



# Letras

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

**Enero – Diciembre 1993**

## AUTORIDADES DE LA FACULTAD

### *Decano*

Lic. JUAN ROBERTO COURRÉGES

### *Directora de la Carrera de Letras*

Lic<sup>a</sup> TERESA IRIS GIOVACCHINI

### *Secretaria Académica*

Lic<sup>a</sup> ANGELA GARCÍA DE BERTOLACCI

## AUTORIDADES DE LA REVISTA

### *Director*

Prof. LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

### *Secretarias de Redacción*

Lic<sup>a</sup> TERESA IRIS GIOVACCHINI

Lic<sup>a</sup> ROSA E. M. D. PENNA

Prof<sup>a</sup> GRACIELA PUCCIARELLI DE COLANTONIO

### *Consejo de Redacción*

Dr. ÁNGEL J. BATTISTESSA (Academia Argentina de Letras); 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 Brook); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE (Università degli Studi di Pavia).

### *Consejo Asesor*

Prof<sup>a</sup> NILDA E. BROGGINI; Prof. CARMELO DI LEO; Prof<sup>a</sup> TERESA HERRAIZ DE TRESCA; Dra. MARÍA ESTHER MANGARIELLO; Prof<sup>a</sup> MARÍA C. N. REZZANO DE MARTINI y Prof<sup>a</sup> LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI.

### *Prosecretaria de Redacción*

Prof<sup>a</sup> ELSA GONZÁLEZ BOLIA

### *Consejo de Administración, Composición y Publicidad*

Prof<sup>a</sup> GABRIELA FERNÁNDEZ; Prof. JAVIER GONZÁLEZ y Prof<sup>a</sup> CECILIA VELA SEGOVIA

## HERMENÉUTICA Y ESTRUCTURAS HISTÓRICAS \*

Me parece oportuno iniciar con esta hermosa frase de Gadamer: "*Un pensiero autenticamente storico deve essere consapevole anche della propria storicità*".<sup>1</sup>

Hasta hoy la hermenéutica nunca había tenido gran difusión en Italia, a pesar de la obra precursora de Emilio Betti (hermano del dramaturgo Hugo) titulada *L'ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito* (Turín, 1948), obra de clara inspiración idealista como ya se ve a partir del título y de sus abundantísimas citas de filósofos alemanes en su mayoría. Hoy llegan a nosotros, después del hermoso e ignorado volumen de Peter Szondi,<sup>2</sup> los resultados del debate provocado por obras de los neo-hermeneutas, las de Eric D. Hirsch<sup>3</sup> y de David Hoy<sup>4</sup> inicialmente, y luego las de un buen número de autores italianos.

Es sabido que la hermenéutica nació como ciencia de la interpretación de textos religiosos y jurídicos. Su tarea era la de determinar los procedimientos adecuados para una correcta comprensión de los textos religiosos o legislativos y su finalidad declarada la de individuar la *intentio auctoris*, es decir la voluntad codificada del legislador en sus dictámenes. Uno de los principales obstáculos que siempre es necesario superar cuando se trata con textos no contemporáneos, es la dificultad de comprensión que los cambios lingüísticos, de la concepción de la vida o de otra índole producen. Los hermeneutas proponían, en consecuencia, dos actividades complementarias: una serie de reglas positivas (normas para la interpretación literal de los textos) y un llamado a la atención de carácter restrictivo (el hiato cronológico tenía que superarse con un profundo conocimiento de las diferencias que el paso del tiempo había puesto en acto). He aquí ya presente el evidente problema de la distancia histórica, que es fundamental también para el crítico literario de obras no contemporáneas.

---

\* Ponencia leída en el "*Convegno di studi internazionali in onore di Natalino Sapegno*", 30 de septiembre — 3 de octubre de 1991, Aosta y Saint-Vincent, Italia y publicada en italiano bajo el título "*Ermeneutica e strutture storiche*", en *Lettere Italiane*, nº IV, 1991, pp. 489-499.

<sup>1</sup> H. G. GADAMER, *Wahrheit und Method*, 3ª ed., Tübingen, Mohr, 1960; 1972 (trad. it.: *Verità e metodo*, Milán, Bompiani, 1983; 7ª ed, 1990), p. 350. N. del T.: "un pensamiento auténticamente histórico tiene que ser consciente de su propia historicidad".

<sup>2</sup> P. SZONDI, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt a M., Suhrkamp, 1975.

<sup>3</sup> E. D. HIRSCH JR., *Validity in Interpretation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967; Idem, *The Aims of Interpretation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976.

<sup>4</sup> D. C. HOY, *The Critical Circle; Literature, History, and Philosophical Hermeneutics*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1978.

Hay que decir que los primeros hermeneutas no se preocuparon demasiado por el problema y pensaron que podían resolverlo con el argumento de la sustancial inmutabilidad de la naturaleza humana o con la aplicación del difícilmente definible concepto de empatía. Con el correr del tiempo las dificultades se fueron presentando con mayor precisión. Pues, si bien es relativamente fácil comprender, en general, el significado de una frase, lo es mucho menos captar el significado de una serie de frases, el llamado significado transoracional. Y más aún, si pasamos al texto literario, no previsto entre los objetos de la hermenéutica, su sustancial polisemia, la abundancia de elementos connotativos y, a veces, su evidente ambigüedad ponen en duda la posibilidad misma de individuar unívocamente significados complejos y, con mayor razón, un sentido.

Se perfilaron entonces dos innovaciones posibles: una constructiva y otra destructiva. La innovación constructiva consiste en no focalizar ya la *intentio auctoris* sino la *intentio operis*. En efecto, a diferencia del autor que en mayor o menor grado es siempre huidizo, la obra se presenta disponible en su integridad y solidez, y por otro lado es el verdadero motivo y objeto de nuestro interés. Además la obra, como sabemos, se va emancipando del autor a medida que éste la compone, y más aún cuando ya la ha terminado. Por esto es que la intención del autor es importante como punto de partida o como instancia genética pero la obra, en cierto sentido, le guía la mano, actualizando las exigencias de su propia estructura como lo han reconocido muchos escritores, de Pirandello a Thomas Mann.<sup>5</sup> Agréguese finalmente que, con el tiempo, la obra aumenta su poder significativo como consecuencia del enriquecimiento de las competencias semánticas de los lectores. Esta circunstancia explica por qué los textos más importantes siguen inspirando nuevas interpretaciones y revelando nuevos significados.<sup>6</sup>

La segunda innovación, la destructiva, consiste en el reconocimiento (indiscutible en sí mismo) de que cualquier disquisición sobre la obra supone alejarse de ella y no hace sino multiplicar signos con irrefrenable entropía. De este modo la distancia histórica puede llevar a la cancelación del texto. Es en este momento que se nos revela preciosa esta afirmación de Tolstoi que Sklovskij toma de una carta del novelista ruso: "*Se volessi dire a parole tutto quello che volevo esprimere nel romanzo [Anna Karenina], dovrei riscrivere lo stesso romanzo che ho già scritto; e adesso i critici lo capiscono e possono esprimere in un articolo tutto quello che volevo dire. Mi congratulo con loro, posso dire con sicurezza qu'ils en savent plus long que moi*".<sup>7</sup> El origen de esta innovación se relaciona con ciertas alusiones de Pierce sobre la "semiosis ilimitada" y con un cierto escepticismo que a menudo recurre al sofisma.

---

<sup>5</sup> Véase los testimonios recogidos por M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, pp. 121-125.

<sup>6</sup> Por cuanto concierne a este concepto, ya muchas veces comentado, sigo fielmente las huellas de mi *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1974, p. 99.

<sup>7</sup> V. SKLOVSKIJ, *Teoría della prosa* [1925], Torino, Einaudi, 1976, p. 71. N. del T.: "Si quisiera decir con palabras todo lo que quise expresar en la novela [Anna Karenina], tendría que volver a escribir la misma novela que escribí. Hoy los críticos la interpretan y pueden expresar en un artículo todo lo que quise decir, los felicito, puedo decir con seguridad qu'ils en savent plus long que moi".

Porque en realidad, si nosotros queremos dedicarnos a la crítica no tenemos que 'hablar de la obra' sino que debemos afrontarla en su realidad y extraer, ordenar e interpretar todos los datos que puedan ayudarnos a comprenderla. No existe un discurso continuo y desenfrenado, hay un emisor (el autor), un receptor (el lector) y, como intermediario, un mensaje (la obra) que garantiza el primero y merece el máximo respeto del segundo.

Todos los movimientos críticos de este siglo se podrían clasificar observando la cadencia con la que se otorgó la preminencia al autor, a la obra o al lector respectivamente. La crítica post-romántica privilegió en general al autor, ya sea haciendo hincapié en sus datos biográficos e incluso caracteriales que serían determinantes para su actividad literaria, ya sea enfatizando la empatía y la intersubjetividad, cuando el crítico se esforzaba por identificarse con el autor, haciéndose partícipe de los sentimientos del último que la obra debería reflejar con fidelidad. Los post-románticos consideran que el hiato histórico es irrelevante. Más tarde, durante el período formalista y estructuralista se pone en evidencia la obra. Esta, con sus particularidades constructivas, fija el único punto de referencia seguro; el autor y sus sentimientos pueden ser ignorados y al lector no se le debe pedir más que una decodificación. También en este caso la distancia histórica no resulta pertinente dado que la permanencia de la obra en su totalidad es indiscutible y que el tiempo sólo puede influir físicamente dañando los textos. En las últimas décadas el lector (el único que, con mayor o menor exactitud y desde su estricta contemporaneidad, capta un significado de la serie de letras, palabras o frases que constituyen un texto) ha comenzado a reivindicar sus derechos. Desde esta tercera perspectiva el problema de la distancia histórica no se puede evitar dado que los lectores se sitúan uno detrás del otro indefinidamente en el tiempo, cada uno con su propia historicidad.

El éxito de la hermenéutica (que se ha acercado parcialmente al deconstruccionismo), aunque con desarrollos autónomos, ha sido notable en Alemania, donde se organizan uno tras otro congresos sobre "Poetik und Hermeneutik" cuyas ponencias se publican en una serie imponente de volúmenes, y en los EE.UU., gracias a los trabajos de Derrida y De Man. Se trata de una hermenéutica no referencial y anti-objetiva, una hermenéutica de la ausencia, una hermenéutica que rompe la relación entre significante y significado, o sea la relación en la cual se basa necesariamente cualquier posibilidad de comprensión. Se llega finalmente, como ha señalado Maurizio Ferraris, a una hermenéutica de la no comprensión, de la distorsión, de la 'desinterpretación'.<sup>8</sup>

A esta hermenéutica "malvada" quisiera contraponer una "buena" que continúe la antigua hermenéutica teológico-jurídica de Rambach, Chladenius, Schleiermacher o Dilthey, y que llegue hasta Gadamer, manteniendo, sin embargo, un difícil pero posible equilibrio entre las dos hermenéuticas contrapuestas. Gadamer abandona toda confianza en una posible consideración objetiva del texto. El texto se encuentra prisionero de su historicidad, mientras que a nosotros nos determinará la nuestra. No nos

---

<sup>8</sup> M. FERRARIS, *La svolta testuale. Il decostruzionismo: Derrida, Lyotard, gli "Yale Critics"*, Pavia, Cooperativa Libreria Universitaria, 1984.

queda otra posibilidad que partir de esta noción, del *wirkungsgeschichtliche Bewusstsein* o “consciencia de la determinación histórica”.<sup>9</sup> Continuidad y discontinuidad pertenecen al lenguaje y, más específicamente, a la “lingüística” [*Sprachlichkeit*] de la experiencia hermenéutica.<sup>10</sup>

Las prolíficas implicaciones del pensamiento de Gadamer han sido retomadas y elaboradas de diferentes maneras por teóricos de distintas escuelas y de distintas visiones historiográficas. Por el momento quisiera sólo utilizar las consecuencias de su término *Horizontverschmelzung*, “fusión de horizontes”. El horizonte es, para Gadamer, el contexto, o estado cognitivo, propio del autor de un texto, contexto que naturalmente está presente en el texto pero que, además es distinto del de quienes lo utilizan o leen.<sup>11</sup> El horizonte muda con los cambios históricos: el hermeneuta tendría que poder fusionar su propio horizonte con el del texto, superando la distancia histórica creada sin anularla. Esta es una fórmula que me parece aceptable puesto que tiene presente tanto los obstáculos de la comprensión como los esfuerzos para llegar a un entendimiento adecuado. No obstante creo que se debería insistir, aún más de lo que parecerían hacerlo estas fórmulas, en el intento de acercar o fusionar los horizontes. Intento muy familiar a los filólogos, cuyas actividades se centran completamente en volver cada vez más precisos los instrumentos interpretativos. El filólogo conoce también los obstáculos que encuentra con frecuencia y los vacíos que quisiera pero lamentablemente no puede colmar.

De todas maneras se ha verificado un cambio en el orden de los objetos de investigación. Mientras la vieja hermenéutica centraba su atención en el autor que funcionaba como legislador, la hermenéutica moderna adjudica la función de árbitro al lector o destinatario. Este cambio se ha producido también en muchos otros campos y, hoy en día por ejemplo, es muy visible en la teoría literaria. En efecto, se habla de teorías “orientadas hacia el lector”. Quizás esta nueva perspectiva se deba a la constatación empírica que no por ser obvia deja de tener importancia: también el crítico es un lector y por tanto sabe mucho más sobre la lectura (recepción) que sobre la escritura (emisión), sobre los significados que es capaz de percibir que sobre los implícitos en la obra.

La razón de que no sólo quienes aspiran a una cierta objetividad en la interpretación del texto sino también quienes la consideran imposible puedan invocar el nombre de Gadamer como autoridad, reside en los orígenes mismos de su pensamiento que trata de recuperar los derechos de la interpretación (ya enunciados especialmente por Dilthey), dejándose influenciar, al mismo tiempo, por el pensamiento de Heidegger. En otras palabras: el concepto de historicidad puede significar una contribución al hecho interpretativo si lo relacionamos con la obra y suponemos que la historicidad de ésta es en cierta medida conocible, pero puede, también, justificar a los adeptos de la interpretación salvaje si lo relacionamos con la serie de lectores que, prisioneros de su propia historicidad, jamás accederán a la “otra”, a la del texto.

---

<sup>9</sup> *Verità e metodo*, op. cit., p. 417.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 356-357; 432-433.

Dejando de lado, no sólo por necesidad de tiempo, la cuestión filosófica, quisiera detenerme brevemente a comentar los esfuerzos de quienes han tratado de basar su crítica en el subseguirse mismo de las interpretaciones. Me refiero a la "teoría de la recepción" que desde 1967 es la predominante en Alemania. Esta teoría se concentra en la historia de las interpretaciones en sentido amplio: desde la recepción de la obra o las reacciones inmediatas que haya provocado hasta el éxito, las imitaciones o las parodias de las que haya sido objeto. Es decir que estudia el hecho centralizando su atención en la tradición (*Ueberlieferung*) o, mejor aún, en el modo de supervivencia (*Fortleben*) de la obra. No podemos no ver con simpatía este intento de historia total. Las dudas nacen cuando se trata de precisar su funcionalidad estética, o sea cuando se pasa de una "teoría de la recepción" a una "estética de la recepción". Se sabe que cualquier actividad crítica parte del trabajo crítico precedente al que a veces desarrolla o perfecciona y otras veces contradice. Podríamos abrigar nuestras esperanzas, obviamente si lo quisiéramos, en el trabajo de una especie de "comunidad interpretativa" (como la llama Stanley Fish<sup>12</sup>) que suponga a todos los críticos de una determinada corriente interpretativa dedicados a desglosar un texto. Pero, ¿de qué manera individuar una dirección precisa en el trabajo realizado utilizando estrategias interpretativas que se subsiguen en el tiempo?

Es también difícil utilizar el concepto gadamerino de "horizonte de espera" [*Erwartungshorizont*] con finalidades estéticas. La causa de esto es que el horizonte de espera podría avalar tanto una poética clasicista, donde una obra es más apreciable cuando más corresponde al horizonte de espera, como una vanguardista, que juzga el mérito del producto nuevo según la sorpresa causada con respecto a lo esperado. En realidad, los adeptos de la teoría de la recepción eligen el segundo punto de vista, retomando los conceptos formalistas de "singularización" o de "desautomatización". Pero nosotros bien sabemos que ninguno de estos dos criterios tienen validez absoluta dado que, en las obras artísticamente significativas, innovación y conservación se encuentran siempre en tensión dialéctica y que la innovación sola no es de por sí garantía de calidad textual.

Quizás sea útil, a esta altura, retomar algunos conceptos ya presentados con anterioridad. Vemos que, evidentemente, la teoría de la recepción ha sido precedida por las elaboraciones conceptuales de la escuela de Praga, especialmente las de Jan Mukarovsky, Félix Vodicka y Jiri Levy. Me interesa aquí el jefe de la escuela, Mukarovsky, y, más precisamente, un trabajo suyo de 1936: *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*. Mukarovsky afirma que "*la stessa opera d'arte non è affatto una grandezza costante: ad ogni spostamento nel tempo, nello spazio o nell'ambiente sociale muta la tradizione artistica attuale attraverso il cui prisma l'opera viene percepita; per effetto di questi spostamenti muta anche l'oggetto estetico che nella coscienza dei membri di una data collettività corrisponde all'artefatto materiale, all'oggetto creato dall'artista*".<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> S. FISH, *C'è un testo in questa classe?* (1980), Turín, Einaudi, 1987, pp. 102-108.

<sup>13</sup> J. MUKAROVSKY, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* [1936], Turín, Einaudi, 1971, p. 96. N. del T.: "la misma obra de arte no tiene, de ninguna manera, una magnitud

El concepto de “norma” nos sirve de guía en esta mudanza a través del tiempo. La norma es una subclase del “valor”, entendido como “*capacità che una certa cosa ha di servire per il conseguimento di un dato scopo*”.<sup>14</sup> El valor tiene, en primera instancia, un carácter subjetivo pues se mide en base a los intereses y a los fines de un individuo; pero, “*di vera norma si può parlare solo nel momento in cui si tratta di fini generalmente riconosciuti rispetto ai quali il valore viene avvertito come esistente indipendentemente dalla volontà e dalla decisione soggettiva dell'individuo, in altre parole come fatto della cosiddetta coscienza collettiva; qui si situa anche il valora estetico, che fornisce la misura del piacere estetico*”.<sup>15</sup>

El discurso de Mukarovsky es muy vasto porque tiene presente —y en su época no era para nada común— que el valor estético de la obra constituye sólo una de sus funciones y que la presencia o ausencia de tal valor y su cantidad cambian con el paso del tiempo, en relación a una misma obra. Bien sabemos cuántas obras de la antigua Grecia o de la Edad Media han sido presentadas en su tiempo con finalidad principalmente religiosa y accesoriamente estética, mientras que hoy día las leemos exclusivamente desde esta última perspectiva. Lo que ahora nos interesa es que la insistencia en el concepto de norma nos da una clave para comprender los cambios de acento en la lectura de los textos sin poner en discusión nuestra capacidad para comprenderlos. Somos conscientes de las normas vigentes pero, además, podemos individualizar las caducas o las que están en vía de extinción.

Mukarovsky es decididamente objetivista. El mismo afirma: “*Esistono... nell'obiettiva costituzione della cosa (portatrice della funzione estetica) determinati presupposti che facilitano il piacere estetico. La potenza estetica naturalmente non è inerente al soggetto: perché i presupposti obiettivi possano farsi valere, debbono trovare una risposta nella costituzione del soggetto*”.<sup>16</sup> Presupuestos objetivos por un lado y respuesta del sujeto por el otro son la solución que salva la obra y la historia sin por eso dejar de valorizar al sujeto, al lector.

Las reflexiones de Mukarovsky nos ayudan, creo, a distinguir entre hermenéutica, teoría de la recepción y crítica orientada hacia el lector. Estimo que el primer punto a considerar sea el siguiente: es preciso distinguir entre repercusiones estéticas

---

constante. Con cada cambio en el tiempo, en el espacio o en el ambiente social cambia la tradición artística reinante y, por consecuencia, la lente con la cual necesariamente se percibe la obra. Como efecto de estos traslados, cambia también el objeto estético que en la consciencia de los miembros de una determinada colectividad corresponde al objeto material, al artefacto creado por el artista”.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 61. N. del T.: “capacidad que una cierta cosa tiene para ayudar a alcanzar una determinada finalidad”.

<sup>15</sup> *Ibid.*, N. del T.: “se puede hablar de norma propiamente dicha sólo cuando se trata de fines socialmente reconocidos con respecto a los cuales se considera al valor como existente independientemente de la voluntad y de la decisión subjetiva de un individuo, en otras palabras, como un hecho de la llamada conciencia colectiva. Aquí también se ubica el valor estético, o sea el que proporciona la medida del placer estético”.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 64. N. del T.: “Existen [...] en la constitución objetiva de la cosa (que sustenta la función estética) determinados presupuestos que facilitan el placer estético. La potencia estética, por supuesto, no es esencial al sujeto, pero, para imponerse, los presupuestos objetivos deben encontrar una respuesta en la constitución del sujeto”.

y repercusiones cognitivas (hermenéuticas) de la distancia histórica. Es evidente que el relativismo histórico de Mukarovsky se refiere sólo a la estética, dando por sentada la objetividad de la obra literaria como hecho comunicativo. Sobre el primer punto (repercusiones estéticas) es imposible no darle razón puesto que verdaderamente las interpretaciones cambian en el tiempo con la mudanza del gusto y, en general, de las presuposiciones culturales de los lectores. Si la historia es siempre historia contemporánea, según dice el apotegma de Croce, también el gusto con el que se leen las obras literarias es siempre el contemporáneo. Podremos acopiar noticias sobre el gusto de la época de composición, quizás también sobre el del autor de la obra pero, en general, nos será imposible compartirlo.

En cambio, con respecto a la comprensión (repercusiones cognitivas) hay que decir que ésta es muy posible, aunque con ciertos límites. En su base se encuentra, por cierto, la *Sprachlichkeit* de la que nos habla Gadamer. La lengua es la relación más consistente y comprensible que nos acerca a una obra del pasado, tanto más si ha sido realizada en un idioma que aún hoy hablamos. A superar los cambios que el tiempo y cada escritor aportan a la lengua, nos ayuda una ciencia específica: la historia de la lengua. También nos ayuda, para la comprensión sistemática de una obra, la tan maltratada visión estructuralista. En efecto, ella nos ayuda a poner en relación elementos análogos u opuestos, a individualizar relaciones internas, a reconstruir las estructuras fundamentales y las microestructuras que, con delicado equilibrio, las recuerdan e interrelacionan. Si se nos reprochara que postergamos la definición de los valores, tal reproche se transformaría en una alabanza si se piensa que el análisis cuanto más completo es, más profunda es la comprensión a la que nos lleva, mientras que los juicios de valor son siempre históricamente transitorios. El crítico, naturalmente, debe formular estos juicios como colofón necesario de sus análisis (por otro lado también inmersos en el fluir del tiempo) si desea merecer tal apelativo; pero siempre debe tener presente que tales juicios se relacionan con su posición histórica y con su gusto, que tiene también una ubicación histórica definida.

Se podrá decir que la comprensión lingüística no lo es todo. Es claro, pero existen procedimientos bien conocidos para profundizar las condiciones culturales, las corrientes de pensamiento, las poéticas, los comportamientos sociales, etc., en los que una obra se enmarca. A veces constatamos que estamos bien informados, a veces distinguimos lagunas que más tarde colmarán nuevos documentos o una mejor lectura de los ya existentes. Los historiadores y filólogos siguen trabajando y no lo hacen ciertamente para alcanzar una ilusión quimérica. También los intentos de reducir a la unidad estas investigaciones son prometedores (pienso en la escuela culturoológica de Tartu que, al menos en cuanto se refiere a la literatura rusa, ha brindado ejemplos esclarecedores).

Pasemos a considerar la crítica orientada hacia el lector. Hay que reconocer que se mueve en un círculo vicioso. Si se da al lector toda la responsabilidad sobre el sentido no se pueden evitar las conclusiones de carácter subjetivo, pues se encuentra en la pendiente de una temporalidad sin regreso. Por tanto, mi segunda propuesta es la de restablecer el circuito comunicativo en su plenitud: emisor → mensaje → receptor. Dentro de esta terna el lector sigue siendo quien capta un sentido a partir del texto, pero este sentido no puede contradecirlo en su función de estructura comuni-

cativa ni prescindir del hecho de que esta estructura ha sido puesta a punto por un emisor, en una determinada situación y con una clara intención comunicativa. El autor es quien filtra desde una óptica personal los elementos culturales, epistémicos, literarios y existenciales que aparecen “codificados” en la textualidad de la obra. El autor es quien recoge, opone dialécticamente, potencia o neutraliza las distintas voces que el texto organiza según la visión polifónica de Bachtin. También la crítica de las variantes nos ha enseñado a indagar no sólo “cómo está hecha” la obra, sino también “cómo ha sido hecha”. A esta altura, y sólo a esta altura, el autor se retira entre los bastidores para dejar el escenario al texto.

Si bien no se trata de volver a la *intentio auctoris*, es necesario decir que el conocimiento del emisor como elaborador y responsable, además de destinador de la obra, nos ayuda a focalizar nuestro objeto desde una perspectiva clara. Como se ha visto, la obra tiene una autonomía estructural propia y separada del autor y sus significados son más numerosos de los que han sido puestos intencionalmente. Pero esto no significa que la determinación de los elementos inaugurales del mensaje no sea imprescindible cuando el destinatario debe sintonizar la frecuencia de onda adecuada para la decodificación.

Algunos representantes de la teoría de la recepción, en especial Harald Weinrich y Wolfgang Iser, han publicado reflexiones muy interesantes sobre este punto.<sup>17</sup> Hablan de “instrucciones” presentes en el texto que tienen la finalidad de facilitar la comprensión, aunque sucesivamente Iser insiste en los “hiatos” que, obligando al lector a integrarlos para completar el sentido, quedan disponibles a los esfuerzos de su interpretación. Estos intentos son dignos de profundización pues nos permitirían volver a focalizar nuestra atención sobre la objetividad del texto sin dar por adquirido o definitivamente adquirible su sentido. Y también para apoyar la siguiente afirmación: “*Le strutture non sono cose inerti né oggetti stabili. Esse emergono a partire da una relazione instauratasi tra l'osservatore e l'oggetto; si destano in risposta a una domanda preliminare, ed è in funzione di questa domanda posta alle opere che si stabilirà l'ordine di preferenza dei loro elementi decifrati. E' al contatto con la mia interrogazione che le strutture si manifestano e si rendono sensibili, in un testo da molto tempo fissato sulla pagina di un libro*”. La cita es de un texto de Jean Starobinsky.<sup>18</sup>

Queda aún el hecho, ya notado, de que la fenomenología de la comunicación literaria divide el circuito de la comunicación en dos segmentos: emisor → mensaje

---

<sup>17</sup> Del primero véase *Per una storia letteraria del lettore* [1967], en R. C. HOLUB (recopilador), *Teoría della ricezione*, Turín, Einaudi, 1989, pp. 27-42; del segundo *L'atto della lettura. Una teoría della risposta estetica* [1978], Bolonia, Il Mulino, 1978, y mi introducción al libro.

<sup>18</sup> En C. SEGRE (recopilador), *Strutturalismo e critica* [1965], Milán, Il Saggiatore, 1985, 2ª ed. p. 35. N. del T.: “Las estructuras no son cosas inertes ni objetos estables. Ellas vienen a la luz a partir de una relación que se establece entre el observador y el objeto. Se hacen evidentes cuando se responde a una pregunta preliminar y es en función de esta pregunta hecha a las obras que se establecerá el orden de preferencia de sus elementos una vez descifrados. Las estructuras de un texto cristalizado precedentemente en las páginas de un libro se manifiestan y se vuelven sensibles sólo al contacto con mis interrogaciones”.

y mensaje → destinatario.<sup>19</sup> Esta división hace imposible ese *feedback* tan útil en la conversación cotidiana que confirma o no la exactitud de la decodificación. Mientras que los interlocutores de un diálogo comparten la situación, el texto literario, para compensar esta importante falta, incorpora en sí mismo la situación comunicativa en la que fue elaborado. Esta incorporación nos proporciona muchos de los instrumentos necesarios para sintonizarnos con el texto, o sea, para concebirlo dentro del fluir de la historia.

Hoy no todos dan tanta importancia a la historia pero no puedo callar el salto epistémico existente entre la historiografía de escuela hegeliana y las nuevas acepciones de la historiografía. La primera tenía, por así decir, un giroscopio interno, era finalizada y glorificante. Hoy, en cambio, debemos acostumbrarnos a una nueva historiografía, a una historiografía que nos abandona en medio de la historia y nos deja buscando los puntos de apoyo, las triangulaciones y las amarras momentáneas.

CESARE SEGRE  
*Universidad de Pavia*

*Hugo E. Lombardini (traductor)*

---

<sup>19</sup> Véase C. SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.



## REALISMO Y SIMBOLISMO EN LA GEOGRAFÍA DEL *AMADÍS DE GAULA*

### *La Insula Firme y sus dimensiones*

#### *Introducción*

Estudiamos en este trabajo<sup>1</sup>, a partir del caso concreto de las dimensiones de la Insula Firme del *Amadís de Gaula* y de los numerales que las cuantifican, el problema de la relación entre los valores literal y simbólico de los numerales. Encuadramos la consideración del valor simbólico de los numerales dentro del concepto más amplio de *función literaria de los numerales*, entendiendo a éste con la extensión definida de *función no exclusivamente cuantificadora de los numerales*. La función literaria corresponde por tanto a ciertos usos derivados o traslaticios de los numerales, que se explican por los contextos culturales particulares, y que consisten en adjudicar al numeral, aparte de su valor cuantificador primero, otros valores connotativos de índole estructurante, estilística o simbólica.<sup>1bis</sup>

Dentro del *género* de la función literaria destacamos principalmente la *especie* de la *función simbólica* de los numerales. No cuadra aquí abordar una teoría del símbolo ni discernir los múltiples sentidos y definiciones de este concepto; tampoco cuadra embarcarnos en la discusión, a menudo bizantina, sobre los límites precisos entre símbolo y alegoría. Sirvanos simplemente postular la siguiente definición de símbolo, pergeñada *ex profeso* del modo más abarcador posible: *el símbolo es una representación sensible o material de alguna realidad inmaterial, que se funda en el principio de analogía entre lo simbolizado y lo simbolizante, y está dotado de polisemia y de un carácter totalizador que lo constituyen en una forma de conocimiento superior e irreductible a términos de mera razón discursiva.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Desarrollamos en este artículo uno de los puntos que hemos estudiado en nuestra investigación *La función literaria de los numerales en el Amadís de Gaula*, 2 vols., 711 pp., 1992 (trabajo inédito); llevada a cabo con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

<sup>1bis</sup> Cfr. sobre este tema los artículos de FRANCISCO MARCOS MARÍN "Cuando los numerales no representan número", *Lexis*, XIII, 2 (1989), 161-201; y "Los numerales: contraste y tipos", *Lea*, XI (1989), 13-44.

<sup>2</sup> Remitimos, para todo lo referente a la teoría del símbolo, a FERNANDO BOASSO, "Símbolo y mito", en *Literatura y hermenéutica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1986, pp. 71-107; EDGAR DE BRUYNE, *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1959, vol. II, cap. VII, pp. 316-384; JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985, 6 ed., pp. 15-47; MIRCEA ELIADE, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1956; RENÉ GUÉNON, *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, Buenos Aires, Eudeba, 1969; y PAUL RICOEUR, "Poética y simbólica", en *Introducción a la práctica de la teología*, Madrid, Cristiandad, 1984, pp. 43-69. Del mismo Ricoeur, véase también "Palabra y símbolo", en su *Hermenéutica y acción*, Buenos Aires, Docencia, 1985, pp. 7-25.

Lo que sí nos interesa subrayar es que la función simbólica de un numeral no niega su primera y básica función cuantificadora, sino que la supone, la trasciende y en cierto modo la completa, cargándola de nuevos sentidos; lo cualitativo *se añade* a lo cuantitativo, sin reemplazarlo ni anularlo. Esta premisa es de capital importancia, ya que nos permitirá demostrar en el ejemplo de *Insula Firme* y sus medidas cómo los valores literal o real y simbólico de los numerales establecen una relación no de exclusión, sino de complementación y mutua potenciación.

### *Realismo y Simbolismo*

El *Amadís de Gaula* es una novela medieval de caballerías,<sup>3</sup> y como tal evidencia y transmite una cosmovisión característica del medioevo que consiste en la concepción del mundo como alegoría, fundada en la *simpatía universal* y en las analogías y correspondencias entre los distintos planos de la realidad. El universo entero se presenta así, según piensa Edgar de Bruyne, como “[...] un inmenso símbolo de lo invisible, cuya unidad radical se traduce por correspondencias misteriosas entre las más diversas partes”.<sup>4</sup> Pero esta concepción del mundo como símbolo no niega, antes bien incluye e integra, la consideración del mundo como realidad de suyo, como cosa en sí misma: las realidades del universo, no por el hecho de *simbolizar* dejan de *ser* ellas mismas; por el contrario, pueden simbolizar precisamente porque primero son. La idea de un cosmos alegórico donde cada elemento de la realidad, debidamente codificado, contribuye a integrar un enorme sistema simbólico que coincide con el mundo mismo, ha llevado a menudo a quienes intentan penetrar e interpretar la cultura de la Edad Media a un notorio error, consistente en no ver en el mundo de los medievales más que su aspecto simbólico, sobrevalorando así en cada elemento su condición de símbolo en desmedro de su propia realidad autónoma y autosuficiente. De esta manera, se tiende a distinguir, al emprender el estudio de una obra medieval, los aspectos simbólicos de los netamente *realistas*, entendiendo la relación *simbolismo-realismo* en términos de exclusión recíproca: un elemento será simbólico o realista.

Por nuestra parte, queda dicho que rechazamos de plano esta idea. La relación entre simbolismo y realismo no sólo no es excluyente, sino que en rigor de verdad hay que afirmar que todo símbolo requiere de la existencia *real* del elemento simbolizante para poder establecer relación analógica con el elemento simbolizado. Se trata casi de una obviedad; dice San Buenaventura que “...*creaturae possunt considerari ut res vel ut signa*...”<sup>5</sup>; pero hay que agregar a esto que antes de operar como *signa* deben ser

---

Comprenderá el lector que las obras que tratan sobre este tema son numerosísimas; nos permitimos citar sólo algunas de localización más sencilla y de utilización más frecuente.

<sup>3</sup> No entramos aquí a diferenciar *libros* de caballería de *novelas* de caballería, como quiso MARTÍN DE RÍQUER en *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1967; y como recogen también LILIA E. F. DE ORDUNA, “Actualización y actualidad de la literatura caballerescas”, *Letras*, I (1981), 73-89; y JUAN BAUTISTA AVALLE ARCE, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, F.C.E., 1990.

<sup>4</sup> EDGAR DE BRUYNE, *Estudios de estética medieval*, vol. II, p. 357.

<sup>5</sup> *Apud* *ibíd.*, p. 318.

res. Ningún ente puede significar si primero no es, ninguna realidad puede aludir simbólicamente a otra si primero no se alude a sí misma, ninguna cosa puede ser símbolo de otra si antes no se afirma en su propio ser, para poder así, a partir de su propia realidad sensible, establecer el conjunto de datos inteligibles en que fundar toda posible analogía con la cosa simbolizada. En consecuencia y en síntesis, la concepción de un mundo-símbolo *no excluye, ni anula, sino que incluye, implica, integra y potencia* la evidencia de un mundo-real. Contra quienes sostienen lo contrario reacciona Edgar de Bruyne:

Muchos autores modernos han sido de tal manera fascinados por el alegorismo medieval, que no han visto más que eso. La ciencia de la Edad Media, creen, es medularmente simbólica, la literatura se caracteriza por una técnica abusiva de la alegoría abstracta; la estética, aun la de Dante, gravita enteramente en torno al placer ingenuo y refinado del enigma y la metáfora. Nada hay más falso que tamaña exageración. Desde San Agustín y todo a lo largo del siglo XII, la Biblia vale ante todo por el sentido histórico o inmediato de las realidades que cuenta o de los preceptos que expone.<sup>6</sup>

El mismo autor ejemplifica el concepto arriba esbozado con una de las creaciones artísticas más propias de la Edad Media, la catedral:

Hay que suponer entonces que una iglesia, antes de ser una alegoría, es, ante todo, un edificio con medidas y proporciones impuestas por el sentido "literal" de la arquitectura: debe comprender ventanas que sean ventanas, bóvedas que sirvan para abovedar, piedras trabadas con cemento con valor propio, etc. El sentido alegórico de todos estos elementos y de los "números" figurados en ellos, no puede cambiar en nada la belleza puramente formal y "literal" [...].<sup>7</sup>

Y finalmente Bruyne ciñe su argumento al caso particular del simbolismo numérico, que es lo que más nos interesa aquí:

Cuando descubrimos una medida numérica sea en un texto, sea en una cosa de la naturaleza o en una obra de arte, podemos descubrir allí la significación mística aplicando una de las nueve reglas (de Hugo de San Víctor) [...]. Bien entendido que esta significación mística no cambia para nada la realidad literal del número y no puede estar jamás en contradicción con el conjunto de los datos tal como se revelan por otra parte en su significación natural.<sup>8</sup>

En un plano ya más general y no exclusivamente ceñido al simbolismo medieval, Juan Eduardo Cirlot, René Guénon y Mircea Eliade han dicho lo suyo, en relación con el tema que nos ocupa. Cirlot considera que contraponer lo simbólico a lo histórico como términos excluyentes constituye "[...] uno de los errores más lamentables, en relación con las interpretaciones [...] de la teoría simbolista".<sup>9</sup> Guénon, por su parte, niega enfáticamente que el sentido simbólico anule o excluya el histórico o literal, y considera que tanto el significado histórico cuanto el simbólico son en verdad funciones o formas de una única realidad o principio metafísico:

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 317.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, pp. 358-359.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 360. El mismo Edgar de Bruyne se ha ocupado de la no contradicción entre los sentidos literal y simbólico en su *Historia de la estética*, Madrid, B.A.C., 1963, vol. II, p.579: "Antes de convertirse en signos (las realidades) han de ser cosas. Su sentido y belleza alegóricos, pues, estriban en su belleza y estructura ontológica [...]. Por supuesto, la naturaleza propia y fundamental merece tanta atención en sí misma como su significación simbólica".

<sup>9</sup> JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, p. 17.

En effet, on a trop souvent tendance à penser que l'admission d'un sens symbolique doit entraîner le rejet du sens littéral ou historique; une telle opinion ne résulte que de l'ignorance de la loi de correspondance qui est le fondement même de tout symbolisme, et en vertu de laquelle chaque chose, procédant essentiellement d'un principe métaphysique dont elle tient toute sa réalité, traduit ou exprime ce principe à sa manière et selon son ordre d'existence, de telle sorte que, d'un ordre à l'autre, toutes choses s'enchaînent et se correspondent pour concourir à l'harmonie universelle et totale, qui est, dans la multiplicité de la manifestation, comme un reflet de l'unité principielle elle-même.<sup>10</sup>

Por último, y un poco a modo de conclusión y resumen de este problema, oigamos a Mircea Eliade:

Todavía recientemente, la vieja querrela entre los "simbolistas" y los "realistas" ha estallado de nuevo a propósito de la arquitectura religiosa del antiguo Egipto. Las dos posiciones sólo son irreconciliables en apariencia [...]. No hay que creer que la implicación simbólica anula el valor concreto y específico de un objeto o de una operación; aún cuando la alzada se denomine falo —como sucede en ciertas lenguas austroasiáticas—, y la siembra se asimile al acto sexual —como sucede en muchísimas partes del mundo—, de ello no se sigue que el agricultor "primitivo" ignore la función específica de su trabajo, y el valor concreto, inmediato, de su instrumento. El simbolismo *añade* un nuevo valor a un objeto o a una acción, sin que por ello queden afectados sus valores propios o inmediatos. Aplicándose a un objeto o a una acción, el simbolismo los "abre". El pensar simbólico hace "estallar" la realidad inmediata, pero sin disminuirla ni desvalorizarla.<sup>11</sup>

Nuestra tarea consistirá en demostrar la validez de este principio general de no exclusión de los sentidos literal y simbólico, aplicándolo a la consideración de un elemento concreto del *Amadís de Gaula*, el de las dimensiones de la Insula Firme, que involucra a su vez dos aspectos para tener en cuenta: el del simbolismo y realismo numéricos, y el del simbolismo y realismo geográficos. Dijimos ya sobre lo primero, acerca de lo que entendemos por función literaria y función simbólica de un numeral, al comenzar este artículo. Vayamos pues ahora a la geografía del *Amadís*.

### La Geografía Amadisiana

Es un lugar común de la crítica el afirmar que la geografía del *Amadís* es imaginaria y fantasiosa. Si bien no han faltado críticos que intentaron identificar algunos topónimos de la obra con sitios geográficos reales, lo cierto es que dichas identificaciones se han hecho siempre a modo de excepción respecto de una norma general que parecía consagrar definitivamente el carácter no realista de la geografía amadisiana.

Han tratado el tema geográfico en el *Amadís de Gaula* estudiosos como Grace Williams, A. K. Jameson, María Rosa Lida de Malkiel, Edwin Place, Frank Pierce, Juan Bautista A Valle Arce y Aquilino Suárez Pallasá; de todos ellos, es el último quien al parecer ha logrado dar con la clave del problema, que podría formularse así: la

<sup>10</sup> RENÉ GUÉNON, *Le symbolisme de la croix*, Paris, Les Editions Vêga, 1970, p. 12.

<sup>11</sup> MIRCEA ELIADE, *Imágenes y símbolos*, p. 191.

geografía del *Amadís* no es imaginaria sino *poética*, y procede de un *sustrato geográfico real*.

Grace Williams intenta en su monografía "The *Amadís* question", pionera de la crítica amadisiana, una identificación de varios topónimos del *Amadís* con nombres análogos de la literatura artúrica y con los posibles lugares geográficos reales que correspondan a aquéllos. Se basa sobre todo en las similitudes fonéticas de los nombres, sin detenerse demasiado en un trabajo de crítica.<sup>12</sup> Identifica Gaula con Francia o Gales, según los distintos puntos de la obra en que se la alude, atendiendo a los medios de traslado.<sup>13</sup> Muchos nombres quedan sin resolver.

A. K. Jameson establece por primera vez una relación entre la geografía del *Amadís* y la historia, abriendo así el camino que Suárez Pallasá acabará de recorrer; en concordancia con su tesis de un autor de nacionalidad francesa, identifica Gaula con Francia.<sup>14</sup> María Rosa Lida, por su parte, apartándose de la *matière de Bretagne*, es quien primero relaciona la toponimia del *Amadís* con la materia troyana, pero no estudia el problema del realismo geográfico.<sup>15</sup>

Edwin Place ha tratado el tema geográfico en relación con la ubicación de Gaula, que sitúa en la Bretaña francesa.<sup>16</sup> Place no toca empero el tema del realismo geográfico, y tampoco lo hacen quienes desde entonces han estudiado la geografía del *Amadís* desde un ángulo u otro, como Frank Pierce<sup>17</sup> y Juan Bautista Avalle Arce.<sup>18</sup>

---

<sup>12</sup> Cfr. GRACE WILLIAMS, "The *Amadís* questions", *Revue Hispanique*, XXI (1909), 1-67 (vid. sobre todo pp. 40-50).

<sup>13</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 46.

<sup>14</sup> Cfr. A. K. JAMESON, "Was there a French original of the *Amadís de Gaula*?", *The Modern Language Review*, XXVIII (1933), 176-193.

<sup>15</sup> Cfr. MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, "El desenlace del *Amadís* primitivo", en su *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Losada, 1984, pp. 185-194.

<sup>16</sup> Cfr. EDWIN B. PLACE, "Amadís of Gaul, Wales or what?" *Hispanic Review*, XXIII (1955), 99-107. Del mismo autor y sobre el mismo tema vid. "Estudio literario sobre los libros I a III", en *Amadís de Gaula*, Edición y anotación por Edwin B. Place, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, vol. III, pp. 936-937.

<sup>17</sup> Cfr. FRANK PIERCE, *Amadís de Gaula*, Boston, Twayne Publishers, 1976, chapter 7: "Description, background, geography and language", pp. 141-157 (vid. sobre todo pp. 151-152). El crítico observa que conviven en el *Amadís* sitios reales e imaginarios, y vincula los topónimos de la obra con los ciclos bretón y troyano. Los lugares que considera reales, sin embargo, son los obvios: Roma, Londres, Escocia, Irlanda, Grecia, Constantinopla, etc. No podemos decir por tanto que Pierce haya planteado críticamente el tema del realismo geográfico en lo referido a los topónimos verdaderamente problemáticos.

<sup>18</sup> Avalle Arce intenta identificar algunos topónimos basándose también él, las más de las veces, en los datos ofrecidos por la literatura artúrica; lo hace tanto en su ya citado *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, cuanto en la introducción y notas a su edición del *Amadís* (GARE RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, Edición de Juan Bautista Avalle Arce, Espasa Calpe, 1991, 2 vols.). Otras veces, empero, el crítico se aparta de las fuentes artúricas y propone soluciones que no acaban de convencer, como la identificación de la amadisiana insula de Mongaça con la africana ciudad y puerto de Mombasa, en Kenya. (Cfr. *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, p. 212). Es fácil advertir que Avalle Arce se deja arrastrar aquí por la mera semejanza fonética de ambos nombres, y no considera en nada el hecho de que los tiempos de marcha relativamente breves que el texto consigna para viajes por mar entre Gran Bretaña y Mongaça, aconsejan no situar esta isla más allá del Atlántico Norte. Como veremos más adelante, Suárez Pallasá identifica Mongaça con Anglesey, en el mar de Irlanda.

Ninguno de los autores citados, por otra parte, se detiene en la medición de las distancias y los correspondientes plazos de marcha entre los topónimos identificables. Esta tarea de medición, único método posible para, a partir de los topónimos identificables, intentar localizar los demás, ha sido emprendida por Aquilino Suárez Pallasá en una ponencia presentada ante las Terceras Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval de la Universidad Católica Argentina, en 1990. El crítico expone así su *modus operandi*, en relación con el objeto específico de su estudio, la localización e identificación de la Insula Firme:

[...] tendremos en cuenta los siguientes principios metodológicos: 1) como todo punto en el espacio puede determinarse por sus relaciones con otros puntos dados, determinación del lugar real de la I(nsula) F(irme) por las relaciones del lugar poético deducidas del texto; 2) identificación de los lugares involucrados en el procedimiento anterior por la pertenencia de sus nombres a una tradición topográfica histórica o poética y por sus propias relaciones con otros lugares; 3) corrección del texto en función de los principios precedentes y sobre base filológica y paleográfica.<sup>19</sup>

El trabajo de Suárez Pallasá se funda en el manejo de fuentes artúricas e historiográficas clásicas y medievales, con especial referencia a las obras de historia inglesa; logra identificar y ubicar en el mapa numerosos topónimos, gracias a las mediciones que realiza apoyándose en los datos que brinda el propio texto de *Amadís*, casi siempre muy preciso en su afán de consignar distancias y tiempos de trayecto a leguas y días contados. Estas distancias y estos tiempos —y por lo tanto los numerales que los cuantifican— son, las más de las veces, *reales*, y median entre lugares también reales de un mundo que, aunque poéticamente transfigurado, responde a una geografía real. En el marco de esta geografía de base real, algunos topónimos amadisianos hasta ayer tenidos por fantasiosos quedan perfectamente identificados: *Lubayna* es Lewes —en Inglaterra, y no la Lovaina belga—; *Monte Aldín*, Saint Albans; *Sobradisa*, la parte occidental de Gales del sur vecina a Cardigan; *Gabalumba*, Llandovery; el *puerto de la Vega*, Salisbury; *Ganota*, Shaftesbury; *Angaduza*, la antigua Venedotia, al norte de Gales; *Vegil*, Bexley; la *ínsula de Mongaça*, Anglesey —antigua Mona, Monia o Monapia, en el mar de Irlanda—; *Sadiana*, Split, en Dalmacia. Y otros tantos lugares que, por no alargar innecesariamente la lista, nos excusamos de añadir.

La geografía amadisiana es de base realista, y las distancias y los tiempos de marcha entre sus sitios reales se miden por tanto según cuantificaciones numéricas también reales. Pero si, como hemos venido repitiendo insistentemente, los valores literal o realista y simbólico no son excluyentes sino complementarios y solidarios, bien podemos encontrar y de hecho encontramos —por ejemplo— tiempos de trayecto cuya cuantificación se exprese a través de numerales que sean a la vez realistas y simbólicos. Tales los casos de los siguientes fragmentos:<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> AQUILINO SUÁREZ PALLASA, "La Insula Firme del *Amadís de Gaula*", Ponencia leída en las Terceras Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, 1990. (Esta ponencia, al día de hoy inédita, se encuentra en el momento de redactar estas páginas en prensa en las *Actas* de las Jornadas; la publicación no incluye, empero, las abundantísimas y medulares notas del trabajo).

<sup>20</sup> Citamos todos los textos de la obra por *Amadís de Gaula*, Edición y anotación por Edwin B. Place, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959-1969, 4 vols.

Esto así concertando, tomando consigo (la doncella de Dinamarca) a Durín, su hermano, y a vn sobrino de Gandales, que Enil se llamaua, [...] hazia Escocia entraron en vna barca y en cabo de siete días que nauegaron, fue arribada en Escocia en vna villa que llamaua Poligez, y desde allí se fue derechamente al castillo de Gandales [...].<sup>21</sup>

Pues aquella flota (de los de Amadís) fue por el mar con tal tiempo que a los siete días arribaron vn día antes del alua al castillo del Lago Feruiente, que cabe el puerto de la mar estaua.<sup>22</sup>

Pues Durín, cumpliendo el mandato de Oriana (de llevar su carta a Amadís), partió en vn palafren muy andador, así que en cabo de diez días fue llegado en Sobradisa, donde la hermosa reyna Briolanja era.<sup>23</sup>

Los tres plazos de marcha resultan realistas. En el primer texto, se trata de siete días de navegación entre Bexley, en la desembocadura del Támesis, y la costa escocesa próxima al estuario del Forth y a Edimburgo. En el segundo texto la flota de los de Amadís navega entre la Insula Firme —que, como veremos, se identifica con la isla de Wight, en el Canal de la Mancha—, y la ínsula de Mongaça, esto es, la isla de Anglesey, en el mar de Irlanda. En ambos casos las distancias reales entre los puntos de partida y llegada, y las prácticas y modos de navegación de la época, nos permiten tomar los siete días de marcha como absolutamente realistas. Sin embargo, y en ambos casos también, el siete opera como símbolo de la totalidad temporal, del ciclo acabado y cumplido; el septenario es el símbolo numérico tradicional del devenir temporal cerrado, según el modelo bíblico de los siete días de la Creación, sobre el cual se elaboraron *a posteriori* la semana de siete días y la concepción agustiniana de las siete eras del mundo, de gran difusión y presencia durante el medioevo. Por surgir de la adición del terrenal y material cuatro más el celestial y espiritual tres, el siete es también símbolo de la totalidad y la perfección.<sup>24</sup> Tanto el viaje de la Doncella de Dinamarca a Escocia cuanto el de la flota de los de Amadís a Anglesey culminan con un resultado positivo y favorable que pone fin a un período o ciclo temporal que aparece de este modo cumplido y acabado: respectivamente, la tormenta que, a poco de llegar a Escocia, desviará a la Doncella hasta la Peña Pobre donde se encuentra Amadís, a quien buscaba, y la toma de la ínsula de Mongaça por parte de los de la flota de Amadís. Los siete días de trayecto expresan entonces, al margen de una duración realista según una distancia realista, el acabamiento de un ciclo temporal completo, cerrado en sí mismo y perfecto. En cuanto al tercer texto transcrito, los diez días que tarda Durín en su viaje se refieren al trayecto, cumplido a caballo, entre Londres y la costa suroccidental de Gales, cerca de Cardigan. También aquí el plazo resulta realista y simbólico a la vez, ya que además de corresponder con exactitud a la

<sup>21</sup> *Ibíd.*, vol. 2, cap. XLIX, p. 403ab.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, vol. 3, Comiença..., p. 673b.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, vol. 2, cap. XLV, p. 372a.

<sup>24</sup> Tratamos detalladamente del simbolismo septenario en nuestro trabajo inédito, ya aludido, *La función literaria de los numerales en el Amadís de Gaula*, vol. 2, cap. V, pp. 504-538. Los límites de este artículo nos excusan de extendernos aquí todo lo que sería menester sobre el asunto. El lector puede recurrir a VINCENT FOSTER HOPPER, *Medieval number symbolism, Its sources, meaning, and influence on thought and expression*, New York, Cooper Square Publishers INC., 1969.

distancia real entre Londres y las cercanías de Cardigan, se mide numéricamente con un denario connotativo de la perfección genérica según su especificidad de *eficacia*, de acuerdo con el simbolismo tradicional del diez, aplicado aquí a la "misión cumplida" de Durín al cabo de su viaje.<sup>25</sup>

Pero el caso más notable y a la vez más complejo de integración de los sentidos literal y simbólico en la geografía y en la numerología del *Amadís* nos lo ofrecen las dimensiones de la Insula Firme, adonde iremos sin más demoras.

### *La Insula Firme: Identificación y Dimensiones*

El trabajo de Suárez Pallasá en el que nos hemos venido apoyando culmina naturalmente con la localización e identificación de la Insula Firme, hallazgo hecho posible a partir del detallado estudio de las distancias, los trayectos y los tiempos de viaje que involucran a esta isla como punto de partida, de llegada o de referencia. Así expone el crítico sus conclusiones:

Dispuestos los resultados precedentes sobre una carta geográfica, se comprueba que hay una isla real que responde con precisión a las condiciones siguientes de la I(nsula) F(irme): 1) estar en el Canal de la Mancha; 2) cerca de la costa inglesa; 3) a unos 70 a 80 km. de Marlborough o de Silchester; 4) a unos 360 km. al E. de Cardigan por el Camino Antonino; 5) al O. de Pevensey; 6) a unos 80 km. de Windsor y al O. de Lewes; 7) próxima a Gaula-Normandía. Es la isla de Wight. La isla de Wight ha servido, pues, al autor del *Amadís* primitivo como sustrato real para la imaginación de la Insula Firme. En éste, como en todos los casos que consideramos, hay verosimilitud en la geografía del *Amadís*.<sup>26</sup>

Localizada e identificada la Insula Firme, vayamos ahora a sus dimensiones. La información que sobre ellas nos brinda el *Amadís* es contradictoria, pues se nos dan dos medidas diferentes en los capítulos XLIV y LXIII del libro segundo; la divergencia es, seguramente, consecuencia de la refundición de dos versiones distintas de las varias en que se plasmó el texto amadisiano a lo largo del medioevo hasta que Garci Rodríguez de Montalvo lo refunde definitivamente en la forma actualmente conocida.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Cfr. nuestro *La función literaria de los numerales en el Amadís de Gaula*, vol. 2, cap. VII, pp. 572-587.

<sup>26</sup> AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ, "La Insula Firme del *Amadís de Gaula*".

<sup>27</sup> La versión actual del *Amadís* debida a Montalvo se conserva en varias ediciones del siglo XVI, la más vieja de las cuales llegada hasta nosotros es la de Zaragoza de 1508. Podemos suponer, sin embargo, otras ediciones anteriores de esta misma versión de Montalvo. Las polémicas y especulaciones acerca de las dimensiones y los contenidos del *Amadís* primitivo —del cual no nos quedan manuscritos pero sí testimonios de autores de la época que lo dan por existente y muy divulgado ya en la primera mitad del siglo XIV—, y acerca del mayor o menor grado de autoría original de Montalvo en su refundición, lejos de apaciguarse y encauzarse por caminos de mayor consenso con el importante descubrimiento de unos fragmentos manuscritos de *circa* 1420 que al parecer representan una versión intermedia entre el *Amadís* primitivo y el de Montalvo, se han no sólo mantenido sino incrementado. Nosotros no podemos ni debemos entrar aquí en estas cuestiones. Remitimos a la ya citada monografía de Avallé Arce *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, y también a JUAN MANUEL CACHO BLECUA, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979; MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, "El desenlace del *Amadís* primitivo", en su citado *Estudios de literatura española y comparada*, pp. 185-

[...] todo lo al estaua de la mar rodeado, ahunque en la ínsola hauía siete leguas en largo y cinco en ancho, y por aquello que era ínsola, y por lo poco que de tierra firme tenía, llamáronla Insola Firme.<sup>28</sup>

Y sabed que esta ínsola hauía nueue leguas en luengo y siete en ancho, y toda era poblada de lugares y otras ricas moradas de caualleros de la tierra.<sup>29</sup>

Suárez Pallasá confronta ambas dimensiones dadas por el texto con las medidas reales de la isla de Wight:

La isla de Wight mide 36 a 38 km. de largo y 21 a 22 km. de ancho. Para la legua (inglesa y normanda) promedio de 4,5 km. resulta: 7 y 5 l. = 31,5 y 22,5 km.; pero si se corrige el número romano VII en VIII, se obtiene 36 y 22,5 km., medidas muy próximas a las reales. Para la legua (de París) promedio de 4 km. resulta: 9 y 7 l. = 36 y 28 km.; pero, corregido el número romano VII en VI, se obtiene 36 y 24 km.<sup>30</sup>

Como vemos, el crítico debe recurrir en ambos casos, para acomodar cualquiera de las dos medidas del texto a las reales de la isla de Wight, a la suposición de erratas introducidas en alguna de las sucesivas versiones del *Amadís* y mantenidas en la refundición de Montalvo. Sin embargo, declara que, incluso sin corrección, las medidas de siete por cinco leguas, calculando según la legua inglesa de 4,5 km., resultan más cercanas a la realidad que las dimensiones de la isla de Wight que Beda el Venerable brinda en su *Historia Ecclesiastica*, equivalentes a 44,370 km. de largo por 17,748 km. de ancho.<sup>31</sup>

En todo caso, y más allá de la *intención realista* del primitivo autor del *Amadís*, sobre la que no pueden caber dudas, tanto las medidas originales de siete por cinco cuanto las corregidas de ocho por cinco tienen una motivación simbólica que, previo comentario acerca del simbolismo capital de la Insula Firme en el contexto de la obra y de la historia de su héroe central, pasamos a considerar.

### *La Insula Firme: Simbolismo*

#### *El Simbolismo Insular*

El simbolismo de la isla se asimila al del *punto* y en consecuencia al del

---

194; EDWIN B. PLACE, "¿Montalvo autor o refundidor del *Amadís* IV y V?", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, II, pp. 77-80. Del mismo Place *vid.* también su citado "Estudio literario sobre los libros I a III", y "Montalvo y el *Amadís*", ambos trabajos incluidos en su edición del *Amadís de Gaula*, respectivamente en el vol. III, pp. 921-937, y en el vol. IV, pp. 1343-1346. Los manuscritos fragmentarios del *Amadís* a que hemos aludido fueron publicados y estudiados por ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, "El primer manuscrito del *Amadís de Gaula*. Noticia bibliográfica", *Boletín de la Real Academia Española*, XXXVI (1956), 199-216. En el mismo número del *Boletín*, *vid.* AGUSTÍN MILLARES CARLO, "Nota paleográfica sobre el manuscrito del *Amadís*", *Ibid.*, 217-218; y RAFAEL LAPESA, "El lenguaje del *Amadís* manuscrito", *Ibid.*, 219-225.

<sup>28</sup> *Amadís de Gaula*, Ed. Cit., vol. 2, cap. XLIV, p. 364a.

<sup>29</sup> *Ibid.*, vol. 2, cap. LXIII, p. 563b.

<sup>30</sup> Aquilino Suárez Pallasá, "La Insula Firme del *Amadís de Gaula*".

<sup>31</sup> *Apud* "Ibid.", nota 123: "Ab eodem Claudio Vespasianus, qui post Neronem imperavit, in Britanniam missus, etiam Vectam insulam Britanniae proximam a Meridie, Romanorum ditioni subjugavit; quae habet ab Oriente in Occasum triginta circiter milia passum, ab Austro in Boream

centro; la isla es siempre, simbólicamente hablando, un centro geográfico que a su vez representa un centro metafísico o cosmogónico, ya que surge a partir de la materia informe de las aguas de igual modo que el Ser original se diferencia a partir del caos primero. Por ser centro y punto, la isla es también *principio*, y por tanto se identifica con los valores simbólicos de la *unidad*; en efecto, el punto es a la geometría lo que el uno es a la aritmética, ambos son centro y principio, el primero de las líneas, los planos y los cuerpos, el segundo de la serie de los números.<sup>32</sup>

En el *Amadís*, la *isla* por antonomasia es la Insula Firme; es el ámbito natural de Amadís, la sede del héroe, el centro desde el cual opera y hacia el cual confluyen todas las fuerzas sometidas a su influjo. En un trabajo anterior estudiamos a Amadís en cuanto encarnación del *principio ontológico*, bajo la funcionalidad simbólica de *uno*<sup>33</sup>; decíamos allí que Amadís encarna, dentro del devenir de la historia de que es centro, el rol de la *unidad*, tanto en un plano estructural cuanto en un plano mítico de raíz —como todo mito— metafísica. En efecto, Amadís es el principio motor de la acción principal y el centro estructural que unifica las múltiples acciones secundarias de la novela, al referirlas y subordinarlas todas, directa o indirectamente, a su propia acción principal. Esta función de Amadís se corresponde, en el plano del simbolismo numérico, con la función de la *unidad* y con los rasgos distintivos del *uno*: principio motor, ordenador, y sintetizador de oposiciones y dispersiones. Ahora bien, tratándose como se trata el *Amadís* de un texto de base mítica y tradicional, y estando en la raíz de todo mito la reproducción del original mito cosmogónico, de evidente carácter metafísico, bien podemos y debemos extender la función de *uno* que representa Amadís en un plano estructural, a un superior plano mítico-ontológico del cual el plano estructural no es sino una manifestación exterior. Desde un punto de vista mítico Amadís es *uno* porque representa el papel de *principio metafísico*, de origen y sustento ontológico de una entera manifestación, de un cosmos completo y acabado que se nos presenta bajo la forma concreta de un nuevo orden caballeresco, de una nueva caballería que Amadís genera, reúne, organiza, encabeza y mantiene unida bajo la ley del amor, la paz y la concordia. Así como la unidad genera la entera serie de los números plurales, cada vez más grande, la trayectoria vital de Amadís puede entenderse como un paulatino adentrarse en la manifestación plural a partir de la soledad de su origen: recordémoslo en sus inicios, solo en su arca de niño, abandonado en el medio del

---

duodecim, in Orientalibus suis partibus mari sex milium, in Occidentalibus trium a meridiano Britanniae distans". (*Hist. Eccl.*, I 3). La isla llamada *Vecta* por Beda, según el nombre que le daban los romanos, es la isla de Wight.

<sup>32</sup> Para el simbolismo insular, cfr. JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, p. 254; y MIRCEA ELIADE, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, Payot, 1953, cap. V, pp. 160-190. Del mismo autor, *vid.* el citado *Imágenes y símbolos*, p. 165.

<sup>33</sup> Cfr. JAVIER R. GONZÁLEZ, "La función literaria de la unidad y la no-unidad en el *Amadís de Gaula*", Ponencia leída en las Terceras Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, 1990. (En prensa en *Actas*). También tratamos del simbolismo unitario de Amadís en nuestro citado trabajo inédito *La función literaria de los numerales en el Amadís de Gaula*, vol. 2, cap. I, pp. 356-396.

mar, y veámoslo, a medida que avanza la historia, ir atrayendo gradualmente, merced a su acción caballeresca, cada vez a más y más aliados, amigos y vasallos, hasta que finalmente lo vemos hacia el final del libro cuarto constituir esa suerte de alianza ecuménica de todos los reyes cristianos que a él reconoce por *origen y centro*.

Esta alianza universal tiene un lugar: la Insula Firme. Si Amadís es uno, principio y origen, "su" isla, asimilada a él, debe operar como *centro geográfico* en donde tenga su asiento el principio unitario encarnado por el héroe. El carácter central de la Insula Firme, en consecuencia, no sólo se deriva del simbolismo general de la isla, sino sobre todo de sus funciones dentro del contexto de esta obra y de su asimilación al carácter central y unitario del propio Amadís. Para subrayar el carácter central de la Insula Firme, el autor de *Amadís*, amén de adjudicarle un origen ilustre, la rodea de encantamientos y la puebla de prodigios y edificios mágicos. Entre estos edificios hay uno, la torre de Apolidón, que cumple evidentes funciones simbólicas de *axis mundi*, un *eje* de la isla, un *centro del centro*; en esta torre tienen su morada nupcial los nueve matrimonios de príncipes y princesas de las más variadas comarcas —entre los cuales el de Amadís y Oriana— que sellan definitivamente la alianza ecuménica y se erigen así en símbolo del nuevo mundo caballeresco instaurado y sostenido por nuestro héroe.<sup>34</sup>

Cabe formularnos ahora una pregunta: dado el evidente carácter simbólico de la Insula Firme y de todo cuanto hay o acontece en ella, ¿podrán sus medidas, sus dimensiones, en tanto constituyen un elemento más entre los que configuran la isla, sustraerse a este carácter simbólico?

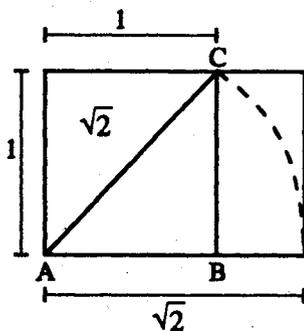
### *La Proporción áurea*

La arquitectura clásica y medieval acostumbraba definir las relaciones proporcionales de las distintas partes de un edificio entre sí y con el todo —plantas, frontis, espacios intercolumnares, puertas, ventanas, relieves, etc.— sobre la base de una *sección áurea* o *número raíz* dado por la proporción  $1:\sqrt{2}$ . Esta *divina proporción*, de origen pitagórico y retomada luego por el platonismo y el angustinismo, surge del rectángulo de lados 1 y  $\sqrt{2}$ , donde el lado mayor resulta de la proyección de la diagonal del cuadrado construido sobre el lado menor<sup>35</sup>, de la siguiente manera:

---

<sup>34</sup> Se ha ocupado detalladamente de la torre de Apolidón Aquilino Suárez Pallasá en dos ponencias: "Simbolismo de la Torre de Apolidón del *Amadís de Gaula*", Ponencia leída en las Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, 1987; y "La Torre de Apolidón y el influjo del *Libro de Marco Polo* en el *Amadís de Gaula*", Ponencia leída en el Segundo Congreso Nacional de Hispanistas, Mendoza, 1989. También nosotros nos ocupamos del tema en el citado *La función literaria de los numerales en el Amadís de Gaula*, vol. 2, cap. VI, pp. 560-571.

<sup>35</sup> Cfr. IRENE CRESPI - JORGE FERRARIO, *Léxico técnico de las artes plásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1977, 2 ed., p. 84 y ss.; y MATILA GHYKA, *El número de oro*, Buenos Aires, Poseidón, 1968, 2 vols., *passim*.



En efecto, si consideramos un cuadrado de lado 1, su diagonal ha de resultar  $\sqrt{2}$ , según la aplicación del teorema de Pitágoras, por el cual, en  $\triangle ABC$ ,  $\overline{AC}^2 = \overline{AB}^2 + \overline{BC}^2$ ; de donde se sigue que  $\overline{AC} = \sqrt{\overline{AC}^2 + \overline{BC}^2}$ . Si  $\overline{AB} = 1$  y  $\overline{BC} = 1$ , tenemos que  $\overline{AC} = \sqrt{1^2 + 1^2} = \sqrt{1+1} = \sqrt{2}$ .

El rectángulo áureo de lados  $1 \cdot \sqrt{2}$  se erige así en la *representación geométrica de la armonía del universo*, en un símbolo de la perfección y el equilibrio formales. Durante la Edad Media, es la obra de Vitruvio *De Architectura* la que difunde esta proporción. En un pasaje del libro VI, Vitruvio enseña que las dimensiones de los atrios deben determinarse según tres posibles proporciones, la tercera de las cuales nos enfrenta con el rectángulo áureo:

[...] tertius (genus), uti latitudo in quadrato paribus lateribus describitur inque eo quadrato diagonus línea ducatur, et quantum spatium habuerit ea línea diagonii, tanta longitudo atrio detur.<sup>36</sup>

El mismo Vitruvio transcribe y comenta más adelante, en el libro IX, el teorema de Pitágoras y la explicación que da Platón en su *Menón* sobre cómo lograr, dado un cuadrado, otro cuadrado de superficie doble; ambas demostraciones tocan, aunque de manera indirecta, la proporción  $1:\sqrt{2}$ .<sup>37</sup>

En la España medieval, la aplicación de esta proporción está atestiguada en una importante obra de la arquitectura prerrománica asturiana, como es la iglesia de San Miguel de Liño, construida por Ramiro I en el año 848. Aquí, las pilastras o jambas que flanquean a ambos lados la entrada del templo se dividen en tres superficies rectangulares cubiertas de relieves, y rodeadas asimismo por diversos motivos ornamentales. Lorenzo Arias Páramo ha estudiado las proporciones de estos rectángulos,<sup>38</sup> y concluye que

<sup>36</sup> VITRUVIUS, *On Architecture*, Edited from the Harleian manuscript 2767 and translated into English by Frank Granger (Ed. bilingüe latín-inglés), 2 vols., London-New York, Loeb, 1934, vol. 2, book VI, chapter III, p. 26.

<sup>37</sup> Cfr. *Ibíd.*, vol. 2, book IX, Preface, pp. 198-202. Para el cuadrado de Platón, *vid.* PLATÓN, *Menón*, Edición bilingüe griego-español, Estudio crítico, traducción y notas por Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970, pp. 24-32 (82 B y 85 B).

<sup>38</sup> Cfr. LORENZO ARIAS PÁRAMO, "San Miguel de Liño. Arte prerrománico asturiano", *Revista de Arqueología*, IX, 87 (1988), 29-35.

El artista que labró las pilastras de San Miguel de Liño utilizó con rigor un proyecto geométrico de *descomposición armónica del rectángulo*  $\sqrt{2}$  [...], (cuyo) principio generador está basado en la subdivisión armónica de rectángulos y la obtención de formas recurrentes en el interior de su superficie merced al trazado de diagonales y perpendiculares a partir de los vértices de los sucesivos rectángulos obtenidos.<sup>39</sup>

Demostrados pues el conocimiento y el uso de la proporción  $1:\sqrt{2}$  en el medioevo español, volvamos al *Amadís* y a las medidas de la Insula Firme. Si recordamos las primeras dimensiones que de ella nos brinda el texto, de siete por cinco leguas, observamos que éstas definen un rectángulo cuyos lados se relacionan según una proporción análoga a la de lados  $1.\sqrt{2}$ . En efecto, si en el rectángulo áureo la relación entre los lados arroja una razón  $\frac{\sqrt{2}}{1} = \frac{1,4142...}{1} = 1,4142...$ ; en la Insula Firme la razón entre su largo y su ancho nos da lo siguiente:  $\frac{7}{5} = 1.4$ ; que resulta un evidente redondeo de la cantidad periódica en que se resuelve  $\sqrt{2}$ .

¿Pudo pretender el autor —o, mejor, alguno de los sucesivos autores— del *Amadís* realzar el carácter simbólico y central de la Insula Firme haciendo que sus dimensiones, al establecer entre sí una relación proporcional del tipo  $1:\sqrt{2}$ , configuraran un espacio geoméricamente armónico y perfecto? Por nuestra parte estamos convencidos de ello, y máxime si, apartándonos ahora de las fuentes teóricas y arquitectónicas del rectángulo áureo, nos concentramos en fuentes literarias *seguras* del *Amadís*, como lo son las obras del ciclo artúrico. En el *Lancelot* de la Vulgata francesa en prosa, por ejemplo, el castillo del rey Ban de Benoïc donde nace Lancelot se alza en un bosque llamado *Bois en Val*, cuyas dimensiones se nos detallan convenientemente:

Chele forest [...] passoit toutes les forés de Gaule et de la Petite Bretagne si comme de forés petites, car ele ne estoit que .X. lieues galesches de lonc et .VI. ou .VII. de lei et si avoit a non Bois en Val.<sup>40</sup>

Si consideramos las medidas X y VII, observamos que su razón arroja un resultado  $\frac{10}{7} = 1,4285...$ ; muy próximo al 1,4142... que resulta de  $\sqrt{2}$ . Podrá objetárenos que el texto brinda un ancho no de siete sino aproximado de seis o siete, lo cual quita —aparentemente— precisión al cálculo. Volveremos sobre esto más adelante para demostrar que esta falta de precisión no sólo no es gratuita sino que posibilita una interpretación más rica y plena del símbolo numérico.

En *Lestoire del Saint Graal*, primera parte de la Vulgata francesa en prosa, se habla de la maravillosa Isla Tornante, en los siguientes términos:

[...] & neporquant si nestoit pas lille petite anchois auoit si comme tesmoigne la lettre qui le trait auant .xj. & .xiiij. estas de lonc. & de lei en auoit ele .ix. & .xij. li estas si estoit vne piece de terre qui tient le witisme part dune lieue.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 34.

<sup>40</sup> *Lancelot*, Roman en prose du XIIIe siècle, Édition critique avec introduction et notes par Alexandre Micha, 9 vols., Paris-Genève, Librairie Droz, 1978-1983, vol. VII, pp. 11-12.

<sup>41</sup> *Lestoire del Graal*, en H. O. SOMMER (ed.), *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, 8 vols., Washington, The Carnegie Institution, 1909-1916, vol. I, p.119.

Los 1214 *estas* de largo y 912 de ancho definen una razón  $\frac{1214}{912} = 1,3311\dots$ ; la cual, evidentemente, no coincide con la proporción áurea de base  $\sqrt{2} = 1,4142\dots$  Sin embargo, la versión portuguesa de *Lestoire del Saint Graal*, el *Liuro de Josep ab Arimatia*, corrige, al traducir, las cantidades, elevando los 1214 *estas* a 1280 *corredouros*:

[...] e com todo haymsola nan era piquena que era de lomgo mill e duzeñitos e oyetemta Corrydoiros e de largo noveçemtis e doze e sabede que hũ Corredouro tem dedezasete partes de huã legoa huã porque dezasete Corredouros fazem huã logoa ymteyra asy podeis emtemder que aym sola tynha decomprido oyetemta degoas e de largo çimcoemta e sete [...].<sup>42</sup>

Ahora sí, en esta versión portuguesa —que es la que con mayor probabilidad pudo conocer el autor del *Amadís*—, tanto en leguas como en *corredouros* obtenemos razones acordes con la proporción áurea:  $\frac{1280}{912}$  *corredouros* =  $\frac{80}{57}$  leguas = 1,4035... La corrección de los 1214 *estas* del original francés en 1280 *corredouros* revela en el traductor portugués una manifiesta voluntad de lograr la razón  $\sqrt{2}$  en las medidas de esta *Ymsola Tornante*,<sup>43</sup> cuyas analogías tanto funcionales cuanto simbólicas con la Insula Firme serían tema de detenido estudio.

De todo lo dicho surge claramente que el valor simbólico que, según creemos con firmeza, el *Amadís* otorga a las dimensiones de siete por cinco leguas de la Insula Firme y a su razón resultante de  $\sqrt{2}$ , se halla en perfecta consonancia con análogos valores presentes en los ejemplos ofrecidos por sus modelos artúricos. Esto confirma no ya la mera presencia general de la proporción áurea en el medioevo español, sino un más concreto conocimiento y empleo de esta proporción dentro de la tradición literaria artúrica de la que el *Amadís de Gaula* forma parte.

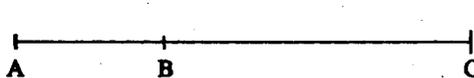
No olvidemos, empero, que Suárez Pallasá ha debido corregir las medidas de siete por cinco de la Insula Firme, para aproximarlas con mayor precisión a las medidas reales de la isla de Wight; como vimos, el crítico supone un primigenio *viii* en lugar del actual *vii*, que resultaría de la simple caída de una —*i* en una refundición posterior.

Si Suárez Pallasá tiene razón y las medidas originales de la Insula Firme son no de siete por cinco sino de ocho por cinco leguas, la razón que obtendremos no será ya acorde con la proporción áurea  $1:\sqrt{2}$ . Sin embargo, hagamos de todas maneras el cálculo:  $\frac{8}{5} = 1,6$ . Se trata, también aquí, sorprendentemente, de un redondeo o

<sup>42</sup> *The Portuguese Book of Joseph of Arimatea*, Paleographical edition with introduction, linguistic study, notes, plates, and glossary by Henry Hare Carter, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967, p. 204.

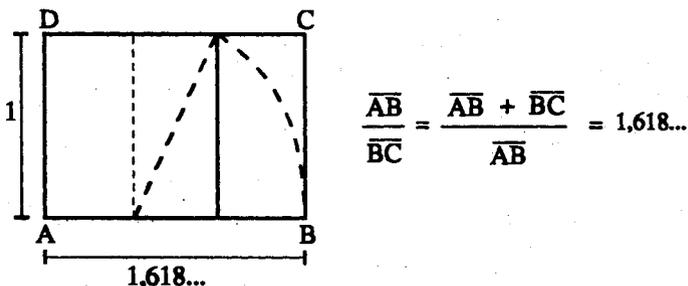
<sup>43</sup> El texto portugués presenta un error aritmético que en nada influye, sin embargo, en el resultado final del número áureo. El error consiste en igualar 1 legua = 17 *corredouros*, según lo cual las equivalencias totales no resultarían, ya que 80 leguas x 17 = 1360 *corredouros*, y 57 leguas x 17 = 969 *corredouros*, en vez de los respectivos 1280 y 912 *corredouros* que se consignan en el texto. De estos últimos resultados inferimos que la equivalencia correcta es 1 legua = 16 *corredouros*. Este error, repetimos, no afecta en nada la proporción áurea resultante, tanto en leguas cuanto en *corredouros*.

aproximación de otro número áureo, el irracional 1,618...; es la *divina proporción* de Luca Paccioli, la *sección divina* de Kepler, la *sección áurea* de Leonardo. El número, atribuido a Pitágoras y definido por Euclides, que lo designa con el nombre *PHI*, expresa la relación que se establece, dentro de un segmento dado, entre dos partes, de modo que la parte mayor sea a la menor como el todo es a la mayor:



$$\frac{\overline{BC}}{\overline{AB}} = \frac{\overline{AC}}{\overline{BC}} = 1,618\dots$$

Esta proporción se halla también en otro rectángulo áureo, el llamado *rectángulo PHI*, cuyo lado mayor resulta de la proyección de la diagonal de la mitad del cuadrado construido sobre el lado menor<sup>44</sup>, de la siguiente manera:



Así como las dimensiones de siete por cinco leguas definían la Insula Firme como un rectángulo áureo de proporción 1:1,4142...; estas dimensiones corregidas de ocho por cinco leguas la definen como un rectángulo de proporción 1: 1,618... En ambos casos se trata de rectángulos áureos de significado simbólico, de acuerdo con su connotación de armonía y perfección formales.

Del mismo modo que el número áureo  $\sqrt{2} = 1,4142\dots$ ; este nuevo número áureo *PHI* = 1,618... está atestiguado en el medioevo a través de otro importante monumento arquitectónico, el palacio de Santa María del Naranco, construido en las afueras de Oviedo por Alfonso III entre los años 843 y 850.<sup>45</sup> Sin embargo, la fuente que más directamente se relaciona con el *Amadís* es, de nuevo, el *Lancelot* francés en prosa, y dentro de él, exactamente el mismo texto que citamos a propósito de la proporción de base  $\sqrt{2}$ . Recordemos que el texto hacía alusión al Bois en Val, comarca natal de Lancelot y en consecuencia lugar cargado de connotaciones simbólicas. Las medidas de este bosque eran "... .X. lieues galesches de lonc et .VI. ou .VII. de lei...". Dijimos al considerar la segunda posibilidad la razón  $\frac{10}{7}$  leguas = 1,4285...; que el hecho de que se nos brindara un ancho aproximado de "seis o siete" leguas sólo en apariencia implicaba una imprecisión en el cálculo. Vemos finalmente por qué, ya que si

<sup>44</sup> Cfr. IRENE CRESPI - JOSÉ FERRARIO, *Léxico técnico de las artes plásticas*, pp. 65 y 84.

<sup>45</sup> Cfr. LORENZO ARIAS PÁRAMO - EMILIO OLÁVARRI, "La proporción áurea en el arte asturiano. Santa María del Naranco", *Revista de Arqueología*, VIII, 73 (1987), 44-57.

tomamos ahora la primera medida del ancho, obtenemos una razón  $\frac{10}{6}$  leguas = 1,6666...; número muy aproximado al de la proporción áurea  $\Phi = 1,618...$  El autor del *Lancelot* quiso, por tanto, encerrar en las dimensiones del Bois en Val las dos posibilidades áureas, las de las proporciones 1: 1,4142... y 1: 1,618...; para ello, recurre conscientemente y con toda precisión de cálculo a dos anchos diferentes, que considerados como divisores de un mismo largo arrojan respectivamente redondeos o aproximaciones de las dos razones áureas que hemos visto.

En lo que respecta al *Amadís*, existen también las dos posibilidades, pero de un modo excluyente: o bien el autor primitivo pensó en la proporción de base  $\sqrt{2}$ , en cuyo caso las medidas de siete por cinco leguas son las originales, y se ajustan de una manera solamente aproximada a las medidas reales de la isla de Wight, o bien midió la isla, como supone Suárez Pallasá, con las dimensiones más ajustadas y *realistas* de ocho por cinco leguas, en cuyo caso obtiene una proporción de base  $\Phi$  y, de paso, nos proporciona otro notable ejemplo de integración y no exclusión de los sentidos literal y simbólico en los numerales. Si fuese este último caso, las medidas actuales de siete por cinco deberían achacarse entonces a un refundidor que, ya por desconocer la proporción áurea  $\Phi$ , ya por preferir a ésta la otra proporción áurea de base  $\sqrt{2}$ , decide sacrificar las medidas originales de ocho por cinco en aras del simbolismo para él más claro o más sólido del número áureo 1,4142... Resulta asimismo evidente que este refundidor no posee ya un conocimiento directo de la Insula Firme ni logra identificarla con un sitio real, razón por la cual puede apartarse sin remordimientos del estricto realismo bajo el que presentaba las dimensiones de la isla el texto original; este realismo, empero, no desaparece del todo, ya que las nuevas dimensiones de siete por cinco, si bien no de un modo totalmente exacto, se ajustan con bastante aproximación a las reales de la isla de Wight. En cuanto a las medidas que ofrece el segundo texto, de nueve por siete leguas, poseen afuncionalidad simbólica y deben sin duda adjudicarse a otra refundición.

Como vemos, cualquiera de las soluciones por la que nos inclinemos mantiene y confirma nuestra premisa inicial, sostenida sobre la base del principio de no exclusión e integración de los sentidos literal, histórico o real, y simbólico.

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

## LA VISIÓN INSULAR Y LITORAL DEL ESPACIO EN EL *AMADÍS DE GAULA*

...tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna insula... Quijote I,7

En esta historia de caballerías uno de los aspectos que concitó nuestra atención desde un comienzo fue la configuración general o forma limitatoria del espacio, consignada ya en una investigación en curso<sup>1</sup> mediante la oposición espacio terrestre-espacio marítimo, inscrita en el primero de los términos de otra oposición más amplia: exterior-interior. Esta oposición nos ha permitido plantear soslayadamente el tema, en tanto que lugar, particularmente del tránsito caballeresco y funciones colindantes, pero no como *marco* contenedor de lugares y configurador de traslaciones (*Ubi, Quo, Unde, Qua*).

Por lo tanto, el objeto de este artículo, dedicado a la dilucidación de estos aspectos aún particularmente no considerados, será deslindar claramente esta configuración en su evolución y hallar un porqué más sólido, que la simple reiteración de modelos literarios o la impregnación de un aire de época, la de las travesías marítimo-comerciales de los siglos XIV y XV,<sup>2</sup> al empleo de este tipo de marco espacial.

En primer lugar puntualizaremos las etapas de desarrollo de este marco espacial en la obra y luego apuntaremos algunos elementos, que pueden indicarnos la génesis evolutiva de sus orígenes. Quizás, a la manera de lo señalado por Curtius en torno al paisaje ideal,<sup>3</sup> tengamos que desechar aquí también la impregnación directa de la realidad y considerar la presencia de un sustrato testimonial del inmemorial acervo del hombre medieval occidental.

Desde una primera lectura del *Amadís* es posible señalar la presencia de una configuración insular y litoral del espacio.<sup>4</sup> Esto mismo ya ha sido observado por

---

<sup>1</sup> Algunos resultados de esta investigación se encuentran en "La visión insular y litoral del espacio en el *Amadís de Gaula*", Ponencia, II Congreso Nacional de Hispanistas, Mendoza, mayo de 1989, y en *Función literaria de los nombres geográficos en el Amadís de Gaula*, Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", 1992, 2 vols. pp.795 (Inédita).

<sup>2</sup> Ambas opciones mencionadas reiteradamente por la crítica, especialmente por Juan Manuel Cacho Blecua en su libro *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa Editorial, 1979; y Juan Bautista Avalle-Arce en la introducción de su edición del *Amadís*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

<sup>3</sup> ERNEST R. CURTIUS, "El paisaje ideal", en su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, reimpresión 1975, 2 vols. pp.263-289.

<sup>4</sup> Según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española de la Lengua,

investigadores como Edwin Place, Leonardo Olschki, María Rosa Lida y Juan Manuel Cacho Blecuá.<sup>5</sup>

En esta peculiar configuración del espacio es factible distinguir cuatro etapas.

La primera de ellas se caracteriza por manifestar, a través de los personajes, una incipiente conciencia del mundo vivido. Aquí el espacio no es descripto sino sólo aludido, como el lugar donde se desarrollan las acciones de los personajes. Es el espacio más reducido de toda la obra y se circunscribe al reino de Gran Bretaña y tierras vecinas (Pequeña Bretaña, Escocia, Gaula). Gran Bretaña es considerada el centro jerárquico de este mundo y se la identifica implícitamente con el término *ínsula*. A la vez, con este mismo término son caracterizadas sus tierras comarcanas:

Señora-dixo ella (una doncella que venía en busca de Amadís a la corte de Vindilisora)- yo le trayo mandado de un novel cavallero que ha fecho el más alto y grande comienço de cavallería que nunca hizo cavallero en todas las ínsolas.

Mucho dezís-dixo la reyna (Brisena de Gran Bretaña)-, que muchos cavalleros ay en las ýnsolas y vos no sabréys hacienda de todos. (L.I, Cap. XVII, p.152)

Al mismo tiempo las comunicaciones desarrolladas entre los distintos escenarios de la acción narrada son tanto marítimas como terrestres.<sup>6</sup>

En la segunda etapa, de las cuatro que hemos señalado, comienza a extenderse el espacio. Se considera ya no tan solo el mundo vivido (Gran Bretaña y adyacencias) sino el mundo aludido o referido (Oriente: el mundo del escudero Macandón). Dos nuevas características surgen en esta etapa: la ubicación litoral de algunos espacios significativos para la acción<sup>7</sup> y la incorporación de un nuevo espacio: la Insola Firme, de insólitas y no parangonables virtudes.<sup>8</sup> Predominan,

---

editado en Madrid por la editorial Espasa Calpe en 1992, vigésima primera edición:

Insola: (Del latín *insula*) forma antigua Isla.

Litoral: (Del latín *litoralis*) adj. perteneciente o relativo a la orilla o costa del mar.

Según el *Lexicon Totius Latinitatis* de Aegidio Forcellini, editado en Bologna en 1965:

*Insula, ae: terra in medio mari, undique aquis cincta (Hisp. isla).*

*Litoralis, e: ad litus pertinens.*

<sup>5</sup> EDWIN B. PLACE, "Estudio literario sobre los libros I a III (del *Amadís de Gaula*)", en *Amadís de Gaula*, edición y anotación por Edwin B. Place, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, vol. III, pp. 921-937; LEONARDO OLSCHKI, *Storia letteraria delle scoperte geografiche*, Florencia, 1937; MARÍA ROSA LIDA, "La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas", en *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp.371-450; JUAN MANUEL CACHO BLECUA, *Amadís: heroísmo mítico cortesano, op.cit.*

Todas las citas del *Amadís* de este artículo pertenecen a *Amadís de Gaula* (Edición de Zaragoza de 1508), edición y anotación por Edwin B. Place, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959-1969, 4 vols.; y fueron posteriormente cotejadas con GARCÍ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Blecuá, Madrid, Cátedra, 1988, 2 vols. y Edición de Juan Bautista Avalle Arce, Madrid, Espasa Calpe, 1991, 2 vols.

<sup>6</sup> Estas comunicaciones se encuentran señaladas con detenimiento en el estudio particular de cada nombre geográfico, en especial en el índice de Tipificación y los Itinerarios, de nuestro trabajo *Función literaria de los nombres geográficos en el Amadís de Gaula, op.cit.*

<sup>7</sup> Cfr. *Amadís de Gaula*, ed.cit., L.II, Cap. LXIII, p.558; L.II, Cap. LXIV, p. 572.

<sup>8</sup> Cfr. *Amadís de Gaula*, ed. cit., L.II, pp. 357-359; L. II, Cap. XLIII, p. 363; L. II, Cap. XLIII, p. 369; L. II, Cap. XLIX, p. 401; L. II, Cap. LXII, p. 552; L. II, Cap. LXIII, pp. 559-563; L. II, Cap. LXIII, pp. 563-564.

en este caso, las comunicaciones marítimas en forma incipiente, pues las que unen a Gran Bretaña con la Insola Firme se realizan por la vía terrestre. Por este medio se efectúan los traslados dentro del reino de Lisuarte. En consecuencia el camino entre florestas es hasta aquí, preferentemente, el escenario ideal para la aventura.

En la tercera etapa se amplía considerablemente el mundo vivido: el accionar de los personajes se desarrolla tanto en el reino de Gran Bretaña y tierras cercanas como en dirección oriental (Alemania, Bohemia, insola de Romanía y Grecia, Constantinopla). El espacio, concomitantemente también se extiende con la inclusión expresa de la dimensión oceánica (Mar Océano). La descripción litoral del espacio se transforma en una constante.<sup>9</sup> Predomina nítidamente la vía marítima como canal de acceso a la aventura, la cual también ahora es empleada en la comunicación entre Gran Bretaña y la Insola Firme.<sup>10</sup> Las insolas se transforman en el espacio ideal para la más variada gama de aventuras caballerescas: insola de Mongaza, insola Triste, insolas de Romanía y Grecia, insola del Diablo. Este hecho se contrapone a lo que ocurre en las dos etapas anteriores, donde el camino terrestre era la vía de acceso a lo inesperado-esperado y las florestas del reino de Lisuarte (Angaduzá, Arnida, Arunda, Brananda, Malaventurada) eran, preferentemente, el lugar de la aventura.

Una característica común a las tres etapas señaladas es la paulatina ordenación del espacio, pues en él comienzan a ser reconocidos mundos aglutinadores de lugares: Gran Bretaña (libros primero y segundo), Constantinopla (libro tercero), que sucesivamente son centro de referencia del accionar caballeresco.<sup>11</sup>

También, a partir de los rasgos distintivos de las tierras, encontramos una fragmentación espacial implícita: Occidente-Oriente. En las tierras de Occidente es evidente el valor, ya claudicante, de eje parcial del reino de Lisuarte: Gran Bretaña. El centro indiscutido del Oriente es Constantinopla.

En la cuarta y última etapa del espacio considerado, el de mayor extensión de la obra, es ya una confluencia de Oriente y Occidente, y tiene como centro de irradiación del accionar caballeresco a la Insola Firme, transformada explícitamente en *axis mundi* caballeresco y amoroso:

[...]; y ahún más digo, (dijo Urganda) que assí como aquí es junta la gran alteza de las armas y la beldad del mundo, assí es mantenido amor con la mayor lealtad que lo nunca fue en ninguna sazón. (L.IV,Cap.CXXIII, p. 1223)

Por otra parte se mantienen constantes las características señaladas en las dos

---

<sup>9</sup> Cfr. *Amadís de Gaula*, ed. cit., L. III, Cap. LXV, p. 685; L. III, Cap. LXVIII, p. 716; L. III, Cap. LXVIII, p. 721; L. III, Cap. LXIX, p. 751; L. III, Cap. LXVIII, p. 869.

<sup>10</sup> Comunicación marítima Insola Firme-Gran Bretaña: Cfr. *Amadís de Gaula*, ed. cit., L. III, Cap. LXXIX, p. 890; L. III, Cap. LXXX, p. 905.

<sup>11</sup> Insistimos aquí en la idea expuesta en *Función literaria de los nombres geográficos en el Amadís de Gaula*, op.cit.: el encadenamiento espacial es el reflejo de los hechos realizados por los personajes en gradación acumulativa: Lugar - Ambito (*Quo/Unde/Qua/Ubi*) - Mundo - Centro de Poder.

últimas etapas, con un indisimulable predominio de las comunicaciones marítimas, especialmente cuando se hace referencia a extensas travesías.<sup>12</sup>

Esta somera descripción del espacio nos permite distinguir las siguientes constantes, en algunos casos, especialmente las dos últimas etapas, no en razón de su unicidad, sino de su carácter mayoritario: la configuración insular del espacio es una característica que no corresponde adjudicar en forma privativa a ningún espacio en particular, pero que predomina en el ámbito de lo salvaje por excelencia: los Gigantes y el Endriago; la ordenación del espacio toma como eje sucesivos centros de referencia del accionar caballeresco (Gran Bretaña-Constantinopla), que se reabsorben por último en el centro por excelencia: la Insola Firme; el carácter litoral es un rasgo constante en la mayor parte de los espacios terrestres descriptos; la insola es el terreno privilegiado para la aventura en la tercera y cuarta etapa; las comunicaciones<sup>13</sup> son preferentemente marítimas.

Para poder observar, con mayor claridad, qué relación guardan estas constantes espaciales con el contenido de la obra, es necesario precisar los antecedentes de esta peculiar configuración del espacio.

La misma tiene su origen en tres canales culturales distintos: la tradición clásica, la tradición bíblica y la visión celta, que proyectarán su influencia en la cosmovisión cristiano medieval.

En la tradición clásica, la isla o el grupo de islas simbolizarán el mundo de los elegidos, el otro mundo, el mundo más allá de la muerte. Así Píndaro como Hesíodo hablan de una isla de los Bienaventurados a la que Zeus llevó a los héroes de Tebas y Troya. Son lugares caracterizados siempre por su excepcionalidad y por la dificultad de su acceso: el mar transformado en una barrera acuática.

En consecuencia este tema en la Antigüedad se encuentra estrechamente vinculado al mito de la Edad de Oro. Así Hesíodo en *Los trabajos y los días* ubica la isla de los Bienaventurados en el tiempo de los Héroes, hombres excelsos aún que pasan a habitar un lugar de excepción. De forma similar en las obras platónicas, particularmente en *Critias* y en *Timeo*, el mito de la Atlántida, isla afortunada, que prefigura un estado utópico, vuelve a reiterar, aunque con nuevos matices, la visión dorada de un espacio insular ideal:

Muchísimas cosas [...] proveía la misma isla para las necesidades de la vida, y en primer lugar todas las sustancias sólidas y fundibles, que se excavan en las minas [...]. Además, cuantos perfumes la tierra ya abastece de raíces o de hierba o de leña o de jugos destilados de flores o de frutos, todos éstos entonces producía y proveía bien. (*Critias*, 114e-115a)<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Como las del reino de Bohemia a la Insola Firme, las del imperio de Constantinopla a la Insola Firme, la de las cercanías de la Insola Firme al reino de Dacia, la del litoral de la Insola Firme a la insola de la Torre Bermeja y desde allí a la Peña de la Donzella Encantadora.

<sup>13</sup> Distinguimos el término comunicarse, como idea de trasladarse ya a un sitio prefijado (insola de la Torre Bermeja), ya a un ámbito prefijado (otras insolas de Rumanía y Grecia), del andar, como el ir, generalmente a caballo, sin rumbo fijo ni término de viaje, propio del camino terrestre entre florestas, característico especialmente de la primera etapa y, en menor medida, de la segunda.

<sup>14</sup> Platón, *Critias*, texte établi et traduit par Albert Rivaud, Oeuvres complètes, Paris, Les Belles Lettres, 1949, Tome X.

El punto de encuentro de estas concepciones es Ovidio,<sup>15</sup> cuya difusión en el Medioevo y en el Renacimiento aseguró la fortuna perenne de la concepción de una felicidad primitiva simbolizada no más por una raza de oro, sino por una edad de oro: *Aurea Aetas* de la humanidad, con la cual se vinculó estrechamente la visión de una nueva isla de los Bienaventurados como espacio ideal para su realización.<sup>16</sup>

En la tradición bíblica el término dará lugar a diversas acepciones complementarias entre sí. Será empleado como costa o litoral, verdadera sinécdoque por tierra,<sup>17</sup> como isla pequeña,<sup>18</sup> como isla en sentido estricto<sup>19</sup> y por último designando a aquellos que la habitan.<sup>20</sup>

Todas estas menciones tienen una característica común, que las aparta tanto de la tradición clásica como de la versión celta, no identifican el término con una particular configuración espacial de la Otra Vida, de un Tiempo Ideal, sino que por el contrario están ligadas estrictamente a las contingencias terrenas de Israel y a su propio devenir histórico.

Tanto en Isaías como en Ezequiel, dos profetas de gran importancia en la configuración de la imaginería medieval, el término va desarrollando gradualmente diversas connotaciones. En primer lugar se inscribe en el sentido genérico de tierra, ya sea identificándola con mundo en general, ya sea mencionándola en oposición a la masa líquida.<sup>21</sup> En segundo lugar designará a tierras alejadas, situadas en el mar Mediterráneo, de las cuales interesa señalar su carácter litoral.<sup>22</sup> Ezequiel, si bien mantiene las características anteriormente mencionadas, añade a ellas dos rasgos de inusitado valor: el carácter de suntuosidad y esplendor conatural a estas islas y la certeza que en su conformación constituyen un mundo propio, un mundo insular.<sup>23</sup>

---

<sup>15</sup> Especialmente en la *Metamorfosis*, libro I (vols.76-215) y libro XV (vols.75-142), y en el libro III de los *Amores* (vols.35-36).

<sup>16</sup> Para una consideración más detallada acerca de este punto, la vinculación existente entre un emblemático tiempo feliz y su espacio de realización, que no constituye el objetivo central de nuestro trabajo, remitimos a MIRCEA ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949; H. JEANMAIRE, *La Sybille et le retour de l'âge d'or*, Paris, Leroux, 1939; A. LOVEJOY Y G. BOAS, *Primitivism and Related Ideas In Antiquity*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935; JOHN R. MAIER, "Golden Age Imagery in the *Amadís de Gaula*", en *Hispanic Journal*, VI (1984), 53-70.

<sup>17</sup> Todas las citas bíblicas textuales pertenecen a *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam*, Nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado, Sexta editio, Matriti, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982. Cfr. *Biblia Sacra*, edición cit. *Génesis* 10,5; *Esther* 10,1; *Job* 22,30; *Salmos* 72,10; 97,1; *Isaías* 11,11; 20,6; 23,6; 24,15; 40,15; 41,1; 41,5; 42,4; 42,10; 42,12; 42,15; 49,1; 51,5; 59,18; 60,9; 66,19; *Jeremías* 2,10; 25,22; 31,10; 50,39; *Ezequiel* 26,15; 26,10; 27,3; 27,6; 27,7; 27,15; 27,35; 39,6; *Daniel* 11,18; *Sofonías* 2,11.

<sup>18</sup> Cfr. *Biblia Sacra*, edición cit., *Hechos de los Apóstoles* 27,16.

<sup>19</sup> Cfr. *Biblia Sacra*, edición cit., *Hechos de los Apóstoles* 13,6; 27,26; 28,1; 28,7; 28,9; 28,11; *Apocalipsis* 1,9; 6,14; 16,20.

<sup>20</sup> Cfr. *Biblia Sacra*, edición cit., *Isaías* 13,22; 34,14; *Jeremías* 50,39.

<sup>21</sup> Cfr. *Biblia Sacra*, edición cit., *Isaías* 41,5; 42,4; 42,10; 42,15; 51,5.

<sup>22</sup> Cfr. *Biblia Sacra*, edición cit., *Isaías* 20,6; 23,2; 23,6; 49,1; 59,18; 66,19; *Ezequiel* 26,15; 26,18.

<sup>23</sup> Cfr. *Biblia Sacra*, edición cit., *Ezequiel* 27,3; 27,6; 27,7; 27,15; 27,35; 39,6.

En la visión celta, particularmente en la *Navigatio Sancti Brendani*, y en la serie de viajes como el *Viaje de Maldúino*, el *Viaje de Bran*, pasando por la *Aventura de los clérigos de San Columbano*,<sup>24</sup> la isla o conjunto de islas vuelven a ser consideradas las tierras del más allá. Pero a diferencia de los autores clásicos, a los cuales les atraía la descripción del lugar en sí, a los celtas les interesará relatar la marcha, el viaje azaroso hacia esta isla o islas Bienaventuradas. Surge entonces el *INRAM*: viaje marítimo, rodeado de peligros, por un mundo de islas lejanas, con connotaciones maléficas o benéficas, hasta alcanzar la *Isla*, caracterizada, en la mayoría de los casos, por su posición central en la topografía insular que la rodea. Esta isla, verdadera tierra elegida, generalmente prominente en su forma, dará siempre al viajero el sosiego y la perfección no conocida, luego de haber conseguido, a través de este viaje azaroso, franquear la barrera marítima e insular.

Estas tres visiones convergen en la cosmovisión cristiano-medieval y en ella se vincularán con la inocultable preocupación de los Padres de la Iglesia por establecer la naturaleza del Paraíso Terrenal o Jardín del Edén. Será San Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías*, quien afirmará, al distinguir el Paraíso Terrenal de las Islas Afortunadas, su configuración insular. San Beda reconoce a esta isla como ubicada en el extremo Oriente, separada del resto del mundo por un amplio océano. Más tarde se vincularán a esta concepción las dos visiones confluyentes con las cuales el profeta Ezequiel se refirió al Paraíso como un lugar asociado a lo maravilloso indescriptible y como el espacio bello considerado máximo término de comparación:

*In deliciis paradisi Dei fuisti.  
Omnis lapis pretiosus operimentum tuum  
Sardius, topazius, et iaspis,  
Chrysolithus, et onyx, et beryllus,  
Sapphirus, et carbunculus, et smaragdus,  
aurum opus decoris tui et foramina tua,  
in die qua conditus es, praeparata sunt. (28,13)*

*Quoniam speciosum feci eum,  
et multis condensisque frondibus,  
et aemulata sunt eum omnia ligna voluptatis,  
quae erant in paradiso Dei. (31,9)*

Confluyen entonces en el medioevo cristiano las ideas de viaje marítimo azaroso, el difícil o estrecho acceso, la isla paradisíaca situada al oriente, rodeada de una configuración insular y considerada centro espiritual y climax de lo maravilloso. Todas estas ideas son aplicadas a un concepto bíblico-cristiano: el Jardín del Edén o Paraíso.

Estas mismas ideas, las cuales en su origen constituyeron la expresión simbólica

---

<sup>24</sup> En particular sobre el tema del otro mundo celta y su relación con la materia artúrica véase GEORGES DOTTIN, *Manuel pour Servir à l'Étude de l'Antiquité Celtique*, Paris, Letouzy et Ané, 1915; ROGER SHERMAN LOOMIS, *Celtic Myth and Arthurian Romance*, Nueva York, T. and T. Clark, 1927; T. F. O'RAHILLY, *Early Irish History and Mythology*, Dublin, Dublin Publishers, 1946; *Revue Celtique*, IX, (Paris 1888), 447-495.

de un pensamiento mítico o religioso (formas primarias), serán absorbidas también, como formas secundarias, por la literatura profana, que privilegiará su función simbólica como objeto estético, mediante un gradual proceso de sustitución<sup>25</sup>. Progresivamente, rota, a primera vista, toda conexión consciente e intencional con el pensamiento que les dio origen, formarán parte de algunas expresiones de la narrativa, entre ellas los libros de caballerías, en los cuales estas ideas están sujetas a una recreación limitada, pues su estructura medular de cuento repele aquello que no corresponda a las formas de su construcción. Los atributos, en este caso los espaciales, pese a su economía, deben coadyuvar a crear las oposiciones apropiadas, por ejemplo: lo civilizado / lo salvaje, para la aparición de las funciones esenciales: agresión / carencia y reparación.

El *Amadís* puede ser considerado una buena prueba de lo anteriormente dicho.

De tal manera esta historia de caballerías se presenta como un medio de difusión y entrelazamiento de motivos ultraterrenos o mágicos de dispar y confluyente origen: la cosmovisión insular con un eje central; la Isla, Insola Firme, elegida entre las islas, transformada en centro de la maravilla y vinculada a una visión paradisíaca; la existencia de una simbología dual concomitante, lo insular es siempre lo maravilloso, pero tanto puede señalar el ingreso a lo paradisíaco (clímax: Insola Firme), como al reino de las Tinieblas (clímax: Insola del Diablo), particularización de la oposición espacial: lo civilizado / lo salvaje; la persistente litoralidad en la descripción del espacio, explicable en un mundo regido por las comunicaciones marítimas, en el cual la cercanía del mar es un valor notorio, pues permite el *inram* permanente como otro camino de búsqueda de la aventura; la constante del sitio inviolado, al cual se ingresa por un solo camino, se transforma aquí en la única entrada terrestre existente para penetrar a la Insola Firme; la barrera acuática, medio empleado para incrementar la lejanía y extrañeza del mundo insular, justifica en esta obra el predominio de las comunicaciones marítimas lejanas; la visión del Oriente, como lugar signado por la cercanía de lo paradisíaco, explica la traslación del eje espacial desde Occidente (Gran Bretaña) a Oriente (Constantinopla), confluyendo ambos luego en la Insola Firme, que como centro espacial de los mundos de la obra se transformará en el único e insustituible eje.

Ciertamente todas las características, aquí atribuidas a esta particular configuración primera o estructura esencial de los atributos espaciales del texto, refuerzan la idea de la presencia de un sustrato místico-religioso, forma primaria, que se multiplicó en diversas variantes, formas secundarias, de riquísimas derivaciones, entre ellas el itinerario caballeresco como aventura-peripecia ordenadora en la generación y obtención de mundos perfectos.

SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ

---

<sup>25</sup> Sustitución en el sentido aplicado por Propp en las "Transformaciones de los cuentos maravillosos", en su *Morfología del cuento*, España, Fundamentos, 1981, 5 ed.



# EL NIVEL DE LA HISTORIA EN UN RELATO DE J. L. BORGES

## UN ANÁLISIS NARRATOLÓGICO<sup>1</sup>

### I. Consideraciones teórico-metodológicas

La logicidad del relato es un presupuesto que no puede ser dejado de lado y que fundamenta unos de los tantos aspectos miméticos de una obra literaria. Una cronología cualquiera, por ejemplo, no parece ser otra cosa que la organización impuesta a una serie de acontecimientos seleccionados —el conjunto de segmentos seleccionables es infinito— y organizados con el criterio de la sucesividad. Por supuesto, la estructura gnoseológica del hombre es la que otorga a este aspecto del relato literario un carácter de necesidad, por ser un *sine qua non* del proceso de decodificación de los *narrata*. Si bien los acontecimientos a seleccionar son infinitos, como ya hemos dicho, también lo son los criterios de selección. Estos criterios dependen a su vez de la situación espacio-temporal, de la persona y de la sociedad. No sería impensable, desde esta perspectiva, que el estudio de la intertextualidad, del estilo y de la moda literaria fueran producto de estos tres vectores (situación espacio-temporal, personal y social), producto de la preponderancia de uno de ellos en detrimento de los otros dos.

Quizás el artificio más sutil o, por mejor decir, la red de artificios más sutil del lenguaje sea la utilización, por parte del emisor, de los procesos lingüísticos que llevan a la estructuración del lenguaje de manera tal que pueda ser decodificado por el receptor en forma aproximada o esencialmente paralela a la deseada por el emisor. La

---

<sup>1</sup> El presente trabajo debiera pasar a formar parte de otro de mayor extensión cuya finalidad sea la de presentar un análisis suficientemente abarcativo y profundo del cuento *Los dos reyes y los dos laberintos* de J. L. Borges, un análisis que trate de aplicar un número considerable de metodologías ofrecidas por la lingüística y semiótica francesas de los últimos tiempos. La estructura teórica de tal trabajo podría ser la siguiente:

- |                         |   |   |
|-------------------------|---|---|
| 1. Nivel de la historia | { | Corpus (sobre propuestas de Barthes)<br>Lógica de los posibles (Bremond)<br>Lógicas de predicados de base (Todorov)<br>Lógica homológica (L. Strauss)               |
| 2. Nivel del discurso   | { | La inmanencia isotópica (Greimas)<br>La lexía como indicio (Barthes)<br>El presupuesto de la frase (Ducrot)<br>Orden, duración, frecuencia, modo y voz (G. Genette) |

Las páginas del presente estudio cubren el espectro de la llave 1., quedando fuera el desarrollo del *nivel del discurso*.

*organización cronológica* de un texto en el nivel de los contenidos (llegamos por fin al punto que nos interesa) es uno de los tantos hilos de esta red estructurante.

Las primeras palabras de nuestro trabajo hablaban de una cierta logicidad que, a nuestro parecer, merece una ulterior explicación. Esta lógica (que llamaremos *lógica textual*) se encuentra en una cierta oposición con la lógica filosófica. Esta última es puramente intelectual-cognocitiva. El hecho lógico sería así, la organización impuesta a distintos acontecimientos con coordenadas de causa, espacio y tiempo por las capacidades intelectuales del hombre. La lógica textual, en cambio, es la resultante de la aplicación de una serie de procedimientos lingüísticos tendientes a la adecuación de un texto a esas mismas capacidades.

Una obra de ficción como la que en esta ocasión nos ocupa no escapa a estas consideraciones y, por lo tanto, la lógica textual de esta obra, y de tantas otras (por no decir de todas) se encuentran en una posición de doble tensión: por un lado, en relación con lo extraintelectual (de donde nace uno de los aspectos miméticos de la obra literaria) y, por otro, en relación con lo intelectual (al cual se adecua con su verosimilitud). Cuando C. Bremond nos habla de los *posibles del proceso narrativo* no hace sino recordarnos cuáles son los procesos que se pueden cumplir sin que se rompa ese delicado hilo de la lógica textual.

A menudo (ya lo hemos dicho) al hablarse de la existencia de una lógica directriz en el relato se produce un malentendido. El lector que por primera vez se encuentra con este tipo de terminología en un texto de análisis literario tiende, por lo general gracias a sus precedentes lecturas presumiblemente filosóficas, a pensar en esta lógica directriz como en el consabido grupo de términos, proposiciones, conectivos, axiomas, teoremas, formulación y cálculos lógicos. Nada más alejado de esta realidad. Cuando se habla de lógica del relato se habla de hipótesis de trabajo distintas pero complementarias y concurrentes que pretenden hacer ver los mecanismos que en un relato se relacionan con la aceptación, por parte del lector, del texto como verosímil, posible y perteneciente a un mundo coherente.

Las tres hipótesis de trabajo más importantes son:

1) La lógica energética de C. Bremond, que muestra el recorrido de las elecciones de los personajes, en el plano de la acción.

2) La lógica de los predicados básicos de T. Todorov, con cuya variación, combinación y transformación nos muestra la coherencia textual en el plano del universo narrado.

3) La lógica homológica de L. Strauss, que descubre dos pares de oposiciones paradigmáticas que recorren en relación homológica todo el relato.

La finalidad del presente trabajo es iluminar, a través de la aplicación de estas tres perspectivas analíticas y de su concurrencia en el cuento de J. L. Borges llamado *Los dos reyes y los dos laberintos*<sup>2</sup>, la zona donde se articulan los resortes utilizados por

---

<sup>2</sup> En "El Aleph", p.607 de la edición de las *Obras Completas* utilizadas.

el narrador y que dan como resultado una unidad y coherencia evidentes en el plano de la significación.

Es evidente que nos moveremos en el nivel de la historia y no del discurso, aunque en ciertas ocasiones recurramos a este con fines explicativos. En términos técnicos, trataremos de definir la historia y el modelo narrativo<sup>3</sup>.

## II. *El corpus funcional*

A efectos del análisis funcional de este relato nos servirá su paráfrasis. Sin dudas se aniquilará de esta manera la calidad literaria de la obra pero se pondrán de relieve ciertos puntos que nos interesan. Trataremos en este caso de limitarnos solo al aspecto textual sin tener en cuenta, dentro de lo posible, valoraciones co-textuales o extra-co-textuales por dos razones principales: en primer lugar porque debemos comenzar nuestro trabajo analítico desde el texto y en todo caso luego preocuparnos por ulteriores adiciones, y, en segundo lugar, porque en el uso, inevitable, de estas reformulaciones metanarrativas se requiere precaución y claridad.

Cierto día un rey hizo construir un laberinto que en sí mismo era una impiedad. El carácter blasfemo de la obra era su pretendida competencia en "confusión" y "maravilla" con las obras divinas. El castigo a esta ofensa a la divinidad se cumple, cierto tiempo después, con la intermediación de un rey árabe. El rey de los árabes, habiendo llegado como huésped a la corte del rey de Babilonia, es burlado en su simplicidad mediante su introducción en el laberinto. Ante el hecho consumado y la imposibilidad de salir el rey árabe utiliza su último recurso: reza. Luego encuentra la salida. El laberinto fue de esta manera el medio material de dos ofensas, una a la divinidad y otra a un par. Los dos se vengan con una sola acción conjunta. El rey de los árabes retorna con su ejército a las Islas de Babilonia y no solo destruye el pueblo sino que también toma prisionero a su rey a quien lleva a mitad del desierto (un laberinto más sutil y de obra divina) donde lo libera y donde el impío muere de hambre y de sed.

Llamaremos, con Barthes, *función* a todo término de una correlación que sea así mismo una *unidad de contenido*. Si bien, en el nivel funcional, el crítico nos habla de *funciones e indicios*, nosotros nos ocuparemos en esta sección sólo de las primeras. *Función* (propiamente dicha) será aquí la *unidad de sentido, término de una correlación, que remita a una operación de sanción sintagmática*, o sea que se ubique en el suceder temporal —no nos olvidemos que nos movemos en el plano del contenido— y que se constituya en la unidad menor de los *relata metonímica*<sup>4</sup>. Existe entre las funciones propiamente dichas una jerarquía de mucha importancia: mientras los núcleos o funciones *cardinales* constituyen los goznes del relato, las *catálisis* no hacen sino rellenar el espacio narrativo que separa los núcleos. Los núcleos abren, mantienen o cierran una incertidumbre, tienen una funcionalidad cronológica y lógica, puesto que cada núcleo es consecutivo y consecuente con el anterior, y existen

---

<sup>3</sup> Para la definición de estos conceptos ver T. Todorov y C. Segre en sus obras citadas en nuestra bibliografía.

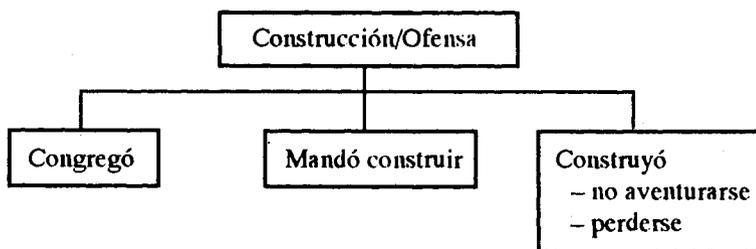
<sup>4</sup> Nos ubicamos en la esfera del hacer y dejamos de lado la del decir que en este relato presenta aspectos por demás interesantes pero que pertenecen al discurso y no a la historia.

en número finito, necesario y suficiente. Las *catálisis*, en cambio, son de correlación unilateral de funcionalidad solo cronológica y su número está caracterizado por la infinita posibilidad de expansión.

Un grupo de funciones nucleares pertenecientes a un mismo proceso se reúnen en una secuencia que puede adquirir un nombre englobador y cuyo carácter fundamental es la existencia de un momento de riesgo. La secuencia es en sí una unidad lógica amenazada<sup>5</sup>.

Trataremos de encontrar en el relato del autor argentino las distintas secuencias que lo forman, sus interrelaciones y las catálisis en ellas presentes.

#### Secuencia 1:



Es la secuencia más simple de todo el relato. La doble denominación de esta y de otras secuencias responde al hecho (notado por Bremond) que gran parte de las secuencias responden a dos perspectivas. Aquí por ejemplo el carácter mismo de la impiedad de la “construcción” del laberinto se constituye en “ofensa” a Dios.

El rey de las islas de Babilonia congregó a sus arquitectos y magos, ordenó construir un laberinto y lo construyó (se entiende que sus órdenes fueron acatadas y llevadas a término). La denotación de la construcción de la obra no es explícita sino a través de una sutilísima utilización de la oposición indicativo/subjuntivo; oposición que en el castellano de hoy es muy compleja, extremadamente denotativa y bastante más amplia y rica de lo que pareciera desde la perspectiva de las gramáticas corrientes. Sería obvio recordar que un manejo tal de las modalidades verbales por parte del narrador habla a las claras de su excelente manejo formal de la lengua.

La formación de la frase a la que nos estamos refiriendo sería:

“...mandó construir un laberinto tan complejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraran a entrar, y los que entraran se perderían...”

Dado que un grupo de este tipo, VN + OBJ [= N + Construcción comparativa (=tan + ADJ + QUE + Construcción verbal con significación futura en relación con VN)] requeriría el imperfecto del subjuntivo de forma-*ra*.

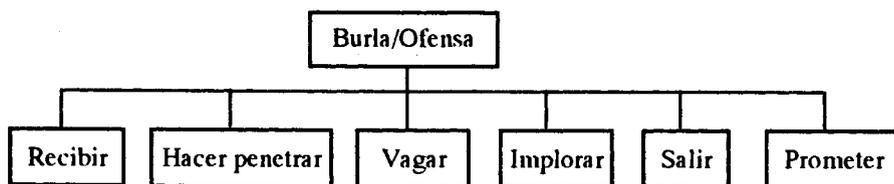
El uso del imperfecto del indicativo en los verbos de la construcción verbal de la frase comparativa agrega a la perspectiva del rey (la del subjuntivo) la del narrador

<sup>5</sup> Recordamos a C. Bremond cuando habla de su lógica de los posibles narrativos.

que sabe que algunos hombres no se aventuraron y los que lo hicieron se perdieron (verdad y seguridad de un hecho real, o sea indicativo). Con esto creemos justificado nuestro núcleo 'construyó' que no tenía explicitación directa<sup>6</sup>.

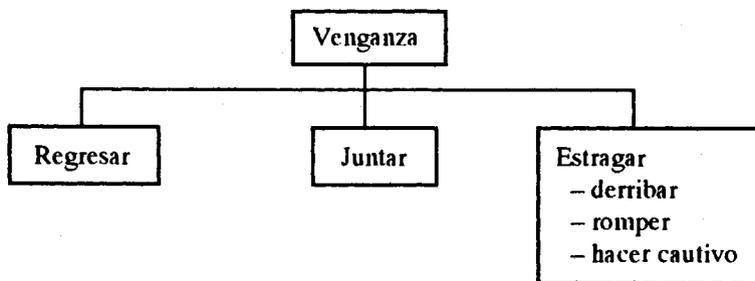
El grupo de catálisis relacionadas con esta secuencia, y que por lo tanto no hacen al inicio, prosecución o finalización de la secuencia sino a una expansión cronológica unilateral, está formado por las acciones de 'no aventurarse' y de 'perderse'.

*Secuencia 2:*



La *secuencia 2* que hemos denominado '*Burla/Ofensa*' tiene como agentes a los reyes de Babilonia y de los árabes. El último es recibido en la corte del rey de las islas de Babilonia quien, 'para hacer burla de su escasa inteligencia', lo hace entrar en el laberinto donde vaga y solo sale después de haber implorado la ayuda divina. Una vez fuera, promete devolver la 'gentileza' de su hospedante. En primera instancia la reacción a la ofensa no es agresiva sino veladamente irónica. Se promete, siempre que Dios así lo permita, la visión de su laberinto en Arabia.

*Secuencia 3:*

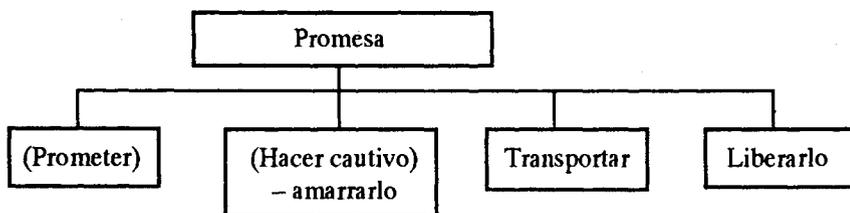


El único agente de esta secuencia (el rey árabe) cumple una venganza, acción en correspondencia con la ofensa sufrida por el mismo agente en la *secuencia 2*. El rey regresa a sus territorios, 'junta a sus capitanes y a sus alcaides' y retorna al lugar de la afrenta destruyendo completamente el país. Por segunda vez nos encontramos con funciones catalíticas que expanden, en este caso, la acción de '*estragar*': se 'derriban' los castillos, se 'rompen' las gentes y se 'hace cautivo' al mismo rey.

<sup>6</sup> Esperamos que se nos perdone esta incursión en el discurso pero parece la única manera de fundamentar este aspecto narrativo evidente. Ya en esta primera sección nos damos cuenta cuán difícil es la división tajante entre manifestación textual y nivel inmanente de la significación o entre discurso e historia y cuán irremediabilmente entrelazados están.

Hacemos notar que según nuestra interpretación el hecho de venganza se concluye con el hacer cautivo al rey. Los procesos que se suceden luego del cautiverio no serían parte integrante de la venganza sino de la *secuencia 4*, cuyo agente es también el rey de Arabia y para la cual propondremos el nombre de 'Promesa'.

*Secuencia 4:*

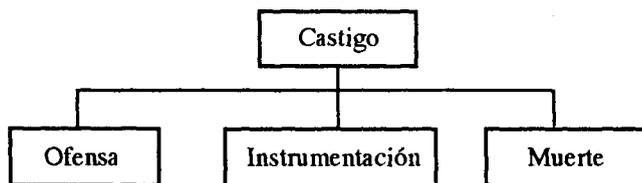


Nos encontramos aquí con una secuencia un poco más compleja que las anteriores y esto se debe a que la función de apertura de esta secuencia es, al mismo tiempo, la función conclusiva de la *secuencia 2* ('prometer la visión de un laberinto' en Arabia) y a que su segundo término es, a su vez, la tercera catálisis de la función conclusiva de la *secuencia 3* ('hacer cautivo' al rey de Babilonia)<sup>7</sup>. Una catálisis que en esta secuencia se ve elevada al rango de núcleo y que es objeto de otra catalización ('amarrar' al rey de Babilonia).

La promesa se cumple con el transporte a la zona prometida y la liberación para la 'visión'.

Dejamos sentado aquí, análogamente a lo que dijimos en la *secuencia 3*, que esta secuencia concluye con la liberación del rey.

*Secuencia 5:*



Por último la *secuencia 5* es el 'Castigo' y su agente la persona divina. El primer término de esta secuencia es la 'ofensa' de la cual Dios fue objeto a causa de la impiedad que suponía la construcción de un laberinto que rivalizase en "maravilla" y "confusión" con las obras de Dios. El castigo podría haber tenido un desarrollo milagroso; sin embargo, Alá elige servirse de otra creatura suya (el rey de los árabes) a quien utiliza como instrumento de su acción punitiva. Si bien es cierto que el rey de los árabes 'ayuda' a Alá sirviéndole como instrumento, también se deja constancia que Alá 'permite' y 'ayuda' al rey en su venganza ("...con tan venturosa fortuna..."). La muerte es la conclusión del castigo de Dios. Otra vez aquí hubiera sido posible la

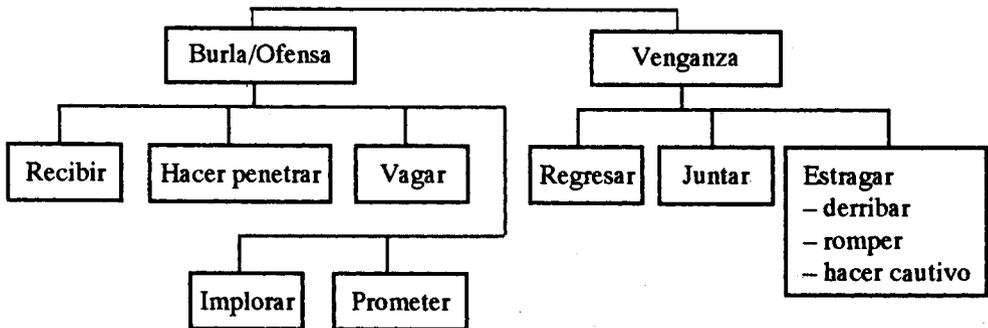
<sup>7</sup> Es por eso que las introducimos entre paréntesis.

intervención de lo sobrenatural, en cambio se elige el camino de la acatación a las leyes de la naturaleza; leyes que, por otra parte, fueron impuestas por Dios en el inicio de los tiempos.

Recordamos entonces las conclusiones de las distintas acciones punitivas: la venganza del rey de Arabia culmina con el cautiverio, su promesa con la liberación en medio del desierto y el castigo de Alá con la muerte del rey de Babilonia. Dos paralelismos evidentes se nos presentan en las confrontaciones de poder: el rey de Babilonia para hacer burla de la simplicidad del rey de los árabes lo hace entrar en su laberinto del cual al fin sale y Alá, para castigar una impiedad (podríamos creer que para hacer burla de la simplicidad que supone creerse capacitado para competir con Dios), lo hace penetrar en su propio laberinto del que no saldrá vivo.

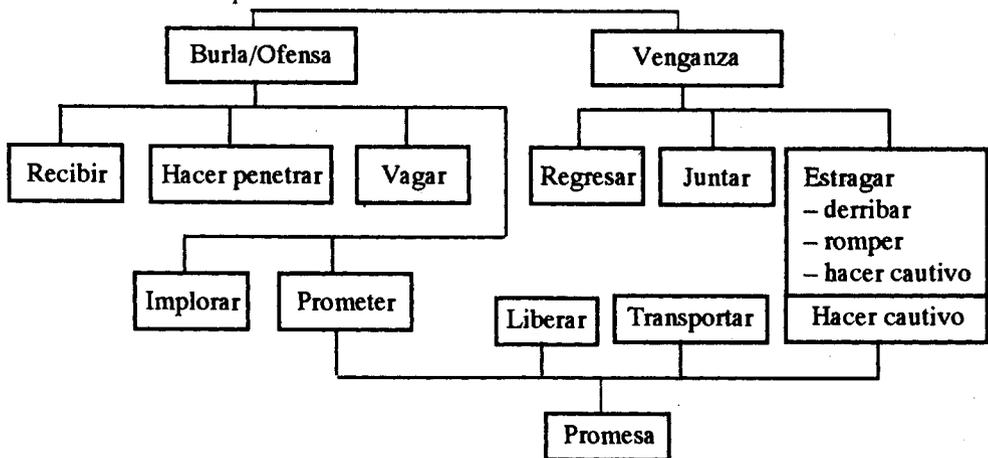
Esta serie de cinco secuencias que hemos señalado no son *estemas* (no están separadas entre sí) sino que se relacionan en *macrosecuencias*. Así por ejemplo de la relación de las *secuencias 2 y 3* obtenemos la siguiente macrosecuencia:

*Macrosecuencia A:*



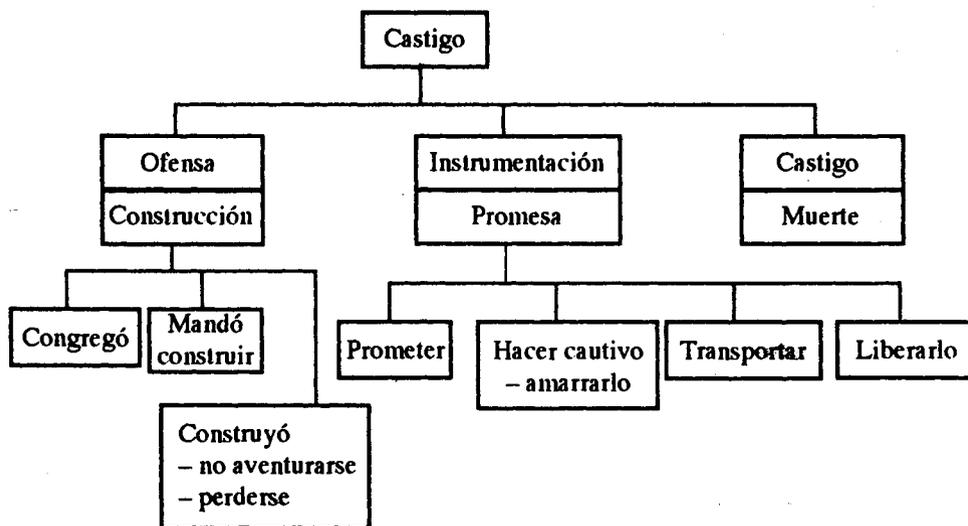
Por otro lado ya habíamos hablado de las relaciones existentes entre la *secuencia 4* y las *secuencias 2 y 3*, ahora las reformulamos así:

*Macrosecuencia A<sub>1</sub>:*



Se puede considerar igualmente que la *secuencia 1* se transforma en microsecuencia de la primera función de la *secuencia 5* y la *secuencia 4* en microsecuencia de la segunda función. Llamaremos a la *secuencia 5*, a partir de estas ampliaciones, *secuencia 5 (amplificada)*.

*Secuencia 5 (amplificada)*:



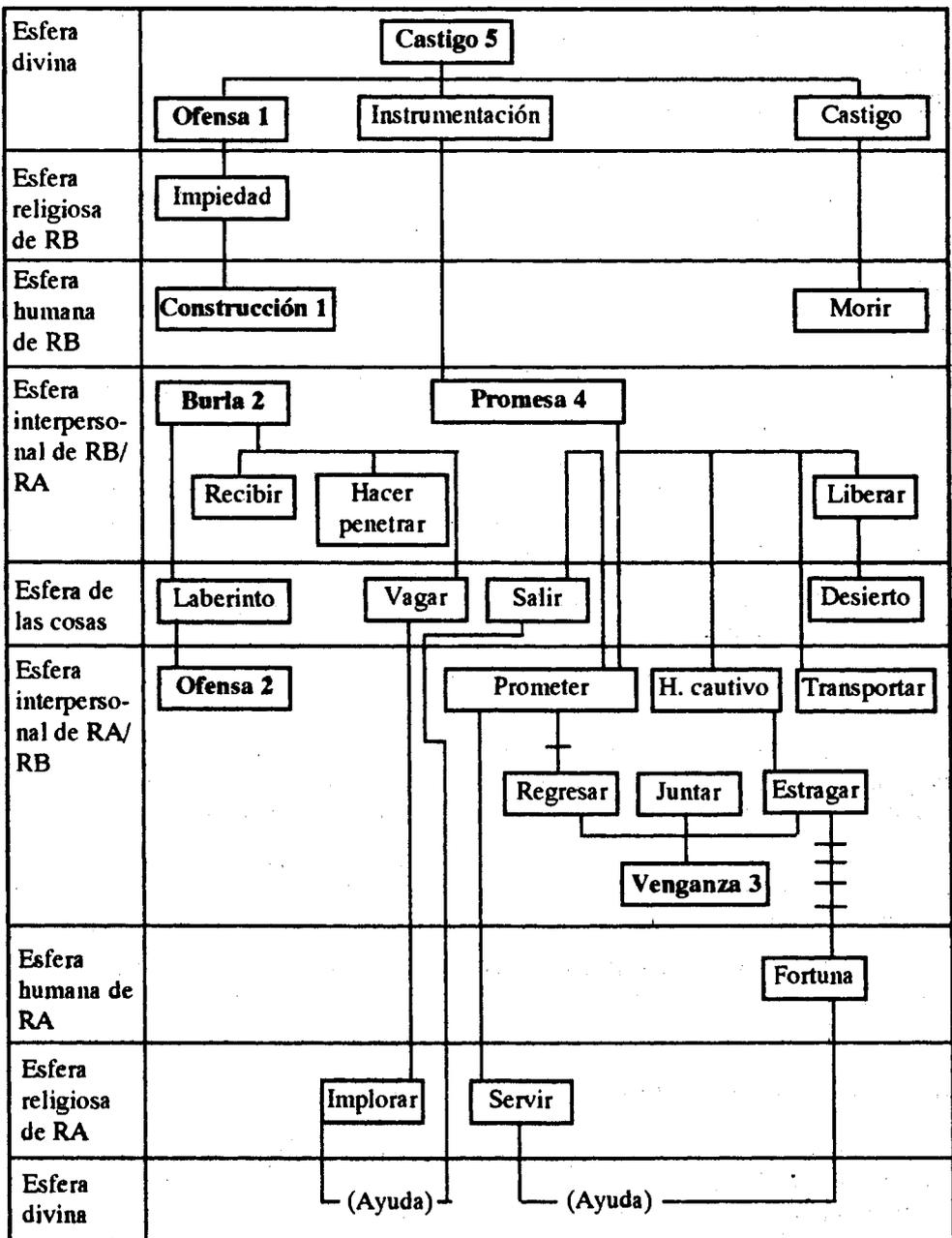
Por último podríamos organizar estratigráficamente el producto del análisis funcional efectuado en estas páginas, teniendo en cuenta el criterio de las esferas de los agentes presentes y de sus interacciones para fundamentar la estratigrafía.



Y lo podríamos hacer de esta manera.

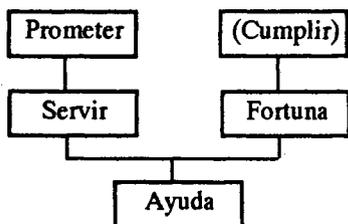
<sup>8</sup> La esfera de las cosas tiene solo dos elementos (el laberinto y el desierto) pero su peso en la historia es fundamental por lo desencadenante.

Cuadro General



Bastan solamente algunas pocas aclaraciones a este cuadro que no hace sino reorganizar lo ya comentado. Algunas servirán para la correcta interpretación del cuadro. Por ejemplo, los términos en negritas son los nombres de las secuencias y los números que los acompañan, el número de secuencia que le habíamos atribuido. Otras

aclaraciones ayudarán a poner en relieve algunos aspectos interesantes; como que en las 'esferas religiosas' las actitudes son opuestas (Impiedad/Imploración) y que corresponden en la 'esfera divina' a respuestas también opuestas (Castigo/Ayuda). Hemos colocado entre paréntesis el término 'ayuda' por el hecho que no es un *denotatum* del texto sino solo es connotado ("...si Dios es servido...") ("...con tan venturosa fortuna...") y, por tanto, hemos debido introducir en el 'Cuadro General' una pseudosecuencia que si bien no se completa en sus términos y no se 'lee' sino que se la 'supone', es de importancia real,



donde 'cumplir', en realidad, es un conjunto de acciones y por eso la colocamos entre paréntesis.

Es de notar, además, la posición central de la 'Promesa' que corresponde a su importancia fundamental en este relato.

De este intento de análisis a nivel funcional se podrían extraer algunas consecuencias:

1) La graficación de un análisis a nivel de núcleos y catálisis se ve dificultada por las interrelaciones establecidas entre las secuencias, tanto es así que, por ejemplo, el 'cuadro general' presentado en realidad necesitaría de una tercera dimensión.

2) Este tipo de análisis permite establecer muchas relaciones (la totalidad se logra con el aporte de otros tipos de análisis en otros niveles de lectura) que una simple lectura sintagmática no nos ofrece.

3) Como lo apuntamos en la segunda secuencia, este tipo de acercamiento debe ser complementado con otros que nosotros trataremos en las secciones siguientes.

### III. La relación interfuncional

En la sección precedente hemos definido nuestro *corpus*. Si bien a veces el comentario que lo acompañaba haya hecho sospechar lo contrario, nuestro corpus mantiene la característica principal de tal: la estaticidad. Será recién en estas secciones que siguen que nos ocuparemos de las relaciones que se establecen entre las funciones, de tal manera que, lo que es un grupo estático de acciones aisladas entre sí, se nos presente como una *historia*, como una unidad consolidada producto de un sucederse consistente y coherente de funciones.

En cierta manera hemos introducido esta sección en las palabras preliminares del

trabajo al hablar de las *lógicas* que se pueden aplicar al sucederse de la historia. En primer lugar aplicaremos al cuento que estamos analizando la propuesta que hace C. Bremond, luego veremos el mismo corpus desde la óptica de la lógica presentada por Todorov y por último la posibilidad sugerida por el pensamiento antropológico-estructural de L. Strauss.

### *IIIa. La lógica de los posibles narrativos o energética*

Es el modelo de C. Bremond. T. Todorov resumiéndonos el mismo nos dice:

Según esta concepción [la de Bremond] el relato está constituido por el encadenamiento o encaje de microrrelatos. Cada uno de estos microrrelatos está compuesto por tres (o a veces por dos) elementos cuya presencia es obligatoria. Todos los relatos del mundo estarían constituidos, según esta concepción, por diferentes combinaciones de una decena de microrrelatos de estructura estable, que corresponderían a un pequeño número de situaciones esenciales de la vida.

Podríamos distinguirlos con términos como 'engaño', 'contrato', 'protección', etc...<sup>9</sup>

Estas microsecuencias o microrrelatos son el equivalente de las secciones de nuestro corpus pero se expresan no con la acción particular del relato al cual se le está imponiendo esta metodología de análisis, sino en forma genérica y poniendo en evidencia los resortes que se moverán para hacer avanzar la historia. Por ejemplo, lo que hemos dado de llamar en nuestro cuerpo '*Burla*' (la infringida por el rey de Babilonia hacia el rey de Arabia) en el corpus bremondiano se resumiría en el siguiente esquema:



Tal esquema no agrega nada en relación con el corpus pero es extremadamente útil con vista a querer desentrañar la lógica que une función a función, dado que presenta cada función o proceso funcional como la tríada de una 'virtualidad' que mediante un 'proceso actualizador' puede 'fracasar' o 'actualizarse', y que, además, propone esquematizar la complejización de estas secuencias por medio de *encadenamientos* (=) —cuando un acto tiene dos significaciones en un mismo actor—,

<sup>9</sup> TZVETAN TODOROV, *Análisis estructural del relato*, p.165.

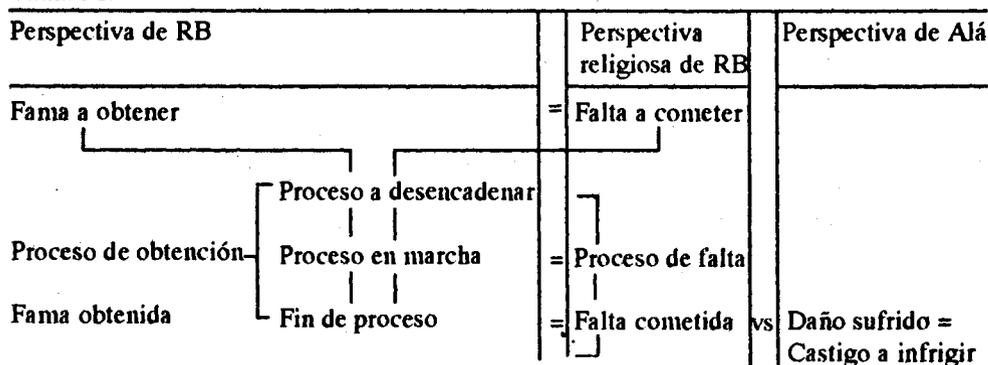
*enclaves* (—\_ )—cuando un proceso se alcanzó solo a través de una triada—, *enlaces* (*vs*) —cuando una acción desde distintas perspectivas adquiere distintas significaciones.

Hasta aquí solamente hemos hablado del corpus. Cuando entramos en el campo del movimiento, la propuesta de Bremond podría sintetizarse así: La historia articula las funciones de manera tal que un estado positivo de cosas degrade en un estado deficitario por medio de los *procesos de degradación* y, viceversa, que un estado deficitario pase a ser positivo por medio de *procesos de mejoramiento*.

A continuación interpretaremos *Los dos reyes* y *los dos laberintos* desde la óptica presentada, cuidándonos de ampliar los conceptos pertinentes a los procesos de degradación o de mejoramiento solo si tienen relación con nuestra historia.

Hemos reformulado la *secuencia 1* del corpus presentado, en secciones anteriores, de la siguiente manera:

Cuadro I:



La primera observación que salta a la vista es la existencia de las *perspectivas*. Habíamos ya visto cuando comentamos el corpus que es extremadamente difícil no tener en cuenta las perspectivas dado que no solo hacen a la dinámica intrínseca de la historia sino, a veces, a la significación misma de las acciones. Consecuentemente, al hablar de la lógica que dinamiza un grupo de funciones relacionadas, no podemos dejar de mencionar las perspectivas.

En el gráfico, en realidad, nos encontramos con dos agentes (rey de Babilonia y Alá) y tres perspectivas (PRB-PRRB y PR), resultantes de la intersección de los mundos de los agentes.

El rey de Babilonia proyecta obtener la fama creando la “confusión” y “maravilla”; desencadenando el proceso de obtención ‘llamando’ a sus magos y arquitectos y ‘ordenándoles’ construir el laberinto.<sup>10</sup> Finalmente la fama se obtiene. Es aquí donde encontramos la primera bisagra del relato. El narrador no nos menciona la fama querida y seguramente obtenida por el rey, que podríamos llamar ‘fama positiva’ sino

<sup>10</sup> En la sección anterior hemos ya justificado el término ‘construcción’.

un tipo de fama, el "escándalo", que no es la consecuencia lógica de la perspectiva del RB sino de su perspectiva religiosa. El "escándalo" no es el resultado directo del laberinto construido sino de la falta voluntaria o involuntaria cometida.

Bremond presenta el concepto de falta en estos términos:

Se puede caracterizar el proceso de falta como una tarea cumplida al revés: inducido al error, el agente emplea medios aptos para alcanzar un resultado opuesto a su fin o para destruir las ventajas que quiere conservar. En función de esta tarea invertida, los procesos nocivos son considerados como medios en tanto que las reglas aptas para asegurar o conservar una ventaja son tratadas como obstáculos.<sup>11</sup>

El proceso de falta, en nuestro texto, no depende de la inducción al error sino del engeguencimiento, de la ilusión de poder infringir impunemente las reglas. Reglas que pertenecen a la naturaleza de las cosas pero que, por otro lado, deben ser acatadas por emanar de la voluntad de un legislador divino. En esta ocasión más que nunca, podemos hablar de un *aliado oficioso* y de un *aliado obligado*, dado que la situación de los aliados no podría ser más dispar.

Como sugiere Bremond, nuestra historia requerirá también la intervención de un *retribuidor* que sancione la traición a estas dos leyes:

- 1) La confusión y la maravilla son atributos divinos (ley natural).
- 2) Alá, en toda situación, debe ser servido (ley religiosa).

La existencia del "escándalo" no fue advertencia suficiente para el RB y su perseverancia en el error constituirá una nueva transgresión en el nivel humano contra su par de Arabia. Podemos pensar con Bremond que la falta encuentra un equivalente psicológico en la oposición *presunción/humillación* en el nivel humano pero en el nivel religioso tendríamos que hablar de la oposición *impiedad/ofensa*. Teniendo en cuenta los actantes que cumplen esta historia podríamos decir que el *beneficiario* se identifica con el RB y los *aliados* con sus magos y arquitectos, si pensamos en aliado solo en el sentido amplio de *ayuda dada*, puesto que, por no tratarse de un acuerdo entre pares, no se establecen las figuras de *acreedor* y de *deudor*. Los otros actantes son el *agresor* en la figura del mismo RB y el *agredido* en la figura de Alá.

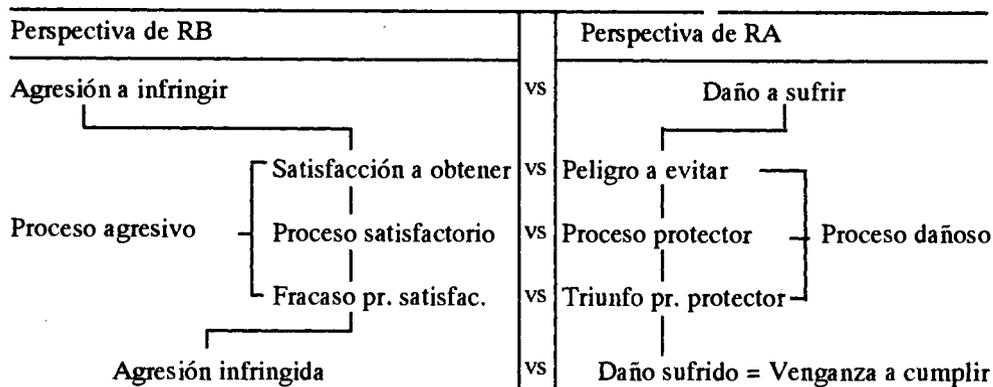
El engeguencimiento que provocó la falta, la negativa a oír las advertencias del escándalo y la consecuente nueva transgresión, como veremos en la secuencia siguiente, no culminan con una probable reparación de las consecuencias de las faltas sino que el narrador hará sufrir a su personaje, en correspondencia con su soberbia habitual, pruebas de fuerza que le propondrán RA y Alá.

Lo que hemos delimitado en nuestro *corpus* como *secuencia 2* y nombrado '*Burla/Ofensa*' se presenta desde la actual perspectiva de la siguiente manera:

---

<sup>11</sup> CLAUDE BREMOND, *Análisis estructural del relato*, p.115.

## Cuadro II



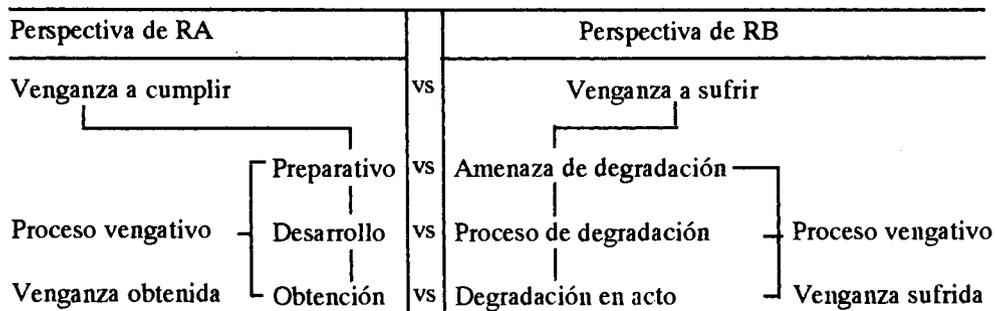
El rey de Babilonia quiere obtener otra satisfacción, no ya la de la fama sino la de saberse superior intelectualmente al RA; esta satisfacción a obtener supone la agresión a infringir: "...*Por hacer burla de la simplicidad...*". Con el "...*hacer entrar en el laberinto...*" comienza el proceso satisfactorio que se frustrará con la salida del laberinto. Cuando el RA es introducido en el laberinto intenta varios procesos de protección pero el único que resulta eficaz es el de la plegaria del atardecer, es el de confiar y pedir ayuda a la persona divina.

Aparentemente existiría una contradicción entre la oposición *Fracaso del proceso satisfactorio/Triunfo del proceso de protección* y la oposición *Agresión infringida/Daño sufrido* porque, a primera vista, el *triunfo del proceso protector* parecería predisponer un *daño evitado* y el *fracaso del proceso satisfactorio*, el *fracaso de la agresión*. En realidad esta aparente contradicción no se presenta porque nos movemos en dos esferas diversas. Tanto el proceso agresivo como el proceso dañoso existen desde una 'perspectiva estrictamente personal', en cambio la agresión a infringir y el daño a sufrir introducen la 'perspectiva interpersonal' que podríamos llamar *social*, equivalente a la 'perspectiva religiosa' que habíamos introducido en el primer cuadro. O sea que, desde una 'perspectiva personal' la satisfacción no se obtiene y el peligro se evita, pero desde la 'perspectiva social' la agresión igualmente se cumple y el daño se sufre. Confeccionar el cuadro incorporando la 'perspectiva social' solo lo hubiera complicado, según creemos, inútilmente.

La lógica del relato que estamos aquí aplicando nos dice que todo servicio prestado merece una recompensa y todo perjuicio sufrido una venganza, ambos son procesos retributivos, uno positivo, el otro negativo. La *venganza*, que es nuestro caso, resulta de la ruptura del pacto implícito existente entre huésped y hospedante y el retribuidor-que-castiga (RA) será el garante de la verdad de esta norma social. Una lógica de este tipo nos permite presentar la secuencia de la perspectiva del RA ampliada por la sucesión continua *daño sufrido = venganza a cumplir*, así como también nos había permitido ampliar la secuencia de la perspectiva de Alá en el cuadro anterior *daño sufrido = castigo a infringir*.

Aquello que habíamos sectorizado en nuestro *corpus* como *sección 3* y denominado '*Venganza*', desde la actual perspectiva se presenta de la siguiente manera:

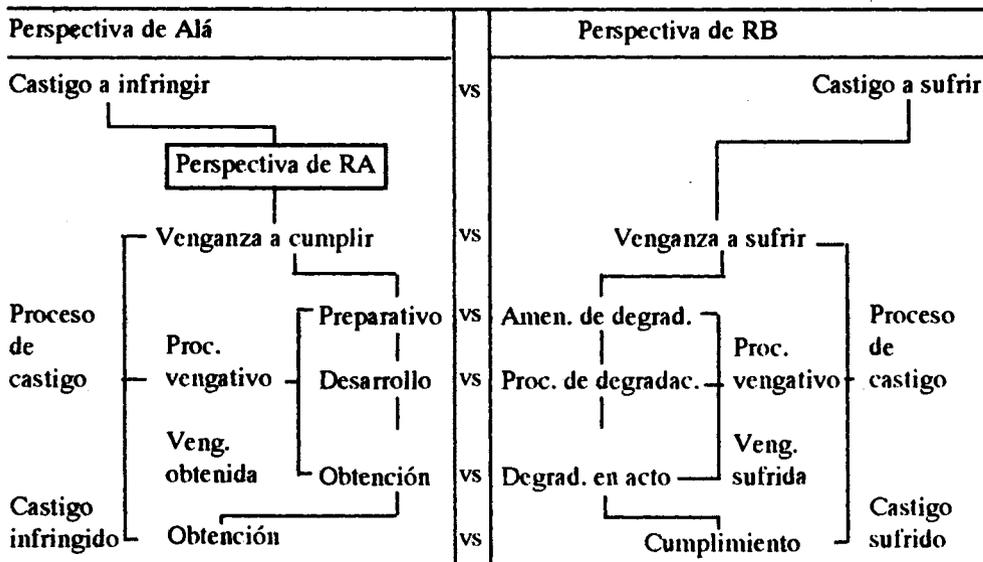
Cuadro III



El RA prepara su venganza regresando a sus dominios y juntando a sus “alcaldes y capitanes”, gracias a quienes se desarrolla la venganza dado que “estraga”, “derriba”, “rompe” y “hace cautivo al mismo rey” y obtiene su venganza (no debemos olvidar que una venganza supone infringir al agresor el equivalente del perjuicio causado), mostrándole su laberinto: el desierto. El narrador no nos muestra los procesos de protección que el RB supuestamente ha tentado poner en marcha, solamente la degradación en acto. Los actantes principales de estas secuencias son el RA (*beneficiario*), los alcaldes y capitanes (*aliados*, con igual salvedad que la hecha en el caso del RB y los magos y arquitectos) y Alá (el *aliado* que provee la “fortuna”). La alianza establecida entre el rey de los árabes y Alá es compleja pues no sólo es ayuda recibida por el beneficiario como contrapartida de una ayuda futura, o sea un intercambio de servicios simultáneos (la venganza del rey de los árabes sirve para el castigo de Alá) sino también es ayuda proporcionada como reconocimiento de un servicio anterior (la religiosidad del rey de los árabes) y es ayuda procurada en espera de una actitud futura (la continuación de esta religiosidad y la reformulación de las leyes de la creación). Otros actantes de esta secuencia son el *agresor* (RA) y el *agredido* (RB).

El narrador no continúa su historia haciendo que la venganza sufrida se transforme en una agresión a rechazar, elige de las tres vías posibles (*contraagresión*, *negación* y *pasividad*) la pasividad. No hay otra posibilidad puesto que el *aliado* (Alá) de esta secuencia se transforma en *beneficiario* de la secuencia englobadora que presentamos a continuación y con la divinidad la contraagresión o la negociación en estas circunstancias parecerían casi imposibles.

Cuadro IV



Alá castiga al rey de Babilonia por medio de la venganza del RA y el agregado de la muerte. La de Alá no es una venganza (infringir una agresión equivalente), que no podría darse, pues Alá no puede tener impiedad para con un hombre, sino un verdadero *castigo* (ante una agresión se infringe un daño de otro orden): a la impiedad corresponde la muerte.

En esta macrosecuencia el *beneficiario*, como habíamos dicho, es Alá y el *aliado* el RA que responde a servicios recibidos con anterioridad: "fortuna" y "dar con la puerta".

Una presentación de conjunto de la totalidad de la historia, bajo la óptica de la lógica de los posibles narrativos, sería la siguiente:



Cuadro V (cont.)

<p>Perspectiva de RB</p>	<p>vs.</p>	<p>Perspectiva de Alá</p>	<p>Perspectiva de RB (cont.)</p>
<p>Agresión infringida</p>	<p>vs.</p>	<p>vs.</p>	<p>vs.</p>
		<p>Daño sufrido =</p> <p>Venganza a cumplir</p> <p>Pr. vengat. — Preparativo — Desarrollo — Veng. obten. — Obtención</p> <p>Perspectiva de Alá (cont.)</p> <p>Obtención</p> <p>Castigo infringido</p>	<p>Veng. a sufrir</p> <p>Amen. de degr. — Pr. veng. — Degr. en acto — Veng. sufr.</p> <p>Cumplimiento</p> <p>Castigo sufrido</p>

En ella se perciben claramente los *encadenamientos*, *enclaves* y *enlaces* de esta historia. Además de los respectivos procesos de mejoramiento:

Perspectiva de RB	Perspectiva de Alá	Perspectiva de RA
a) Fama a obtener   Fama obtenida  a <sub>1</sub> ) Agresión a infringir   Agresión infringida	b) Castigo a infringir   Castigo infringido	c) Venganza a cumplir   Venganza obtenida

Y los procesos de degradación:

Perspectiva de RB	Perspectiva de Alá	Perspectiva de RA
a <sub>2</sub> ) Falta a cometer   Falta cometida  a <sub>3</sub> ) Castigo a sufrir   Castigo sufrido  a <sub>4</sub> ) Venganza a sufrir   Venganza sufrida	b <sub>1</sub> ) Daño sufrido	c <sub>1</sub> ) Daño a sufrir   Daño sufrido

Hasta aquí la aplicación de esta *lógica de los posibles* propuesta por Bremond. En la sección siguiente veremos otra solución lógica, la de Todorov.

### IIIb.—La lógica de los predicados de base

Según el crítico ruso, el mundo lógico de la historia en un relato podría organizarse con los siguientes parámetros:

- a) con una serie de *predicados de base* y sus *derivados*,
- b) con un universo finito de *agentes*,
- c) con el establecimiento de las *relaciones* existentes entre los ítems antes mencionados,

d) con el establecimiento de *reglas de estado* y *reglas de acción* pertinentes al relato y

e) con la aplicación de estas reglas en c) y su *formulación lógica*.

Veamos cómo funcionaría esta propuesta en nuestro relato.

IIIb1.— Todorov nos dice que es necesario encontrar tres predicados que designen relaciones de base. Sin afirmar que sean los únicos, ni que se puedan reducir a ellos todas las relaciones humanas posibles, el crítico propone tres relaciones base: el *deseo*, la *comunicación* y la *participación*; relaciones que, presentando una enorme generalización, gozan de la ventaja de una aplicabilidad casi sin limitaciones. Tratando de interpretar estos conceptos diríamos que vemos en el '*deseo*' el *movimiento voluntario del personaje hacia el objeto de valor* (que naturalmente puede estar representado por otro personaje), que la '*comunicación*' nos habla del *mundo que se establece entre personajes cuando estos intercambian información* (especialmente si utilizan para ello códigos lingüísticos) y que la '*participación*', por último, resume el *mundo de intercambios de objetos de valor* (negativos o positivos) establecido entre los personajes.

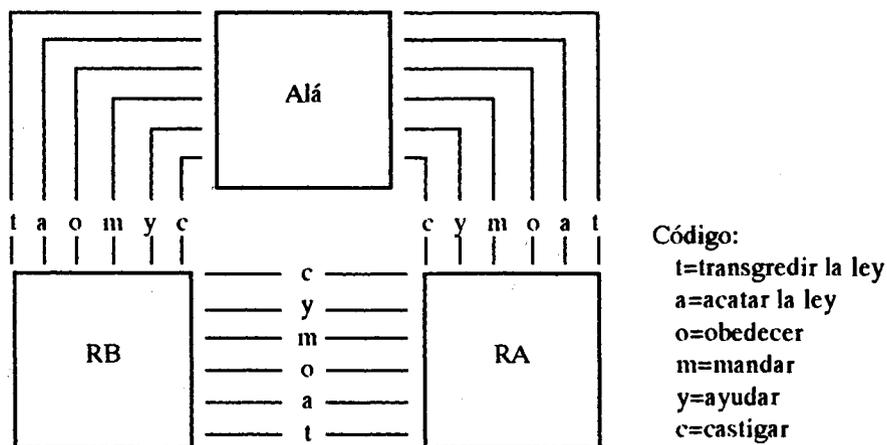
Para el texto que nos ocupa hemos individualizado las siguientes determinaciones de predicados base: *transgredir la ley* (deseo), *mandar* (comunicar), *ayudar* (participar). Esta terna de base no da cuenta de todas las relaciones del relato si no se aumenta su número con dos *reglas de derivación*. La primera, denominada de *oposición*, no es otra cosa que formar el predicado opuesto al de base. En nuestro caso obtenemos *acatar la ley*, *obedecer* y *castigar* de sus respectivos predicados positivos transgredir la ley, mandar y ayudar. La segunda regla, llamada *del pasivo*, logra nuevos predicados de forma pasiva a partir de los seis resultantes de los dos primeros grupos. Claro que aquí no se engendran nuevas proposiciones sino que muestra el parentesco de dos relaciones ya existentes. Por ejemplo, de la relación *RB manda RA* (1), se obtiene *RB es mandado por RA* (2), y de la relación *RA manda RB* (3), se obtiene *RA es mandado por RB* (4). Se comprende claramente que tanto 1 y 4 como 2 y 3 son equivalentes. Estos derivados, que no parecerían tener utilidad en esta fase del análisis, adquirirán una importancia fundamental cuando se trate de establecer las *reglas de acción*, dado que a partir de sus ocurrencias textuales o no (de una relación establecida por la regla del pasivo) deduciremos una *ley de acción* que mueva el relato en una u otra dirección.

Hasta el momento tenemos el siguiente cuadro de predicados (al cual deberá aplicarse la ley del pasivo).

Predicado de base	Regla de oposición	
Transgredir la ley	Acatar la ley	(deseo)
Mandar	Obedecer	(comunicación)
Ayudar	Castigar	(participación)

IIIb2.— Hemos reducido a tres el número de los agentes<sup>12</sup> del mundo narrativo del relato borgiano: Alá, RA y RB. Las otras unidades responsables (magos, arquitectos, hombres dignos de fe, varones escandalizados, capitanes y alcaides) en el nivel de la narración son secundarios por el hecho de pertenecer a una de las esferas de poder de los agentes principales.

IIIb3.— Con tres predicados de base, tres predicados de oposición y la posibilidad de aplicar la regla del pasivo a las proposiciones creadas en un mundo de tres agentes, obtenemos el siguiente esquema:



Son 36 las relaciones posibles de las que se dan en la realidad textual sólo 15:

Relación	Inserción discursiva
RB transgrede la ley de Alá	"...Esa obra era un escándalo..."
RB transgrede la ley de RA	"...para hacer burla [...] de su huésped..."
RA acata la ley de Alá	"...si Dios era servido..."
RB manda a RA	"...lo hizo penetrar en su laberinto..."
RA manda a RB	"...que te muestre el mío..."
Alá manda a RA	"...si Dios era servido..."
Alá manda a RB	"...ha tenido a bien que te muestre..."
RB obedece a RA	"...hizo cautivo el mismo rey..."
RA obedece a Alá	"...si Dios era servido..."
RA obedece a RB	"...donde vagó afrentado..."
Alá obedece a RB	(sin inserción discursiva)
RA ayuda a Alá	(sin inserción discursiva)
Alá ayuda a RA	"...con venturosa fortuna..."
RA castiga a RB	"...lo abandonó en mitad del desierto..."
Alá castiga a RB	"...dondo murió de hambre y de sed..."

<sup>12</sup> Entidad narrativa que reúne varias acciones en una sola *unidad responsable* y que, a nivel discursivo, tiene una sola o varias denominaciones no excluyentes.

Parecería necesario presentar algunas aclaraciones a este listado:

1) El concepto de ley al que nos referimos no es el de norma establecida por un organismo legislativo *ad hoc* como ocurre en nuestras sociedades sino el de *norma natural* no inscripto en ningún código pero cuya acatación ordena el sentido común. La ley de Alá transgredida es la de la 'no competición con la divinidad' en "maravilla" y "confusión" y la ley de RA transgredida es la de 'respeto y festejo del huésped'.

2) Hemos propuesto para tres relaciones dadas la misma inserción discursiva: "...si Dios era servido...". El razonamiento que explica esta particularidad es simple. Primero, que RA acate la ley de Alá y que RA obedezca a Alá son dos enunciaciones del mismo predicado porque no existe en el relato (si bien pudieran darse) otras órdenes de Alá como no sea la de 'acatación de su ley'; y segundo que exista una ley de Alá supone un mandato suyo, o sea dos perspectivas para la misma acción.

3) El concepto de *mandato* se identifica, en nuestro caso, con *orden explícita* o, a hecho cumplido, con *poderío suficiente*. Por lo tanto, que el RB haya mandado al RA supone el *poder hacer* del RB ("...lo hizo penetrar en su laberinto..."). De la misma manera el concepto de *obedecer*, a hecho ya cumplido, debe identificarse con *no poder no hacer*. Si el RA obedece al RB es porque no pudo no hacer lo que le ordenaba y debió vagar afrentado.

4) Que una relación no presente inserción discursiva implica que su representación es solo narrativa, o sea deducida de la red de relaciones. El hecho de que Alá obedezca a RB da a entender que Alá no puede hacer que RB no construya su laberinto ni que no sea causa de "maravilla" y "confusión". Este tipo de relación se verá claramente cuando introduzcamos los conceptos de *realidad* y *apariencia*. Por otra parte, el hecho que RA ayude a Alá, se comprende solo en el nivel narrativo; ya hemos tratado largamente el tema cuando en diversas oportunidades nos ocupamos de la utilización que hace Alá de la venganza del RA para su castigo.

IIIb4.— Si introdujéramos el concepto de *perspectiva del agente* podríamos observar cada una de las acciones, por él cumplidas o sufridas, desde su posición y calificar el estado narrativo psicológico o social de este agente en ese momento dado con respecto a una singular acción. También podríamos calificar el juicio que el agente hace de las acciones de los demás y saber si cree que lo que 've' es verdadero y realmente lo es (*realidad*) o si cree que es verdadero y en realidad es falso (*apariencia*).

Aplicando entonces el concepto de perspectiva del agente podríamos decir que las *reglas de estado* que rigen nuestro relato son las siguientes:

Re1) Los cuatro estados posibles son satisfacción, insatisfacción, poder y debilidad.

Re2) Si X manda a Y, Z, ..., etc, entonces solo puede ser débil en la apariencia.

Por último para hacer avanzar nuestra historia necesitamos de un grupo de *leyes de acción* que otorguen coherencia al universo de las acciones con una lógica

intrínseca al relato. Las que postularemos para nuestro texto narrativo son las siguientes:

- R1) Toda transgresión merecerá un castigo.
- R2) Acatar la ley es obedecer y merecerá una ayuda.
- R3) Si X manda a Y e Y obedece entonces Y mandará a X y X obedecerá.
- R4) Si X ayuda a Y, Y ayudará a X.
- R5) Toda insatisfacción requerirá una satisfacción y toda debilidad, poderío.

IIIb5.— Con la aplicación de las *leyes de acción y de estado* a las relaciones observadas en el punto IIIb3 obtenemos la siguiente *formulación lógica*.

$$1) B_{pi} + B_{ml} \blacksquare \frac{B_{ps}}{R5} \cdot B_{tD} \blacksquare \frac{D[d]i}{Re2 \text{ en } 2 \text{ y } 4}$$

$$2) B_{pi} \cdot A_d + B_{mAdo} \blacksquare A_aD + \frac{D_aA}{R2} \blacksquare \frac{A_{pi}}{R5} \cdot B_{ps} \cdot B_{tA}$$

$$3) A_{pi} + A_{me} \cdot \frac{D_aA}{R2 \text{ en } 2} \blacksquare \frac{A_{ps}}{R5} \cdot \frac{A_{mBdo}}{R3 \text{ en } 2} \cdot \frac{A_{cB}}{Rt \text{ en } t}$$

$$4) D[d]i + \frac{A_aD \{ A_{ps} \cdot A_{cB} \}}{R4 \text{ en } 3} \blacksquare \frac{D_{ps}}{R5} \cdot \frac{D_{cB}}{R1 \text{ en } 2}$$

#### CÓDIGO:

D = Alá	t = transgredir la ley	e = ejércitos
B = Rey de Babilonia	a = acatar la ley	. = posiciones contemporáneas
A = Rey de Arabia	m = mandar	+ = posiciones sucesivas
s = satisfacción	o = obedecer	[] = apariencia
i = insatisfacción	y = ayudar	{ } = paráfrasis del término antecedente
p = poder	c = castigar	■ = posición adversativa
d = debilidad	l = laberinto	■ = entonces
	<u>        </u> = justificación de la proposición en un cálculo	

1) El poderoso RB, a causa de su insatisfacción, ordena la construcción del laberinto que lo satisfará pero que, a su vez, lo hará transgresor de la ley de Alá, quien (bajo una aparente debilidad) permite el hecho aun a costa de su insatisfacción.

2) El poderoso RB como consecuencia de su insatisfacción, siendo RA débil, le

ordena entrar en el laberinto; el último debe obedecer, pero como acata la ley de Alá éste lo ayuda y, en consecuencia, los poderíos se equiparan, si bien resta la insatisfacción del RA por la ofensa recibida a causa de la transgresión de la ley de la hospitalidad.

3) En tales circunstancias RA, con la reunión de su ejército y la ayuda divina, obtiene la satisfacción con la captura y el castigo al RB.

4) Por su parte, el Alá que habíamos dejado en el cálculo 1), ayudado por la acción vengativa del RA, castiga al RB obteniendo así el poderío y la satisfacción.

Hemos visto de qué manera podemos presentar el desarrollo de la acción de *Los dos reyes y los dos laberintos* a partir de la aplicación de un grupo axiomático (creador de un universo literario) a las relaciones establecidas entre nuestros tres agentes.

Pero nos queda aún por desarrollar nuestro último intento analítico.

### IIIc.—*Las oposiciones homológicas*

Este último acercamiento analítico se basa en la presunción de que el relato representa la *proyección sintagmática* de una *red de relaciones paradigmáticas*. Esta red se presenta en la mayoría de los casos como una homología de forma  $X:Y::x:y$ .

Levy-Strauss no aplica esta concepción a la narración literaria sino a la interpretación del mito; pero es claro que en un cuento (siempre que se esté trabajando en el nivel de la historia) su aplicación es no solo factible sino también ausplicable.

En nuestro caso nos atendremos a presentar, en forma concisa y mucho menos detallada que las presentadas en oportunidad de los análisis anteriores, una posible solución, que no descarta otras quizás más pertinentes.

El *corpus* presentado al inicio debe modificarse otra vez. Levy-Strauss habla de *mitemas* (unidad mínima del relato mítico), nosotros hablaremos de *narremas* (unidad mínima del relato narrativo). La forma canónica de cualquiera de estas dos unidades se basa en una *transformación cumplida por un sujeto sobre un objeto* y su enunciación se realiza a través de una oración no unimembre. Así, por ejemplo, la función inicial de la *secuencia 1* se reformula en: 'El RB congregó a sus magos y arquitectos y les mandó construir un laberinto'.

El conjunto de *narremas* se presenta en un cuadro a cuatro columnas y la lectura del mismo tiene dos sentidos. La lectura de cada una de las columnas por separado nos presenta el aspecto paradigmático que constituye un término de la homología que regula el 'ir y venir' de la historia. La lectura de la sucesión numérica, en cambio, presenta el desarrollo sintagmático de la historia.

1) RB congrega y manda construir un laberinto	2) RB construye el laberinto	3) El laberinto es un escándalo	4) RA llega a la corte de RB
2) RB por hacer burla a RA lo hace penetrar en el laberinto			6) RA vaga en el laberinto
		7) RA implora la ayuda divina	8) RA sale del laberinto
		9) RA no se queja pero promete la visión de su laberinto	10) RA regresa a sus reinos
11) RA junta a sus capitanes y alcaides	12) RA entrega los reinos de Babilonia		
13) RA hace cautivo al RB			14) RA lleva al desierto a RB
16) RA abandona a RB	17) RB muere		

Proponemos que la primera columna se lea como 'el *poder* ejercido sobre otra persona', la segunda como 'la *acción* en el sentido fuerte del término', la tercera como 'el *acto lingüístico*', y la última como 'el *cambio* de lugar y estado'.

Si mantenemos la formulación de la homología obtendríamos que:

el poder: la acción:: el habla: el cambio

En efecto vemos que del primer par homológico tenemos las realizaciones 1-2/11-12/16-17 y del segundo par las 3-4/7-8/9-10.

Esto nos permite suponer que la lógica que rige la historia remite a un axioma de este tenor: *El poderío hace posible la acción pero la comunicación permite el verdadero cambio*. De esta manera el escándalo hace que el RB muera, el rezo que el RA se salve, la promesa que el RB se desengañe, etc.

#### IV.—Situación final

Hemos tratado de mostrar los resortes de la acción en *Los dos reyes* y *los dos*

*labyrinthos*, aspectos importantes pero solamente iniciales de un iter crítico. Quedan por evidenciar aspectos de imanencia semántica, de coherencia textual y, principalmente, de nivel discursivo. Y una vez ubicados en este nivel, podríamos observar el tiempo, el espacio, el narrador, la hipo y la hiperdenotación, la inserción en el contexto y, por último, los aditamentos que aporta un enfoque contextual; pero todas estas precisiones habían quedado ya fuera de nuestro propósito desde el inicio y por lo tanto no formarán parte de este trabajo.

HUGO EDGARDO LOMBARDINI  
*Università degli Studi di Venezia*

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND, "Introducción al análisis estructural del relato", en AA.VV., *Análisis estructural del relato*, Puebla, Premia, 1985, 4ª ed.
- BARTHES, ROLAND, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- BARTHES, ROLAND, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1985, 7ª ed.
- BARTHES, ROLAND, *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991.
- BARTHES, ROLAND, *S/Z*, México, Siglo XXI, 1986, 3ª ed.
- BENVENISTE, EMILE, *Problemas de lingüística general*, 2 vols., México, Siglo XXI, 1985, 12ª ed.
- BORGES, JORGE LUIS, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- BREMOND, CLAUDE, "La lógica de los posibles narrativos", en AA.VV., *Análisis estructural del relato*, Puebla, Premia, 1985, 4ª ed.
- COURTÈS, JEAN, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*, Buenos Aires, Hachette, 1980.
- UCROT, O., TODOROV, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1986, 12ª ed.
- UCROT, OSWALD, *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette, 1984.
- ECO, UMBERTO, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1985.
- GENETTE, GERARD, "Fronteras del relato" en AA.VV., *Análisis estructural del relato*, Puebla, Premia, 1985, 4ª ed.
- GENETTE, GERARD, *Figure I. Rettorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1988.
- GENETTE, GERARD, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1985.
- GENETTE, GERARD, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1989.
- GENETTE, GERARD, *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche, 1981.
- GENETTE, GERARD, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1988.
- GENETTE, GERARD, *Soglie*, Paperbacks 195, Torino, Einaudi, 1989.
- GREIMAS, ALGIRDAS, "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en AAVV., *Análisis estructural del relato*, Puebla, Premia, 1985, 4ª ed.
- GREIMAS, ALGIRDAS, "Estudio preliminar", in COURTÈS, JEAN, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*, Buenos Aires, Hachette, 1980.
- GREIMAS, ALGIRDAS, *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968.
- HALLIDAY, M.A.K., *El lenguaje como semiótica social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- JAKOBSON, ROMAN, *Nuevos ensayos de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1976.
- JAKOBSON, ROMAN, *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi, 1985.
- JAKOBSON, ROMAN, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- LATELLA, GRACIELA, *Metodología y teoría semiótica*, (prólogo de A. J. Greimas) Buenos Aires, Hachette, 1985.
- LAVANDERA, BEATRIZ R., *Curso de lingüística para el análisis del discurso*, Buenos Aires, Biblioteca Universitaria C.E.A.L., 1985.
- LAVANDERA, BEATRIZ R., *Variación y significado*, Buenos Aires, Hachette, 1984.

- LEVI-STRAUSS, CLAUDE, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Manuales Eudeba, 1984, 9ª ed.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE, *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE, *Mitologiche IV. L'uomo nudo, Il saggiatore*, Milano, 1983.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE, *Tristes trópicos*, Buenos Aires, Manuales Eudeba, 1976, 3ª ed.
- LOMBARDININI, H., "La noción de función en las ciencias del lenguaje" en *Letras XIX - XX* (mayo 1988 — agosto 1989), Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1989.
- PAGNINI, MARCELLO, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1982, 3ª ed.
- PAGNINI, MARCELLO, *Semiosi*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- PROPP, VLADIMIR, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981, 5ª ed.
- SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- SEGRE, CESARE, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1979.
- TODOROV, TZVETAN, "Las categorías del relato literario" en *AA.VV., Análisis estructural del relato*, Puebla, Premia, 1985, 4ª ed.



JOSEPH DE MAISTRE,  
MAESTRO DE RAZONAMIENTO DE BAUDELAIRE

PRIMERA PARTE

Charles Baudelaire en sus *Journaux Intimes*, confiesa: "*De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner*".<sup>1</sup> Lúcido, el poeta no se engaña cuando descubre sus coincidencias o reconoce sus ascendientes intelectuales, en este caso, Maistre y Poe.

Las cuestiones estéticas que preocuparon a Baudelaire excedieron el propio plano de la estética para resolverse en la metafísica y en la teología.

Joseph de Maistre prestó el basamento filosófico-teológico con el que Baudelaire pudo lograr su integración de la ética en la estética.

Las ideas comunes entre el filósofo y el poeta pueden agruparse en tres cuestiones fundamentales:

- A.— Pecado original y Redención;
- B.— Analogía y Reversibilidad;
- C.— Providencialismo y Unidad.

En el juego de estas "correspondencias" surge la obra fundada sobre el eterno combate del Bien y del Mal, que adquiere plena fuerza dramática y halla su puerta de salvación en la Providencia.

Esta gran revolución estética trasciende así el tema del mal por el mal mismo —como fuera frecuentemente entrevisto por los escritores de aquel tiempo—, ya que Baudelaire toma lo esencial de lo accesorio. Ha trascendido la "literatura negra" que lo precedió; el sentimiento del mal (pecado, culpa, castigo) lo lleva a comprometerse en un todo con su obra, este compromiso y su búsqueda trascendente (Redención, Providencia), confiere interés y permanencia a su revisión estética,<sup>2</sup> y establece a la literatura en el propio centro del destino humano.

Al vivir y descubrir su mundo poético, Baudelaire cumple su destino de traductor

---

<sup>1</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Oeuvres*, texte établi et annoté par Y. G. le Dantec, "*Mon coeur mis à nu*", Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 1234 (Para las versiones al español se acude a las obras de Charles Baudelaire traducidas por Nydia Lamarque, Buenos Aires, Aguilar, 1963): "De Maistre y Edgar Poe me han enseñado a razonar".

<sup>2</sup> Asunto exhaustivamente tratado en la obra de MARCEL PUFF, *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Paris, A. Colin, 1955.

de una realidad perdurable a la que intuye, logrando revelar la profusión de signos que se ofrecen a su paso. Momento especial de su filosofar poético en cuya alta espiritualidad se manifiestan afinidades con Joseph de Maistre. Charles Baudelaire, el poeta, nos indica en distintos pasajes de su obra la clave de reflexiones comunes con aquél.

### A. El Pecado original y la Redención

Dice F. Klimke en su Historia de la Filosofía: "De Maistre está firmemente persuadido de que la filosofía debe reconocer también el hecho del Pecado original si quiere entender y juzgar rectamente la sociedad y la historia".<sup>3</sup>

Idéntica reflexión lleva a Baudelaire a afirmar que la teoría de la verdadera civilización: "*n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel*".<sup>4</sup> Esta convicción impide a Baudelaire como a Maistre admitir la posibilidad de otro progreso que no sea moral e individual.

El principio filosófico fundamental de Joseph de Maistre lo constituye la afirmación de la perversión humana: "*Le péché originel, qui explique tout, et sans lequel on n'explique rien*";<sup>5</sup> justamente, ese principio permite entender a Baudelaire cuando da testimonio del fondo dramático de su experiencia: "*Le péché contient son enfer et la nature dit de temps en temps à la douleur et à la misère: Allez vaincre ces rebelles*".<sup>6</sup>

De aquí deriva la vigencia de esa especie de colaboración entre la libertad humana y una acción providencial.

Con la seguridad de que existe el mal en el mundo, J. de Maistre afirma su propia condición de pecador: "*Je ne fais point ici ce qu'on appelle un cercle en prouvant l'unité par l'origine du mal, et l'origine du mal par l'unité: point du tout; le mal n'est que trop prouvé par lui-même; il est partout et surtout dans nous!*".<sup>7</sup>

Contra la posición de los filósofos modernos es muy severa la opinión expresada por J. de Maistre: "*Il n'y a que violence dans l'univers, mais nous sommes gâtés par la philosophie moderne, qui nous dit que tout est bien, tandis que le mal a tout souillé,*

---

<sup>3</sup> F. KLIMKE, *Historia de la Filosofía*, "Renovación de la tradición escolástica", Barcelona-Madrid, Labor, 1947, p.782.

<sup>4</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p.1224: "No está en el gas, ni en el vapor, ni en las mesas giratorias. Está en la atenuación de las huellas del pecado original".

<sup>5</sup> JOSEPH DE MAISTRE, *Soirées de Saint Pétersbourg*, "II Entretien", Lyon, Vitte et Perrussel, 1884, Vol. IV: "El pecado original, que lo explica todo, y sin el cual no se explica nada".

<sup>6</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, L'Art Romantique, "L'école Paienne", p. 980: "El pecado contiene su infierno, de cuando en cuando, la naturaleza dice al dolor y a la miseria: ¡id a vencer a esos rebeldes!".

<sup>7</sup> J. DE MAISTRE, *op. cit.*, "X Entretien", p. 174: "No formo aquí un círculo vicioso para probar la unidad por el origen del mal, el origen del mal por la unidad, nada de eso, el mal se halla harto probado por sí mismo; se halla en todas partes y sobre todo en nosotros".

et que dans un sens très vrai tout est mal, puisque rien n'est à sa place".<sup>8</sup> El pensamiento de Maistre, uno de los más coherentes del siglo XIX, procura enfrentar al hombre con su libertad y su responsabilidad.

Baudelaire coincide con él cuando declara: "*Il est agréable que quelques explosions de vieille vérité sautent ainsi au visage de tous les complimenteurs de l'humanité, de tous ces dorloteurs et endormeurs qui répètent sur toutes les variations possibles de ton: 'Je suis né bon, et vous aussi, et nous tous, nous sommes nés bons!', Oubliant, non! feignant d'oublier, ces égalitaires à contresens, que nous sommes tous nés marqués par le mal!*"<sup>9</sup>

Nada extraño pues, que Baudelaire llame a Joseph de Maistre, "*ce soldat animé de l'Esprit-Saint*".<sup>10</sup> Emile Bréhier, estudiando a Joseph de Maistre, nos recuerda cuál es su pensamiento en el que éste renueva el interés por la Revelación: "El cristianismo ha venido a presentarnos una novedad poderosa que descansa en una idea universal y que fue ratificada y sancionada por la revelación".<sup>11</sup>

La Redención da corolario a las afirmaciones de Maistre: "La acción típica de la justicia divina es el sacrificio de Cristo, en que se ve a un inocente pagando por la culpable humanidad".<sup>12</sup>

Exactamente como Joseph de Maistre, profesa Baudelaire su seguridad en una conciencia de preservación basada en el imperio de la vida espiritual. El poeta manifiesta con ella una voluntad de integración al ser verdadero, comprendiendo el círculo en el que ha identificado purificación con castigo. Baste señalar en cuanto a este punto la explicación que de su pensamiento da en "L'essence du rire": "*Il est certain, si l'on veut se mettre au point de vue de l'esprit orthodoxe, que le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, remarquez que c'est aussi avec les larmes que l'homme lave les peines de l'homme, que c'est avec le rire qu'il adoucit quelquefois son coeur et l'attire; car les phénomènes engendrés par la chute deviendront moyens du rachat*".<sup>13</sup>

<sup>8</sup> *Id.*: "No hay más que violencia en el universo, pero estamos engatusados por la filosofía moderna, que nos dice que todo anda bien, en tanto que el mal ha manchado todo, y que en verdad todo está mal, porque nada está en el lugar que le corresponde".

<sup>9</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, Edition critique par F. Gautier continuée par Y.G. le Dantec, "Notes Nouvelles sur Edgar Poe", Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1928, Vol. X, p. 16: "Es agradable que algunas explosiones de la vieja verdad salten así a la cara de todos esos alabadores de la humanidad, de todos los que la acarician y la adormecen, repitiendo con todas las posibles variaciones de tono 'yo he nacido bueno y tú también, todos nosotros, todos hemos nacido buenos!' y, olvidando, ¡no!, ¡fingiendo olvidar, esos igualitarios al revés, que todos hemos nacido marcados para el mal!".

<sup>10</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, "De l'essence du rire", Paris, La Pléiade, p. 711: "ese soldado animado del Espíritu Santo".

<sup>11</sup> EMILE BRÉHIER, *Historia de la Filosofía*, Trad. Demetrio Nañez, Buenos Aires, Sudamericana, 1944, T. II, p. 496.

<sup>12</sup> EMILE BÉKIER, *op. cit.*, p. 496.

<sup>13</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 712: "Cierto es, si queremos colocarnos en el punto de vista del espíritu ortodoxo, que la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, [...] Y adviértase que es también mediante las lágrimas que el hombre lava las penas del hombre, que es con la risa con la que endulza a veces y atrae su corazón; pues los fenómenos engendrados por la caída se convertirán en medios de rescate".

En "Un voyage à Cythère" ("Un viaje a Citeres" – *Las Flores del Mal*), Baudelaire llega hasta el fondo del conocimiento de su miseria moral y física, se siente incapaz de mirarse sin asco y pide a Dios que le conceda la fuerza necesaria, forma de humildad, para hacerlo:

– Ah! Seigneur! donnez moi la force et le courage de contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!<sup>14</sup>

El poeta lleva así a su expresión más profunda la actitud asumida por J. de Maistre en su "Troisième Entretien des Soirées" al proponer: "Ayons nous-mêmes le courage de visiter nos coeurs avec des lampes, et nous n'oserons plus prononcer qu'en rougissant les mots de vertu, de justice et d'innocence".<sup>15</sup>

El poeta, persuadido por las ideas del Pecado y la Redención, debe su expresión teológica a J. de Maistre, lo manifiesta una vez más Baudelaire al apreciar en *Tanhäuser*, de Richard Wagner, el triunfo de la pureza, resultado de la lucha entre los dos principios del Bien y del Mal que eligieron el corazón humano como principal campo en tal batalla. La Redención encuentra en la obra de arte el más hermoso símbolo: "Quand le thème religieux, faisant invasion à travers le mal déchainé, vient peu à peu rétablir l'ordre et reprendre l'ascendant, quand il se dresse de nouveau, avec toute sa solide beauté, au-dessus de ce chaos de voluptés agonisantes, toute l'âme éprouve comme un rafraîchissement, une béatitude de rédemption".<sup>16</sup>

La poesía halla consecuentemente, por vía propia, la unión con la filosofía.

## B. Analogía y Reversibilidad

En *Les Soirées de Saint-Petersbourg (Las Noches de San Petesburgo)*, J. de Maistre propone este razonamiento de lógica irrefutable: "L'Homme-Dieu a payé pour nous; donc les mérites de l'innocent peuvent servir au coupable".<sup>17</sup>

Con idéntico alcance, el valor redentor del sufrimiento, tema caro a Baudelaire, integra el contenido de *Las Flores del Mal*.

"Bénédiction" ("Bendición"), poema inicial del libro, canta, en esa disposición buscada intencionalmente, la alabanza y la aceptación del sufrimiento:

---

<sup>14</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p.189: "¡Ah, Señor! ¡Dadme, dadme la fuerza y el coraje!, De contemplar mi cuerpo y mi alma sin disgusto!".

<sup>15</sup> J. DE MAISTRE, *op. cit.*, p.185: "Tengamos nosotros mismos el coraje de visitar nuestros corazones / con lámparas, y no osaremos más pronunciar sin sonrojarnos, las palabras virtud, justicia e inocencia".

<sup>16</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, *L'art Romantique*, "Richard Wagner et Tanhäuser", p.1061: "Cuando el tema religioso, comenzando su invasión a través del mal desencadenado, viene poco a poco a restablecer el orden y retomar su ascendiente, cuando se erige de nuevo con toda su sólida belleza por encima de ese caos de agonizantes voluptuosidades, toda el alma experimenta como una frescura, como una beatitud de redención".

<sup>17</sup> J. DE MAISTRE, *op. cit.*, "X Entretien", p.210: "El hombre Dios ha pagado por nosotros, luego los méritos del inocente pueden servir al culpable".

*Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance  
Comme un divin remède a nos impuretés  
Et comme la meilleure et la plus pure essence  
Qui prépare les forts aux saintes voluptés!*<sup>18</sup>

(¡Sed bendito, Dios mío, que dais el sufrimiento  
Cual divino remedio a nuestras impudicias,  
Así como el más puro y el mejor alimento  
Que prepara los fuertes a las santas delicias!)

Y más adelante, habiendo asumido su cuota de dolor, el autor entrega esta síntesis fundamental de su posición filosófica y poética: "*Je sais que la douleur est la noblesse unique*".<sup>19</sup>

En el poema "Le Balcon" ("El balcón"), la analogía hace posible esta suerte de visión histórica de la naturaleza humana y su devenir:

*Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,  
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,  
Comme montent au ciel les soleils rajeunis  
Après s'être lavés au fond des mers profondes?*<sup>20</sup>

(Aromas y promesas, y besos encendidos,  
Renacerán un día del abismo insondable,  
Como ascienden los soles ya rejuvenecidos  
Tras de lavarse en lo hondo del mar innumerable?)

Unido a la fe en los resortes misteriosos, trascendentales, aparece aquí trazado el sentido de la historia como las leyes de reparación que enuncia de Maistre.

Según Maistre, la justicia de Dios nada posee de la nuestra, ni su providencia de la prudencia humana. En su *Historia de la Filosofía*, Emile Bréhier lo explica: "la justicia del hombre tiene como principio la responsabilidad del culpable, y la de Dios, al contrario, la reversibilidad de las faltas del culpable sobre el inocente".<sup>21</sup>

Tal como el filósofo aconseja: "*Lors donc que le coupable nous demandera pourquoi l'innocence souffre dans ce monde, nous pouvons répondre: Elle souffre pour vous, si vous le voulez*".<sup>22</sup> Del mismo modo reflexiona Baudelaire: "*Je crois qu'il est bon que les innocents souffrent*".<sup>23</sup> También aquí, el poeta Charles Baudelaire sigue al filósofo Joseph de Maistre.

<sup>18</sup> CH. BAUDELAIRE, "Bénédiction", *op. cit.*, p.85.

<sup>19</sup> CH. BAUDELAIRE, *Ibid*: "Yo sé que es el dolor la nobleza suprema".

<sup>20</sup> CH. BAUDELAIRE, "Le Balcon", *op. cit.*, p.110.

<sup>21</sup> E. BRÉHIER, *op. cit.*, "El tradicionalismo", p.496.

<sup>22</sup> J. DE MAISTRE, *op. cit.*, "X Entretien", p.213: "Así que cuando un culpable pregunte por qué sufre la inocencia en este mundo, podemos responder, la inocencia sufre por vos si así lo quereis".

<sup>23</sup> CH. BAUDELAIRE, *Correspondance Générale*, p.152: "Yo creo que es bueno que los inocentes sufran".

En sus *Flores del Mal*, Baudelaire manifiesta una fuerte aspiración al Bien aún desde el pecado —fundamentalmente con el conjunto de poemas que integran el *Cycle de Mme. Sabatier*—, e introduce así una esperanza de salvación por la reversibilidad con el concurso del pecador clamando salud.

La poesía “Reversibilité” (“Reversibilidad”), que fuera dedicada a Apollonie Sabatier, traslada a un tema profano el dogma de la Comunión de los Santos. Por consiguiente analogía Baudelaire busca en los méritos de su inspiradora, su propio rescate. En este poema, cada estrofa subraya los caracteres opuestos y que llaman a la intervención de la reversibilidad. De esta suerte, a quien es símbolo de la felicidad se contrapone la expresión de la angustia; ante el buen querer, se muestra el odio; y se suceden salud y enfermedad, decadencia y esplendor:

*Ange plein de gaîté, connaissez-vous l'angoisse,  
La honte, les remords, les sanglots, les ennuis,  
Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits  
Qui compriment le coeur comme un papier qu'on froisse?  
Ange plein de gaîté, connaissez-vous l'angoisse?*

*Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine,  
Les poings crispés dans l'ombre et les larmes de fiel,  
Quand la vengeance bat son infernal rappel,  
Et de nos facultés se fait le capitaine?  
Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine?*

*Ange plein de santé, connaissez-vous les Fièvres,  
Qui, le long des grands murs de l'hospice blafard,  
Comme des exilés, s'en vont d'un pied traînard,  
Cherchant le soleil rare et remuant les lèvres?  
Ange plein de santé, connaissez-vous les Fièvres?*

*Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides,  
Et la peur de vieillir, et ce hideux tourment  
De lire la secrète horreur du dévouement  
Dans des yeux où longtemps burent nos yeux avides?  
Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides?*

(Ángel de gozo lleno, ¿sabes lo que es la angustia,  
La vergüenza, el remordimiento, los dolores,  
De esas horribles noches cuyos vagos terrores  
El corazón oprimen como una seda mustia?  
Ángel de gozo lleno, ¿sabes lo que es la angustia?

Ángel de bondad lleno, ¿sabes lo que es el odio,  
Los puños que se crisan, las lágrimas mortales,  
Cuando alza la venganza sus voces infernales  
Y se hace capitana de nuestro territorio?  
Ángel de bondad lleno, ¿sabes lo que es el odio?

Ángel de salud lleno, ¿sabes lo que es la Fiebre  
Que entre los grandes muros del hospicio borroso  
Como los desterrados marcha con pie penoso  
Buscando el sol y con los labios como pebre?  
Ángel de salud lleno, ¿sabes lo que es la Fiebre?

Ángel de beldad lleno, ¿sabes de las arrugas  
Y el miedo a la vejez y el horrendo suplicio  
De leer el secreto horror del sacrificio  
En los ojos a los que todo tu afán conjugas?  
Ángel de beldad lleno, ¿sabes de las arrugas?)

Expuesta su presencia de dolor y como sumida en el mal, el poeta anhela la ayuda saludable cifrada en su "Ange plein de bonheur" ("Ángel lleno de dicha"):

*Ange plein de bonheur, de joie et de lumières,  
David mourant aurait demandé la santé  
Aux émanations de ton corps enchanté;  
Mais de toi je n'implore, ange, que tes prières,  
Ange plein de bonheur, de joie et de lumières!*<sup>24</sup>

(¡Ángel lleno de dicha y alegres luminarias,  
David muriente habría la salud demandado  
A las emanaciones de tu cuerpo encantado!  
Pero de ti no imploro yo más que tus plegarias,  
¡Ángel lleno de dicha y alegres luminarias!)

Con el título de la comedia de Terencio, *L'héautontimorouménos* (*El verdugo de sí mismo*), Baudelaire compone un poema; se trata de relaciones amorosas, el protagonista no se satisface sino por el sufrimiento que inflige al otro; pero este sufrimiento vuelve y lo golpea al retornar, convirtiéndose también en suyo.

Maistre sostiene que todo "malvado" es, "en virtud de las leyes naturales, un verdugo de sí mismo",<sup>25</sup> la similitud se revela neta y sorprendente entre el filósofo y el creador de poesía que, en "*L'héautontimorouménos*" afirma:

*Je suis la plaie et le couteau!  
Je suis le soufflet et la joue!  
Je suis les membres et la roue  
Et la victime et le bourreau!*<sup>26</sup>

(¡Yo soy la llaga y el cuchillo!  
¡la mejilla y el bofetón!  
¡Yo soy los miembros y la rueda,  
Soy la víctima y el sayón!)

---

<sup>24</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*

<sup>25</sup> J. DE MAISTRE, *op. cit.*, "III Entretien", p.173.

<sup>26</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p.150.

La condición humana se encuentra así definida en el que se atormenta a sí mismo, que no es sino la persona del autor cuyas palabras hallan explicación: "*Le mal y garde sa place, mais c'est sur son rôle bénéfique que la lumière porte maintenant. La religion, dont il semble se rapprocher, reste sévère, religion profondément triste, religion de la douleur universelle*".<sup>27</sup>

La presencia universal del mal que, para unos deviene motivo de rebelión, y para otros es argumento de negación, se encuentra integrada en Baudelaire como en J. de Maistre en el plano providencial.<sup>28</sup>

### C. Providencialismo y Unidad

El escritor, el filósofo y el político son inseparables en J. de Maistre. Su idea dominante es el Providencialismo. Por consiguiente, al profesar que las cuestiones de los pueblos son divinas en su principio afirma que todo poder, "hasta el político, proviene de Dios".<sup>29</sup>

En su ensayo sobre el *Principio Generador de las Constituciones* deduce, basándose en la experiencia, que la razón humana no es suficiente para asegurar el éxito de la conducción del gobierno de los pueblos.<sup>30</sup>

También en su tratado acerca del Papa, afirma: "*L'homme, en sa qualité d'être à la fois moral et corrompu, juste dans son intelligence et pervers dans sa volonté, doit nécessairement être gouverné; l'homme étant donc nécessairement gouverné, sa volonté n'est pour rien dans l'établissement du gouvernement*".<sup>31</sup>

Ciertas consideraciones de J. de Maistre sobre el devenir de los pueblos pueden aplicarse a nuestra historia personal: "*Nous sommes tous attachés au trône de l'Être Suprême par une chaîne souple, qui nous retient sans nous asservir. Ce qu'il y a de plus admirable dans l'ordre universel, c'est l'action des êtres libres sous la main divine*".<sup>32</sup>

Para de Maistre, la creencia en el gobierno de la Providence ilumina y da sentido al lugar que cada uno ocupa en el universo: "*C'est une des lois plus évidentes du gouvernement temporel de la Providence, que chaque être actif*

---

<sup>27</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, "Salon 1846", p.611: "El mal allí conserva su lugar, pero es sobre su tarea benéfica que la luz oficia entretanto. La religión, a la que él parece aproximarse, se mantiene severa, religión profundamente triste, religión del dolor universal".

<sup>28</sup> Esta tesis está estudiada por MAX MILNER, *Le Diable dans la Littérature Française*, Paris, Corti, 1960, Op. XXVII, pp.423/497.

<sup>29</sup> F. KLIMKE, *op. cit.*, p.782.

<sup>30</sup> J. DE MAISTRE, *Essai sur le principe générateur des Constitutions*, Lyon, 1822.

<sup>31</sup> J. DE MAISTRE, *Du Pape*, Lyon, Vitte et Perrussel, 1884, Livre Second, Chap. I, p.167: "El hombre, justo en su inteligencia y perverso en su voluntad, debe ser necesariamente gobernado. Y por ser el hombre necesariamente asociado y necesariamente gobernado, su voluntad nada tiene que ver con el establecimiento de un gobierno".

<sup>32</sup> J. DE MAISTRE, *Lettres et Opuscules*, I, p.110: "Estamos ligados al trono del Ser Superior por liviana cadena, que nos une sin doblegarnos. Lo más admirable en el orden del universo, es la acción de los seres libres bajo la mano de Dios".

exerce son action dans le cercle qui lui est tracé, sans pouvoir jamais en sortir".<sup>33</sup>

Charles Baudelaire, por su parte, orienta su espíritu a la idea del orden y de la jerarquía universal a los que considera en la gran analogía propuesta por de Maistre: "*Que certaines nations aient été préparées et éduquées par la Providence pour un but déterminé, but plus ou moins élevé, plus ou moins rapproché du ciel, je ne veux pas faire ici autre chose qu'affirmer leur égale utilité aux yeux de CELUI qui est indéfinissable, et le miraculeux secours qu'elles se prêtent dans l'harmonie de l'univers*".<sup>34</sup>

En el sistema de cosas invisibles que se manifiestan visiblemente,<sup>35</sup> una idea aparece vinculada a todas las tesis esenciales del pensador a quien sigue tan de cerca el poeta de *Las Flores del Mal*, es la idea de la unidad que los hombres perdieron, pero cuya nostalgia los alentará en su búsqueda: "*Je ne puis m'empêcher d'être frappé en voyant comment tout l'univers nous ramène à cette mystérieuse unité*".<sup>36</sup>

Lo cierto es que el hombre siente semejante atracción, nos explica de Maistre, porque "*malgré sa fatale dégradation, il porte toujours des marques évidentes de son origine divine*".<sup>37</sup>

La unidad por venir es idéntica a la unidad perdida, esta idea que surge del innatismo de J. de Maistre explica "*la puissance de l'espérance*"<sup>38</sup> de Baudelaire como así también "*la soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie et la preuve la plus vivante de notre immortalité*",<sup>39</sup> en un tiempo vivido dolorosamente porque no entrega lo que se espera pero que acompaña una promesa.

---

<sup>33</sup> J. DE MAISTRE, *Les Soirées de St. Petersbourg*, "V Entretien", p.249: "Es una de las leyes más evidentes del gobierno temporal de la Providencia, que cada ser activo ejerza su acción en el círculo que le ha sido trazado, sin jamás poder salir de allí".

<sup>34</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, "Exposition Universelle 1855", p.688: "que ciertas naciones hayan sido preparadas y educadas por la Providencia con un fin determinado, más o menos elevado, más o menos próximo al cielo, aquí no quiero hacer más que afirmar su igual utilidad a los ojos de AQUEL que es indefinible, y señalar el milagroso socorro que se prestan todas en la armonía del universo".

<sup>35</sup> Palabras de San Pedro cit., por J. DE MAISTRE, *op. cit.*, "X Entretien", p.178.

<sup>36</sup> J. DE MAISTRE, *op. cit.*, "X Entretien", p.172: "Yo no puedo impedir mi admiración al apreciar que todo el universo nos conduce a esta misteriosa unidad".

<sup>37</sup> J. DE MAISTRE, *idem*: "a pesar de su fatal degradación, él lleva siempre las señales de su origen divino".

<sup>38</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, "Mon coeur mis à nu", p.1236: "el poder de la esperanza".

<sup>39</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, "Notes Nouvelles sur E. Poe", p.31: "La sed insaciable que revela la vida de todo cuanto está más allá, es la más viviente prueba de nuestra inmortalidad".

## SEGUNDA PARTE

### La filosofía de Joseph de Maistre

#### entrevista en el soneto "Correspondances" de Charles Baudelaire

El soneto "*Correspondances*" ("Correspondencias") de Charles Baudelaire contiene los elementos distintivos del pensamiento lógico de Joseph de Maistre, de ese pensamiento para el cual el propio Baudelaire lo reconoce como mentor.

Analizando la composición en sus líneas generales y su estructura: fecha de publicación, fecha de realización, título, fuentes, así como en su alcance de significación: correspondencias y analogías, originalidad y simbolismo; surge claramente la coincidencia fundamental que une en la composición la esencia de la visión poética de Baudelaire con la esencia de la visión filosófica de J. de Maistre estableciendo entre aquella y esta una verdadera filiación.

Es posible analizar esa filiación –que no ha sido señalada hasta hoy– siguiendo exactamente las tres cuestiones ya indicadas en la Primera Parte de este trabajo:

- A.– Pecado Original y Redención;
- B.– Analogía y Reversibilidad;
- C.– Providencialismo y Unidad.

#### 1. *Presentación del soneto*

En torno de este poema se nuclea toda la escuela simbolista. Por él la actitud creadora de Baudelaire establece su modernidad, su originalidad.

En esta misma composición, en la substancia de su ser poético, está implícito el sentido de unidad y trascendencia cuya forma de analogía tuvo por maestro a J. de Maistre:

#### *Correspondances*

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
-Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*<sup>40</sup>

(Correspondencias)

Naturaleza es templo donde vivos pilares  
Dejan salir a veces tal cual palabra oscura;  
Entre bosques de símbolos va el hombre a la ventura,  
Que lo contemplan con miradas familiares.

Como ecos prolongados, desde lejos fundidos  
En una tenebrosa y profunda unidad,  
Vasta como la noche y cual la claridad,  
Se responden perfumes, colores y sonidos.

Así hay perfumes frescos como carnes de infantes,  
Verdes como praderas, dulces como el oboe.  
Y hay otros corrompidos, y ricos y triunfantes,

De una expansión de cosas infinitas henchidos,  
Como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe,  
Que cantan los transportes del alma y los sentidos.)

*Fecha de publicación*

El soneto "Correspondencias" integra la primera parte de *Las Flores del Mal*, denominada "Spleen e Ideal". Se publicó ya en la primera edición del libro, el 25 de junio de 1857.

*Fecha de composición*

No hay seguridad sobre la fecha en la que fuera compuesto. Las opiniones varían entre los años 1845 a 1855.<sup>41</sup>

*Título*

Desde las infinitas *correspondencias* que ofrece la naturaleza, y se registran en

---

<sup>40</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *op. cit.*, p.87.

<sup>41</sup> Nos hablan sobre la disparidad de opiniones con respecto a la fecha de composición: MARCEL A. RUFF, *op. cit.*, p.176 y HENRI LEMAÎTRE en su "Chronologie et préface a Ch. Baudelaire", *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p.13.

los distintos órdenes de sensaciones con participación del mundo físico y espiritual, Baudelaire nos da una visión metafísica de la realidad.

El título "Correspondencias" es una metáfora que lleva implícita una forma de conocimiento.

Siempre atendiendo a la expresión poética, la apetencia de unidad que se desprende de la lectura del soneto, señala el acierto de la elección metafórica, ya que una de las funciones estéticas de la metáfora, tal como lo indica Vianu, "es la de subrayar la unidad de los distintos datos de la sensibilidad".<sup>42</sup>

Charles Baudelaire intenta teorizar ese mundo suyo de la poesía. En dos oportunidades en que explica el término "Correspondencias" desde su ámbito poético el poeta evoca al filósofo Joseph de Maistre, con manifiesta y absoluta admiración.

Así, en carta dirigida a Toussenel, Baudelaire se refiere a J. de Maistre diciendo que es "*le grand génie de notre temps, un voyant!*";<sup>43</sup> en la misma carta el poeta sitúa a las correspondencias, vinculándolas al fondo inagotable de la analogía universal: "*L'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule, elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance*".<sup>44</sup>

Más explícito todavía, y sin salirse de su concepción del mundo a través del arte, Baudelaire subraya la palabra "correspondencias" en *Nuevas Notas sobre Edgar Poe*. Al explicar que en poesía cuando se superan los procesos intelectuales corrientes, puede llegar a explicarse la consubstanciación del yo con el todo: "*C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau*".<sup>45</sup>

La reveladora relación que Baudelaire nos entrega sobre las correspondencias en *Nuevas Notas sobre Edgar Poe*, y que acabamos de citar, aporta enseguida la referencia al filósofo tan respetado de quien en esta oportunidad evoca su recuerdo con la expresiva calificación de: "*l'impeccable Joseph de Maistre*".<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> T. VIANU, *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, EUDEBA, 1967.

<sup>43</sup> y <sup>44</sup> CH. BAUDELAIRE, *Correspondance Générale*, I, p.376: "el gran genio de nuestro tiempo, un vidente!", "La imaginación es la más científica de las facultades, porque sola, ella alcanza la analogía universal, lo que una religión mística llama la correspondencia".

<sup>45</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p.1031: "Es ese admirable, ese inmortal instinto de lo Bello el que nos hace considerar la Tierra y sus espectáculos como una conjetura, como una *correspondencia* del cielo. La sed insaciable de cuanto es el más allá, y que revela la vida, es la más viviente prueba de nuestra inmortalidad. Es a la vez por la poesía y a través de la poesía, por y a través de la música, que el alma entrevé los esplendores situados detrás de la tumba".

<sup>46</sup> *Idem*: "el impecable Joseph de Maistre".

## Sobre las posibles fuentes del soneto de Baudelaire

Acerca de la analogía poética que campea en "Correspondencias" se señalan distintas fuentes, entre otras:<sup>47</sup>

– Pierre Leroux, de quien resulta ilustrativo un pasaje en la *Revue Encyclopédique*:

*"L'art c'est la montagne et la forêt changés en temple par l'homme, et reproduits par lui comme il convient de les reproduire. La forêt, la montagne, étaient des monuments de la nature: le temple inspiré par elles, est un monument de l'homme. Et alors s'établit dans le monde une nouvelle harmonie: L'Homme ne peut plus voir les colonnades des forêts et les autels des montagnes, sans que l'idée d'un temple à l'éternel lui revienne en mémoire".*<sup>48</sup>

– Ernesto T. Hoffman, en su obra *Kreisleriana*, que el mismo Baudelaire cita textualmente en su *Salon 1846*, porque según su confesión expresa perfectamente su idea acerca de la sinfonía que se orquesta en el universo y que da cuenta de una primigenia unidad: *"Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois".*<sup>49</sup>

– En su *Art Romantique*, el capítulo que Baudelaire dedica a Víctor Hugo, trae aclaraciones que nos importan para ubicar a este autor dentro de la lista de probables fuentes como así también referencias sobre Swendeborg, Lavater y Fourier: *"Victor Hugo était, dès le principe, l'homme le mieux doué, le plus visiblement élu pour exprimer par la poésie ce que j'appellerai le mystère de la vie"*. Porque en sus obras como en las de los mejores poetas, nos señala Baudelaire *"ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie"*.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Pierre Leroux, Ernesto T. Hoffman, Victor Hugo, Swendenborg, Lavater, Fourier, Edgar Poe, sería interesante preguntarse si estas fuentes participan también de la influencia de J. de Maistre. Cuestionamiento importante que excede los límites del presente trabajo.

<sup>48</sup> PIERRE LEROUX, *Revue Encyclopédique*, nov. 1831. Transcrito por M. RUFF, *op. cit.*, p.176: "El arte es la montaña y el bosque transformados en templo por el hombre y reproducidos por él como él ha convenido en reproducirlos. El bosque, la montaña, eran los monumentos de la naturaleza: el templo inspirado por ellos, es un monumento del hombre. Y es entonces que se establece en el mundo una nueva armonía. El Hombre ya no puede ver las columnas de los bosques y los altares de las montañas, sin que la idea de un templo al Ser eterno no le venga a la memoria".

<sup>49</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, "Salón 1846", p.615: "No es sólo durante el ensueño, ni en el ligero delirio que precede al sueño, sino también despierto y cuando oigo música, que encuentro una analogía y una íntima relación entre perfumes, colores y sonidos. Me parece que todas esas cosas han sido engendradas por un mismo rayo de luz, y que todas ellas deben reunirse en maravilloso concierto. Sobre todo el olor de las caléndulas rojas y castañas, produce en mi ser un mágico efecto. Me hace caer en profunda meditación y oigo entonces, como en la lejanía, los sonos profundos y graves del oboe".

<sup>50</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p.1085: "Desde el principio, Víctor Hugo fue el hombre mejor dotado, el más visiblemente elegido para expresar por medio de la poesía lo que yo quisiera llamar el misterio

– “Fourier est venu un jour, trop pompeusement, nous révéler les mystères de l’analogie. Je ne nie pas la valeur de quelques-unes de ses minutieuses découvertes, bien que je croie que son cerveau était trop épris d’exactitude matérielle pour ne pas commettre d’erreurs et pour atteindre d’emblée la certitude morale de l’intuition”.<sup>51</sup>

– “D’ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande, nous avait déjà enseigné que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant”.<sup>52</sup>

– “Lavater, limitant au visage de l’homme la démonstration de l’universelle vérité, nous avait traduit le sens spirituel du contour, de la forme, de la dimension”.<sup>53</sup>

– Edgar Poe, cuya obra tradujo Baudelaire y en la cual se reconoció, así lo manifestaba en una carta enviada a Theophile Thoré: “*Qu’il me ressemble*”.<sup>54</sup> Obra a la que Baudelaire dedicó tiempo y devoción y a la que ponderó en repetidas ocasiones, su atención especial merecieron aquellas páginas *Conversación entre Monos y Una*, que, al decir del poeta traductor “*eussent charmé et troublé l’impeccable De Maistre*”.<sup>55</sup> Es precisamente en este trabajo en el que Poe destaca la *inteligencia poética* que únicamente puede ser alcanzada por la analogía y que habla a la imaginación activa. Es este un relato en el que Poe hace especial uso de sinestias y en el que alcanza a mostrar lo que podría ser *un caos de los sentidos usuales*.<sup>56</sup>

– *Joseph de Maistre*; en esta experiencia trascendente, la influencia del filósofo es fundamental y se debe atender preferentemente para la comprensión de *Correspondencias*. Tenemos en cuenta el consejo de J. Massin: “*Joseph de Maistre qu’il [Baudelaire] vénéra toujours et auquel il faudrait sans cesse revenir si l’on voulait tracer l’entière genèse des idées baudelairiennes...*”<sup>57</sup> Mientras estas palabras de *Joseph de Maistre* nos abren con generosa actitud un lugar que pueblan las correspondencias: “el mundo sensible no es sino la imagen, una repetición del mundo espiritual, y puede estudiarse alternativamente el uno en el otro”.<sup>58</sup>

---

*de la vida*”. “esas comparaciones, esas metáforas y esos epítetos están tomados del inagotable fondo de la universal analogía”. “Un día vino Fourier, a revelarnos demasiado pomposamente los misterios de la analogía. No niego el valor de algunos de sus minuciosos descubrimientos, aunque creo que su cerebro estaba demasiado prendado de la exactitud material para no cometer errores y para alcanzar de golpe la certeza moral de la intuición”. “Por lo demás Swedenborg, que tenía un alma mucho más grande nos había enseñado [...] que todo, forma, movimiento, número, color, perfume, tanto en lo *espiritual* como en lo *natural*, es significativo, recíproco, opuesto, *correspondiente*”. “Lavater, limitando al rostro del hombre la demostración de la verdad universal, nos había traducido el sentido espiritual del contorno, de la forma, de la dimensión”.

<sup>54</sup> CH. BAUDELAIRE, *Lettre a Theophile Thoré*, 20/6/1860: “Que se me parece”.

<sup>55</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, “*Notes Nouvelles sur Edgar Poe*”, p.17: “que hubieran encantado y perturbado al impecable De Maistre”.

<sup>56</sup> EDGAR POE, *Tous les Contes d’Edgar Poe, texte integral*, Traduction de Charles Baudelaire, Belgique, Ed. Gerard, 1960, p.408.

<sup>57</sup> J. MASSIN, *Baudelaire*, Paris, Juilliard, 1945, p.64: “Joseph De Maistre, a quien Baudelaire admiró siempre y al que sería necesario retomar cada vez que se desee trazar la génesis completa de las ideas baudelarianas”.

<sup>58</sup> J. DE MAISTRE, Carta a Bonald del 1/12/1814, recogida por Roberto Bula Piriz, *Baudelaire*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1971, p.27.

## *“Las Correspondencias de Baudelaire”*

Las figuras del lenguaje, en este soneto, se cargan de especial significación y, con forma poética, expresan los principios de un pensamiento filosófico.

### *Sinestésias*

Como el papel espiritual de la metáfora consiste en descubrir una distinta manera de pensar las cosas, las relaciones sinestésicas que aparecen en “Correspondencias” dicen la unidad de nuestras sensaciones –“Los perfumes, los colores y los sonidos se corresponden” (“*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*”)– y permiten vislumbrar las sensaciones del universo que se corresponden entre sí, en relación tal que cada una de las partes supone las demás.

### *Correspondencias y analogías*

De estas relaciones surge el acondicionamiento del símbolo; el símbolo que contienen las cosas les confiere un sentido oculto y ofrece correspondencias entre el mundo material y el espiritual, estableciéndose de esta manera la analogía universal. Lo entendieron así los simbolistas cuando denominaron *Correspondencias* a las metáforas consideradas en su función unificadora.<sup>59</sup>

### *Originalidad*

La originalidad esencial de las “Correspondencias” de Baudelaire estriba en concebir la unidad en un plano de vigencia ontológica, traduciendo el pensamiento de Maistre al lenguaje poético. Su autor crea una analogía que expresa el destino humano en el orden de la Creación. Como el principio universal es uno, a la creencia en la unidad perdida (Caída, Pecado original) sigue el anhelo de reconquistarla. La libertad humana y el gobierno de la Providencia son los hilos invisibles que llevan a desear esta unidad de la Creación.

### *Simbolismo*

Los simbolistas tomaron este soneto como propio estandarte y dieron alta valoración de su herencia.

Uno de los manifiestos simbolistas hace explícito en qué consiste el principio por ellos preconizado: “*Il y a des correspondances, des affinités latentes, des identités*”

---

<sup>59</sup> TUDOR VIANU, *Los problemas de la metáfora*, “La función unificadora de la metáfora”, Buenos Aires, Eudeba, p. 79-94.

*mystérieuses, et ce n'est qu'autant que nous les saisissons que, pénétrant à l'intérieur des choses nous en pouvons vraiment approcher l'âme".<sup>60</sup>*

La escuela Simbolista conservó de esta herencia baudelaيرية el instinto de la Belleza, la armonía sensorial, el idealismo, la música interior, el gusto por las **afinidades latentes**. Pero no absorbió, sin embargo, en toda su amplitud, *el mensaje de trascendencia, el mensaje de fe* al cual el pensamiento cristiano de J. de Maistre comunicó su vigor.

### *Filiación del soneto "Correspondencias" de Charles Baudelaire en la filosofía de Joseph de Maistre*

El observar en el soneto cómo se cumplen las tres cuestiones fundamentales de coincidencia entre las ideas de Baudelaire y de Maistre:

- A.- Pecado original y Redención;
- B.- Analogía y Reversibilidad;
- C.- Providencialismo y Unidad;

nos da la certeza necesaria para afirmar la filiación de "Correspondencias" de Charles Baudelaire con la fuente filosófica de Joseph de Maistre.

#### *A. Pecado original y Redención*

Los cuatro primeros versos del soneto ubican y presentan al protagonista, el hombre, en el "templo" de la naturaleza:

"La naturaleza es templo donde vivos pilares  
dejan salir a veces tal cual palabra oscura,  
Entre bosques de símbolos va el hombre a la aventura,  
Que lo contemplan con miradas familiares".

Interesan en particular tres afirmaciones:

- 1) "La nature est un temple";
- 2) "L'homme y passe à travers des forêts de symboles";
- 3) "Qui l'observent avec des regards familiers".

1. "*La nature est un temple*". Para el poeta, la naturaleza toda es un templo lleno

---

<sup>60</sup> BRUNETIÈRE, *Symbolistes et Décadents*, 1888, texto recogido por Henri Lemaître, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, A. Colin, 1955. p.43: "Hay correspondencias, afinidades latentes, identidades misteriosas, y sólo es en tanto nosotros penetramos al interior de las cosas y las asimamos que podemos verdaderamente aproximarnos al alma".

de vida, así nuestro universo es lugar de culto, lugar de plegaria; la plegaria es manifestación de la vida misma, supone sobre todo una persona humana y una persona divina.

Es la naturaleza a la que J. de Maistre mira profundamente, ésta que aproxima a la persona humana, la persona divina, el autor del orden: "*Mais, lorsque l'homme travaille pour rétablir l'ordre, il s'associe avec l'auteur de l'ordre: il est favorisé par la nature, c'est-à-dire par l'ensemble des causes secondes qui sont les ministres de la Divinité. Son action a quelque chose de divin; elle est tout à la fois douce et impérieuse. Elle ne force rien et rien ne lui résiste: en disposant, elle ressainit; à mesure qu'elle opère, on voit cesser cette inquiétude, cette agitation pénible qui est l'effet et le signe du désordre*".<sup>61</sup>

Aproximarse a la eterna naturaleza, es camino que nos propone Baudelaire en "Correspondencias", en búsqueda de la esencia de las cosas. Coincidencia de ideas e ideales en pareja visión de la naturaleza con J. de Maistre que recomienda: "*ne confondons point les essences des choses avec leurs modifications: les premières sont inaltérables et variant en peu le spectacle, du moins pour la multitude: car tout oeil exercé pénètre aisément l'habit variable, dont l'éternelle nature s'enveloppe suivant les temps et les lieux*".<sup>62</sup>

2. "*L'homme y passe à travers des forêts de symboles*". El hombre, peregrino en la tierra, es semejante en su andar itinerante al protagonista del *Tanhäuser* de Wagner que Baudelaire comentó: "*L'ouverture résume la pensée du drame, le Chant des Pèlerins apparaît le premier avec l'autorité de la loi suprême, comme marquant tout de suite le véritable sens de la vie, le but de l'universel pèlerinage, c'est-à-dire Dieu*".<sup>63</sup>

El sentido religioso que Baudelaire destaca en *Tanhäuser*, nos da seguridad para la interpretación de sus "Correspondencias"; toda vez que la similitud que consideramos entre el soneto y la obra de Wagner no es fortuita, ya que ha sido expresamente manifiesta por el poeta francés, quién trató el tema:

a) en su estudio *Richard Wagner et Tanhäuser à Paris*, Baudelaire propone una

---

<sup>61</sup> J. DE MAISTRE, *Considérations sur la France*, Édition critique, Genève, Éditions Slatkine, 1980, p.160: "Pero, en el momento en que el hombre trabaja para restablecer el orden, él se asocia con el autor del orden: es ayudado por la naturaleza, o sea por el conjunto de las causas segundas que son ministros de la Divinidad. Su acción tiene algo de divino; ella es a la vez suave e imperiosa. No fuerza nada y nada se le resiste: disponiendo se reafirma; a medida que opera, se ve cesar esa inquietud, esa agitación penosa que es el efecto y el signo del desorden".

<sup>62</sup> J. DE MAISTRE, *op. cit.*, p.98: "No confundamos por nada las esencias de las cosas con sus modificaciones: las primeras son inalterables y cambian muy poco el espectáculo, por lo menos para la multitud: porque todo ojo ejercitado penetra fácilmente el ropaje cambiante en el que la eterna naturaleza se viste de acuerdo a los tiempos y a los lugares".

<sup>63</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 1060: "La obertura resume el pensamiento del drama [...] *El canto de los peregrinos* aparece primero, con la autoridad de la ley suprema, como marcando inmediatamente el verdadero sentido de la vida, el objetivo de la universal peregrinación, es decir, Dios".

“traducción inevitable”<sup>64</sup> de esta composición citando los dos primeros cuartetos de sus “Correspondencias”.

b) en carta de Wagner del 17/2/1860, al referirse a aquella obra musical Baudelaire afirma “*il me semblait que cette musique était la mienne*”.<sup>64</sup>

3. “*Qui l’observent avec des regards familiers*”. Los bosques de símbolos observan al hombre como integrante de la creación, pero el Pecado lo ha vuelto incapaz de percibir esa totalidad, aunque no le ha quitado la nostalgia del Paraíso perdido.

Maistre sostiene que el pasaje de uno a otro mundo es imposible en esta vida, por eso el hombre inmerso en el tiempo siente por momentos una impaciencia de sus límites y reclama la visión eterna, prefigurando el objeto de la Redención más allá de esta vida: “*L’homme, en essayant, à toutes les époques et dans tous les lieux, de pénétrer dans l’avenir, déclare qu’il n’est pas fait pour le temps, car le temps est quelque chose de forcé qui ne demande qu’à finir*”.<sup>65</sup> Esta posición de J. de Maistre es aún más nítida cuando dice: “*L’homme est assujetti au temps, et néanmoins il est par nature étranger au temps*”.<sup>66</sup>

Con identidad de miras, para Baudelaire la poesía, como la música, pueden ser medios de conocimiento y anunciar la luz de la verdadera vida más allá de la muerte terrenal: “*C’est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l’âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau*”.<sup>67</sup>

## B. Analogía y Reversibilidad

Para presentar sus “Correspondencias”, Baudelaire se valió de estas palabras en las que deja bien sentada la fórmula a partir de la que surge toda analogía: “*Les choses s’étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité...*”.<sup>68</sup>

Lo cierto es que en la Analogía Universal se resuelve el principio de las “Correspondencias”, como la asimilación de las cosas morales en el ser de las físicas:

---

<sup>64</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.* p.1491: “me pareció que esa música era la mía”.

<sup>65 y 66</sup> J. DE MAISTRE, *op. cit.*, p.94: “El hombre, que ha procurado en todas las épocas y en todos los lugares adivinar el porvenir, declara que no ha nacido para el tiempo, porque el tiempo tiene algo de forzado que no pide otra cosa que terminar”.

<sup>67</sup> CH. BAUDELAIRE, “*Notes Nouvelles sur Edgar Poe*”, *op. cit.*, p.31: “Es a la vez por la poesía y a través de la poesía, por y a través de la música, que el alma entrevé los esplendores situados detrás de la tumba”.

<sup>68</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, “Richard Wagner et Tanhaüser”, p.1051: “las cosas siempre se han expresado por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió el mundo como una compleja e indivisible totalidad”.

*“Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.”*

La deuda de Baudelaire hacia J. de Maistre se manifiesta aquí, en esa relación llamada en “Las noches” “*le lien des deux mondes*” y que se la explicita: “*Pour tout homme qui a l’oeil sain et qui veut regarder, il n’y a rien de si visible que le lien des deux mondes; on pourrait même dire, rigoureusement parlant, qu’il n’y a qu’un monde, car la matière n’est rien*”.<sup>69</sup>

De nuevo se impone el tema de la Reversibilidad. Por ella nos está permitido entender el alcance de esa experiencia de sentirse uno y en esa unidad ser todos, merced a un afán de ayuda infinita.

Una vez más –en este caso en el soneto– la inocencia transportará su ofrenda:

*“Il est des parfums frais comme chairs d’enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.”*

Ofrenda inocente que actuará por los seres cuya materia corrompida necesitan de aquella participación para asumir las voces “que cantan los transportes del alma”:

*“Et d’autres, corrompus, riches et triomphants,  
Ayant l’expansion des choses in finies,  
Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens,  
Qui chantent les transports de l’esprit et des sens.”*

Continúa el comentario de *Tanhaüser* dándonos pautas para comprender lo expresado en “Correspondencias”. Por ejemplo en lo que hace al sentido de los contrastes marcados en estos versos, que destacan una fuerza especial como la ponderada por el mismo Baudelaire: “*il y a une puissance de contraste qui agit irrésistiblement sur l’esprit*”.<sup>70</sup>

Esta fuerza irresistible de opuestos ha de resolverse en el mismo ser humano, el comentario de Baudelaire sobre Wagner que seguimos en este caso, nos dice de la busca de este principio de Reversibilidad: “*Nous étions semblables au chevalier Tanhäuser lui-même qui saturé de délices énervantes, aspire a la douleur!*”.<sup>71</sup>

Baudelaire entiende el principio de Reversibilidad a través de las consideraciones de J. de Maistre, enraizado en sufrimientos que nacen de la condición humana: “*Si le juste accepte les souffrances à sa qualité d’homme et si la justice divine à son tour*

---

<sup>69</sup> J. DE MAISTRE, *op. cit.*, “II Entretien”, p.59: “el vínculo de los dos mundos” [...] “Para todo hombre que tiene la vista sana y que desea mirar, no hay nada tan visible como el vínculo de los dos mundos, se podría también decir, hablando rigurosamente, que no hay más que un mundo, porque la materia no cuenta”.

<sup>70</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p.1062: “hay una potencia de contraste que actúa irresistiblemente sobre el espíritu”.

<sup>71</sup> CH. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p.1062: “éramos semejantes al mismo caballero Tannhäuser, que saturado de enervantes delicias, aspira al dolor!”.

accepte cette acceptation, je ne vois rien de si heureux pour lui, ni de si évidemment juste".<sup>72</sup>

### C. Providencialismo y Unidad

"Correspondencias" sigue muy de cerca el pensamiento esclarecedor de J. de Maistre allí donde están figuradamente Infierno y Cielo, tierra y Providencia. El hombre camina en soledad rodeado de una multitud; el ser humano quedó privado por el Pecado original de la visión de la primigenia unidad, pero ésta lo contempla. La espera del tiempo por venir ha de resolverse tras su vida terrenal cumplida, ("*L'homme y passe*"—"va el hombre a la aventura"). La realidad concebida en "Correspondencias" no es tal si no se comprende el cruce del presente con la eternidad.

Si aceptamos un progreso para la humanidad, ese progreso significaría un "retorno", tanto para el filósofo cuanto para el poeta. De acuerdo con lo que sostiene Daniel Vouga<sup>73</sup> con respecto a Baudelaire y a Joseph de Maistre: "*Progresser, pour eux, ce n'est pas avancer, ni conquérir, mais revenir et retrouver. Le progrès, donc, le seul progrès possible, consiste à vouloir regagner l'unité perdue; or, dans un progrès comme celui-là du moins, la liberté humaine s'accorde avec le dessein de la Providence*".<sup>74</sup>

Esta postura permite afirmar a Baudelaire que el hombre es un "Momento Divino"<sup>75</sup> porque participa todavía, aunque en reducida escala, de la eternidad divina y porque su situación actual recuerda que de él depende el reconocimiento de la fuerza de la Providencia. Por eso el mundo ya no ha de ser considerado como un gran engranaje que no puede modificarse; en este mundo, se desarrolla una historia, una historia que manifiesta la voluntad de Dios.

---

<sup>72</sup> J. DE MAISTRE, "VII Entretien", *op. cit.*, p.84: "Si el justo acepta los sufrimientos en su condición humana y si la justicia divina su turno acepta esta aceptación, si no veo nada de más feliz para él, ni de más evidentemente justo".

<sup>73</sup> DANIEL VOUGA, *Baudelaire et Joseph de Maistre*, Paris, Corti, 1957. El autor recuerda en esta obra el soneto "Correspondances" como ilustración del idealismo de Baudelaire, citando el primer cuarteto, pero no se detiene a comentarlo.

Daniel Vouga señala que la noción de Pecado Original, tal como la entiende Baudelaire, es deuda que éste tiene hacia J. de Maistre, como también su idea de progreso, de la agitación del espíritu en el mal, la conciencia en el mal, la moral del sentimiento de culpa ligado a la carne, etc. Además considera la imagen de la Redención entendida por *Maistre-Baudelaire*, en postura que limita el obrar de la esperanza.

La parte del estudio de Vouga referida a Baudelaire culmina en la consideración de un especial sentido de la gloria protagonizado por el poeta francés, sentido que trae consigo la sacralización del poeta. Este figura así entre los elegidos de la Providencia, viviendo un sentimiento de soledad como de santidad pasiva, lo que implica el principio de reversibilidad; así continúa siendo uno al tiempo que se prostituye en dirección del que sabe hacia el ignorante.

<sup>74</sup> DANIEL VOUGA, *op. cit.*, p.172: "Progresar, para ellos, no es avanzar, ni conquistar, sino volver y reencontrar. El progreso, entonces, el solo regreso posible, consiste en querer recuperar la unidad perdida; pues, en un progreso como éste, al menos, la libertad humana se armoniza con el designio de la Providencia".

<sup>75</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *op. cit.*, "Mon coeur mis à nu", p.1223.

#### D. Conclusión

En tal identidad se encuentran Baudelaire y de Maistre, éste en el campo de las ideas, aquél trasmutando por "la alquimia del verbo" el pensamiento en expresión de pura belleza.

Coincidencia en buscas diferentes pero en las que importa el camino del ser humano, de ese ser en el que persisten las huellas del pecado original, pero en cuyo destino la Redención propone su prodigiosa ayuda. Fortalecida la fe en la Providencia, por su anhelo común, Baudelaire y de Maistre nos llevan en pos de la Unidad perdida que cumple volver a hallar.

PERLA MONTIVEROS DE MOLLO

---

#### BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, CHARLES, *Oeuvres*, Texte Établi et Annoté par Y.G. le Dantec, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.
- BRÉHIER, EMILE, *Historia de la Filosofía*, Trad. Demetrio Nañez, Buenos Aires, Sudamericana, 1944.
- BULA PIRIZ, ROBERTO, *Baudelaire*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1971.
- KLIMKE, F., *Historia de la Filosofía*, Barcelona-Madrid, Labor, 1947.
- LEMAITRE, HENRI, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, A. Colin, 1965.
- DE MAISTRE, JOSEPH, *Oeuvres Complètes*, Lyon, Vitte et Perrussel, 1884.
- MASSIM, J., *Baudelaire*, Paris, Juilliard, 1945.
- MILNER, MAX, *Le Diable dans la Littérature Française*, Paris, Corti, 1960.
- A. RUFF, MARCEL, *L'esprit du mal et l'esthétique Baudelairienne*, Paris, Armand Colin, 1955.
- VIANU, T., *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- VOUGA, DANIEL, *Baudelaire et Joseph de Maistre*, Paris, Corti, 1957.

## IMÁGENES DEL HOMBRE NUEVO EN LA OBRA DE LEOPOLDO MARECHAL

Parece obvio que en la obra de Leopoldo Marechal la dimensión simbólica ocupa un lugar particularmente importante. Varios estudios se han realizado para dilucidar algunos de sus simbolismos más recurrentes: la Mujer, la Espiral, la Rosa, la Serpiente, etc...<sup>1</sup> A esta lista, que puede hacerse mucho más extensa, convendría añadir la conformación de una serie de imágenes antropomórficas que, en diversos textos, se presentan como una prefiguración de lo que podríamos llamar el "hombre nuevo", siguiendo la expresión paulina.

### *El Neocriollo: la imagen positiva*

Es un episodio de *Adán Buenosayres*, Marechal expone una pequeña teoría sobre el advenimiento de un "hombre nuevo". Durante la tertulia de los Amundsen, el astrólogo Schultze describe ante unos admirados y divertidos interlocutores las características del hombre que poblará en los siglos venideros la Argentina: el Neocriollo. Schultze es un personaje de cuya filiación vanguardista no cabe duda, en principio. En su elaboración Marechal se inspiró en su amigo el pintor Xul Solar, compañero de armas en las luchas del martinfierrismo. De hecho, el ingeniero Valdez le dice a Schultze:<sup>2</sup>

— Usted anda innovándolo todo [...] Primero, el idioma de los argentinos, después la etnografía nacional, ahora la música. (pp. 134-135)

Varios rasgos de la criatura ficticia coinciden con Xul: por ejemplo, su nombre,

---

<sup>1</sup> Cfr. entre otros: MA. ROSA LOJO DE BEUTER: "La mujer simbólica en la obra de Leopoldo Marechal", Vv.AA.: *Ensayos de crítica literaria*, Buenos Aires, Belgrano, 1983, pp. 9-111; NILDA N. GIL: "Crecimiento simbólico en la obra de Leopoldo Marechal", *Megafón*, 9-10, 1979; JORGE A. FOTI: *Aproximación al Banquete de Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, C.E.L.A., 1983; JEAN FRANCOIS PODEUR: "Le thème de la nuit dans *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal", Vv.AA.: *Mélanges Americanistes en hommage a Paul Verdedoyé*", Paris, Editions Hispaniques, 1985, pp. 559-570; GRACIELA MATURO: "El tema del Mal en el *Don Juan* de Leopoldo Marechal", *Megafón*, 14, 1984, pp. 91-110, etc...

<sup>2</sup> Las ediciones de Marechal empleadas en el trabajo han sido: *Adán Buenosayres*, Barcelona, Edhasa, 1981; *El Banquete de Severo Arcángelo*, Buenos Aires, 1965; *Megafón, o la guerra*, Buenos Aires, 1970; *El Poema de Robot*, Buenos Aires, 1986; *Antígona Vélez*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970; *El "Beatle" final y otras páginas no recogidas en libro*, Buenos Aires, 1981. A partir de aquí, todas las citas de las obras siguen estas ediciones.

de semejanzas fónicas evidentes con el del artista. Asimismo, la afición por las ciencias ocultas y por la creación de lenguas artificiales son datos que atestiguan las "claves" del personaje.

Pese a sus extravagancias, Schultze se presenta como uno de los amigos del protagonista cuya clarividencia, entre burlas y veras, le permite entender mejor la crisis de Adán. El astrólogo es quien mejor comprende la doctrina poética de Adán en la Glorieta de Ciro y quien, debido a un enigmático conocimiento de su amigo, le invita a entrar en la "Buenos Aires invisible", en Cacodelphia, rito que Schultze debe cumplir "por su ciencia", y Adán "por su penitencia" (p. 471). No olvidemos, por otro lado, la función reveladora de sentido que adquiere el humor en la obra de Marechal. Aquello que no se identifica con lo Absoluto, es ilimitado y, por lo tanto, de algún modo, visible, como se declara en *El Poema de Robot*.

Si lo cómico nace de cierta privación,  
límite o quebradura de algún ser,  
todo lo que se instala fuera del Gran Principio,  
ya es cómico en alguna medida razonable. (p. 16)

Todo lo humano tiene una nota de comicidad para el poeta. Por eso también las verdades más serias pueden proferirlas los personajes más grotescos (Samuel Tesler, Barroso y Barrantes en *Megafón*, Severo Arcángelo, el propio Schultze...). De ahí que el anuncio de un hombre futuro en el astrólogo, aunque relatado humorísticamente, posea un fondo de seriedad como comprobaremos.

Al explicar la forma corpórea del Neocriollo, Schultze utiliza, pese a su presumible formación vanguardista, elementos de la tradición clásica oriental:

El Neocriollo será el proyecto natural de las fuerzas astrológicas que rijan este país.  
En segundo lugar, el Neocriollo ha de tener no los cinco sentidos que se conocen en Occidente, sino los once de Oriente. (p. 136)

Pero, por sobre todo, acude al legado occidental. Cada una de las partes del cuerpo estará signada "armoniosamente" por un planeta, de manera que el resultante Neocriollo ha de constituirse en el hombre perfecto para Schultze. Así, sus oídos se corresponderán con Saturno y con Júpiter, sus ojos con el Sol y la Luna, la lengua con Mercurio, etc... En el saber astrológico los planetas y los signos del Zodíaco se proyectan sobre el hombre y ejercen una decisiva influencia en su destino. Estas relaciones tienen su origen en la Astrología helenística que, a su vez, asoció estas ideas con la herencia filosófica de la representación del hombre como Microcosmos.<sup>3</sup> Consta, además, que Marechal, para la elaboración de su Neocriollo, dibujó una "Interpretación astrológica", en donde aparece una figura humana inscrita en una circunferencia que reproduce al Universo.<sup>4</sup> Este motivo, extensamente cultivado en la tradición cultural de Occidente, se basa en las analogías observadas por los presocráticos entre el ser humano y el mundo creado, de tal manera que en el primero se contienen en escala proporcionada todos los elementos del segundo. La armonía universal se justifica al conciliarse hombre y cosmos por medio de relaciones de

<sup>3</sup> Cfr. M. GHYKA: *El número de oro*, Buenos Aires, Poseidón, 1968, 2 vols.

<sup>4</sup> Cfr. ELBIA ROSBACO: *Mi vida con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Paidós, 1973, p. 182 y ss.

proporción. Existe una larga cadena de formulaciones semejantes desde los presocráticos, Platón y el helenismo, que sigue por Plotino y los gnósticos, y que desemboca en el Cristianismo con los Padres de La Iglesia: S. Gregorio de Nisa, S. Clemente de Alejandría, S. Isidoro de Sevilla... Luego el motivo se vulgariza y, durante la Edad Media y la Edad Moderna, figura en tratados de Arquitectura, Retórica, Medicina, Alquimia, etc... Francisco Rico, por ejemplo, ha mostrado admirablemente la pervivencia de esta imagen en las letras españolas medievales y del Siglo de Oro.<sup>5</sup>

Otro aspecto del Neocriollo que concuerda con el legado cultural clásico es el que hace referencia a su sentido auditivo:

En cuanto a sus oídos —anunció Schultz— el derecho ha de corresponder a Saturno y el izquierdo a Júpiter: con el derecho el Neocriollo captará la música celeste, vale decir, la de los nueve orfeones angelicales; con el otro escuchará la música terrestre, que no será ni la de Grieg ni la de Beethoven. Claro está que sus orejas tendrán la forma de dos grandes embudos microfónicos, y que podrán tenderse a las seis direcciones del espacio. (p. 137)

En este pasaje la mención de la música de las esferas remite claramente a Pitágoras. Como es sabido, para la escuela pitagórica los astros se movían en órbitas cuyas relaciones, de acuerdo con la regularidad y la velocidad de sus desplazamientos, se podían medir con números. El resultado era un Todo armónico. El Universo producía, por medio de relaciones de contrastes y analogías, una música inaudible. Esta doctrina después tuvo gran repercusión en el pensamiento cristiano y, en el ámbito hispánico, Fray Luis de León, por ejemplo, escribe varios poemas que delatan la influencia pitagórica. Además, la división que realiza Schultz entre “música terrestre” y música celeste también es asumida por la cultura cristiana occidental desde Boecio...<sup>6</sup> El astrólogo, al evocar los saberes clásicos, anuncia la armonía entre el orden divino y el humano que se dará en el hombre nuevo. En cambio, el rechazo final a la sinfonía romántica, representada en Grieg y en Beethoven, denota la oposición que halla Schultz entre la música del hombre de la modernidad, nacida del genio individual, y el plano celeste. De esta escena se desprende, por tanto, una conciliación de lo clásico con lo moderno, hasta en sus aspectos más materiales (el Neocriollo oír música por dos grandes embudos microfónicos...) Aunque tratada en clave de humor, se encubre aquí una parte importante del pensamiento marechaliano. La apariencia puramente vanguardista de Schultz es engañosa. En realidad, su Neocriollo se basa en una tradición que no busca la originalidad ni la sorpresa ingeniosa, valores supremos para muchos movimientos de vanguardia. Esta actitud de respeto al legado estético y filosófico de la tradición se mantiene hasta el final de su vida. En *Megafón, o la guerra*, su novela póstuma, Marechal confiesa su desapego de la praxis vanguardista en sí misma: “Desde hace tiempo he dado mis espaldas a las estéticas flamantes. Un zorzal de la llanura me dijo: ‘Siéntate en el umbral y verás pasar el cadáver de la última estética’” (pp. 25-26). De ahí que en *Adán Buenosayres* el astrólogo se asombre sinceramente ante la acusación de Ethel Amundsen:

<sup>5</sup> Cfr. FRANCISCO RICO: *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza, 1980.

<sup>6</sup> Cfr. FRANCISCO RICO: *op. cit.*, pp. 180-189 y F. J. LEÓN TELLO: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, C.S.I.C., 1962, especialmente pp. 3-32.

— ¿Sabe lo que a usted le pasa? —dijo—. Que “posa” de genio. El demonio de la originalidad lo atormenta día y noche..

— ¿Original yo? —repuso Schultze con aire del más perfecto asombro. (p. 135)

### *Las imágenes negativas: Los “Hombres de Hierro”*

En los últimos años de su existencia la literatura de Marechal manifiesta una preocupación por la invasión de ciertos valores de una cultura materialista en la vida del hombre contemporáneo.

Yo he dicho, incluso es el tema más importante de una novela mía, *El banquete de Severo Arcángelo*, que el ambiente creado por una sociedad moderna, la sociedad actual, la sociedad de consumo, tiende a convertir a los hombres en robots humanos.

Para convertir al hombre en robot es necesario mutilarle todo lo que tenga de espontáneo, de fresco, y una vez producido ese vacío, amueblarlo con todo lo que le ofrece justamente la sociedad industrial; entonces al hombre ya no le quedan apetencias metafísicas.<sup>7</sup>

Frente a la imagen esperanzadora del Neocriollo, Marechal opone una serie de figuras que habrán de aparecer, si no han aparecido ya, conforme nos adentremos en el tiempo de la sociedad industrializada. Estas son: el Robot, Colofón, el “Hombre de Hierro” y el “Beatle” final.

Las menciones al Robot se dan en *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) y *El Poema de Robot* (1966). Los rasgos caracterizadores de la criatura deben buscarse, ahora desvalorizados, de nuevo en el legado cultural europeo. Como señala C. Kant, “el tema de la creación del sirviente mecánico o del homínulo fabricado por el hombre tiene antigua data, ya que se lo encuentra en el pasado inmemorial de la tradición hermética, cabalística, en los gnósticos y alquimistas, en los mitos, leyendas y religiones, tanto como en la historia y en la ciencia moderna”.<sup>8</sup> Dicho sea de paso, Borges compone un poema, “El Golem”, en el cual tampoco olvida las raíces remotas del tema.<sup>9</sup>

La superioridad en tal o cual aspecto de la inteligencia por parte del sirviente mecánico con respecto al hombre es una nota dominante en la historia del motivo. Marechal destaca, negativamente, la capacidad sobrehumana de almacenar información:

Era un hijo brutal de la memoria,  
y un archivista loco, respondiendo a botones  
o teclas numerados por la triste cordura. (p. 14)

<sup>7</sup> HORACIO ARMANI, MIGUEL ANGEL BUSTOS, LEOPOLDO MARECHAL: *La nueva literatura argentina*, Buenos Aires, Olivetti Argentina, 1970, pp. 25-26.

<sup>8</sup> CLERES KANT: “Lectura simbólica del *Poema de Robot*”, Vv.AA.: *Cátedra Marechal*, Buenos Aires, p. 188.

<sup>9</sup> “Querría hablar ahora de uno de los mitos, de una de las leyendas más curiosas de la Cábala. La del Golem, que inspiró la famosa novela de Meyrink, que me inspiró un poema. (J. L. BORGES: *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 137).

La abundancia de datos no confirma la posesión de la verdadera sabiduría. Robot desconoce la importancia del misterio y, en general, de todo aquello que hace referencia al mundo del espíritu humano: la poesía, el amor, Dios:

La casa de Robot está en el polo  
contrario del enigma (p. 13)

Su figura corpórea se compone de elementos metálicos innobles: el cobre, el hierro, el acero. Es producto de una sociedad positivista, que ha olvidado la dimensión trascendente del hombre. De hecho, el Poema de Robot está plagado de términos extraídos del código de las ciencias aplicadas y, en su mayoría, se ligan a Robot: "yoduro de sodio", "tungsteno", "átomo de hidrógeno", "Fahrenheit", "sismógrafo", "iones", "voltios", etc... Todos los avances de la ciencia moderna no pueden dar, sin embargo, una relación armónica con la Naturaleza. El protagonista, el "yo" poético, siente los requerimientos de ésta, que pide ser celebrada y cantada por su Belleza. Entonces requiere a Robot para que componga una música "que engorde los pájaros del éter" (p.22). El resultado es desastroso: los penosos acordes que produce la criatura metálica no conciertan con el Universo, no son armónicos:

Solicito a la urgencia de mi alma,  
Robot hizo marchar su fonógrafo interno,  
y oí la sinfonía que habitaba en su tórax:  
era un largo ulular de corrientes magnéticas  
a través de cien filtros y cien tubos de Geissler  
y, al escucharle, ví que partía el estío  
y que cerraban sus labios todas las azucenas. (p. 22)

El problema de fondo radica en la desatención al conocimiento trascendente. Para Marechal, el cientifismo ahoga otras posibilidades gnoseológicas y deja oculto el significado profundo de las cosas. Por eso, aquello que derive de una concepción materialista del hombre (la música de Robot) ignorará la proyección natural de éste hacia el Universo.

Pese a todo, la conclusión del *Poema de Robots* optimista. Robot, al final, muere para que su ciencia deje paso, o mejor dicho, se subordine, a la Metafísica. El protagonista, tras recorrer durante cuarenta días el desierto huyendo de la tiranía de Robot, encuentra al Hombre:

Me preguntó mi nombre:  
yo lo había olvidado.  
La ruta que seguía en los eriales  
inquirió, y mi silencio le contaba el vacío:  
en la Edad del Robot ya no importan los nombres. (p. 37)

El olvido del nombre es simbólico: representa la vaciedad esencial del fugitivo después de vivir con Robot. El hombre, entonces, le muestra un árbol misterioso.

Y puesto yo debajo de la copa frutal,  
advertí que llovía desde sus espesuras  
un relente de oro (no es un árbol común). (p. 38)

El árbol, a diferencia de Robot, emite una música que causa un efecto positivo en quien la escucha. El protagonista se siente reanimado, física y espiritualmente y

decide volver a enfrentarse con Robot y vencerle. La obra acaba con la contundente victoria sobre el hombre mecánico.

Como ha señalado Cavallari, el texto está plagado de símbolos pertenecientes a diferentes tradiciones culturales.<sup>10</sup> La ciencia griega está representada por las menciones de Pitágoras (p. 20) o de Euclides (p. 26). Los presupuestos empiristas de la ciencia moderna, en cambio, están vistos negativamente por no sustentarse en una base metafísica:

No es bueno descender a la materia  
sin agarrar primero los tobillos del ángel:  
Einstein, el matemático, se libró del abismo  
porque midió la noche con el arco  
de un violín pitagórico. (p. 20)

Einstein representa en este sentido la conciliación entre lo clásico y lo moderno, al acercarse a las ideas pitagóricas en los últimos años de su vida.<sup>11</sup> Los saberes herméticos de la alquimia también se presentan en *El Poema de Robot*. De hecho, Marechal justifica haber escrito su texto del siguiente modo:

Y si escribí el Poema de Robot,  
no fue tras un reclamo de la literatura,  
sino con la pasión de alertar a los hombres  
que pueblan el infierno de Robot  
y en la materia crasa de sus laboratorios  
han sospechado un lustre de materiales alquímicos. (p. 42)

La oposición entre los metales preciosos y el hierro de Robot se manifiesta, sobre todo, en el episodio de Amarylis, cuyo nombre evoca de inmediato el amarillo del oro (y también, dicho sea de paso, a la poesía barroca española). Esta mujer simbólica, a diferencia de Robot, concuerda con el mundo y en su descripción retornamos a las imágenes microcósmicas:

Ante mis ojos nuevos Amarylis  
era el múltiplo exacto de la rosa,  
y sus pechos galaxias, donde mundos posibles  
ardían ya en fusión de protones y nardos. (p. 25)

En Amarylis, síntesis de contrarios, se contienen elementos disímiles de un modo armónico, ya sean protones o nardos. Y todo lo que rodea a Amarylis exalta a la vida, no como en Robot.

De las tradiciones que puede emplear Marechal para la elaboración de su sistema simbólico, sin duda el Cristianismo es el que se impone como eje significativo de todas las demás. Y esto se produce no sólo porque determinados elementos o secuencias de la historia tengan una raíz bíblica o de literatura religiosa. Sería el caso, por ejemplo, de la huida del protagonista que huye al desierto y, como Jesucristo, permanece en él durante cuarenta días. O del Arbol, que se puede identificar con la

---

<sup>10</sup> Cfr. H. M. CAVALLARI: *Leopoldo Marechal: el espacio de los signos*, Xalapa, U. Veracruzana, 1981, pp. 60-70.

<sup>11</sup> M. C. GHYKA señala en general una vuelta al Pitagorismo en la Física moderna: *op. cit.*, vol. I, pp. 123 y ss.

Cruz, y el Hombre, con Cristo.<sup>12</sup> En realidad, el texto es susceptible de ser interpretado a la luz del mensaje cristiano, incluidos aquellos pasajes de inspiración pagana. Así, por ejemplo, las alusiones a la relación entre la Física y la Metafísica remiten a una unión necesaria entre Razón y Fe en el pensamiento medieval.

*El banquete de Severo Arcángelo* ofrece de forma más clara la equiparación de Robot al futuro del género humano. En algunas de sus singulares y chocantes escenas, se da noticia del advenimiento del Robot, como por ejemplo en la profecía del Hermano Jonás. Antes de que aparezca Robot, habrá de pasarse por un peldaño previo: el "Hombre de Hierro". Las semejanzas de Robot con el "Hombre de Hierro" son evidentes, pero también importa marcar sus diferencias. Dentro de la teoría de las cuatro edades del hombre desarrollada por Bernárdez en el Segundo Concilio, se resalta que el "Hombre de Hierro" corresponde a la situación actual del género humano. Deslumbrado ante el progreso científico, cree con firmeza en la instauración de un Paraíso en la Tierra. "¡Pan ha muerto! ¡Glorifiquemos la Electrónica!", recita el Hombre de Hierro (p. 205).

Los rasgos de Robot son similares a los descritos en la obra poética, si descartamos, como veremos, su apostura física. Robot es incapaz de concordar con el orden natural del Universo. Lleva una vida *contra natura*.

Por eso, en el ensayo de la Orquesta del Banquete, la música que representa a Robot se puede calificar de infernal. En esta escena asistimos a una dura crítica contra ciertas direcciones del arte contemporáneo desde la teoría de la *mimesis*. Cualquier asomo de armonía es de inmediato acallado por el Director. En los diálogos de éste y su "desconcertada" Orquesta, rechaza cualquier alusión a la técnica de la fuga, asociada a Bach, fiel representante del "hombre inteligente" (p. 186). El compositor alemán, en definitiva, representa al hombre de la cultura clásica, que imita reflexivamente el orden universal a través de lo particular a través de una *tecné*, si seguimos ideas próximas a la *Poética* de Aristóteles. También aborrece el director a Beethoven, genuina figura del Romanticismo, pues si éste ya no es una encarnación de la armonía entre razón y mundo, al menos todavía es el "hombre pasional". Beethoven "escribió con los hígados y los riñones de su alma" (*Ibid.*). A la *mimesis* clásica se sucede otra imitación en el Romanticismo: la de la propia subjetividad. El Hombre continúa, al menos, siendo el foco de atención del artista. Ahora bien, el objeto de imitación en el arte de Robot ha cambiado. No se apela a la emotividad, pues Robot carece de sentimientos. Su música, que ha de adecuarse a los nuevos tiempos, tampoco hará referencia a la dimensión espiritual del hombre. Sólo ha de concordar por imitación con alguna parte del organismo. Es decir, en el estrato más bajo del ser humano, si las funciones del cuerpo se separan del espíritu. Proclama, grotescamente iluminado, el Director de la Orquesta:

---

<sup>12</sup> La asociación del Arbol con la Cruz es recurrente en la literatura religiosa. Así, San Juan de la Cruz, poeta muy admirado por Marechal, escribe su célebre romance "Un pastorcico solo está penado", que concluye con la Crucifixión en el árbol del pastorcico-Cristo: "Y al cabo de un gran rato se ha encumbrado,/ sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos/ y muerto se ha quedado asido de ellos,/ el pecho de amor muy lastimado". (SAN JUAN DE LA CRUZ: *Obra poética*, Barcelona, Río nuevo, 1982, p. 79.).

Toda la humanidad se me apareció como un enorme aparato digestivo [...]. Encajado en la boca del aparato, ví una gran trompeta de bronce que resonaba estridentemente al recoger y traducir la satisfacción o el malestar de cada órgano. ¿Y saben lo que reconocí en aquel solo de trompeta? ¡La sinfonía de Robot! [...] ¡Aquí lo quisiera ver a Pitágoras y al musicólogo Archytas! (pp. 187-188)

En otro pasaje de la novela vuelve a aludirse al Robot. Este ser carente de personalidad y de espíritu crítico imperará sin remedio en la sociedad, predice el Hermano Jonás. Ante sus asombrados interlocutores, el profeta enseña cuál ha de ser la apostura física de Colofón, el hombre del futuro. Es distinto del Robot del *Poema*. Se trata de un hombre pequeño y vulgar. Comparte rasgos físicos con el "Hombre de Hierro", pero en realidad hay claras diferencias. Colofón se constituye en un resultado negativo y final de la evolución degradada del hombre.

Hermano —le dije yo—. En el Segundo Concilio del Banquete nos hicieron conocer a un tal Johnny López como finalista de cierta maratón humana.

— ¿Johnny López? —exclamó Jonás con desprecio—. ¡No es un finalista! ¡Es el hombre actual y algo así como el tatarabuelo de Colofón! (p. 248)

Colofón, vulgar y conformista, falto de pasión y de vida, encarna a la humanidad futura, en su último peldaño degradatorio. Dejará, por supuesto, de inquirir sobre el sentido trascendente y el anhelo por el *confort*, siempre al alcance de todos, reemplazará cualquier inquietud del alma. El Gran Macaco Final, versión marechaliana del Anticristo, se encargará tras destruir el Marxismo y el Capitalismo, de dar a Colofón todo cuanto pida. No habrá violencia interna: sólo aquellos que intenten rebelarse contra este sistema serán castigados. Tal vez ahora, después del derrumbe de los países del Este y el avance del "Estado del Bienestar" en las sociedades europeas y norteamericanas, la profecía del Hermano Jonás sea más actual que nunca. En todo caso, Marechal da dos caminos ineludibles, coherentes con su concepción de la historia. "Hacia abajo", por la influencia de la teoría hesiódica de las cuatro edades; y "hacia arriba", por la intervención de la Providencia en los designios humanos. A una u otra opción tenderá el hombre antes de la consumación de los tiempos. Y para entonces debe venir el "Quinto Adán", el "Hombre de Sangre".

Pero antes de adelantar acontecimientos (nunca mejor dicho), veamos por último una variante de Robot poco conocida. Me refiero al "Beatle" final. Este personaje, protagonista de uno de los pocos cuentos que publicó Marechal, se asimila en muchos aspectos a las criaturas mecánicas ya conocidas. En primer lugar, su aparición se relaciona con el mundo de la ciencia-ficción. En el relato, cuyo nombre se identifica con el del personaje, "El 'Beatle' final", se narra cómo los ciudadanos de la avanzadísima Metrópolis sufren una misteriosa enfermedad que ningún científico ha podido curar: la "falta de expresión". Como cada comunidad humana necesita un poeta que la represente, se designa al ingeniero Ramírez para que construya un hombre mecánico que cumpla esa función. Y así nacerá el "Beatle", que deberá cantar al imperio de la cibernética. La composición metálica de su cuerpo es un segundo punto de unión con Robot. El éxito del "Beatle" es inmenso. Pasa el tiempo, y un físico enloquecido construye una bomba nuclear que hace estallar en la ciudad. El cuento concluye con el "Beatle" aullando su canción entre los escombros hasta caer simbólicamente junto a un busto degollado de Beethoven. El tercer elemento común

con el Robot (y con el Neocriollo) es la música como expresión de las relaciones del interior del hombre con la Naturaleza. Las canciones del "Beatle" remiten a una humanidad deshumanizada que ha olvidado sus lazos con el mundo vital. El nacimiento de su música es por completo artificial, ya que maneja una guitarra eléctrica (y recuérdese que el Hermano Jonás llamaba a Colofón "imbécil como una guitarra eléctrica", p. 248). Y si el objeto de imitación es falso, antinatural, la técnica también lo es.

### *La imagen positiva y final: el "Quinto Adán" o el "Hombre de Sangre"*

Durante el Segundo Concilio de *El Banquete de Severo Arcángelo*, el filósofo Bermúdez explica su teoría de los cuatro Adanes, de clara raigambre hesiódica. La historia de la Humanidad ha sufrido para Bermúdez cuatro etapas bien diferenciadas, en las que han ido reinando en sucesión cuatro clases de hombres según su calidad moral e intelectual: el de Oro, el de Plata, el de Bronce y el de Hierro, que representa al tiempo contemporáneo. Como se ve, este proceso se encuentra en el extremo opuesto de una visión ingenuamente positivista de la historia, atacada en la colección de Robots que ya tuvimos ocasión de analizar. Sin embargo, no se llega al pesimismo absoluto. La profecía por parte de Bermúdez de un "Quinto Adán" que restituirá la naturaleza caída del Hombre otorga un sesgo cristiano a la teoría hesiódica. Es más, con una alusión evangélica, el filósofo proclama el advenimiento del nuevo Adán:

¡Ese Hombre ha llegado! —anunció dramáticamente Bermúdez—. ¡Y está entre nosotros! (p. 207)

El significado del "Hombre de Sangre", como también se le llama, es similar al de Cristo, que devolvió con su llegada el estado de gracia perdido desde Adán y Eva. Como ha estudiado Foti, esta imagen se sitúa, durante la representación del Concilio, en el último vértice de un pentágono regular, cuyos restantes vértices son ocupados por los otros cuatro Hombres. De esta manera, se apunta a la creación de un símbolo de raíz alquímica, el pentágono, que a su vez está relacionado con la noción del Hombre como Microcosmos.<sup>13</sup> El cinco es número de perfección para los pitagóricos, ya que es la mitad de diez, que equivale al Macrocosmos. De ahí que tanto el polígono como el número posean un valor simbólico que se adapta a una imagen cuyo significado es de vuelta a la armonía entre el plano celeste y el terrestre.

Además, el pentágono se relaciona con el Número de Oro, clave esotérica para la música y la poesía. El número cinco es, precisamente, el del pentagrama. De todo esto resulta que nos encontramos con varios elementos ligados a la formación del Neocriollo: la apelación a tradiciones esotéricas, el hombre como microcosmos, la música entendida como arte de la armonía universal. Ahora bien, a la significación del Neocriollo se le adhiere un valor trascendente. El Hombre de Sangre se identifica con una idea de renovación, es cierto, pero al ser Cristo se convierte en la "vanguardia

<sup>13</sup> Cfr. J. A. Foti: "Significación del 'Hombre de Sangre' en el Banquete marechaliano", *Megafón*, 17-18, 1986, pp. 97-109.

final", como dice de sí mismo el Hermano Jonás en *El Banquete de Severo Arcángelo* (p. 278). Su identidad no es exclusivamente humana y, por tanto, no está limitada ni espacial ni temporalmente. Su dimensión imperecedera y a la vez eternamente nueva, paradoja típicamente cristiana, lo lleva a superar no sólo los límites de los Robot sino también de la misma imagen del Neocriollo.

### Conclusión

Marechal, como otros escritores hispanoamericanos, asume la idea de un hombre nuevo que ha de nacer de una renovación interior del individuo. Si tomamos a Cortázar, con quien tiene nuestro autor notables afinidades desde otros puntos de vista, hallamos que el creador de Rayuela escribe en *La vuelta al día en ochenta mundos*:

Como los eléatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado.<sup>14</sup>

Y Vicente Huidobro escribía a su vez en una carta a Juan Larrea:

Si te hablé de Kierkegaard sería tal vez porque éste creía en el apareamiento de un hombre nuevo, de una nueva conciencia después de haber ahondado en la angustia, ahondándola y agudizándola en sus valores esenciales. Y de Unamuno seguramente porque, como recordarás, él siempre decía a los sudamericanos de París que acaso nuestro rol histórico era crear un tipo humano menos aplastado por fuertes herencias que el Europeo [sic]. Cosa que muchos creíamos entonces sin necesidad [sic] de conocer su pensamiento.<sup>15</sup>

La creación dentro de la propia obra, no sólo las formulaciones teóricas, de una serie de imágenes simbólicas sobre este hombre nuevo delata en nuestro autor una voluntad y una preocupación humanista. Sin embargo, lo que resulta más singular en Marechal con respecto a Cortázar o Huidobro es el significado explícitamente cristiano de sus imágenes. Por otro lado, la conformación de éstas, ya sean negativas o positivas, se extrae, en cuanto a sus rasgos distintivos, de lo que de un modo lato podríamos llamar "tradición clásica": la idea del microcosmos, las relaciones con la música, el simbolismo numérico. De esta materia se nutren el Neocriollo, el Hombre de Sangre y, por ausencia u oposición, los "Hombres de Hierro".

Ahora bien, no será vano poner en relación el afianzamiento en el legado clásico con la vocación predictiva y didáctica de la literatura marechaliana. En su conjunto, encontramos que abunda en ella una intención profética, a la que no son ajenas las imágenes del hombre nuevo. Podrían aducirse numerosos ejemplos. *Antígona Vélez* se cierra con una predicción de Don Facundo: los novios asesinados no le darán nietos, pero sí "todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto

---

<sup>14</sup> J. CORTÁZAR: *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1968, p. 207; para el tema, cfr. GRACIELA DE SOLA: *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

<sup>15</sup> Carta de Vicente Huidobro a Juan Larrea, Santiago, sep. 1947, en número monográfico dedicado a Huidobro, *Poesía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 29-30, 1989, p. 389.

de tanta sangre" (p. 78). En *El banquete de Severo Arcángelo*, la organización narrativa se sustenta sobre las continuas anticipaciones, parciales, de cómo ha de celebrarse el enigmático banquete. *El Poema de Robot* fue escrito "con la pasión de alertar a los hombres" acerca de los peligros de una sociedad materialista (p. 42).

Las imágenes aquí analizadas, pues, se conforman en buena parte sobre la base de textos prestigiados por la tradición de siglos. Pero, por otro lado, su significado las orienta hacia el porvenir. Así pues, todo esto lleva a considerar que, de acuerdo con los presupuestos de Marechal, lleguemos a la siguiente paradoja: para alcanzar un futuro mejor, un mundo en el que habite un hombre siempre renovado, habremos de retrotraernos a nuestros orígenes culturales. Se aspira a una vanguardia no circunscrita al cambio en sí mismo, al puro movimiento, sino que sea definitiva y eterna. Severo Arcángelo, el demiurgo del hermético Banquete, se confiesa culturalmente "retrógrado en el Tiempo" (en referencia a sus gustos clásicos) y "vanguardista en el No-Tiempo" (p. 260). Así como, en un plano individual y existencial, Adán Buenosayres rememoraba el tiempo de su infancia para superar un presente desgraciado y convertirse en otro, del mismo modo, en un plano colectivo e intelectual, la humanidad debiera iniciar un movimiento "retrógrado" para recuperar la armonía perdida y reconocer su relación con el mundo como siempre nueva.<sup>16</sup> La cuestión, como se ve, comienza a superar ya los estrechos umbrales de estas páginas.

JAVIER DE NAVASCUÉS  
*Universidad de Navarra*

---

<sup>16</sup> Empleamos el sentido de "retrógrado" que Marechal utiliza en su ensayo "Claves de *Adán Buenosayres*", Mendoza, Azor, 1966, p. 22.

VALORES CRONOTÓPICOS Y TÉCNICAS SIGNIFICANTES  
AL SERVICIO DE LA "EJEMPLARIDAD" CERVANTINA  
EN "EL CELOSO EXTREMEÑO"

Entre las novelas cervantinas, la crítica estima especialmente *El celoso extremeño* por su estructura perfecta y el acabado dibujo de sus personajes. Los estudios que se le han dedicado privilegian distintos aspectos y aportan interpretaciones diversas que, sumadas, nos brindan una visión casi exhaustiva de la novela. Así, los acercamientos de A. Castro, J. Casaldüero, F. Ayala, M. Bataillon, A. Blecua, E. Riley, por nombrar sólo a algunos de los más relevantes, iluminan nuestra lectura y permiten una mejor comprensión no sólo de la novela, sino de toda la obra cervantina.<sup>1</sup>

El género novela corta fue cultivado por Cervantes desde temprano,<sup>2</sup> y la

---

<sup>1</sup> Américo Castro compara las dos versiones del *Celoso*, la publicada por Bosuarte según el manuscrito de Porrás de la Cámara en 1609 y la impresa por Cervantes en 1613, y destaca los cambios realizados por motivos religiosos (según él una concesión a la "ejemplaridad"), los cambios de nombres y los cambios estéticos. Ver AMÉRICO CASTRO, "El *Celoso Extremeño* de Cervantes", en *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956, pp. 271.

El mismo crítico analiza el concepto del honor que aplica Cervantes que "[...] reside más en la significación moral del hombre, según principios superiores, que en la estimación ajena; [...]". Ver AMÉRICO CASTRO, "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", en *RFE*, III, 1916, pp. 357-365.

A. Blecua sugiere una posible fuente, por lo menos insólita: "[...] en esta novela híbrida de entremés y tragedia, creo que Cervantes acudió a un cuento tradicional del que no hay manifestaciones anteriores en la península: el de *Caperucita Roja*, [...]". ALBERTO BLECUA, "Las novelas ejemplares", en *Anthropos*, 98-99, jul.-agos. 1989, p. 76.

M. Bataillon hace notar: "La semejanza es muy estrecha entre el desenlace del *Curioso impertinente* y el del *Celoso Extremeño*. El viejo Carrizales fue, también él, *fabricador de su deshonra* por la ceguera con que confió el honor conyugal a cerraduras y dueñas". Y, el desenlace, en ambas novelas "[...] exige la muerte del marido, no en virtud de una concepción típicamente cervantina, sino por razones basadas en la manera como el siglo XVI concebía el matrimonio". MARCEL BATAILLON, "Cervantes y el matrimonio cristiano", en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, tomado de *Anthropos*, Suplementos 17, set. 1989, pp. 146-147.

Para J. Casaldüero son: "[...] novelas de la 'viva virtud heroica' de la Contrarreforma". Ver JOAQUÍN CASALDUERO: *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Madrid, Gredos, 1962 (1969, 2da. ed.).

<sup>2</sup> Aunque no se trate de narraciones independientes, sino de las intercaladas en un texto de base, ya aparece un relato de estas características en *La Galatea* de 1585: la "Historia de Timbrio y Sileno", que puede desglosarse de la obra madre y aún así mantener su unidad y coherencia interna. El gusto por las interpolaciones acompañará a Cervantes hasta el final de su producción literaria y, de hecho, el *Persiles* contiene varios de estos episodios.

colección de *Novelas Ejemplares* ha merecido la atención de numerosos investigadores. En estudios globales o en enfoques individuales, pocos han podido eludir el tema de la "ejemplaridad", que ha generado un abanico de interpretaciones.<sup>3</sup>

Con respecto a ese enigma hermenéutico, que va a seguir apasionando largo tiempo a los estudiosos, en esta ocasión pondré el acento en la "ejemplar", nueva y distinta manera de enlazar los elementos tradicionales que hacen el relato, característica de la colección publicada en 1613.

Como es sabido, el mismo Cervantes lo dice en *Viaje al Parnaso*:

Yo he abierto en mis novelas un camino  
por do la lengua castellana puede  
mostrar con propiedad un desatino.

Es en ese sentido que el relato aparece como un modelo, donde los conflictos y resoluciones se plantean desde un punto de vista personal y lo imposible puede ser aceptable. El discurso literario se convierte, entonces, en expresión de verdades que no pueden ser dichas de otra manera.

Para lograr esto, Cervantes se atiene a sus inquietudes estéticas y literarias,<sup>4</sup> pero también se sujeta a las convenciones de escritura que regían en los siglos XVI y XVII. Las normativas de la época imponían a los poetas la obligatoriedad de producir deleite e instrucción a la vez (*Prodesse y delectare*, de Horacio).

El autor, siempre atento a la repercusión de su obra, desde su soledad creativa, se dirigía a un público diverso, al que no conocía y al que le era imposible acceder personalmente: el nuevo público lector que nace paralelamente a este novísimo género de la novela. Detrás del "lector amantísimo", al que apela en su Prólogo (y al que ya sabemos, desde el *Quijote I*, le reconoce libertad y discernimiento para interpretar lo que lee), se encuentran los lectores reales, seguramente no todos "discretos", a los que podemos dividir, generalizando, en instruidos e incultos; un universo evidentemente amplio y difuso, que lo obligaba a confiar en su habilidad para

---

<sup>3</sup> Al respecto, A. Castro opina que Cervantes como autor de las *Novelas Ejemplares* "[...] aspira a situarse dentro del área de las estimaciones vigentes"; y se pregunta si la ejemplaridad proviene "[...] del Cervantes orientado hacia un público con cuyos gustos necesita ponerse a tono". AMÉRICO CASTRO, "La ejemplaridad de las noveles cervantinas", en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, p. 453.

Blanco Aguinaga dice: "Los planos de la realidad se entrecruzan siempre en Cervantes sin que ninguno de ellos aparezca como verdad absoluta." [...] "En este sentido —apertura total, presentación prismática—, y sólo en este sentido son las novelas de Cervantes *ejemplares* y contrarias al resto de la literatura llamada 'abierta' del 'Barroco' español". Ver CARLOS BLANCO AGUINAGA: "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo". en *NRFH*, XI, 1957.

Según F. Ayala, las novelas son ejemplares "[...] porque presentan la vida dentro de estructuras congruentes, de valor arquetípico, donde los dechados morales corresponden a una cabal concepción de la naturaleza humana y del mundo en torno". FRANCISCO AYALA, "Cervantes, abyecto y ejemplar", en *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 181.

<sup>4</sup> Las digresiones teóricas sobre literatura, tan abundantes en el *Quijote*, no dejan de lado problemas que son centrales en la elaboración de las *Novelas ejemplares*. Por ej., en el cap. XLVII de la 1ra. Parte, la discusión con el canónigo deja en claro que la creación novelesca no puede olvidar dos principios fundamentales: verosimilitud (en el sentido de presentar lo ficticio como verdadero) e imitación (en el sentido de representación de la vida).

interpretar sus gustos y expectativas. Por lo tanto, la dosificación, en sus novelas, de entretenimiento, distracción y utilidad fue una preocupación —y no la menor, suponemos—, para un autor interesado en las reacciones de sus posibles receptores.

Cervantes ensaya aquí una fórmula que transmita un mensaje ejemplarizante sin ser doctrinario y que, por lo mismo, incite al lector a sacar sus conclusiones. De acuerdo con el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, los lectores “descuidados o cuidadosos”, encuentran provecho y placer descubriendo por sí mismos los aspectos valiosos de la ficción: “mesa de trucos donde cada uno pueda llegar a entretenerse”. Para ello, el autor dará prioridad a un tipo específico de receptor, por un lado lector tradicional y por otro, lector constructor del texto, ya que le exige un esfuerzo adicional de comprensión al dejar librado a éste la decodificación pertinente. Porque la novela que estudiamos, por ej., bajo una presentación también tradicional, es experimental en sus conclusiones al introducir cambios en el desenlace esperado, que implican una manera novedosa de comprender la realidad. O sea, que se dirige a un lector que tiene que reconocer los aspectos originales de su propuesta.<sup>5</sup>

De esa manera, induce a sus lectores a realizar un ejercicio interpretativo personal de los hechos que presenta el narrador. Sacarán la conclusión por sí mismos, descubriendo el ejemplo entre los artificios narrativos sin necesidad de señalamientos didácticos forzados.

Por lo tanto, las novelas serán “ejemplares” en el sentido de ayudar a reflexionar sobre los problemas presentados, y a elucidar los juicios de valor implícitos en la trama.

La enseñanza que sobreviene se relaciona con el mejor conocimiento de la naturaleza humana. Los personajes cervantinos no son paradigmas a seguir; son imitación *cuasi* perfecta de seres humanos débiles y falibles. Como tales, son sujeto de pasiones que los arrastran y les impiden razonar con discernimiento; al juzgar sus conductas, los lectores se están juzgando a sí mismos. La dureza o benevolencia del dictamen depende del grado de identificación que se logre y, en última instancia, de la escala de valores de cada uno.<sup>6</sup>

Para lograr esto, nuestro autor selecciona elementos y despliega estrategias que producen distintos efectos de lectura. De todos modos, estas manipulaciones guardan relación, también, con la elección de género y las relaciones de “contrato” que se establecen con el mismo, lo que Jauss llama “horizonte de expectativas”.

Las convenciones literarias que en cada época y dentro de cada género norman la construcción del mundo ficcional, señalan las diferencias de producción y de

---

<sup>5</sup> Para W. Iser, “El sentido de los textos literarios sólo es presentable en cuanto no es dado explícitamente, y, consecuentemente, sólo puede hacerse presente en la conciencia representativa del receptor”. [...] “El autor crea una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; forma a su lector, forma a su segundo ego y la lectura más afortunada es aquella en donde los seres creados, autor y lector, pueden hallar un acuerdo completo”. WOLFGANG ISER, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 66-67.

<sup>6</sup> F. Ayala dice: “[...] el castigo de la culpa es inmanente a ella en las novelas cervantinas”. Ver F. AYALA, “Cervantes, abyecto y ejemplar”, en *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 182.

recepción del entremés *El viejo celoso* y de la novela *El celoso extremeño*, porque ambos toman en cuenta las pautas discursivas que estos géneros determinan. La novela corta pondrá el acento en la moralidad, el entremés tratará de divertir al espectador sin reparar en medios. Según el género se harán las lecturas y los análisis correspondientes, ya que cada uno responde a distintos códigos.<sup>7</sup>

En cuanto al entremés (una especie de cuadro de costumbres de un solo acto), sus propias características lo obligan a la economía de medios. Sin explicaciones, el amante entra y sale de la casa mediante el empleo de genuinos recursos escénicos: el tapiz y la mojadura de Cañizales.

La ubicación histórica y la ambientación espacial de la novela no existen en el entremés; se inicia con la acción desencadenante del conflicto y no se mencionan lugares. Las minuciosas y recurrentes descripciones de la casa —tematización de los celos del viejo—, se convierten en rápidas pinceladas:

No me clavara él las ventanas, cerrara las puertas, visitara a todas horas la casa, desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón; que, a truco de que no hiciera esto y otras cosas no vistas en materia de recato, yo le perdonara sus dádivas y mercedes. (*El viejo c.*, p. 741).

Siete puertas hay antes que se llegue a mi aposento, fuera de la puerta de la calle, y todas se cierran con llave; [...] (*El viejo c.*, p. 741).

El amante, aquí, es sólo un intruso que entra y sale sin que sepamos cómo es, salvo el pequeño apunte de Lorenza:

Si supieras qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro, y que le huele la boca a mil azahares. (*El viejo c.*, p. 750)

y el papel de la música como abrepuestas lo cumple una vecina, porque:

"[...] si acaso dan alguna música en la calles, (el viejo) les tira de pedradas porque se vayan [...]" (*El viejo c.*, p. 742).

El clima de deshonra —que se va definiendo morosamente en la novela, por ej. mediante palabras que indican el cambio de las mujeres que se degradan: rebaño, banda, caterva—, en el entremés se anuncia sin tapujos.

Como la novela no está atada a ningún modelo ni sigue un esquema clásico (todavía no tiene jerarquía literaria, ni siquiera una preceptiva específica), Cervantes

---

<sup>7</sup> "Entre la experiencia colectiva de la realidad, siempre presente como el horizonte último de las ficciones literarias, y el mundo representado en ellas, se interpone como instancia mediadora [...] la experiencia de lo admitido y esperable dentro de cada tipo de ficción". Ver S. REISZ DE RIVAROLA, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989, p. 119.

Es interesante, al respecto, la opinión de A. Castro refiriéndose a las diferencias entre el entremés *El viejo celoso* y la novela de Cervantes, para quién "El género será una condición, una vía de acceso, pero nada más". [...] "Ni las exigencias del género 'novela corta' requerían que Loaysa y Leonora se durmieran uno en brazos de otro sin cometer el pecado de lujuria y adulterio, ni las del género entremés implicaban dar una versión de la misma escena en la forma más lúbrica y desvergonzada que registra la literatura española, después de la cópula de Pármeno y Areusa en la *Celestina*". Ver AMÉRICO CASTRO, "La ejemplaridad de las novelas cervantinas", en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, pp. 337-350.

puede innovar distanciándose de sus predecesores.<sup>8</sup> Es decir, por un lado acepta las características formales externas: brevedad del relato, unidad del argumento, uso del diálogo, renuncia a las digresiones. Pero, al mismo tiempo, españoliza personajes y lugares, presenta caracteres que evolucionan y son creíbles, pinta ambientes con toques costumbristas..., es decir: crea la novela.

Ahora, de acuerdo al recorte analítico privilegiado en esta lectura de las *Novelas*, ante los conceptos enunciados en el Prólogo, cabe preguntarse ¿qué “misterio” las “levanta”, cuál es el secreto de la “mesa de trucos” que con tanto cuidado prepara Cervantes en todas y cada una de ellas? La respuesta no está sólo en los temas abordados (aunque éstos adquieren una relevancia artística que hasta entonces no tenían, y también una resolución novedosa en este caso;<sup>9</sup> temas ya tratados por otros, en los que podemos rastrear fuentes, influencias, intertextualidades. Lo nuevo es también —y sobre todo—, esa peculiar manera de construir el mundo de la ficción, ese espacio ficticio y convencional que se despliega y cobra vida ante cada lector.

Analizaré los mecanismos que regulan la coherencia narrativa, para identificar las estrategias que convierten a los elementos de la trama en un discurso literario.

Dentro de los límites de la novela —y justamente por esos límites que la encierran y configuran un mundo con principio y fin<sup>10</sup>—, los personajes, las acciones, el tiempo y el espacio adquieren una significación determinada. Estas unidades narrativas, que se relacionan sintácticamente dentro del espacio del relato, se semiotizan y agregan un significado extra al propio de los signos verbales.

El creador manipula de alguna manera estas unidades con recursos que se valen, fundamentalmente, de la figura del narrador, de sus juicios y opiniones, de los modos de presentación de las acciones, de la voz, de la focalización, del orden y disposición de los hechos en el tiempo, del espacio elegido.

Ubicaré cada uno de estos procedimientos —verdaderas técnicas significantes—, en el texto, comenzando por:

---

<sup>8</sup> Distanciarse, por supuesto, no quiere decir ignorarlos. En este sentido citamos a M. Bajtín cuando dice: “[...] cada obra tiene sus raíces en un pasado lejano. Las grandes obras literarias se preparan a través de los siglos, y en la época de su creación solamente se cosechan los frutos maduros del largo y complejo proceso de maduración”. [...] “Todo aquello que sólo pertenece al presente, muere junto a éste”. Ver M. BAJTÍN, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1985, p. 349.

<sup>9</sup> A. Castro dice: “La originalidad de Cervantes consiste [...] en tomar como base unos principios morales que no eran los corrientes, y en convertirlos en materia estética aplicándolos al mundo de la ficción. Maridos engañados y que no castigan aparecen frecuentemente en nuestra literatura; pero la cuestión se trata picaresca, cómicamente, sin desenvolver y fundir armoniosamente lo ético y lo estético”. A. CASTRO, “Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII”, en *RFE*, III, 1916, p. 361.

<sup>10</sup> Tenemos presente que, en este caso, ofician también de límites externos más amplios los del conjunto de las *Novelas*. Casaldueiro, al considerarlas ‘como un todo’ apunta que: “Sólo si nos damos cuenta que la colección es un organismo, en el cual cada novela tiene su función, podremos penetrar en la esencia de cada una en particular”. “[...] por eso se suprime en 1613 la descripción del medio social de Loaysa, que se hacía en *El celoso de 1606*. Leída la novela por separado, el elemento social es un sostén sobre el cual cae el peso del tema principal; dentro de la colección ese apoyo es innecesario [...] ya que su función se ha trasladado a otras novelas [...]”. Ver J. CASALDUERO, *Sentido y forma de las ‘Novelas ejemplares’*, Madrid, Gredos, 1962 (1969, 2da. Ed.).

— *La figura del narrador* que mediatiza los hechos narrados situándose más cerca o más lejos de los mismos:

No ha muchos años que de un lugar de Extremadura salió un hidalgo [...]. (*El celoso*, p. 99)

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin de este suceso [...]. (*El celoso*, p. 135)

Aunque en los dos casos se trata de relatos de acontecimientos, la ubicación del narrador —o su implicancia en los hechos— es distinta.

En el caso del diálogo, relato casi sin filtro o relato de palabras, la función no es contar sino dar lugar a la expresión ajena:

¡Y cómo que callaremos, hermano Luis! —dijo una de las esclavas—. Callaremos más que si fuésemos mudas; porque te prometo, amigo, que me muero por oír una buena voz, que después que aquí nos emparedaron, ni aun el canto de los pajaros habemos oído. (*El celoso*, p. 114)

Con la introducción de las palabras de los personajes se acorta la distancia entre el relato y los hechos y, por lo tanto, la ilusión de realidad se potencia. Pero, no nos olvidemos que el que elige, distribuye y organiza la materia narrativa es el narrador, y él es el que da paso a las palabras de los personajes. En el *Celoso*, en general, las palabras de los personajes o segunda enunciación, se realiza en un estilo directo marcado, con los guiones que anuncian la entrada en el diálogo y los *verba dicendi* (discurso directo dramatizado).

En esta obra, la conformidad a las formas realistas hacen más creíbles que el narrador sea un observador básico, centro de la enunciación, externo y no agente de la acción. Se trata de un narrador omnisciente —relato no focalizado—, extra y heterodiegético, que se dirige a un narratario también extradiegético. Si bien su característica mayor —y para eso la tercera persona— es la lejanía respecto de lo contado, muchas veces adquiere formas más personales para expresar reflexiones o dirigirse al lector:

Solo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse y dar a entender a su celoso o marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso. (*El celoso*, p. 135)

Cuando da la palabra a los personajes, deja paso a distintas focalizaciones, en un tipo de narración mixta. De esta forma, si bien la exposición aparece como neutral, las distintas focalizaciones matizan e insinúan otros mensajes:

A esto dijo Guiomar la negra, que no era muy ladina;

— Por mí, más que nunca jura, entre con todo diablo, que aunque más jura, si acá estás, todo olvida. (*El celoso*, p. 123)

— *Los juicios y opiniones*. La omnisciencia, que pretende dar visos de objetividad al relato, es una de las maneras más subjetivas de contar y es la vía por donde se introducen en el texto las ideas y reflexiones del autor. Bajo la apariencia de un narrador imparcial, se subrayan los rasgos que se quieren destacar en los personajes y en la narración.

[...] se acogió al remedio [...] que es el pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, [...]. (*El celoso*, p. 99)

Libre Dios a cada uno de tales enemigos, contra los cuales no hay escudo de prudencia que defienda [...]. (*El celoso*, p. 129)

[...] tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos. (*El celoso*, p. 108)

Muchas veces, el narrador interfiere para dar pistas erróneas y confundir al lector:

Y a quien más encargó la guarda y regalo de Leonora fue a una dueña de mucha prudencia y gravedad [...]. (*El celoso*, p. 104)

— *Los modos de presentación de las acciones.* Convengamos en que no es lo mismo presentar un hecho al principio o al final del mensaje, repetir determinadas acciones o descripciones, demorarse en una parte del relato y apresurarse en otra, etc.; todas son maneras de orientar la lectura hacia una significación determinada. Por ej., la reacción de los padres de Leonora después del casamiento:

[...] que se la entregaron no con pocas lágrimas, porque les pareció que la llevaban a la sepultura. (*El celoso*, p. 104)

El tiempo apresurado en que se cuenta la historia de Carrizales (veinte años), en contraste con el demorado de los pocos días del asedio a la casa, sería otro ejemplo de lo apuntado. Pero, algo que nos parece claramente dirigido hacia el sentido, es la reiteración del tema de la casa. Luego de la primera descripción,<sup>11</sup> por la que nos enteramos de todos los refuerzos que Felipo agrega a la construcción:

[...] compró una en doce mil ducados, [...] cerró todas las ventanas que miraban a la calle [...], levantó las paredes de las azuteas [...], hizo torno que de la casapuerta respondía al patio. (*El celoso*, p. 103-4)

Y vuelve sobre el tema del despensero y las puertas cerradas:

[...] y en viniendo el despensero, salía de casa Carrizales, las más veces a pie, dejando cerradas las dos puertas, la de la calle y la de en medio, y entre las dos quedaba el negro. (*El celoso*, p. 105)

Se nos informa de los detalles de la decoración, del sexo de sus animales y, a semejanza del entremés, sabemos que por esa puerta no entrará otro hombre que Carrizales:

[...] pues aun no consintió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón. Las figuras de los paños que sus salas y cuadras adornaban, todas eran hembras, flores y boscajas.

Jamás entró hombre de la puerta adentro del patio. (*El celoso*, p. 106)

Compárase con el entremés, cuando Cañizares le contesta a su interlocutor, que quiere entrar en la casa:

---

<sup>11</sup> M. Molho dice que: "La segunda señal que dio Carrizales de su condición celosa, es la que suscita el principal resorte narrativo de la novela: la edificación de la fortaleza, al parecer inexpugnable, de la que acabará apoderándose Loaysa [...]". Ver, especialmente para el tema de la casa, M. MOLHO, "Aproximación al *Celoso extremeño*", en *NRFH*, XXVIII, (1991), núm. 2, p. 753.

Habéis de saber, compadre, que los antiguos latinos usaban un refrán, que decía: *Amicus usque ad aras*, [...]; y yo digo que mi amigo *usque ad portam*, hasta la puerta; que ninguno ha de pasar mis quicios; [...]. (*El viejo c.*, p. 744-5)

El narrador insiste en el tema con un recurso retórico, hasta que el propio protagonista deja oír su lamento:

Bueno fuera en esta sazón preguntar a Carrizales, [...] que adónde estaban sus advertidos recatos, [...], los altos muros de su casa, [...] el torno estrecho, las gruesas paredes, las ventanas sin luz [...]. (*El celoso*, p. 129)

Alcé las murallas desta casa, quité la vista a las ventanas de la calle, doblé las cerraduras de las puertas, púsele torno, como a monasterio; desterré perpetuamente della todo aquello que sombra o nombre de varón tuviese. (*El celoso*, p. 132-3)

Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese, [...]. (*El celoso*, p. 133)

Estas recurrencias, altamente significativas, remiten tanto a la historia como al discurso. En el primer caso se trata de una repetición aspectual, la reiteración se dirige a la historia contando en distintas ocasiones la misma acción con gradaciones, siempre se agrega un indicio suplementario. En el segundo, por medio de la repetición, el relato se vuelve hacia sí mismo para significar; su función, en este caso, es intensificadora.

El discurso reiterativo pone de relieve un determinado hecho, destacándolo del contexto y resignificando algo que en la historia ha ocurrido una sola vez: el diseño y/o la construcción de la casa-cárcel. Jerarquiza, de esa manera, todo lo relacionado con la misma frente a otras partes de la materia narrativa.

— *La voz*, señala a la vez al emisor y al receptor del relato, y a las relaciones de ambos con el discurso narrativo, que es su punto de conexión. En otras palabras, los fenómenos que engloba la voz abarcan al narrador, al narratario y al enunciado.

Ya señalé que en esta novela el narrador es extra y heterodiegético y cuenta la historia de los personajes sin involucrarse en los hechos, desde fuera del propio relato. Su característica más frecuente es la objetividad y el uso de la tercera persona; este tipo de narrador es el que llamamos omnisciente, porque maneja todos los hilos y conoce todo los sucesos.

Por ej.:

Poco espacio tardó el alopiado unguento en dar manifiestas señales de su virtud, porque luego comenzó a dar el viejo tan grandes ronquidos [...]. (*El celoso*, p. 121)

El alcance mayor de este tipo de narrador, ajeno a la historia que cuenta, es el de ser sujeto de la enunciación. Pero, de improviso surge un narrador homodiegético, testigo de los acontecimientos, que asume al mismo tiempo el "yo" de la enunciación y el "yo" del enunciado. Para dar mayor sensación de participación en el relato, utiliza el mismo verbo que había empleado poco antes para situar a Leonora y a sus padres:

Quedó Leonora viuda, llorosa y rica; [...]. Quedaron los padres de Leonora tristísimos, [...]. Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso, ejemplo y espejo de lo poco

que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre, [...]. (*El celoso*, p. 135).

Distinguimos esta “presencia” de la mera formulación retórica manifiesta en el siguiente ej.:

Pues, qué diré de lo que ellas sintieron cuando oyeron tocar el *pésame dello* [...]. (*El celoso*, p. 115).

— *La focalización*: Si bien predomina ampliamente la focalización cero — porque la información que recibimos no tiene restricciones —, en algunos pasaje el focalizador, aunque sea momentáneamente, cambia. Con el uso de este recurso, percibimos la acción desde la subjetividad del personaje:

[...] y la dueña se puso atenta a escuchar si su amo venía, y no sintiendo rumor alguno, cobró ánimo, y poco a poco, paso a paso, se fue llegando al aposento donde su señor dormía, y oyó que roncaba [...] y volvió corriendo [...]. (*El celoso*, p. 127)

En la medida que esto se repite con otros personajes, podemos hablar de *focalización interna variable*.

— *El orden y disposición de los hechos en el tiempo*

La novela, dentro de las amplias posibilidades que tiene de ordenar los hechos del relato, puede narrar en presente, en pasado, e incluso anular el tiempo; postular un tiempo subjetivo o psicológico, cíclico, sucesivo o simultáneo. El autor puede manipular el tiempo, proponiendo analepsis y prolepsis; y puede usarlo también semánticamente, para reforzar el sentido o para crearlo, en algunos casos.

En *El celoso extremeño*, el orden del discurso del relato de base marcha paralelamente al orden de la historia; es un tiempo sucesivo que avanza en progresión. Me refiero al asedio que inaugura el relato propiamente dicho (al que más adelante mencionaré), y al que ubico como eje cronológico. En relación a este relato de base, hay una analepsis que nos cuenta la prehistoria de Carrizales. Este segmento, por otra parte, tiene una función informativa e inicial en la constitución del protagonista y expone los determinantes de su futuro accionar.

Iba nuestro pasajero pensativo, revolviendo en su memoria los muchos y diversos peligros que en los años de su peregrinación había pasado, y el mal gobierno que en todo el discurso de su vida había tenido; [...]. (*El celoso*, p. 100).

Desembarcó en Sanlúcar; llegó a Sevilla, tan lleno de años como de riquezas; sacó sus partidas sin zozobras; buscó sus amigos: hallólos todos muertos: quiso partirse a su tierra, aunque ya había tenido nuevas que ningún pariente le había dejado la muerte. (*El celoso*, p. 101).

Ese pasado lejano es el típico “relato sumario”, según Genette, que cubre “en algunas líneas un lapso de varios meses o años”;<sup>12</sup> se utiliza para su expresión un ritmo acelerado, en oposición a la lenta narración del asedio y colabora en la significación del mismo. De acuerdo

---

<sup>12</sup> Ver G. GENETTE, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, p. 328.

a las conveniencias de la acción, a su tensión dramática, el tiempo se detalla minuciosamente o adquiere un compás precipitado cuando los acontecimientos se acumulan.

Pasado y presente se imbrican, las razones del fracaso de Carrizales no están sólo en su prehistoria, sino en las circunstancias de vida que impone a su flamante esposa: confinarla en una verdadera prisión.

En este punto, se impone ocuparse del asedio a la casa, protagonizado por Loaysa; ya que, a través de la relación de sus distintas etapas (conocimiento de la casa y de los que viven en ella; fingimiento para engañar al negro; artimañas para entrar en los distintos ambientes; seducción de las mujeres, logro frustrado de sus objetivos, etc.) se narrativiza el tiempo.

El argumento es simple y con largos antecedentes literarios, pero el final previsible es escamoteado, y todo lo que se cuenta es el acoso a la fortaleza ideada por Carrizales. Podemos convenir, entonces, que el núcleo narrativo central es la historia de un engaño que no llega a consumarse.

Funcionalmente el asedio abre el relato, ya que lo anterior es presentación o prehistoria de Carrizales; la descripción pormenorizada de la casa se justifica, entre otras razones, por dicho asedio y, por último, la concretización del mismo posibilita la participación de todos los personajes. El asedio es el que genera la historia, es el aquí y el ahora de lo que se narra, y eso se percibe en la detallada manifestación del tiempo.

El asedio sirve de nexo espacial entre la calle y la casa:

Tenían los amigos de Loaysa cuidado de venir de noche a escuchar por entre las puertas de la calle y ver si su amigo les decía algo [...]. (*El celoso*, p. 116);

psicológico, porque desencadena la evolución de los personajes, especialmente de Leonora:

Sola Leonora callaba, y le miraba, y le iba pareciendo de mejor talle que su velado. (*El celoso*, p. 125);

temporal, hay un antes y un después de Loaysa:

— Jesús, valme — dijo una de las doncellas —, y si eso fuese verdad, qué buena ventura se nos habría entrado por las puertas, sin sentillo y sin merecello! (*El celoso*, p. 116).

Además, el tiempo del asedio, corto y medido meticulosamente, contrasta con el amplio e indeterminado de las circunstancias iniciales: el pasado de Carrizales, su casamiento con Leonora y la construcción de la casa. Por medio de vagas y numerosas fórmulas seguimos a los protagonistas y a sus avatares: “No ha muchos años que” (p.99); “En fin, llegado el tiempo en que” (p.99); “Y luego, sin más detenerse” (p.102); “al cabo de algunos días” (p.103); “Ellos le pidieron tiempo” (p.103); “Y finalmente” (p. 103); “y así pasaba el tiempo con su dueña” (p.105); “Los días que iba a misa” (p.105); “Desta manera pasaron un año” (p.106), etc.

De esta etapa sólo sabemos con certeza los veinte años que el hidalgo descarriado, devenido en celoso, pasó en las Indias. Tomamos nota, sin embargo, de la rigurosa cuenta que él mismo lleva y expresa en su lecho de muerte:

[...] hace hoy un año, un mes, cinco días y nueve horas que me entregastes a vuestra querida hija por legítima mujer mía. (*El celoso*, p. 132).

Lo que no deja de ser curioso, habida cuenta que esta exactitud se manifiesta al final del asedio, donde el tiempo se marca escrupulosa y casi obsesivamente. En ese lapso, las indicaciones temporales superan las cincuenta menciones<sup>13</sup> y el relato no deja lugar a dudas sobre la cantidad de días y noches que emplea Loaysa para alcanzar su meta. Son exactamente cuatro días y cinco noches, a las que hay que agregar las cuatro o cinco noches de acercamiento musical desde la calle. Es que el tiempo “[...] corre a las parejas con el mismo pensamiento, y llega al término que quiere, porque nunca para ni sosiega”. (*El celoso*, p. 120).

El asedio, entonces, aparece como un recurso narrativo, y su acontecer es el eje de todo el relato, que nos anticipa lo que vendrá:

No se vio monasterio tan cerrado, ni monjas más recogidas, ni manzanas de oro tan guardadas; y con todo esto, no pudo en ninguna manera prevenir ni excusar de caer en lo que recelaba; a lo menos en pensar que había caído. (*El celoso*, p. 106).

El núcleo narrativo central se puede dividir en células narrativas menores que tienen como centro a los personajes que se mueven en esas instancias. Así el caso del negro Luis, que era “[...] por donde se había de comenzar a desmoronar aquel edificio [...]” (*El celoso*, p. 108), verdadera personificación de la ‘casapuerta’ que tiene que guardar. Otro ejemplo es la dueña Marialonso que, además de oficiar de entregadora de la joven, persigue sus propios intereses:

No quiso la buena dueña perder la coyuntura que la suerte le ofrecía de gozar, primero que todas, las gracias que ésta se imaginaba que debía tener el músico; [...] (*El celoso*, p. 127).

Estos dos personajes interesan, además, porque son los principales aliados de Loaysa; cada uno de ellos, empujado por sus deseos, le allanará el camino hacia Leonora.

No quiero dejar de mencionar en este apartado a la música, a pesar de haber sido ya tan estudiada su función en el *Celoso*. Arte del tiempo por excelencia, cumple aquí una labor sugeridora; el sonido de la guitarra de Loaysa mueve al viejo eunuco a la desobediencia y enloquece a las mujeres de la casa.

Quién me la ha dado? —respondió Luis—. El mejor músico que hay en el mundo, y el que me ha de enseñar en menos de seis días más de mil sonos. (*El celoso*, p. 114).

Vino la noche, y la banda de las palomas acudió al reclamo de la guitarra. (*El celoso*, p. 117).

Por intermedio de la música, se da lugar a que Loaysa ejecute en su guitarra unas coplas, que la dueña canta y todas las mujeres acompañan con el baile. El contenido de éstas, sumado a la repetición intensificadora, del estri-

---

<sup>13</sup> Algunos ej.: Se ponía cada noche (p. 107); cuatro o cinco veces (p. 108); una noche (p. 108); le pide quince días (p. 109); de aquí a dos días (p. 111); Apenas se quitó (p. 112); otro día (p. 112); la segunda noche (p. 112); Encendió luego... pasado esto, y en toda la noche (p. 113); y a obra de las seis de la mañana (p. 113); Apenas salió (p. 113); En menos de seis días (p. 114); No se atrevió a tocar de día (p. 114); aquella noche después de dormido el amo (p. 115); aquel día (p. 115); llegóse la noche y en mitad della (p. 115); que no le dejase ir en quince días (p. 116); la siguiente noche (p. 119); luego, luego (p. 131); al seteno día (p. 135); dentro de una semana (p. 135); etc.

billo: “[...] que si yo no me guardo, no me guardaréis”. (*El celoso*, pp. 125-6), encierra un resumen (“*modeles réduits*”) del significado final de la novela. Creo que este enunciado, en relación metalingüística con otro —que lo abarca y determina—, configura una *mise en abyme* en posición retro-prospectiva (“*le pivot*”). Como tal, desde su lugar de implante, refleja los acontecimientos anteriores y posteriores a su ubicación en el relato y colabora con eficacia en la producción de sentido del texto. Esa sería su función narrativa que, como dice L. Dallenbach:

[...] se caractérise fondamentalement par un cumul des propriétés ordinaires de l’itération et de l’énoncé au second degré, a savoir l’aptitude de doter l’oeuvre d’une structure forte, d’en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d’un appareil d’auto-interprétation.<sup>14</sup>

Es interesante, al respecto, comprobar la intertextualidad evidente en los versos de *El curioso impertinente*:

Es de vidrio la mujer;  
pero no se ha de probar  
si se puede o no quebrar,  
porque todo podría ser.  
[...]  
que si hay Dánaes en el mundo,  
hay pluvias de oro también.<sup>15</sup>

que expresan la misma idea de otra manera.

— *El espacio elegido*, en este caso un ámbito sobredeterminado como la casa.

El motivo narrativo descrito en relación al tiempo de los sucesos, es útil también, para mostrar la especialización del relato.

La casa está ubicada en Sevilla, que en la realidad y en la obra cervantina es el espacio de la vida picaresca. Si cada ciudad tiene una forma peculiar de expresarse que se traduce en una forma de vida, costumbres determinadas, sentimientos que encarna, es porque sus elementos estructurantes son la plaza, la calle, la casa, los límites que la fijan; en definitiva, extensiones del hombre y, por tanto, su expresión.

Sevilla, más cerca de la ciudad islámica que de la clásica, o un híbrido entre las dos, no pone el acento en la plaza —lugar público—, sino en la casa, ambiente privado. Las casas se construyen sin fachada, mundos domésticos, cerrados y herméticos que no dan a la calle directamente. Estas, por consiguiente, son en realidad simples pasajes estrechos y tortuosos que constituyen un trazado, por lo menos, no apto para el intercambio y el encuentro. El patio interno, desde el que apenas se divisa

<sup>14</sup> Ver L. DALLENBACH, “Intertexte et autotexte”, en *Poétique* Nro. 27, 1976, p. 284.

<sup>15</sup> CERVANTES SAAVEDRA, M. DE, *El ingenioso don Quijote de la Mancha*, Barcelona, ed. Juventud, 1967, p. 336.

el cielo, será el sustituto de la plaza y la vida social se hará en la iglesia. En concordancia con ese clima opresivo, la vida de relación estará acotada, entonces, y mucho más para las mujeres a las que —a semejanza de la mujer musulmana—, les está casi vedado el salir a la calle.

En ese espacio ominoso, negador de la vida, construirá su mundo el protagonista, sentando una oposición más a las que luego mencionaré: Carrizales pasa del espacio abierto, e ilimitado de las Indias al cerrado y claustrofóbico de la casa. En contraste con Loaysa (de las calles de Sevilla y la casa-prisión cruza a las Indias), y con Leonora (que como mujer no tiene opciones frente al mundo de los hombres, y va de la casa al convento, dos ámbitos privados y cerrados).

Los sucesos del relato tienen lugar espacialmente en un escenario principal: la casa, que funciona como tematización de los celos del viejo. Como metáfora o símbolo del tema, la casa configura un campo topográfico que engloba y alude al campo semántico.

Toda su casa olía a honestidad, recogimiento y recato [...]. (*El celoso*, p. 106).

Además, ámbito cerrado y perteneciente a la esfera privada, donde todo comportamiento puede ser reglado, está enmarcado y contenido por el lugar de la esfera pública más alejado de la normativa social: las Indias. Carrizales al comienzo, Loaysa al final, toman el camino de la aventura y la transgresión.

La casa es el centro y todos hablan de la casa: Felipe, que no convive con su esposa hasta no tener lista la fortaleza; los padres de Leonora, que la ven como la “sepultura” de su hija; Loaysa, que al verla “siempre cerrada” quiere forzarla; el negro, que no tiene la llave y vive “emparedado entre dos puertas”; la dueña, que nunca vio en ella otro hombre que Carrizales; la doncella, que sabe que no hay “ventanas a la calle”; la esclava, que desde el encierro no escucha ni el canto de los pájaros; los amigos de Loaysa, que vienen de noche a escuchar detrás de la puerta de calle; Leonora, que brinca de contenta cuando toma la llave; el narrador, en fin, que querría preguntar a Carrizales:

[...] que adónde estaban sus advertidos recatos, sus recelos, sus advertimientos, sus persuasiones, los altos muros de su casa, el no haber entrado en ella, ni aun en sombra, alguien que tuviese nombre de varón, el torno estrecho, las gruesas paredes, las ventanas sin luz, el encerramiento notable [...]. (*El celoso*, p. 129).

La casa —espacio puro— se compenetra del tiempo de los acontecimientos, que se manifiestan en ese espacio. Se vuelve activa, posibilitadora de la acción.

Cada lugar de la casa está impregnado de acontecimientos y a la inversa, cada acontecimiento está localizado.

En esto llegaron los padres de Leonora, y como hallaron la puerta de la calle y la del patio abiertas y la casa sepultada en silencio y sola, quedaron admirados con no pequeño sobresalto. (*El celoso*, p. 132).

Y cuando en el aposento no halló a su esposa [...] llegó a la sala donde la dueña dormía [...] fue al aposento de la dueña, y abriendo la puerta muy quedo [...]. (*El celoso*, p. 130).

Existe una reciprocidad entre la casa y el acontecer; la casa está incluida en el relato, pero el acontecimiento no tiene sentido si no se lo ubica en ese espacio

concreto. Existe la necesidad de que la historia se cumpla en un tiempo y un espacio determinados. El espacio y lo que se cuenta son inseparables; es un tiempo sucesivo concentrado en un espacio, un tiempo que se materializa. Cuando la noción de tiempo exige la de espacio estamos ante un *cronotopo*.<sup>16</sup> No sucede lo mismo con las simples descripciones, que son un descanso en la narración, donde el espacio puede darse sin tiempo.

Por la casa (espacio) transcurre el tiempo de los celos; este tiempo de los celos —presente en otras narraciones—, adquiere aquí una nueva significación y una función específica central que puede ser aleatoria en otros relatos. La naturaleza de los celos, que corresponden a la esfera de la vida privada, presupone un ámbito de desarrollo cerrado, perteneciente al mundo íntimo al que tengan acceso —además de los protagonistas—, sólo los testigos y cómplices necesarios. Su concreción exige un lugar acotado, delineado hasta en sus mínimos detalles, un lugar que introduce sus reglas familiares y conocidas. En esa delimitación concreta los celos son narrados, no descriptos y se convierten en una unidad novelesca. La casa como “lugar de asimilación del tiempo y el espacio en el relato” se convierte en el cronotopo novelesco de los celos, y posee una lógica y una especificidad conforme a los mismos.

Los personajes también guardan relación con la característica cronotópica axial y adquieren su máxima virtualidad en esta correspondencia. Se perfilan en función de ese espacio (Carrizales, “arquitecto” del mismo, por ej.), o en los esfuerzos que tienen que hacer para conquistarlo, para penetrar en él (Loaysa):

Hecha esta prevención y recogido el buen extremeño en su casa, comenzó a gozar como pudo los frutos del matrimonio [...]. (*El celoso*, p. 105).

Loaysa, que así se llamaba el virote, [...] se puso unos vestidos tan rotos y remendados [...] quitóse un poco de barba que tenía, cubrióse un ojo con un parche [...]. (*El celoso*, p. 107).

Además, es notoria la importancia que adquieren los objetos que lo determinan:

[...] y yo os daré un pedazo de cera, donde las imprimiréis [...] yo haré que un cerrajero amigo mío haga las llaves, y así podré entrar dentro de noche [...]. (*El celoso*, p. 110).

La casa es el lugar desde donde Carrizales pretende dominar su entorno y su mujer; pero, como no se puede forzar la voluntad de los otros, ni coartar su libertad, la casa termina siendo lo opuesto a lo planeado: de guardadora de la honra y el recato pasa a ser “serrallo” (*El celoso*, p. 120).

Para Leonora, la casa funciona como un espacio opresivo que le impide madurar:

---

<sup>16</sup> M. BAJTÍN llama *cronotopo* “[...] a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”. [...] “En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico”. M. BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 237-8.

[...] y aun dio con su simplicidad en hacer muñecas y otras niñerías [...]. (*El celoso*, p. 105).

Con respecto al cronotopo descrito, otros motivos de la novela suponen su relación con lo que M. Bajtín llama el 'cronotopo del umbral'.<sup>17</sup> Definido como metafórico o simbólico, es el de los momentos de crisis, de toma de conciencia del sentido de la propia existencia. Si no existieran elementos parciales que ofician aquí de expresiones del *umbral* —la casapuerta, por ej., y la implicancia que tiene en las derivaciones del relato—, la casa misma es el símbolo del pasaje de una forma de vida a otra.

Carrizales atraviesa por dos circunstancias cruciales en el transcurso del relato: la primera, cuando en viaje a las Indias — mar en calma, pensamientos tormentosos --, se da cuenta de lo mal que ha gobernado su vida hasta ese momento; la segunda, cuando la visión de los posibles amantes lo enfrenta con el fracaso y con la muerte. Dos circunstancias cuyos planos discursivos se entrecruzan, es decir están en situación dialógica con el núcleo de la narración: el asedio, que es el producto de los celos. Se trata de dos situaciones de cambio que apuntan al centro del relato. Porque no está conforme con su vida, decide volver y “[...] proceder con más recato [...] con las mujeres”. (*El celoso*, p. 100); de allí viene su decisión de casarse pese a los celos, y por éstos, encerrar a su esposa. Asimismo, la amargura y el dolor del agravio —que se produce porque la casa, defensa extrema ante los celos, es tomada— convierten su equivocación en perdón. En la economía del relato, ambos cronotopos se combinan e interrelacionan y se incorporan al mundo del lector para posibilitar una mejor comprensión del texto.

### *El personaje del celoso*

Sabemos que, en general, todo personaje es una unidad paradigmática, de la que se nos ofrece información en forma discontinua y por diversas vías. Algunos datos son aportados por el narrador y otros —los más—, proceden de las demás criaturas de ficción. Cervantes, maestro en los matices, superpone referencias y opiniones y crea (aún partiendo de tipos, como el que encarna Carrizales) personajes que evolucionan, crecen y se manifiestan auténticos en su accionar.

En este análisis, me detendré sólo en Carrizales. Protagonista central de la novela, se presenta como problemático desde los primeros datos que se aportan sobre él. La prehistoria nos lo presenta disconforme y nos proporciona sus antecedentes familiares, su infancia, el viaje a América, al cambio de actitud de vida, el regreso a Sevilla, su casamiento con Leonora, la disposición de la casa trampa, hasta que cae víctima del engaño y muere. Es un personaje ganado por la insatisfacción, la angustia y la ansiedad, encarnadas en sus ansias de marcharse, de alejarse de su casa y su mundo, de evadirse; como se evadirá después de la realidad entre las cuatro paredes de su casa.

---

<sup>17</sup> M. Bajtín considera que “[...] el cronotopo incluye siempre un momento valorativo [...]”, y que “El arte y la literatura están impregnados de valores cronotópicos de diversa magnitud y nivel”. Para el autor, el cronotopo del *umbral* está “[...] impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa [...]”. MUBAIL BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 393-9.

En búsqueda constante, se sentirá finalmente identificado con ese espacio, que será su última morada.

Como protagonista, está estudiado en profundidad, especialmente en sus rasgos monomaniacos, tiene acceso a todos los ámbitos (privados y públicos) y es descriptivo poniendo de relieve sus oposiciones o contrastes. Omnipresente a lo largo del relato (incluso cuando está dormido, ya que su sueño es funcional), en su presentación se oponen:

juventud / vejez

dispendioso / avaro (de su mujer; celoso)

mujeriego / guardador de su mujer

Carrizales y los celos conforman una unidad; dijimos que la casa es el correlato de los celos y, por lo tanto, de Carrizales; como tal, cuando la casa cede al asedio, la simbiosis determina la ruina del celoso. Así como el asedio se proyecta y va avanzando (como lo hace el relato), el viejo se aproxima a su fin. El también es asediado, tomado y vencido —como la casa—, por sus propios fantasmas. La situación de carencia —especialmente afectiva—, de Carrizales empeorará hasta terminar con su vida. Es una historia autónoma, con un principio y un final.

Las historias de Loaysa y Leonora están supeditadas a la del viejo celoso, así como las de los demás personajes secundarios. Todos sufren transformaciones que los enriquecen. El personaje del músico, por ej., a pesar de su interés no tiene autonomía narrativa. Sin embargo, las pinceladas que lo diseñan tienen ciertas finuras; podemos intuir que su interés por Leonora nace de la atracción por lo prohibido, por el gusto de probar la “fruta del cercado ajeno” de Garcilaso.

### *Observaciones finales*

Por último, quisiera señalar que en el *Celoso* los personajes, las acciones, los ambientes, las conductas, se presentan de tal manera que ya sugieren el desenlace, porque el estilo de comedia de enredos está montado sobre una acción trágica, en esencia. El adulterio, si bien no cumplido en la versión definitiva, puede ser posible y, de hecho, Carrizales muere creyéndolo cumplido. Aún así, este personaje que toma tantos recaudos para enfrentar la vida, cuando ésta lo golpea, en su lecho de muerte reflexiona y perdona a su mujer. Existe una especie de determinismo —que prefigura el perdón—, en la situación planteada: el casamiento del viejo con la niña.<sup>18</sup>

Se condena con la muerte y el aislamiento del mundo al que ha desatado los hechos y a los que lo han propiciado. Justicia poética cervantina, que premia o castiga a cada personaje de acuerdo a su merecimiento, en concordancia con las ideas

---

<sup>18</sup> El tema del viejo y la niña es un lugar común de la narrativa. Aparece en las colecciones de cuentos desde Pero Alonso en adelante. Existen también leyendas, como las de Flores y Blancaflor, en la que se cuenta las argucias del seductor para entrar en la casa de su amada. También se han rastreado cuentos folklóricos y orientales. En suma, el tema es tradicional y hay muchos elementos populares en algunos de sus motivos.

postridentinas acerca del libre albedrío: el hombre se salva o se pierde según sus acciones. Condena inexorable pero matizada: comprendiendo a Carrizales —convertido en personaje trágico—, que sabe que él mismo ha sido “el fabricante del veneno” que le quitará la vida; o sea, el dolor lo purifica y admite que su destino ha sido labrado por él mismo; desculpabilizando a Leonora y despreciando a los demás.

Más por que todo el mundo vea el valor de los quilates de la voluntad y fe con que te quise [...]. (*El celoso*, p. 133).

[...] y a ti no te culpo oh niña mal aconsejada! [...]. (*El celoso*, p. 133).

[...] y a la falsa de Marialonso no le mandó otra cosa que la paga de su salario; [...] (*El celoso*, p. 135).

El, despechado y casi corrido, se pasó a las Indias. (*El celoso*, p. 135).

Además, en este final, se da un caso interesante en relación al juicio de verdad. En general tomamos como verdaderos los juicios del narrador, porque son ellos los que establecen la verdad del mundo ficcional.<sup>19</sup> Pero, aquí, la “autoridad” autenticadora del narrador es poco creíble, y resulta voluntariamente ambigua frente al silencio de Leonora. ¿Cómo, el hasta ahora narrador omnisciente, no sabe “qué fue la causa que Leonora no puso más ahinco en desculpase” (*El celoso*, p. 135). No será que Cervantes, sin culpar excesivamente a Leonora, tampoco puede tomar con ligereza el pecar con el pensamiento?

Una vez más nos enfrentamos al manejo “ejemplar” de las técnicas significantes por parte de Cervantes, que siempre logran hacer ‘hablar’ al texto polisémicamente e ilusionan al lector con la diversidad de mensajes que brindan.

MARÍA ROSA PETRUCCELLI  
*Universidad de Buenos Aires*

---

<sup>19</sup> Al respecto, W. Mignolo dice: "Dado que el mundo ficticio se constituye en y por los enunciados miméticos (narrativos-descriptivos) del narrador, son ellos los que fundan la verdad del mundo ficcional. De esta manera si hay contradicción o ambigüedad entre la mimesis del narrador y la opinión de los personajes, tomaremos como verdaderas las primeras y no las segundas". Ver, W. MIGNOLO, "Semantización de la ficción literaria", en *Dispositio* (Estudios), Vol. V-VI, 15-16, p. 116.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMEZUA Y MAYO, AGUSTÍN, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1956.
- ASENCIO, EUGENIO, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.
- AYALA, FRANCISCO, "Cervantes, abyecto y ejemplar", en *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Ariel, 1984.
- , "El nuevo arte de hacer novelas estudiado en un tema cervantino", en *Experiencia e invención*, Madrid, Taurus, 1960, pp. 109-120.
- BAJTÍN, MIJAIL, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1985.
- , *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.
- BATAILLON, MARCEL, "Cervantes y el matrimonio cristiano", en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, tomado de *Anthropos*, Suplementos 17, set. 1989.
- BLANCO AGUINAGA, CARLOS, "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", en *NRFH*, XI, 1957.
- BLECUA, ALBERTO, "Las Novelas ejemplares", en *Anthropos*, 98-99, jul.-agos. 1989.
- CASALDUERO, JOAQUÍN, *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Madrid, Gredos, 1962 (1969 2da. ed.).
- CASTRO, AMÉRICO, "El Celoso Extremeño de Cervantes", en *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956.
- , "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", en *RFE*, III, (1916).
- , "La ejemplaridad de las novelas cervantinas", en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967.
- DALLENBACH, LUCIEN, "Intertexte el autotexte", en *Poétique* N° 27, 1976.
- ECO, UMBERTO, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1991 (5ta. ed.).
- , *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- ISER, WOLFGANG, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
- JAUSS, HANS ROBERT, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, 1987.
- MIGNOLO, WALTER D., "Semantización de la ficción literaria", en *Dispositio* (Estudios), Vol. V-VI, 15-16, pp. 85-127.
- MOLHO, MAURICE, "Aproximación al Celoso extremeño", en *NRFH*, XXXVIII, (1990), núm. 2, pp. 743-792.
- REISZ DE RIVAROLA, SUSANA, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989.
- RILEY, EDWARD C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- WILLIAMSON, EDWIN, "El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes", en *NRFH*, XXXVIII, (1990), núm. 2, pp. 793-815.

## FUENTES

- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL, *Novelas ejemplares*, 2 T. Madrid.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 T., Barcelona, Juventud, 1967.
- , *Novelas ejemplares = Entremeses*, Buenos Aires, El Ateneo, 1958.

## RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

ROGER DE CARDINAL, SUSANA, *Morir en España (Castilla Baja Edad Media)*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, s/a [¿1993?], 360 pp.

Una bien documentada investigación, sobre fuentes y bibliografía valiosa, ha apoyado a Susana Royer de Cardinal para esta contribución al conocimiento del morir en Castilla, durante la Baja Edad Media.

Desde distintos aspectos vinculados con la muerte bajomedieval se esclarece el sentir de la época; se muestran realidades del vivir que anteceden a un deceso y que le siguen. Se indaga en las varias causas posibles de la muerte, en la preparación para el tránsito, en el momento mismo de morir. Hay prolija descripción de cuanto se refiere al entierro, a las ceremonias fúnebres, a la sepultura. No falta el descubrimiento de costumbres y actitudes que han surgido de temores, de aprensiones, de desconfianza, del deseo de perdurar en la memoria de los otros. Se ponen en evidencia intentos de esquivar soledad y desamparo, con la búsqueda de protección brindada por algún monasterio, cuando se ha necesitado afianzar una seguridad para los últimos años de vida, para el momento de la muerte, para el entierro.

La mención de hechos y costumbres revela errores y aciertos humanos, actos de heroísmo y de crueldad, gestos generosos y mezquinos. Se dan a conocer los gastos ocasionados por el morir, en concepto de entierro, sepultura, luto; en disposiciones sobre obras de caridad y oficios religiosos "*pro anima*". Se ejemplifican casos concretos en que deben rematarse enseres y otros bienes para costear entierro y ceremonias.

Fórmulas testamentarias analizadas revelan modelos legales y religiosos; pero también se advierten disposiciones que emanan de sentimientos entonces corrientes. La investigadora encuentra apego a la vida en disposiciones de carácter material, y gran preocupación por la salvación del alma en otras disposiciones de carácter espiritual.

La obra logra el objetivo propuesto de demostrar que Castilla no encaró la muerte de la manera macabra que suponen algunos estudiosos. Y el complejo y brillante ceremonial mortuorio es visto en las conclusiones como un aporte de belleza al momento temido y no deseado.

Agréguese que este estudio ilumina para nuestros días la imagen de un hombre que no deja de pensar en la muerte sin dejar de aferrarse a la vida.

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI

*Diccionario de escritores mexicanos siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días. Tomo II (D-F). Dirección y*

asesoría de Aurora M. Ocampo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Centro de estudios literarios, 1992, XXVI + 267 pp.

En la investigación literaria, la necesidad de estudios críticos particulares va a la par de la utilidad de las obras de referencia que nos puedan orientar en una primera búsqueda sobre un autor, o en lo que muchas veces es más importante, sobre sus obras y sobre la bibliografía a él referida. A este segundo grupo de trabajos, y sin duda entre los más completos en lo que a referencia bibliográfica se refiere, pertenece esta obra.

La seriedad de la misma se funda no sólo en el aval que constituye la Universidad Nacional de México, sino en el hecho de que los artículos han sido preparados por un conjunto de investigadores bajo la dirección y asesoría de Aurora M. Ocampo. Las iniciales al pie de cada artículo hacen referencia a los siguientes especialistas: Angélica Arreola Medina, Rocío González Serrano, Pilar Mandujano Jacobo, Laura Navarrete Maya, Aurora M. Ocampo, Patricia Ortiz Flores, Carlos Rubio Pacho, Aurora Sánchez Rebolledo.

El Centro de Estudios Literarios de la Universidad Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Filológicas) presenta una nueva edición, ahora en varios tomos, del *Diccionario* de autores mejicanos del siglo XX, que había aparecido en un único cuerpo en 1967. El primer tomo de esta obra comprende autores cuyos apellidos comienzan con las letras de la A a la CH y fue ofrecido al público en 1989. Tres años más tarde podemos tomar contacto nuevamente con esta fundamental obra de referencia, por medio del segundo tomo, que abarca autores cuyos apellidos comienzan con las letras de la D a la F.

Según se aclara en la Advertencia inicial del tomo, cada uno de éstos comprende a autores que han desarrollado no sólo el cuento, el ensayo, la novela, la poesía y el teatro, sino también a aquellos dedicados a la biografía, la crónica, la crítica, la filosofía, la historiografía literaria y el periodismo.

Incluso se decidió incorporar a escritores con otras nacionalidades pero residentes en México, y cuya producción en alguna medida pertenece a las letras mexicanas.

Lo que constituye sin duda un aporte verdaderamente valioso a las investigaciones referidas a la literatura mejicana, es el modo en que están organizadas las entradas en este Diccionario. Cada registro de autor presenta tres aspectos fundamentales:

En primer lugar se consignan esquemáticamente los datos biográficos del escritor, así como su formación intelectual y desempeño. La mayor parte de la entrada está destinada en cambio, a otros dos aspectos primordiales: a la nómina de sus obras divididas en Bibliografía y Hemerografía y a la enumeración de referencias bibliográficas referidas al escritor. Tanto en uno como en otro caso cuentan con los datos de edición, que por finalidad práctica han sido abreviados, pero que remiten a otra sección apreciable de esta obra:

Entre las páginas XIII y XXVI se incluye un glosario alfabético de publicaciones periódicas de distintos países de Hispanoamérica, así como también de algunos de Europa y de Estados Unidos de Norteamérica. En cada caso se indica además del

nombre completo de la revista, el organismo del cual depende, el país de origen y los años durante los cuales la revista ha sido publicada.

Además, como fuente complementaria también conectada con las referencias de las entradas de autor, entre las páginas XXVII y XLIII se incluye una bibliografía de carácter general que incluye obras de distinto tipo, tales como: antologías de prosa y poesía de autores mexicanos y latinoamericanos; bibliografías; historias del teatro, de la novela, y de la literatura hispanoamericana en general; estudios críticos de diversos autores sobre cuento, novela y poesía; memorias y actas de Congresos y diccionarios literarios.

El volumen cuenta con una Advertencia, fechada en invierno de 1991, en la cual se aclara que se ofrece la bibliografía de cada escritor en forma completa, en tanto que en el caso de la hemerografía y de las referencias sobre el autor, sólo se consigna la que se ha podido recopilar. Se señala además que en el caso de autores muy estudiados como Carlos Fuentes, comprendido en este tomo, se da, antes de sus referencias, una nómina de bibliografías generales de y sobre el autor. Los investigadores proyectan proceder del mismo modo con respecto a otros escritores tales como Oclavio Paz, Alfonso Reyes o Juan Rulfo, cuando se los aborde en tomos de próxima aparición.

LILIANA D'ACUNTO

BECCERRA, CARMEN. *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona, Anthropos, 1990 (Ámbitos literarios/ensayo; 33), 265 pp.

Uno de los principales temas de la literatura del siglo XX es el del quehacer literario. El yo creador se ha vuelto sobre sí mismo y sobre todo el proceso de creación con la intención de profundizar el conocimiento del fenómeno del lenguaje y del hombre-creador. La literatura se ha convertido así en objeto de su propia ciencia y el autor en el primer crítico e investigador de su obra. Ya no se trata de una postura clasicista en la que los preceptores y eruditos se encargan de dictar las normas para una bella obra de arte. Tampoco se trata de una actitud romántica en la que el poeta indaga desde su visión subjetiva las vivencias del alma al percibir la llegada de la musa. Se trata de una actitud de autorreflexión en la que el escritor se encuentra cara a cara con su arte de escribir y lo describe de manera más o menos poética.

En este contexto, pocos autores han publicado tanto sobre sus creaciones como Gonzalo Torrente Ballester. Este escritor gallego (nacido en El Ferrol en 1910) ha demostrado su interés por el proceso de creación, desde el estado primigenio hasta la obra final. Al margen de las reflexiones y valoraciones literarias que contienen sus novelas, en algunos ensayos como *El Quijote como juego* (1974) hallamos su teoría literaria aplicada a una obra determinada. Allí ya se manejan conceptos como el de *realidad suficiente* o el del *principio de cohesión interna*, lógicamente empleados

sobre la obra de Cervantes. Más tarde, *Los cuadernos de un vate vago* (1982) dieron otra vuelta de tuerca. La transcripción literal de sus fructíferos monólogos en pleno acto de creación dejan al desnudo al arte de escribir y, en última instancia, al alma creadora del autor. Como es de suponer, no son monólogos eruditos sino que están impregnados de la voz cotidiana capaz de crear una situación, un personaje y al mismo tiempo cuestionarse sobre los avatares climáticos del día.

Han pasado algunos años, y si bien la fecundidad creadora de Torrente no ha disminuido (antes, más bien, todo lo contrario), se ha hecho necesaria una voz interlocutora para volver a cuestionarse su quehacer. La voz de Carmen Becerra, que lleva más de diez años estudiando a este autor, se ha convertido en un legítimo interlocutor. Y reúne en una sola obra las dos posturas críticas anteriores: sin salir del tono coloquial e íntimo de *Los cuadernos...*, frecuenta una y otra vez los rincones intelectuales y eruditos que Torrente ha explorado en sus obras.

*Guardo la voz, cedo la palabra* (1990) es el resultado de largas horas de conversación con el Torrente creador, conversaciones que acercan inevitablemente a sus obras, no sólo para releerlas sino también para comprender mejor el mundo literario de Torrente. Carmen Becerra dispone su material a partir de núcleos temáticos que va aplicando más o menos cronológicamente en las distintas obras o personajes.

La obra parte de dos conceptos fundamentales para entender a Torrente: la realidad y la fantasía. Torrente ha declarado a menudo considerarse un escritor tan realista como fantasioso. ¿Cómo se entiende esto? Pues sencillamente porque "*el artista es prisionero de la realidad, nunca puede apartarse de lo real porque es su alimento*" (pág. 20). Entonces, lo irreal no existe y la fantasía resulta ser la combinación de distintos modos de ser real. Todo lo que no es realismo es fantasía. Y esta fantasía se desarrolla a partir de una necesidad literaria, de las tradiciones célticas y de elementos externos como puede ser un cuadro de Goya en la recordada anécdota de la creación de Castroforte, ciudad que se eleva por los aires.

La concepción del mito como algo trascendente, activo, capaz de mover y de significar, viene a completar el cuadro de sus inclinaciones artísticas. La leyenda se distingue en estos aspectos del mito, pero Torrente utiliza los dos tipos de relato en sus obras. A partir de la distinción entre mito y leyenda se recorren los diversos mitos que trata el autor. En algunos casos (como en el mito napoleónico o en el mito de rendición de *El señor llega*), se produce al mismo tiempo un proceso desmitificador que se fundamenta en la ironía o en la mecanización del mito. Para Torrente, todo proceso de desmitificación prepara el terreno para una nueva mitificación porque ningún pueblo puede vivir sin mitos, es una necesidad del hombre. Y esta necesidad de desmitificar-mitificar es propia de un espíritu tan contradictorio como el de Torrente, en el que lo real se une con lo fantasioso y la lógica con la magia.

A la explicación erudita del mito, le sigue inmediatamente el detalle anecdótico: cómo se le ocurrió utilizarlo, de dónde proviene, cómo era su versión original. Con esto deja al desnudo su tarea creadora o transformadora a partir del material seleccionado.

El paseo por las obras de Torrente continúa a través de los temas tratados en cada una. En realidad, es el punto de arranque para que la conversación indague mucho más, se adentre en la intimidad de los personajes o en consideraciones sobre la moral y costumbres españolas. Hay temas en los que Torrente reconoce un tratamiento muy particular de su parte: tal es el caso del tema religioso en *Javier Mariño* o el del pazo en *Los gozos y las sombras*. Debido a la pluralidad de temas de algunas obras (*La saga/fuga de J.B.*, por ejemplo, posee un haz de temas principales), Becerra y Torrente recurren a un procedimiento selectivo.

Con respecto a los personajes, el escritor aporta su propia teoría. En primer lugar, prefiere llamarlos "figuras" para evitar la ambigüedad que entrañan los términos personajes y carácter. Estas figuras poseen contenidos que pueden ser significativos (como su conducta o su simbología) o también ontológicos (su manera de ser). Y en este sentido, hay algunas figuras de Torrente que responden a la manera de ser del dictador o tirano, las que analiza con más detenimiento. Esas características ontológicas deben estar unidas por un "principio de cohesión" que depende de la función del personaje, de la clase que representa y de lo que él mismo es. De acuerdo con este principio y en orden a la significación que tienen, los personajes pueden ser "unívocos, multívocos o equívocos".

Sin abandonar el tema de los personajes, Torrente y su interlocutora tratan un fenómeno puntual de la literatura española del siglo XX: la desaparición del protagonista. Tres son las razones expuestas por el escritor que explican este fenómeno: la primera, ideológica, como consecuencia de la revolución rusa, el espíritu igualitario que también llegó a la literatura. La segunda, de origen estético, la búsqueda de una novela en la que no se sabe quién lleva la acción. La tercera es simplemente una búsqueda de nuevos caminos ante el agotamiento de la novela decimonónica. Al reflexionar sobre sus obras, se reitera en las primeras novelas la paradoja de haber pensado originalmente en un protagonista y luego haber salido otro (en *Javier Mariño*, *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, *La princesa durmiente...*). Y más tarde, en novelas posteriores llega a la pluralidad de protagonistas (*Los gozos y las sombras*, *La saga/fuga de J.B.*). En cuanto al origen de estos personajes, pueden ser creados o inventados, según surjan de una experiencia real o mítica, o sean inventados de la nada, sin apoyatura real. Algunos fueron inventados por una necesidad de expresión (como José Bastida), otros provienen de la mitología local (Coralina Soto), de la tradición literaria (Don Juan) o de la vida real (Alan Sidney). Los orígenes y los caminos de creación y de transformación se multiplican en Torrente a la par que la pluralidad de sus personajes.

Algo similar ocurre con los materiales novelescos. La procedencia de estos materiales es de lo más diversa, desde la anécdota singular hasta la creación de un mundo a través de la palabra. Las cuestiones intelectuales del autor (como en el caso de *Yo no soy, evidentemente*, donde se plantea el problema de los heterónimos basado en Fernando Pessoa), se entremezclan con las experiencias vitales (en esa misma obra, la existencia real de la "Curva de Zésar") y el aporte de una fantasía prodigiosa (las cualidades humanas de los gatos que habitan el antro ya nombrado).

La primer influencia literaria reconocida por Torrente, y no podía ser de otro

modo, es la de Cervantes. También reconoce en Ortega y Gasset el primer vehículo para llegar a Cervantes desde una perspectiva crítica. En segundo lugar, su obra teatral recibe influencias de Juan Ramón Jiménez, Calderón y Shakespeare. Y en toda su prosa posterior predomina siempre la influencia de la prosa inglesa: Chesterton, Bernard Shaw, Swift, Sterne. No se puede afirmar que influya un argumento o una anécdota determinada. La relación se establece predominantemente en un plano formal. Pero también hay que tener en cuenta otras lecturas de Torrente: Flaubert, Pirandello, Gide, Pessoa, Rilke, sin contar con las influencias que proceden de las vivencias cotidianas y que son muchas más de las que podíamos sospechar en un escritor de características intelectuales. Sin embargo, Torrente insiste una y otra vez en que la clave para leer sus obras hay que buscarla en la tradición anglo-cervantina. Y si Cervantes fue el modelo, Ortega fue el que les enseñó a leer y a pensar a él y a toda su generación.

La extensa conversación con Carmen Becerra finaliza con algunas consideraciones sobre la presencia de la música en la obra de Torrente, que agregan algunos aspectos de la vida del escritor para tener en cuenta (la música de su infancia, su evolución en el conocimiento musical y sus gustos o preferencias).

Carmen Becerra demuestra una capacidad de aprovechar al máximo las palabras de su maestro, haciendo de la obra una conversación abierta a todos los temas y cuestiones. Pese a intentar llevar a cabo un orden prefijado, aunque no rígido, el escritor desborda todo esquematismo. Por eso, no extraña que Torrente hable de los personajes cuando están tratando la procedencia de materiales o viceversa. Incluso el escritor llega a moverse en los temas con tal libertad, que aborda otros que salen ocasionalmente, como puede ser el de su Galicia natal, el del Quijote o el juicio crítico sobre tal escritor. La obra transmite la imagen de un escritor que podría hablarnos durante horas de la magia de su mundo literario sin permitir el aburrimiento del lector.

DANIEL SANTIAGO OTERO

CASTAGNINO, RAÚL H., *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1989, 2 tomos, 781 pp.

La Academia Argentina de Letras ha reeditado un libro fundamental de la historiografía dramática argentina: *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas* de Raúl H. Castagnino. La nueva publicación de esta investigación ejemplar implica un doble acierto porque, por un lado, devuelve a los estudiosos la posibilidad de acceder a esta obra, cuya primera edición resultaba hasta hoy inhallable en librerías y de difícil consulta incluso en las bibliotecas especializadas; por otro, porque destaca la vigencia de sus contenidos y de su método historicista, señalando paralelamente qué poco ha adelantado, en casi cincuenta años, la historiografía nacional sobre su materia de estudio. Casi todos los investigadores que han encarado el período se han limitado a glosar la obra de Castagnino, muchas veces sin mencionarlo. Apenas

pueden citarse, como posteriores aportes originales, aislados trabajos de Teodoro Klein sobre los "Antecedentes del *Moreira*" (*Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín*, n. 1, primer semestre 1991, pp. 158-170) y de Gabriela Fernández sobre la producción dramática de José Mármol.

La actualidad de *El teatro en Buenos Aires...* es, en suma, una lección y una implícita advertencia para los nuevos historiadores, acaso más preocupados por audaces elaboraciones abstractas que por un acontecimiento concreto, esencial, de lo sucedido en el pasado.

El volumen reeditado por la Academia es la tesis doctoral defendida por Castagnino en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1942. Su redacción, bajo las directivas de Ricardo Rojas, le insumió más de cinco años (entre 1937 y 1942). El celeberrimo tribunal que la juzgó (Ricardo Rojas, Emilio Ravignani, Arturo Giménez Pastor, Carlos Obligado, Angel J. Battistessa y Augusto Cortina) la encontró *sobresaliente* y recomendó su publicación. Esta se concretó en 1944, a través de la Colección Biblioteca Teatral del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (I.N.E.T.). Fue el primer volumen de la Sección "Ensayos y Crítica" en dicha colección.

Aquella primera edición de 1944 significó la culminación de un trabajo ciclópeo, realizado en condiciones de investigación de gran desamparo, que más tarde Castagnino recordaría con orgullo y nostalgia durante las *I Jornadas Nacionales de Investigación Teatral* organizadas en 1984 por la flamante Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales en la Argentina (A.C.I.T.A.): "Allí por el finalizar la década de los años treinta, éramos muy pocos los que nos preocupábamos por este tipo de investigaciones (teatrales). Para reunir los materiales que conformaron mi libro *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas* pasé cinco años en archivos y en los depósitos de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional. Y estábamos allí, día tras día, sólo mi mujer y yo. Copiábamos a mano -no había fotocopiadoras- y tras una larga jornada en la humedad del sótano debíamos salir al trabajo para ganarnos la vida. No había becas ni CONICET; todo se hacía a pulmón. Volcados esos esfuerzos en un manuscrito comenzaba la peregrinación para editarlos. Y una vez editados, no había lectores, porque el interés por la historia de nuestro teatro era escaso o nulo" (R. H. Castagnino, "Juan Moreira entre paradigmas gauchescos", *Revista de Estudios de Teatro*, Tomo V, n. 13, 1986, pp. 23-24).

La investigación de Castagnino despejó definitivamente un prejuicio hasta entonces generalizado en la historiografía nacional: la idea de que, durante la época de Rosas, la cultura y, específicamente, el teatro, casi no se habían desarrollado en Buenos Aires. Castagnino estudió el período comprendido entre setiembre de 1829 y comienzos de febrero de 1852, pero con una importante restricción: sólo consideró el teatro *en Buenos Aires*, es decir, la actividad nacional circunscripta al ámbito porteño. De esta manera, a pesar del caudaloso material compilado en sus más de setecientas páginas, frondosas áreas del teatro argentino de aquellos años han quedado aún sin cobertura histórico-analítica: nos referimos a la actividad teatral del interior (especialmente de las principales ciudades: Córdoba, Santa Fe, Mendoza...) y a la de los argentinos *proscriptos* en Chile, Uruguay, Brasil o Bolivia

por sus desaveniencias políticas con el régimen rosista (Pedro Echagüe, José Mármol, Bartolomé Mitre, Juan Bautista Alberdi), a los que Castagnino dedica una brevísima referencia (tomo II, pp. 586-589). La historiografía teatral argentina adeuda todavía un volumen totalizante que sume a la producción porteña estudiada por Castagnino estas otras áreas.

Luego de un meticuloso ordenamiento de innumerables datos históricos relativos a los múltiples aspectos de la actividad teatral en nuestra ciudad (salas en funcionamiento, intérpretes, repertorio local y extranjero, instituciones del muy incipiente campo teatral, producción dramaturgíca, compañías visitantes, atisbos de crítica periodística, testimonios de viajeros, formas parateatrales como el circo, desarrollo de la ópera...), Castagnino articula una doble conclusión. Por un lado, una afirmación positiva: entre 1829 y 1852 el movimiento escénico fue sumamente intenso, rico y variado. Pero, por otro, una constatación negativa: si bien existieron actores y público locales, faltaron dramaturgos y críticos para cerrar el circuito de producción del teatro nacional.

*El teatro en Buenos Aires...* vale, por sobre todo, como un modelo historiográfico a seguir. Porque si bien algunos de sus conceptos críticos hoy han perdido vigencia (la identificación entre unitarismo y neoclasicismo, p.529; la definición de Rosas como "un gobernante romántico", p. 528; la noción de teatro nacional definitivamente marcada por Ricardo Rojas, p. 567), Castagnino pone en práctica, quintaesenciadamente, el valor de la investigación paciente y minuciosa en las fuentes hemerográficas y en los archivos. "Los trabajos de revisión de fuentes periodísticas resultan ineludibles -afirmó Castagnino en 1984-. Son pesados, exigen larga paciencia y no desfallecer porque haya períodos de nuestro pasado donde no aparezcan datos relacionados con el quehacer teatral. No menos fatigosos son los trabajos de archivos. Por ejemplo, son riquísimos en pequeñas referencias sobre teatro, que deberían coordinarse, los archivos policiales y los de Tribunales; los de la Aduana y los de Gobierno. Y qué decir de los archivos de Provincia y de los Municipios, cada vez más deteriorados y en manos indiferentes" (artículo citado, p. 24).

Del rastreo hemerográfico (*British Packet, Gaceta Mercantil, Diario de la Tarde, Diario de Avisos*) surge lo más valioso de este volumen: la "Tabla cronológica de las funciones teatrales" (pp. 609-718), que permite dar cuenta de la circulación y recepción del teatro local y extranjero (y la ópera) y observar, por ejemplo, la progresiva entrada y consolidación del repertorio romántico europeo en la Argentina a través de obras de Víctor Hugo, Alejandro Dumas, José Zorrilla, V. Ducange, el Duque de Rivas, Lord Byron y Antonio García Gutiérrez... Es cierto que muchos fenómenos teatrales -sobre todo los populares- no debieron ser registrados por la prensa periodística del momento y deben ser buscados en otras fuentes. Pero esa será una tarea futura que exigirá una dedicación y un fervor por el teatro nacional tan fuertes y sinceros como los demostrados por Castagnino en esta obra y a lo largo de su extensa trayectoria de investigador ejemplar.

JORGE DUBATTI

BALART, CARMEN PANDOLFI, GILDA-RODRÍGUEZ, CRISTIÁN (EDS.). *Premios Nobel de Literatura Hispanoamericanos*. Santiago de Chile, Ediciones Piedrazul, s.d., 226 pp.

Entre los días 14 y 17 de mayo de 1991 se desarrolló en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de Chile, organizado por el Departamento de Castellano de esa casa de estudios, el *Ciclo Premios Nobel de Literatura Hispanoamericanos*. El encuentro fue una ocasión propicia para congregar a profesores e investigadores chilenos y de otros países de Iberoamérica, quienes expusieron sobre la obra de los cinco laureados con que cuenta hasta hoy nuestro subcontinente; los trabajos presentados, de índole y enfoques diversos, fueron posteriormente reunidos y publicados en el volumen que aquí comentamos.

Se inicia la obra con unas páginas introductorias de Carmen Balart Carmona, verdadera impulsora del Ciclo, que inscriben la realización del mismo y la edición del libro dentro del objetivo básico de una real integración literaria, cultural y artística de los pueblos hispanoamericanos, y como contribución para la determinación de su común identidad. Ernesto Livacic Gazzano expone a continuación, en apretada y aguda síntesis, la misión histórica y actualísima de la lengua castellana como tradición viva compartida por más de veinte naciones que han dado a la literatura universal algunas de sus más notorias cimas, y que más allá de localismos y particularidades regionales constituyen una real comunidad idiomática en plena expansión y desarrollo.

Siguen los estudios dedicados a los cinco Premios Nobel hispanoamericanos; tres se consagran a Gabriela Mistral, tres a Miguel Angel Asturias, dos a Pablo Neruda, dos a Gabriel García Márquez y tres a Octavio Paz.

Jimena Sepúlveda Brito analiza los poemas de *Desolación* mediante un rastreo de aquellos signos y marcas lingüísticas que aludan al acto mismo de poetizar; logra así definir la poesía de Gabriela como una canción surgida del dolor y del contacto catártico de un yo femenino con la realidad circundante. Irma Céspedes Benítez prefiere centrarse en una única composición de la Mistral, el poema "Ruth", al que penetra en concienzudo análisis textual de sus plano fónico (metro, eufonía, ritmo, estrofa, poema), y semántico, para así elevarse desde un primer acercamiento a nivel literal hasta ulteriores niveles de significación alegórica. Carmen Balart Carmona brinda en su ponencia la imagen de una Gabriela no ya artista sino maestra y teórica de la educación, y sintetiza acabada y reflexivamente su propuesta educacional en lo que respecta a puntos tales como el maestro y los valores, el entorno educativo, las divergencias entre la escuela urbana y la rural, la educación y la cultura, la creación de una "Escuela Nueva", la importancia de la lectura, y la conveniencia de que todo maestro posea además un oficio lateral.

La primera aproximación a Miguel Angel Asturias corresponde a Orlando Vidal Leiva y a su comentario sobre *El viento fuerte* y la pintura que en él hace el escritor guatemalteco de los conflictos entre culturas diversas -la criolla, la india, la mestiza, la norteamericana- que conviven en torno de la compañía frutera y en no resuelta relación con un medio natural exuberante. Circe Rodríguez Estrada estudia la obra de Asturias a la luz de lo mítico y lo mágico combinados con lo lúdico, lo poético y lo

político-social, y aplica estos patrones a su análisis de la *Leyenda de Matachines*. En los símbolos míticos y en las *Leyendas de Guatemala* se centra también Horacio Martín García, quien rastrea en dicha obra la ocurrencia y funcionalidad de siete símbolos básicos: los números (en especial el tres, el cuatro, el siete, el nueve), los colores, los cuatro caminos entendidos como la realización de los cuatro espacios cósmicos, el maíz, el agua, los sabios y las aves.

Fidel Sepúlveda Llanos comenta con sutileza un bello poema nerudiano sobre la madera, donde el poeta bucea metafísicamente en la realidad mediante un contacto sensorial con el bosque y el árbol. César García Álvarez reseña los estrechos y amorosos contactos de Neruda con España: sus viajes y residencias, sus vínculos con la generación del 27, su devoción por los clásicos de la lengua - Manrique, Quevedo, Góngora-, su actividad literaria madrileña.

El mágico mundo de Gabriel García Márquez, su obsesión por contar historias, las raíces familiares de su narrativa y la unidad fundamental de todo su ciclo literario, son las cuestiones abordadas por Gilda Pandolfi Setti, quien presenta a un creador aferrado a nostalgias y recuerdos y absolutamente capaz de transfigurar estos materiales en un sólido mundo de ficción. Circe Rodríguez Estrada enfoca la obra del colombiano desde los arquetipos jungianos de *animus* y *anima*; sostiene que García Márquez recrea en sus historias el principio del mundo en un tiempo mítico, y el posterior principio de ordenamiento ya en una fase histórica. En este contexto, los personajes femeninos, mágicos y firmes, son el vínculo con los tiempos míticos, en tanto los hombres, corrompidos por el poder y la vanidad, son los factores de la destrucción social.

Finalmente, tres trabajos dedicados a Octavio Paz, último Nobel hispanoamericano. Cynthia González Kukulis analiza los poemas *Piedra de Sol*, *Blanco* y *Pasado en claro*; son todos ellos poemas sobre el conocimiento y el lenguaje poético, donde se persigue la fijación del instante a través del amor o de la escritura. Leslie Aravena Muhaded revisa algunos poemas juveniles del mexicano, anteriores a su gran ensayo estético *El arco y la lira*, y demuestra que éste no es presupuesto teórico para la actividad poética de Paz, sino el fruto posterior y la sistematización decantada de ciertos principios desde siempre presentes en su quehacer lírico. Cristián Rodríguez Meza analiza las observaciones de Paz acerca del contraste realidad-utopía en los países latinoamericanos, que importaron y trasplantaron sus sistemas republicanos a partir de modelos franceses y sajones, sin lograr hacerlos coincidir con las realidades profundas de sus pueblos; según esta perspectiva, la diferencia entre la ideología utópica y la realidad concreta ha sido el gran lastre inhibitor del desarrollo en Latinoamérica.

El volumen se cierra con las palabras con que Javier Osorio Naranjo, Decano de la Facultad de Historia, Geografía y Lenguas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, clausuró el Ciclo; en ellas se destaca la base común que otorga su identidad a los pueblos de la América Hispana por encima de sus particularidades, base común dada en gran medida por una pujante lengua comparativa y por el florecimiento de una literatura de cuyo vigor y precio dan cuenta, entre otros, los cinco altos nombres de aquellos que la Academia Sueca ha reconocido con el galardón máximo de las letras mundiales.

Loables iniciativas la de este homenaje a cinco grandes de Hispanoamérica, y la de la edición del mismo en un libro de lectura grata y recomendable.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

VERDEVOYE, PAUL, *Domingo Faustino Sarmiento. Educar y escribir opinando (1839-1852)*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1988, 473 pp.

Medio siglo atrás, cuando todavía en las universidades francesas los estudios sobre literatura hispanoamericana no tenían demasiada cabida en el marco académico ni despertaban el interés de la especialización, Paul Verdevoye leyó *Facundo* y nació en él una vocación sarmientina persistente y laboriosa que se concretó inmediatamente en su tesis de doctorado (presentada en la Universidad de la Sorbona) titulada *Domingo Faustino Sarmiento, éducateur et publiciste (entre 1839 et 1852)*. Su texto completo fue publicado en París por el Institut des Hautes Etudes de L'Amérique Latine en 1963. Desde entonces y hasta nuestros días <sup>1</sup>, Verdevoye ha continuado estudiando a Sarmiento y otros aspectos de la literatura hispanoamericana (mencionamos sólo su traducción al francés del *Martín Fierro*, su compilación *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos* o su extenso ensayo sobre la figura del dictador en la novela latinoamericana contemporánea).

El libro que, con motivo del centenario de la muerte de Sarmiento en 1988, ha dado a conocer —en castellano— la editorial Plus Ultra, es una *versión traducida, corregida y ligeramente ampliada* de aquella tesis de 1963 que, por estar escrita en francés y publicada en París, era sólo accesible a escasos especialistas.

Muchos matices la han enriquecido, producto de más de veinte años de perspectiva y de estudios constantes. Entre los cambios de la edición francesa a la argentina figura el del título: Verdevoye busca para esta segunda versión vincular al joven Sarmiento con la definición de escritura que propone la *Vuelta del Martín Fierro*: "Yo he conocido cantores/ que era un gusto el escuchar/ más no quieren opinar/ y se divierten cantando/ pero yo *canto opinando*,/ que es mi modo de cantar" (Canto I, vv. 61-66).

---

<sup>1</sup> Otros de los estudios de Paul Verdevoye dedicados a Sarmiento son: "La estadía de Domingo F. Sarmiento en Francia a la luz del *Diario de gastos, Humanidades* (La Plata), T. XXXVII, vol. I (1961), pp. 223-238; "Diario de la campaña del Tente. Cnel. D. F. Sarmiento en el Ejército Grande de Sud-América, 1852", *Boletín del Instituto de Historia Argentina "Dr. E. Ravignani"* (Universidad de Buenos Aires), n. 11-13 (1966), pp. 167-184; "Costumbrismo y americanismo en la obra de D. F. Sarmiento", *Sur*, n. 341 (julio-diciembre 1977), pp. 55-69; "Don Andrés Bello y D. F. Sarmiento: una polémica y una colaboración", en AA. VV., *Bello y Chile*, Caracas, La Casa de Bello, T. I, 1981, pp. 103-124; "Un mismo tema tradicional tratado por D. F. Sarmiento, J. López Silva y Nicolás de las Llanderas... y A. Camus", en AA. VV., *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 557-567.

El volumen está dedicado a la producción sarmientina entre 1839 (en San Juan) y 1852 (hasta la batalla de Caseros) y se divide en dos partes.

En la primera Verdevoye desarrolla diacrónicamente (aunque en unidades monográficas de diferente temática) la actividad periodística, política y educativa de Sarmiento en San Juan (1839-1840) y en Chile (1840-1852), exceptuando el hiato de los viajes a Europa, Africa y Estados Unidos en misión oficial para investigar nuevos métodos de enseñanza (1845- 1848).

Con respecto a la labor sarmientina en la provincia natal, Verdevoye se detiene en una erudita historia de *El Zonda*: considera sus antecedentes en el periodismo nacional, la circulación de sus seis números (entre julio y agosto de 1839), sus ideas modernizadoras en torno al progreso, el americanismo y la religión, su tono zumbón y satírico, y en sus páginas descubre intertextos de Juan Bautista Alberdi (a través de la lectura de *La Moda*), de Pierre Leroux (por intermedio de la *Revue Encyclopédique*) y del *Dogma Socialista* de Esteban Echeverría.

Luego estudia las colaboraciones de Sarmiento en Chile en unos quince periódicos (de algunos de los cuales fue fundador): *El Mercurio de Valparaíso*, *El Progreso*, *La Tribuna*, *El Heraldo Argentino*, etc. Escoge sabiamente ejes de fecunda productividad analítica que describen la "mentalidad" sarmientina de este período: sus críticas literarias, sus notas sobre autores contemporáneos y sobre el folklore oral, sus ideas sobre teatro y arte, su participación en la polémica del romanticismo y su vinculación con el "movimiento literario de 1842". Un capítulo aparte merece en esta primera sección la presencia de Mariano José de Larra y el costumbrismo (estético e ideológico) en la innovadora prosa del autor de *Recuerdos de Provincia*. La actualización bibliográfica de la tesis ha determinado la inclusión de un libro fundamental al respecto: el de Gioconda Marún, *Orígenes del costumbrismo ético-social. Addison y Steele: antecedentes del artículo costumbrista español y argentino* (1983).

La segunda parte supera el orden diacrónico y propone desentrañar sincrónicamente el *sistema de ideas* y su concretización en las obras escritas en el mismo período desde distintas unidades monográficas: *educación* (Sarmiento director de la Escuela Normal de Maestros de Santiago de Chile y redactor de sus programas de estudio), *progreso* (en relación a sociedad, religión e inmigración), *política* (en la triple direccionalidad chilena, argentina e hispanoamericana), la fórmula "*civilización y barbarie*" y la concepción de los géneros biográfico y autobiográfico en esta primera etapa.

La escritura de Verdevoye permanece fiel al verosímil crítico filológico-historicista. En este sentido, su *Sarmiento* es expresión óptima de las posibilidades (y también de las limitaciones) de dicha concepción analítica. Dentro de sus coordenadas es el libro más importante dedicado al primer Sarmiento junto a aportes recientes de los historiadores Félix Weinberg y Néstor Tomás Auza. Puede considerarse su publicación en nuestra lengua una valiosa contribución al mejor conocimiento de Sarmiento por su erudición, su sistematización y su equilibrio valorativo en muchos aspectos que llaman irrecusablemente a la polémica, como por ejemplo la cuestión patagónica. El volumen se completa con dos anexos en los que se incluye una

exhaustiva lista de artículos de Larra y otros costumbristas españoles publicados en medios periodísticos de Chile y el Río de la Plata entre 1834 y 1850.

JORGE DUBATTI

*Jorge Guillén: El Hombre y la Obra*, Edición, prólogo y notas de Kay M. Sibbald, Valladolid, Centro de creación y estudios Jorge Guillén, Diputación de Valladolid, 1990, 131 pp.

La profesora londinense, quien desde hace varios años es catedrática de la Universidad McGill, de Montreal, ámbito en el que se desempeñó como profesor Jorge Guillén entre los años 1939 y 1940, con una beca otorgada por esta Universidad, realizó un trabajo de exhumación y estudio de un texto desconocido de Jorge Guillén, anterior a su carrera de poeta. El manuscrito "dormía" en la biblioteca del Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de París. El Dr. Claude Couffon, Director de dicho Instituto, le permitió copiar el texto. Los familiares de Jorge Guillén, junto al Profesor Antonio Piedra del Centro "Jorge Guillén" de Valladolid, autorizaron e hicieron posible la publicación de este texto. A todos ellos agradece la autora de este trabajo en palabras previas al prólogo.

Al final del prólogo describe las características de este manuscrito: "[...] consiste en 187 páginas dactilografiadas. El texto ha sido corregido en forma sistemática a mano y en tinta, lo que parecería ser obra del autor [...]. La segunda parte [...] posee algunas líneas en lápiz, hechas en alguna época posterior. La presente versión incluye las correcciones a mano [...]. A diferencia de otros manuscritos de Guillén, *El hombre y la obra* está plagado de citas incorrectas [...]." La autora no sólo transcribió el texto sino que corrigió los errores tipográficos, añadió datos bibliográficos a las citas del autor y estableció relaciones de este texto con una serie de escritos críticos de Jorge Guillén que hubo compilado anteriormente en *Hacia Cántico. Escritos de los años veinte*. (Barcelona, Ariel, 1980).

El prólogo de 27 páginas refiere la importancia de este escrito en la trayectoria guilleniana. Para ello sitúa el desconcierto del autor con respecto al momento de la historia de Europa en el que estas páginas se gestan: 1914-1917. Guillén había sido educado dentro de la élite culta y liberal europea, por ello tuvo conciencia de la profundidad de la cultura y literatura de la Europa del momento. No obstante coincidió con otros intelectuales en considerar que Europa no logró responder moral y espiritualmente a la crisis postulada por la modernidad. Como otros intelectuales europeos, su primera orientación fue francófila y luego, por influencia de Ortega, germanófila. Entre los años diez y veinte del siglo frecuenta círculos intelectuales madrileños como la Residencia de Estudiantes y el Centro de Estudios Históricos, en los que se debatía el futuro de la cultura europea. En el orden personal se propone escribir una "tesis doctoral", parte de la obra en preparación "Teoría de la crítica literaria". Un capítulo de este proyecto es *El hombre y la obra*, terminada en

Valladolid el 1 de marzo de 1917. Como indica K. Sibbald, este texto no constituyó su tesis doctoral, ya que la misma fue realizada y presentada en 1925 en la Universidad de Madrid y versó sobre Góngora. Ya para entonces, a partir de 1919, inicia en Tregastel, los primeros poemas de *Cántico*. Desde esta fecha su actividad gira exclusivamente hacia el ámbito de la creación y el legado de Guillén hoy es el de su obra poética. No obstante es importante rescatar este primer texto crítico porque legitima la primera etapa de la vocación literaria de uno de los más grandes poetas del siglo. En efecto, las propuestas de este escrito rescatado, están presentes a lo largo de toda su poética y el aporte que en él realiza va dirigido hacia la corrección de la perspectiva en el análisis de la obra poética.

El texto en cuestión se divide en dos partes perfectamente equilibradas que llevan como subtítulo, respectivamente "Orígenes de un tópico literario" y "Crítica de un tópico literario". En la primera parte, aplicando el método de los maestros de la crítica francesa, investiga el fenómeno crítico de la relación intrínseca entre el autor y la obra y la explicación de la obra a partir del autor. Uno de los más grandes representantes de esta corriente, Sainte-Beuve y su continuador, Taine, son estudiados como ejemplos de una manifestación crítica que tiende a confundir el valor del texto de creación por la biografía del autor que la sustenta. Guillén no sólo objeta esta actitud, sino que, en la segunda parte de su tesis, se aplica a sostener que "... la biografía no representa la sustancia de la crítica[...] la vida del autor nunca debe confundirse con su obra,[...] la literatura no es la expresión de la sociedad sino la manifestación de cómo el artista quisiera que la sociedad fuese". Para Guillén la biografía no puede expresar ni la autonomía, ni el misterio de la creación estética. La última parte de este texto propone un tipo de crítica fundada en comparaciones y análisis. Tanto él, como T. S. Eliot, dan pautas de cómo se debe leer un texto con prescindencia del autor y proponen un cambio de sensibilidad estética.

Otro valor de esta obra olvidada reside en el hecho de que nos pone en contacto con la obra juvenil de Jorge Guillén, aspecto de su evolución del que no teníamos muestras por empezar a publicar tardíamente una obra, aunque reescrita, poéticamente acabada.

En un artículo de 1921, "El arte anónimo", presentado en forma de debate, continúa la perspectiva aquí anunciada, cuando sostiene: "... cada obra no es más que un valor relativo dentro de la perspectiva conjunta de la obra". Actitud que puede aplicarse a su obra poética concluida. Como considera Sibbald, en ese momento, "... el escritor está tratando de integrarse en una tradición literaria y quiere hacer el reajuste de un orden existente mediante la defensa de su propia definición de poesía ya en calidad de poeta".

El aspecto que más interesa destacar de este escrito es la vigencia y verdad de la realidad poética y una muestra podría verse en esta afirmación: "Cuando yo digo que el álamo es bello [...] el espíritu ha puesto en este dato sensible un halo espiritual, que lo transforma en realidad estética [...] el arte empieza donde el álamo termina...".

El valor de este texto no sólo radica en la puesta al día y cancelación de una actitud crítica que no se centraba en el valor de la creación, sino que inaugura el giro de Guillén

hacia la literatura, una nueva y más rica definición del arte y el abordaje crítico legítimo y una prueba de la misteriosa coherencia de la producción de todo creador.

Al margen de traernos un mensaje de un Guillén joven que persistió en lo más íntimo de los textos del último Guillén, también joven, el trabajo de Kay Sibbald, aporta un texto desconocido, el cuestionamiento, por parte de un intelectual moderno de un estadio de la crítica a superar, y otro testimonio de una actitud vital de un gran poeta que luego se continúa en la realización de una obra todavía no agotada desde todos los ángulos en su consideración crítica. Cabe preguntarnos, después del elogio de la meritoria tarea de K. Sibbald si no merece la pena una nueva revisión de las corrientes críticas actuales para aplicarlas, del modo más conveniente, a establecer los vínculos que propone Guillén en el enunciado del título de la obra que nos ocupa.

Completan este estudio una serie de "Notas a la presente edición", sumamente útiles para seguir el pensamiento de los autores citados en el trabajo y un "Índice onomástico", que da prueba de la frecuencia de citas sobre determinados autores que representan el cúmulo de la cantidad y calidad de lecturas de Guillén en ese momento.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

---

Impreso en los Talleres Gráficos  
CYAN, S.R.L.  
Potosí 4471 - Buenos Aires  
Octubre 1994

---

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