento* y el de la obra de Lugones es *El ángel de la sombra* (pp. 35 y 36). Asimismo, el destinatario de las cartas de Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles* es Santiago Arcos, autor de *Cuestión de indios*, y no Santiago Wilde (p. 241).

El libro se completa con una Bibliografía de y sobre Marechal, actualizada y abundante, y un apéndice que recoge cinco cartas hasta ahora inéditas de Marechal a su amigo Horacio Schiavo.

Navascués cumple con creces los propósitos señalados en la Introducción.

Consideramos que su libro será de consulta imprescindible para los futuros estudiosos del *Adán Buenosayres*.

NORMA CARRICABURO

ORDUNA, LILIA E. F. DE *(et ali). Amadís de Gaula,. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI.* Kassel, Reichenberger, Problemata Literaria 6, 1992, 212 pp.

El prefacio de esta obra, a cargo de la investigadora Lilia E. F. de Orduna, directora del equipo de estudio cuyos trabajos aquí se exhiben, anticipa en buena medida no sólo la profundidad de los enfoques elegidos, sino también la medulosa interconexión de los mismos con similares tareas de investigación realizadas en otras latitudes. Por lo tanto, la lectura de este grupal trabajo de investigación ayuda a actualizar numerosas cuestiones referidas a literatura caballeresca, variedad del género narrativo hoy tan en boga. Y, al decir esto, recordamos, en particular, trabajos realizados en áreas vecinas al quehacer filológico, como la historia medieval, desde la cual historiadores como Jacques Le Goff o Georges Duby tienen, con preferencia, a este tipo de relatos como referentes ineludibles en muchas de sus investigaciones.

Sintetizaremos a continuación, con las limitaciones que de suyo este intento implica, las líneas esenciales de cada uno de estos trabajos, que, a nuestro juicio, requieren una lectura despaciosa y gradual.

El trabajo inicial, a cargo de la directora del grupo y responsable de esta edición, está centrado en aspectos formales de sumo interés: la descripción de un ejemplar de *Amadís*, impreso por Pedro de Santillana en Burgos (1536), cuyas correcciones manuscritas se reflejan significativamente en ediciones posteriores. A la minuciosa observación del mismo se le añaden dos apéndices en los cuales se transcriben las Pragmáticas Reales de 1480, 1502, 1554 y 1588, transcripción que permite al lector conocer más apropiadamente las formas de aceptación y circulación de estos libros en la península. La autora ayuda a situar así el texto en su contexto, contribución de una lenta y gradual convergencia de lo estrictamente literario al campo de la historia de las mentalidades, terreno sumamente frecuentado hoy en los estudios europeos, y que este trabajo cumple con silenciosa eficacia.

Luego Susana Lidia Tarzibachi en su trabajo "Sobre el 'autor' y el 'narrador' en *Amadís de Gaula*" muestra la difícil y compleja relación entre las modalidades de autor y narrador y, posteriormente, logra señalar a partir de estas mismas observaciones, por una parte, la finalidad otorgada por Montalvo a la obra, por otra, su vinculación, como texto, a un circuito comunicacional interno y externo, estrechamente vinculado a las pautas esenciales de la crítica de la recepción.

Aída Amelia Porta contribuye con dos trabajos a esta intelectual preocupación común. En el primero de ellos describe cómo el autor organiza la materia narrativa, siguiendo al respecto, en algunos casos, las pautas establecidas por Claude

Brémond y Gérard Genette. Detecta a partir de éstas, especialmente la *Mise en Abyme*, verdadera isotopía en el texto, la concatenación entre una sucesión de acontecimientos humanos integrados a una unidad de acción que le confiere al relato la categoría de novela. De esta manera, el texto se clarifica al estudiar atentamente el encadenamiento de sus procedimientos narrativos. En su segundo trabajo la tarea de la autora está centrada en encontrar los mecanismos que regulan la actividad del narrador en el texto y, en este caso, en especial los que lo vinculan con su par-opuesto en el circuito de la comunicación literaria: su narratario, examinándolos desbroza con claridad los elementos y actitudes que hacen del narrador un exponente del medioevo literario.

Inmediatamente María Rosa Petruccelli, en su artículo "*Amadís de Gaula:* Personajes, marca y sentido en el relato", consciente de las claves interpretativas que nos alejan a nosotros, lectores de hoy, de la cosmovisión socio-cultural que hace a la historia, realiza un gradual y profundo acercamiento a la misma, a través del estudio de los personajes, basándose en sólidos parámetros críticos. A partir de estas pautas, enriquecidas por aportaciones personales, elabora una clasificación de los personajes según los ejes semánticos que dotan a ese nombre propio de un matiz diferenciador con respecto al resto . Posteriormente los clasifica en gradación decreciente, según la acumulación de funciones, deteniéndose particularmente en el amor como función demarcatoria configuradora de tipologías distintivas. Las conclusiones de estos análisis, expuestos detalladamente en el apéndice, le permiten a la autora explicar la razón de su éxito en el siglo XVI como una convergencia de valores entre la obra y su público.

A continuación Mónica Nasif en su estudio sobre la magia, luego de bosquejar el papel de la misma en el *Amadís* y *Las Sergas de Esplandián*, confronta sus características con la tradición clásica, representada por la *Odisea*, la materia bretona, representada por *Lanzarote del Lago* y la *Historia de Merlín* y, por último, con otra historia de caballerías que gozó del favor del público en forma similar a *Amadís*, el *Palmerín de Olivia*. En esta confrontación, a través de la literatura y el tiempo, encuentra similitudes y diferencias que delatan con claridad la profundidad de la estela mágica reflejada por estos libros que ayudaron a vivir, evadiéndose, a los hombres de un languideciente Medioevo.

Finalmente el artículo de la Dra. Orduna, verdadero colofón de los trabajos anteriores realizados bajo su dirección, sabe demostrar mediante la presentación de la variedad existente en los mismos y, más aún, mediante la consideración de facetas especialmente significativas –como la de las variaciones actanciales reflejadas por la noción de monarca/monarquía en el *Amadís de Gaula*– que estas historias de caballerías se hacen eco de matices peculiarísimos que dotan a cada una de ellas, continuando un mismo estilo, de verdadera originalidad.

Creemos necesario puntualizar algunas cuestiones que hacen a la totalidad del trabajo y delatan su calidad.

Las notas y las observaciones marginales correspondientes a los distintos estudios denotan una significativa amplitud de miras, pues tienden a situar, con rigor crítico, al texto en un *continuum* literario-cultural muy vasto. También el aporte

bibliográfico, que acompaña cada artículo crítico, evidencia solidez y una innegable capacidad orientadora para futuros estudios.

La calidad de la edición que incluye bellas ilustraciones, en la mayoría de los casos correspondientes a ediciones de Libros de caballerías, ayuda a resaltar todos los logros anteriormente mencionados.

En consecuencia, esta riqueza de matices narrativos tan bien observada y demostrada a lo largo de este estudio crítico justifica plenamente una esencial aseveración deslizada por la directora de este tesonero equipo de investigación: "Cervantes, con su parodia del paradigma, particularmente amadisiano, lo ensalza y le da categoría de referente ineludible." [1]

SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ

Peltzer, Federico, *Poesía sobre la poesía (en la literatura argentina contemporánea)*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1994, 149 pp.

Federico Peltzer se propone en este trabajo reflexionar sobre aquellos poetas argentinos que han hecho de sus versos un instrumento de indagación acerca de la poesía, y ofrecer seguidamente una antología de textos ilustrativos.

El volumen se presenta, por tanto, dividido en dos grandes bloques: el primero consiste en un estudio teórico acerca de la metapoesía como actitud lírica y de sus principales cultores argentinos contemporáneos; el segundo está ocupado por la antología. Dentro del primer bloque, señala el autor en la *Introducción* (pp. 7-22) que ha sido Baudelaire el verdadero iniciador de esta actitud reflexiva sobre el poema llevada a cabo no ya en ensayos teóricos, sino en y por el poema mismo. Para Peltzer, la poesía vuelta sobre sí misma y convertida en su propio objeto constituye la clave de la lírica moderna. El poema ya no aspira a captar lo humano, se reconoce inepto para reflejar al hombre que lo enuncia, desiste de la tradicional tarea de celebrar y proclamar el mundo en su totalidad, complejidad y unicidad, y al tomarse a sí mismo como referente acaba autosacralizándose. Para definir la índole de esta metapoesía, el autor echa mano de unos clarificantes conceptos de Raúl H. Castagnino:

> En ella toda la problemática se circunscribirá en el campo lírico: la poesía, el poema, el poeta, los instrumentos y medios expresivos, los receptores son tales; pero, además, impostados en nivel metalingüístico, se convierten en tema poético. La poesía adquiere conciencia de sí y por sí; trata de ilustrar un planteo estético al tiempo de proponerlo; ensaya una técnica poética sincrónica con el momento de su sistematización (p. 19).

Tras la *Introducción* siguen tres secciones que se dedican a estudiar otros tantos aspectos de la metapoesía argentina contemporánea. En la primera sección, *Poesía*

[1] Orduna, Lilia E. F. de, "Paradigma y variación en la literatura caballeresca castellana", en *op. cit*, p. 193.

sobre la poesía (pp. 23-43), Peltzer transcribe y analiza con aguda transparencia poemas de Jorge Luis Borges, Alberto Girri, Amelia Biagioni, Juan Bautista Zalazar y Alejandro Nicotra; cada uno de éstos ofrece una peculiar visión del tema tratado, desde la que proclama a la poesía un espejo que nos revela nuestro propio ser y nos permite cierta superación del tiempo (Borges), hasta la que se duele y queja —sin por ello dejar de aceptar— por el sufrimiento que entraña la misión cuasi profética del poeta (Biagioni), pasando por la felicísima definición de Girri, quien ve en la poesía una *teología creadora de objetos* (p. 33).

La segunda sección, *Poesía sobre la palabra* (pp. 45-57), contiene textos analizados de Olga Orozco, Rodolfo Godino, Rafael Felipe Oteriño y Roberto Juarroz; destacan aquí las ideas de una palabra poética reveladora de verdades superiores y perdidas, pero amenazada constantemente por una enfermedad de silencio (Orozco), y de una misión otorgada a la palabra poética que no es ya la de nombrar sino desnombrar y transnombrar los objetos del mundo, la de *desbautizar el mundo, / sacrificar el nombre de las cosas / para ganar su presencia* (Juarroz) (p. 54).

En la tercera sección, *Poesía sobre el poeta y sobre el poema*, se distinguen dos partes, dedicándose la una al poeta (pp. 63-70), y la otra al poema (pp. 71-80). Los autores comentados aquí son otra vez Borges, Luis Martínez Cuitiño, María Elena Walsh, Cristina Piña, Horacio Armani, Gustavo García Saraví, Alejandra Pizarnik y Alfredo Veiravé. Las visiones del hecho lírico van desde la proclamación de la autosuficiencia y autojustificación del poema (Walsh, Pizarnik), hasta el optimismo cósmico de quien ve en el poema un sitio de captación de la armonía universal (Veiravé), desde el reconocimiento de las dificultades y los fracasos en la génesis del verso (García Saraví), hasta la aceptación del dolor y el olvido por parte del poeta que recibe la palabra como una herencia irrenunciable que lo socava: *Di la palabra donde el mundo arda / dentro de ti, aquella donde mueras...* (Martínez Cuitiño) (p. 67).

El primer bloque se cierra con una breve *Conclusión* (pp. 81-84), que conduce enseguida al lector al segundo bloque del volumen, dedicado a la antología de los *metapoetas* argentinos contemporáneos (pp. 85-149). Los textos antologados se suceden según el orden alfabético de los apellidos de sus autores, y no según los temas o categorías discernidos en el primer bloque, debido a que éstos pueden aparecer combinados o interrelacionados en un mismo texto poético. A los autores ya transcriptos y analizados en la primera parte del libro se suman otros (la cantidad total de poetas seleccionados asciende a 81), como Julio Cortázar, Leopoldo Lugones, Eduardo González Lanuza, Luis Franco, Juan Filloy, Jorge Calvetti, Raúl Gustavo Aguirre, Leopoldo Marechal, Rodolfo Modern, Ricardo Molinari, Ulyses Petit de Murat, Antonio Requeni, Alfonsina Storni, Jorge Vocos Lescano, Atahualpa Yupanqui, Nélida Salvador, Graciela Maturo, el propio Federico Peltzer y tantos más que volverían la lista en extremo fatigosa. Los poemas se transcriben siempre en forma completa, y con la correspondiente mención de sus fuentes bibliográficas.

Podemos estar seguros de que este libro, de grata lectura, habrá de significar un auxilio de suma utilidad para los estudiantes y frecuentadores de la poesía argentina contemporánea.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

ROMEA CASTRO, CELIA, *Barcelona romántica y revolucionaria. Una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994, 407 pp. Textos introductorios de Lluís Permanyer y Lluís Izquierdo.

La obra se divide en cinco capítulos en los que se ocupa respectivamente: I: "El romanticismo en Catalunya y Barcelona". Allí presenta las características de los años en los que floreció el romanticismo literario y establece las coordenadas en las que se produjo el romanticismo, marco y mito de la incumbencia de la época, sin el cual no se hubieran producido estos cambios. Estudia las circunstancias que abonaron el terreno del romanticismo en Catalunya desde el punto de vista ideológico, político y social. Describe la importancia de Barcelona como sede de implantación. Analiza el impulso generado por las publicaciones *El vapor* y *El propagador de la libertad*, atendiendo el orden cronológico; II: "Barcelona, centro político de Catalunya". Muestra la preocupación de los autores de la época por resaltar la situación del momento y los acontecimientos de mayor relieve. Usa, como documentación, obras de autores de distintas tendencias; III: "Sociedad". En este capítulo se centra en describir cómo vivieron los habitantes de la ciudad de Barcelona en esta década. Utiliza como método operativo la división entre burguesía y proletariado para señalar las características de una sociedad estratificada; IV: "Topografía de la ciudad. Lugares relevantes". Elige los textos paradigmáticos que reflejan los autores estudiados. Describe las características de la ciudad amurallada para marcar el signo de opresión y la necesidad de liberarse; V: "Epílogo". Ordena cronológicamente los hechos más relevantes del período pero se remonta a los inicios del siglo XIX para explicar la razón de los hechos que se producen. Ejemplifica con una serie de textos "Anexos", de difícil hallazgo. Completa con una bibliografía separada por campos dentro de las ciencias humanas y sociales, incluyendo los textos literarios citados.

El trabajo pretende y logra profundizar en *la imagen literaria de un cronotopo urbano* concreto, estudia la ciudad de Barcelona durante la década en que se llevó a cabo la revolución burguesa. Tiene en cuenta los aspectos topográficos, históricos y sociales, tal como lo recogieron los escritores de los textos de diversos géneros seleccionados.

Explica que el motivo de elección de este período radica en que en él se establecieron las bases de lo que después ha sido el mundo moderno. Abona que en esos años Barcelona fue el motor que impulsó los cambios del país en diversos ámbitos.

Elige: busca, descubre y analiza, cantidad de textos compuestos por escritores que participaron en la acción, tanto progresistas como conservadores. Recorre guías importantes de la época en las que no encuentra el material deseado y se aboca a otras búsquedas para conseguirlo. Una vez halladas, analiza las obras que demarcan y ordenan las andanzas de personajes ficticios muy próximos a la realidad. Intenta recomponer el rompecabezas urbano de Barcelona a partir de la imaginería literaria, por eso trata de multiplicar las fuentes de información. En los *Prolegómenos* describe las etapas históricas y los documentos en los que se apoya para reflejar su realidad. Un inconveniente de los textos es que los escritores, como actores de esa circunstancia, daban por sobreentendidos datos que el autor o el escucha tenía incorporados, ya

sea mediante la información o la creación del mito. Metodológicamente aclara que la noción de cronotopo literario la toma del teórico Bajtín. Para cubrir el significado pragmático que no es abarcado por este concepto teórico, extrapola un término de la investigación literaria, la "metalepsis", que define como imagen literaria de un cronotopo urbano, como un tropo de sentencia por reflexión, que consiste en trasladar el sentido de una frase o de una idea en lugar de una palabra.

Consigna que el estudio se hace sobre la base de textos literarios producidos en el momento de la acción por los propios protagonistas. El mismo se realiza en un tiempo cronológico posterior al referido para adquirir la necesaria perspectiva histórica y para poder dar una visión de conjunto. Explica también las características del mito de la incumbencia y el papel que juega para analizar los espacios urbanos que recrea la literatura y la imagen de un cronotopo urbano.

La *Bibliografía* incluye: Catálogos, repertorios y diccionarios bibliográficos, Historia del urbanismo, Historia de España, Geografía e historia de la Catalunya y de Barcelona, Sociedad, Historiografía barcelonesa, Historia de la Literatura, Teoría y crítica literaria, Ensayos y estudios monográficos por géneros, Literatura y ciudad y, finalmente, la nómina de Textos literarios utilizados, que abarcan memorias, apólogos, pliegos sueltos y literatura, otra vez agrupada por géneros; y, finalmente, la nómina de Periódicos de la época en los que se apoya para la reconstrucción del cronotopo.

En la sección *Anexos*, que precede a la bibliografía, transcribe, desde la partitura y la letra del "Himno de Riego", pasando por distintas canciones de época, referidas al período abarcado, hasta los textos de las "Bullangas de Barcelona", incluyendo *La Jamancia*. También transcribe el diálogo entre Montjuich y Barcelona, titulado "Un castillo y una ciudad", la pieza bilingüe en un acto "El regreso, después del cólera", de 1835, la pieza bilingüe en un acto "La unión o la tía Scallona", para celebrar las fiestas de Barcelona.

Cada capítulo está precedido por el epígrafe de un texto literario que nos pone en el clima del momento social analizado. La autora logra establecer la identidad incuestionable de la ciudad en el momento propuesto en su estudio y recrea la circunstancia desde los documentos literarios que lo celebran, registran, critican o describen y así reconstruye la imagen de Barcelona, como indica el prologuista Lluis Izquierdo como una nueva ciudad de papel que prevalece sobre las estructuras físicas en las que se asienta la acción de la historia.

El trabajo de Celia Romea nos permite reconstruir la identidad de una etapa de la Barcelona decimonónica buscando su realidad de verdad en los textos histórico-literarios que hoy mantienen vivo ese cronotopo como una referencia de un mundo constituido en forma testimonial por la literatura. Como tal se constituye en un trabajo modelo de la comparatística en el área hispana.

TERESA I. GIOVACCHINI

Impreso en los Talleres Gráficos
CYAN, S.R.L.
Potosí 4471 – Buenos Aires
Agosto 1995

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