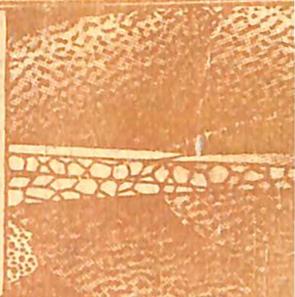


REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

NÚMERO 22 AÑO 1989

MENDOZA
ARGENTINA



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

***REVISTA DE
LITERATURAS
MODERNAS***

ISSN 0556 - 6134

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS



MENDOZA
(R. Argentina)

Número 22
Año 1989

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

DIRECTOR

CARLOS ORLANDO NALLIM

Comisión de Publicaciones

Mabel Agresti

Blanca Escudero de Arancibia

María Badui de Zogbi

Estela Saint André

Marta Elena Castellino

CORRESPONDENCIA Y CANJE

Instituto de Literaturas Modernas
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo
Parque General San Martín
5500 Mendoza, R. Argentina.

INDICE

ARTICULOS

"Un apasionado divulgador del <i>Quijote</i> : Alberto Gerchunoff", Carlos Orlando Nallim	11
"Poesía negrista y vanguardia literaria: Luis Palés Matos", Gloria Videla de Rivero	23
"Tres miradas sobre Jarnés", Emilia de Zuleta	57
" <i>Ronda del Guinardó</i> : reafirmación de un mundo narrativo", Samuel Amell	77
"Filosofía y semiótica", Dolores Comas de Guembe	89
"Los espacios en <i>La mujer adúltera</i> de Albert Camus", María Celia Darré	101
" <i>El cementerio marino</i> : un enfoque semiótico", María Florencia Sobre-Casas de Jorquera	115
"Romances devotos: variantes, estructuras y constantes temáticas", Dolly María Lucero Ontiveros	125
"Para una revaloración de los cuentos de Hugo Wast", Mabel Susana Agresti	141
"El matriarcado en algunas novelas mendocinas contemporáneas", Marta Elena Castellino	155
"Comicidad y buen humor en <i>La novia del hereje</i> ", Hebe Beatriz Molina	175
"El humanismo científico de Gregorio Marañón (1887-1960): una poética del castellano científico", Luz María Arrigoni de Allamand	195
"El tema de la fortuna en dos cuentos de Chaucer", Laura Leo de Belmont	213

NOTA

- ... "La reescritura de la Historia en la novela hispanoamericana contemporánea", Alicia Sarmiento 227

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Primo Levi. *El sistema periódico*. (María Troiano de Echegaray) (241). *Bibliografía de un centenario: Benjamín Jarnés (1888-1988)*. (Emilia de Zuleta) (243). Rafael Lapesa. *De Ayala a Ayala*. (Emilia de Zuleta) (249). Umberto Eco. *Il pendolo di Foucault*. (Isolina Dovara de Varoli) (252). Riccardo Campa. *La scrittura e la memoria*. (María Troiano de Echegaray) (256). Giovanni Verga. *Los Malavoglia*. (Gloria Galli de Ortega) (259). Italo Calvino. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. (Gloria Galli de Ortega) (261). AAVV. *L'italiano in America Latina*. (Gloria Galli de Ortega) (265). Jean Canavaggio. *Cervantes*. (Carlos Orlando Nallim) (267). Roberto Alifano. *Borges. Biografía verbal*. (Carlos Orlando Nallim) (270)

ARTICULOS

**UN APASIONADO DIVULGADOR DEL QUIJOTE:
ALBERTO GERCHUNOFF**

Carlos Orlando Nallim

Alberto Gerchunoff se inscribe en el mundo del periodismo. A la base del periodismo, conviene recordarlo, está la noticia; y la noticia es conocimiento que se transmite, es comunicación. Es actualidad, mejor, suceso de actualidad que se transmite a un amplio público. Por eso el diccionario resume el concepto de noticia así: "cualquier suceso o novedad que se comunica". Pero el periodismo es, además de información, crónica, relato histórico, etc. Una cosa es el "cazador" de noticias, otra su intérprete, el intelectual que las desentraña. En ambos casos podemos hablar de "periodista", pero, sólo en el segundo, podemos hablar de "escritor". El periodismo no puede quedarse en el anuncio de hechos extraordinarios o de interés para el lector medio, acude también a hombres de conocimientos especializados para explicar la noticia. El periodismo influye así grandemente en la sociedad. La noticia y la opinión que suscita son de paralela importancia y de evidente influencia social. De hecho, en los periódicos hallamos periodistas en el sentido limitado de la palabra, verdaderos técnicos del periodismo

esquemático, y escritores, que cumplen una función totalizadora en el medio de comunicación.

Se afirma y no sin motivo que, entre otras, las razones en las que se apoya el periodismo son las de informar, interpretar, orientar y entretener. Gerchunoff fue un periodista consciente y sus atributos de tal están a la vista en su obra. El tema le preocupó a su yerno y "albacea", Manuel Kantor, quien llegó a afirmar: "Tenía la absoluta certeza de que, por el contrario, el periodismo le había hecho realizar una gran obra literaria, y que el haberla desparramado durante su existencia por América, impedía ver su real dimensión, hasta que no se la ubicara y ordenara"¹. Como vemos, este recopilador y admirador del autor incluye la labor periodística de su suegro como patrimonio importante y de peso en la obra literaria propiamente dicha; y, para avalar su opinión, cita al propio Gerchunoff, quien en una conferencia dictada en la Universidad de Chile dijo: "Es falso que el periodismo anule al escritor. Al contrario, generalmente se comienza por ser periodista y se termina en escritor. El periodismo nos sirve de prueba, de disciplina y de yunque en que se aprende a pensar claro y a escribir con orden, además de que el periodismo significa vida, sacrificio, lucha".

Hechas estas aclaraciones preliminares e importantes, podemos abordar el tema que nos preocupa en la obra de Gerchunoff, la presencia e influencia del *Quijote* y su tarea de divulgador de este mundo poético. Empezaremos por *La jofaina maravillosa*, donde en el prólogo, que simplemente titula "De lo que estas páginas tratan", nos advierte, entre otras cosas, que "tal vez al recorrer estas páginas tímidas, quieras conocer las historias del caballero triste, de sus tristes amores y de sus bravos hechos. Entonces tocarás la felicidad. Sólo te pido que no olvides que soy el mediador de tu buena fortuna"².

1 Manuel KANTOR. "Obra y anecdotario de Alberto Gerchunoff", apéndice de *El hombre importante*, de Alberto GERCHUNOFF. Buenos Aires, Hachette, 1960. p. 137.

2 Alberto GERCHUNOFF. *La jofaina maravillosa*. *Agenda cervantina*. 3a. Buenos Aires, M. Gleizer, 1927. p. 11.

El libro comprende una primera parte titulada "Nuestro señor Don Quijote" y una segunda, "Perfiles Cervantinos", además de un epílogo y acotaciones. Nos detendremos en "Nuestro señor Don Quijote", que es una conferencia, se nos aclara, leída el 23 de abril de 1913. La inclusión de una conferencia en un libro no debe extrañar al lector de Gerchunoff. Ante este tipo de procedimiento, el citado señor Kantor, en su "Obra y anecdotario", dice terminantemente: "Los índices de sus libros demuestran que varios fueron hechos con sus ensayos publicados en revistas y diarios o preparados como conferencias". Hasta aquí no tenemos objeción que hacer, pero parece que el compilador tuviese dudas sobre la calidad de estos libros y se siente en la necesidad de justificarlos: "Por otra parte, la nobleza de creación en su estilo periodístico destruye todo prejuicio sobre una diferencia entre su trabajo diario y el de sus libros".

Nos entera el autor que su primera lectura del *Quijote* se sitúa en su incipiente adolescencia, recién llegado a Buenos Aires, cuando un asturiano "enjuto y parlero" se lo hace conocer. El niño-obrero se ve desde entonces solicitado por la permanente presencia del héroe que acaba de descubrir. "Raídas las tapas, grasientas las páginas, borradas las estampas, tenía todas las noches delante de mis ojos ávidos al caballero de la Triste Figura, cabalgando en el flaco rocín por tierras de la Mancha (...) Y cuando llegué al pasaje en que el valeroso caballero salvaba al niño aullante tras un árbol, bajo el látigo de su amo feroz, llenéme de gratitud sin fin hacia su alma resplandeciente, enloquecida de misericordia y desequilibrada por la misma virtud que la hacía heroica" (p. 17-18). Ya en las aulas de la escuela secundaria, el libro seguía unido al joven alumno. No era ya el tomo raído del principio, ahora era un tomo pequeño, fácil de ocultar en el bolsillo si era necesario. Más que las ciencias eran las letras y en especial *Don Quijote* lo que llamaba su atención. El misterio de una caballería ya extinguida, lo extravagante, lo bello y lo heroico.

La relectura del libro alteró sus primitivos puntos de vista. Lo cómico se iba escabullendo; la relectura reflexiva

... en edad reflexiva se "agravaba en noble tristeza . La obra maestra crece a la par que los individuos. Se transforma con ella y, de alguna manera, termina siendo reflejo de nuestra dolorosa existencia. Si el libro llegó a ser universal es porque encierra el símbolo de nuestros anhelos. Nos alecciona así a vivir heroicamente y despierta en lo grosero y en lo ínfimo los ímpetus grandes, los absurdos admirables, gracias a los cuales pueden andar por las calles y mirar con desprecio genial, los que tienen el espíritu al ras del suelo" (p. 25).

Gerchunoff llega a afirmar que don Quijote es consciente de su mal pero no se preocupa por curarlo porque es bello. Y su afirmación encuentra buena base en la famosa respuesta que el héroe da al duque que lo interroga sobre si Dulcinea es una mujer imaginaria: "-En eso hay mucho que decir -respondió don Quijote-. Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica, o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo..."³. Por esto el autor sostiene que la verdadera psicología de don Quijote es la del sonámbulo. Recordemos que Gerchunoff no fue universitario ni sabía griego ni latín, sin embargo fue un destacado escritor. Llegó a manejar estupendamente una lengua aprendida, de niño, en las colonias de inmigrantes judíos de Moisés Ville (Santa Fe) y Rajil (Entre Ríos) y que, adolescente y joven, limó decididamente en Buenos Aires. Psicología del sonámbulo (somnus - ambulare: el que se pasea durante el sueño), pero no el del individuo dormido de ojos abiertos y extraviados que realiza una serie de actos automáticos sorprendentes. Creemos que es más que eso. El autor habla de "sonambulismo grandioso". Se refiere, nos parece, a quien se deja llevar o por la idea o por el sueño obsesionantes o por alguna influencia externa que lo hechiza, sin la mayor

³ En esta cita no seguimos a Gerchunoff sino la edición del Quijote de Martín de Riquer.

reflexión o crítica sobre sí mismo.

A este escritor, apasionado devoto de *Don Quijote*, no le pidamos medida u objetividad cuando trata el momento histórico. Cervantes podía "transparentar en forma verídica la síntesis de la época" (p. 37); pero la época es tenebrosa. "Felipe II recubre lo militar de su espíritu con lo monjil, y lo religioso tiene mengua en lo marcial" (p. 38); "la corte es una escribanía inmensa, en que el pensamiento se disimula en padrenuestros, y no pudiendo realizarse el propósito del reinado, éste se concreta en las piedras macizas del Escorial" (p. 39). Los ejemplos de su apasionamiento pueden multiplicarse pero bástenos con lo dicho y con el atrevimiento de suponer así al tío de la mujer de Cervantes en Esquivias: "sacerdote infaltable en las familias rurales de rango, que mezcla a los latines de la misa letras de usura y arriendos de ginovés, no le arma discordia por informal". Ningún dato biográfico cierto avala la aseveración de que el tío de la mujer terminara con la plácida vida conyugal de Cervantes... Después de la execración contra la España "filipisca" y sus demonios, la exaltación: "la lanza y la espada de Don Quijote eternizarán más allá del océano, más allá de los siglos, a la España creadora, a la España genésica de las epopeyas, cuyas estrofas son mundos descubiertos y continentes conquistados" (p. 43).

Entusiasmado con el libro y su autor le cuesta poco llegar al ditirambo. Pongamos un solo ejemplo: "Y pudo reflejar tanta riqueza genial, tanta historia de almas y de épocas en el libro cardinal, precisamente porque no era literato. Era algo distinto. Era escritor, es decir garra creadora pura, vitalidad misma, calor humano que vibraba en la punta de su pluma, como un grito inmenso a flor de labios..." (p. 44). La alabanza no es exagerada, lo que llama la atención es su arrebatado entusiasmo.

Si de arrebatos hablamos, si de entusiasmos buscamos ejemplos, recaemos en el final de esta conferencia que como capítulo inicial abre e introduce en *La jofaina maravillosa*: "¡Benditos sean aquellos molinos que descubrió su lanza! Sus largas aspas envuelven nuestras almas en vientos de honda poesía. Sobre los llanos desolados de la existencia,

... sus siluetas, divinizadas de romántica luna, se recortan en panoramas imaginarios... Acójase a su sombra el garrido mocetón que busca aventuras para probar el temple de su espada y de su ánimo; embístalos, desbriando hacia su imagen quimérica el rocinante de sus sueños inspirados... y así vencedor en el amor y en la muerte, prodigioso de absurdos magníficos, su fama será el rescate de las amarguras, cuando en los venideros tiempos lo glorifique Cide Hamete Benengeli...".

¿Poesía del periodista-escritor? ¿Cuántas veces se ha dicho que el *Quijote* es un juego, una ilusión? Que tras su apariencia cómica hallamos un venero de reflexiones filosóficas que nos asombran. Que tras aparentes frivolidades, se esconde una médula no siempre fácil de aprehender. No sabemos si Gerchunoff había leído a Amiel, pero seguramente hubiese entendido aquella frase de su *Diario*: "Nos alimentamos más de ilusiones que de cosas". Etimológicamente, ilusión es sinónimo de ironía y de engaño; pero, a diferencia de la quimera, supone cosas existentes, y se refiere a la manera en que se nos muestran, nuestra mente se deja engañar. El autor vio la ilusión o, mejor, notó el caudal de ilusiones presentes en el *Quijote* y se divirtió con ellas, reflexionó sobre ellas, trató de seguir el juego de Cervantes, de adivinarlo, admirándolo siempre.

El grueso del libro se desarrolla con el nombre de "Perfiles cervantinos". Se trata de una serie de notas más o menos breves, en las que toca un tema relacionado con el *Quijote* o con alguna otra obra del alcalaíno. Su devoción por Cervantes lo lleva en varias ocasiones a la exageración, por Ej. cuando refiriéndose a *La Galatea* afirma que "todas las novelas pastoriles murieron; apagóse el acento melodioso de las Dianas y de las Floris y sólo vive y perdura el eco de la voz argentina de la pastora que creó don Miguel de Cervantes: quiso hacer una estatua de mármol y como nada podía hacer sin animarlo de fuerza viva, su Galatea ha cobrado el movimiento de las mujeres reales: es una estatua inmortal que en las noches de luna vaga todavía entre las frondas húmedas de rocío" (p. 79-80).

Otras veces nos topamos con mayores atrevimientos;

así, en su afán de simplificar halla un antagonismo entre figuras famosas y enfrenta a San Francisco de Asís con San Ignacio de Loyola; y, sin más ni más, vierte toda su ira en el jesuita fundador: "-Hermano Francisco, -le hace decir a Ignacio en un diálogo imaginario- pierdes tu tímida elocuencia en objetos sin provecho. ¿Para qué convencer a los peces? Los peces no pecan y no tienen con qué rescatar sus pecados. No dejan herencia, no son donatarios de herencias en beneficio de iglesias y de monasterios. Vete a la ciudad. Endereza a la viuda rica hacia la senda devota; reprocha al poderoso sus faltas y perdónale y así contarás con su poder..." (p. 125-126). Francisco es un héroe. Ignacio un impío, autor de libros "descarnados y feos, en que el alma tiritaba como un mendigo en la lluvia" (p. 128). No obstante, la lección del capítulo apunta a la misericordia y la justicia, virtudes de las cuales don Quijote es un ejemplo paradigmático.

Cuando aborda el *Persiles* lo halla de la misma estirpe que el *Quijote*, donde el lector puede hallar la glorificación del sufrimiento y unos amantes generosos. En fin, un libro de amor, cortesía y galantería y su personal interpretación de que si no llegó a ser popular "es porque es antes que un libro de aventuras un libro de intimidad" (p. 146).

Al final del epílogo asistimos, nada más ni nada menos, que a la "canonización" de Cervantes: "numen de las Naciones múltiples, se ha erigido un altar en cada casa. Recémosle así; bendito sea, porque supo decir cosas bellas, ya que sólo las cosas bellas viven y perduran en el tiempo sin fin".

No hay duda de que Alberto Gerchunoff es hiperbólico en sus comentarios. Tampoco de que el autor del *Quijote* y el *Quijote* mismo son sus ídolos, simplemente porque los admira con pasión. En las palabras finales del libro quizá encontremos la clave de su hipérbole y apasionamiento. Su "agenda", su "librito" no se funda ni en la erudición ni en la sabiduría. Es más bien el resultado de la admiración y el amor que profesa al héroe, don Quijote. Por eso el libro puede ser sólo un "cuadernillo" de quien, de a ratos, en ocios hurtados a jornadas fatigantes, hace anotaciones marginales.

... En el curso del libro, hallamos otra explicación esclarecedora. Cuando identifica a don Quijote con Cervantes -"verdadero y único modelo de su héroe", la vida y aventuras del cual son el desdoblamiento de las del autor- y pondera la vida arcádica, tan cervantina y quijotesca, sorpresivamente interrumpe sus reflexiones para, en una especial exhortación, dirigirse al lector que identifica con un joven: "Muchacho que estás meditando en el empleo de tus veinte años: no temas el rigor del camino, no te espante la dificultad del trabajo penoso ni te arredre el peligro de la empresa singular" y, a continuación, lo arenga a conocer las delicias de la Arcadia y a usufructuar de la libertad, singularmente definida en el *Quijote*

No quiere ser ni quiere pasar por un cervantista, pero su mucho amor por el héroe creado por Cervantes y por Cervantes mismo lo hace su admirador. Su libro es "librito", "agenda" por humildad más que por fervor. El lector "ilustre o plebeyo" al que se dirigía en el prólogo ("De lo que estas páginas tratan") se ha convertido en la juventud veinteañera a la que conviene aconsejar o simplemente mostrar "el milagro de la poesía, que otorga tesoros a los que saben amontonarlos"; y para hacer accesible ese prodigio pone en manos del joven lector "un libro en el cual subsista, quizá, mortecino y suave, el aroma de los libros que compuso el grave y avellanado hidalgo".

No es exagerado afirmar que Cervantes en general y el *Quijote* en particular constituyeron en la vida de Alberto Gerchunoff una verdadera obsesión. Su cuento juvenil *Las bodas de Camacho* incluido en su libro también de juventud, *Los gauchos judíos*, publicado con ocasión del Centenario, en mayo de 1910, marca un hito inicial y, por el otro extremo, la muerte lo sorprende, en 1950, cuando escribía *Retorno a Don Quijote*. Perfeccionó su lengua leyendo el *Quijote*, lo llevaba siempre consigo como un breviario, y murió tras concluir el último capítulo de *Retorno*, "Del amor libertado, del amor caballeresco y del amor retórico". Cuando Manuel Kantor quiere resumir los amores del periodista-escritor los enumera así: Don Quijote, Entre Ríos, La Argentina, los judíos. Jovencito, salía de la fábrica donde trabajaba y se plegó a una manifestación pública, luego, una noche

en la comisaría. Evoca el hecho así: "De esta guisa, fresco lector de Don Quijote, me bauticé en el servicio de lo quimérico. Peleé por todas las independencias inconcebibles...". El *Quijote* lo acompañó en su batalladora y extensa labor de periodista. Conviene no olvidar que desde 1904 se desempeñó en quince diarios y en *La Nación* trabajó cuarenta y dos años.

En *Retorno a Don Quijote* -libro póstumo- se lee: "Llamo antiqijotesco a lo que se opone a la posibilidad de empuje, a la aspiración al ennoblecimiento de la vida que realza a la persona humana en su desenvolvimiento social"⁴. En otras palabras, lo quijotesco desborda ya los límites de un libro y adquiere las dimensiones de una categoría universal. El *praedicamentum* quijotesco exalta cualidades individuales y sociales para llevarlas a un nivel de excelencia. Es también un concepto de vasto alcance bajo el cual se ordenan ideas y hechos. Usando de ese alcance en el campo de la excelencia y de esa enorme amplitud en el campo ideal y fáctico, Gerchunoff ha escrito algunos breves ensayos que se reúnen en libro. Resulta casi extravagante que incluya en el libro un capítulo titulado "Monsieur de Voltaire y el Quijotismo", pero, a su modo, justifica tal título contándonos la historia de la valiente conducta de Voltaire frente al caso del comerciante de Tolosa, ejecutado por decisión del Parlamento, fundada en falsos testimonios. Así, el polígrafo francés que "no estimaba excesivamente a Don Miguel de Cervantes Saavedra, por ignorar su idioma... se quijotizó hasta afrontar con valerosa tenacidad a los follones y malandrines que torturaron, condenaron y mataron a un hombre inocente...". Hechos de valentía notables lo llevan, con explicaciones mínimas, a señalar rasgos quijotescos en Víctor Hugo, Zola y Anatole France.

En otro capítulo nos habla de un juez francés de la segunda mitad del siglo XIX, quien llegó a tropezar con graves obstáculos porque sus sentencias se fundaban más que en la erudición abogadil en la justicia simple y concreta

⁴ Alberto GERCHUNOFF. Retorno a Don Quijote. Buenos Aires, Sudamericana, 1951. p. 97-98.

de un hombre prudente. Estaba influido por el *Quijote*, su libro de cabecera. Y nos sorprende aún más cuando leemos que el juez inspirado lo era por "el espíritu de Don Quijote, que por ser un hálito de piedad, de consoladora misericordia, de callado e indefectible coraje, es una de las tantas manifestaciones del Espíritu Santo".

"Mi maestro, mi amigo grande, mi hermano altísimo, mi amparador y mi animador bienamado", dice agradecido de Roberto Payró, en el capítulo que titula "Un Quijote argentino", dedicado a exaltar la acción del escritor, cuando desde Bruselas denunciaba, a través de *La Nación*, la ocupación alemana. En palabras de Gerchunoff, "cumplió con su misión quijotil de escritor y publicista, de huésped de una ciudad asolada por una nube de vándalos". Y, a continuación, nos descubre algo muy interesante: era Payró quien insistentemente lo instaba a leer y releer el *Quijote*.

Más adelante, en otro de los ensayos, nos habla de la caballería y de la novela de caballerías. Desde nuestra perspectiva de casi fines de siglo, la lección no resulta valiosa ni actualizada. Sin embargo, cuando luego habla de los "nuevos" caballeros andantes, la lección es permanente: "Esos emigrados peninsulares, hidalgos desguarnecidos de doblones, residuo de las guerras españolas en Italia y en Flandes, prófugos de presidios, caminadores sin oficio, porcarizos y comerciantes, soldados sin ocupación y sin paga, engendraron pueblos y colocaron en la América toda, en el hemisferio colombino, hitos de naciones". Y, a continuación, el *quid* de la lección: "el quijotismo, el impulso hacia lo personalmente fuerte, tornó posible el descubrimiento y el sometimiento de América, la implantación del idioma y de la religión de la metrópoli por un puñado de buscadores de oro, de buscadores de maravillas".

Cuando en "Don Juan Montalvo y el quijotismo" se preocupa de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, pese a la admiración que le produce, llega a la conclusión de que el ecuatoriano "incurrió en la equivocación de escribir más lindamente, más cervantinamente que Cervantes". A pesar de sus méritos se halla en la prosa de Montalvo un "tufo arcaizante y su dejo arqueológico". Esto, claro está, bien lejos de la obra original y creadora de Cervantes que

introdujo en la lengua el neologismo, vocablos foráneos "y mezcló al léxico culto las voces que su oído de músico callejero captaba...". De *oración que merecería ser famosa* designa Borges a esta expresión en el prólogo del libro. En fin, en el quijotesco Montalvo fue más valiosa su vida que el remedo de la novela de Cervantes.

En el mismo año en que se publica *Retorno a Don Quijote*, aparece, editado por la Universidad de Buenos Aires, el valioso ensayo de Emilio Carilla titulado *Cervantes y América*, quien, casi al pasar dice: "En lugar aparte, en el camino que conduce de la glosa a la crítica erudita, *La jofaina maravillosa*, de Alberto Gerchunoff, "Agenda cervantina" construída en una prosa límpida y que abre emocionalmente el gran mundo del poeta español a lectores incipientes"⁵. El tiempo ha pasado pero este juicio sigue teniendo valor. Queda por decir que en *Retorno a Don Quijote* hallamos también un valor didáctico permanente, un llamado a la conciencia y a los sentimientos del lector para mostrarle el gran mundo de Don Quijote pero ahora exaltado a través de hombres inquietos y sobresalientes movidos por un mismo espíritu esencial: el espíritu quijotesco.

Gerchunoff ha sido perseverante, es decir, con constancia y firmeza, desde su tierna juventud y hasta su muerte, admiró al *Quijote* y a Cervantes a su manera y a su manera lo ha mostrado. Ha querido invitar a sus lectores hasta con obstinación a participar del mundo maravilloso de las letras que cuaja en el gran libro. Parafraseando a Lulio -y no es irreverencia- diremos que su perseverancia se ha cifrado en la bienaventuranza y la tribulación del amigo que, fuerte, paciente y esperanzado, amó, honró y sirvió al libro, protagonista y autor admirados⁶.

5 Emilio CARILLA. *Cervantes y América*. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires, 1951. p. 21.

6 Cfr. Reimundo LULIO. *Libro del amigo y del Amado*. 83. p.82.

**POESIA NEGRISTA Y VANGUARDIA LITERARIA:
LUIS PALES MATOS**

*Gloria Videla de Rivero**

Manifestaciones vanguardistas en Puerto Rico en la década del 20

El vanguardismo en Puerto Rico intensifica y precipita el proceso post-simbolista que se canalizó previamente en el modernismo y post-modernismo.

Los historiadores del modernismo en Puerto Rico destacan la orientación nacional e hispánica que predomina en la versión puertorriqueña de este movimiento¹. En esta orientación influyen los condicionamientos socio-políticos de la época. Como resultado del tratado de París, que puso fin a la guerra entre Estados Unidos y España, el 18 de octubre de 1898, la bandera norteamericana comienza a ondear en los palacios, fuertes y castillos de San Juan de Puerto Rico.

* Universidad Nacional de Cuyo-CONICET.

¹ Cf. Félix FRANCO OPPENHEIMER. Imagen de Puerto Rico en su poesía. Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1972. p. 133 y ss.

...
 "...Surgen entonces dos bandos: los que aman esa tradición hispánica, esa lengua y la autoctonía nacional, que levantaron su voz de protesta, y los que ceden llevados por el nuevo orden de cosas..."²

La literatura se interesa por afirmar los valores de la raza, lo telúrico, la tradición.

El centro del modernismo es la *Revista de las Antillas* (1913-1914) fundada por Luis Lloréns Torres (1876-1944), considerado por muchos el poeta nacional de Puerto Rico.

En dicha revista, Lloréns Torres publicó, en 1913, un grupo de poemas titulados "Visiones de mi musa", precedidos de sus teorías estéticas: *pancalismo* (todo es bello) y *panedismo* (todo es verso), que más tarde amplió en el prólogo de *Sonetos sinfónicos* (1914)³.

A los dos "ismos" mencionados, vinculados con el modernismo, se agrega una proliferación de movimientos de intención vanguardista, durante la década del 20, que han sido ya valiosamente historiados y antologados por algunos de sus protagonistas⁴.

Su primera manifestación es el "diepalismo" (1921) representado por Luis Palés Matos y José De Diego Padró. El "euforismo" (1922), de Vicente Palés Matos y Tomás Batista, exhorta a la ruptura con el verso sentimental y preciosista del modernismo y valora la actualidad o modernidad como materia poética (maquinismo, vitalismo).

2 *Ibid.* p. 134.

3 Luis HERNANDEZ AQUINO. *Nuestra aventura literaria (Los ismos en la poesía puertorriqueña, 1913-1948)*. Santo Domingo, Editore Arte y Cine, 1984. 212p. 2 ed. Puerto Rico, Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1986. Cap. I: "Pancalismo y panedismo". En adelante citaremos por esta edición.

4 Cf. Vicente GEIBEL POLANCO. "Los "ismos" en la década del veinte". En *Literatura puertorriqueña: 21 conferencias*. Barcelona, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980. p. 4-27; L. HERNANDEZ AQUINO: *Op. cit.*; Angel VALBUENA BRIONES y L. HERNÁNDEZ AQUINO. *Nueva poesía de Puerto Rico*. Madrid, Cultura Hispánica, 1952.

El grupo de *Los Seis* (1924) tiene propósitos semejantes en lo literario y se pronuncia además contra los males sociales. El "vanguardismo" o "girandulismo", postulado por Evaristo Ribera Chevremont (1924-1925) distingue entre modernidad y novedad, que es "el descubrimiento de nuevos aspectos de las cosas". Esta última tendencia postula innovaciones en la versificación, en el ritmo, en los temas y en el proceso creador.

El "noísmo" (1925-1928), representado por Vicente Géigel Polanco, Vicente Palés Matos y otros, apuntó a la renovación literaria y a la social, con negaciones y contradicciones dadaístas y exhortaciones a un panamericanismo. En los representantes del movimiento influyó la lectura de *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre. Como resultado, se acentúa la tendencia sincrética, con predominio del dadaísmo. Uno de sus integrantes, Emilio Delgado, se orientó definitivamente hacia el marxismo.

El "atalayismo" (1929-1931) fue anticipado en sus propuestas por "El hospital de los sensitivos". Estuvo representado por Graciany Miranda, Alfredo Margenat, Clemente Soto Vélez, Fernando González Alberty y Luis Hernández Aquino, entre otros. Las primeras publicaciones vinculadas con el grupo "Atalaya de los dioses" están muy cerca del modernismo, con influencia de Herrera y Reissig. Luego evolucionaron hacia el vanguardismo, particularmente por obra de Alfredo Margenat, quien define al poema atalayista como afín con el ultraísta y el cubista⁵.

En 1929 aparecen los tres manifiestos atalayistas, el primero, firmado por Clemente Soto Vélez, con influencias futuristas; el segundo, del mismo autor⁶ y el tercero, firmado por Graciany Miranda Archilla⁷. El movimiento tuvo también

5 "Nuestros módulos estéticos. El poema atalayista. En El Imparcial. 27 jul. 1929, s. p. (Cf. L. HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. p. 102).

6 "Acracia Atalayista". En El Tiempo. 18 set. 1929 (En L. H. AQUINO. Op. cit. pp. 248-249).

7 "Decálogo atalayista". En El Tiempo. 1º oct. 1929, p. 8. (Cf. Op. cit. pp. 250-252).

... sus "veladas", sus adeptos y sus detractores. A partir de 1930 el grupo recibe influencia nacionalista, por reacción contra la política de Estados Unidos. Miranda Archilla sostiene entonces que la vanguardia no es un hecho literario sino político⁸. Los libros atalayistas son posteriores. *Responso a mis poemas náufragos* (1931), de G. Miranda Archilla; *Grito* (1931), de Fernando González Alberty, *Niebla lírica* (1931), de L. Hernández Aquino, y *Atalayando vibraciones* (1931), de René Golman Trujillo. El atalayismo se proyectó hasta 1935. Con su sentido experimental, cierra este período de eclosión de "ismos" puertorriqueños vinculados con las "vanguardias históricas" europeas. Se podría aún mencionar el grupo Meñique, cuyo principal representante, Francisco Manrique Cabrera, publicó, en 1930, romances con influencias lorquianas.

El vanguardismo puertorriqueño, por la prodigalidad de sus manifestaciones, constituye un corpus rico para una teorización sobre el vanguardismo hispanoamericano. Vistos en su conjunto, estos "ismos" son movimientos minoritarios, muy semejantes entre sí, a pesar de ciertos matices que los diferencian.

En ellos hay que distinguir lo programático de lo realmente llevado a cabo en la creación poética. Todos estos "ismos" fueron pródigos en manifiestos atrevidos, que generalmente son más revolucionarios que los poemas que los ilustran⁹.

Analizaremos brevemente algunos aspectos a partir, sobre todo, de los manifiestos.

1. *Relación con el pasado literario, particularmente con el modernismo.* Casi todos los manifiestos exhortan a la ruptura con los *clisés* modernistas, con "el verso matiz" y "los sentimentalismos dulzones"¹⁰; a la negación del

8 Cf. "Epístola a los atalayistas". En Alma Latina, 11 jun. 1931. cit. por L. HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. p. 110.

9 Cf. Ibid. pp. 227-252.

10 "...Acabamos de una vez y para siempre con los temas teatrales, preciosismos, camaleones, artificios! Cantemos a lo fuerte y útil, lo pequeño y potente...": "Manifiesto euforista". En El Imparcial, 1 nov. 1922 (En HERNANDEZ AQUINO, Op. cit. p. 227).

pasado literario, a la "desliteraturización", es decir, al abandono de los códigos poéticos vigentes:

"Desliteraturicémonos. Matemos el cisne y el ruiseñor. Yo proclamo el imperio de la rana, esa joya de porcelana verde prendida en el seno oscuro de los charcos."¹¹

Sabemos que el proceso que intenta una "desliteraturización"¹² había comenzado ya con el post-romanticismo (la "poesía natural, breve y seca" que define Bécquer, la poesía separada de la prosa sólo por el ritmo, que postula Campoamor en su *Poética*, los voluntarios prosaísmos de Manuel Machado en su línea de *El mal poema*, los prosaísmos lugonianos que buscan romper un clima poético, y tantos otros ejemplos). González Martínez exhorta a torcer el cuello al cisne y a mirar al eterno búho, en 1911. Ribera avanza un poco: proclama "el imperio de la rana" y a ella le canta (cf. "Motivos de la rana")¹³.

La negación del pasado es aún más violenta en el "noísmo", que desea "romper no sólo con la tradición literaria, sino también con las esencias, los valores":

"Urge borrar lo sido, tachar el pasado, y afirmar sobre las nuevas arrogancias de una vida nueva. No creer: dudar, negar. Pararse en medio de la multitud que sigue mansamente los caminos trillados y vencerla, y echarle encima la norma: ¡NO!; ¡NO!; ¡NO!...

Exaltamos la personalidad en la revolución

11 E. RIBERA CHEVREMONT. "El hundero lanzó la piedra". En Puerto Rico Ilustrado. 12 ab. 1924. s. p. (transcrito por HERNANDEZ AQUINO. p. 234).

12 "Y todo el resto es literatura". dice Valiaine en su "Arte poética", afirmación hecha -según Borges- en "excelente literatura".

13 En El Imparcial. 11 jui. 1925. Transcrito por L. HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. pp. 179-181.

destructora. Nos queda mucho por hacer, más por rehacer, y todo por destruir..."¹⁴

... 2. *La reflexión sobre el hecho estético.* En estos programas estéticos se observa también la reflexión sobre el proceso creador, con indudable influjo del cubismo y del creacionismo:

"Vivamos en la Naturaleza, pero no para copiarla ni para imitarla, sino para revelarla y plantar la Vida sobre la Nada y superar la Creación en su vértigo de esencias y formas"¹⁵.

Esta tácita alusión a la estética creacionista, se hace explícita en un "Llamamiento" a los jóvenes, que publicó Ribera. Allí los exhorta a no quedar rezagados en el movimiento "bajo cuyos pabellones se riza la cabellera de la musa de los Huidobro"¹⁶.

3. *La recepción americana de la influencia europea.* El proceso de búsqueda de la identidad específica del arte hispanoamericano no será totalmente desplazado por el "internacionalismo" de las vanguardias. Explica Félix Franco Oppenheimer que, ante los hechos políticos: "Surge la disyuntiva de ser hacia afuera o ser hacia adentro, universalistas sin raíces o nacionales con fruto propio... Queremos ser nosotros pero sin rechazar lo de fuera. Es así como se gesta la conciencia de autoctonía, a veces con soberbia intelectual, que dará origen a movimientos de vanguardia, demostración evidente de que estábamos alertas al pulso creador del

14 S. QUIÑONES, V. PALES MATOS, V. GEIGEL POLANCO, E. DELGADO y otros. "Gesto. incitación del grupo; No!". En El Imparcial. 17 de oct 1925 reproducido en L. HERNANDEZ AQUINO Op. cit. pp. 244-245.

15 E. RIBERA CHEVREMENT. "El hundero lanzó la piedra". 1924. Op. cit. p. 235.

16 Ibid. p. 66.

mundo pero celosos a la vez de nuestro sentir, soñar y crecer colectivo"¹⁷.

El vanguardismo puertorriqueño tiene un fuerte influjo europeo, sobre todo ultraísta, futurista y creacionista, pero asimilará los datos inmediatos de la realidad-entre ellos, la presencia de elementos culturales afro-antillanos-, o transformará con sutiles adaptaciones al propio talante, las influencias recibidas.

La superposición de estilos. También en este corpus puede constatarse lo afirmado por A. Uslar Pietri con respecto a "lo criollo en literatura". En sus manifestaciones "nada termina y nada está separado. Todo tiende a superponerse y a fundirse"¹⁸.

Muchas de las más atrevidas postulaciones vanguardistas son, en realidad, intensificación de procesos postmodernistas. Pero más aún, modernismo y vanguardia conviven no sólo en un mismo autor, sino también en un mismo manifiesto o en un mismo poema.

En cada uno de los "ismos" reseñados que se van sucediendo, hay un cierto adanismo que es parcialmente falso, pues lo que se proclama y hace no es esencialmente distinto de lo anticipado por diepalistas y euforistas, aunque puedan variar acentos o matices con respecto a las primeras manifestaciones de la vanguardia puertorriqueña.

Por otra parte, la coexistencia del "grupo Meñique" con el atalayismo (lorquismo y vanguardismo) supone la superposición de estilos literarios, que en Europa se han dado diacrónicamente, con una relación evolutiva (en este caso ultraísmo y generación del 27 en España). La superposición en el tiempo del lorquismo con manifestaciones que en Hispanoamérica reelaboran las vanguardias sintetizadas en el ultraísmo español (aunque no forzosamente conocidas

17 F. FRANCO OPPENHEIMER. Op. cit. p. 55.

18 A. USLAR PIETRI. "Lo criollo en la literatura". En Breve historia de la novela hispanoamericana. Caracas-Madrid, Edime, 1954. Citado por G. DE TORRE. Claves de la literatura hispanoamericana Bs. As., Losada, 1968, p. 40.

por esa vía), es muy frecuente¹⁹.

Los dos vanguardias. Los diversos "ismos" que se manifiestan en esta época en Puerto Rico pueden ilustrar también algunas de las formas de relación entre vanguardia estética y vanguardia socio-política. En general, la intención renovadora que manifiestan es predominantemente de índole estética, pero algunas veces ésta converge o se mezcla con motivaciones sociales o políticas. Esa confluencia está ya presente en el grupo de *Los Seis*, preocupados por promover en la opinión pública "la discusión de los temas cardinales de la actualidad puertorriqueña"²⁰, pero se acentúa con el "noísmo" cuya negación sobrepasa lo literario:

"Por eso alzamos nuestra hacha demoledora contra la literatura zonza, de gimoteos estériles; contra el verso afeminado; contra la prosa charlatana y mendaz; contra los pontífices del preceptismo... contra este espantoso sistema social que atrofia las iniciativas y enerva los talentos; contra el utilitarismo y la moral puritana, contra la seriedad; contra los dogmas...²¹

La intención panamericanista, que ya había estado presente en el euforismo (Vicente Palés Matos participa en ambos movimientos) se insinúa en el manifiesto noísta:

"...Pongamos nuestra estética en armonía con las cataratas del Niágara y que se abra

19 El surquismo, particularmente el del Romancero gitano, es asimilado en los distintos autores hispanoamericanos desde diferentes estéticas: a veces desde un postmodernismo sencillista (Alfredo Bufano) otras desde un ultraísmo o creaciónismo (Enrique Ramponi), entre otras variantes.

20 V. BEIGEL POLANCO. Op. cit. p. 14.

21 Del noísmo-gesto. Incitación del grupo. ¡Nu!". En El Imparcial, 17 oct. 1925, p. 2 (HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. p. 241).

la emoción como la boca del Orinoco... Proclamemos la gran República del Pensamiento Americano..."²²

La presencia en este movimiento de Emilio Delgado, que se orientó hacia el marxismo, acentuó la tendencia socio-política, hasta entonces débil, sobre todo en la revista *Hostos* (1929), dirigida por Delgado.

El grupo atalayista desde 1930, como hemos dicho, recibió influencia nacionalista, por reacción contra la política de Estados Unidos.

A pesar de estos contactos con lo político-social, los "ismos" puertorriqueños en la década del 20 buscan, sobre todo, la renovación estética y un cambio general en las costumbres y concepciones vitales.

La lectura de los poemas no cambia sustancialmente lo observado en los manifiestos. Se canta al "Padre Tornillo" (Vicente Palés Matos)²³, al Progreso²⁴, a la rana, a los seres y cosas del mundo cotidiano, en los que se procura descubrir o crear nuevas relaciones, por medio de personificaciones y metáforas, en procura de visiones inéditas:

"En el horizonte el sol marino
cosía una vela blanca.
En el esquife de una ola
yo embarqué
una
mirada"²⁵

Sólo por excepción, estas creaciones reemplazan el tono humorístico y lúdico por otro más grave, reminiscente

22 *Ibid.* p. 243.

23 "Cantu al tornillo". *Ibid.* pp. 177-178.

24 V. PALES MATOS. "Say", *Ibid.* p. 54.

25 E. RIBERA CHEVREMONTE. "Esbozo". *Ibid.* p. 68.

del expresionismo, como en "Proyecciones", de Géigel Polanco, que canta a la insurrección humana:

... "Corazones húmedos de auroras por las laderas
de las montañas.

Multitudes insurrectas

.....
Claras voces disidentes,
polarización de todas las locuras
en un extraordinario gesto emancipante.

Recio perfil de los Prometeos:
Espartaco, Lutero, Bolívar, Karl Marx.
Voluntades erectas.

Puños levantados contra los siete pecados
y las siete virtudes y los siete silencios de la
muerte.

Rebelión de los hombres y las aguas y las tierras
en la clara mañana presentida

Culminación de la epopeya humana
en los rojos penachos del Espíritu."²⁶

La renovación del lenguaje poético. El mayor aporte experimental del vanguardismo puertorriqueño reside en los juegos verbales de los diepalistas, que alcanzarán su máxima eficacia en la poesía negra de Palés.

El nombre diepalismo proviene de la combinación de los apellidos de sus fundadores: Luis Palés Matos y José De Diego Padró. Si bien algunas noticias sobre los "ismos" (particularmente sobre el imaginismo) se habían difundido con anterioridad, el diepalismo es el primer intento grupal. Su génesis fue explicada por José De Diego Padró:

"Nos reencontramos en el viejo Ateneo. Para esa época, en el año 1921, resonaban en Puerto Rico las escuelas francesas de

²⁶ *Ibid.* pp. 186-187.

posguerra y circulaban libros sobre las mismas. Creímos Luis Palés y yo que se podía hacer una nueva escuela, a base de la onomatopeya, supliendo lo lógico por el valor fonético del poema."²⁷

El 7 de noviembre de 1921 aparece en *El Imparcial* el poema "Orquestación diepálica", de Luis Palés Matos y J. De Diego Padró, con mucho del disparate del ultraísmo hispánico, pero con una mayor insistencia en el recurso onomatopéyico, que intenta captar sintéticamente las voces del agua, del viento y de los animales del campo, en una noche de embrujamiento lunar:

"Ja- já, ji- jí, uf! La carcajada
y la tertulia de los buhos isó Cromos!
Be- eh... Se yergue en dos patas el cabro...be-eh,
y en la lejanía: do-re-mi-fa-sol,
pío, pío, pío, rui-rui-se-ñor, se-ñor-or...
pzzzzzh, del grillo ríspido y lunático.

¿qué se aproxima si-gi-lo-sa-men-te?
chaf, chaf, chaf, chaf; ohr-án-ohrr-áu-au,
y un buey remoto y cósmico en la bruma
la emprende con los perros trasnochados.
Chrrr-áu-áu-mmmuuuece...en la ultranoche
pasa humoso y tremendo como una sombra astral.
Las últimas estrellas demacradas
danzan sobre la niebla vagamente,

.....

Pit...pit... pit... co-quí-co-co-quí...quí...
Pitirr-pitrr, chi-chichichuí, chi-chichichuí...
Chocla, chocla, cho cla, mmeee...
Caaacaracaca, pío, pío, caaacaracacaaa...
Juá, juá, juá, juá; uishe-ó, uishe-ó uishe-ó...
Cucurucú ¡qui qui ri qui ¡Cocorocó!"²⁸

27 *Ibid.* p. 42.

28 *Ibid.* p. 166.

La composición no merece nuestra atención como logro artístico, pero sí como propuesta, como experimentación que tendrá éxito en la posterior poesía afroantillana de Palés. Algún cultismo ("isócromos") nos recuerda al estilo del Guillermo de Torre ultraísta, pródigo en estos términos,²⁹. El "buey remoto y cósmico" también parece proceder de la tendencia a atribuir dimensiones cósmicas a los seres terrestres, propia del cubismo y del creacionismo y que Diego y Palés pudieron captar a través del ultraísmo, ya que aún no conocían al creacionismo en su fuente huidobriana, según se desprende de la declaración programática que transcribiremos.

La desjerarquización de la magia nocturna (carcajadas, el cabro en dos patas, las estrellas demacradas, los ríspidos sonidos onomatopéyicos...) marca la ruptura con la tradición modernista que, heredera del romanticismo, presenta noches ennoblecidas, misteriosas, profundas, sugerentes, puentes entre la tierra y lo infinito, ámbitos propicios para el amor. (Recuérdense los "nocturnos" de Darío, de José Asunción Silva, de Lugones- "Flores y estrellas", por ejemplo-, o el "Nocturno", 1917, de Lloréns Torres).

Sin embargo, la propuesta de experimentación vanguardista más importante del diepalismo es la utilización de la onomatopeya como un medio de expresión sintética que suplanta a la descripción prolija. Obviamente no es un "descubrimiento" en sentido estricto, ya que la materia fónica expresiva (onomatopeya, aliteraciones, ritmo verbal sugerente, simbolismo de los sonidos y otras formas de lo que Ingarden llama *nivel textual fónico lingüístico*) es de antiquísimo uso. Ya Platón había teorizado sobre la sugestión simbólica de los sonidos y las antiguas retóricas habían descrito la "armonía imitativa" (1. "Cierta conveniencia vaga del sonido dominante con el pensamiento". 2. "Imitación de un objeto por medio de sonidos. a. imitación de sonidos por medio de sonidos. b. imitación del movimiento de los cuerpos. 3. sugerencia por medio de sonidos de las

29 Cf. "Manifiesto vertical" (1920) o el libro Hélices (1923).

conmociones del ánimo)³⁰. Por otra parte, en una tradición muy próxima, los modernistas y postmodernistas habían dominado todas las sutilezas de las posibles combinaciones de fonemas (Darío, Juan Ramón Jiménez, Lugones, por citar sólo algunos)³¹.

Pero el recurso asumido por la vanguardia puertorriqueña, sin romper del todo con la tradición³², acentúa dos aspectos: 1. La intención de reemplazar por este medio las descripciones, proscriptas en varios programas ultraístas o vanguardistas. 2. La preferencia por un discurso alógico, que comunica sensaciones o sentimientos más que conceptos. Esta intención, aún en una etapa de tanteo, se explicita en un breve texto programático que, firmado por los autores del poema, acompaña su publicación. Allí aluden a los movimientos europeos que buscan dar a la poesía "cierta concentración estética, de modo que las más altas concepciones de belleza queden sustancialmente sugeridas". Declaran conocer varias orientaciones: "imaginismo, impresionismo, unanimismo, ultraísmo, cubismo, futurismo y dadaísmo, todas con altísimas mentalidades de vanguardia"³³.

Señalan luego la divergencia del "diepalismo" con respecto a las escuelas nombradas:

"Ahora bien, ninguna de estas novísimas escuelas señala un modo sintético de expresión, utilizando la onomatopeya y nosotros, con

30 Cf. José GOMEZ HERMOSILLA. Arte de hablar en prosa y verso, 1826.

31 Manuel MACHADO, en La guerra literaria, teorizó sobre la sugerencia de algunos sonidos, quedando así explícita, como en el caso de las "Vocales" de Rimbaud, la actitud de reflexión sobre el fenómeno.

32 Juan Ramón Jiménez marcó un hito en el proceso, por el uso rítmico y sinestésico de ciertos fonemas, por ejemplo en "Verde verdadero", donde logra cruces de sensaciones musicales y coloristas muy sugestivas (en Baladas de primavera, 1907).

33 L. HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. p. 166.

el fin de agilizar las actuales normas de la poesía hemos intentado en el trabajo precedente dar la impresión de lo objetivo, por medio de expresiones onomatopéyicas, del lenguaje de aves, animales e insectos, sin recurrir a la descripción anchurosa y prolija que sólo viene a debilitar la verdad y la pureza del asunto".³⁴

La originalidad proclamada no es total. Palés y De Diego captan elementos de una poética que estaba en el aire de las vanguardias: la búsqueda de un lenguaje "puro", espontáneo, alógico. Ya Marinetti había hablado de una "onomatopeya abstracta" que no correspondía a ningún ruido de la naturaleza³⁵. El dadaísta Hugo Ball había propuesto una poesía puramente acústica, reducida a una emisión de sonidos. Este poeta buscaba signos vírgenes, que le permitieran religarse con los orígenes, cuando el hombre en el Paraíso hablaba un lenguaje secreto, capaz de comunicación extática con la creación³⁶. Los surrealistas también buscaron la esencia "mágica" o "paradisíaca" del lenguaje. Por la combinación de sonidos sin contenido lógico se intentó llegar al absoluto poético (el irracionalismo total).

La deconstrucción del lenguaje en sus diversos niveles en el caso particular que analizamos, el énfasis en la onomatopeya, se queda con gran frecuencia en el juego humorístico, o -como en el caso de la poesía negra de Palés Matos- en la sugestión sonora y rítmica y en la creación de una atmósfera de magia y reiteración ritual, que anula el devenir temporal diacrónico y superpone tiempo pasado en tiempo presente.

³⁴ Ibid. p. 188.

³⁵ Cf. MARINETTI. "El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica" (1914).

³⁶ Cf. A. MARINO. Op. cit., p. 743, quien cita a Hans RICHTER. Dadá. Art and Anti-Art. New York, 1965. p. 44 y a Mircea ELIADE. Mythes, rêves et mystères. Paris, 1957. pp. 80-88.

Pero en sus postulaciones extremas, la independencia de la imagen acústica con respecto a un significado, así como otras vías de deconstrucción propuestas por las vanguardias, llevarán a diversas metas. El énfasis en los significantes vacíos de significado puede ser un paso dialéctico para reemplazar una concepción cultural por otra (por ejemplo, la visión marxista de la historia y de la cultura) o puede conducir a la renuncia a toda comunicación, al silencio, al nihilismo. Por la deconstrucción del lenguaje se llegará al vaciamiento del sentido, a la explosión de los significantes divorciados de los significados, poesía hecha de signos sin significación, poesía abstracta o asemántica, fonética o visual. Algunos creyeron poder encontrarse, por este camino, con el verbo original: deconstruían para reconstruir. Otros llegaron y llegan a la nada. Renovación del lenguaje, antilenguaje, no lenguaje, lenguaje del silencio, son grados de las propuestas de las vanguardias y postvanguardias.

La reflexión sobre la propuesta diepalista nos trajo, prospectivamente, casi hasta nuestro presente. Volvemos a Puerto Rico de 1921.

Diego de Padró publica, experimentando tímidamente estos principios, "Fugas diepálicas": en el poema, el yo lírico oye, o cree oír, fugas musicales, sonidos asociados con diferentes instrumentos (fagot, marimba, triángulo, arpa, violín...) y con diferentes culturas, épocas, sitios, atmósferas, hasta llegar a la sugerencia negra:

"Timbal y platillos: Tun- tun- tun-cutún cun
tún..
cutúncuntún... claz. claz... cutúncuntún... tún...
Es la llotentocia... Tribus de ébano:
mandingues, asanteos, y yelofes...
Tierras ásperas y candentes... Ceremonias dia
bólicas...
Pintorescos tatuajes... Taparrabos...
Danzas en el corazón de las selvas oscuras...³⁷

37 L. HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. p. 48. El poema completo: Ibid. pp. 167 y ss.

El diepalismo, por su insistencia en la sonoridad del poema, marca un hito en el encuentro de la poesía negra y las vanguardias. Luis Palés sabrá aunar ambas líneas con excelencia. Esta fue la principal contribución del diepalismo, movimiento breve, que despertó en su momento algunas adhesiones y algunas sátiras mordaces³⁸.

Ya en la década del 30, Palés Matos y De Diego Padró se enfrentarán en una polémica en torno al antillanismo literario (defendido por Palés) y al universalismo, al que exhortaba De Diego³⁹. Discusión, en última instancia, orientada a la concepción teórica, programática de la literatura, ya que en la manifestación de los textos, el antillanismo de Palés no le quita universalidad a sus poemas, sino que le brinda el sustrato particular para la expresión artística de lo humano universal.

Poesía negrista y vanguardismo.

Poesía negrista y poesía de vanguardia constituyen dos líneas poéticas de diferente historia y de diferente índole que se encuentran e interinfluyen en varios países iberoamericanos durante la década del 20, enriqueciéndose mutuamente.

La poesía negrista. La poesía negrista, negroide, afro-americana o mulata es "poesía de contraste y asimilación de culturas, expresión del hombre de color o del blanco que lo interpreta, a través de las modificaciones ambientales sufridas por el trasplante y volcada en el molde de las lenguas europeas naturalizadas en América"⁴⁰. El

38 Cf. L. HERNANDEZ AQUINO. Ibid. pp. 44-45 y V. BEIGEL POLANCO. Op. cit. pp. 9-10.

39 Cf. L. HERNANDEZ AQUINO. Op. cit. pp. 48-49.

40 Emilio BALLAGAS. "Situación de la poesía afro-americana". E. Oscar FERNANDEZ DE LA VEGA, y Alberto PAMIEZ. Iniciación a la poesía afroamericana. Miami, Ediciones Universal, 1973. p. 37.

negrismo literario expresa, pues, una mezcla de idiosincrasias (de negros, blancos y mulatos), es un arte de relación entre razas y culturas, arte que deriva de la "transculturación", de la americanización de los negros, arte fuerte, oscuro como la persistencia del ancestro; dulce y suave por la influencia del medio americano⁴¹.

Ballagas recoge antológicamente tanto sus manifestaciones en España como en el ámbito hispanoamericano⁴². De la lectura de este conjunto de poemas, podemos extraer un abanico de características, ya temáticas, ya formales.

En España, el antólogo encuentra testimonios que se remontan a fines del siglo XVI. Recoge una "Letra" de esa época, ya con el ritmo, la musicalidad y la imitación de la defectuosa fonética española en boca de los negros:

"Anda, vete con Dios, moreno,
aquí quiere negro morí santero..."⁴³

Lope de Vega, en el siglo XVII, incluye en sus comedias letras para canto y baile que imitan la modalidad expresiva de los negros:

"De culebra que pensamo
mordé a María lo pé,

41 Cf. Ibid. p. 10.

42 Cf. Emilio BALLAGAS. Antología de la poesía negra hispanoamericana. Madrid, Aguilar, 1944. 290p. y del mismo autor: Mapa de la poesía negra americana. Buenos Aires, Pleamar, 1946. 324p. Ambas antologías incluyen prólogos del compilador.

Otras antologías: Cf. Ildefonso Pereda Valdés. Antología de la poesía negra americana. Santiago de Chile, Ercilla, 1936. 155 p.; Los mejores versos de la poesía negra. Bs. As., Nuestra América, 1956. 40 p.; Aurora de ALBORNOZ y Julio RODRIGUEZ LUIS. Sensaemayá: la poesía negra en el mundo hispanohablante. Madrid, Orígenes, 1980. 320p. (incluye antología, introducción crítica, vocabulario y bibliografía). Si bien estas antologías remontan las primeras manifestaciones de poesía negrista española al Siglo de Oro, estudios más recientes señalan su existencia ya en la Edad Media. Cf. Peter RUSSEL. "La poesía negra de Rodrigo de Reinosa", en Temas de "La Celestina". Barcelona, Ariel, 1978. pp. 377-406.

43 Mapa.... p. 274.

turo riamo, turo riamo,
 ¡he, he, he!
 y a bailar venimo
 de Tumbuctú
 y Santo Tomé
 ¡He, he, he!..."⁴⁴

Luis de Góngora, Salvador Rueda, M. de Unamuno, Federico García Lorca, Rafael Alberti, son algunos de los autores que ofrecen interesantes testimonios de poesía negrista.

Esta es cultivada en Iberoamérica desde el siglo XVII. Uno de los primeros textos es un villancico de Sor Juana Inés de la Cruz

"...¡Tumba, la la, la! ¡Tumba le, le, le!
 que donde ya Pilico isolaba...
 no quedé!..."⁴⁵

Centroamérica, incluyendo al polifacético Rubén Darío, Sudamérica y -sobre todo- las Antillas, ofrecen variadas muestras de esta línea poética, hasta llegar al período que particularmente nos interesa: el de la década del veinte y su prolongación en los años treinta.

Entre los principales motivos de la poesía negrista figuran: la transposición de bailes de origen africano o de sonidos de instrumentos; las danzas de las iniciaciones nánigas⁴⁶; la fusión de creencias mágicas con elementos religiosos tomados del santoral o del ritual católico; la exaltación de las formas esculturales de la mujer negra o de la excitante belleza de la mulata; el conflicto de sangres en el mulato o el drama de la esclavitud y de la discrimi-

⁴⁴ Ibid. p. 276.

⁴⁵ Ibid. p. 64.

⁴⁶ Nánigo: Miembro de una sociedad secreta de origen africano, custodio de los antepasados, del culto ancestral.

nación racial⁴⁷.

Desde el ángulo formal, la poesía negra se caracteriza, en el plano rítmico-fónico, por la presencia de reiteraciones en sus diversas formas: anáforas, aliteraciones, paralelismos, estribillos. La sonoridad se logra por las onomatopeyas que evocan los sonidos de los instrumentos musicales, "por las terminaciones agudas en a, en o y en e; igualmente en ú, generalmente de gentilicios o instrumentos africanos como "arará", "gangá", "bongó", "Tombuctú". Los sustantivos que se refieren a danzas e instrumentos son frecuentes, como las alusiones geográficas a países y ríos de Africa y aún de América, donde predomina el habitante negro"⁴⁸.

El descubrimiento vanguardista del arte negro. En la década del veinte se produce en Hispanoamérica el encuentro entre poesía negrista y vanguardismo. Influye en este fenómeno la moda europea del negrismo artístico, manifiesta a partir del cubismo pictórico (Picasso: "Las Srtas. de Avignon", 1907 y "Cabeza de negro", 1908). Frobenius publica en 1910 *El decamerón negro*; Apollinaire publica en 1917 un álbum de esculturas negras. Hacia 1918 llega el jazz a Europa; Josephine Baker triunfa en París, Blaise Cendrars publica su *Anthologie nègre* en 1921 y *Petits çontes de nègres pour les enfants des blancs*; la *Revista de Occidente* de Madrid comenta o traduce a Frobenius entre 1924 y 1925, por citar sólo algunas manifestaciones.

Esta moda se relaciona con la búsqueda de novedad del vanguardismo. Como observa Guillermo de Torre⁴⁹, el rechazo de lo inmediatamente anterior y el retorno a los modelos primitivos es una de las maneras de innovar.

47 Cf. E. BALLAGAS. "Situación de la poesía afro-americana", reproducido en A. PAMIEZ y O. FERNANDEZ, op. cit. pp. 37-77, particularmente pp. 59 y 88.

48 Cf. Ibid. p. 81.

49 Guillermo de TORRE. "La aventura. El orden". En La aventura y el orden, Bs. As., Losada, 1980. pp. 11-31 (particularmente p. 15)

Por otra parte, la exaltación de lo vital e instintivo, presente en varias direcciones del vanguardismo, coincide con caracteres de las culturas negras⁵⁰.

Varias tendencias de la vanguardia eligen el "retorno a las fuentes"⁵¹ como un modo de sacudirse los condicionamientos o convenciones culturales forjados por la tradición. Se produce una nostalgia de lo primitivo. Futuristas, dadaístas y surrealistas acarician un sueño regresivo, con respecto a la cultura en general, y a los códigos poéticos en particular. La obsesión de la pureza poética recurre al mito de la inocencia, de la frescura, y de la naturalidad perdidas, que deben ser recuperadas a todo precio.

En relación con esa nostalgia regresiva se explica la valorización de la infancia como manantial de lo poético. El mundo del niño no está regido por la lógica, ignora las convenciones, conserva intacta su sensibilidad y su fantasía. Claros ejemplos de esta valoración se encuentran en el mundo hispánico en dos autores cuya iniciación poética está ligada con las vanguardias: el García Lorca de *Conciones* (1927) y el Francisco Luis Bernárdez de *Kindergarten* (1924)⁵². Ya en el marco amplio de las vanguardias, baste nombrar a Dadá, cuyo nombre se vincula con el balbuceo infantil, carente de significado conceptual.

El retorno a través del devenir de la humanidad conduce hacia el hombre primitivo o a quienes contemporá-

50 Otras consideraciones sobre la relación vanguardismo-negrismo pueden verse en Mario DE MICHELI. "Los mitos de la evasión". En Las vanguardias artísticas del siglo XX. Córdoba (Argentina). Editorial Universitaria de Córdoba. 1968. pp. 43.

51 Este tema ha sido analizado desde el ángulo de las literaturas comparadas por Adrian MARINO. "Tendances esthétiques". En Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle, ed. cit., pp. 633-792. Cf. particularmente pp. 780-788 ("Le retour aux sources").

52 Dice F. GARCÍA LORCA del niño: "Está dentro de un mundo poético inaccesible... Muy lejos de nosotros, el niño posee íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente y, por tanto, sabio. Comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética". (En "Las naves infantiles). Obras completas. Madrid. Aguilar. 1960. p. 57).

neamente conservan rasgos de naturaleza primitiva. Así como Gauguin buscó su ideal en Tahití, otros buscarán un pasado arcaico y patriarcal en Asia, otros en Africa. Esta es una de las vías de valorización del arte negro.

Una de las consecuencias de este "retorno a los orígenes" que nos interesa destacar (como aporte para el análisis de varios poemas negristas) es el redescubrimiento de la magia, que se inscribe en ese movimiento de vuelta a la mentalidad primitiva. La magia, las ceremonias rituales que buscan el contacto con lo sobrenatural, constituirán en el caso de Palés Matos un tema poético. En Breton y otros surrealistas lo iniciático y esotérico proporcionará caminos o modelos para la creación artística, que se concibe como un proceso análogo a aquél que ha presidido la creación del mundo.

Otra de las consecuencias de las paradójales relaciones del vanguardismo con el espíritu primitivo es la importancia dada a los niveles sonoros de la comunicación, asemánticos o al menos sin contenido lógico, lenguaje puro, espontáneo, arbitrario, que en la experimentación vanguardista se manifiesta en juegos, onomatopeyas, "jitanjáforas" y en algunos casos desemboca en una poética⁵³.

Vicente Huidobro señala otro punto de contacto entre el arte negro y el de vanguardia cuando responde a una encuesta de la revista francesa *Action* sobre este tema, con una aparente paradoja: "Amo el Arte Negro, porque no es un arte de esclavos". Huidobro capta una relación profunda entre la estética negra y la creacionista:

"Bajo la apariencia de una paradoja, yo creo haber presentado la esencia de la estética negra.

Los negros no imitan directamente la naturaleza. En sus obras hay una mayor trasposición que en el arte europeo, son menos esclavos del objeto que los artistas blancos.

53 Cf. A. MARINO; Op. cit. pp. 740-752 ("Le langage poétique").

...Justamente ese mayor alejamiento de la realidad es lo que prueba que en sus obras entra mayor cantidad de arte que en las obras que permanecen pegadas al mundo real."⁵⁴

Arte negro y arte de vanguardia tienen en común, según Huidobro, el postergar la función referencial, la *mímesis*, para obedecer sólo a las leyes internas del objeto artístico o a las del espíritu del artista.

La moda negrista llega también a Iberoamérica, curiosamente, desde Europa. Así lo consignan algunos críticos: "Nuestra poesía afrocubana es un eco de la moda negra europea: consecuencia más que iniciativa propia"⁵⁵. Pero no tardan en afirmar que lo que era exótico en París, es nativo, raigal, en Montevideo, en Cuba o en Puerto Rico. Dice A. Zum-Felde refiriéndose a Pareda Valdés: "El negro no es para este poeta sólo un tema pintoresco; es también motivo de emoción humana"⁵⁶. Y Nicolás Guillén señala igualmente la autenticidad de esta tendencia en Cuba:

"Y ahora que Europa se desnuda
para tostar su carne al sol
y buscar en Harlem y en la Habana
jazz y son,
lucirse negro mientras aplaude el bulevar,
y frente a la envidia de los blancos
hablar en negro de verdad."⁵⁷

54 V. HUIDOBRO. "El arte negro". En Obras completas. Santiago de Chile, A. Bellu. 1976. T. I. pp. 820-821.

55 Ramón GUIRAO. "Orbita de la poesía afrocubana, 1928-1937 (1938), reproducido en O. FERNANDEZ y A. PAMIES. Op. cit. p. 96.

56 A. ZUM-FELDL. Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura. Montevideo. Claridad, 1941. p. 563.

57 "Pequeña oda a un negro boxeador cubano" fechada en 1929, del libro Sóngoro Consungu, 1931. Cito por ed. Losada, Bs. As., 1957. p. 17.

Finalmente, la valorización europea y vanguardista del arte negro se potencia en Iberoamérica con la valorización de las realidades nacionales, que se acentúa por esta época en diversas latitudes del continente⁵⁸.

Si graficáramos la evolución de la poesía negrista con una curva, ésta arrancarí­a, pues, de los remotos antecedentes españoles en Hispanoamérica, ascendería notoriamente hacia los años finales de la tercera década (en relación con el vanguardismo) y culminaría en los primeros años de la cuarta década, tanto por la calidad y cantidad de publicaciones como por el interés en la recepción. Así como el indianismo derivó en indigenismo de reivindicación social, el negrismo de la década del veinte deriva en un "neo-negrismo" o literatura negra, de reivindicación social, con frecuente influjo del marxismo, en la década siguiente. La curva "declina hacia el 40 y reconoce un nuevo ascenso a partir de 1965"⁵⁹.

La convergencia negrista-vanguardista en la poesía de Luis Palés Matos

Luis Palés Matos (1898-1959) nació en Guayama, ciudad situada al sudeste de Puerto Rico, entre el mar y la montaña. En *Litoral* (1949), una novela con muchos elementos autobiográficos, se revela el origen profundamente afectivo de su interés por los negros: los cuentos, los extraños ritos, las incomprensibles palabras, los cantos de una bondadosa cocinera negra, que había creado en la mente del niño "un orbe fascinante de hechicería y encantamiento."⁶⁰

58 En Puerto Rico, país en el que centramos nuestro enfoque. Luis Lloréns Torres (1878-1944) escribió poemas en lenguaje autóctono de la isla (imitando el hablar del jíbaro u campesino) y poemas patrióticos.

59 Cf. O. FERNANDEZ DE LA VEGA y A. PAMIES, *Op. cit.* p. 12. Esta evolución se grafica en las pp. 30 y 31. El libro incluye amplia bibliografía.

60 Cf. Margot ARCE DE VAZQUEZ, "*Litoral*, de Luis Palés Matos". En *Asomante*, año XXV, vol. XXV, n° 4, S. J. de Puerto Rico, oct.-dic. 1989, p. 14.

La evolución poética de Palés se puede seguir en la selección de su *Poesía (1915-1956)*⁶¹. Su iniciación surge dentro del modernismo, con influencias de Lugones y de Herrera y Reissig (*Azuleas*, 1915). Otros libros inéditos, que Onís recoge y procura ordenar en su recopilación (*El palacio en sombras*, 1917-1919; *Canciones de la vida media*, 1920-1925), muestran su evolución personal dentro de los cauces del postmodernismo. Sus poemas de tema negro, con resonancias vanguardistas, se reúnen en *Tuntún de pasc y grifería* (1937) pero muchos ya habían sido publicados⁶² en periódicos, difundidos por recitadores, comentados por críticos prestigiosos. "El azar y el desconocimiento de su poesía", al decir de Onís⁶³, hicieron que se lo haya identificado con este tema (el negro) aunque el conjunto de su obra se caracterice por la pluralidad de temas y modos de expresión. Esto es verdad: Palés ha escrito poemas muy hermosos y variados, más allá del tema y del estilo que constituye el centro de nuestro enfoque; un claro ejemplo es otra antología -realizada por el mismo Onís-traspasada, casi en su totalidad, por la vibración de lo poético, por el dominio de lo verbal, por la finura de la intuición, por la gracia, por el sentimiento. Menciono al azar "La caza inútil" (1957), soneto en el que expresa el esfuerzo del poeta por contener en palabras su intuición creadora.

61 L. PALES MATOS. Poesía (1915-1956). Introd. de Federico de Onís. Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1957. 305 p.

62 Los principales poemas negros de Palés aparecidos en la década del 20 son:

"Danza negra" (1926); "Danza caníbal (1927) luego llamada "Candombe"; "Canción festiva para ser llorado" (1927); "Falsa canción de baquiné" (1929); "Bumbo" (1930). Ya en la década del 30 aparecen: "Ñam-ñam" (1932); "Majestad negra" (1934); "Lagarto verde", "Nañigo al cielo" y "Mulata Antilla" aparecen por primera vez en Tuntún de pasc y grifería (1937). Tomo los datos de F. de Onís, E. Ballagey y A. de Albornoz. En algunos casos, Onís de una fecha más temprana, referida a una publicación previa en periódicos.

63 Federico de ONIS. Luis Palés Matos (1886-1959). Vida y obra. Bibliografía. Antología. Poesías inéditas. San Juan P. R., Ediciones Ateneo Puertorriqueño, 1960, 90 p.

Onís analiza los temas o motivos de Palés, a través de toda su obra y los agrupa así: 1. *Mundo pagano-cristiano* (visiones, anhelo de religiosidad elemental). 2. *Los animales interiores*: el motivo se va configurando a partir de la observación de los animales de su Guayama natal, pero van adquiriendo el significado de sentimientos irracionales, de estados anímicos interiores, que pueden aflorar del inconsciente ("El pozo")⁶⁴. 3. *El mundo de Guayama*: sitios y personas del campo y del pueblo. 4. *El mar*. 5. *La mujer y el amor*. 6. *Lo sedentario y lo monótono*. 7. *El mundo nórdico*. 8. *La sombra y el misterio*. 9. *El tema negro*.

Este último tema sirve de nexo con el grupo de poemas que procuran definir poéticamente la realidad antillana y, en particular, puertorriqueña, con matices que van desde la captación visionaria a la crítica social ("Mulata Antilla", 1937, "Canción festiva para ser llorada", 1929, "Preludio en boricua"...).

Por último, otro núcleo temático importante es metapoético: poesía sobre la poesía, reflexión o indagación estética ("La caza inútil", entre otras).

Hemos querido, al menos, enunciar los principales motivos del mundo poético de Palés, para no caer en un enfoque crítico reduccionista. Sin embargo, la intención general de nuestro estudio exige que nos detengamos en sus poemas negristas, en relación con el vanguardismo. Por otra parte, tampoco es justa la reacción que lleva a infravalorar este grupo de poemas, por su presunto pintoresquismo: en algunos de ellos se configura con excelencia un espacio poético mágico y sensual, plástico, rítmico y sonoro, irónico o tierno, siempre sugerente.

64 Transcribo un fragmento pues en él aparece el motivo de la rana, que encontramos también en la poesía negrista, ligada a lo elemental (transición tierra-agua) y al inconsciente colectivo: "abejo, en lo más hondo, hece tal vez mil años, /una rana misántropa y egezapada sueña./ A veces, el influjo lejano de la luna/ el pozo adquiere un/vago prestigio de leyenda:/se oye el cro-cró profundo de la rana en el agua. /y un remoto sentido de eternidad lo lleva".

El tema negro y la vanguardia en Palés.

El mundo de los negros y mulatos aparece por primera vez en la obra de Palés, con su soneto "Danzarina africana", compuesta entre 1915 y 1918⁶⁵:

"Tu belleza es profunda y confortante
como el son de Jamaica, tu belleza
tiene la irrelevada fortaleza
del basalto, la brea y el diamante.

Tu danza es como un tósigo abrasante
de los filtros de la naturaleza
y el deseo te enciende en la cabeza
su pirotecnia roja y detonante..."

En el poema están presentes los tradicionales motivos de la belleza y la sensualidad de la mujer negra y de la danza apasionada y ritual. La estructura poética elegida: el soneto, la selección del vocabulario, la tendencia a los paralelismos y a otros indicios del cuidado formal, como la adjetivación bimembre (roja y detonante; densa y bárbara; porosa y absorbente) son algunos de los elementos que relacionan a este poema con el modernismo.

El motivo negro se va configurando en algunas otras composiciones⁶⁶ y adquiere predominio a partir de 1926, año en el que se publica "Pueblo negro" (en *La Democracia*, 18-V-26):

65 Cf. F. de ONIS. Luis Palés Matos, ed. cit. pp. 36-37. Y José Emilio GONZALEZ. "Tres danzas negras de Luis Palés Matos". En: Asomante. Vol. XXV, n° 4, S. J. de Puerto Rico, oct.dic. 1989. pp. 20.

66 Cf. F. de ONIS. Op. cit. p. 37; Margot ARCE DE VAZQUEZ. "Tres pueblos negros. Algunas observaciones sobre el estilo de Luis Palés Matos". En La Torre. Homenaje a Luis Palés Matos, Año VIII, nos. 29-30, en-jun. 1960, pp. 183-187.

"Esta noche me obsede la remota
visión de un pueblo negro...
-Mussumba, Tombuctú, Farafangana-
es un pueblo de sueño,
tumbado allá en mis brumas interiores
a la sombra de claros cocoteros..."

Varios elementos ligam al poema con el modernismo, por ejemplo la tendencia al equilibrio métrico (versos endecasílabos y heptasílabos, predominio de estrofas de seis versos). La visión del pueblo negro se presenta como surgida de "brumas interiores", de una evocación imaginada o soñada (no vivida).

"Allá entre las palmeras
está tendido el pueblo...
-Mussumba, Tombuctú, Farafangana-
caserío irreal de paz y sueño.
.....
Es la negra que canta
y su canto sensual se va extendiendo
como una clara atmósfera de dicha
bajo la sombra de los cocoteros..."

La reiteración de los gentilicios sonoros y rítmicos relaciona al poema con la tradición de la poesía negrista, pero también enlaza con la teoría de la sonoridad que apela, en el proceso de comunicación, a lo no conceptual, a lo no-lógico; (teoría que -como hemos visto- fue medular en el "diepalismo"). Esa "negra que canta" puede indicar el nexo entre un "arte negro" puesto de moda por ciertas vanguardias y las vivencias locales y muy personales del poeta: la cocinera negra que él, a través del protagonista de *Litoral*, evoca al recordar su infancia⁶⁷.

Hay en el poema otros elementos propios de la inten-

67 "Vieja buena e inolvidable Lupe. cuántas veces me quedé durmiendo en tu regazo al rumor de ese canto maravilloso, de aquel adombe profundo que todavía sueña en mi corazón". Cit. por Margot ARCE DE VAZQUEZ. "Litoral...". loc. cit., p. 14.

ción "desliteraturizante" del proceso hacia las vanguardias: "...Los aguazales/cuajan un vaho amoniacal y denso./ El compacto hipopótamo se hunde/ en su caldo de lodo súcumento..."

Pero es en "Danza negra" (1926) donde se acentúa la confluencia entre negrismo y vanguardia, poniendo de relieve elementos que ambas tendencias literarias tienen en común:

"Calabó y bambú.
 Bambú y calabó.
 El gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
 La gran Cocoroca dice: tó-co-tó.
 Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
 Es la danza negra de Fernando Póo.
 El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-pru.
 El sapo en la charca sueña: cro-cro-cro.
 Calabó y bambú.
 Bambú y calabó.

 Pasan tierras rojas, islas de betún:
 Haití, Martinica, Congo, Camerún;
 las papiamentosas antillas del ron
 y las patualesas islas del volcán,
 que en el grave son
 del canto se dan....."

Si bien casi todas las palabras se refieren a objetos o personas o lugares con significado para el lector iniciado en el glosario afroamericano⁶⁸, el poema es también sugestivo, o más sugestivo, para el lector que sólo percibe su carácter rítmico, onomatopéyico, sonoro y lúdico. El poema apela fundamentalmente a la imaginación visual y auditiva, capaz de superponer, como lo hace el ritual creado en el

68 Cf. el "Vocabulario" ofrecido por E. BALLAGAS en Mapa de la poesía negra americana, ed. cit. pp. 302-313. Véase también un más detallado análisis del poema en José Emilio GONZALEZ, "Tres danzas negras de Luis Palés Matos", loc. cit.

espacio poético, tiempos y lugares que se dieron diacrónicamente en la experiencia real de los negros y mulatos afroantillanos: el Africa original, las Antillas actuales. Las superposiciones espacio-temporales o al menos su condensación⁶⁹ se logran por las enumeraciones rápidas, por elipsis, por los desplazamientos calificativos y otros recursos que refuerzan la intención sintética (islas de betún, papamientosas antillas, patualesas islas).

La mención de animales como el sapo y el cerdo, feos y antipoéticos es, por una parte, útil para el anti-retoricismo vanguardista. Por otra parte, esos animales están ligados con la tierra y el agua (fango, charca) y son símbolos de lo elemental, que el vanguardista exalta en su retorno a "los orígenes".

Esta asociación de rito primitivo, sonoridad y mundo elemental, se da en varios poemas, por ejemplo en "Tambores", en donde la comparación implícita: sonido de tambores/croar de sapos, se prolonga en una imagen visionaria continuada:

"La noche es un criadero de tambores
que croan en la selva,
con sus roncadas gargantas de pellejo
cuando alguna fogata los despierta.

En el lodo compacto de la sombra
parpadeando de ojillos de luciérnagas,
esos ventrudos bichos musicales
con sus patas de ritmo chapotean..."

En este poema se ha acentuado la tendencia irracionalista, de filiación onírica o mágica. Los seres que habitan en el espacio del poema adquieren la vida propia de aquellos que metafóricamente evocan (los tambores chapotean, por ejemplo) y además, como en los sueños, sufren metamor-

69 Cf. C. BOUSOÑO. Teoría de la expresión poética, 4^o ed. Madrid. Gredos, 1966, cap. IX: "Las superposiciones".

fosis: el tambor-sapo deviene tambor-insecto, que puede picar al hombre blanco con su aguijón de música. Los toques vanguardistas de los poemas antes comentados adquieren en éste un aire surrealista. ¿Conocería Palés *Poeta en Nueva York* (1929-30) de Lorca? Hay cierta coincidencia en las imágenes⁷⁰, así como un enfrentamiento entre el hombre blanco y el negro, con sus respectivas escalas de valores (si bien el tono emocional es diferente).

"¡Ahí vienen los tambores!

Ten cuidado, hombre blanco, que a ti llegan
para clavarte un aguijón de música.

Tápate las orejas,
cierra toda abertura de tu alma
y el instinto dispón a la defensa..."

Es probable que se trate sólo de una coincidencia epocal, pues la publicación de *Poeta en Nueva York* es muy posterior a su creación (México, 1940). Sin embargo algunos poemas⁷¹ ya habían aparecido en revistas de mucha difusión en el Caribe⁷¹. La semejanza con Lorca es, sí, evidente, en romances como "Canción festiva para ser llorada" (1929):

"...Cuba- náñigo y bachata-
Haití- vodú y calabaza-
Puerto Rico- burundanga-

Las antillitas menores,
titís inocentes, bailan

70 Las imágenes visionarias de Palés coinciden en su estructura con algunas de Lorca: "A veces las monedas en enjambres furiosos/ta-ladren y devoran abandonados niños..." ("La aurora", de Poeta en Nueva York).

71 Por ejemplo: "New York. Oficina y denuncia", en Revista de Occidente, 1935. I, 25; "Son de negros en Cuba", en Musicalia, La Habana, 1930.

sobre el ovillo de un viento
que el ancho golfo huracana..."

Estos motivos descubiertos en los poemas mencionados (música, danza, elementalismo, viaje ritual a los orígenes) se funden también en "Numen" (1932), poema que imita magistralmente, con su ritmo, el ritmo del candombe:

"...Al bravo ritmo del candombe
despierta el tótem ancestral:
pantera, antílope, elefante,
sierpe, hipopótamo, caimán.

En el silencio de la selva
bate el tambor sacramental,
y el negro baila poseído
de la gran bestia original"

El notable ritmo se mantiene sostenidamente a lo largo de las cuatro estrofas del poema y del reiterado y rítmico estribillo ("jungla africana - Tembandumba. /Manigua haitiana-Macandal."). Se suceden los versos enneasílabos, con terminaciones alternadamente graves y agudas, con acentos versales que se reiteran invariablemente en la sílaba cuarta y octava, con la rima en *á* en los versos pares a lo largo de todo el poema, con rítmicas aliteraciones que evocan el tambor (m, n, p, b, d, mb, mp, nd, nt -con sus combinaciones vocálicas- son algunos de los fonemas predominantes). En síntesis, encontramos una suma de factores rítmicos que se interaccionan mutuamente en la estructura del poema, en íntima relación con la danza, la música, la magia y el primitivismo del mundo negro que habita en el texto.

He avanzado sobre algunos poemas de la década del 30, ya que ellos cierran un ciclo abierto en la década anterior. Federico de Onís afirmará, años más tarde, que Palés no fue poeta de vanguardia, ya que no renunció al

pasado literario⁷². No lo fue en sentido absoluto, pero sí hay coincidencias o absorción parcial del "espíritu nuevo". La adhesión de Palés a algunos intentos de ruptura y experimentación vanguardista (sobre todo al diepalismo) y las coincidencias analizadas nos inducen a postular un encuentro de negrismo y vanguardismo que -por otra parte- puede ejemplificarse en muchos otros autores de la época, tanto en las Antillas como en otros países de Latinoamérica⁷³.

La mujer negra⁷⁴, la danza sensual y ritual, la fusión del presente antillano con el pasado africano, que implica superposiciones temporales y espaciales, la regresión, también ritual, al "Tótem ancestral", a los orígenes (evocados con imágenes de primitivismo que no excluye el canibalismo)⁷⁵ son algunos de los motivos que caracterizan a este grupo de poemas. En casi todos ellos perviven destrezas rítmicas adquiridas desde el modernismo⁷⁶, pero también es evidente la relación con lo vanguardista (incluso con lo surrealista y también con modos de expresión lorquianos).

Esta poesía es una muestra más de esa peculiar manera de asumir estilos o escuelas, propia del arte hispanoamericano, en el que frecuentemente se encuentra una confluencia o superposición de estilos o modos, que en

72 F. de ONIS. Luis Palés Matos... ed. cit. pp. 54-55: "Y aunque en toda su poesía haya un afán de alejamiento de la realidad y de creación de mundos poéticos que vivan por sí mismos, nunca ha llegado a la desrealización total a que aspiraba el arte nuevo europeo" (p. 55).

73 La convergencia es muy clara en Nicolás Guillén: "Con el círculo del Ecuador/ceñido a la cintura como a un pequeño mundo. / la negra, mujer nueva, / avanza en su ligera bata de serpiente" ("Mujer nueva"). La imagen visionaria que confiere a la mujer dimensión planetaria, es de filiación cubo-creacionistas.

74 Por ejemplo en "Majestad negra" (1934).

75 "Ñam-ñam (1932): "Ñam-ñam. En la carne blanca/los dientes negros-ñam-ñam./Las tijeras de las bocas/sobre los muslos-ñam-ñam..."

76 De los que poemas como "Sinfonía en gris mayor" o "Marcha triunfal" de Darío son un claro ejemplo.

Europa pudieron ser más netamente evolutivos. Como observa Onís: "el americano de todos los tiempos...no puede renunciar a ningún pasado sino que necesita salvarlo integrándolo al presente, que es así una síntesis de todos los tiempos"⁷⁷.

77 Op. cit. pp. 55-56.

TRES MIRADAS SOBRE JARNÉS

Emilia de Zuleta

"On ne doit jamais écrire que
de ce qu'on aime"

E. Renan

Tras de un largo proceso de revaloración que lleva más de treinta años¹, llega la figura y la obra de Benjamín Jarnés a su Centenario, hora de justicia para quien durante mucho tiempo fuera un escritor postergado. Quizá estas tres miradas mías sobre Jarnés puedan contribuir en algo al juicio que lo reinstale en el lugar que merece en el panorama de la cultura y de las letras españolas.

1 Emilia de ZULETA. "Benjamín Jarnés". En Universidad, Santa Fe, 55, 1963. p. 21-60; "La novela de Benjamín Jarnés". En Insula, 203, 1963. p. 7; "Revisión de Benjamín Jarnés en su obra crítica". En Papeles de Son Armadans, CXXV, agosto 1968. p. 125-136; Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1968. p. 314-320 (2a. ed. 1974. p. 323-328); Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés, Madrid, Gredos, 1977; "Jarnés desde la Argentina". Zaragoza, Institución Fernando El Católico, en prensa. Estas han sido mis principales contribuciones a esta revaloración.

La primera mirada ha de dirigirse, necesariamente, hacia el hombre y hacia su obra. Obra abundante -cerca de cuarenta libros y folletos, más de quinientas notas, artículos y reseñas. Obra valiosa, con perfil propio-. Novelas acogidas con elogio por la crítica española y europea de su tiempo, tanto por su análisis de la vida humana y por su creación de personajes y circunstancias, como por sus estructuras genéricas renovadoras de las pautas preexistentes. Novela lírica, organizada sobre motivos, más que sobre episodios, donde la realidad interior y exterior, sometidas a profunda reelaboración, se transforman en la objetivación de una experiencia, perspectiva o visión subjetiva. Novela con un héroe jarnesiano inconfundible y con rasgos autobiográficos: espíritu contemplativo, síntesis de vida y razón, de inteligencia, erotismo, sensualidad y voluptuosidad. Y frente al héroe, una ideal estructura de mujer que se opone a la mujer tapada de la tradición española: discípula atenta, lectora voraz, inteligente gozadora de la vida al aire libre, del arte y de los viajes.

También escribió biografías concebidas como traducciones de un hombre por otro que busca el guiño biográfico, revelador de la singularidad de su personaje, que procura interpretar y evaluar la fuerza, la dirección y el dinamismo de una vida individual en su circunstancia. Biografías jarnesianas que indagan en el siglo XIX las claves esclarecedoras de la España contemporánea. Biografías asentadas en una revisión de los fundamentos teóricos del género lo cual supone un deslinde de su espacio propio, entre la novela, por un lado, y la historia y sus formas colindantes, las crónicas y memorias, por el otro.

Escribió ensayos con perfecto equilibrio de los elementos reflexivos y líricos. Y crítica literaria fundada en la lectura gozosa de la obra, una "crítica de la Gracia", como a él le gustaba definirla. Pero también labor crítica atormentada por las contradicciones entre las normas universales y las experiencias particularizadas; entre el examen estético y el examen ético de la obra. Por eso confesó alguna vez: "Todo constante *valorador* es un Tántalo espiritual"².

2 Benjamín JARNES. "Un resentido genial". En Revista de Occidente. Madrid, XX, 58, abril de 1920. p. 111.

Y todo ello, en un estilo refinado, aparentemente taracea de un modernismo depurado y de audaces imágenes vanguardistas, pero en verdad producto de un "estudio lento, profundo, de la vida y del idioma"³.

Pero nuestra primera mirada sobre Jarnés ha de dirigirse, simultáneamente a su personalidad, en un aspecto central que él mismo revelara, irónicamente, durante un homenaje que los intelectuales españoles le ofrecieran en marzo de 1929. En su agradecimiento, decía Jarnés que en una ocasión había leído lo siguiente: "Necesitamos sacrificar siempre un sobrante de inteligencia, para hacernos perdonar el resto". Y llama a ese resto, *talento de bolsillo*⁴.

Jarnés sacrificó mucho de inteligencia para gastar este *talento de bolsillo* en una inmensa labor de periodismo literario aún dispersa en revistas y diarios de España y América: la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, la *Revista de las Españas*, *El Sol*, *Luz*, *La Vanguardia*, *La Nación* de Buenos Aires, entre otros.

No publicó meras reseñas bibliográficas, limitadas al superficial registro del libro del día, sino verdaderos ensayos comprimidos, no sólo descriptivos y valorativos, sino asentados en sólidos fundamentos teóricos. La curiosidad de Jarnés fue universal y, además de las letras, abarcó la música, las artes plásticas y el cine. Ideas y cosas, determinadas en sus límites y relaciones, le permitieron definir sus ideas estéticas, su humanismo y su arte. Un día habrá que hacer la historia de este periodismo literario hispánico de sorprendente calidad, y aquilatar su función pedagógica sobre un inmenso público culto que seguía, domingo a domingo, los suplementos literarios de los grandes diarios españoles e hispanoamericanos donde el *talento de bolsillo* de Jarnés —y el de otros muchos escritores de nuestra lengua—, se derramaba a manos llenas.

Desde este ángulo de su personalidad, la figura de

3 Id. "Letras españolas". En La Nación. 2a. sec.. 21-8-1938. p. 5.

4 "Banquete a Benjamín Jarnés". En La Gaceta Literaria. Madrid. 1-4-1929. p. 1 y 5.

Jarnés se nos presenta encuadrada en un grupo de españoles de vocación universal, espíritus europeos que procuraban superar el provincianismo y el nacionalismo estrecho: Guillermo de Torre, Ramón Gómez de la Serna y, sobre todo, José Ortega y Gasset.

Dice Renan -inspirador de Jarnés en tantas cosas-, que uno de sus maéstrs afirmaba que el hombre vale en la medida de su capacidad de admirar⁵. La admiración de Jarnés por Ortega, que ha quedado abundante, generosamente atestiguada, da una medida excepcional de este hombre, si hemos de creer -como creemos-, en el aserto de Renan.

Jarnés reconoce reiteradamente el magisterio de Ortega, "el gran encantador de espíritus y de ideas", y habla de su "excepcional e inquebrantable devoción hacia sus ideas y su persona". Adhiere al núcleo central de su filosofía: poner la razón al servicio de la vida, y lo desarrolla en su propia obra. De la misma fuente provienen también gran parte de sus ideas sobre la novela y la biografía, su análisis del arte nuevo, su concepción del mito como "fermento de la historia, levadura poética de incalculable energía", como se la define en las *Meditaciones del Quijote*. Y, sobre todo, lo siguió en su idea de la función pedagógica que debe asumir el intelectual en la sociedad.

Jarnés fue, asimismo, uno de los principales difusores de la obra orteguiana en Hispanoamérica, a través de comentarios y reseñas como los que publicaba en *La Nación* de Buenos Aires. Allí presentó *La rebelión de las masas* que elogia como un libro de sagacidad extraordinaria, hondura de pensamiento y espléndida madurez de una prosa. *Rectificación de la República* le parece "el más vital y sugestivo de sus libros" por sus claras definiciones y su postulación de un gran partido de amplitud nacional. Y ante *La redención de las provincias* declara a Ortega "el primer educador de España", quien recorre su "arduo camino pedagógico" llevado por la "ambición de elevar de tono la verdadera

5 Ernest RENAN. Souvenirs d'enfance et de jeunesse. Paris. Calmann-Lévy. 1987. p. 117.

realidad hispánica"⁸.

Arte y política arraigan en el terreno común de la filosofía, descubre Jarnés, y éste es otro fundamento de su devoción orteguiana que no se agota en estos testimonios explícitos en declaraciones y reseñas, sino que se manifiesta, más en lo hondo, en el desarrollo de un repertorio de ideas, desde el vitalismo y el perspectivismo, hasta aquellas otras que se articulan en una concepción del clasicismo, de la política y de la cultura.

El americanismo de Jarnés, por ejemplo, no puede ser comprendido si no se tiene en cuenta ese magisterio orteguiano y su interpretación de las preocupaciones comunes que ligaban a nuestros países por aquellos años, de uno y otro lado del océano. Desde las páginas de la *Revista de Occidente*, primero, y luego desde *La Gaceta Literaria* -donde se publica, a partir del 1 de enero de 1929, una sección titulada *Gaceta Americana*, dirigida por Guillermo de Torre desde Buenos Aires, y por Jarnés desde Madrid-, esta interrelación se enriquece en un movimiento continuo, de ida y retorno, hasta el borde mismo de la guerra civil.

Esta acción estaba vinculada, sin duda, al negocio editorial. Con mordaz franqueza, Unamuno llegó a decir que, en lugar de hablar de *Madrid meridiano intelectual de Hispanoamérica*, como lo había hecho Guillermo de Torre con intención polémica, quizá debió hablarse de un *meridiano editorial*. Es indudable que los intereses de las grandes empresas españolas, Espasa-Calpe y Revista de Occidente entre ellas, estaban relacionados con esta política cultural. Pero también es verdad que gracias a ella, a la publicación de sus innumerables traducciones, a la presencia de los grandes escritores españoles con sus artículos y anticipos de sus libros en los diarios y revistas americanas, se continuaba y afianzaba, por cauces renovados, una tradición hispánica total, muchas veces amenazada por intereses

⁸ Benjamín JARNÉS. "La rebelión de las masas: Letras españolas". En *La Nación*, 2a. sec., 2-11-1930. p. 4; "Ortega y Gasset, político: Letras españolas". *Id.*, 21-2-1932. p. 8; "Otro libro de Ortega y Gasset: Letras españolas". *Id.*, 28-8-1931. p. 8.

no-hispánicos. Es aleccionador, al respecto, el examen de las páginas de crítica e información bibliográfica de *La Nación* entre los años que van de 1929 a 1941, cuando Jarnés daba cuenta de todo lo que salía de las editoriales españolas, contrapesando las tendencias quizá excesivamente afrancesadas de la cultura argentina.

La silueta de Jarnés se perfila, nítida en su definición individual, dentro de este contexto de su tiempo y de su círculo, un círculo donde predominaban los jóvenes y el impulso pro-juvenil, y al cual él aportaba su madurez más reposada, sostenida por una experiencia de vida y de cultura que, conservando el ímpetu y las energías, se sofrenaba en la tolerancia, la benevolencia y la contemplación irónica, reveladoras de su humanismo liberal selectivo. Este humanismo liberal selectivo que es otra nota que descubre nuestra primera mirada sobre Jarnés.

Segunda mirada

Una segunda mirada sobre Jarnés descubre en él al agudo y equilibrado analista del arte nuevo en España. Quizá el más indicado para esta función crítica por dos razones. Primero, porque por su edad y por sus circunstancias biográficas, no pertenecía a la promoción vanguardista, en sentido estricto, y esto le permitía el necesario distanciamiento y, por ende, una mayor capacidad de objetivación. Segundo -y consecuencia de lo primero-, sus simpatías por la nueva estética se contrapesaban con un fuerte arraigo en el arte inmediatamente anterior. En el filo de dos promociones, no se embarca ruidosamente, como lo hicieron otros, en la "gran fiesta de vanguardia" y permanece fiel a libros y autores representativos de las penúltimas tendencias, aquellas en las que noventaiochismo y modernismo se abren a nuevos rumbos: Baroja, Unamuno, Azorín, Miró.

Así, insiste en la revaloración de Baroja, como lo hizo en su momento Ortega, aunque la crítica española se ocupara escasamente de él. Aislado, al margen de su tiempo, así lo ve Jarnés. Y elogia su arte de contradicción, su capacidad para crear tipos singulares y exaltados. Admira,

también, en él al fiel reproductor de la realidad española y madrileña en lo que tiene de romántica y barroca. "Una España no sé si pintoresca y ardiente, miserable y altanera, hecha de restos de viejas hidalguías y penachos —que las nuevas generaciones arrinconan definitivamente (...)", dice a propósito de *Intermedios*⁷.

Valora en Unamuno su constante inquietud, su fidelidad a los valores del espíritu y su arte de buceador en los misterios psicológicos. Y así como poco de barojiano hay en el Jarnés novelista, la huella de *Niebla* y de su protagonista Augusto Pérez, está presente en *Locura y muerte de Nadie*. Su Juan Sánchez, como Augusto Pérez, lucha envuelto en el "halo plumizo", el "vaho soñoliento", la "niebla". Su tragedia podría ser definida con las mismas palabras que Unamuno aplica a su personaje: "La Nada le parecía más pavorosa que el dolor"⁸. También *Niebla* es un punto de referencia necesario para otra novela de Jarnés, *Teoría del zumbel*, donde el novelista se presenta como un mediador entre Dios y el hombre, dentro de una teoría de la vida humana concebida como juego.

Azorín, el pequeño filósofo, es el modelo del pequeño profesor, el profesor inútil de Jarnés, ha señalado Gullón. Y el Jarnés crítico ha elogiado su *Félix Vargas* como ejemplo de biografía cinematográfica: "Vibración suma: sentido cinematográfico de la vida; sentido de lo provisional, de lo instantáneo"⁹, y con estas palabras pareciera estar describiendo el ritmo, tan singular, de sus propias narraciones. Azorín fue para él, también, maestro de estilo, renovador de la prosa, dentro de una línea que viene ganando en concisión, podando florescencias barrocas a través de los siglos, desde su tan admirado coterráneo Baltasar Gracián: "(...) la frase castellana de gran ceremonia que fue herida de muerte por Baltasar

7 *Id.* "Un novelista en su taller; Letras españolas". En *La Nación*, 2a. sec., 17-4-1932, p. 6.

8 Miguel de UNAMUNO. *Niebla*. Buenos Aires. Espasa-Calpe. 1939. p. 173.

9 Benjamín JARNÉS. "*Félix Vargas* y Azorín". En *La Nación*, Letras-Artes, 24-3-1929, p. 16.

Gracián y a quien Azorín dio la puntilla"¹⁰, dice en una ocasión. Una relación congenial aún más profunda radica en el común perspectivismo, sinfronismo y captación de la realidad *sub specie literatura* que une a Jarnés con Azorín.

Miró, finalmente, es otra de sus lecturas juveniles; con él coincide en un anticlericalismo a lo Renan y en el análisis voluptuoso de la realidad, a partir de su captación sensorial. Más aún, él puede haber sido su maestro en la estructuración de la novela lírica que, como bien dice Ricardo Gullón, alcanza en Miró la máxima intensidad. Azorín y Miró —en quien Jarnés reconoce el *género intermedio*, lo que llama los libros *inclasificables*—¹¹, junto a Baroja y Unamuno, asiduamente leídos, como anclaje en la tradición inmediata que se abre hacia el arte nuevo de las vanguardias.

¿Por qué Jarnés adhiere al grupo juvenil del 27 hasta convertirse, pese a sus diferencias de edad y de formación, en uno de sus prosistas más destacados y, a la vez, en uno de sus entusiastas difusores? Una explicación simple aduciría aspectos ocasionales, circunstanciales de su llegada a Madrid, su vinculación primera con Guillermo de Torre y, por su intermedio, con la *Revista de Occidente* cuya apertura a la nueva generación es un fenómeno muy particular, ya estudiado por la historia literaria. A poco, junto con Torre y Giménez Caballero, entra por la puerta grande de *La Gaceta Literaria*, que es como decir en el corazón mismo de la vanguardia, una vanguardia madura que ya había comenzado a hacer su propio balance.

Una explicación más profunda, que no contradice sino que complementa la primera, deberá determinar cuáles son las razones que atraen a Jarnés hacia el arte nuevo. Una enumeración implica siempre una jerarquización y, por ende, una toma de posición de quien la hace. Pienso

10 *Id.* "Letras españolas". En *La Nación*, 2a. sec., 21-5-1939, p. 8.

11 *Id.* "Libros sin género". En *Revista de Occidente*, XXXII, 35, mayo 1931, p. 207; "Baroja y sus desfiles". En *Revista de Occidente*, XLII, 126, diciembre 1933, p. 348.

que en esta tabla de elementos que atraen a Jarnés hacia el arte nuevo corresponde el primer lugar a un presentismo antirromántico, coherente con su distinción entre un romanticismo falso y un romanticismo auténtico que más adelante examinaremos desde otros ángulos.

En 1932, comentando en *La Nación* un libro de Jaime Domenech, *Las formas del ideal artístico*, sostiene Jarnés: "Para lo cual -a él como a todos nosotros- hace falta llegar a una ardiente profesión de amor a nuestro tiempo, sea éste como fuese, desdichado o feliz, estéril o fecundo. Lo demás se reduciría a un arte de nostalgias en definitiva perjudiciales, como todo lo extemporáneo"¹². Ética y estética convergen aquí en esta valoración del presente, más hondamente fundada en lo sustancial que el entusiasta ideal presentista, *nunista*, proclamado algunos años antes por Guillermo de Torre en sus *Literaturas europeas de vanguardia* (1925).

En segundo lugar, Jarnés es atraído por la voluntad constructiva del arte nuevo, capaz de crear un nuevo mundo estético desde la realidad misma, con libertad, intensidad, dinamismo, coherencia y espontaneidad, bajo la impronta del vitalismo, la alegría y la gracia. Un arte donde impera la lógica de las cosas y que elabora sus estructuras ideales a partir del mundo sensible¹³. Queda casi completa la enumeración de los rasgos positivos, pero para tener una idea cabal de su posición, habría que agregar que él es uno de los primeros en diagnosticar las notas negativas, larvadas en las últimas tendencias: la estéril pureza, el monstruoso crecimiento de la razón, el inmoderado desborde de la vida y la exaltación del inconsciente.

En procura de este difícil equilibrio *-inmoderado* es un adjetivo en el que hay que fijar la atención-, Jarnés es atraído por un hombre de su misma edad, Ramón Gómez de la Serna quien es, para él, el más auténtico y completo

12 *Id.* "Ideas estéticas: Las formas del ideal artístico, de Jaime Domenech". En *La Nación*. 2a. sec.. 11-12-1932. p. 3.

13 *Id.* "Esquemas del arte nuevo: Hércules jugando a los dados, de J. Cabalero; Letras españolas". En *La Nación-Magazine*. I. 8. 11-8-1929. p. 42. Emilia de ZULETA. *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*. Madrid, Gredos. 1977. p. 53-61.

portavoz de la nueva estética, el creador más representativo de un arte que ha descendido del escenario a la pista y, desde allí, ofrece sus innumerables perfiles, ya protegido por el antifaz de la ironía, ya desnudo en la jovialidad del humorismo¹⁴. Ramón, habiendo llegado al arte en una época en que éste estaba recargado de material pegajoso, persiste en descomponer, derribar, desmenuzar. Por ello, hacia 1935, ya en días de construcción o reconstrucción, afirma Jarnés: "La actitud literaria de Ramón Gómez de la Serna es plenamente de héroe"¹⁵.

Ramón es, asimismo, el precursor de casi todas las corrientes nuevas en poesía, en novela, en biografía, y un gran transformador de la imagen, de la lengua y del estilo. Las reseñas que Jarnés hace de *El caballero del hongo gris* o de *La Nardo*, al par que señalan la nueva relación entre los personajes y su mundo, y entre la creación novelesca y la vida real, contienen penetrantes descripciones de la novela *poética* que a partir de la experiencia vital construye sus nuevas estructuras estéticas¹⁶.

Es Ramón, al mismo tiempo, desde la perspectiva jarnesiana, uno de las grandes renovadores del costumbrismo madrileño, el tercer gran Ramón lo llama, después de Ramón de la Cruz y Mesonero Romanos. Califica a su *Elucidario de Madrid* de "biblia magna madrileña", por su acierto en captar un Madrid esencial, haciendo un casticismo de lujo, sobrio, pero que refleja su barroquismo¹⁷. La fantasía ramoniana alcanza, pues, su más perfecta realización en el contacto con la realidad. Una vez más, Jarnés verifica la verdad contenida en una afirmación que repitió muchas veces:

14 Id. "Luis Carduza y Aragón: Maelstrum". En Revista de Occidente. XIII. 37, julio 1928. p. 129-132. También en Ariel disperso. México. Stylo, 1946. p. 22-26.

15 Id. "La greguería y su héroe: Letras españolas". En La Nación, 2a. sec., 25-5-1935. p. 4.

16 Id. "Carta de Madrid". En La Nación. Letras-Artes. 5-5-1929. p. 16.

17 Id. "Historia y poesía de Madrid: Letras españolas". En La Nación. 2a. sec., 17-4-1932. p. 6.

"Lo difícil no es crear de la nada, sino crear de lo que nos rodea"¹⁸.

Sin embargo, hacia fines de la década de los veinte, una misteriosa fatiga venía minando a las vanguardias y Jarnés -repetimos-, es uno de los primeros en advertirlo. En una reseña de 1928, en la *Revista de Occidente*, señala: "Arlequín, Arlequín, tantas veces encaramado sobre la audaz Torre Eiffel del arte de posguerra: ya te van asomando hebras grises en las sienas; ya prefieres el persuasivo violoncello al petulante clarín. Ya comienzas a ensayar justificaciones de ti mismo; y cuando el arte quiere justificarse, es que perdió la fe. Está cansado"¹⁹. Y ante esta fatiga, la corriente de creadores y lectores va buscando nuevos cauces. En algunos casos, el lector procura compensar el excesivo intelectualismo en formas anteriores, mejor nutridas de sentimiento. Por eso Jarnés saluda, en ese mismo año de 1929, la aparición de una antología del poeta Verdaguer cuya lectura "refresca y remozca", dice, de la fatiga de la poesía moderna "que prefiere fuentes mentales a fuentes emotivas". O registra el nuevo auge de la lectura de Dostoiewski que atribuye a la insatisfacción producida por una literatura de discretos e ingeniosos. El lector ha comenzado la búsqueda de "la profundidad, la exaltación, la opulencia, quizá el desbordamiento", y cree hallar estas cualidades en el barroquismo, el autobiografismo y la máxima tensión de la obra dostoiowskiana²⁰.

Con estos síntomas de evolución se vincula la revaloración del romanticismo, ya mencionada, que tanta importancia tiene en el pensamiento y en la práctica crítica de Jarnés, atenta a descubrir signos románticos en la creación y revisiones del romanticismo en la historia literaria, en el ensayo y en la biografía. Un breve examen de esta cuestión

18 Id. Rúbricas. Madrid. Atlántico. 1931. p. 171.

19 "Arlequín fatigado". En Revista de Occidente. XIX. 55. enero 1928. p. 128. También en Ariel disperso. p. 50-53.

20 Id. "Los autores y las obras". En La Nación. Letras-Artes. 18-6-1929. p. 18: "Dostoiawski es leído hoy con más fervor que nunca". En La Nación. 1a. sec., 20-10-1929. p. 6.

debe centrarse en algunos tópicos fundamentales. En primer lugar, el romanticismo para Jarnés no es una escuela, sino un estado permanente de todo poeta y, en este sentido, los románticos no son los padres, sino los hermanos de los modernistas, y la impronta romántica está pronta a reaparecer en la lírica contemporánea.

En segundo lugar, este romanticismo *bueno, legítimo, auténtico*, cuyo retorno Jarnés celebra, se emparenta con el de aquellos poetas que hacia fines de siglo superaron el falso romanticismo gesticulador y se inclinaron hacia la gravedad y la hondura: Bécquer y Bartrina, por ejemplo²¹. "Limpiar bien el concepto de romanticismo hasta hallarle su expresión más pura", es una de sus preocupaciones recurrentes. Otra, complementaria de la anterior, descubrir las nuevas muestras del retorno de un movimiento que nunca se fue porque, a lo sumo, sólo estuvo aletargado²².

En tanto, a medida que avanzaba la década de los treinta, el cambio de rumbo de la literatura española, era manifiesto. En una reseña de 1934, y a propósito de *Hermes en la vía pública* de Antonio de Obregón, escribía: "La vida profunda se encadena a la roca, la epidérmica tiene alas en los pies. Gime la primera bajo el signo de Prometeo, la segunda retoza bajo el signo de Hermes. Mitología eterna, a la cual volvemos siempre"²³.

De Hermes a Prometeo, la literatura española va haciendo su camino hacia una nueva gravedad y hondura, y esta tendencia se acentúa, angustiosamente, con mayor fuerza, en la poesía. Ante *La destrucción o el amor*, de Vicente Aleixandre, Jarnés no puede menos que preguntarse: "¿Poesía épico-lírica? El rótulo es lo de menos. Poesía humana, demasiado humana, en el sentido de acentuar

21 Id. "Comediantes y románticos: Letras españolas". En La Nación, 2a. sec. 17-11-1935. p. 4.

22 Id. "Delacroix: Notas para una conferencia". En Síntesis, Buenos Aires, 32, enero de 1930, p. 107-122; "Letras españolas". En La Nación, 2a. sec., 30-12-1934. p. 4.

23 Id. "Alas y cadenas: Letras españolas". En La Nación, 2a. sec. 3-6-1934. p. 4. Ampliado en "Hermes de fiesta". En Revista de Occidente, XLV, 133, julio 1934. p. 93-100.

con demasiado ímpetu su predilección por estos viajes a nuestro mundo subterráneo"²⁴. El poeta, como un nuevo Ulises, ha emprendido su gran viaje a las entrañas del hombre, con la sola luz de su instinto poético. Un viraje rotundo en relación con la llamada literatura deshumanizada, la lírica pura, conceptos tan discutibles y que generaron polémicas y enfrentamientos.

Aquí se detiene nuestra segunda mirada sobre Jarnés, un gran lector -que eso es, en definitiva, el crítico auténtico-, entusiasta observador y, a la vez, agente del arte de su tiempo, que descubre en él tanto los signos positivos como los negativos y, finalmente, un cambio rotundo, en el borde mismo de la gran tragedia colectiva.

Tercera mirada

"Es más difícil estar a la altura de las circunstancias que *ou dessus de la meleé*"

Antonio Machado

En esta hora de su centenario, nuestra tercera mirada sobre Jarnés lo enfoca como intelectual que -glosando la conocida fórmula de Antonio Machado-, supo estar a la altura de su circunstancia. Y supo estarlo porque su función de escritor se asentaba sobre una simbiosis extrema entre arte y vida. Para Jarnés, no hay pugna entre ambos porque el arte verdadero es, a la vez, suprema experiencia humana y tiene, por ello, eficacia social.

De modo que, a medida que va elaborando su estética en el doble ejercicio verificador de la reflexión teórica y crítica y de la práctica creadora, logra fundamentar su humanismo, un nuevo humanismo integrador de una serie

²⁴ Id. "La nueva épica: Letras españolas". En La Nación, 2a. sec., 28-7-1935. p. 4.

de valores que considera que deben ser preservados en un tiempo difícil, aparentemente el menos adecuado para su pleno desarrollo.

Uno de esos valores es la alegría, que nace como flor de la vida en plenitud; no la alegría frívola, sino la alegría profunda que es el signo de la vocación cumplida en los grandes creadores como Rafael, Goya o Goethe. Asociada con ella, la Gracia, valor vital y estético en el pensamiento de Jarnés, expresado en numerosos textos y, más específicamente, en su diálogo *Eufrosina o la Gracia* de 1948, tan rico de reflexión estética como de contenido ético y existencial.

"Gracia, verdad, bondad y poesía: he aquí los cuatro puntos cardinales del bueno, del eficaz humor -el verdadero humor es siempre eficaz, es siempre bueno; desechad las amargas falsificaciones", dice en el prólogo de *La sal del mundo*, una recolección de notas suyas, publicadas en 1940²⁵. El adjetivo eficaz -*eficaz humor*-, viene a subrayar la función social del humorismo que él mismo definiría a propósito del arte de Charlot, Chaplin: "destruir fronteras, anular distancias, reírse de todas las clases sociales, reírse de todo, excepto de lo real y verdadero: del amor, de la alegría, de la luz celeste y de la luz interior humana del espíritu"²⁶. Porque el signo del gran arte, el que ha alcanzado lo que él llama "prodigioso equilibrio de la mente", es siempre la alegría.

Hay un deber de la felicidad, de la vida plena, en máxima tensión y armonía. Dice Jarnés: "He aquí nuestro primer deber humano: hacer de nuestra vida un decoroso espectáculo para los otros y para nosotros mismos". Es esta la lección que imparte el maestro a su discípula en el *Libro de Esther*²⁷, y ante ella invoca como supremo

25 Id. "El arco, la amante y el atril". En La sal del mundo. México. EDIAPSA, 1940. p. 14.

26 Id. Eufrosina o la Gracia. Barcelona, José Janés, 1948. p. 158.

27 Id. Libro de Esther, 2a. ed. Barcelona, José Janés, 1948. 88.

ejemplo, la obra de Goethe.

La alegría predicada por este profesor es todo lo contrario de la irresponsabilidad o la inconsciencia: es una alegría que se sobrepone al dolor y lo vence, como afirmación rotunda que el hombre hace de sí mismo. No es producto de la pasividad, sino de la acción de todas las potencias del hombre en plenitud, aquel que no se engolósina con el dolor: "El dolor es lo fácil; la alegría, por ser un acto enérgico, es lo difícil"²⁸, dice.

Así entendió Jarnés el deber del intelectual: un testimonio y una lección de plenitud, de armonía, de decoro, de gracia y de alegría. Pero también -y ésta es la inflexión complementaria-, como una lucha contra los "mastines del odio", los que azuzan el rencor entre los hombres; y contra el resentimiento, sobre todo el resentimiento de los intelectuales.

Ya al comienzo de su carrera, en 1927, respondiendo a una *Encuesta a la juventud española*, en *La Gaceta Literaria*, declaraba su convicción de que la literatura "debe actuar libremente, olvidada de todo aplauso y sanción oficiales". Y confiesa que no siente la política, aunque asiste a sus aulas desde niño: pero, o es torpe, agrega, o los profesores no saben la asignatura...²⁹.

Pero no le tocó un tiempo propicio para concentrarse en la obra del espíritu, ya que iban arreciando las presiones, las extorsiones o las incitaciones a la acción inmediata; la politización generalizada, las inquietudes pequeñas que, a su juicio, enmascaran la inexistencia de la gran inquietud. Una y otra vez reaparece la frase de Renan, "El estado habitual de Atenas era el terror", con la cual Jarnés quiere aleccionar a sus camaradas, artistas y escritores, que defecionaban día a día de su vocación y, por ende, no cumplían con su verdadera función.

Entre aquel compromiso mal entendido y el cómodo

28 Id. "El ero. la amante y el atril". En La sal del mundo. p. 22.

29 "Política y literatura: Encuesta a la juventud española". En La Gaceta Literaria. Madrid. 22. 15 de noviembre de 1927. p. 1.

hedonismo de quien vive de espaldas a las realidades de su sociedad y de su tiempo, el pensamiento y la conducta de Jarnés se encuadra en lo que su camarada de tantas horas, Guillermo de Torre, definirá como la conducta del escritor responsable. Ni el arte "al servicio de..." ni el "arte por el arte"; la literatura pura no basta; la literatura comprometida corre el riesgo de desnaturalizar su esencia. Sólo la responsabilidad del escritor puede salvarla.

Pero las pocas mentes que tuvieron claridad para percibir los términos del conflicto y el coraje de plantearlo, no bastaron para contener las presiones desenfundadas de un tiempo que se precipitaba hacia la gran tragedia.

Jarnés tuvo una sobrecogedora lucidez para verlo, por eso se multiplican en sus textos las premoniciones de la catástrofe que habría de arrastrar a todos los españoles.

¿Qué habrá sentido Jarnés en aquellos meses de 1936, previos y posteriores al 18 de julio, y antes de su salida hacia el exilio? Su mundo ordenado se derrumbaba. Ya no habría esas mañanas dedicadas a escribir cuatro o seis carillas que luego quedaban a cargo de su mujer, Gregoria, secretaria, copista y correctora autorizada para revisarlas, retocarlas y pasarlas en limpio. Ya no más aquellas tardes de correspondencia y de lecturas y, al final, esas tertulias en la Revista de Occidente o en alguna cervecería, ni esas noches de cine³⁰.

Eduardo de Ontañón recoge en una entrevista hecha ya en el exilio mexicano, la confesión de su estupor, de su atonía frente a la guerra, hasta tal punto profundas que el entrevistador subtitula esa parte de su nota "El hombre mecánico"³¹. Había comprobado en carne propia lo que siempre había sabido: que el destino de todo escritor fiel a su conciencia es el de ser crucificado porque el político no tolera verdades sino consignas.

30 Rosa ARCINIEGA. [Necrológica]. En La Crónica. Lima, 28 de agosto de 1948.

31 Eduardo de ONTAÑÓN. "Conversación con Jarnés en México". En Viaje y aventura de los escritores de España. México. Minerva. 1942. p. 188. 192-194.

Así se desvanece ante nuestros ojos la última imagen de Jarnés, en el ocaso de un mundo que la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial arrasarían definitivamente. El mundo de Goethe, de Valéry, de Ortega, y el de tantos otros espíritus que intervinieron en los diálogos, autodiálogos de este español modesto, inteligente y sensible que no exhibía, antes bien, disimulaba su gran talento.

Un aragonés universal, como su coterráneo, Baltasar Gracián, que fue su modelo en muchas cosas y, especialmente, en su propósito de elaborar un *código del vivir social* cuyo sentido definía de la siguiente manera: "Como si en ese pueblecito zaragozano se hubiesen reunido aquellos dos grandes espíritus -Epicuro, Epitecto-, para redactar juntos, en suave armonía, un código del vivir social, un pacto entre la austeridad del uno y la risueña tolerancia del otro. Un pacto de armonía entre dos modos de vivir. Tratado, en fin, de convivencia humana"³². Es esta, sin duda, la mejor síntesis de la aspiración de Jarnés.

Pero quiero terminar esta exposición con un testimonio personal. En 1977, cuando se publicó mi libro *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, algunos españoles se asombraron de que hubiera dedicado tanto estudio a quien juzgaban un escritor de segundo orden. Aún más, un amigo argentino llegó a decirme que mi libro era algo así como un extemporáneo funeral de primera clase para un muerto olvidado. Por supuesto que no estaba de acuerdo con estas valoraciones y que si dediqué varios años de mi vida a la obra de Jarnés lo hice porque la encontraba estimable. (Podría decir parafraseando a Renan, que sólo escribo de lo que amo).

Pero, evidentemente, yo también percibía, por entonces, que las ideas de libertad, de humanismo selectivo, preconizadas por Jarnés; su valoración de los clásicos, más aún, su contemplación y comprensión del mundo a través del mito, no sólo como categoría cultural, sino vital, no eran de nuestro tiempo.

Sin embargo, hoy, apenas diez años después, es posible

32 Benjamín JARNÉS. "Primor y rebeldía". En Romanes. México. 2. 15-2-1940.

percibir nuevos signos de resurrección de esas ideas. La idea de libertad reencarna en nuevas formulaciones filosóficas, sociológicas y políticas. La idea de excelencia vuelve a preocupar a los pedagogos. La apelación a lo clásico renace en diferentes latitudes.

Bastará con un ejemplo reciente. Italo Calvino, en su obra póstuma, *Lezioni americane*, que contiene el texto de las conferencias que debió dictar en Harvard en 1984-1985, verdadero testamento de un intelectual responsable, de cara al próximo milenio, define algunos valores de la literatura que Jarnés hubiera suscripto. Ligereza, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad -no alcanzó a escribir la sexta de sus disertaciones, dedicada a la coherencia. Y lo hace desde un punto de partida análogo al jarnesiano, desde un anclaje en el mito, en los textos clásicos griegos y latinos como paradigmas cuyos componentes desarrollará en múltiples ejemplos posteriores, a lo largo del tiempo y a lo ancho de un espacio integrado por culturas muy diferentes³³.

Y por sobre todos esos valores que querría salvar y transmitir, hay uno superior: el de una literatura que tenga el gusto del orden mental y de la exactitud, la inteligencia de la poesía y, al mismo tiempo, de la ciencia y de la filosofía, como la de Valéry. Por encima de las borrascas que hacia la mitad del siglo sacudieron al mundo, un hombre de su final, de cara al próximo milenio, al indicar lo que merece ser salvado, menciona a Valéry. Es difícil percibir todavía las características, la dirección y el destino ulterior de propuestas de este tipo, que no deben ser vistas como producto de la nostalgia, sino como proyecciones hacia un orden necesario, el que viene a superar un desorden anterior, según la concepción de Valéry.

Nuestro Jarnés, que tantas veces repitiera la sentencia valeryniana -*La esencia del clasicismo es el venir después*-, y que aportó desde su enclave hispánico tantos textos valiosos al renacimiento clasicista europeo de su tiempo,

33 Italo CALVINO. Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio. Milano. Garzanti. 1988.

pertenece a esa estirpe de intelectuales a los que habrá que volver si este programa para el próximo milenio -el de Valéry, el de Calvino-, sigue su desarrollo. Decretar muertes definitivas en el orden de la cultura es conducta desatinada que la historia ha desautorizado muchas veces. Nuestro Jarnés no está muerto, sino a las puertas de una nueva lectura fecunda de su obra, la que deberá calar en lo más hondo de su entraña vital y estética.

**RONDA DEL GUINARDO:
REAFIRMACION DE UN MUNDO NARRATIVO**

Samuel Amell

En marzo de 1984 Rafael Conte, en un artículo sobre la situación de la novela en España, escribía que entre las novedades de interés cuya aparición se anunciaba se encontraba una novela de Juan Marsé, con el título provisional de "Rosita y el cadáver"¹. Un mes más tarde, Seix Barral publicó el libro al que el crítico se había referido, con otro título: *Ronda del Guinardó*. En julio de 1982 Marsé me había declarado que se encontraba trabajando en el guión cinematográfico de *Ultimas tardes con Teresa* y en una colección de narraciones breves. *Ronda* es una novela corta, cuyo texto, a pesar del uso de caracteres tipográficos bastante grandes, sólo alcanza 132 páginas. Creo que en este caso nos encontramos frente a la ampliación de uno de los cuentos del volumen que Marsé en 1982 había comenzado. Por una parte, el crecimiento de la narración misma, que la saca de los límites del cuento y la sitúa en los de la novela corta, y por otra las presiones editoriales son sin duda lo que ha

¹ Rafael CONTE. "Sobre un excepcional discurso narrativo". El País, 11 de marzo de 1984. "Libros". p. 1.

llevado al escritor a publicar su relato en forma de novela. Ahora bien, *Ronda* encaja perfectamente dentro del mundo narrativo de su autor. Más aún, podría decirse que forma parte de una trilogía junto con *Si te dicen que caí* y *Un día volveré*. Estas tres novelas forman la trilogía de las víctimas de la guerra, mayormente niños y adolescentes, que no conocieron el hecho bélico y sin embargo sufren en su carne y espíritu los funestos resultados del mismo.

El tiempo, el lugar, los personajes e incluso el ambiente en que la novela se desenvuelve son los mismos que en las dos novelas antes citadas. Pero las semejanzas no se limitan a dichos aspectos, sino que se extienden a los formales. A pesar de que la estructura de *Ronda* es relativamente simple, lo que la aleja de la complicada estructura narrativa de *Si te dicen*, el estilo usado por el novelista en la narración y especialmente en las descripciones, posee una similitud tal que la lectura de fragmentos de una no puede por menos que recordarnos las otras. Un claro ejemplo de esto lo encontramos al comparar el comienzo de *Ronda* con el de *Si te dicen*. En ambas instancias encontramos paralelismo en el ritmo de la prosa, su carácter poético y el uso de los adjetivos.

La historia que cuenta la novela es una vez más la triste historia de la Barcelona de postguerra. La diferencia más notable con las obras aludidas reside en el argumento. En *Si te dicen* era complicado, difícil de seguir para el lector, ya que a su complejidad se unía la de la estructura. En *Un día* continúa siendo complicado pero, debido a la estructura lineal de la novela, es fácil de seguir a pesar de los trucos que contiene y que funcionan manteniendo la atención del lector. Por el contrario, en *Ronda* es muy sencillo, incluso podría decirse que es casi inexistente. En esta última novela se nota la carencia de un argumento que mantenga al lector prendido del texto desde el principio al fin, lo que no quiere decir que Marsé conduzca su prosa por caminos experimentales; el novelista continúa en *Ronda* su línea narrativa: la historia sigue siendo la base de la obra, con la diferencia de que ahora, en lugar de poner a su servicio un argumento complicado que la acerque a la novela de aventuras, Marsé nos la cuenta mediante uno

muy simple, centrándose la novela en la evocación, a veces poética y siempre emocionada, de un ambiente, unos hechos y unos personajes.

El argumento es el siguiente: un inspector de policía que había pertenecido a la comisaría del barrio en que la narración transcurre y que al comenzar ésta se encuentra destinado en la brigada criminal, va a un orfanato, que los lectores de Marsé reconocen inmediatamente como la Casa de Familia de la calle Verdi, a buscar a una de las niñas, Rosita, para que lo acompañe al Hospital Clínico e identifique un cadáver que supuestamente es el del hombre que la violó dos años antes. Tras una "ronda" por el barrio, el inspector y Rosita llegan al hospital donde se aclara que el cadáver en realidad no es el del violador, lo que ya sabían las autoridades, sino el de una víctima de la tortura policial. Todo esto no es sino un pretexto del que se sirve el novelista para efectuar una "ronda del Guinardó" y recordar de forma emocionada y con gran pesimismo unos hechos, lugares y personajes que son los de su infancia y que ya habíamos conocido en sus novelas anteriores. La injusticia, frustración y sordidez que surgían de las aventuras del Sarnita están de nuevo presentes en *Ronda*.

La narración transcurre en la misma época que *Un día* y *Si te dicen*, pero en *Ronda* la reducción temporal se intensifica. La acción de *Si te dicen*, novela más amplia y compleja, ocurre en dos niveles temporales, uno de los cuales, el más importante, comprende la década de los cuarenta. El tiempo cubierto por la acción se reduce en *Un día*, que se centra en uno de los guerrilleros del grupo que aparecía en *Si te dicen*; de la década de ésta se pasa a unos meses, de mayo a noviembre. En *Ronda*, Marsé vuelve a fijar el enfoque de la narración en un aspecto que ya figuraba en *Si te dicen* y en el que profundiza. El novelista se concentra en una tarde determinada de la década de los cuarenta, para así poder mejor hacer un estudio detallado de los elementos que le interesan. Pero no escoge una tarde cualquiera, sino un día específico: el 8 de mayo de 1945, fecha en que los periódicos españoles publican la noticia de la capitulación de Alemania. Aunque el hecho del final de la guerra mundial no motiva la novela, es algo que se

muy simple, centrándose la novela en la evocación, a veces poética y siempre emocionada, de un ambiente, unos hechos y unos personajes.

El argumento es el siguiente: un inspector de policía que había pertenecido a la comisaría del barrio en que la narración transcurre y que al comenzar ésta se encuentra destinado en la brigada criminal, va a un orfanato, que los lectores de Marsé reconocen inmediatamente como la Casa de Familia de la calle Verdi, a buscar a una de las niñas, Rosita, para que lo acompañe al Hospital Clínico e identifique un cadáver que supuestamente es el del hombre que la violó dos años antes. Tras una "ronda" por el barrio, el inspector y Rosita llegan al hospital donde se aclara que el cadáver en realidad no es el del violador, lo que ya sabían las autoridades, sino el de una víctima de la tortura policial. Todo esto no es sino un pretexto del que se sirve el novelista para efectuar una "ronda del Guinardó" y recordar de forma emocionada y con gran pesimismo unos hechos, lugares y personajes que son los de su infancia y que ya habíamos conocido en sus novelas anteriores. La injusticia, frustración y sordidez que surgían de las aventuras del Sarnita están de nuevo presentes en *Ronda*.

La narración transcurre en la misma época que *Un día* y *Si te dicen*, pero en *Ronda* la reducción temporal se intensifica. La acción de *Si te dicen*, novela más amplia y compleja, ocurre en dos niveles temporales, uno de los cuales, el más importante, comprende la década de los cuarenta. El tiempo cubierto por la acción se reduce en *Un día*, que se centra en uno de los guerrilleros del grupo que aparecía en *Si te dicen*; de la década de ésta se pasa a unos meses, de mayo a noviembre. En *Ronda*, Marsé vuelve a fijar el enfoque de la narración en un aspecto que ya figuraba en *Si te dicen* y en el que profundiza. El novelista se concentra en una tarde determinada de la década de los cuarenta, para así poder mejor hacer un estudio detallado de los elementos que le interesan. Pero no escoge una tarde cualquiera, sino un día específico: el 8 de mayo de 1945, fecha en que los periódicos españoles publican la noticia de la capitulación de Alemania. Aunque el hecho del final de la guerra mundial no motiva la novela, es algo que se

siente a lo largo de la narración y que marca el ambiente existente en el barrio.

En la novela no se indica directamente la fecha en que la acción se desarrolla, sino que el escritor va poco a poco ofreciéndonos la información. Ya en la página veinte, mediante una conversación de la directora de la Casa de Familia con su cuñado el inspector, el lector se entera de que la acción sucede en el mes de mayo: "Si frecuentaras más la iglesia sabrías que estamos en el mes de María" (p. 20).

Catorce páginas más tarde, a comienzos del capítulo tercero, el novelista describe el ambiente de la calle de tal manera que deja en la mente del lector la sospecha de que algo especial ha sucedido:

"El día transpiraba una flojera laboral impropia, una conmemoración furtiva. La gente pasaba por su lado sin ruido de pisadas y sin voz, soltando resabios de ansiedad. Creyó oír el timbre festivo de bicicletas de paseo y murmullos de terrazas concurridas, siseos de sifón en gruesas copas de vermut, una seda rasgada, un apagado rumor de domingo al medio día. Pero hoy no es domingo', se dijo. (p. 34)

Al mes que habíamos conocido en la página veinte se añade en la cuarenta un día:

"Paseó la mirada sobre las abatidas cabezas de los detenidos hasta alcanzar el calendario de la pared... pero la fecha del día no le dijo nada. Martes, 8 de mayo". (p. 41)

y un poco después, de manera indirecta, un año:

"No vio a nadie de su antiguo grupo, pero reconoció a la gorda Concha Fullat sentada en una silla, de espaldas, declarando lo mismo que le declaró a él seis años atrás, con las mismas palabras y la misma cantinela de

sorda: que seguía sin noticias de su marido, que ya no esperaba nada ni a nadie en este mundo y menos a él, que el día de hoy no significaba nada para ella y además tampoco se había enterado porque nunca leía el diario". (pp. 40-41)

Las repercusiones del conocimiento de la derrota alemana se hacen sentir en la novela de diversas maneras: por una parte ya se ha indicado que los hechos históricos están continuamente presentes en el ambiente de la narración, y por otra el novelista ofrece al lector alusiones a hechos específicos: las medidas tomadas por el gobierno en relación al orden público, la reacción de algunos personajes de la obra ante la noticia, etc.²

El escenario de la acción es el mismo que el de otras novelas de Marsé pero, en esta ocasión, al igual que ha sucedido con el tiempo, se reduce. La ciudad de Barcelona es el marco en el que transcurren todas las obras de Marsé -con excepción de *La muchacha de las bragas de oro*-. *Si te dicen* y *Un día* se concentran casi exclusivamente en el rectángulo formado por las Traveseras de Dalt y Gracia, limitadas por las plazas Lesseps y Sanllehy³. En *Ronda* este espacio se reduce aún más e incluso podría asegurarse que todas las calles, plazas y edificios descritos pueden observarse desde el ático en que el novelista vive. Parece que el autor se hubiera convertido en un pequeño dios y desde las alturas de su propia vivienda hubiera ido reconstruyendo los pasos de sus criaturas a través del barrio que tan bien conoce y que tenía delante de los ojos.

En esas calles y plazas encontramos lugares ya conocidos: la Casa de Familia de la calle Verdi, el descampado

2 Véase *Ronda del Guinardó*, pp. 45-46 y p. 54. entre otras.

3 José Carlos Mainer ha destacado que la Plaza de Sanllehy es como un eleph que permite la observación simultánea de tres culturas: la de la clase media baja y tradicional, menestral y catalana; la de la burguesía; y la de los emigrantes. "Vistas desde la Ronda del Guinardó", *Librus* 28 (junio 1984), p. 6.

de la calle Cerdeña, la comisaría de la Travesera, la iglesia de Las Animas, el campo de fútbol del Europa, cines, bares, etc. Así el lector, tras comenzar el libro y encontrarse con un estilo que le recuerda otras obras del autor, pasa a visitar parajes familiares que relacionan las tres novelas ya indicadas. La Casa de Familia sirve de nexo, no sólo por su presencia sino por las personas que en ella viven. Las niñas residentes y las diversas directoras de la institución desempeñan un papel de gran importancia en la consecución del carácter homogéneo de la trilogía. La directora del orfanato de *Ronda* trae a la memoria del lector a Aurora/Ramona, ex-directora de la casa en *Si te dicen* que a su vez nos lleva a Balbina, el personaje femenino más importante de *Un día*. La comisaría de policía es otro lugar alrededor del cual giran diversos personajes y episodios en las tres novelas. En ella es donde Java y Ramona se conocen, donde Balbina va a recoger a Néstor tras su pelea con los muchachos falangistas, y donde en *Ronda* averiguamos la fecha exacta de la acción, al tiempo que descubrimos el tratamiento dado a los que no están de acuerdo con las ideas políticas del régimen. El descampado de la calle Cerdeña es en *Si te dicen* uno de los lugares claves para el desarrollo de la novela. Es el punto de reunión de los "kabileños" y donde llevan a cabo sus juegos con las niñas del orfanato. También en él es donde mueren Marcos y Ramona. En *Ronda* el mismo descampado vuelve a aparecer como el lugar de reunión de los "kabileños" del Guinardó y en él Rosita es brutalmente violada.

En *Ronda* los personajes principales de la acción son un inspector de policía cuyo nombre no conocemos y Rosita, una muchacha de trece años y medio. El resto adquiere un carácter muy secundario y su número es notablemente inferior al de *Si te dicen* y *Un día*. Los personajes secundarios en *Ronda* son mayormente usados para introducir al lector en el ambiente que el novelista quiere recrear y están poco estudiados, quizá debido a la brevedad del texto. Todos ellos recuerdan a los de las otras dos novelas, en lo que coinciden con los protagonistas. Tanto Rosita como el inspector no son nuevas criaturas en la narrativa de Marsé. En *Si te dicen* el novelista no había mencionado

a Rosita entre las huérfanas de La Casa de Familia, pero estaba allí, y ahora en *Ronda* se nos presenta con los mismos problemas y frustraciones que la Fuenguña o Juanita. En el caso del inspector, aunque en *Ronda* no se ofrece su nombre, bastantes detalles hacen muy verosímil su identificación con el policía jubilado Polo de *Un día*. Aunque no fuese la misma persona, sería innegable que muchos elementos de uno están presentes en el otro. Creo que en ambos casos Marsé parte de imágenes de su niñez y adolescencia y, sin querer pintar un individuo específico, intenta recrear su imagen del "policia" de los años cuarenta y cincuenta. De cualquier manera, las coincidencias entre el inspector de *Ronda* y el viejo policía Polo son notables. *Ronda* nos presenta un hombre cuya edad, espigando detalles en el texto, puede situarse en los cincuenta y tantos años en 1945. Su salud se encuentra deteriorada y se apunta hacia problemas de estómago. A lo largo de la narración existen varias alusiones al mal estado de dicho órgano, al tiempo que el lector se entera de que el inspector era antes conocido entre sus compañeros de la comisaría del barrio como "Estómago de hierro"⁴. En *Un día* Polo ya está jubilado y cuenta alrededor de los setenta años. En 1959 su salud se encuentra deshecha y padece de una "úlcera incurable". El destino en el mismo barrio, la igualdad de rango, el conocimiento que ambos personajes tienen de los hermanos Julivert y ante todo la similitud de su carácter, apoyan la identificación del uno con el otro.

Entre los personajes secundarios encontramos uno que proviene directamente de *Un día*: el inspector Porcel, que aparece en *Ronda* con el nombre de Porcar aunque no hay duda de que es la misma persona⁵. Pero la mayoría de los personajes secundarios de *Ronda* no son los mismos

⁴ En *Ronda* el comisario recuerda este apodo en la página 36 y unas páginas más tarde Porcar se refiere al inspector como "estómago de acero" (p. 43). Existe una clara relación entre el apodo dado al inspector por no hacer "ascos a nada" en su trabajo policial y el mal estado físico en que su estómago se encuentra.

⁵ Véase *Ronda*, p. 43 y *Un día*, p. 18, respectivamente.

que los de *Si te dicen* y *Un día*, aunque sí pertenecen a los grupos que ya habíamos conocido en estas dos novelas. Ello se debe a que el interés básico de Marsé en *Ronda* no es el de contar la historia de unos personajes dados sino, mediante éstos, recrear un ambiente específico. Por ello el que los hermanos Jara no fueran nombrados en *Si te dicen* no importa, ya que no cabe duda de que podían formar parte de los "kabileños" de dicha novela o de la pandilla que rodea a Néstor en *Un día*. Igual que sucede con Puri y Pili que, aunque no tengan los mismos nombres que Juanita, Menchu o María Armesto, se sitúan junto con éstas dentro de un recinto específico: la Casa de Familia de la calle Verdi. Otros personajes, como el comisario de policía, la gorda Concha Fullat, el señor Vallberdú, etc., entran dentro de los tipos ya conocidos en novelas anteriores.

Anteriormente se ha señalado que *Si te dicen*, *Un día* y *Ronda* forman en realidad una trilogía. Al afirmar esto me baso no tanto en las similitudes indicadas de tiempo, espacio y personajes, como en el ambiente que los tres libros describen. Refiriéndose a *Si te dicen* Marsé ha declarado que "surgió porque yo tenía ganas de recrear el mundo de mi infancia, las calles, el barrio, los juegos, el tipo de vida que hacíamos, aquella violencia callejera que había."⁶

Esto mismo puede ser aplicado a *Un día* y *Ronda*. Por ello se encuentran en las tres novelas episodios si no iguales, paralelos. Al comparar la descripción de la venta de barras de pan de "estraperlo" que figura en *Si te dicen*⁷:

"Apareció de pronto, en la esquina de las basuras, la voluminosa dueña del bar Continental ocultando una barra de pan blanco entre las solapas del negro impermeable".
(p. 16)

⁶ Entrevista del autor de este trabajo con Juan Marsé, el 12 de noviembre de 1981.

⁷ Los números de páginas de las citas de *Si te dicen que cal* se refieren a la edición de Seix-Barrel.

con la que aparece en *Ronda*:

"Una vecina gorda y pimpante se apoyaba en la esquina con su bata floreada, rulos en el pelo y una venda elástica en el tobillo. 'Tengo barras', susurraba a los que pasaban cerca. Entre sus pechos aupados asomaba la punta dorada de una barra de pan La mujer arropó el pan con las solapas y se escabulló arrimada a la pared". (p. 24)

vemos que si bien la descripción varía en los detalles, la situación descrita y su ambiente son los mismos en ambos casos. Lo mismo puede decirse de las meadas a los signos políticos impresos en las paredes. En *Si te dicen* el autor ya trata este punto, pero es en *Un día* donde insiste repetidamente en él e incluso situaciones conteniendo el mismo abren y cierran la novela. En *Ronda* se vuelve sobre dicho motivo con un episodio que concuerda con las de las otras novelas. Las "arañas", la cara de Franco y el peñón de Gibraltar impresos en las paredes del barrio constituyen un motivo que une las tres obras. Además, la actitud del pueblo frente a esos signos refuerza el significado unitario que alcanza en las novelas aludidas. En *Si te dicen* Nito, hablando a treinta años de distancia, había dicho:

"Y aún verá en alguna esquina la araña negra que las lluvias y las meadas de treinta años no han podido borrar del todo, presidiendo el mismo montón de basuras de entonces". (p. 38)

El narrador de *Ronda*, refiriéndose a unos pensamientos del inspector que se sitúan en 1941, escribe:

"La calle donde una noche de verano zarandeó a un vecino que le salió respondón, en zapatillas y con la chaqueta del pijama, orinando contra el Peñón estampillado en la esquina como si estuviera en su casa". (pp. 62-63)

mientras que en la primera página de *Un día* podemos leer:

"Luego nos levantamos a mear juntos en la esquina de las basuras, codo con codo, las tres mingas apuntando al mismo sitio...

El hombre miraba el garabato negro estampado en la esquina, el borroso busto regado de orines que parecía asentado en el maloliente montón de desperdicios y pensó apresuradamente en una excusa: No lo hacemos expresamente señor; sólo con que lo hubiesen pintado un poco más arriba en la pared, aunque de hecho él es bajito y rechoncho, y no es por ofender, ni las basuras ni las meadas le llegarían nunca a la nariz". (pp. 9-10)

La actitud general que nos presenta la cita de *Si te dicen*, así como las del vecino de *Ronda* y los muchachos de *Un día*, demuestran que la postura del pueblo hacia lo que significaban los signos falangistas o la imagen de Franco era idéntica en 1941, en 1959 y en 1970. Los anteriormente mencionados no son casos únicos, sino que existen otros muchos: el abuso de autoridad por la policía, la falta de seguridad ciudadana debido a las denuncias y detenciones indiscriminadas, la puesta en escena por los niños de obras de tema religioso, etc.

Hay que destacar las situaciones de marcado carácter sexual que se repiten en las novelas y que llevan implícita una fuerte denuncia hacia la sociedad que obliga a sus miembros más desfavorecidos a una prostitución no sólo física sino también moral. Existe un evidente paralelismo en la prostitución forzada de Ramona, Balbina y Rosita. En los tres casos las causas coinciden: la falta de medios económicos y la imposibilidad, debido a un orden político-social injusto, de conseguirlo de otra forma. Quien se prostituye no es tanto Ramona, Balbina o Rosita como la sociedad misma.

Marsé nos presenta el mismo mundo novelesco en *Si te dicen*, *Un día* y *Ronda*. En él es donde radica el carácter unitario de las tres novelas, que además de semejanzas

en muchos episodios comparten un mismo barrio, cuya descripción física no varía de una a otra:

"Calles sin pavimentar y aceras despanzurradas donde crecía la hierba, esto era el barrio".
(p. 15)

Tal era el barrio de *Si te dicen* en los años cuarenta; en *Ronda* se amplían los detalles:

"Iban por una acera desventrada que olía a mierda de gato. Debajo de los balcones florecía una lepra herrumbrosa y hacían nido las golondrinas. Algunos zaguanes profundos y oscuros exhalaban un tufo perdulario, a dormida de vagabundos". (p. 79)

En *Un día*, con un barrio a punto de entrar en los años sesenta, no es difícil encontrar menciones a los montones de basura en las esquinas, los descampados, la decrepitud de los edificios, etc. En los años setenta la situación del barrio no ha cambiado mucho para Marsé, como puede verse en *Si te dicen* cuando, desde el nivel temporal de dicha década, Nito afirma:

"Vaya usted un día por allí, hermana, y verá usted que en las calles en pendiente donde ellos se lanzaban con sus infernales carritos de cojinetes, aunque hoy estén asfaltadas, aunque se alcen modernas casas de pisos y hay más bares y más tiendas, todo sigue igual. Nunca se fue del todo aquel viejo hedor de vagabundo piojoso, aquel tufo de miseria carcelaria que anidaba en ciertos portales".
(p. 38)

Creo que tras todo lo anteriormente apuntado puede concluirse asegurando que Juan Marsé ha continuado con *Ronda* la trayectoria de obras anteriores reafirmando así su mundo narrativo. En *Ronda*, Marsé amplía aspectos presen-

tes en otras novelas, en especial, como se ha indicado, en *Si te dicen* y *Un día*. El paralelismo, la casi identidad en muchos puntos de estas tres obras, es lo que ha hecho que las consideremos una trilogía. La próxima novela de Marsé nos dirá si estamos en lo cierto, o si habrá que hablar de una tetralogía⁸. De cualquier modo, en *Ronda* el novelista catalán vuelve a mostrar algo que ya conocíamos: su gran interés en un barrio, las personas que lo habitan y una época, interés que no se inicia con *Si te dicen*, sino que está presente en toda su obra.

⁸ En enero de 1987 ha aparecido un libro de relatos titulado Teniente Bravo (Barcelona, Seix Barral) que contiene dos narraciones que se identifican con las tres novelas en cuestión. En la actualidad Marsé se encuentra trabajando en una novela que se titulará El amante de los dos corazones y que, una vez terminada, nos indicará los futuros caminos de su narrativa.

FILOSOFIA Y SEMIOTICA

Dolores M. Comas de Guebbe

El intento de trazar las coordenadas filosóficas fundamentales que sustentan en la actualidad los estudios semióticos de la crítica literaria entraña sus dificultades. A pesar de ello se procedió a revisar los aportes que en este último terreno han realizado desde la década del veinte Martín Buber, Max Scheler y Martín Heidegger. Al mismo tiempo se observó el cambio que en los estudios lingüísticos propició Ferdinand de Saussure quien, al considerar la lengua como un sistema que se autoabastece, independiente en sus realizaciones del hombre que la utiliza, sentó las bases de una nueva Lingüística y, posteriormente de una Fonética, una Fonología y una Poética. Ciencias que, estudiando las formas, los significantes manifestados, coincidieron con la perspectiva existencialista de Martín Heidegger. La posición de este filósofo ateo marcó el pensamiento de nuestro siglo y también el de los estudios críticos. Adelantando en nuestro siglo, la década del sesenta ha sido fundamental en el campo de la reflexión filosófica. Pensadores como Pietro Prini, Paul Ricoeur y Jorge Peña Vial han rescatado la vía de la percepción y de la intuición que ya tuvieran un amplio desarrollo en Bergson y, de esta manera, reorientado los acercamientos críticos a la obra literaria.

Si bien poner en diálogo estos dos saberes -filosofía y semiótica- entrañaba riesgos y dificultades, la importancia de los interlocutores lo merecía. Pues, según Roger Verneaux¹, el modo de pensar sobre el mundo está en consonancia con ese mundo, y así una filosofía del absurdo está en consonancia con un mundo absurdo, una filosofía de la desesperación con un mundo desesperado, y una filosofía de la angustia con un mundo angustiado ¿Cuál sería entonces, la filosofía en consonancia con un mundo que ha deificado la razón?

Jacques Maritain responde a este interrogante en "La búsqueda de la sabiduría", apartado IV de *La cuestión crucial* en sus *Lecturas escogidas*² diciendo que, justamente la pregunta crucial de nuestra cultura es si la realidad puede ser "conocida" no sólo fenoménicamente por la ciencia sino también ontológicamente por la filosofía (A esta pregunta también han respondido con sus estudios P. Ricoeur, L. Goldmann y A. J. Greimas). Esta pregunta es todavía más crucial para el hombre corriente que para el científico, ya que éstos "saben" lo que es la ciencia y cuáles son sus limitaciones. Aquéllos no tienen experiencia de la ciencia y creen ingenuamente que ésta es el camino racional válido hacia la realidad y que además posee todas las respuestas racionales que puede necesitar la vida humana. Si bien la ciencia en su conocimiento de los fenómenos nos ofrece mapas claves de diversas interacciones observables y mensurables, la filosofía por su parte se inserta en lo esencial, inteligible en términos de *ser*, no de observación y medida.

Nuestro siglo ha privilegiado y sobreestimado el papel de la razón; con ella quiere comprender y explicar todo. Este fenómeno, por contrapartida, ha provocado un llamativo desequilibrio entre el orgullo y la desesperación.

1 Roger VERNEAUX. Lecciones sobre existencialismo. Kierkegaard-Husserl - Heidegger - Sartre - Marcel. Trad. María Mercedes Bergadá. Buenos Aires, Club de Lectores. 1984.

2 Jacques MARITAIN. Lecturas escogidas de Jacques Maritain. Selección e introducción de Donald e Idella Gallagher. Santiago de Chile. Ediciones Nueva Universidad -Universidad Católica de Chile-. 1974. p. 59 y ss.

ya que el hombre vuelve a comprender que la razón no puede darle todas las respuestas. Fenómeno que por otra parte se ha producido en otros estadios históricos. En efecto, confirma Jacques Maritain, la vía intelectual, utilizada por la ciencia y cuyo único fin es conocer en un acto inmanente, con una voracidad sin límites, se apodera del ser, "lo atrae a sí, lo come, lo bebe, para hacerse ella misma, en cierta manera, todas las cosas. Poco le importa el bien o el mal del sujeto, sus necesidades o sus conveniencias; goza del ser y no ve otra cosa"³.

Cabe ahora preguntar ¿de qué manera puede "apropiarse" el orden especulativo -el de la razón y la ciencia- de lo producido por el orden práctico- la obra de arte? Ambos órdenes se oponen de alguna manera, ya que en el orden práctico el hombre tiende a *otra cosa* que al solo conocer. *El arte está vuelto hacia la acción, no hacia la pura interioridad del conocer.* Pues si conoce, no es para descansar en la verdad y gozar de ella (*frui*) sino para servirse (*uti*) de sus conocimientos con mira a alguna obra o alguna acción. El orden práctico del hacer está ordenado a un fin particular y no reconoce otra ley que las exigencias y el bien de la obra producida.

Las precisiones que apunta Jacques Maritain nos sirven para observar la relación existente entre los diferentes estructuralismos y la semiótica -corrientes críticas que siguen pasos metodológicos razonados: observación, segmentación, cuantificación, verificación-, y una filosofía fuertemente especulativa, inmanentista, que tuvo en Martín Heidegger su principal exponente.

Pero antes de referirse a este filósofo es necesario trazar algunos lineamientos de otra posición filosófica que paralelamente a la de Heidegger, y por la misma década, sentó las bases de la *actitud humana esencial*. Me refiero a la posición de Martín Buber (Viena) quien, en su *Yo-Tú* (1922) señaló que la actitud esencial del hombre es una relación de encuentro verdadera, consigo mismo y con

3 Jacques MARITAIN. Arte y Escolástica. Buenos Aires. Club de Lectores. 1972. p. 10.

los demás hombres, para sólo así poder asumirse como Yo-Tú. Esta actitud de encuentro se configura totalmente en el lenguaje interior y también exteriorizado.

De acuerdo con este razonamiento, si la obra literaria es un lenguaje exteriorizado, la relación del hombre con la obra es una relación Yo-Tú. Una relación de encuentro, y una *relación del ser entero, completo*. Martín Buber también señaló que hay otro modo de relación que es la relación sujeto - objeto, que preside la relación del hombre con el ello, el hombre y el mundo de las cosas. Si bien la obra literaria se realiza por medio de un objeto material, es la manifestación de un yo que necesita del encuentro con un tú. Encuentro directo en el que nada se interpone entre el yo y el tú. Este encuentro yo-tú está fuera del espacio y del tiempo, y es diferente del encuentro yo-ello que se realiza en el contexto del espacio y del tiempo.

Por los mismos años y, en una línea de pensamiento que también sigue el rumbo del sujeto, las contribuciones de Max Scheler (Munich) tuvieron un lugar destacado. Con su difundida teoría de los valores y su filosofía de los sentimientos, basada en una fenomenología general de los afectos y en una teoría del espíritu incluida de lleno en una antropología filosófica, Max Scheler aportó un nuevo método para la comprensión de la vida espiritual. Al mismo tiempo integró la sociología del saber a una sociología de la cultura y ésta en una sociología religiosa enlazada con una metafísica. De esta manera dilucidó "el problema de lo real por medio de un realismo volitivo ya entrevisto y formulado por Dilthey"⁴. La fecundidad de su fenomenología -primero influida por Husserl-, se debe al *examen que realiza de la intencionalidad emocional*, además de la *descripción de la intencionalidad intelectual*. Es justamente en *El puesto del hombre en el cosmos* (1928, trad. esp. 1929) en donde reflexivamente afirmó la importancia que reviste en todo acto de expresión humana la intencionalidad emocional, sumada a la intencionalidad intelectual.

4 JOSÉ FERRATER MORA. Diccionario de Filosofía. 4 a. Buenos Aires. Sudamericana, 1958.

La importancia de esta década se reafirma aún más si recordamos que por los mismos años los formalistas rusos (Vladimir Propp) estudiaban los relatos de índole tradicional-folklórica siguiendo los pasos de las ciencias naturales y aun matemáticas, actuando de modo similar a los continuadores de Ferdinand de Saussure, quien al organizar sus estudios de la lengua como sistema, aseveró que *la lengua posee al hombre*. Unos y otros trataron de descubrir los códigos de relaciones, oposiciones, diferenciaciones, funciones, transformando la lengua en un objeto de observación, segmentación, cuantificación y verificación.

El eje de estudio se desplazó así del hombre al modo de comunicación y se transformó la lengua en un objeto (un *ello* según Martín Buber) y no en la expresión de un sujeto quien, movido afectiva e intelectualmente, ejerce responsablemente su don de encuentro intencional, de diálogo yo-tú.

Al mismo tiempo, la posición existencialista de Martín Heidegger, filósofo ateo, marcó el pensamiento de nuestro siglo y también el de los estudios críticos. La relevancia concedida a lo manifestado -fenómeno-, *el ser aquí (Da-Sein)*, que encuentra su sentido puramente en lo inmanente, concentró y orientó los estudios de lo literario en el texto mismo, despegándolo aún más del sujeto creador, ya que lo inmanente alcanza su trascendencia en *el ser aquí* (equiparable al sentido de la fama en el Renacimiento).

La obra más destacada de este filósofo nacido en 1889, *Ser y Tiempo* (1927), contiene solamente la introducción y la primera parte de un trabajo más extenso que aún no ha sido publicado.

La primera y la última palabra de Heidegger es el lema del sofista Protágoras: *El hombre es la medida de todas las cosas*. Pero éste es un ser arrojado en el mundo desde la nada, ya que todo proviene de la nada. Por eso excluye de su filosofía toda perspectiva religiosa -ya que no hay origen, re-ligo, y Dios no puede ser tomado en cuenta pues, para que así fuera, debería presentarse como fenómeno-. Heidegger entiende entonces el ser, en un sentido relativista y fenomenista, como manifestación a alguien.

Su doctrina podría explicarse a través de sus términos

más difundidos: *Sein* o sentido, inteligibilidad de un existente cualquiera; *Seiendes*, existente bruto, el modo de existir de las cosas; *DG-Sein* o movimiento de trascendencia que sólo puede realizar el hombre que supera la existencia bruta hacia la existencia inteligible. Y éste es el camino exclusivo de la vía intelectual, de la razón.

Su filosofía, por lo tanto, es una lectura razonada, inteligible del ser. Es un modo razonado de ver lo manifestado.

Esta doctrina de un humanismo absoluto, sin trascendencia fuera de lo humano, se percibe en diferentes enfoques del Estructuralismo y de la Semiótica que, estudiando y observando los signos, comprendiéndolos con una intención de auténtica objetividad y estableciendo las relaciones con su entorno, se quedan en el texto mismo, rehuyendo la problemática de lo trascendente -fuera de lo humano- y acentuando la vía intelectual inmanente, propia de la filosofía de Heidegger.

Estas corrientes, y también el materialismo dialéctico, intensificaron su abordaje de un texto siguiendo los pasos metodológicos, científicos, objetivos, previamente establecidos por la razón⁵.

Interesa ahora reflexionar sobre el modo en que los estudios de Sigmund Freud aportaron a la cuestión aquí presentada. Sin duda alguna, el aporte medular de los estudios de Freud a la psicología moderna y su entronque con la línea de pensamiento de la antropología posterior se basa en el énfasis concedido a los aspectos inconscientes de la psiquis humana. Freud afirmó, con pruebas convincentes sobre casos cuidadosamente registrados, que la mayor parte de nuestras acciones son motivadas por fuerzas psíquicas sobre las cuales ejercemos un control muy limitado. Se valió de la figura del ténpano para demostrar que la mente humana se halla estructurada de manera tal que su mayor

⁵ La intensificación de esta actitud llevó a Hans Georg Gadamer a formular una serie advertencia en su obra Verdad y Método, pues en el caso de la obra de arte la cuestión no pasa por los métodos o por los pasos metodológicos, objetivos y verificables, sino por la obra de arte de que se trata.

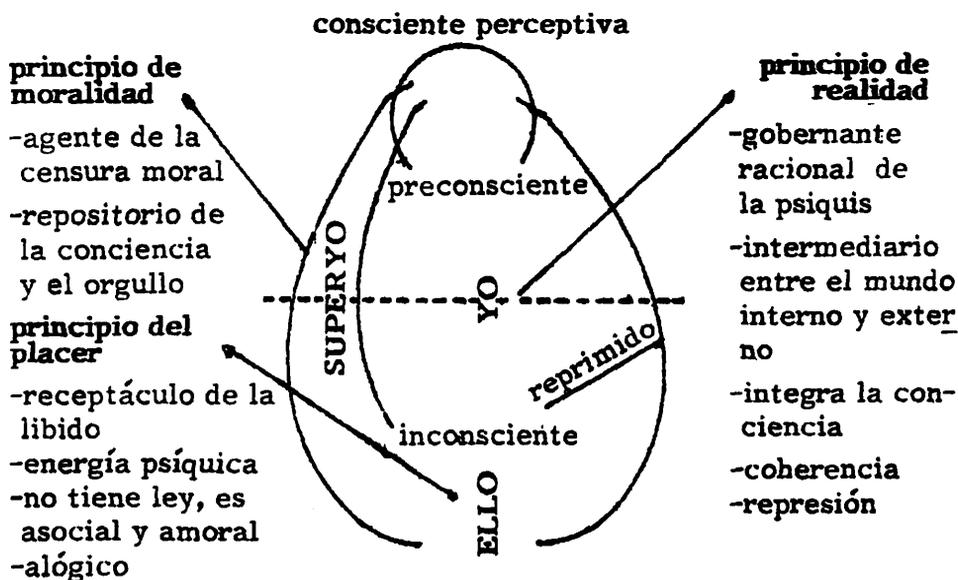
peso y densidad yacen debajo de la superficie -o nivel de la conciencia-⁶.

Las premisas fundamentales que desarrolló en *El yo y el ello* pueden sintetizarse como sigue:

1. La mayor parte de los procesos mentales son inconscientes.

2. Todo comportamiento humano está motivado por la sexualidad.

Es necesario para esta tarea examinar la primera de las afirmaciones, pues de esta manera se puede comprender la distribución que hace Freud de los procesos mentales en tres zonas psíquicas (aparato psíquico): El ello (*Id*), el yo (*Ego*) y el superyó (*Super-Ego*). La distribución de estas tres zonas puede explicarse con el siguiente diagrama:



6 Sigmund FREUD. El yo y el ello. (1923). En Obras Completas. Trad. directa del alemán por Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva. 1948. Vol. I, p.1197-1211. En Más allá del principio del placer, 1920 esbozó sus ideas iniciales a este respecto.

El *Ello* dominado por el principio del placer es el receptáculo de la libido y es totalmente inconsciente. Sólo parte del *yo* y del *superyó* son conscientes.

La importancia concedida a lo inconsciente, caracterizado por su vitalidad tremenda y amorfa, fue otra idea fundamental que se entrecruzó con las postuladas por Saussure y sus seguidores. Si por una parte *la lengua posee al hombre*, es una entidad separada de él y se autorregula en un sistema propio y si, por otra, el sujeto como tal es más inconsciente que consciente, el hombre no realiza la obra de arte conscientemente sino que, sumido en las fuerzas tremendas del inconsciente, se pliega a las leyes colectivas de un pensamiento abstracto que subyace de modo común en todos los hombres (De ahí el entronque con los estudios de Lévi-Strauss sobre los mitos y el comportamiento y con los de R. Barthes).

Si bien Freud proporcionó al estructuralismo la idea del inconsciente a-lógico, hay que apuntar sin embargo cuál fue el aprovechamiento posterior que se hizo de esta teoría freudiana del inconsciente, a la que se agregó la nota fundamental del siglo: la lógica, la coherencia. La fuerza tremenda del inconsciente fue aceptada, pero esta fuerza debía estar regulada por leyes ya que, dado el predominio de una filosofía existencialista con base en la vía intelectual, era imposible aceptar el dominio de lo irracional en lo humano. Sin embargo, algunos movimientos estéticos en Alemania trabajaron en este sentido en la década del expresionismo, luego de la primera guerra mundial.

Abriendo la década del sesenta, Lucien Goldmann, en *Las ciencias humanas y la filosofía*, señala que no puede haber "ciencias de lo humano" sin una filosofía que las fundamente. O como él mismo afirma: *las ciencias deben ser filosóficas para ser científicas*⁷. Si bien en este ensayo

⁷ Lucien GOLDMANN. Las ciencias humanas y la filosofía. Trad. de Josefina Martínez Alineri. Bs. As., Ediciones Galatea Nueva Visión. 1958. p. 8.

se dedica en especial a la sociología y a la historia expone cuáles deben ser los caracteres de una *ciencia humana* que se precie de tal. Por un lado el investigador debe asumir una actitud objetiva, tratando de despojarse de la ideología y de las preferencias personales en un acto de honradez intelectual para alcanzar la descripción, la explicación y la comprensión. Por otro, tener presente que las ciencias humanas construyen su objeto mediante una elección de datos que conserva lo esencial y elimina lo accesorio. Estos datos como tales dependen de la visión implícita o consciente del que los interroga, quien elige los hechos a la luz de esas preguntas. En este último aspecto L. Goldmann, a pesar de que habla de objetividad y del problema del criterio de verdad, señala que en toda investigación en ciencias humanas hay un *parti pris*, un conjunto de preconceptos que deciden:

1. Las preguntas que se hacen y las que no se hacen a la realidad.
2. La importancia que se da a los diferentes factores por los cuales uno se interesa.

Más adelante incluso agrega:

"No se ve por qué los intelectuales en la medida en que expresen en sus obras no sólo el pensamiento de los otros grupos, sino también su *propio carácter social de intelectuales*, habían de tener para ello una perspectiva menos parcial que la de cualquier otro grupo profesional"⁸.

Estas limitaciones no invalidan la tarea crítica que debe ser rigurosa, permanente y continua en la búsqueda de la verdad objetiva:

"Combate difícil, que es preciso recomen-

⁸ *Ibid.* p. 37.

zar diariamente y que torna importantes los elementos fundamentales del método dialéctico en las ciencias humanas."⁹

Cabe ahora preguntar qué tipo de discurso utilizan las ciencias humanas. Pietro Prini, en *Discurso y situación. El lenguaje de la razón*¹⁰, describe y precisa las características fundamentales de diferentes tipos. Entre ellos nos interesa en especial el discurso objetivo y el discurso subjetivo.

El primero sería precisamente el discurso de las ciencias y consiste en un repertorio de preguntas y de respuestas acerca de algo frente a lo cual los interlocutores pueden intercambiarse. Prini ejemplifica con la descripción de un fragmento de epitelio que se observa en el microscopio. El discurso es objetivo en la medida en que lo que se afirma puede ser constatado por otros invariablemente, si se ubican en las mismas condiciones de observación. El proceso de constatación puede repetirse para enunciar la respuesta que, por esta razón, puede ser efectuada en tercera persona o en forma impersonal, ya que el que habla, no es yo ni tú, sino un sujeto impersonal de un aparato de verificación, cuyo valor permanece invariable, en líneas generales (función de una invariante), respecto de todos los sistemas de referencia.

El discurso objetivo es un "argumentar en común". Es un lenguaje calificado que se dirige a la sociedad de investigadores, de "experimentadores", de los hombres de ciencia. Su auditorio, altamente calificado, puede poner en acto ese determinado "tratamiento lógico-operativo de la experiencia", que puede ser el fruto de un prolongado ejercicio individual y que, ciertamente, posee detrás de sí un esfuerzo de progresos seculares realizados por la

⁹ *Ibid.* p. 45.

¹⁰ Pietro PRINI. Discurso y situación. El lenguaje de la razón (1975). Trad. de Angel F. de Ribio. Bs. As., Editorial Ducencia. Proyecto CINAIE, 1982.

conducta mental¹¹.

Por su parte, en el discurso privado o diádico (relación de dos donde los dos son uno), las preguntas y las respuestas conciernen a los mismos interlocutores en su propio ser, en la condición de su misma existencia. Por la misma razón, la función del preguntar y del responder no son intercambiables, estando los interlocutores "situados" en su irrepetible singularidad. "Someter este lenguaje -nos dice Pietro Prini- a las condiciones de verificación sería destruir su propio carácter".

¿Cuál es la lógica, entonces, del discurso privado? ¿Sería el diálogo Yo-Tú, lector- obra, una forma de reflexión situada privada?

La esencia del tú (obra) es la de ser el único que puede responder a cierto tipo de preguntas que yo le dirijo. La posibilidad de responderme es inalienable, no puede ser cedida a otro (otra obra) porque es ella misma, en su misma presencia que puede revelármeme y ocultármeme. Aquí el preguntar y el responder se llenan de significado existencial. El lenguaje se hace gesto, expresión, acto de presentación y manifestación y es captado, percibido, gracias a una intuición esencial con base en lo intelectual y a la vez en lo afectivo-emocional.

Con estas afirmaciones se retoma el punto de partida. El diálogo yo-tú de Martín Buber y de Max Scheler, el diálogo del hombre con la obra de arte, el preguntar y el reflexionar surgiendo de la intuición de totalidad que mueve al hombre hacia la obra en un diálogo ininterrumpido afectivo-imaginativo, intelectual.

Estas dos vías del conocimiento y de la percepción son las que vuelve a señalar Jorge Peña Vial en su libro *Imaginación, símbolo y realidad*, impreso por la Universidad Católica de Chile en 1987.

Su tesis -a partir de intuiciones centrales- de una

11 Obsérvense estos caracteres en el análisis de *Les Chats* de Charles Baudelaire realizado por Rumen Jakobson y Claude Lévi-Strauss recopilado en Estructuralismo. Estructuralismo y Literatura. Bs. As.. Nueva Visión. 1972.

doble vía cognoscitiva se apoya a su vez en Jacques Maritain, quien distinguió entre el entendimiento que se desenvuelve en un nivel lógico-conceptual y el entendimiento que se desenvuelve en una atmósfera imaginativa.

Signo lógico y signo imaginario, primado del lógos y primado de la imaginación, régimen psíquico conceptual y régimen psíquico imaginativo, son algunas de las categorías introducidas por J. Peña Vial. El intelecto se comporta de modo diferente en uno y otro régimen. El intelecto en un régimen imaginativo se torna intuitivo y lógico conceptual en un régimen representativo.

El arte está animado por la intuición poética, y esta intuición se desenvuelve libremente por desarrollarse en un ámbito imaginativo. El arte está impregnado de una cualidad esencialmente simbólica. En el caso del signo lingüístico, artístico, el conocimiento se orienta por la intuición para alcanzar la comprensión; hay un predominio de la imagen sobre el concepto.

El arte, además de manifestar una actividad creadora de nuestro espíritu, es cognoscitivo de lo real. Manifiesta la interioridad del hombre, y en el vigor de su intuición creadora resuenan conjuntamente el mundo y las cosas que han sido animadas por la intuición creadora. El hombre, en su acercamiento a la obra de arte, también parte de la intuición re-creadora en la que la vía del intelecto-imaginativo aprehende y comprende, interroga y reflexiona, establece el encuentro verdadero y esencial del diálogo yo-tú.

Dado lo expuesto se puede concluir que en este siglo la filosofía ha sido un soporte fundamental tanto en la ciencia como en las concepciones del arte. Y en esto no se ha apartado de una larga tradición cultural, pues Aristóteles mismo concibió su *Retórica* a partir de una filosofía, dejando así un modelo válido para este presente.

LOS ESPACIOS EN LA MUJER ADULTERA DE ALBERT CAMUS

María Celia Darré.

Para cualquier lector de las novelas de Albert Camus, hablar de espacio es evocar Argelia, el Mediterráneo, el cielo azul hasta la agresión, el calor, el gozo de los baños de mar. Sin embargo, tal vez sea en los ensayos de *L'envers et l'endroit* (1937) y sobre todo de *Noces* (1938) donde se perciba con más claridad la exaltación que la naturaleza le inspira:

"Au printemps, Tipasa est habité par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres." (N. p. 11)

Pero esos dioses o ese Dios no le hablan al autor:

"Bien pauvres sont ceux qui ont besoin de tels mythes... Qu'ai-je besoin de parler de

Dionysos pour dire que j'aime écraser les boules de lentisques sous mon nez? (N. p. 18)

¿Qué busca la juventud de Camus en esos paisajes? La alegría de vivir: "Il n'y a pas de honte à être heureux et j'appelle imbécile celui qui a peur de jouir." También percibirá a través de ellos a la muerte, que no lo asusta pues la siente como parte de la vida. Y por último captará la posibilidad de "cette entente de la terre et de l'homme délivré de l'humain -ah! je m' y convertirai bien si elle n'était déjà ma religion!" porque comprende que "tout son royaume est de ce monde."

Por la misma época plantea también el problema del envejecimiento para el joven argelino:

"Il faut sans doute vivre longtemps à Alger pour comprendre ce que peut avoir de desséchant l'excès de biens naturels (...) Les hommes trouvent ici pendant toute leur jeunesse une vie à la mesure de leur beauté. Et puis, après, c'est la descente et l'oubli. Ils ont misé sur la chair et ils savaient qu'ils devaient perdre. A Alger (...) pour qui a perdu la jeunesse, rien ou s'accrocher et pas un lieu où la mélancolie puisse se sauver d'elle même." (N. p. 54-56)

Los cuentos de *L'exil et le royaume*, y *La Chute*, que debió formar parte de la colección, fueron escritos entre 1954 y 1957. Su autor tenía entonces entre 40 y 44 años. Los protagonistas de los cuentos rondan entre 35 y 40. Para todos ellos había llegado ese momento de la vida en que el hombre se detiene para mirar atrás a fin de emprender, si encuentra las fuerzas, una nueva etapa. Es la época de las sumas y de las restas, de los porqués y de los para qué.

El espacio evocado en los cuentos de *L'Exil et le Royaume* es todavía Argelia, por lo menos para cuatro de ellos, pero sólo uno transcurre en la ciudad de Argel,

los otros tres se desarrollan en los altos desiertos pétreos del sur. Los dos últimos cuentos del libro se desarrollan en París y Brasil respectivamente.

En el primero de los cuentos, *La mujer adúltera*, pueden distinguirse tres tipos de espacio o mejor, pueden hacerse tres lecturas no excluyentes de un mismo espacio: una lectura realista, una simbólica y otra mítica, que al superponerse adensan el significado.

La lectura realista es la que puede hacer un lector ingenuo quien ubica el espacio como un fondo folklórico del relato. Una mujer, Janine, acompaña a su marido en una gira de negocios, para lo cual abandona la ciudad junto al mar adonde viven para dirigirse hacia los desiertos del sur del país. Luego de haber dejado atrás la última estación de ferrocarril, avanzan en un desvencijado colectivo a través del viento huracanado. Una bruma metálica formada por la arena que éste levanta azota a vehículo y pasajeros en cuanto aquél se detiene. En el colectivo viajan unos árabes delgados envueltos en sus albornoces y un soldado francés, también delgado, con cara de chacal. Hace frío. Janine se siente incómoda, desazonada no sólo por las condiciones en que se desarrolla el viaje sino por su condición vital. Aunque a los 35-40 años ya ha engordado y perdido la agilidad, por lo que el diminutivo implícito en su nombre le suena ridículo, se considera aún una bella mujer, capaz de gustar. Su matrimonio, una manera de escapar al miedo a la soledad y a la inutilidad, no ha satisfecho todas sus expectativas, pero le brinda seguridad material y compañía. Una frase nos revela, sin embargo, que esto no le es suficiente:

"Et il faut, en effet, s'abriter du besoin.
Mais du reste, de ce qui n'est pas le besoin
le plus simple où s'abriter." (ER.p. 15)

En uno de los momentos en que el ómnibus debe detenerse para efectuar una reparación, unos seres harapientos los observan desde el borde del camino; son unos pastores. El viaje continúa en medio del silencio general. Cuando llegan a la ciudad la fatiga ha extinguido todo atisbo

de vida en el ómnibus, dice el texto.

Bajan del vehículo y, mientras el marido lucha con el equipaje, ella se siente atraída por la vista de un minarete y de unas palmeras. Janine ha venido al sur con la esperanza de ver palmeras. Pero está demasiado fatigada y entra al hotel. El hotelero, un hombre delgado, la conduce a una habitación pintada a la cal, con pocos muebles y una ventanita cerca del techo. Janine queda de pie esperando.

"Elle attendait, mais elle ne savait quoi. Elle sentait seulement sa solitude, et le froid qui la pénétrait, et un poids plus lourd à l'endroit de son coeur." (ER.p. 19)

Mientras tanto, a través de la tronera le llega un ruido de agua producido por las palmeras movidas por el viento. Cuando el viento arrecia, el sonido de río se hace mar y ella siente los ojos refrescados por las olas. Almuerzan y salen a través de la ciudad. Visitan las pintorescas tiendas de los comerciantes, las callejas bordeadas de muros de barro; sobre los muros asoman rosas mustias y granadas. olor a tierra, a café, a oveja, a fogatas. La pesadez de Janine aumenta con la caminata.

Cuando vuelven a la plaza, tiene lugar un extraño encuentro con un árabe alto y delgado que los cruza sin mirarlos y se dirige a las murallas. Antes de entrar en el hotel, Janine recuerda que el dueño les había recomendado ver el desierto desde la terraza del fuerte. Mientras espera a su esposo, la mujer se siente desgraciada entre todos esos hombres de blanco que vuelven hacia ella sus rostros impassibles.

Suben al fuerte; sobre ellos se extiende un cielo azul enteramente abierto. La escalera es larga y empinada, un viejo árabe se ofrece a acompañarlos; pero es rechazado.

"A mesure qu'ils montaient, l'espace s'élargissait et ils s'élevaient dans une lumière de plus en plus vaste, froide et sèche, où chaque bruit de l'oasis leur parvenait avec une pureté distincte. L'air illuminé semblait

vibrer autour d'eux, d'une vibration de plus en plus longue à mesure qu'ils progressaient comme si leur passage faisait naître sur le cristal de la lumière une onde sonore qui allait s'élargissant. Et au moment où, parvenus sur la terrasse, leur regard se perdit d'un coup au-delà de la palmeraie, dans l'horizon immense, il sembla à Janine que le ciel entier retentissait d'une seule note éclatante et brève dont les échos peu à peu remplirent l'espace au-dessus d'elle, puis se turent subitement pour le laisser silencieuse devant l'étendue sans limites." (ER.p. 25)

Desde lo alto de la torre se ven los techos de la ciudad, más allá las palmeras y perdiéndose en el horizonte el desierto de piedra ocre y gris. Junto al río, hacia occidente, algunas tiendas negras y una tropa de dromedarios y el silencio, vasto como el espacio.

Janine se siente conmovida y liberada:

"Quelque chose l'attendait qu'elle avait ignoré jusqu'à ce jour et qui pourtant n'avait cessé de lui manquer." (ER.p. 27)
(...) au coeur d'une femme que
le hasard seul amenait là,
un noeud que les années, l'habitude et
l'ennui avait serré, se dénouait lentement"
(ER.p. 27)

La mujer considera por primera vez esa región desmesurada, carcomida hasta el hueso y a esos señores miserables y libres de un reino extraño, los nómades.

"ce royaume de tout temps lui avait été promis et (...) jamais pourtant, il ne serait le sien." (ER, p. 27)

El mundo parece haberse detenido en el momento

de la puesta del sol. Janine vuelve al hotel desconsolada, rechazada.

"Un enfant, la jeune fille, l'homme sec, le chacal furtif étaient les seules créatures qui pouvaient fouler silencieusement cette terre. Que ferait-elle désormais, sinon s'y traîner jusqu'au sommeil, jusqu'à la mort?" (ER, p. 28)

Janine se ha resfriado y, afiebrada, se acuesta en la fría habitación del hotel, pero le cuesta dormirse acosada por el recuerdo del desierto. Entre sueños vuelve a reconsiderar su relación con su marido, tratando de conformarse, pero no lo logra:

"Non, elle ne surmontait rien, elle n'était pas heureuse, elle allait mourir en vérité sans avoir été délivrée" (ER, p. 31)

Siente que un peso la abruma, pero se da cuenta de que hace veinte años que eso sucede, quiere liberarse aunque sea sola. Un leve viento se levanta y hace correr el agua de las palmeras; luego callan. Oye como un llamado. Se levanta y corriendo se dirige hacia el fuerte, a la terraza. Miles de estrellas giran en el cielo por encima de ella, avanzando hacia el horizonte. La mujer gira con ellas y

"Le même cheminement immobile la réunissait peu à peu à son être profond, où le froid et le désir maintenant se combattaient." (ER, p. 34)

"Après tant d'années où, fuyant la peur, elle avait couru follement sans but, elle s'arrêtait enfin" (p. 34)

"En même temps il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau dans son coeur qui ne tremblait plus (...) L'instant après, le ciel entier s'étendait au dessus d'elle,

renversée sur la terre froide."

Vuelve al hotel, su marido se despierta y la encuentra llorando. El autor no concluye, deja al lector esta tarea, aunque el título es ya una conclusión.

Para una lectura realista, el narrador nos ha llevado ante un paisaje exótico, lejos de la civilización cotidiana: el desierto, las palmeras, una tormenta que se disipa durante el día, una pequeña ciudad en un oasis, sus habitantes árabes, las tribus nómades del desierto. En una magnífica noche estrellada, una mujer fantasiosa y afiebrada ha vivido una extraña experiencia que la ha liberado de su tensiones interiores.

Para el lector acostumbrado a la simbología camusiana, puede recortarse otro paisaje hecho de alusiones. Sugerido por el mismo narrador, a través del pequeño recuerdo evocador de los primeros años de su matrimonio en la ciudad junto al mar, se manifiesta el paisaje conocido de la juventud, los deportes, la agilidad y el goce. Si en *Noces*, el mar, el sol y el calor son juventud y amor a la vida, este paisaje opuesto que ocupa la mayor parte del cuento: el desierto, el viento, el frío, la noche y la incomodidad señala la imagen opuesta de la juventud perdida, sumergida en el tedio de vivir, en la monotonía de los hábitos reiterados, una juventud no rescatada por el amor ni por los hijos. La esterilidad del suelo es la esterilidad de la existencia. Las incomodidades del viaje y de la estancia en el hotel figuran el desasosiego que ha invadido a la mujer, al hombre, que enfrenta la edad madura con las manos vacías. Los nómades, esos señores miserables y libres de un extraño reino, encarnan sus anhelos y el ejemplo a seguir. Desprendidos de los bienes materiales, de las cosas y las necesidades que ellas engendran, no están atados como los habitantes de las ciudades a la seguridad material, a una cultura paralizadora; van y vienen altivos, seguros, autosuficientes.

Y, por último, la noche. Esa noche que hemos encontrado ya en *Noces* en *Le vent à Djemila* o en *El Extranjero*, en la última meditación apaciguada de Meursault:

"Devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde (L.E. p. 188)

La noche es comprensión y sabiduría. El reino está en la aceptación activa de la soledad. Pero, y en esto recordamos a *La Peste*, Janine vuelve con los hombres.

Más allá de la simbología individual del autor, puede intentarse una tercera lectura a través del inconsciente colectivo, una lectura mítica.

Para este tercer nivel de lectura del espacio novelesco, me he apoyado sobre todo en Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane* y en *Initiation, rites, sociétés secrètes*.

Para el hombre religioso, la Naturaleza nunca es natural, está siempre cargada de valor religioso. El mundo, obra divina, es siempre transparente y devela los múltiples aspectos de lo sagrado. Lo sobrenatural se revela a través de los aspectos naturales del mundo.

Este tercer nivel de lectura nos abre entonces la posibilidad de interpretar el cuento como un rito de pasaje. Hay rito de pasaje cuando se produce un cambio radical del régimen ontológico y de la condición social. El rito de pasaje por excelencia es el de iniciación a la pubertad, y se podría decir que todos los ritos de pasaje son de iniciación a un nuevo estado. Los más importantes, aparte del ya mencionado, son los de matrimonio y los de muerte.

La ceremonia iniciática, afirma Eliade, comienza en todas partes por una separación del neófito de su familia y su retiro a la selva. Hay aquí un simbolismo de la muerte: la selva, las tinieblas, simbolizan el más allá, los infiernos. El neófito es simbólicamente devorado por un monstruo en cuyo vientre reina la noche. En muchos lugares se lo aloja dentro la selva, en una cabaña; esta cabaña iniciática representa el vientre materno. La muerte ritual del neófito equivale a su regresión a un período prenatal, precósmico, una vuelta al caos inicial anterior a la organización del mundo en un Cosmos. Los sufrimientos físicos a que se lo somete corresponden a la situación del que es devorado por el monstruo sagrado. Seguirá, después del período de

purificación, el nacimiento de un hombre nuevo. Una nueva inserción de ese hombre en un status social y de comprensión superior, una nueva sabiduría.

Si trasladamos estos conceptos al cuento que nos ocupa, veremos que se puede distinguir en la experiencia de Janine una primera secuencia que abarca hasta su llegada al hotel. La mujer ha sido separada de su familia; alejada de su ciudad natal, lejos de la punta de rieles, es privada de todo lazo material con su pasado.

La mosca, primer elemento mencionado en el cuento, puede entonces ser interpretada como un mensajero, un indicio de la divinidad si recordamos que la mosca es un símbolo de Zeus, porque como él se encuentra en todas partes.

El viento sacudía el vehículo, dice el texto. Para muchas religiones el viento es el soplo de Dios y su cólera está representada en la tormenta. La bruma metálica que oscurecía el paisaje, genera las tinieblas que rodean al vehículo. Los fenómenos atmosféricos son epifanías del Ser Supremo que está en los cielos y que se revela a través de lo que le es específico: la *majestas* a través de la *immensidad* celeste, el *tremendum* a través de la tormenta.

El Ser Supremo, en la mayoría de las religiones, luego de crear el mundo se ha retirado a los cielos en donde permanece indiferente al destino de los hombres. Su presencia o mejor su ausencia se manifiesta a través del silencio. Silencio que oprime a Janine durante el viaje en el colectivo.

El frío es símbolo de muerte y también lo son los seres fantasmales, casi cosas que rodean al matrimonio, los árabes mudos e inmateriales envueltos en sus albornoces. Probablemente estos árabes, como los otros que aparecen en el relato, puedan ser asimilados a los iniciados que guían al neófito en la ceremonia de iniciación. Todos ellos están caracterizados por la delgadez, por oposición a la pesadez de la pareja. La misma función cumpliría el soldado francés de cara de chacal, aunque con respecto a él es necesario recordar que el chacal, además de ser un animal relacionado con la muerte por su costumbre de comer carroña, es también la imagen de Osiris, el dios egipcio que conduce las almas a los infiernos. No puedo dejar de relacionar el grupo de

pastores sentados a la vera del camino con las Parcas que tejen la vida de los hombres o cortan el hilo que la representa, ellas, como las brujas de Macbeth a las que han sido asimiladas muchas veces, aparecen sentadas a la vera del camino con aspecto terrible.

Mircea Eliade dice que en ciertos ritos iniciáticos, para indicar la regresión del iniciado a una vida anterior, se le da de comer en la boca como si fuera niño; ésa sería una buena interpretación para el dulce que el soldado convida a la mujer, adelantando de ese modo quién será el iniciado.

En otro pasaje de esta primera parte, Janine manifiesta estar descontenta con su nombre, que no corresponde con su aspecto voluminoso. Otra de las ceremonias del rito de iniciación es el cambio de nombre del neófito por otro que corresponde al hombre nuevo.

Si todo esto es como lo interpretamos, la frase mencionada: "La fatigue éteint toute vie", adquiere entonces el sentido trascendental de la muerte del neófito.

En la ciudad del oasis, Janine se siente atraída por el minarete y las palmeras, dijimos. Los tratadistas de las religiones coinciden en afirmar que todos los elementos que se elevan por encima de la tierra son indicios de lugares sagrados: montañas, torres y muy especialmente los árboles.

El significado mítico del árbol es demasiado conocido para que nos extendamos en una explicación; recordemos solamente que es símbolo de vida, del Cosmos en su incesante regeneración, de juventud, de salud, de inmortalidad y sapiencia. Ha llegado a simbolizar todo lo que el hombre religioso considera real y sagrado por excelencia, todo lo que los dioses poseen por propia naturaleza y que es raramente alcanzable aun para individuos privilegiados.

La descripción que se hace en ese momento de la narración de la habitación del hotel es muy significativa por su color blanco, por la pobreza ascética de su mobiliario, pero sobre todo porque la única abertura que se menciona es una tronera cerca del techo. Esta disposición del agujero en lo alto es característica de las cabañas iniciáticas y se supone que esa abertura es la que permite establecer la relación entre el neófito y la divinidad. La actitud de

la protagonista, de pie esperando algo que no sabe qué es, refuerza la interpretación.

El agua, fuente de purificación y de vida, aparece claramente aludida a través del ruido que producen las palmeras mecidas por el viento y que, como el mar de su juventud, refresca sus ojos.

La segunda secuencia del cuento abarca la etapa de la visita a la ciudad y la tercera y última está formada por las dos subidas a la terraza del fuerte.

En la segunda no hemos encontrado sino débiles signos aislados de hierofanías. Pero si recordamos las relaciones de algunas experiencias místicas, las de Santa Teresa por ejemplo, notaremos que entre los momentos de encuentro con la Divinidad se producen períodos de marasmo, de pobreza espiritual en las que el alma se debate más torpe que nunca. Sólo he podido rescatar algunos símbolos de promesa; por ejemplo se habla de rosas mustias y granadas que asoman por encima de los muros. La rosa es símbolo de belleza y juventud, pero estas rosas de invierno están mustias como la mujer que las mira. La granada en cambio es signo de la unidad del universo y de la fertilidad; si recordamos que el narrador ha hablado de la falta de hijos de Janine como uno de los motivos de su desazón y pensamos en los acontecimientos que seguirán, podemos suponer que nos encontramos ante una deixis catafórica, es decir, un augurio.

La tercera secuencia se anuncia con la aparición del árabe que se dirige a las murallas; aparte del carácter, que ya he señalado, de guía, me atrevería a afirmar que el hecho de que se saque un guante, inexplicable de por sí, podría relacionarse con algo que señala Eliade. Dice que en ciertos ritos, para indicar mejor la vuelta al seno materno, se envolvía al neófito en un cuero del que era liberado para significar su nacimiento a la nueva vida. En el momento siguiente, Janine resuelve subir al fuerte y se siente incómoda entre los árabes vestidos de blanco. Las vestiduras blancas, tan relacionadas con nuestras propias tradiciones, se interpretan en forma clara.

Suben luego la escalera. Todo acto de subir está relacionado con la simbólica de la altura que hemos mencionado. Además el autor habla de una escalera con descansos

lo que justificaría la explicación que hemos dado a la segunda secuencia.

Desde lo alto del fuerte se produce la primera contemplación del desierto. Si bien el hecho de tratarse de un lugar alto cumple con las consignas del lugar sagrado, llama la atención que se elija como ubicación de una hierofanía una construcción militar; probablemente se trate de una insinuación del autor en el sentido de que este encuentro con lo sagrado no se encuentra bajo el patrocinio de ninguna religión establecida. Es un encuentro individual, un fenómeno numenal.

Ante la visión de la pareja se extienden dos inmensidades: la bóveda azul del cielo, sede de las divinidades uránicas y especialmente del Ser Supremo, y la tierra. Pero ¿qué tierra? No la fecunda y vivificadora Madre Tierra, sino el desierto pétreo, ocre y gris. Es creencia universalmente sostenida que la tierra es engendradora de hombres. En algunas lenguas el vocablo para designarlos significa hijo de la Tierra. Los hijos de este desierto pétreo son los nómades, los altivos señores del extraño reino y ellos serán los últimos modelos-guías en este viaje de iniciación. Despojados de todo, siempre preparados para partir, satisfechos con lo necesario, despreciando lo superfluo, dueños de su destino, autosuficientes. Mientras el sol cae, Janine comprende que éstos son sus hermanos, que ése es su reino, pero que nunca le pertenecerá: "elle est trop grande, trop épaisse trop blanche aussi pour ce monde ou elle venait d'entrer" (p. 28).

La vuelta al hotel es un más breve intermedio de reposo en el que, a través de la enfermedad, se realizan las últimas ceremonias de la purificación. Oye el rumor acuoso del viento, siente un llamado. Y sube nuevamente a la terraza para el acto final, la unión con lo sagrado, la hierogamia que la liberará.

El giro de las estrellas y el de la propia Janine me hicieron pensar en las danzas de los derviches que giran y giran hasta caer en trance.

Los tiempos elegidos pueden estar cargados de sentido. El primer encuentro se produce a la caída del sol. El Sol, símbolo de vida, muere como debe morir el neófito a la

vida pasada. La hierogamia se produce cuando caen las estrellas, es decir poco antes del amanecer, símbolo de una nueva vida.

En la frase que describe la unión sagrada: "L'instant après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide" (ER. p. 34), podemos rescatar por una parte la presencia del Ser Supremo que cubre a la mujer; pero además el hecho de que ella esté tendida sobre la tierra recuerda uno de los ritos del nacimiento o de la muerte en que el niño o el cadáver son depositados sobre la tierra, para ser reconocidos por la Madre.

No quisiera dejar la falsa idea de que Camus postula la salvación por algún dios conocido o no. Como Jean Onimus lo señala en su libro, como Moeller lo confirma a través de las respuestas del mismo autor luego de recibir el premio Nobel, como el mismo Camus lo ha afirmado en *Noces*, su sentimiento religioso está relacionado con la Naturaleza, no con un dios con nombre. Lo que estos cuentos nos agregan a la visión de *Noces* o de *El extranjero* es que ese despojo de las mentiras de la vida, esa toma de conciencia de la condición humana, de lo absurdo, puede realizarse en la edad madura, no a través del exceso vital del sol y el mar, sino de la calma de la noche.

Los otros cuentos del libro recogen también elementos míticos, aunque ninguno los desarrolla tan exhaustivamente como éste. En *El renegado* hay una cabaña con el agujero en el techo, hay mutilaciones, pero se trata de los cultos a un ídolo en una religión primitiva. Es decir que los elementos están tomados en un sentido lato, no simbólico de una experiencia contemporánea. En *Los mudos* predomina la simbólica camusiana antes que la mítica. En cambio, tanto en *Jonas* como en *La piedra que crece* el elemento mítico recobra su importancia. En el primero puede hablarse de un rito de pasaje fallido. Puede localizarse el viaje, la separación de la familia y de la sociedad, la reclusión en el antro que en este caso sería el altílo. El mismo nombre del personaje nos remite a la permanencia en el vientre del monstruo, pero el neófito no puede resolver la alternativa entre la soledad y la solidaridad. En *La pierre qui pousse* hay elementos míticos en esa piedra que crece. También está

la choza con el agujero en el techo, los árboles, el fuego, el sufrimiento, la oscuridad, pero el cuento es demasiado denso para desmenuzarlo en pocas páginas; merece un estudio particular.

BIBLIOGRAFIA

- Albert CAMUS. *Noces*. Charlot, 1939, 2a. ed. (1a., 1938).
- . *Anverso y revés*. Oc. T. II. México, Aguilar, 1959. 1959.
- . *L'Etranger*. Gallimard (Folio) 1957. 1a. 1942.
- . *L'Exil et le Royaume*. Gallimard (Folio) 1957.
- Mircea ELIADE. *Le sacré et le profane*. Gallimard (Idées) 1965 (1956).
- . *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Gallimard, (Idées) 1959.
- Jean Jacques WUNENBURGER. *Le sacré* PUF (Que sais-je), 1981.
- Joseph CAMPBELL. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. F.C.E., 1959 (1949).
- George GUSDORF. *Mito y Metafísica; Introducción a la filosofía*. Buenos Aires, Nova, 1960.
- Ricardo GULLON. *Espacio y novela*. Barcelona, A. Bosch, 1980.

EL CEMENTERIO MARINO: UN ENFOQUE SEMIOTICO

María Florencia Sobre-Casas de Jorquera

El texto poético "dice algo pero significa otra cosa", afirma Michel Riffaterre, en *Sémiotique de la poésie*. "El cementerio marino" de Paul Valéry es, sin lugar a dudas, ejemplo de "oblicuidad".

Las primeras lecturas revelan la significación del poema: el poeta, en el cementerio marino de su ciudad natal, contempla la naturaleza y medita sobre la vida y la muerte. Pero lecturas posteriores permiten percibir nuevas relaciones simbólicas que podrán ser interpretadas, según criterios semiótico-generativos, a partir de la identificación de la *matriz*, componente de estructura profunda, y del *modelo*, primera manifestación lingüística de la matriz.

La matriz, así como el modelo, son determinados siempre por el lector, de acuerdo con su competencia lingüístico-literaria, según propone Riffaterre en la obra citada.

Por lo tanto, y a pesar de que Valéry afirmó que

* "Otra versión, con un enfoque metodológico orientado al aprovechamiento pedagógico, será publicada en Revista de la S.A.P.F.E.S.U., Año 7, N° 2."

"[su] única intención fue tomar de la filosofía un poco de su color", me propongo demostrar que "El cementerio marino" es una profunda meditación sobre aspectos del pensamiento filosófico de Zenón de Elea y de Heráclito, por lo que quedan definidos: la matriz como MEDITACION FILOSOFICA, y el modelo, que la resume por medio de signos poéticos capaces de generar el sentido por la actualización de semas, como CEMENTERIO MARINO o DEL MAR.

El cementerio, lugar donde se entierra a los muertos, es objeto de veneración casi siempre consagrado por las leyes y las religiones. Sus límites son habitualmente precisos, a veces dentro de propiedades particulares o de ciudades o templos, a veces fuera de ellos. Puede ser ornamentado. Esta definición del lexema cementerio, copiada casi textualmente de un diccionario, enumera semas actualizados en el poema, tales como:

- enterratorio "terre osseuse" (9° estrofa)
 "Les morts cachés (13° est.)
 "Un peuple vague" (14° est.)
 "Où sont des morts" (15° est.)
 "Ce crâne vide" (18° est.)
 "(...) sous le poids de tant de
 pelletées" (19° est.)
- cerrado y
 consagrado "Fermé, sacré, (...)/Fragment teres
 tre
 offert à la lumière" (10° est.)
- ornamentado "Composé d'or, de pierre et d'atres
 sombres,/Où tant de marbre (...)
 (10° est.)

Sin embargo, *semas negativos* tales como *intemporalidad*, *inmutabilidad* y *no permanencia*, articulan verdaderamente el sentido del poema.

El sema *intemporalidad* hace del cementerio el símbolo del tiempo fugaz que dura sólo un suspiro.

- "Temple du Temps, qu'un seul soupir résume" (4° est.)

La inmutabilidad sugiere el estado de plenitud de los que ya no cambian.

"Les morts cachés son bien dans cette terre
Qui les réchauffe et sèche leur mystère."

(13° est.)

La no permanencia, es decir el cambio de algo en algo, es desarrollado en la estrofa quinta. Allí el objeto se transforma en gozo,

"Come le fruit se fond en jouissance"

la presencia se vuelve deliciosa ausencia,

"Comme en délice il change son absence"

lo formado es lo no formado,

"Dans une bouche où sa forme se meurt"

y la vida se torna muerte,

"Je hume ici ma future fumée"

así como la potencia deviene acto,

"Le ciel chante à l'âme consumée"

y finalmente lo concreto se cambia en lo abstracto.

"Le changement des rives en rumeur"

Intemporalidad e inmutabilidad permiten relacionar el signo poético del modelo, CEMENTERIO, con el sol. Este es el astro celeste, agente preciso del paso del tiempo ("Midi le juste (...) 1° est.) y es el Tiempo mismo ("Le Temps scintille (...) 2° est.). Es también una esfera, la más perfecta de las figuras para Parménides, en razón de que su fuerza es, a partir del centro, igual en todas

direcciones.

El sema esfericidad ha sido actualizado repetidamente en el texto poético, como forma,

"Tête complète et parfait diadème"(13°est.)

como movimiento,

"Hydre absolue, ivre de ta chair bleue" (23°est.)

como estructura textual que une el principio y el fin del poema,

"Ce toit tranquille où marchent des colombes"
"Ce toit tranquille où picoraient des focs"

El sol es todo lo expuesto pero, y sobre todo, es el símbolo del Ser de Parménides, único e inmutable,

"En soi se pense et convient à soi-même"
(13° est.)

inmóvil y eterno,

"Midi là-haut, Midi sans mouvement" (13°est.)

perfecto, en su misma esfericidad.

"Tête complète et parfait di adème" (13°est.)

Pero esta perfección no es real ni durable, puesto que existe el hombre mortal e imperfecto. El sema no permanencia del modelo CEMENTERIO, permite identificar el NO-SER, elemento esencial de la articulación semiótica.

El NO-SER es el YO, criatura imperfecta porque sus atributos la oponen al SER: esta criatura no es eterna, ni única, ni inmóvil, ni inmutable, ni perfecta. La antítesis del SER es actualizada en el poema en su variedad misma, como *sombra*, como *poeta* y como *mortal*.

Es sombra, en la sexta estrofa, cuando como tal sobrevuela el cementerio marino, en su afán de conocimiento.

"Sur les maisons des morts mon ombre passe"

Semas tales como dinamismo, fragilidad, levitación la delimitan:

"Je m'abandonne à ce brillant espace,
Sur les maisons des morts mon ombre passe
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir."

La estrofa octava presenta al YO-POETA, en el paso de la potencia al acto poético que surge de su profundo ser, de su intelecto, totalmente alejado del resultado fortuito de la inspiración de las musas. Semas connotativos definen el hecho y su protagonista:

internalidad: "O pour moi seul, à moi seul, en
moi même,
Auprès d'un coeur, aux sources du
poème",
virtualidad : "Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur
interne
(...)/Sonnant dans l'âme un creux
toujours futur."
dificultad : "Amère, sombre et sonore citerne"

Los cambios que el YO-MORTAL experimenta constituyen las últimas manifestaciones del sema no permanencia.

En la 15° estrofa, la presencia corpórea deviene ausencia. La materialidad se torna inmaterialidad por medio de la arcilla que, en lugar de ser aquella que recibió el primer aliento de vida del Creador o de Prometeo para los griegos, es agente de la desmaterialización del hombre. Así es descrito el proceso:

"Ils ont fondu dans une absence épaisse,
L'argile rouge a bu la blanche espèce,
Le don de vivre a passé dans les fleurs!"

La vida afectiva, descrita en un fresco erótico en la 16° estrofa, supone también el cambio. Las partes del cuerpo que la sustentaron pierden su forma y función para devenir un todo informe e indefinido, que se destruye al entrar en el juego de la vida y de la muerte:

"Tout va sous terre et rentre dans le jeu"

El alma tampoco escapa a este destino. Las 17° y 18° estrofas muestran la inmortalidad tan deseada y alabada, transformada en engaño y mentira:

"Et vous, grande âme, espérez-vous un songe
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici?

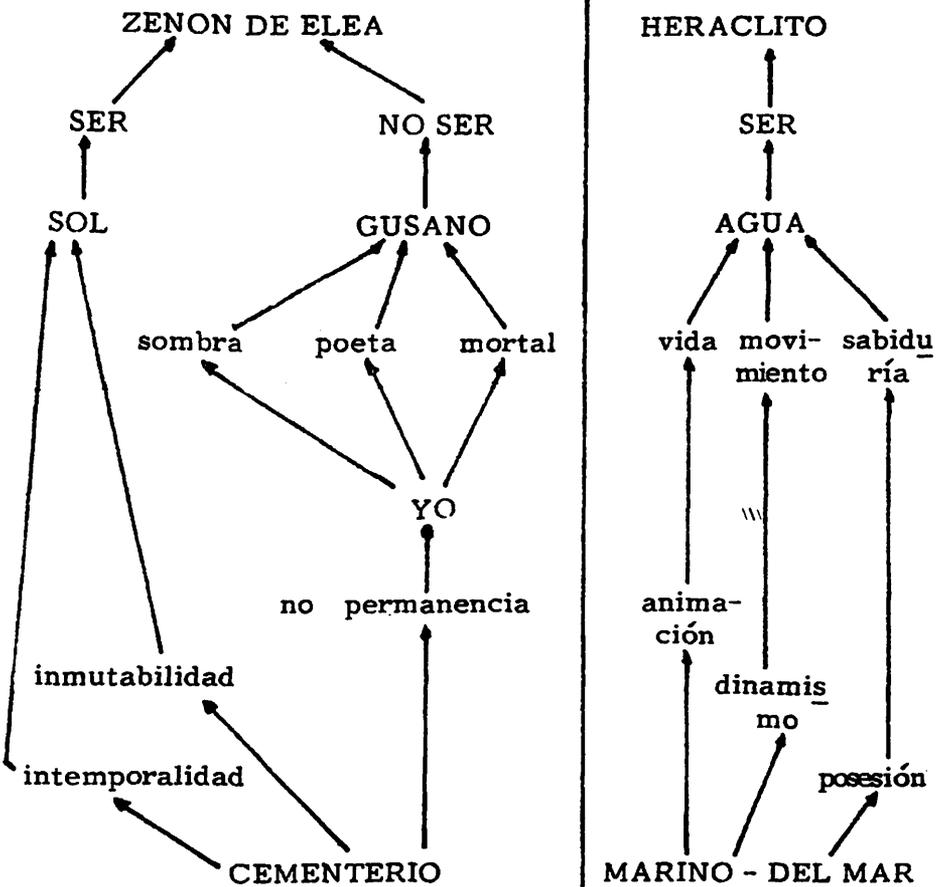
.....
Le beau mensonge et la pieuse ruse!"

Estas mutaciones son producidas por el tradicional agente de la corrupción, el gusano y su variante la larva:

"La larve file où se formaient des pleurs"
(15° est.)

Pero otro gusano, todavía más temible ("Le vrai rongeur, le ver irréfutable" (19° est.), carcome el espíritu del hombre. Símbolo del ansia siempre creciente de conocer el verdadero SER, el gusano anuncia un proceso sin final que es la razón de ser de la existencia de la humanidad.

El diagrama siguiente sintetiza el desarrollo del signo poético descrito y anticipa el próximo:



La meditación llega a su punto culminante cuando el YO, frente a la imposible tarea de forzar su naturaleza cambiante y plural para aproximarse al SER, hace oír su lamento, que es el de toda la humanidad, en la vigésima primera estrofa:

"Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée!
 M'as-tu percé de cette flèche ailée
 Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!
 Le son m'enfante et la flèche me tue!

Ah! le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'ame, Achille immobile a grands pas!"

La exclamación decidida ("Non! Non!" 22° est.) indica el cambio de código semiótico. Las tres últimas estrofas y las tres primeras desarrollan el signo poético MARINO o DEL MAR del modelo del poema.

El mar, origen de toda generación para Heráclito, es la opción frente a la desesperanza. Para desarrollar este signo poético se actualizan semas positivos preferentemente, tales como *animación*, *dinamismo*, *posesión*, atributos del mar que permitirán la articulación de esta segunda parte.

El mar, superficie sobre la que avanzan las barcas, es un ser viviente, capaz de palpar, consumir, dar vida, como lo indica el sema animación:

"Ce toit tranquille où marchent des colombes,
entre les pins palpite, entre les tombes;"
(1° est.)

"Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamand d'imperceptible écume,"
(2° est.)

"Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme... O puissance salée!
Courons à l'onde en rejaillir vivant!"
(22° est.)

El mar es también símbolo del movimiento perfecto que es el que se alimenta de sí mismo, tal el de la hidra, (*ut supra* p. 3):

"La mer, la mer, toujours recommencée! (1° est.)

La superficie del agua es, finalmente, el techo de un vasto edificio, un templo de Minerva destinado a proteger todo lo que ella simboliza: el pensamiento, las artes, las ciencias, las industrias. El mar es depósito de la vida misma

del espíritu con su carga de sabiduría, de circunspección, de peligros, de vidas, tal como lo muestra la tercera estrofa:

"Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, OEil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
O mon silence! ... Edifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!"

Semas negativos actualizados en la penúltima estrofa, definen el mar como continente de lo incontrolable, de lo inconciente ("Grande mer de délires douée"), de lo salvaje ("Peau de panthère"), de lo violento ("chlamyde trouée"), de lo no capacitado para la vida en sus formas aéreas y superiores simbolizado por un monstruo marino ("Hydre absolue, ivre de ta chair bleue"). Es, finalmente, continente de todo lo que no es único como el verdadero SER, aquello que no es más que simples réplicas sin valor ("De mille et mille idoles du soleil").

El sema dinamismo, actualizado también mediante numerosos signos icónicos, resaltando entre ellos la forma imperativa de la última estrofa es la actitud filosófica del nuevo YO. ("Debout! Brisez! Buvez! Courons! Il faut tenter de vivre! Envolez-vous pages tout éblouies! Rompez, vagues! Rompez!..."). Este sema resume la filosofía de Heráclito para quien el agua es el símbolo de renacimiento, de vida sustentada en ella misma, de movimiento y de pluralidad más acordes con la naturaleza humana.

El epígrafe del poema "Alma mía no te abalances a la vida inmortal, antes bien agota los recursos posibles de la vida", resume el pensamiento de Valéry, desgarrado entre la acción y la contemplación, quien propone el siguiente camino:

"La contemplación es imposible pues su pureza está contaminada por los fantasmas de otros hombres, por sus pasiones y desesperanzas.

La alternativa es la acción (...), regocijarse con la vida misma y la belleza aunque más allá no exista nada".

BIBLIOGRAFIA

- A. BATTISTESSA, *El poeta en su poema*. Buenos Aires, Nova 1965.
- W. BRUGGER. *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Herder, 1975.
- P. CAMINADE. *Paul Valéry*. Vérone, P. Charron, 1972.
- J. E. CIRLOT. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1985.
- J. M. COHEN. *Poesía de nuestro tiempo*. México, Fondo de cultura económica, 1963.
- Diccionarios Rioduero. *Símbolos*. Madrid, Rioduero, 1983.
- J. FERRATER MORA. *Diccionario de filosofía*. Madrid, Alianza, 1979.
- P. GRIMAL. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, P.U.F., 1958.
- M. RIFFATERRE. *Sémiotique de la poésie*. Paris, Seuil, 1983.
- Nota:** El epígrafe fue traducido por la Profesora Hortensia La rrañaga de Bullones.

ROMANCES DEVOTOS: VARIANTES, ESTRUCTURAS Y CONSTANTES TEMATICAS

*Dolly María Lucero Ontiveros**

Nos acercamos al estudio del Romancero a través de una de sus corrientes menos conocida, aquella inspirada en los temas sagrados. Vienen llamando nuestra atención los conservados en la *Silva de romances*. Zaragoza (1550-1551), de "estilo más o menos artificioso", según la opinión de don Ramón Menéndez Pidal. La referencia al maestro es ineludible al emprender cualquier investigación sobre el tema romanceril, por ello recordamos su aserto:

"...el romancero sagrado tiene en buena parte sus orígenes en el romancero profano. Todo romance muy divulgado provocaba una imitación religiosa para ser cantada con la melodía que andaba en boga."

(R. Menéndez Pidal, 1953: II, 344)¹

Este es el caso del grupo de romances impresos

* Investigadora del Conicet

¹ Ramón MENENDEZ PIDAL. Romancero hispánico. [Hispano, Portugués, Americano y Sefardí]. Madrid, Espasa Calpe, 1953. Tomo II.

en la Primera parte de la *Silva* zaragozana de 1550, que vuelven a lo divino el antiguo romance "De Antequera partió el moro", que también está presente en la Primera parte de la *Silva* y había sido recogido en el *Cancionero de Amberes*, s. a.

Los textos aludidos son:

A) Romance de la Encarnación: contrahecho al de Antequera.

B) Romance de la Encarnación de Christo.

C) Romance que dize: De caluario sale el demonio.

Esteban G. de Nájera, el compilador de la *Silva*, se sirvió de las más diversas fuentes según lo han demostrado los eruditos comentarios de don Antonio Rodríguez Moñino, quien, como sabemos, es el primer editor moderno del importante texto zaragozano. El ha fijado con su habitual eficacia y pulcritud el origen de los textos que estudiaremos.

Del texto -A-, nos dice, se encuentra en un pliego suelto gótico del Museo Británico rotulado: *Aquí comienzan cinco romances muy notables*, y comenta: "falta año de impresión de este cuaderno, que nos parece contemporáneo a la *Silva*, (...) con toda probabilidad se trata, como en tantísimos otros casos, de reimpresión de opúsculos más viejos." Del segundo texto -B-, "ignoramos de dónde pueda proceder: Del cielo sale un arcangel" y del tercero -C-, afirma: "De Caluario sale el demonio" se encuentra en un pliego suelto de la Biblioteca Nacional madrileña, rotulado: "Romance a la sacratissima Virgen María." (A. Rodríguez Moñino, 1970: 14-15)²

Nos confirma también el éxito de los romances como formas métricas divinizadas, un pionero de estos estudios sobre la lírica hispánica, Bruce Wardropper:

"El romance era casi tan popular como el villancico entre los contrafactistas. Roman-

² Antonio RODRIGUEZ MOÑINO. Introducción a la *Silva* de Romances (Zaragoza, 1550-1551). Ahora por vez primera reimprese desde el siglo XVI en presencia de todas las ediciones. Estudio, bibliografía e índices por... Zaragoza. Publicaciones de la Cátedra de Zaragoza, 1970.

ceros espirituales y pliegos volantes, que suelen contener cuatro romances divinos, salen apresuradamente de las prensas españolas (...) Los romances espiritualizados siguen los mismos caminos que los profanos, incluso la difusión por los judíos."

(B. Wardropper, 1958: 185-187)³

Otro punto que cabe abordar como antecedente a nuestro análisis, es aquel que se refiere a si los romances sacros de la *Silva* de Zaragoza se cantaron de acuerdo con los tonos musicales en boga. No lo sabemos con certeza. Sí podemos afirmar que algunos de los allí editados despertaron el interés de los músicos, como lo asegura el hecho de haber encontrado a uno de ellos, el titulado "Durmiendo yua el Señor" entre los tratados por Alonso Mudarra en su *Tres libros de música en cifra para vihuela*, editado en Sevilla en 1546. (Mudarra, A, 1949: 75-76 y 84-85)⁴

Algunas compilaciones que recogen romances en su versión a lo divino suelen ser más explícitas respecto a sus fuentes, como el conocido *Cancionero de la doctrina cristiana*, de Juan López de Ubeda. Llama también la atención de los críticos la libertad con que las melodías se usaban: "Inconcebible parece que tonos, a veces enormemente plebeyos y aún bellacos puedan transformarse a lo divino, pero así es", nos advierte A. Rodríguez Moñino (A. Rodríguez Moñino, 1962:102-5)⁵

A nuestro entender, con estos prolegómenos quedan situados en su contexto los romances devotos de la *Silva*

3 Bruce WARDROPPER. Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad Occidental. Madrid, Revista de Occidente, 1958.

Cf. Carlos DOMINGUEZ. "A lo divino poetry in the Spanish Golden Age: ¿Rifacimiento or Contrefactum?". En RN, Vol. XXV. 2 (1984). p. 162-167.

4 Alonso MUDARRA. Tres libros de música en cifra para vihuela. [Sevilla, 1548]. Transcripción y estudio por Emilia Pujol. Barcelona, CSIC, 1949.

5 Antonio RODRIGUEZ MOÑINO. Poesía y Cancioneros (siglo XVI). Madrid, 1968.

zaragozana. Algunos de ellos constituyen versiones a lo divino de romances antiguos, tres elaborados como hemos explicado sobre el primitivo romance fronterizo "De Antequera partió el moro" y otros reelaborando, por ejemplo, "Helo, helo por do viene" o "Emperatrices y reinas".⁶

A. 1.

Seguidamente realizaremos un examen comparativo entre los textos del romance tradicional "De Antequera partió el moro", que contiene el *Cancionero de Romances*, de Anvers, 1550 (p. 244-246)⁷ y los vueltos a lo divino ya mencionados de la *Silva* de Zaragoza, con el propósito de señalar variantes en la estructura semántica y temática.

ARQUETIPO

TEXTO A

Romance de Antequera
partió el moro

Romance de la Encarnación.
Contrahecho al de Antequera

v. 1 De Antequera partió
el moro

v. 1 De los cielos salia el an-
gel

v. 3 con cartas en la su
mano

v. 3. cartas lleua a una donce
lla

v. 5 escriptas yuan con san
gre

v. 5 escriptas con letras de
oro

v. 7 el Moro que las lleuaua

v. 7 y el angel que las lleuaua

⁶ Tenemos en preparación otros estudios sobre los romances devotos de la colección zaragozana. El que hoy presentamos contó con la colaboración de Gustavo Zonana.

⁷ Cancionero de Romances (Anvers, 1550). Edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez Moñino. Madrid, Castalia, 1967.

Cf. Antonio RODRIGUEZ MOÑINO. Diccionario de Pliegos Suelos Poéticos (Siglo XVI). Madrid. Castalia, 1970. p. 413 y 581. Ref. 884 y 1072.

- | | |
|---------------------------------------|---------------------------------|
| v. 9 la barua tenía blanca | v. 13 los vestidos trae blancos |
| v. 10 la calua le reluzia | v. 14 la cara le reluzia |
| v. 27 por los campos de
Archidonia | v. 17 y baxando de los cielos |
| v. 28 a grandes bozes dezia | v. 18 estas palabras dezia |
| v. 29 o buen rey si tu supieses | v. 19 Señora si tu supieses |
| v. 30 mi triste mensajería | v. 20 la noble embaxada mía |

ARQUETIPO

TEXTO B

Romance de Antequera
partio el moro

Romance de la Encarnación
de Christo

- | | |
|---|---------------------------------------|
| v. 1 De Antequera partio el
moro | v. 1 Del cielo salía un Ar-
cángel |
| v. 3 con cartas en la su
mano | v. 3 con cartas del rey del
cielo |
| v. 5 escriptas yuan con
sangre | v. 5 en si puramente escrip-
tas |
| v. 6 mas no por falta de tin-
ta | v. 6 que no de papel ni tin-
ta |
| v. 7 el Moro que las lleuaua | v. 7 el nuncio que las
lleuaua |
| v. 8 ciento y veynte años
auia | v. 8 Gabriel por nombre
auia |
| v. 10 la calua le reluzia | v. 10 que gran parte relu-
zia |
| v. 19 que cauallo no queria | v. 16 que cauallo no que-
ria |
| v. 27 por los campos de Ar-
chidonia | v. 17 por los campos de Be-
tania |
| v. 28 a grandes bozes dezia | v. 20 de la su boca dezia |

- v. 29 o buen rey si tu supie-
s-
ses
- v. 30 mi triste mensajería
- v. 31 messarias tus cabellos

- v. 21 si supieses virgen
santa
- v. 22 mi dulce mensajería
- v. 23 en tus sagrados cabe-
llos

ARQUETIPO

Romance de Antequera
partió el moro

- v. 1 De Antequera partio
el moro
- v. 3 con cartas en la su
mano
- v. 5 escriptas yuan con
sangre
- v. 7 el Moro que las
lleuaua
- v. 8 ciento y veynte años
auía
- v. 9 la barua tenia blanca
- v. 10 la calua le reluzia
- v. 17 cauallero en una
yegua
- v. 18 que cauallo no queria
- v. 27 por los campos de Ar-
chidonia
- v. 28 a grandes bozes dezia
- v. 29 o buen rey si tu su-
piesses

TEXTO C

Romance que dize
De caluario sale el demonio

- v. 1 De caluario sale el de-
monio
- v. 3 cartas lleuaua en su ma-
no
- v. 5 escriptas yuan con san-
gre
- v. 7 el demonio que las
lleua
- v. 8 ciento y veynte ansias
hazia
- v. 11 la barba lleua abrasa-
da
- v. 12 y en la calua pez que
ardia
- v. 13 cauallero en una sierpe
- v. 14 que bolaua y no corría
- v. 17 a las puertas del in-
fierno
- v. 18 a grandes voces dezia
- v. 19 si supieses Lucifer

- | | |
|----------------------------------|-------------------------------------|
| v. 30 mi triste mensajería | v. 20 mi triste mensajería |
| v. 31 mesarias tus
cabellos | v. 21 mesarias tus cabellos |
| v. 32 y la tu barua uellida | v. 22 tus barbas arrancarías |
| v. 33 dime que nueva me
traes | v. 23 digas me las tu el
demonio |

Podemos asentar algunas conclusiones: si atendemos a la estructura verbal de los textos A-B y C, respecto del arquetipo, los cambios son evidentes. En primer lugar, se sustituye al moro mensajero por un ángel, un arcángel o por el demonio. Algunos versos se transcriben textualmente por los contrafactistas y otros, en cambio, sólo coinciden en la rima o a través de las construcciones sintácticas.

También podemos señalar diferencias en la estructura temática. La trascodificación del romance fronterizo primitivo en romance a lo divino, aún cuando lo sea en forma parcial, creemos tiene su origen principalmente en el actante "nuncio", como elemento problemático de acuerdo con situaciones o referentes distintos. Este, al llamar la atención de los contrafactistas, les permitió el desarrollo de la materia religiosa que se deseaba exponer, aprovechando ciertos morfemas o unidades significativas presentes en el arquetipo. Tal vez sea oportuno mencionar y potenciar aquí la reflexión de Ruth House Webber sobre el uso de ciertos prólogos en los romances de tradición oral, capaces de ser transferidos de un romance a otro, como parte de un plan retardatorio para llamar la atención del oyente y sorprenderlo. (Webber, 1979: 55-64)⁸. Tras el empleo intencionado de estos exordios por todos conocidos o reconocibles, era viable encauzar el desarrollo dogmático que

⁸ Ruth HOUSE WEBBER. "Ballad Openings: Narrative and Formal Function". En El Romancero hoy: Poética. Madrid. Cátedra Seminario Menéndez Pidal. 1979.

se pretendía transmitir e inculcar en el público piadoso.

El objetivo de los reelaboradores se cumplía, como en los casos estudiados, mediante la adición de motivos o escenas principales y secundarias, por ejemplo, en (A-B y C); con explicaciones textuales mínimas en (A); con descripciones ornamentales en (B); con introducciones al diálogo en (A y B); con desenlaces felices en (B y C) y por último en forma de súplica en (A). Sobre estas licencias poéticas confrontar los estudios de S. Petersen (Petersen, S., 1972: 168)⁹. Son notables en los textos divinizados el poder de síntesis y la economía de medios de que hacen gala los contrafactistas. Muy bien podemos concluir este apartado con las sagaces palabras de G. Di Stéfano cuando expresa:

"El romancero es un territorio poético donde la intencionalidad de la forma artística puede revelar, junto a los 'caminos reales', senderos y veredas no sospechados."

(Di Stéfano, 1979: 52)¹⁰

B. 1

En la lectura de los romances estudiados en la *Silva*, nos ha llamado la atención el papel destacado que sistemáticamente se otorga en ellos a los ángeles. Este asombro de lectores contemporáneos tiene mucho que ver con el olvido, también sistemático y progresivo en la feligresía, de uno de los más relevantes dogmas cristianos: el de los Angeles.

9 Suzanne PETERSEN. "Cambios estructurales en el Romancero tradicional". En El Romancero en la tradición oral moderna. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal. Rectorado de la Universidad de Madrid, 1972.

10 Giuseppe DI STEFANO. "Un exordio de romances", en El Romancero hoy: Poético. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979.

En efecto, desde los Santos Padres de la Iglesia se tenía muy claro sentido de que la historia de la humanidad formaba parte de una historia del espíritu mucho más amplia, en la cual los Angeles representaban una prodigiosa ampliación de nuestras perspectivas espirituales. Ellos están insertos en un cosmos espiritual inmenso, compuesto por distintos mundos espirituales, entre los cuales la Humanidad no representa más que un mundo determinado. (J. Daniélou, 1964: 181-182)¹¹.

Por eso, creemos, se hace necesario un breve excursus para comprender el concepto que, sobre los ángeles, se habían forjado y manejaban los autores medievales y contrafactistas del Siglo de Oro. Desde su creación, los Angeles han constituido un misterio. San Agustín escribe en *La ciudad de Dios*:

"Las Sagradas Escrituras no hablan claramente si los ángeles fueron creados y en qué orden, (...) si los ángeles pertenecen a las obras de Dios (...), son ellos, ni más ni menos, la luz que recibió el nombre de día (...)" (San Agustín, 1977: XI, 9)¹²

J. Daniélou pasa revista a las aseveraciones de los pensadores antiguos, que podemos sintetizar así: según Orígenes forman parte de la Creación total cien mundos angélicos: están figurados por el Tabernáculo cuya visión se presentó a Moisés en el Monte Sinaí y constituyen la imagen del mundo celestial, es decir, de Cristo, en quien ha sido realizada la creación espiritual total.

Por su parte, Gregorio de Nicea demuestra que la Humanidad pertenecía a este mundo angélico, del que ha caído. Y Cristo viene a buscarla para devolverla a la esfera de los Angeles.

Clemente de Alejandría también habla de un orden

¹¹ Jean DANIELOU. Trilogía de la Salvación. París. Seuil. 1964.

¹² SAN AGUSTIN. La ciudad de Dios. Madrid. BAC. 1977.

jerárquico de los Angeles. Presenta a la Creación como una jerarquía ascendente que va de los hombres al Verbo, pasando por los Angeles y Arcángeles. Dionisio Areopagita, que tanta influencia ejerciera en el pensamiento del hombre medieval, divide a los Angeles en nueve coros, formados por tres jerarquías, cada una de las cuales está formada por tres órdenes. Cada uno de ellos recibe la luz del superior y la transmite al inferior. Este concepto entusiasmó a la Edad Media y se encuentra en San Bernardo, Santo Tomás y San Buenaventura e informa el arte que se sujeta a la teología de las jerarquías angélicas.

Santo Tomás, en su *Suma Teológica*, define la naturaleza de los ángeles: no están sometidos —dice— a las leyes del tiempo, tienen medida propia. Se encuentran por encima del espacio. Ejercen su influencia directa sobre el mundo material, pero no pueden actuar directamente sobre otra inteligencia creada. No conocen el futuro ni los misterios de la gracia, ni los pensamientos secretos de ninguna creatura racional. (J. Daniélou, 1964: 182-185)¹³

La misión de los Angeles queda bien determinada en algunos textos neotestamentarios: Dios, al introducir de nuevo al Primogénito en el mundo, dice: "—Y adórenlo todos los ángeles de Dios" (San Pablo, Hebreos, I: 6)¹⁴. El Verbo asocia también a los Angeles a su empresa en las obras excelsas de la Revelación y de la Redención, de esta manera intervienen también en momentos claves de la vida de María. (Ibáñez, J., Mendoza, F., 1975: 196-222)¹⁵

Ahora, medianamente informados sobre el dogma angélico, volvemos a su tratamiento en los textos literarios.

13 Jean DANIELOU. Ob. cit.

14 SAGRADA BIBLIA. Ed. E. Nacar Fuster y A. Colunga Cueto. O. P. Madrid. BAC. MCMLXIX.

15 Javier IBAÑEZ y Fernando MENDOZA. María en la liturgia hispánica. Pamplona. Ediciones Universidad de Navarra. 1975.

B. 2.

A continuación analizaremos un "corpus" de romances de la colección zaragozana, que tratan sobre la Encarnación y la Natividad, con el objeto de poner en evidencia los rasgos que caracterizan a los Angeles en la mencionada poesía. Ambos motivos, relacionados con la vida de Cristo, eran los predilectos de los artistas medievales. La imagen de los Angeles en estos poemas, que figura en las tres partes de la *Silva*, siguen a las Sagradas Escrituras, pero se tiñe en ocasiones de matices nuevos derivados posiblemente de los Evangelios Apócrifos transmitidos por la tradición. Señalaremos en ellos diversos asuntos que se enuncian repetidamente; en primer término lo haremos en los referidos a la Encarnación del Hijo de Dios:

<i>Asuntos</i>	<i>Referencias literarias</i>	<i>Textos</i>
1) la morada de los ángeles	v.1. De los cielos salía el angel	A
	v. 1 Del cielo salía un arcangel	B
2) el viaje	v. 2 a la tierra descendía	A
	v. 7 y baxando de los cielos	A
	v. 15 con santas alas se mueue	B
	v. 42 en un instante ha bolado	C
3) la misión	v. 3 cartas lleua a una donzella de noble mensageria	A
	v. 3 con cartas del rey del cielo para la Virgen Maria	B
	v. 35 con esta mensageria un arcangel ha enviado	C
4) materia del escrito	v. 5 escriptas con letras de oro porque ansi conuenia	A
	v. 5 en si puramente escriptas que no de papel ni tinta	B

- | | | |
|---|---|---|
| 5) el nombre
del enviado | v. 7 y el angel que las lleuaua
Gabriel por nombre hauia | B |
| | v. 47 el arcangel san Gabriel | C |
| 6) explicación
del nombre
del enviado | v. 9 Gabriel interpretado
fortitudo se dezia
y tambien de otra manera
Missus por que Dios le embia | A |
| 7) vestidos | v. 13 los vestidos trae blancos | A |
| | v. 13 blanca estola en el fircelo
de castidad guarnecida | B |
| 8) aspecto
del mensajero | v. 14 la cara le reluzia
y el resplandor que del sale
haze de la noche dia | A |
| | v. 9 el cabello lleua tal
que gran parte reluzia
su figura reberuera
que espanto a todos ponía | B |
| | v. 45 con aspecto rutilante | C |
| | v. 57 quando el angelico paje
vido estar arrodillado | C |

Al tratar estos asuntos conviene tener presente también que en las tradiciones politeístas y monoteístas los ángeles sirven como mensajeros de los dioses o de Dios. La función por excelencia de los mensajeros es la de intermediarios, en este caso entre la tierra y el cielo. Cada manifestación de Dios es de hecho una aparición del Angel. Entre ellos el Arcángel Gabriel es el mensajero por antonomasia, él mismo es el mensaje, es quien comanda la Sabiduría Espiritual. Por eso es él quien anuncia a María la venida del Espíritu.

Es también Gabriel el guardián del tesoro celestial, el ángel de la Redención. Gobierna la esfera de la luna y todo lo que se encuentra por debajo de ella, por lo tanto

es el ángel de la Humanidad y cabeza de los ángeles custodios. En la iconografía aparece como una figura majestuosa ricamente vestida; sus alas son grandes y abigarradas. En imágenes y pinturas medievales su forma más usual es la de un delicado y bello joven, para significar la perfección. (P. Lamborn Wilson, 1980: 58-63)¹⁸.

Pasamos ahora a otro grupo de romances referidos a la Natividad del Hijo del Hombre donde se mencionan preferentemente los siguientes motivos:

<i>Asuntos</i>	<i>Referencias literarias</i>	<i>Textos</i>
1) jerarquías angélicas	v. 21 fueron de tu nacimiento angeles albriciadores	D
2) música e instrumentos	v. 23 do seruián seraphines de muy suaves cantores diziendo gloria en excelsis con tiples y con tenores mas oyr los contrabaxos de armonias menores	D
1) jerarquías angélicas	v. 13 allí estan todos los grandes de aquel imperio estrellado gran turba de seraphines el portal tiene cercado los cherubines y tronos con canto muy ensalçado el coro de potestades antel esta arrodillado todas las otras compañías de su reyno consagrado	E

¹⁸ Peter LAMBORN WILSON. *Angels*. London. Thames and Hudson. 1980. Obra de imprescindible consulta para los problemas y motivos de la angelología.

- 2) música v. 23 unos cantan por el ayre E
 gloria sea el humanado
 otros denuncian al mundo
 paz y tiempo sosegado
- 1) jerarquías v. 17 toda la corte del cielo F
 angélicas sobre la tierra venia
 los coros angelicales
 se juntan en compañía
- 2) música v. 25 el un choro lo cantaua F
 e y el otro le respondia
 instrumentos
- v. 33 unos cantan alleluya F
 otros letare maria
 la turba de seraphines
 muy alegre descendia
 y ante el infante nacido
 con humildad se ponía
 tañendo sus instrumentos
 donde el chiquito nascia
 el coro de Cherubines
 tambien cantaba y tañia
 el uno tañe dulçaina
 y el otro tañe Simphonia
 el coro de potestades
 a bueltas se entremetia
 cada qual dellos miraua
 quien mayor plazer haria
 todas las otras cateruas
 de aquella clara sophia
 cantando se arrodillauan
 al rey de la gerarchia¹⁷

Los ángeles tienen como misión principal preservar

17 Los textos citados de la Silva de romances de Zaragoza corresponden a las páginas 101-102; 107-108; 269-270; 111-112; 271-272 y 415-416, de la edición mencionada.

la Gloria del Altísimo, por ello todas las jerarquías bajan al pesebre en ocasión del Nacimiento del Verbo, como lo atestiguan estos textos. De acuerdo con la iconografía del medioevo basada principalmente en la doctrina del Pseudo Dionisio, el primer lugar lo ocupaban los Serafines, Querubines y Tronos. Los Serafines inflaman a los mortales hacia el amor divino. Son rojos como el fuego. Los Querubines, por su parte, tienen alas azules y reinan sobre la sabiduría. Los Tronos, representados por ruedas llameantes con ojos (Ezequiel, 10), se relacionan con la Virgen. Las Potestades exaltan la Gloria de Dios. El júbilo constante de la eterna contemplación se traduce en música celeste.

Los romances devotos de la *Silva* de Zaragoza, perdidos en el anonimato de los textos escritos, recogidos en cancioneros y colecciones menores, rescatan para nosotros, en su pureza, la teología de los Angeles.

PARA UNA REVALORACION DE LOS CUENTOS DE HUGO WAST

Mabel Susana Agresti

El olvido generalizado o una actitud abiertamente peyorativa suelen caracterizar las posturas críticas frente a la obra de Gustavo Martínez Zuviría. A pesar de ello, la consistencia del novelista Hugo Wast es innegable; también lo es el hecho de que, en gran medida por sus novelas, muchos argentinos de las primeras décadas del siglo XX accedieron al placer de la lectura¹.

1 Cf. mis artículos:

- "La concepción de la novela en Hugo Wast". En Revista de Literaturas Modernas, N° 18, Mendoza, U.N.C., Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, Año 1983, p. 83-98).

- "Hugo Wast: el escritor y su contexto". En Todo es Historia, Año XVII, N° 208, Buenos Aires, agosto de 1984, p. 34-41).

- "Lo argentino y lo cristiano en algunas novelas realistas de Hugo Wast". (En Revista de Literaturas Modernas, N° 17, Año 1984, p. 66-76).

- "El realismo de Hugo Wast en las novelas Estrella de la tarde y ¿Le tirarías usted la primera piedra?". En Revista de Literaturas Modernas, N° 18, Año 1985, p. 136-143).

Notablemente complementaria de la novelística, la producción cuentística de este autor también ha sido bastante olvidada. De diversa extensión y con notables variaciones temáticas, de tono, punto de vista del narrador, ambientación de la materia narrativa o intenciones del autor, los cuentos de Hugo Wast merecen la valoración crítica. Los diversos criterios con que han sido calificados (cuentos, relatos, relatos autobiográficos, novelas cortas)² hacen necesario comenzar por acotar el campo del cuento como especie narrativa³.

Más allá de las estrecheces de una definición, tres notas fundamentales caracterizan el cuento: primacía del acontecimiento, concentración e intensidad de la narración en orden a la producción de un único efecto: el desenlace.

En cuanto a la calidad de las acciones narradas en un cuento, es sabido que ellas pueden tener múltiples matices pero siempre comparten una categoría común: la de lo insólito, lo extraordinario y, por eso, digno de ser contado.

Motivo de discusión permanente es, por último, la extensión de un texto cuentístico. Fracturas o pausas en la vida cotidiana, las acciones poco habituales que configuran el mundo del cuento requieren la forma breve. Claro que esta correspondencia fondo-forma nunca es tan taxativa como para no admitir matices; matices que remiten a los límites (siempre difíciles de perfilar) entre cuento, cuento largo y novela corta. Sin entrar en mayores precisiones,

2 Vid. Juan Carlos MORENO. Genio y figura de Hugo Wast. Buenos Aires, Eudeba, c. 1989 (particularmente p. 175-180).

3 Para las precisiones conceptuales sobre cuento, la bibliografía básica consultada es la siguiente:

. Enrique ANDERSON IMBERT. Teoría y técnica del cuento. Buenos Aires, Marymar, 1979.

. Meriano BAQUERO GOYANES. Qué es el cuento. Buenos Aires, Columba, 1967.

. Merig A. LANCELOTTI. De Poe a Kafka: Para una teoría del cuento. Buenos Aires, Eudeba, c. 1965.

. Alba OMIL y Raúl A. PIEROLA. El cuento y sus claves. Buenos Aires, Nova.

me interesa señalar que, en definitiva, más que la extensión importa la configuración toda de un determinado texto. En virtud de ella y en ocasiones hasta con el mismo número de páginas, una obra podrá ser resuelta en los cauces propios de la morosidad novelística o en los de la intensidad del cuento.

En el caso de Hugo Wast, las anteriores precisiones conceptuales han constituido la base para deslindar páginas puramente cuentísticas de otras que, o bien -sin serlo- fueron calificadas como tales, o bien -siendo cuentos- han sido consideradas novelas cortas o relatos autobiográficos.

Los textos imaginativos del autor que, en mi opinión, pueden considerarse cuentos son cerca de cuarenta. Publicados individualmente o incluidos en colecciones, repetidos y/o trasladados de un volumen a otro, aparecen incorporados en publicaciones de diverso contenido genérico, incluidos en su mayor parte en las *Obras Completas* del autor editadas por Fax en Madrid (1956-1957), dos volúmenes) -donde también están agrupados con criterios disímiles-, deslizados en relatos autobiográficos y hasta intercalados en novelas.

Su estudio integral excede el alcance de estas páginas cuyo propósito es proporcionar una visión de conjunto acerca de este aspecto poco conocido en la producción del escritor. Para ello, propondré un primer listado de los cuentos de Hugo Wast que, al incluir breves observaciones sobre cada texto, me permitirá señalar las principales constantes del corpus.

Los volúmenes que incluyen cuentos son seis: *Una estrella en la ventana* (1924); *Las espigas de Ruth* (1928); *Sangre en el umbral* (1927); *Naves, oro, sueños* (1936); *Morir con las botas puestas* (1952) y *Autobiografía del hijito que no nació* (1963)⁴.

4 Las fechas citadas corresponden, naturalmente, a la primera edición de las obras (que no he podido manejar). Todos los volúmenes han sido objeto de sucesivas ediciones y reediciones, razón por la cual aclararé en cada caso la edición utilizada. En cuanto al contenido de las colecciones, cabe aclarar que con frecuencia incluyen textos publicados en diferentes épocas, individualmente

*Una estrella en la ventana*⁵

Además de la obra que da nombre al volumen y que para mí es una novela corta, *Una estrella en la ventana* incluye cuatro cuentos: "La mano cortada", "Las 13 esmeraldas de la reina", "Bombarda" y "¡Niño!"⁶.

Concebido como un relato de suspenso, "La mano cortada" corrobora mis anteriores observaciones acerca de la extensión de un texto cuentístico; demasiado largo para cuento desde una perspectiva rígida (unas treinta carillas), cumple sin embargo con todos los requisitos de configuración de esta especie narrativa. Por otra parte, el análisis detenido revela un notable manejo del punto de vista y los planos temporales. Al principio y al final del relato, un narrador omnisciente cuenta una acción más bien simple: un forastero con la mano cortada llega a un pueblo, viola un sepulcro y huye. Desde este "presente" de la narración, se organiza la explicación del hecho y la historia de la mano cortada llega al lector a través de la incorporación de otros narradores y de una estructura concéntrica sumamente original⁷.

De tema histórico-legendario, "Las 13 esmeraldas de la reina" presenta -por medio de múltiples desplazamientos

o no, algunos fechados por el propio Hugo West y otros sin datación.

5 Una estrella en la ventana. Buenos Aires. Dictio. c. 1981.

6 Juan Carlos Moreno (op. cit.) considera novelas cortas a "Una estrella en la ventana", "La mano cortada" y "Bombarda". Basándome en el criterio expuesto en los primeros párrafos de este trabajo, pienso que tanto "La mano cortada" como "Bombarda" son cuentos a pesar de su extensión. A diferencia de ellos, encuentro en Una estrella en la ventana la endadura propia de la novela. Tal vez este mismo criterio haya sido el que llevó a Hugo West a incluir "Una estrella en la ventana" en el tomo I de las Obras Completas (Madrid, Fax, 1956-1957) donde figuran solamente novelas. En esta edición, los otros cuatro textos aparecen en el tomo II, en un apartado sin título y que agrupa principalmente cuentos.

7 Como continuación de éste, preparo un trabajo dedicado al análisis particular de los cuentos "La mano cortada" y "Un muerto a bordo".

espacio-temporales- acontecimientos importantes para la historia de España y América en el siglo XV, a partir de un simple objeto: un collar de esmeraldas.

En la línea aleccionadora que caracteriza gran parte de la producción de Hugo Wast, "Bombarda" -de unas veinte carillas que, paradójicamente, son ejemplo de condensación cuentística- relata la conversión de un anarquista.

Por último, "¡Niño!" -texto breve y de tema casi pueril (un niño que quiere demostrar su valentía enfrentando a un oso)- es un claro exponente de cuento totalmente dialogado, con acotaciones que acentúan la presencia de lo dramático⁹

*Las espigas de Ruth*⁹

Sin ninguna evidencia externa de distinción genérica, incluye relatos autobiográficos y cuentos.

En el caso de los cuentos, se observan tres situaciones diferentes; algunos aparecen después en otros volúmenes; otros han quedado, al parecer, solamente aquí; finalmente, dos partes del relato autobiográfico *Un provinciano en vacaciones* pueden -desglosadas del conjunto- constituir un texto cuentístico.

En volúmenes posteriores reencontramos: "El capitán Arregui" (en *Sangre en el umbral*), "Un desocupado" y "Un muerto a bordo" (ambos en *Naves, oro, sueños*)¹⁰.

Figuran sólo en esta colección los siguientes cuentos (todos muy logrados): "Historia de un grumete que no llegó a capitán", "Venganza castellana", "La canción del negro", "La viuda del polaco" y "Los dos grumetes". A diferencia

⁹ Sobre cuento dialogado, ver Enrique Anderson Imbert. op. cit., p. 211.

⁹ Las espigas de Ruth. En Obras Completas de Hugo Wast. Madrid. Ediciones Fax. 1957. T. II (p. 1053-1108).

Volumen actualmente inhallable en forma individual y que (creo) no ha sido reeditado.

¹⁰ Estos tres cuentos serán comentados al analizar los volúmenes Sangre en el umbral y Naves, oro, sueños.

de los cuatro primeros (narrados por una tercera persona omnisciente), en "Los dos grumetes" un narrador en primera persona introduce al tío Trinquete quien, a su vez, narra la historia de Dick y Doro -el cuento propiamente dicho y que asume la forma de un cuento enmarcado-.

"Historia de un grumete que no llegó a capitán" y "Los dos grumetes" presentan a adolescentes que dan sus vidas por salvar a un amigo y, de alguna manera, son variaciones del tema de *Alegre*, la primera novela del autor.

"La viuda del polaco" -ambientado en la estepa siberiana- desarrolla el tema de la abnegación materna. De tema histórico son "Venganza castellana" y "La canción del negro". El primero -desarrollado en Castilla, en 1355- cuenta la renuncia de don Fernando de Torrijos a vengarse de otro noble caído en desgracia y que lo había traicionado. En "La canción del negro", la elaboración imaginativa de un hecho histórico se combina con la reelaboración de fuentes literarias y el cuento (largo y muy bien escrito) recuerda aquel pasaje del *Facundo* de Sarmiento donde Facundo Quiroga aparece perdonando la vida a un negro que lo deleita con su canto.

Entre los textos autobiográficos incluidos en *Las espigas de Ruth* figura *Un provinciano en vacaciones*. Aunque en las trece partes que lo forman domina el tono evocativo de las memorias, "La yegua Mora" y su continuación "La carrera" configuran, juntos, un cuento costumbrista¹¹.

*Sangre en el umbral*¹²

Como en *Una estrella en la ventana*, el texto que da nombre a la colección es novela corta¹³ y, además, nú

11 Otras dos partes de Un provinciano en vacaciones podrían ser consideradas cuentos, aunque me inclino a calificarlas más bien de anécdotas: se trata de "Una noche en la posta" y "Una confesión general".

12 Sangre en el umbral, Buenos Aires. Dictio. c. 1980.

13 A diferencia de "Una estrella en la ventana" (incluido en el tomo I de las Obras Completas, con las novelas), "Sangre en

cleo generador de la novela *Desierto de piedra*¹⁴. El volumen incluye también diez cuentos.

"El techo de paja" -extenso y narrado por una tercera persona omnisciente- desarrolla una anécdota simple: un campesino que, por su afición a la bebida, pierde hasta el techo de paja de su tapera; interesa por las logradas escenas costumbristas: un casamiento, el almacén del turco Jalil, el velorio de un angelito.

Dividido en cuatro partes, "El secreto de la casa de los eucaliptos" -núcleo generador de la novela *La casa de los cuervos*¹⁵- muestra un tratamiento un tanto inarmónico de la materia narrativa: las dos primeras partes parecen páginas de novela; la tercera y la cuarta están más pensadas como cuento y resuelven con mayor fuerza que la novela el conflicto central: el amor entre la hermana del teniente Borja y el responsable de su muerte, el capitán Insúa.

Un cuento perfecto es "La barrera"; se desarrolla en Santa Fe, en el seno de una familia de tres inmigrantes judíos. El título sugiere la actitud pasiva de Sara (la madre) cuya inadaptación a la Argentina se traduce en la imposibilidad de aprender el castellano, lo que a su vez le impide comunicarse con su hija Ester; traicionada por su novio, Ester ha decidido morir, pero ante la muerte imprevista del padre elige vivir para la madre y su acto de amor logra derribar la barrera que las separaba.

el umbral" figura en el tomo II, entre cuentos de las colecciones Una estrella en la ventana y Sangre en el umbral.

14 Desierto de piedra fue publicada en 1925; el volumen Sangre en el umbral es de 1926, pero el primero de los relatos incluidos aquí debió haber sido compuesto antes. Al respecto, señala Juan Carlos Moreno: "Esta narración ("Sangre en el umbral") escrita varios años atrás (en relación con 1926, fecha de publicación del volumen) fue extendida considerablemente, dando cima a la laureada novela Desierto de piedra". (op. cit., p. 192. Los agregados son míos).

15 Después de hablar acerca de la relación entre "Sangre en el umbral" y Desierto de piedra, señala Juan Carlos Moreno: "Algo similar había hecho anteriormente con "El secreto de la casa de los eucaliptos", convertida en La casa de los cuervos (p. 192).

"La bandera roja" (otro texto de casi treinta carillas) es un relato de crítica social ejercida desde la postura del escritor católico y a partir de una huelga de obreros ferroviarios en Buenos Aires. El cuento (de tono trágico) cuestiona la violencia de los huelguistas, pero también la injusticia de los ricos y el egoísmo de la "moral burguesa". El título, de hondo simbolismo, destaca casi con valor de alegoría la figura más tierna del relato: la hija del dirigente gremial Marcos Valrull. Víctima de la brutalidad de su padre, "mamita" -como la llaman sus hermanos- parece condenada a su patético final: cae abatida por los soldados mientras agita su delantal rojo como bandera de una lucha que no comprende.

"El abrazo" y "La vuelta del presidiario" tematizan el motivo de la venganza en forma contrapuesta; el primero presenta la terrible concreción de la venganza de un hombre enamorado a quien traicionaron su novia y su mejor amigo; en el segundo, la misericordia vence al deseo de venganza en el hombre que -dispuesto a castigar al amigo que, veinte años atrás, lo entregó a la policía- se libera del odio cuando, por una sola frase del nieto de su enemigo, comprende que viven en la miseria.

En la línea moralizante se ubica "La copa intacta": el hombre que admira y respeta a la mujer que vive para su marido tuberculoso y su hijo.

Ambientado en la isla de Martín García y narrado por una tercera persona omnisciente que logra un tono casi lírico, "Patricia" (nombre de la protagonista de este cuento) relata el amor de la joven por un presidiario que la utiliza para escapar. El elemento onírico (poco frecuente en Hugo Wast y muy bien ensamblado en el texto) enriquece la trama al posibilitar a Patricia la evasión de su triste realidad.

Buen ejemplo de cuento enmarcado, "El hijo del último cacique" se desarrolla en un fortín en El Chaco. El teniente del fortín introduce en primera persona las referencias al indio Tipor quien relata -también en primera persona- un cuento de tono trágico: cómo Tipor mató por error a su padre, el cacique Yaté. De tema histórico-patriótico, "El capitán Arregui" -por último- exalta el valor de

los gauchos de Güemes en su lucha contra los soldados realistas.

*Naves, oro, sueños*¹⁶

Verdadera miscelánea, este volumen incluye relatos de viaje, páginas católicas, consideraciones sobre economía y también cuentos.

Los textos reconocidos como cuentos son ocho¹⁷ pero, además, hay en este volumen otro texto muy significativo para la valoración de Hugo West como cuentista. Se trata de "Un muerto a bordo"; incluido anteriormente en *Las espigas de Ruth*, aparece aquí junto con los relatos de viaje reunidos en el apartado titulado *Bajo otros cielos*. Aparentemente estructurado como relato de viaje (presunción que avala la datación final incompleta: "Alta mar, a bordo del XX, mayo 9 de 193..."), es un cuento fantástico no sólo perfectamente logrado sino el único de esta línea en la producción de Hugo West. A bordo del barco en que viaja el narrador (que cuenta en primera persona), muere un anciano inmigrante; su cadáver es arrojado al mar pero vuelve una y otra vez al barco hasta que lo lanzan junto con un retrato de mujer que, en vida, el anciano siempre llevaba consigo. Lo novedoso del cuento -y que, por momentos, lo acerca a formas de la literatura reciente- está en las actitudes del narrador y testigo del hecho; esas actitudes -perfectamente entramadas en el acto de contar- lo ubican en la doble perspectiva de autor y lector (ficcionalizados) de un texto fantástico.

En los otros cuentos de *Naves, oro, sueños* predomina el tono cómico y las escenas costumbristas.

"Médico de frailes" -narrado en tercera persona- contiene una crítica directa a la inescrupulosidad de ciertos médicos que experimentan con sus pacientes. "El zonzo"

¹⁶ *Naves, oro, sueños*. Buenos Aires. Dictio, c. 1980.

¹⁷ Vid. Juan Carlos MORENO, *op. cit.*, p. 177-178.

(que va incluido con el alquiler de una casa de campo) es el personaje en el que se centra este relato costumbrista en primera persona que incluye logradas síntesis descriptivas de las sierras de Córdoba, medio muy querido para Hugo Wast y donde también se ambienta "El cura de Santa Esperanza", que desarrolla el motivo del burlador burlado.

Como "Patricia", "El asistente" se desarrolla en la isla de Martín García y el cuento propiamente dicho (cómo Crispulo Mistol, asistente del capitán Simbol, le dio gato por liebre y se libró de ser fusilado casándose con una maestra que cocinaba muy bien) aparece enmarcado. En el próximo relato, un narrador en primera persona introduce al personaje de su tía quien, a su vez, relata en tercera persona el cuento de "la vieja del Purgatorio".

Incluido antes en *Las espigas de Ruth*, "Un desocupado" (estampa costumbrista de ambiente rural) ofrece una acabada caracterización del paisano haragán (Pedro) dominado por la desidia. En una curiosa relación intertextual, el cuento que precede a éste en la colección es utilizado para expresar gráficamente el descreimiento de "la Micaela" (la mujer de Pedro) ante las promesas de buscar trabajo de su marido: "¡Velay (...) ¡Y yo vo'a estar como la vieja del purgatorio, que se alegró porque le había nacido un nieto que iba a ser sacerdote, y la iba a sacar con la primera misa?" (p. 147).

Muy diferente es el tono de los dos cuentos restantes: elegíaco el de "Ndiyari", la historia de amor de dos indios, y aleccionador el de "Una novela en nueve palabras", otro cuento enmarcado y no del todo logrado literariamente que presenta la historia de Mariana, redimida por un hombre buco que la ama.

*Morir con las botas puestas*¹⁸

Este volumen —en el que figuran dos novelas cortas (*Morir con las botas puestas* y *Los huesos del coronel*) y

¹⁸ Morir con las botas puestas. Buenos Aires, Chau, 1952.

cuatro discursos- incluye también un cuento: "Secreto de confesión"; con algo de autobiográfico, relata en primera persona el ardid de que se valió el protagonista para eludir el castigo merecido por haber copiado en una prueba.

*Autobiografía del hijito que no nació*¹⁹

Además de la novela (póstuma) que le da título y que constituye un alegato contra el aborto, el volumen contiene cuatro relatos autobiográficos y tres cuentos: "De la niñita que besó la hostia", "Ni el diablo lo quiso" y "Mendiolaza".

Publicado en la revista *Abside* en 1962²⁰, el cuento "De la niñita que besó la hostia" contiene el relato enmarcado de un milagro y puede ubicarse dentro de la categoría de lo maravilloso-cristiano.

También de tema religioso, "Ni el diablo lo quiso" presenta -a través de una tercera persona omnisciente- el sueño de un avaro que no es aceptado ni en el cielo ni en el infierno. En este cuento, lo aleccionador se da por la vía de lo cómico que -con frecuencia- apela a frases hechas ("Ya estaba asaz entrado en años"; "no se cocinaba del primer hervor", p. 101) por medio de las cuales se logra el paso del tono más elevado del narrador al tono popular.

Cómico y narrado en primera persona, "Mendiolaza" es una crítica a ciertas afirmaciones y creencias populares que se repiten impensadamente y pueden desencadenar hechos lamentables. En este caso, un niño decide ejecutar el castigo con que su abuela ha amenazado al gato que le arañó el ropero y quitarle una de sus siete vidas. Cuando advierte que el gato está realmente muerto, la comicidad del desenlace surge del contraste entre lo esperado y lo inesperado; en lugar de dudar de las aseveraciones fundadas

¹⁹ Autobiografía del hijito que no nació. Buenos Aires. Dictio, c. 1980.

²⁰ "La niñita que besó la Hostia". En ABBIDE. Revista de cultura mejicana, XXVI/2. Méjico, 1962. p. 150-159.

en creencias populares, el niño se enoja con el gato por haber malgastado sus seis vidas anteriores, lo sepulta y regala a la abuela "un gatillo verdaderamente joven, con sus siete vidas intactas" (p. 119).

En el tomo II de las *Obras Completas* figura una hermosa semblanza del Padre Brochero titulada "Un cura serrano". Para ejemplificar su tarea de apostolado, se relata una anécdota o suceso que puede ser incluida en la nómina de cuentos del autor: la conversión del "gaucho seco".

Finalmente, constituyen una parte nada desdeñable del corpus los cuentos intercalados en novelas. Algunos recuerdan los cuentos tradicionales infantiles y, de alguna manera, vertebran la estructura de las obras de que forman parte: "El hijo del capitán" en *Alegre*, el cuento del príncipe y la pastora en *Flor de durazno* o los cuentos de la Pichana en *Valle negro*. Otros pueden separarse del conjunto y constituir cuentos totalmente autónomos; en esta situación se encuentran dos relatos intercalados en *Estrella de la tarde* y su continuación *¿Le tiraría usted la primera piedra?*: la historia de la Urpila, la tierna niña que muere al morir su cabra Fabiola y la historia de don Chipriota, un verdadero cuento policial.

Un primer balance permite concluir que la producción cuentística de Hugo Wast constituye un corpus indudablemente valioso.

Muy bien estructurados en general, los cuentos evidencian un seguro manejo del punto de vista del narrador. Las características del novelista -que describe con maestría y caracteriza precisa, certeramente a los personajes- reaparecen aquí al servicio de la concisión y economía propias del cuento.

Los temas son variados. Lo cristiano, lo histórico (patriótico o legendario) y lo realista-costumbrista son las categorías más frecuentes de los hechos narrados. En algunas ocasiones aparecen también lo fantástico y lo misterioso con elementos de suspenso.

Aunque hay muchos cuentos de tono trágico o por

lo menos serio, abunda en este sector de la obra de Hugo Wast el tono cómico, jocoso y hasta satírico. Con frecuencia, los textos obedecen a una intención aleccionadora, actitud en la que el cuentista coincide con el novelista.

Todos ellos, en fin, son logrados exponentes del particular mundo narrativo configurado a través de esta "viejíssima y siempre joven, fascinadora criatura literaria que es el cuento", para decirlo con las palabras de Mariano Baquero Goyanes²¹.

21 Mariano BAQUERO GOYANES, op. cit., p. 71.

EL MATRIARCADO EN ALGUNAS NOVELAS MENDOCINAS CONTEMPORANEAS

Marta Elena Castellino

Introducción

Si entendemos por "matriarcado" cierto orden social primitivo, en el cual la autoridad familiar era ejercida por la mujer, vemos que su realidad hunde raíces en la noche misma de los tiempos. Mircea Eliade ve en esta forma de organización social una relación con cierto estadio en la historia religiosa de la humanidad. Así, se resalta su vinculación con la idea de la "tierra madre", símbolo de fecundidad y por lo tanto, indudablemente, con la Pachamama indígena sobre cuya vigencia en nuestros campos, insospechadamente perdurante, nos ilustra Draghi Lucero.

Es decir que la conciencia matriarcal que pueda existir en el hombre mendocino se proyecta hacia los más remotos orígenes mítico-religiosos de la humanidad, entronca con la tradición precolombina y su culto de la "Madre de los multiplicos", a la vez que se enraíza en la profunda y universal vivencia del amor filial. La figura de la madre preside, generalmente, el universo del niño desde los más

tiernos años, como que es la mujer quien propiamente sostiene la familia, a través de su papel de educadora y de custodia de los valores tradicionales.

A pesar de todo, no deja de llamar la atención el hecho de que en novelas mendocinas que retratan sociedades relativamente contemporáneas (no anteriores a la primera mitad del siglo XX), ya sea a través del discurso evocador de un protagonista que narra su infancia o de la diégesis de un narrador que en ocasiones asume la óptica de sus personajes, se encuentre una huella tan notoria de esta concepción matriarcal. Otras circunstancias históricas (por ejemplo la guerra que arrebató a los hogares sus cabezas masculinas) hubieran hecho más lógica y esperable una concepción de la estructura social con predominio de lo femenino. Pero no es tal el referente histórico-social concreto de estas novelas, lo que nos habla de formas de pensamiento profundamente arraigadas. Es indudable que subyace en el trasfondo de la creación una serie de elementos que resulta interesante constatar, así como también las diversas modulaciones que adquieren en cada uno de los autores y obras que se proponen como objeto de este estudio: *La viña estéril*, de Abelardo Arias; *La cabra de plata*, de Juan Draghi Lucero; y *Nunca viviremos en primavera?*, de Javier Pacheco.

Prolegómenos

Mircea Eliade, profundo estudioso de las religiones, señala cómo, en el devenir histórico, el hombre va alejándose paulatinamente de la figura del dios único, creador, asimilado con la idea de lo celeste. Aun sin perder la fe en él, reserva para los casos más extremos la impetración de su ayuda: otras fuerzas naturales se han interpuesto en su concepción religiosa¹.

1 "[...] en estas religiones primitivas, el Ser Supremo celeste parece haber perdido la 'actualidad religiosa': está ausente del culto, y el mito nos lo muestra retirándose cada vez más lejos de los hombres [...]. Con todo, los hombres se acuerdan de él y le imploran en última instancia, cuando todas las gestiones

Dice así el escritor rumano:

"El 'alejamiento divino' traduce en realidad el creciente interés del hombre por sus propios descubrimientos religiosos, culturales y económicos. A fuerza de interesarse en las hierofanías de la Vida, de descubrir lo sagrado de la fecundidad terrestre y de sentirse solicitado por experiencias religiosas más 'concretas' (...) el hombre primitivo se aleja del Dios celeste y trascendente".²

Destaca asimismo que el descubrimiento de la agricultura transforma de modo radical no sólo la economía del hombre primitivo sino, ante todo, su economía de lo sagrado, al llevar a un primer plano religioso la mitología de la Tierra y de la mujer, asociadas por la idea de la transmisión de la vida, de la fecundidad³. No se trata ya de divinidades soteriológicas (papel reservado exclusivamente a los dioses uranios), pero son sumamente poderosas, en cuanto representan las energías vitales del mundo; hay así en ellas una "desespiritualización", que representa un descenso en la concepción religiosa del hombre.

Gran cantidad de ritos se asocian con estas divinidades terrestres, relacionados por igual con el cultivo de la tierra y con los momentos culminantes de la vida humana: nacimiento y muerte. Esta "solidarización mística" de la mujer con la tierra⁴ se relaciona también con un cambio en la

hechas cerca de los otros dioses y diosas, antepasados y 'demonios' han fracasado." En: Mircea ELIADE. Lo sagrado y lo profano. Barcelona. Guadarrama. 1981.p. 108.

2 Ibid. p. 109.

3 "Las divinidades que, entre los primitivos, sustituyeron a los dioses de estructura celeste eran (...). divinidades de la fecundidad, de la opulencia, de la plenitud vital; en resumen, divinidades que exaltaban y amplificaban la Vida, tanto la cósmica -vegetación, agricultura, reñosa- como la vida humana". Ibid. p. 110.

4 "La mujer está (...) solidarizada místicamente con la Tierra:

estructura de los pueblos primitivos:

"El fenómeno social y económico conocido con el nombre de 'matriarcado' está vinculado al cultivo de las plantas alimenticias por la mujer. Fue la mujer la que cultivó las plantas alimenticias. Por tanto, era natural que pasara a ser la propietaria del suelo y las cosechas. El prestigio mágico-religioso y, como secuela de éste, el predominio social de la mujer, tienen un modelo cósmico: la figura de la Tierra-Madre"⁵.

Esta, en su versión americana, no es otra que Pachamama, "Madre Tierra" o "Madre de los multiplicos", como la denomina Draghi Lucero, haciéndose eco de las palabras de campesinos, remotos descendientes de los huarpes lavalinos, con quienes se documentó ampliamente a lo largo de su vida de folklorista, historiador y literato.

Precisamente este escritor mendocino propone algunas interesantes hipótesis para ilustrar aspectos particulares del fenómeno que nos interesa. Nuestros lejanos antepasados huarpes -posiblemente un "mitimae" trasplantado por los incas como muro de contención frente al imperio araucano- eran una sociedad eminentemente agraria, que tenía en el cultivo del maíz una de sus principales fuentes de subsistencia. La llegada de los españoles no modificó la faz agrícola del territorio mendocino, antes bien, la afirmó con la introducción de otros cultivos, como la vid, el trigo, los frutales...que pronto comenzaron a ser exportados a diversos puntos del país (fundamentalmente Buenos Aires) con lo que se sentaron las bases de una floreciente economía

el parto se presenta como una variante, a escala humana, de la fertilidad telúrica. Todas las experiencias religiosas en relación con la fecundidad y el nacimiento tienen una estructura cósmica. La sacralidad de la mujer depende de la santidad de la tierra. La fecundidad femenina tiene un modelo cósmico: el de la 'Terra mater', la 'Genetrix' universal." *Ibid.* p. 124.

⁵ *Ibid.* p. 125.

de base agrícola.

La colonización de esta tierra no cambió pues, en lo sustancial, la organización económica precolombina; incluso heredó de ella ciertas pautas, como el regadío artificial, a través de canales. Tampoco pudo sustituir del todo, a través de la evangelización, ciertas creencias paganas enraizadas en la realidad agrícola de la región. Pachamama siguió viviendo largos años, relegada no obstante ante un nuevo símbolo religioso de naturaleza femenina: la Virgen María (hasta podemos conjeturar que, para la mentalidad primitiva se operó uno de esos sincretismos, tan comunes por otra parte a la configuración espiritual de nuestro continente americano, "mestizo" por excelencia; simbiosis de ambas figuras, basada en su común papel de Madres, no sólo de un Hijo sino, simbólicamente, de toda una nueva humanidad). Lo cierto es que, si hemos de creer a Draghi Lucero -y su palabra de ferviente y documentado buceador de nuestras tradiciones nos merece suficiente fe- la creencia en Pachamama aún perduraba hasta hace poco tiempo, reducido su dominio ancestral a un estrecho marco geográfico (centrado en el hábitat huarpano de Huanacache en un tiempo, disperso ahora dentro del radio de influencia de las lagunas del Rosario, en los puestos que las circundan), quizás desconocido en su origen y aún en su nombre indígena, pero conservando intactos sus poderes de dadora de vida, como la saluda nuestro autor: "Pachamama, la matriarca de piedra caminante, desvelada peregrinera de la Vida (...) preside el alumbramiento de los manantiales, el múltiplo de los camélidos precolombinos y de cabras y ovejas de la América mestizada."⁸

Y agrega su supervivencia a través del arte de la cestería huarpana, creyendo ver en la peculiar concepción de los cestos que tiene esta artesanía tradicional (conservada en el norte de la provincia) una reminiscencia del culto a la fecundidad, un eco ritual, seguramente ya olvidado de su origen mítico pagano, pero que aún perdura entre

⁸ Juan Draghi LUCERO. La cabra de plata. Buenos Aires. Castañeda, 1978, p. 184.

los humildes descendientes de los primeros pobladores del desierto lavallino⁷.

Ahora bien, Draghi -teorizador de la historia y el folklore- señala este papel predonderante de la Matriarca en la vida de la primitiva sociedad comarcana. ¿De qué manera lo plasma en su propia obra?

¿Matriarcado o patriarcado?: "La cobra de plata"⁸ de Juan Draghi Lucero

A medida que avanza el relato, una concepción vitalista toma cuerpo en las páginas de la novela, para declararse explícitamente al final⁹, asociada tanto con la mujer como con la tierra:

"Todos los ánimos empujaban al enamorado al desafío de todos los imposibles en la conquista amorosa (...) Y se sumaban a su fiesta el Ande, ahora más azuloso; el cielo adornado con nubes rosadas; las lejanías azulinas entre verdores. Y los remolinos de tierra huarpe, levantados por el Zonda indiano, se abrazaban,

7 Esta es otra interesante hipótesis aportada por Draghi y tiene origen en su frecuentación de humildes puestos campesinos: solicitando la confección de uno de los cestillos tan típicos de la artesanía huarpe (hechos de junco, su secreto tramado los habilita para transportar agua sin dejar perder ni una gota) recibía por parte de las mujeres -custodias de esa tradición- una sugestiva pregunta: "¿Con cuántos hijitos?" -que así se denomina a los pequeños cestitos que rodean el recipiente mayor, asegurados a él por medio de una faja de lana alegremente coloreada-. Esto ha habilitado al estudioso a suponer una relación entre la cestería, con su representación del vientre materno, y el culto a Pachamama, precisamente la diosa de la fecundidad. Así, cree ver en los canastillos de Huanacache una supervivencia ritual, ya olvidada de sus orígenes míticos, paganos. Entrevista personal, setiembre de 1988.

8 Ed. cit. 325 p.

9 Cfr. pp. 316 ss.

enroscados en la Danza de la Vida.¹⁰

Hemos visto que esta concepción vitalista se asocia tradicionalmente con divinidades de la fecundidad, como la Pachamama indígena largamente aludida en esta novela; igualmente, se asocia con organizaciones de tipo matriarcal. Sin embargo, cuando el autor se refiere explícitamente a la conformación del núcleo familiar en *La cabra de plata*, retrata una sociedad basada más bien en la figura del patriarca; concretamente, el viejo cabrero Peletay, depositario de un verdadero tesoro de sabiduría popular y tradicional, con variedad de matices que van desde una medicina empírica basada en el conocimiento de las propiedades curativas de las hierbas silvestres, hasta el dominio de un vasto repertorio de coplas y romances, repositorio de poesía popular que es verdadero tesoro de los iletrados¹¹.

La relevancia que en este caso cobra el cabrero Peletay puede explicarse en tanto la novela presenta una sociedad pastoril, superpuesta a otra que en este caso paradójico resulta de tipo agrario: la evolución cultural de los pueblos suele mostrar el fenómeno inverso, bien que en este caso confluyen una serie de causas, que el mismo Draghi expone en el prólogo¹².

10 *Ibid.* p. 325.

11 "Avanzaba el viejo como real cabeza de familia, al frente de la armada fila. Sí, ahí venía el mestizo cabrero encabezando a los suyos, y se le antojó al profesor que traía un aire de aplacada fiereza". *Ibid.* p. 138. Y "Al pasar la corte caravana por frente al profesor escondido, vio éste, con hondura de ojos y de entendimiento, que desfilaba una unidad familiar cargada, portando el trascender del sagrado lar." *Ibid.* p. 139.

12 El creciente aprovechamiento de los ríos Mendoza y San Juan para riego, coincidente con la expansión de la industria vitivinícola a fines del siglo pasado, determinó el paulatino desecamiento de las lagunas de Huanacache y la desaparición de aquel grupo indígena que basaba su riqueza en la cría de animales, pero más aún en los cultivos de trigo y maíz. "Pero el viejo paraíso huarpe y mestizo fue reduciéndose a un impresionante sector que bate y quema un sol implacable". *Ibid.* p. 10.

Así, la única posibilidad de subsistencia lo representa en la actualidad la cría de ganado rústico, fundamentalmente caprino.

No obstante, el discurso novelesco va configurando lentamente una contrapartida femenina: la humildísima Baltasara, precisamente en razón de esa misma sumisa y desdibujada condición que el narrador le asigna, no asume en forma notoria su papel de matriarca. No es cabeza de familia, aunque tiene una especie de ahijado o protegido, y es una oscura sirvienta, casi confundida con la tierra. Pero una relectura atenta nos permite ver hasta qué punto se cumplen a través de ella algunos de los roles inherentes a la figura femenina mítica: el de conservación de la tradición y el de arraigo en la tierra. Y, sin ser fecunda ella misma, hasta podría decirse que resulta intermediaria de la fecundidad, dadora de vida a través de su desempeño en humildes menesteres, como el de alimentar al protagonista o cuidarlo en su enfermedad. Más aún, es ella quien, a través de ciertos discursos que a primera vista parecen alterar un tanto la unidad novelesca pero que pronto revelan su papel en la economía total de la creación, inicia al profesor en los misterios de la tierra. Así por ejemplo, su amorosa descripción de los árboles comarcanos¹³. También resulta lógico que ella, enraizada en la tierra tanto como en el mundo mágico de las creencias primitivas, sea la encargada de levantar en parte el velo de sus secretos. Baltasara impide la destrucción del "Arbol familiar", pensada por el pueblero, desconocedor de su valor totémico; es la misma mestiza quien motiva la presencia de Pachamama en la vivienda rústica y quien comienza a hacer patente su poder ante los ojos del recién llegado a ese mundo poblado de esencias mistericas, sutiles.

La novela de Draghi Lucero no oculta, antes bien revela, la posibilidad de una lectura de tipo simbólico-mítico, sumada a las otras dos dimensiones interpretativas previas: la de su simple hilo argumental y la de su valor documental, reflejo de un mundo arcaico que aún supervive, es cierto que anacrónicamente, entre nosotros. Son hasta explícitas las referencias que validan esta vinculación del matriarcado como concepción previa a la ficción novelesca.

13 Cfr. Ibid. pp. 176-177.

Más difícil resulta, empero, su rastreo en escritores cuya cosmovisión refleja otras ópticas: quiebras en la concepción religiosa, en el caso de uno de ellos, un catolicismo militante en el caso del otro.

*La matriarca y el simbolismo vegetal: "La viña estéril" de Abelardo Arias*¹⁴

No es éste el único caso en que Arias recurre a una metáfora vegetal para titular una de sus novelas y para condensar el contenido de la misma (recordemos su conocido libro *Alamos talados*¹⁵). La matriarca es aquí la abuela Alcira, viña fecunda en cuanto ha dado origen a una familia. Es necesario destacar este papel de la anciana, no como simple madre de seres individuales, sino como fundadora de una estirpe o, al menos, como su conservadora; no basta dar a luz físicamente (de hecho, la otra figura de madre que aparece en la novela resulta, en razón de su misma maternidad, un ser tremendamente vulnerable); es necesario convertirse en guardiana y custodia de la tradición familiar, especie de tronco erguido en medio de la casa. Se hace patente así otra reminiscencia mítica, la del poste que colocado en medio del hogar primitivo significa tanto su arraigo en la tierra como su apertura a lo alto, lo trascendente¹⁶.

Y en el discurso novelístico, también el símbolo de continuidad de la tradición familiar es de madera (asociación inevitable con el tronco que le dio origen): un bastoncillo que la abuela Alcira guardó celosamente, luego de recibirlo de manos del tatarabuelo Martín, verdadero fun-

14 Abelardo ARIAS. La viña estéril. Buenos Aires. Sudamericana, 1978. 254 p.

15 También aquí aparece una figura femenina con indudables calidades de matriarca, pero he preferido centrarme en la primera de las novelas citadas, pues presenta mayor variedad de matices en relación con el tema estudiado.

16 Cfr. Mircea Eliade. Op. cit. pp. 51-52.

dador de la estirpe y que ha perdurado, ha echado raíces en la vida y en la historia, a través de esta mujer enérgica. Cuando ella entregue este adminículo, en apariencia trivial y sin valor, a su nieto, ella cumplirá sin duda un gesto ritual, cuyos alcances no se le ocultan:

"La mano se distendió, abandonó el mango y se deslizó con algo de caricia sobre la madera. De nuevo, tenía sentado a Martín, su marido. Un solo nieto, un solo varón. Aquí terminarían o renacerían los Aranda.

-Te gusta este bastón?

-Sí, abuelita, es muy hermoso.

-Era de Martín, tu tatarabuelo. Algún día, te lo dejaré a vos, y vos se lo dejarás a tus hijos. Siempre estuvo en manos que hicieron lo posible, con la gracia de Dios, por ser limpias..."¹⁷

Este bastón es el que ha servido a la anciana para diferenciar, en el jardín de su casa, los renuevos fuertes y sanos, de los enfermos o degenerados; simbología que la propia mujer aplica, en un tramo de la novela, a sus descendientes:

"Alcira echó a caminar apoyándose, sin necesidad, en el bastón con mango de plata, que le servía para señalar tareas y hurgar macizos de plantas u hormigueros. Se detuvo ante una rosa mosqueta; como abstraída en la tarea de huronear en la planta, dijo:

-Aunque dos tientos sean del mismo cuero, se nota más cuando uno está enchapado en oro... Pero, también, es cauto averiguar qué hay bajo el enchapado; sería inútil si el cuero estuviese podrido, no te parece, hijito?"¹⁸

¹⁷ Abelardo ARIAS. Op. cit. pp. 134-135.

¹⁸ Ibid. p. 76.

Con estas palabras, llenas de sabias resonancias, de significados ocultos, ella comienza a gestar un acercamiento con Martín, el vástago en quien ha puesto sus esperanzas¹⁹; la comunión entre ambos se sella a partir del proyecto de instalación de una fábrica de aceite, por la que el muchacho, con sus estudios cursados en Europa, pensaba insuflar aires renovadores a la explotación agrícola familiar.

Pero está Diana, la otra nieta de Alcira y que resulta la "viña estéril" aludida en el título, ya que se separa del suelo natal arrastrando en este desarraigo a Martín. Como la abuela, Diana se siente en un principio ligada a la tierra, pero en ella prima absolutamente lo carnal, lo físico (el autor nos brinda un ser complejo, torturado, cuyas últimas motivaciones no siempre resultan claras). Esa carencia de un soporte espiritual se contagia a su primo y lo envuelve en una pasión que aleja a ambos del solar nativo:

"Volverían cuando ya se les hubiera resecado el cuerpo, viña quemada por las heladas; cuando todo se hubiera disgregado, resquebrajado y hundido."²⁰

Luego, será necesaria una muerte, como ritual de purificación, inicio de una nueva vida, para que esos dos Aranda retomen la comunión con el suelo natal; así parece al menos augurarle la abuela Alcira:

"Ya volverán, Tiburcia. La tierra nos llamará juntos a ellos y a mí. La tierra, nuestra tierra, siempre llama. Yo no los veré, pero vos sí. Mi ida servirá de llamado para ellos."²¹

19 "Martín quedó pendiente de sus ojos negros, más brillantes en el atardecer. Nunca le había hablado de ese modo y no lo creía capaz de ello. Nunca, tampoco, se había encontrado tan cerca, humanamente, de esa persona que le infundía mezcla de respeto y reverencia". *Ibid.* p. 77.

20 *Ibid.* p. 244.

21 *Ibid.* p. 248.

Diana y Alcira guardan entre sí algunas semejanzas y grandes diferencias; las primeras componen un mismo tipo de matriarca, que descubre Martín:

"-Puede que las dos hayamos vivido equivocadas, eso es muy común entre las mujeres... -del mismo temple- terminó Martín, marcando la palabra final que le sonó desusada."²²

Como la abuela, Diana expresa al comienzo una firme voluntad de conservar el legado de sus mayores, simbolizado por la casa familiar²³. Pero en ella este deseo no es capaz de sobreponerse a las pruebas, es "un pacto que rompe el terremoto" mientras la abuela reconstruye lo destruido, ella "Aunque le hubiera costado poco arreglarlo, había demolido el edificio; regaló todo, salvo libros y discos."²⁴ Así afirma, paralelamente, su voluntad de alejarse; sus debilidades le impiden consumir su destino de matriarca, al que la predisponían su fuerza, su capacidad dirigente, su bravura... No será capaz, como Alcira, de fundar una familia.

La abuela cumple con sus funciones de matriarca cuando vela sobre el destino de sus descendientes (el tabú del incesto parece acechante); pero al final de su vida se pregunta si ha obrado rectamente o si, por el contrario, ha torcido la Providencia Divina. Ella es, para su nieto, la encarnación de los valores religiosos, pero esta tutela resulta impotente para alejarlo del mal; del mismo modo que, cuando niño, un rosario colgado en la cabecera de su cama a semejanza de la de su abuela no bastaba para alejar a Martín de malos pensamientos y acciones, la sanción moral de la anciana no bastó para impedir su unión con Diana, "rama podrida" del árbol familiar. Ante este fracaso, la anciana conserva empero la esperanza de reconstruir

²² Ibid. p. 208.

²³ Cfr. Ibid. p. 86.

²⁴ Ibid. p. 218.

su linaje (en cierto sentido, éste comprende a todos aquellos, sirvientes y peones inclusive, que viven bajo su tutela):

"Salió dispuesta a retomar, punto por punto, la malla deshilachada de su gente. Siempre habían sabido entenderse: plantación a plantación, cosecha a cosecha, granizo a granizo, helada a helada, temblor a temblor. Era cuestión de saber querer y comprender las mismas cosas (...) Esta vez no lograría componer la malla, un falso remiendo; pero necesitaba creer para poder vivir..."²⁵

El discurso interior del personaje recae una y otra vez en la idea de muerte, que se asocia tanto como el arrepentimiento por sus faltas (orgullo, egoísmo, el no haber hablado a tiempo, el haber fingido ignorar...) como con el presentimiento de la destrucción que su muerte acarreará a la casa: "Todo lo que era suyo o había sido de su gente. Había sido... En las manos inhábiles de Tiburcia todo se derrumbaría: el bíblico gigante con pies de barro."²⁶

¿Fracaso de la matriarca?

La esperanza trascendente: ¿"Nunca viviremos en primavera"?
de Javier Pacheco²⁷

La novela de Pacheco aporta una respuesta diferente.

Pueden señalarse algunas características comunes en el tratamiento de la figura femenina, si bien con una modulación particular y una intensificación de sentido que son coherentes con el mensaje que el texto entero postula.

25 *Ibid.* p. 247.

26 *Ibid.* p. 247.

27 Javier PACHECO. ¿Nunca viviremos en primavera?. Mendoza, Círculo de Amigos, 1982. p. 14.

La "abuela Juana" -denominada así aunque en rigor es la bisabuela del narrador protagonista, huérfano de padre y madre- es con toda propiedad y derecho, la verdadera matriarca. Cabeza de la familia, extiende su influencia sobre todo el personal allegado a la finca, cuando no sobre el mundo entero. Estas virtudes extraordinarias de la anciana son presentadas desde el comienzo de la novela por el narrador, con toda la inocencia de sus pocos años:

"Hablo de mi bisabuela, doña Juana Quesada viuda de Videla, la dueña de la finca La Solita, suegra de mi abuela, doña Rosa Pacheco viuda de Videla, la mamita para todos nosotros. Desde la muerte de mis padres, en un descarriamiento del tren de Buenos Aires al Pacífico, hace cinco años, la mamita, que es mi madrina, también es de hecho mi tutora, como lo es de mi hermano mayor, Alejandro y de mi hermanita menor Lola (...). Mas, la que manda todavía en la casa es la abuela Juana, un sarmiento ennegrecido por las heladas de los años, una pasa curtida por el sol de las adversidades."²⁸

Ella dispone con disciplina férrea los asuntos familiares, desde los más triviales y domésticos, como la puntualidad a la mesa²⁹, hasta los más serios, que hacen al manejo total de la propiedad, si bien éste descansa aparentemente en las manos de uno de sus yernos, don Joaco:

"(...) Es cierto que es él quien lleva las riendas de los negocios de la finca; pero, ante la abuela, no chista.

Yo creía antes que le tenía miedo, como nosotros los chicos, al chicote cortito que

28 Cfr. Ibid. p. 12.

29 Ibid. pp. 15-16.

la abuela usa siempre tomado del cinturón de cuero, junto a su rosario. Pero el Arturo me explicó que su padre tenía que tolerar 'los desmanes de la vieja' porque ella todavía tenía mucha influencia en el pueblo, y porque los peones y cosechadores, 'ignorantes como son' la siguen sin reivindicar sus derechos. Para peor, Pastor y los otros contratistas, en lugar de aceptar las normas de una administración moderna, persisten en consultar a la abuela para cada cosa que hacen."³⁰

Bajo la tutela de la anciana caen fundamentalmente los asuntos que atañen a la moral y a la religión: celosa custodia del orden familiar, "Ella es la que ha hecho casar a Felipe, el ordenador, con Gregoria, la encargada de las gallinas, aunque los dos preferían seguir juntándose de tanto en tanto"³¹. En cuanto a su función de sostén espiritual de la familia, no hay en ella ningún matiz peyorativo como el que podría advertirse en el personaje de Arias. Es una católica de fe inquebrantable y conducta irreprochable, cuya ortodoxia no admite fisuras. El narrador relata una anécdota que completa su semblanza:

"La abuela maneja al cura. El año pasado, cuando la novela de la Asunción de la Virgen, don Lorenzo trajo a un curita joven de la ciudad para que la predicara. Y una noche, estando la iglesia llena de gente, el curita dijo algo en su sermón (...) cuando de repente veo que la abuela se incorpora en su banco y con su voz cascada y penetrante dice: Miente su boca, Padre! Supóngase el revuelo que se armó:

-La habrán excomulgado, no?

30 Ibid. pp. 14-15.

31 Ibid. p. 15.

- Qué va! Todo lo contrario! Al día siguiente, de mañana, se vinieron los dos curas a La Solita (...) y se encerraron con la abuela en la sala. En la galería estábamos reunidos los familiares esperando el resultado del cónclave (...) cuando hizo su aparición la abuela escoltada por los dos curas. Nos quedamos silenciosos, y entonces don Lorenzo nos dijo que 'teníamos una gran suerte al contar con una guía para la familia y para el pueblo tan segura en su doctrina como doña Juana'. Y allí se puso punto final a la cuestión."³²

Adornada con todas estas virtudes matriarcales, la abuela representa la unidad familiar. Su muerte, acaecida en la primera parte de la novela -"Verano"- marca simbólicamente el fin de la etapa idílica de la infancia para el protagonista:

..."Son las quince. La siesta arrecia contra Lavalle. No hay reuniones, no hay comidas, no hay correrías de chicos. El calor del verano se ha hecho presente para dar su último adiós a la dueña de La Solita. Después, el verano y mi niñez, se esfuman por la misma ventana."³³

Aquí se inicia también la dispersión familiar, que se consuma en primer lugar por el viaje de sus descendientes más jóvenes a La Plata, para cursar estudios superiores. Este capítulo platense corresponde a la segunda sección del libro titulada "Otoño" y va perfilando las divergencias de carácter entre los primos, acentuando los valores positivos y negativos de cada personalidad. La crisis de estos vínculos familiares culmina trágicamente en la tercera parte, denomi-

32 Ibid. p. 57.

33 Ibid. p. 18.

nada "Invierno" y ambientada en Chile —el simbolismo de las estaciones, ya preanunciado por el título de la novela, es claro—. La familia parece destruirse cuando sus últimos vástagos se presentan llenos de miserias y bajezas: Arturo, egoísta, frívolo y despilfarrador; Julito, convertido en guerrillero izquierdista...; Ricardo, el protagonista, preso de una cierta abulia y sensualidad... Pero la presencia de la abuela Juana custodia el porvenir de su linaje. Su verdadero heredero es Alejandro Videla: "Así era de duro mi hermano; parecía hijo de la bisabuela."³⁴

Sólo aquel en quien reaparece la esencia de la abuela Juana se "salva", aunque —paradójicamente— muera a causa de un atentado terrorista. Esta tragedia pone a prueba el temple de los hermanos sobrevivientes, medido siempre en relación con la bisabuela; de allí la confesión del protagonista:

"Siempre había tenido a mi hermana menor por una romántica frívola, por una mujer superficial. Y en este momento de suprema prueba, cuando en la cancha se ven los pingos, se me mostraba infinitamente superior a mi derrumbado espíritu en fortaleza. (...) ¿Saldría a la bisabuela Juana? ¿Sería Lola Videla la última representante legítima de la estirpe?"³⁵

34 *Ibid.* p. 138.

35 "El se había buscado este tipo de descanso, sí. Porque si bien era cierto que nunca atacó a las personas, en cambio vivió combatiendo a sus ideas equivocadas. Si se negó sistemáticamente a ocupar ningún cargo público, por no querer colaborar con el Régimen felez y descreído, en cambio tampoco se dignó aceptar los alegatos de los revolucionarios ideológicos, que todo lo querían destruir. Se lo buscó, porque siendo contrario a Perón, nunca fue antiperonista, porque siendo tenido como un 'derechista', no quiso saber nada con las organizaciones terroristas de derecha, porque mantuvo sus amistades personales con dirigentes de la 'izquierda', siendo antiizquierdista, porque siendo católico tradicionalista y practicante no se afilió a ninguna entidad clerical, porque se ganó la inquina de todos los tercermundistas escribiendo

Sin embargo, este dolor también sirve para remover la conciencia, en cierto modo adormilada, del protagonista. El resultado de esta reflexión se plasma en la "Carta a Fede", que epiloga el libro.

Este sobrino Federico es el único sobreviviente del atentado en que murieron Alejandro, su esposa y los otros cuatro hijos de la pareja; constituye asimismo, junto con la promesa de continuidad familiar, la esperanza que postula el libro. Y la cumplirá en la medida en que conserve precisamente esas virtudes tradicionales que comportan el arraigo en una tierra, en un linaje y, sobre todo, en una fe. Comienza en él y con él un nuevo ciclo en la historia de la familia (¿y por qué no, en la historia argentina?, podemos preguntarnos) signado por ese retorno al verano, en que comenzó a rodar el tiempo novelesco; a Lavalle, al solar nativo donde yacen sepultos los antepasados:

"Sé, por Lola, que se van a instalar en la finquita contigua al campo donde tu padre y yo crecimos. Aun cuando la historia no se repita, no deja de parecerme sugestivo que tu ciclo vital empiece donde comenzó el nuestro. Y que, también, coincidentemente, tú seas un huérfano como lo éramos nosotros.

(...) Pero la tierra no te ha desamparado y en ella encontrarás tu más sólida apoyatura. Es tu tierra porque bajo ella descansan los restos de muchos de nuestros ascendientes. La corriente sanguínea, calcinada en ese terruño, se te trasfundirá, espiritualmente, con el calor del verano (...) Y si consigues

artículos en defensa de los derechos 'burgueses' a la vida, a la seguridad y a la propiedad. él, que no tenía más propiedad privada que esa antigua casa hipotecada y el Citroën con el motor rectificado. Se la buscó, sobre todo, porque a pesar de las mil advertencias que recibió, de amigos y enemigos, no creyó, sinceramente, que hubiera nadie interesado en suprimir su poco importante persona. Admirador de Rilke, ha encontrado su muerte propia." Ibid. p. 139.

mantenerte niño campesino en el fondo de tu corazón, a la época en que puedas leer esta carta tendrás un anticipo de la Resurrección, única Primavera verdadera de la vida".³⁶

La riqueza de contenido de esta página trasciende así lo meramente carnal de un linaje físico, para proyectarse a la trascendencia, pero del mismo modo que la gracia supone la naturaleza, es la familia -junto con la tierra, en su sentido de "terra patrum"- la que cimenta su posibilidad. Y en ese aspecto la figura matriarcal, suma y comendando de valores, adquiere un sentido nuevo y superior.

Conclusiones

En este trabajo he seleccionado un corpus necesariamente restringido, aunque espero que resulte lo suficientemente ilustrativo. La hipótesis vertebradora es la que postula la existencia de toda una concepción matriarcal de la sociedad, que se nutre en la propia configuración espiritual del hombre de estas tierras, influida por ciertas particularidades de su existencia como pueblo; en primer lugar el hecho de haber constituido, desde tiempo remoto, una sociedad de tipo agrícola ha favorecido su vinculación con la tierra, asociada a la imagen de madre fecunda³⁷, y por ende, la constitución de una sociedad de tipo matriarcal.

Tampoco se puede desconocer un factor de tipo

36 *Ibid.* p. 199 y 206.

37 Esta idea no se da con igual fuerza -pienso- en la pampa húmeda, donde la principal actividad de subsistencia fue hasta no hace mucho la ganadería. Así, en una típica novela pampeana como es Un Segundo Sombra la tarea de educar al joven Fabio no es ejercida por una figura femenina (las mujeres hacen un desahogado papel, a lo largo de toda la obra); su formación, que asume a veces el carácter de una verdadera iniciación ritual, corre por cuenta de un resero (verdadero "shamán" en el sentido mítico religioso del término) quien le enseña las virtudes y colabora a crear en él los hábitos inherentes a su condición trashumante.

cultural, como el verdadero "culto a la madre" que se da en la sociedad argentina, o el hecho de ser éste un país de "mujeres fuertes" (Victoria Ocampo, por ejemplo). También influye la historia comarcana en esta preponderancia de la figura femenina: historia próxima, relacionada con la gesta sanmartiniana que, a causa del alumbramiento del Ejército Libertador debió dejar sin duda muchos hogares sin protección viril, exclusivamente bajo tutela femenina. Y si nos remontamos más atrás, hasta los orígenes mismos del mestizaje que dio vida a nuestra Mendoza, encontramos que es precisamente a través de su madre india que el criollo se religa con la tierra. La mujer se eleva así a la categoría de matriarca y pone de relieve ese vínculo, esa mediación entre el hombre y la realidad. Este se manifiesta de manera diferente en los tres autores considerados: si en Abelardo Arias toma una dimensión más carnal y no llega a su plenitud (en la novela considerada, ya que en *Alamos talados* la figura de la matriarca es indiscutible), en Draghi se eleva a una categoría que suma el medio físico y una serie de esencias espirituales que entran en el campo de lo misterico y de remotas resonancias precolombinas; para elevarse finalmente, con Javier Pacheco, a una dimensión trascendente, de índole claramente religiosa:

"Tu sangre y tu tierra tienen un sello que nadie podrá tapar jamás y que tú percibirás mejor en las claras noches de cielo estival: el que traza la Cruz del Sur. Meridional y cristiano has nacido tú, último vástago de mi familia, y ruego a Dios que te mantenga como tal."³⁸

38 En Javier Pacheco. Op. cit. p. 199.

COMICIDAD Y BUEN HUMOR EN *LA NOVIA DEL HEREJE*

Hebe Beatriz Molina

Suele afirmarse que -salvo algunos casos aislados sin mucha importancia- los primeros humoristas de las letras argentinas aparecen con la Generación del 80. Sin embargo, es difícil que algún lector deje de reír -o sonreír- ante ciertos pasajes de *Amalia*, *Tobías* o *La cárcel a la vela*, *Facundo*, *La novia del hereje* u otras obras de nuestra narrativa romántica. Particularmente, en la novela mencionada de Vicente Fidel López se advierte la existencia de numerosos pasajes de buena comicidad, surgida de personajes y situaciones que provocan risa y de un narrador jovial que se burla hasta de sí mismo¹.

La finalidad de este artículo es, pues, determinar si verdaderamente hay en *La novia del hereje* humor, comici-

¹ Cf. Sara MALVICINI. "Una novela histórica argentina: *La novia del hereje*". En *Revista de Literaturas Modernas*, n° 11. Mendoza. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas. 1972. p. 75-95. p. 84-95; Arturo GIMENEZ PASTOR. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires-Montevideo. Labor. 1945. t. I. p. 225. Estos autores no distinguen entre comicidad y humor.

dad o buen humor² y qué grados, matices y funciones presentan³.

Algunas ideas teóricas de Vicente F. López sobre lo cómico

En su *Curso de Bellas Letras* (1845), al referirse a la comedia, Vicente Fidel López define lo cómico como uno de los dos aspectos -el otro es lo trágico- que ofrecen las pasiones y los intereses humanos. Estos son terribles o ridículos; hacen llorar o reír, según si sus resultados traen alguna desgracia o "alguna de esas situaciones chistosas, que nos umillan sin acernos otro mal que revelar nuestras

2 Para los fines propuestos en este trabajo, se han tomado como base las siguientes definiciones operativas: a) comicidad: es la actitud de todo nuestro ser anímico de "no tomar algo en serio", de devalorizar, de descubrir el poco valor o la falta de valor -pseudovalor- de algo o alguien que aparecía, en un primer momento, como de mucha importancia, que amenazaba nuestra tranquilidad. Otras características: 1) la no afectación de los valores verdaderos ni de los intereses básicos del ser; 2) la "superioridad juguetona": "un estar por fuera y por encima de las peripecias", "un desinteresado esperar un conservarse exento de preocupaciones" (MARCOS VICTORIA, Ensayo preliminar sobre lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1958, p. 71).

b) Humor: "es una respuesta con sentido" a una peculiar situación de vida que parecía no tenerla (Celestino FERNANDEZ DE LA VEGA, El secreto del humor, Buenos Aires, Novis, 1967, p. 47). Muestra simultáneamente las dos caras de la moneda -la nobleza de lo ridículo o la ridiculez de lo noble, la humildad de la vanidad o el orgullo de la modestia, etc.- y de este modo relativiza la circunstancia conflictiva. El humorista toma cierta distancia y ve objetivamente todos los lados de las cosas; su mirada está llena de comprensión, simpatía, serenidad, tolerancia, reconocimiento resignado de límites (ibid., id.).

c) Buen humor: buena disposición del espíritu, jovialidad, frecuentemente con algunos toques de agudeza.

3 Este trabajo ha surgido de la investigación sobre "Algunos aspectos de la comicidad y el humor en la narrativa de la Generación del '37", realizado por el equipo de investigación de la cátedra "Literatura Argentina I (Colonial y del siglo XIX)" -Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo-, dirigido por la Prof. Dra. Beatriz Curia.

miserias i la impotencia de nuestros medios"⁴. Las ridiculeces humanas son, pues, el objeto de la comicidad:

"[*El ridículo cómico*] excita la alegría i la complacencia, (...) es cierta manera, que tenemos de ser afectados, por la que trasportamos a los echos exteriores las concepciones satíricas de nuestra mente; i para que sea completo i vivo no debe chocar la moral ni perjudicar a nadie, porque en tal caso destruiria el placer que solo puede inspirarnos su conaccion inofensiva" (CBL., p. 286).

Cuando López menciona "las concepciones satíricas de nuestra mente" se refiere a la "disposición de nuestro espíritu que nos lleva a buscar el lado defectuoso de las acciones o cosas que no nos pertenecen" (CBL., p. 289). No obstante, la comedia se diferencia de la sátira: ésta "puede ser mordaz, agria, cruel, severa"; en cambio, aquélla "siempre es festiva, mordaz alguna vez pero sin amargura, sin iel; sin mas armas que un ameno i locuaz buen umor, dirijido por un ingenio culto i delicado" (CBL., p. 287)⁵.

El ridículo cómico -comicidad- surge por contraste cuando:

- a) ideas u objetos se asocian de modo "chocante";
- b) las acciones equivocan el "blanco de sus aspiraciones o no aciertan con el designio que les a dado origen";
- c) se comparan "cosas de una naturaleza tan contrastada"

4 V. F. LOPEZ. Curso de Bellas Letras. Santiago. Impranta del Siglo. 1845. p. 285. En adelante, CBL. Respeto en las transcripciones la grafía y puntuación originales. He seguido el mismo criterio para las citas que corresponden a otras fuentes.

5 Cf. Matthew HODGART. La sátira. Traducción de Angel Guillén. Madrid. Guaderrama. 1969; Antonio CAMARERO BENITO. "Sobre la modalidad y la función de lo cómico en la literatura". En Cuadernos del Sur. n° 14. Bahía Blanca. Universidad Nacional del Sur. Departamento de Humanidades. enero-diciembre. 1961. p. 157-172.

que no parecen tener ninguna analogía entre sí;

- d) "la conducta contradice la situación real";
- e) un hombre "se viste con manifestaciones que no le pertenecen, usurpa aires que no lo disfrazan del todo, adopta maneras que no son las suyas, y se espresa atribuyéndose directa o indirectamente cualidades opuestas a las que todos le conocen" (CBL., p. 286)⁶.

En síntesis, Vicente Fidel López interpreta con agudeza la esencia de lo cómico en cuanto a la devaluación de los pseudovalores, la no afectación de valores verdaderos y la "superioridad juguetona". Pero su concepto abarca en especial lo cómico interesado⁷. Para López, la literatura del siglo XIX -la "literatura progresista"- debe estar "al

6 Cf. la amplia clasificación de devaluaciones cómicas elaborada por Charles LALO en su Esthétique du rire (Paris, Flammarion, 1949), usada como base en el presente trabajo. Lalo agrupa las devaluaciones de la siguiente manera: 1) Devaluaciones psíquicas. a) Devaluaciones de magnitud: lo que aspire a ser más o mejor se descubre como de menor valor; o, por el contrario, lo de menor importancia, calidad o cantidad resulta de mayor valor. b) Devaluaciones de la vida: en lugar de una reacción natural, viva, surge otra rígida, mecánica, que copia lo viviente. A veces esta mecanización de la vida se produce en el mundo de las palabras. c) Devaluaciones del gesto psíquico: la tensión psíquica aplicada resulta inútil y, por lo tanto, se descarga en la risa, que puede ser de exuberancia o de ahorro, según si lo que se quiere decir es menos o más, respectivamente de lo que se dice. d) Devaluaciones de la quietud intelectual: la seguridad de nuestro intelecto es alterada por una ruptura de los principios lógicos de la razón. 2) Devaluaciones sociales: se contraponen costumbres o valores de la sociedad.

7 Lo cómico puro no se da habitualmente. En general va unido a otras intenciones. Por ello se habla de lo cómico interesado y de lo cómico desinteresado. En éste prevalece la pura satisfacción lúdica: en aquél, intereses morales, religiosos, didácticos, etc. Cf. Marcus VICTORIA, op. cit., p. 109-119. La definición de López se corresponde principalmente con lo cómico satírico, que "cumporta una crítica de las costumbres, una desvalorización ética" (ibid., p. 118).

servicio de la mejora moral⁸ de la sociedad⁹.

El buen humor en La novia del hereje

En Vicente Fidel López no hay conciencia del humor como categoría estética. Tampoco en su novela se hallan pasajes humorísticos. Sólo se habla de "buen humor" en el sentido de disposición jovial del espíritu¹⁰.

López confiesa que *La novia del hereje* "ha sido escrita con alegría de ánimo y conciencia" (LNH., p. 3). Esta alegría se manifiesta en la obra a través del buen humor del narrador. Este disfruta de su tarea de contar. Se dirige con frecuencia a sus "lectores" y juega a que están frente a él, escuchando una historia:

"Tengan la bondad nuestras bellísimas lectoras (y también las que no lo sean) de perdonarnos la falta de urbanidad que hay siempre en hablar delante de gente una lengua que no es de todos entendida" (LNH., p. 102).

El narrador sorprende al lector con el paso del sentido figurado al propio (devaluación de la vida de las palabras). Devalúa entonces las frases estereotipadas que se usan en algunas novelas para atraer al destinatario.

En otra ocasión, descubre su aptitud para reírse hasta de su propia actividad:

8 Vicente Fidel LOPEZ. "Clasicismo y romanticismo". En Norbert. PINILLA. La polémica del Romanticismo en 1842. V. F. López. O. F. Sarmiento. S. Sanfuentes. Buenos Aires. Americanas. 1943. p. 11-32. p. 12.

9 "El objetivo único de la comedia no es el de divertir al espectador, ella se propone también instruirlo, perfeccionar sus hábitos, mejorar sus costumbres" (CBL., p. 288).

10 Cf. Vicente Fidel LOPEZ. La novia del hereje o La Inquisición de Lima. Buenos Aires. Imprenta de Mayo. 1854. p. 40, 103, 169. En adelante, LNH.

"Pero como me sería imposible acabar de describirlos, si hubiera de ocuparme menudamente de todos sus curiosos accidentes, concluiré (eso es lo mejor dirá el lector)" (LNH., p. 22).

El narrador mismo desvaloriza su aspiración a la excelencia (devaluación de magnitud, el orgullo contrapuesto a la humillación).

Su buen humor se advierte además en los títulos de algunos capítulos -"Ir por lana y salir trasquilado", "Lima a ojo de rata", "Gato por liebre"¹¹-. Pero donde mejor se manifiesta ese buen humor es en el uso de la comicidad satírica como el medio más adecuado para criticar el régimen colonial español¹².

La comicidad en La novia del hereje

En *La novia del hereje* o *La Inquisición de Lima* López intenta mostrar el ocaso del régimen colonial español a fines del siglo XVI. El blanco más importante de su mirada crítica son los inquisidores -como lo indica el subtítulo de la novela-. A su juicio, son ellos los responsables del atraso que han sufrido España y América -en los campos de las ciencias y de las ideas- durante los reinados de Carlos V y Felipe II (cf. LNH., p. 12-13). El autor busca desacreditarlos. Para ello se vale, entre otros recursos, de la comicidad satírica.

Los pasajes cómicos son numerosos y extensos. Sus protagonistas se relacionan con el Santo Oficio. Figuran

11 Otros títulos -como, por ejemplo, "Trágico fin de la historia del rey don Sebastián y de su caballo blanco"- adquieren efectos cómico-satíricos cuando se los relaciona con el contenido del capítulo.

12 También dos de los personajes revelan poseer, en alguna ocasión, jovialidad y agudeza. Son ellos: Juana (cap. II) y el general Sarmiento (cap. XI).

desde el jefe inquisidor¹³ hasta los más simples frailes. El narrador se burla del engreimiento del fiscal Estaca (cap. XVII, XXII y XXIII), la ignorancia de dos teólogos (cap. XIV y XVIII), la torpeza del padre Sinforoso (cap. XXXII-XXXIV). A veces la comicidad no resulta de una escena completa, sino de algunas frases que generan una risa momentánea.

Analizo de manera detenida a un personaje, el fiscal Estaca, ya que es el único caracterizado de modo cómico por el narrador, con independencia de las situaciones cómicas en las que participa. En cuanto a las escenas cómicas, examino especialmente una de las dos series que tienen un desarrollo considerable y cumplen funciones de peso en la novela.

I. Un personaje cómico: Marcelín Estaca

Don Marcelín -o Marcelino¹⁴- Estaca y Ferracarruja, fiscal de la Inquisición de Lima, es un personaje cómico porque "usurpa aires que no lo disfrazan del todo (...) i se espresa atribuyéndose directa o indirectamente cualidades opuestas a las que todos le conocen" (CBL., p. 286). Se destaca en él "la más cómica infatuación de saber y de importancia" (LNH., p. 129). Están ridiculizados sus gestos, su forma de hablar, su vestimenta, la opinión que tiene de sí mismo, su moral, su matrimonio. Sólo en un aspecto muy importante es tratado con seriedad: en su destreza para preparar el caso de herejía contra María Pérez, en beneficio de sus mezquinos intereses y los del jefe inquisidor.

Estaca aparece por primera vez en el capítulo XVII.

13 Si bien la secuencia cómica en la que interviene el padre Andrés (cap. III) es sencilla, tiene mucha importancia por ser la presentación del personaje en la novela. El inquisidor aparece en un acto de cobardía que desvaloriza la imagen del que será luego el antagonista acérrimo de la "novia" -María- y del "hereje" -Henderson-.

14 En la edición de 1854 figura como "Marcelin". Modernizo la grafía. También -con muchísima menos frecuencia- se denomina al personaje "Marcelino".

Después de un pasaje dramático -Romea descubre la g ciaga influencia que empieza a ejercer sobre su vida el Santo Oficio-, el narrador presenta, en contraste, al fiscal de esta institución con ironía:

"un personaje *digno de ser conocido* de nuestros lectores: era este *un cierto D. Marcellin Estaca y Ferracarruja*" (LNH., p. 128)¹⁵.

Esta presentación anticipa el recurso básico que provoca la comicidad en este personaje: una devaluación de magnitud -la realidad contrapuesta a la apariencia-; lo que el fiscal es -según como lo describe el narrador- opuesto a lo que Estaca cree ser. Se advierte, además, en este ejemplo la intención del narrador de que el lector sea su cómplice en la burla.

El nombre es, sin duda, simbólico. Marcellín o Marcellino es diminutivo derivado de Marte: "guerrero"¹⁶. Puede entenderse como que don Marcellín es un guerrero -defensor de la fe contra las herejías- pequeño, de poca importancia. Estaca significa: "Palo con punta en un extremo para fijarlo en tierra, pared y otra parte"¹⁷. Miguel Cané (p.) hace, en 1863, una interpretación de este apellido:

"de la intriga al foro, del foro al consejo privado, de la *fundación* á los halagos de la esposà, el doctor Estaca es invariable. Hombre de una pieza, cae ó se levanta como el elefante (...); [en todo momento] será *estaca* bien ó mal plantada, pero siempre *estaca*

15 Los subrayados son míos.

16 J. COROMINAS. Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana. Madrid, Gredos. 1954. T. III. p. 260 y 278.

17 DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 20 e. Madrid, Real Academia Española. 1984. T. I. p. 600.

y nada más"¹⁸.

Ferracarruja es una palabra compuesta que se puede asociar con: férreo, "de hierro"; carrujo, "copa de un árbol"; carrujado (o encarrujado), "rizado o plegado con arrugas menudas"¹⁹. Se referiría entonces a sus características personales de tenacidad, altivez y amaneramiento. Los apellidos implican, pues, la cosificación del personaje (devaluación de la vida).

La descripción de sus atuendos es detallada y completa, para recalcar el mal gusto de Estaca. La desvalorización exterior del personaje culmina en esta frase:

"Para colmo de solemnidad en la figura, el doctísimo Fiscal era tuerto" (LNH., p. 129).

El narrador desvirtúa las pretensiones de belleza del fiscal con un rasgo de fealdad (devaluación de magnitud, la belleza contrapuesta a la fealdad) y con la expresión irónica: "Para colmo de solemnidad" (devaluación del gasto psíquico por ahorro).

Insiste luego en tres formas de devaluación de magnitud: el saber contrapuesto a la ignorancia, la realidad contrapuesta a la apariencia, la importancia contrapuesta a la carencia de valor. Un ejemplo es el siguiente:

"y tan visible era la infatuación de ciencia y de valía que lo rellenaba, que fruncía sus labios y adormecía clásicamente sus ojos, sin duda para impedir [que por estas adverturas de su cuerpo al menos] se desparramasen algunas de sus partículas inapreciables" (*id.*).

¹⁸ Miguel CANE. "La Novia del Hereje ó La Inquisición de Lima, por el Dr. D. Vicente F. López (Juicio crítico)". En La Revista de Buenos Aires, t. II. Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1983, p. 557-564. p. 560.

¹⁹ DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, ya cit., t. I, p. 282.

Resulta cómica también, en este caso, la sustitución de lo espiritual por lo físico (devaluación de la vida).

El fiscal Estaca habla, en la mayoría de las ocasiones, con tono oratorio. Sus palabras revelan la desmesurada autoestima y la vanidad que lo caracterizan.

"Trabajé también una tragedia; pero era una tragedia seria, en donde estaban realizados los *caballerezcos* sentimientos de los bellos tiempos de la Grecia [1], y se titulaba *Estom-págoras*, porque era la estampa, el tipo, el prisma, de la virtud antigua"

"[1] No estrañen nuestros lectores el anacronismo que hay en ligar los tiempos de la caballería con los de la Grecia antigua. Nosotros no respondemos de la ciencia filológica del Bachiller" (*LNH.*, p. 138).

Este fragmento interesa en especial por la nota a pie de página. Con ella el narrador consigue que el lector comparta su sentimiento de superioridad hacia el personaje y, por ende, que participe en la burla de modo más activo.

También logra la complicidad del lector a través del uso irónico de adjetivos posesivos correspondientes a la primera persona del plural -"nuestro hombre" (*LNH.*, p. 129), "Nuestro carísimo bachiller" (*LNH.*, p. 128)- que incluyen a narrador y lector ficticio.

En el capítulo XXII, "La casa del señor fiscal, de puertas adentro", el narrador continúa satirizando a Estaca, en este caso a través de la descripción de su estudio. Los elementos que forman el bufete simbolizan las "cualidades" de su dueño: "Pocos muebles y mucha tierra" y "un cortinado tupidísimo de telarañas" (*LNH.*, p. 172) -pocas ideas sólidas pero muchas anticuadas e inútiles-; sillas de respaldares amplios y altos, que sirven de púlpito -la vanidad que, sin querer, proclama él mismo a los cuatro vientos-; dos estantes toscos, "que apenas eran dos pilares con tablas atravesadas" (*id.*) -la base poco sólida de sus conocimientos-; una mesa atestada de libros "para que lo admirasen los que la viesan al otro

día" (*id.*) -la falsa sabiduría del necio-.

Además del afecto por sus libros, el señor fiscal tiene otro cariño: su bellísima esposa, la cual lo domina totalmente.

"él obedecía sus caprichos como si fuesen textos de Baldo y Acurcio (...): era como los Reyes constitucionales -testa coronada y sin gobierno; nada veía sino para aplaudir y congratularse; vivía allá en el quinto cielo, entre los que marchan vendados por la fe" (*LNH.*, p. 173).

En este caso se contraponen el orgullo de Estaca a la humillación que padece en el hogar. En la última frase -muy compleja- el motivo de la burla está insinuado para no apartarse de la decencia exigida a la novela²⁰: Antuquita no es fiel a su marido (devaluación de magnitud, la sinceridad contrapuesta a la hipocresía). Este sobrentendido se basa en la alusión al cielo de Marte (devaluación del gasto psíquico por ahorro), en el cual -según Dante Alighieri en *La Divina Comedia* ("Paraíso", cantos XIV-XVIII)- permanecen los que mueren en defensa de la fe. La palabra "fe" está usada con dos sentidos a la vez: virtud teológica y "confianza, buen concepto que se tiene de una persona o cosa"²¹ (devaluación de la vida de las palabras, bisemia).

A cambio de una fuerte suma de dinero, la "señora fiscal" finge una grave enfermedad, "un mal del alma" que sólo don Marcelín puede curar (*LNH.*, p. 175-176), con el objeto de lograr de su marido el aplazamiento del juicio a María. La desesperación de Estaca en esta circunstancia, opuesta a su firmeza y crueldad en lo relativo al Santo Oficio, aumenta la devaluación del personaje.

El narrador aprovecha esta figura cómica para sati-

20 Cf. *LNH.*, p. 4. En el Curso de Bellas Letras López considera que la "moral" es uno de los requisitos fundamentales de toda novela (*GBL.*, p. 296).

21 DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, ya cit., t. I, p. 634.

rizar también -aunque anacrónicamente- a los literatos neoclásicos que defienden, a toda costa, las reglas en el arte. En un diálogo digresivo entre el padre Andrés y el fiscal (cap. XVII), éste critica a un escritor llamado "Abrantes ó Cebrantes" (LNH., p. 127)²² quien ha inventado una nueva forma de escribir que viola las reglas del arte dramático, de la retórica y "hasta de la gramática" (LNH., 128). Don Marcelino, por su parte, se ufana de las obras que él mismo ha escrito -una comedia, una tragedia y un tratado, "*De Dramate el passionálibus suis affectis*" (id.). Teniendo en cuenta este pasaje, Sara Malvicini afirma que en Estaca se encierra una sátira contra el escritor chileno Salvador Sanfuentes:

"Un año después, en 1843, Sanfuentes entró en *La novia del hereje* bajo el disfraz de Marcelino Estaca y Ferracarruja. Su descripción coincide, a veces literalmente, con la caracterización del poeta chileno en la carta a Frías y los argumentos que esgrime en defensa de la pureza idiomática y de las doctrinas neoclásicas ridiculizan los conceptos de los discípulos de Bello sobre el clasicismo y romanticismo con un ímpetu que no se fija en anacronismos."²³

22 No he localizado a ningún escritor con cualquiera de esos dos apellidos que respunda a las características que menciona Estaca. Muy probablemente, el narrador pretenda que el lector asocie esos nombres con el de Cervantes, para desacreditar aún más los conocimientos del fiscal, esta vez en materia literaria.

23 Sara MALVICINI, op. cit., p. 92. Malvicini olvide que en 1843 López sólo escribe los cuatro primeros capítulos. El personaje de Estaca es elaborado en Montevideo, nueve años después de que el autor deje Chile. Cf. mis trabajos "Algunas precisiones sobre la elaboración de La novia del hereje. Los folletines de 1843". En Revista de Literaturas Modernas, n° 19. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, 1986, p. 273-279; "Algunas precisiones sobre la elaboración de La novia del hereje. El texto definitivo". En: Revista de Literaturas Modernas, n° 20, 1987, p. 201-207.

En la carta que menciona Malvicini se lee:

"es retrógrado y terco; orgulloso y vacío, pretensioso y excéntrico de poco roce; poetastro pobre; p^o. acatado en Chile como el *poeta primero*, en fin es hombre q^e. ha hecho su tragedia en *cinco tiempos*; q^e.. no ha publicado todavía, clásica como ellos lo entienden."²⁴

Pero esta caracterización es tan amplia que no permite identificar sin más a Estaca con Sanfuentes.

La comicidad salva al fiscal de ser un personaje desagradable, teniendo en cuenta su engreimiento y el papel que cumple en el desarrollo de las tramas. Pero, al mismo tiempo, su función antagónica, que sostiene la carga satírica impuesta por el narrador, disminuye el efecto cómico de su índole. Al respecto dice Miguel Cané:

"Es una creación llena de espíritu y un personaje que divertiría en extremo si la casualidad de su colocación no le diera ingerencia en asunto tan grave"²⁵.

II. Las escenas de los teólogos y el burro

En el capítulo XIV, todo el pueblo limeño aguarda el arribo de la flota comandada por el capitán Sarmiento, que ha salido del Callao con el fin de capturar al pirata Francisco Drake. En medio del bullicio popular ante la supuesta victoria de las armas españolas, un teólogo franciscano, montado sobre un burro, conversa con la gente. El

²⁴ ARCHIVO DE FELIX FRIAS. "Carta de Vicente F. López a Félix Frias. Santiago de Chile, 8 de septiembre de 1842". En Revista de la Biblioteca Nacional, t. XXIV, n° 58. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, Biblioteca Nacional, segundo trimestre, 1951. p. 491-509. p. 498.

²⁵ Miguel CANE, op. cit., p. 560.

clérigo pretende demostrar, un poco en latín y otro poco en castellano, la conveniencia de no ahorcar a los herejes por el cuello, sino por el rabo. De improviso otro teólogo -dominico, esta vez- se opone decididamente a esa idea porque considera que los piratas deben ser quemados. Se suscita entonces una cómica discusión, que pone en evidencia la escasez de conocimientos y de virtudes cristianas de los rivales. El hecho de que López eligiese como personajes de esta disputa a un dominico y a un franciscano no es arbitrario, ya que en aquella época -fines del siglo XVI- eran frecuentes las polémicas entre ambas órdenes religiosas.

"-La horca mata atacando el *medium in quo residet* el principio vital del hombre: Es así que el principio vital y característico del herege, es el Robo; luego se le debe ahorcar por el rabo: *quod erat ad comprobandum!*

-*Magistraliter et resolute contrarium teneo!* dijo con mucho garbo y mucho ardor un corpulento Domínico, que atravesó la multitud arremangándose el hábito, y accionando marcialmente con sus brazos, cual si aceptara un desafío.

-*Et ego affirmo!* respondió el del burro con igual pujanza.

-*Demonstrabitur: Haereticus corpus est pestilens et contaminatum:* es así que *omne corpus pestilens et contaminatum consumptum debet esse*, para que no deje su peste sobre la tierra: *Ergo hoereticus* debe ser quemado y consumido (*ingitum atque consumptum*) y nó ahorcado: *furcatum non. Et demonstratum argumentum supersedeo:* dijo el fraile con un ademan de grande satisfaccion" (LNI., p. 109).

La comicidad está lograda por medio de tres recursos interdependientes. Uno caracteriza a todo el episodio: el saber

contrapuesto a la ignorancia (devaluación de magnitud). Otro apunta al meollo de la situación: la realidad contrapuesta a la apariencia (devaluación de magnitud) -los frailes con sus latines y sus argumentaciones quieren mostrar una sabiduría que no poseen-. El último es un sobrentendido: los teólogos son ignorantes, porque la imagen de los "herejes" como monstruos diabólicos ha sido inventada por los inquisidores mismos.

Los frailes sostienen sus argumentos con gritos y manotazos:

"El del burro afirmaba sus solidísimas razones á garrotazos sobre la cabeza de la pobre bestia; y el dominico no la trataba mejor pues la tenía enceguedida con los mantazos y manotadas con que le infundia por los hocicos el poderoso espíritu de su lógica" (LNH., p. 110).

En este fragmento, el narrador muestra con ironía cómo el dominico intenta probar por la fuerza lo que no sabe demostrar con la lógica (devaluación de la vida, sustitución de lo intelectual por lo físico).

La reacción violenta del burro aumenta la comicidad de la escena. La lucha entre éste y el dominico convierte la simple discusión en batalla campal, ya que participa también la muchedumbre que los rodea (LNH., p. 111).

Desde la intervención del asno en la disputa, parece que la comicidad se vuelve más pura -menos interesada-, pero en el final de la escena recobra el matiz satírico.

"[El borrico] fué á pastar tranquilamente por los alrededores de la Recoleta (...) llevando una lección bien cara de lo que costaba entonces adquirir la ciencia doctoral" (*id.*).

Irónicamente se sobrentiende que los teólogos de entonces, como el dominico y el franciscano, no habían realizado estudios muy profundos.

El teólogo dominico y el burro reaparecen en el

capítulo XVIII. Ambos forman parte de la lúgubre procesión del Santo Oficio que conduce a María, "la novia del hereje". El narrador "avisa" disimuladamente al lector que algo cómico sucederá apelando al recuerdo de lo ya acontecido:

"Una cosa que no desdeñarán saber nuestros lectores, es que el servicio tracero de la litera lo hacia por lo jeneral el borrico" (*LNH.*, p. 144).

El reconocimiento mutuo entre el dominico y el asno se produce en forma gradual:

"La imaginación mística del padre se fué exaltando poco á poco con la duda de si aquel era ó no era el criminal, y con los rencorosos recuerdos que esto le sugería, al mismo tiempo que el hipócrita borrico parecía ocupado de poner en juego todas sus mañas para no ser reconocido. Aquel se habia ido distrayendo gradualmente de los rezos del *Breviario*, y con una voz estentórea repetía en latin estos textos del Apocalipsis, que traduciremos al español.

- 'Y ví la béstia que subia por la tierra. ¿Y quien hay semejante á la bestia? ¿Y quién podrá lidiar con ella?'

Y aquí, el borrico y el Padre se miraban de reojo.

- 'Y le fué dada boca [decía el Padre] con que proferir blasfemias y decir altanerias contra la palabra de Dios'.

'Y cayó del cielo grande pedrizco sobre los hombres'.

Y otra vez los dos campeones se echaron una mirada furtiva" (*LNH.*, p. 147).

Varios recursos confluyen en este caso para producir la comicidad: la aplicación a un animal de lo que es propio del hombre (devaluación de la vida), el contraste de tonos

(devaluación de la vida de las palabras), la alusión a los mordiscos -"le fué dada boca"- y a las pedradas que sufrieron ambos contrincantes, la hipérbole (devaluación del gasto psíquico por exuberancia) dada por la introducción del texto bíblico -"Apocalipsis", 13, 1. 4-5; 16, 21-.

Finalmente el dominico, enfurecido por el rencor, identifica a gritos al burro con Satanás. Esto provoca un tumulto, en el que resultan heridos gravemente ambos contrincantes. El alboroto es aprovechado por dos hombres encubiertos -Manuel, primo de María, y Mateo- para intentar el rescate de la prisionera.

El episodio del burro dificulta la causa de la joven porque es interpretado como una intervención del demonio, en apoyo de la tentativa de "una legion de herejes enmascarados ó espíritus del infierno" de arrebatarse a la acusada (LNH., p. 149). Esta escena cómica tiene así dos funciones específicas: en primer lugar, rompe la gravedad del desfile del Santo Oficio y, por consiguiente, aligera la tensión novelesca; en segundo lugar, complica la trama.

III. Otros pasajes cómicos

Destaco dos pasajes más brevísimos, porque muestran otros grados y funciones de lo cómico.

En el capítulo XXVII, Antuquiça Estaca y doña Milagros de Alcántara y Zurita provocan un gran escándalo en el atrio de la catedral, debido a que se rozan sus alfombras. El narrador corrobora la veracidad de su relato con una cita de la *Argentina* de Martín del Barco Centenera:

"De modo que de diez partes de males
Los nueve con muger causa cabales.
Cuan claro aquesto vemos en el cuento
De una cierta fiscal y de Zurita:
Pues solo por poner asiento
En la Iglesia, y que otra se lo quita,
Se comenzó tan gran levantamiento
Que al reino del Perú plata infinita

Le cuesta.....

(Centenera, canto XVI.)"

(LNH., p. 217).

Pero esta cita es alterada intencionalmente por el narrador²⁸, a fin de exagerar la importancia de lo sucedido (hipérbolo) y satirizar, en consecuencia, esta costumbre de las damas de llevar áfombras lujosísimas a las iglesias. Además, un comentario malicioso acerca de las prevenciones de Centenera hacia las mujeres muestra una vez más el buen humor del narrador.

También en la descripción de objetos -dos balancines o literas de viaje- el narrador inserta expresiones cómico-satíricas:

"Nadie podría hoy concebir cuantos esfuerzos de arte habían contribuido á su construcción. Su aspecto era, tomado en globo, un busto de nuestros dos buenos reyes *ab initio* D. Carlos V y D. Felipe el segundo: parecía pues todo el carruaje un perfil frentudo, sumido en medio, seco y chupado en los carrillos, que terminaba por una barba atrevida y puntiaguda en dirección á la frente" (LNH., p. 21).

Con la ironía que rebaja el valor de las literas, la identificación balancín-busto y el sobrentendido -un busto refleja las facciones de la persona- se forma una caricatura, que degrada la figura de ambos reyes, muy criticados -sobre

28 Centenera escribe: "Cuan claro aquesto vemos en el cuento /Del pobre de don Diego y de Zurita, / Pues solo por poner mujer asiento / En el Iglesia, y que otro se lo quita" (Martín del BARCO CENTENERA. Argentina y Conquista del Río de la Plata con otros acontecimientos de los Reinos del Perú, Tucumán y Estado del Brasil. Notas bibliográficas y biográficas de Carlos Navarro y Lamarca. Buenos Aires, A. Estrada, 1912. h. 119. He modernizado la grafía). Los subrayados son míos. El "cuento" de Centenera se refiere al levantamiento de don Diego de Mendoza contra el capitán Juan Pérez de Zurita, en Santa Cruz de la Sierra en 1571. a causa -según relata el arcadiano- de la cizaña que "siembran las mujeres."

todo el segundo- a lo largo de la novela.

Conclusiones

Cuando hace sus apreciaciones teóricas sobre la comedia, Vicente Fidel López indica cuál es el valor de lo cómico: exponer sin molestar las falencias humanas, con el objeto de que se infiera una enseñanza. En *La novia del hereje* utiliza lo cómico -cómico satírico- con el mismo sentido: mostrar los vicios -ignorancia, fatuidad, carácter retrógrado, malicia, apasionamiento- de los inquisidores.

La mirada del narrador hacia el pasado es serena porque está por encima del conflicto. El tiempo lo aleja de los sucesos que presenta. Tiene la perspectiva de la superioridad juguetona. Lo anima un espíritu jovial. Se divierte -y hace divertir al lector- mostrando las ridiculeces de algunos inquisidores de fines del siglo XVI, con sus pretensiones de ser hombres cultos y destacados. La comicidad resulta el medio más apropiado para desvalorarlos.

Pero como el autor vive en una época en la que todavía persisten secuelas del dominio español, no puede objetivar lo que los "godos" hicieron en América, el freno al progreso que -según el juicio de López- impusieron en las colonias. No sabe, por tanto, relativizar los conflictos y le falta, en consecuencia, humor.

Para Vicente Fidel López la comicidad es un elemento muy importante dentro de la obra literaria, según lo demuestra el hecho de que las escenas cómicas ocupan alrededor de la sexta parte de *La novia del hereje*. Estas secuencias están hábilmente insertadas para aligerar la tensión novelesca, crear o aumentar la expectativa, introducir variantes en el desarrollo de las tramas y caracterizar a algunos personajes.

Lo cómico resulta uno de los méritos de la obra, ya que concreta en gran medida la intención del autor, caracteriza su prosa, la hace más amena y es un factor esencial en la estructuración de la novela. *La novia del hereje* es, por consiguiente, una de las obras que inicia la tradición cómico-humorística en la literatura argentina.

EL HUMANISMO CIENTIFICO DE GREGORIO MARAÑÓN (1887-1960): UNA POETICA DEL CASTELLANO CIENTIFICO

Luz María Arrigoni de Allomand

1. *El humanista*¹

Era Gregorio Marañón un hombre suave, afable, amable. que intencionalmente. con una intencionalidad ética, se condujo con humildad. Escritor infatigable, hizo del ensayo el género adecuado a sus propósitos de difusión científica y de reflexión personalizada sobre temas que preocupaban al hombre de su tiempo, dándoles una resonancia y validez universales.

Reconocía la sustancial dosis de autorreferencialidad

¹ Excepto en el caso del artículo de Marañón "La literatura científica de los siglos XVI y XVII" (1953) que aparece en la Historia General de las Literaturas Hispánicas, t. III. Barcelona, Berna, 1953, p. 933-968. el resto de los textos que se manejan en este trabajo se citarán por sus Obras Completas, VII tomos. Introducción de Pedro Laín Entralgo, recopilación de Alfredo Joderías, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, y se remitirán a su distribución: t. I. Prólogos; t. II. Discursos; t. III. Conferencias; t. IV. Artículos; t. V., VI y VII. Biografías. Se citará D.C., t., p.

del género, afirmada en aseveraciones generalizadoras que tienen cierto aliento unamuniano: "Nada de lo que dicen o escriben los hombres interesa permanentemente si no es un eco de la biografía del autor"². Pero fiel a su temperamento y a su conducta, inmediatamente añade: "este componente biográfico (...) es tanto mayor cuanto menos lo advierte y se lo propone el autor"³. Así aparece su propia biografía en su creación: como un "eco" de las vidas de los hombres que fueron objeto de su estudio, crítica y dedicación. A través de otros, se expuso a sí mismo, configurando una original modalidad que podemos bautizar de "alterobiografía".

Gregorio Marañón ha practicado en buena parte de sus ensayos esta forma singular de la autobiografía. Ha seleccionado aquellos espíritus afines al suyo por la conjunción de tres aspectos, el valor humano, el científico y el artístico -por ejemplo, Luis Vives, Feijoo, Jovellanos, Gaspar Casal, Menéndez Pelayo, Cajal, hasta arribar al núcleo de biólogos, médicos e investigadores que conforman su entorno más próximo-. Al trazar sus semblanzas y caracterizar su quehacer, va desenvolviendo Marañón el hilo de su propia existencia, sus afanes, sus dudas, sus ideales, sus convicciones.

Es rasgo distintivo de estos intelectuales que lo abarcan, una inquietud y una actividad que "desborda los cauces del oficio y se derrama por campos ajenos"⁴. En esa integración de calidades, se observa siempre una radical defensa de Marañón de un polifacetismo no diletante, cuya "eficacia para afinar el espíritu no se puede poner en duda"⁵. Eficacia de esta tendencia poligráfica, que alaba a menudo, propia de quien posee ideas generales, sin las cuales "creerá que su obra es el centro del Universo y perderá el contacto generoso con la verdad ajena"⁶. El pensamiento se abrasa

2 y 3. O. C., t. I, p. 301.

4 O. C., t. I.. p. 141.

5 O. C., t. I.. p. 565.

6 O. C., t. I.. p. 225.

a sí mismo sin preocupación universal, sin sentido de lo universal. Del mismo modo que se destruye si se dispersa, prefiriendo la brillantez a la tenacidad, queriendo dar una apariencia de sabiduría a la multitud de datos superficialmente almacenados. Sabiduría vasta, disciplina y rigor, no subterfugio para escabullir el esfuerzo en el frágil y seductor diletantismo cultural. La armonía y equilibrio que rezuman estas concepciones, es fruto de una postura perspectivística tan propia del novecentismo hispánico y tan acorde con la actitud liberal de Marañón.

Esta imbricación de intereses y actividades ejercidos en plenitud por el hombre de talento, halla su justificación en el ansia de inmortalidad, "la aspiración subconsciente de que la obra trabajada por nuestra mano perdure unida a nuestro nombre, que así sucede a la creación literaria, al cuadro, al monumento o a la sonata, pero no al libro de ciencia"⁷, y que se fundamenta en la superación de las limitaciones que trae aparejado el cultivo de una actividad única -hoy reforzada por una visión deformada de la especialización como restricción, y no como concentración de un saber vasto y profundo⁸-.

En esta salvación de lo humano por la cultura, está la raíz del humanismo de Marañón. Un afán intenso y renovado por romper el cerco en que a menudo nos confinan las modalidades modernas de la investigación, ahogando la curiosidad, única virtud eficaz "para saciar la avidez por conocer y comprender, que condensa Marañón en metáfora precisa: "La flor de la cultura es la curiosidad"⁹. Un apetito de saber distante de los vicios del enciclopedismo¹⁰;

7 O.C., t. II., pp. 186-187.

8 Parafraseamos aquí la lúcida exposición de Pedro SALINAS acerca de la sustancia de la especialización, cuya tesis tanto coincide con el pensamiento de Marañón: Véase "Defensa, implícita, de los viejos analfabetos", en El Defensor, 1º ed. 1948, Madrid, Alianza, 1967, p. 281-279.

9 O. C., t. II., p. 176.

10 Su dictamen es concluyente: "Enterarse: y por lo tanto, investigar toda la literatura creada en torno del tema. Nada puede

sabiduría de ideas hechas savia personal, síntesis de conceptos adquiridos a lo largo de experiencias de vida y de lectura que se han fundido en la propia inteligencia, que destaca Marañón en certero aforismo: "la erudición digerida"¹¹.

Las tendencias generalizantes y teorizantes del humanismo renacentista resurgieron con nuevo brío en el genio creador y prolijo de la ilustración dieciochesca, tan preocupada del desarrollo científico como de no desbaratar el árbol de la ciencia -destruyendo con la subdivisión el enlace e íntima unión que tienen entre sí todos los conocimientos humanos-. Con esa corriente, a veces soterrada, del espíritu hispánico, se liga la intención vital de Marañón, tan infatigable propulsor del progreso científico rigurosamente encarado como detractor del científicismo, vicio por degeneración de una virtud, al caer en la valoración excesiva y excluyente de una forma del conocimiento humano frente al resto de las actividades del espíritu.

La reacción ante esta invasión antihumana es el humanismo científico de Gregorio Marañón, quien, como sus predecesores, se enfrentó con el problema de la forma adecuada a la expresión teórica y a la exposición de ideas. Lengua, estilo y molde genérico están no sólo realizados en su obra, sino que son motivo de reflexiones y críticas sustanciosas, que dan pie para destacar algunas notas de una poética del castellano científico.

2. El castellano científico

Procuramos, pues, abarcar un objeto preciso: la lengua de la cultura científica; y no nos hemos propuesto,

escapársele al autor, para crear su concepto propio y para no defraudar a sus lectores. Pero, a la vez, ha de poseer el sentido crítico que lleva aparejada la gran erudición cuando es erudición verdadera y no pasivo depósito de datos. La literatura moderna está llena de esos casos de gentes que leen todo lo legible, pero que no pasan de la condición de depósitos inanimados de literatura" (O.C., t. I. "Un libro magistral". p. 389).

¹¹ O. C., t. I., p. 72.

en esta primera aproximación, corroborar los principios y criterios de Marañón en sus textos en tanto que teoría formalizada, aunque en muchos casos la comprobación se da por añadidura. Sí hemos pretendido testimoniar y confirmar estos supuestos teóricos a lo largo de un período que dé sostén y credibilidad al estudio, recorriendo los ensayos de Marañón de 1928 a 1957¹². Con excepción de algunas publicaciones estrictamente científicas en la primera década del siglo, es precisamente en los años 20 cuando se inicia y consolida su ingente tarea de escritor.

Se refiere Marañón a menudo, en su tratamiento del "lenguaje científico"¹³, al "español científico moderno"¹⁴ o "castellano científico"¹⁵, cuya finalidad es transmitir la verdad, "servir a la Verdad"¹⁶.

Jovellanos, personalidad señera en estos propósitos, a la que Marañón alaba reiteradamente como uno de los creadores del "lenguaje científico moderno-moderno hasta

12 Remitimos a los ensayos más trabajados en el presente estudio para los temas del humanismo y del castellano científico: I. "Cuándo debe escribirse un libro nuevo" p. 70-74 [1928]; I. "Una carta sobre la novela y el ensayo", p. 517-521 [1931]; II. "Sobre las Academias", p. 279-290 [1932]; I. "Roberto Nívola Santos", p. 141-149 [1934]; II. "Vocación, preparación y ambiente biológico y médico del Padre Feijoo", p. 91-135 [1934]; I. "Médicos escritores" p. 565-567 [1935]; III. "Más sobre el humanismo", p. 443-444 [1937]; II. "En la Academia Peruana de la Lengua"; p. 372-380 [1939]; I. "Enciclopedismo y humanismo", p. 223-227 [1944]; II. "Cajal", p. 185-208 [1947]; III. "Sobre Azorín", p. 655-657 [1947]; I. "El libro de un maestro", p. 275-277 [1948]; I. "Un hombre de ciencia", p. 311-314 [1948]; I. "Libros sintéticos", p. 315-318 [1948]; I. "Comentarios a la sobriedad", p. 345-347 [1951]; I. "La importancia de la preocupación lingüística", p. 899-905 [1953]; II. "Novo, literato y académico", p. 498-505 [1953]; I. "Notas a una monografía", p. 381-384 [1956]; II. "Segundo Congreso de Academias de la Lengua", p. 543-549 [1956]; I. "Un libro magistral", p. 389-390 [1957]; I. "La sencillez del estilo", p. 987-993 [1957]. También hemos consultado su ensayo "La literatura científica de los siglos XVI y XVII" (1953) en H.G.L.H. t. III. op. cit.

13 O.C. t. I., p. 904.

14 O.C. t. I., pp. 276-277.

15 O.C. t. II., p. 378.

16 O.C. t. I., p. 900.

para nosotros"¹⁷-, subraya, acuñó en fórmula precisa el encadenamiento de virtudes que conducen a la expresión de la Verdad, de un modo comparable a la concepción de Marañón:

Argumenta Jovellanos, en su sugerente "Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias", pronunciada en 1797 ¹⁸:

"¿Y de qué servirá que atesoréis muchas verdades si no las sabéis comunicar? Ahora bien: para comunicar la verdad es menester despojarla del oscuro científico aparato, tomar sus más puros y claros resultados, simplificarla, acomodarla a la comprensión general e inspirarle aquella fuerza, aquella gracia, que fijando la imaginación, cautiva victoriosamente la atención de cuantos la oyen".

Por su parte, Marañón manifiesta su valoración de un libro escrito por investigadores, "páginas ágiles y juveniles", que dan la impresión de un "chorro caudaloso"; y afirma: "Este es su principal encanto. Y empleo deliberadamente la palabra -encanto- porque antes de convencer -aunque después convenzan- seducen y arrastran sus capítulos con su ímpetu, con su amenidad, con el constante acierto en la frase, a veces tocada de gracioso deo popular"¹⁹. Y pocos años más tarde, recuerda a Cajal, cuyas "páginas, límpidas de forma y de pensamiento, eran un verdadero deleite"²⁰.

El terreno está perfectamente acotado: se trata de la expresión que, antes que nada, está en función de que se entienda, porque es una comunicación científica.

17 O.C., t. I.. p. 904.

18 JOVELLANOS. Obras Escogidas, t. III. Ed., introd. y notas de A. del Río. Madrid, Espasa-Calpe, 1956. p. 106.

19 O.C., t. I.. p. 223.

20 O.C., t. II.. p. 184.

Para entender, para que la verdad sea transmitida y aprehendida, hay que convencer, y para convencer, hay que seducir, deleitar. Los esfuerzos que se realizan en consecución de este objetivo, configuran el "estilo científico"²¹, al cual va caracterizando Marañón a lo largo de sus meditaciones. Estilo del que se infiere una "retórica científica"²², que se esquematiza en una "preceptiva de la obra científica"²³, cuyo funcionamiento es expuesto a través de "modelos de buen decir científico"²⁴ que selecciona como objeto de su reflexión; modelos de los que ha surgido esta teoría, pero en los que toda esta regulación se halla formalizada en una expresión creativa, individualizadora, vivificada por el sello de lo personal. Hay, pues, en los textos que analizamos, un repertorio de condiciones del lenguaje científico, que es descrito con tanta minucia como las condiciones del escritor científico. Estas condiciones del escritor se asientan en una "formación humanística" en que se conjugan la "lectura copiosa" y el "hábito de la redacción"²⁵, criterios que nos mantienen en el ámbito de esa esencial complementariedad de ciencia y literatura. Marañón no renuncia a esta convicción a lo largo de los años, y su expresión es categórica: "el hábito poético es la mejor preparación, para escribir después cosas de la ciencia. Si los médicos pudiéramos describir nuestras enfermedades, como Virgilio describió la peste de las vacas y de los cerdos, es evidente que nuestra ciencia estaría, en cada caso, la mitad más cerca de todos los entendimientos"²⁶. Este afán de estar al alcance de todos, a su vez, culmina en la afirmación de la validez y necesidad de ciertos moldes genéricos,

21 O.C., t. II.. p. 184.

22 O.C., t. I.. p. 904.

23 O.C., t. I.. p. 70.

24 O.C., t. I.. p. 276.

25 O.C., t. II.. p. 189.

26 O.C., t. II.. p. 131.

como el ensayo y el manual o epítome²⁷.

Nos enfrentamos, pues, con una estética racionalista del lenguaje, que se cimenta en la relación lengua-pensamiento, concepción de Marañón para quien "cuando algo no se entiende casi nunca es defecto del que oye sino del que habla", postura que cierra con la máxima de Alfonso X: "El seso del hombre, por la palabra se conoce"²⁸. En función de una expresión que manifieste el "acuerdo preciso entre el pensamiento y su vestidura"²⁹, ya que "en la ciencia, la forma con que se reviste la verdad, forma parte de la verdad misma"³⁰, surge la poética del castellano científico, "sutil cañamazo en que el pensamiento va, lentamente, bordando sus ideas"³¹. Una poética cuya concreción corre paralela al desarrollo de su tesis acerca de la eficacia del castellano para la expresión científica: "El español, tan sonoro, tan rico en expresiones y en palabras bellas, tan directo, es un idioma insuperable para conversar en él y para hablar con él a las gentes sobre la Verdad"³². En el fondo, lo que rezuman sus juicios es confianza en el lenguaje, fe en la palabra, en la suficiencia del Verbo³³. Marañón recuerda, con términos transidos de emoción, el último discurso de Unamuno en la Universidad de Salamanca, "elogio

27 Para este tema, que no abarcaremos en el presente trabajo, se pueden ver, junto a su ya clásica defensa del valor del ensayo en el "Prólogo" (1940) a su Don Juan, los siguientes textos: O.C., t. I., "Una carta sobre la novela y el ensayo"; "Médicos escritores"; "Libros sintéticos"; "Comentarios a la subriedad"; "Notas a una monografía".

28 O.C., t. I., p. 899 y p. 905.

29 O.C., t. II., p. 378.

30 O.C., t. I., pp. 145-146.

31 O.C., t. II., p. 378.

32 O.C., t. I., p. 276.

33 Esta suficiencia del lenguaje, aun para lo inefable, también ha sido tema de preocupación de los poetas-críticos de la generación del 27: Véase Pedro SALINAS, "Defensa del lenguaje" en El Defensor, op. cit., p. 275-327, y Jorge GUILLEN, Lenguaje y Poesía. Algunos casos españoles, Madrid, Alianza, 1969, 21 p.

memorable de la potencia creadora de la palabra; [que] empezaba con las palabras iniciales del libro de los libros: "En el principio era el Verbo"³⁴. En el tema que nos ocupa, esta suficiencia del lenguaje en la persecución de la verdad se centra en la virtud de la claridad, que es su componente esencial. Para Marañón: "La verdad es, por sí misma, por definición, clara, y el arte de la claridad es, por consiguiente, elemento científico de primera categoría"³⁵.

- Condiciones del lenguaje científico

Esta nitidez apodíctica se realiza en la ciencia por vías contrapuestas que se complementan: sencillez, belleza, virtudes del habla popular, singularidad estilística.

Por una parte, es fruto de la sencillez, "la cualidad que yo más valoro en todo escritor: la sencillez del estilo, que es como la flor de la claridad de la mente"³⁶. La sencillez se logra como efecto de una conjunción de calidades: visión integral del tema y esquematización lo más escueta posible del material, síntesis inteligente y condensación que son más el fruto del instinto genial que de la carga erudita³⁷, y un lenguaje exacto, preciso, neto, al tiempo que ordenado, metódico³⁸. En primer término, debe rechazarse toda relación entre lenguaje recto y sobrio y pobreza lingüística. Se trata, muy por el contrario, de una expresión rica y suficiente, cuya riqueza proviene de evitar el verbalismo vano, el énfasis de una retórica ampulosa y la pesadez que proviene de la repetición de superfluidades inútiles, del exceso de cultismos, de la redacción defectuosa³⁹, con "polibárbaras sintaxis", plagada de infructuosos extranjerismos⁴⁰.

34 O.C., t. II.. p. 378.

35 O.C., t. I.. pp. 145-146.

36 O.C., t. I.. p. 987.

37 O.C., t. I.. p. 71.

38 cf. O.C., t. I.. p. 71 y t. III.. p. 856.

39 cf. O. C., t. I.. pp. 345-346 y t. III., pp. 855-856.

40 cf. O.C., t. I.. pp. 278-277.

En segundo término, lo diáfano de este lenguaje se relaciona con el orden. Sostiene Marañón que "la belleza puede, en efecto, subsistir en el desorden, en la desproporción, en la oscuridad; mientras que la verdad exige la transparencia, el orden y la armonía"⁴¹. En su exposición acerca del lenguaje metódico, notamos cuán profundo y certero es el saber lingüístico y estilístico de Marañón. Apunta a esa calidad del mensaje en que cada término aparece enlazado "como la hilera regular de los postes telegráficos" de la prosa de Azorín, que tanto alaba, y cuya exactitud proviene de que cada palabra es insustituible, ya que, si faltara, descabalaría el discurso y ensombrecería el sentido⁴². Esta ubicación de la palabra en el orden y serie más convenientes al discurso cuyo fin es la recta expresión de las ideas, ya la había enunciado Jovellanos como uno de los esfuerzos mayores que el expositor teórico debe hacer sobre el lenguaje⁴³. En numerosos textos de Marañón se aborda este tema de la proporción, que apunta a la simetría total de la creación científica, fruto de la reunión de la coherencia teórica con una estructura sólida, una distribución armónica de temas y un equilibrio de las partes. En definitiva, el lenguaje metódico es un ingrediente del texto científico concebido como un corpus: "Nada falta, nada sobra en él; todo tiene su justa proporción"⁴⁴.

Otra vía para el logro de la claridad es la belleza. Esto es, para Marañón, el uso de técnicas y recursos más propios del lenguaje poético que del lenguaje científico. Resalta, sobre todos, uno: la metáfora, que tiene toda una tradición que avala su eficacia en la expresión culta castellana, iniciada por el humanista Juan de Valdés -al que apela el mismo Marañón-: "la mayor parte de la gracia y gentileza de la lengua castellana consiste en hablar en

41 O.C., t. I., pp. 145-146.

42 cf. O.C., t. III., p. 656.

43 cf. JOVELLANOS., O.E., t. III., op. cit., p. 98.

44 O.C., t. I., p. 276.

metáfora"⁴⁵. La metáfora, síntesis y condensación de sentido, encierra en su brevedad todo un ámbito significativo y despierta repercusiones múltiples, conceptuales y emocionales. La vida no se diluye en perífrasis ociosas, sino que se expresa, se expande y se perfecciona. La metáfora es un medio eficaz para que el pensamiento, que a lo largo del desarrollo se desvía del tema central, no se disuelva sino que se vaya acuñando, resumiendo y amplificando en esa fórmula lírica. Con justicia señala Marañón que el escritor de calidad basta con que posea "lo que Juan de Valdés llamaba buena y clara sentencia, pero con claridad que no siempre es sencillez, porque puede tener la otra transparencia suprema, la de la metáfora"⁴⁶.

Así como la metáfora colabora con la claridad en virtud de la brevedad, de la concisión, son éstas cualidades que, destaca Marañón, "el pueblo español tuvo siempre en su habla, y acaso haya sido uno de los secretos de la

45 Juan de VALDES. Diálogo de la Lengua. Ed. y notas por José F. Montesinos. Madrid. Espasa-Calpe, 1984. p. 171.

46 O.C., t. II., p. 546. Este párrafo pertenece al Discurso de apertura al "II Congreso de Academias de la Lengua", en que desarrolla Marañón una vez más un tema esencial para su propia caracterización en el terreno estilístico y lingüístico: el magisterio de Juan de Valdés en su Diálogo, en busca de una lengua de cultura al servicio de la expresión teórica. El resumen de las condiciones del castellano científico que describe Marañón, es comparable con la síntesis que ofrece el humanista de Cuenca (1490?-1541): "todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que, aplicando bien el concepto de vuestro ánimo y dando a entender lo que queréis decir, de las palabras que pudiéredes en una cláusula o razón no se pueda quitar ninguna sin ofender o a la sentencie della o al encarecimiento o a la elegancia" (Diálogo de la Lengua, op. cit., p. 160). Paralelamente ya nos hemos referido en estudios anteriores al valor de los principios de Valdés en la consolidación de una lengua de cultura -estilo natural, no afectado; propiedad del léxico; pertinencia de los signos; llaneza y galanura de la expresión; eufonía y melodía del decir; recorte de la ambigüedad-. En síntesis, a todo lo que propende a una forma de decir "mejor, más propia, más casta, más llana" (Véase nuestro "Dar lenguaje en la educación sistemática: condiciones de la buena prosa" en el Ensayo I. Naturaleza y Modalidades, FFyL -CONICET, Mendoza, 1978. pp. 62-68).

eficacia y de la perduración del castellano"⁴⁷. Este acercamiento vivificante al habla popular le da a la prosa científica otras condiciones que son igualmente imprescindibles para la claridad: gracia, esa naturalidad y potencia expresivas, y discreción, ese sentido común del lenguaje. No hay lugar para la transparencia con una prosa "empecatada", "amazacotada", "enfática", corroída por "el veneno universitario"⁴⁸.

Este lenguaje de períodos breves, de expresiones exactas, de adjetivos estrictos y oportunos, trabajado sobre la repetición -de palabras, de conceptos- sin la cual no se puede enseñar, vivificado por el encanto de lo popular, ennoblecido por el esfuerzo artístico, se actualiza en cada escritor por encima de todo reglamento, con un alto y delicado grado de creatividad personal; singularidad estilística de una prosa no despersonalizada sino profundamente humanizada. La amalgama de virtudes que en ella relumbra, apunta a una condición terminal ineludible: que tenga envergadura didáctica, en donde se comprueba la eficacia científica de la expresión. Esta potencia educadora exige claridad e insistencia -"Enseñar -no me cansaré de repetirlo- es sólo claridad e insistencia"-⁴⁹, para lo cual es imprescindible la reunión de dos calidades: saber profundo y arte de exposición. Por eso se ocupa Marañón de las dotes y formación del escritor científico.

- Condiciones del escritor científico

En cuanto a sus dotes, se resumen en una pareja de virtudes: minucia y crítica. Minucia para enterarse bien y a fondo de lo que va a exponer; crítica para contrastar y seleccionar lo preciso, sacrificio de la poda que da sentido y gracia, suma eficacia de lo tratado⁵⁰. Síntesis inteligente

47 D.C., t. II., p. 547.

48 D.C., t. I., p. 902.

49 D.C., t. II., p. 131.

50 cf. D.C., t. I., pp. 389-390.

que permite "que la erudición esté condensada en una sinopsis que quepa en el breve zurrón de un alpinista"⁵¹.

En cuanto al arte de exposición, la formación se condensa en una frase: "la ventaja del uso literario del lenguaje para lograr la exacta expresión científica"⁵².

Contemplada como proceso, esta preparación es cruce de varios caminos: una educación humanística, en que se haya enfrentado con modos y actitudes de cultura más que con asignaturas en serie; una avidez de lectura, que se haya ido alimentando desde la niñez; lectura copiosa que incluye la de los clásicos de su lengua materna; el hábito de la redacción, de modo que el celo puesto en la expresión de vivencias y pensamientos se consolide gracias a la ejercitación sistemática. De ser posible, el círculo de la perfección se cierra con la traducción y con la creación poética. Marañón destaca la virtud educadora del "esfuerzo de revestir con el lenguaje propio las ideas que nacieron vestidas del ajeno"⁵³, así como la del verso, taller en que el habla se pule y alcanza la máxima precisión⁵⁴.

Así se va logrando el estilo, que es fruto no sólo de ciertos dones naturales, espontáneos, sino, sobre todo, de un adiestramiento en las técnicas de expresión, elaboración lenta que se inicia desde la infancia y no se abandona.

- El estilo: "la lucha por la expresión clara"

En la creación científica, pues, la literatura no es cosa secundaria. "La Verdad -sostiene Marañón- es tan digna como la Belleza de salir a la calle bien vestida"⁵⁵. El repertorio de recursos, que hemos ido apuntando a lo largo de estas páginas, constituye la "retórica científica", una retórica para la Verdad, cuya afirmación implica la

51 D.C., t. I., p. 71.

52 D.C., t. I., p. 145.

53 y 54 D.C., t. I., p. 988.

55 D.C., t. I., p. 276.

falsedad de que el lenguaje de la ciencia sea un lenguaje sin retórica. Lo es sin retoricismo, vicio que se formaliza en la ampulosidad, el circunloquio y el oscurantismo. Pero no sin retórica, que es, reitera Marañón, "ni más ni menos que arte de bien decir, y la expresión que más se aproxime a este concepto riguroso de la retórica será la que sea más clara y más sucinta, yo diría la más científica"⁵⁶.

Con imágenes elocuentes, concluye Marañón que "el buen estilo es como el penacho, como la dignidad y como el blasón de la ciencia"⁵⁷. Y se lamenta de ver algunas obras cuya exposición es indigna de la verdad a la que respetuosamente deben servir, cuya expresión redundante en una literatura deslavazada, sin sentido nacional, porque "si (...) escriben en castellano, deben escribir en castellano"⁵⁸. En este castellano científico, recto, sobrio y abierto a la vez a la universalidad de las terminologías, que no es una lengua muerta, sino que se nutre de los progresos científicos sin remilgos puristas ni nacionalistas. Basta con que el neologismo muestre una adaptación española según las normas ortográficas y de composición de nuestra lengua.

Y nada colabora mejor a hacer concisa y directamente elocuente la expresión que el hábito de la redacción. La claridad de la palabra crea, recrea, a su vez, la claridad de la mente. Presenta Marañón el caso concreto con que se enfrenta a diario en su tarea formativa: "Cuando alguno de mis discípulos me dice: esto no lo comprendo bien, yo le suelo contestar: escríbelo, así, como lo ves, oscuro; y después rompe lo que escribas, para empezar de nuevo; hasta que de la lucha por la expresión clara, brota la idea clara"⁵⁹.

Hay que escribir, escribir y escribir. El esfuerzo ante la cuartilla disipa la confusión y purifica la expresión.

56 O.C., t. I., p. 900.

57 O.C., t. I., p. 277.

58 O.C., t. I., p. 276.

59 O.C., t. II., p. 379.

Esta no es una simple sugerencia de un taller del escritor. En Marañón, el escribir es un deber encadenado a una sucesión de actitudes éticas irrenunciables: el postulado moral de transmitir la experiencia profesional -"la obligación de contar a los demás lo que ha enseñado su experiencia" que es "como zumo o quintaesencia de sabiduría"⁸⁰; el postulado moral, en consecuencia, de escribir y de publicar. Todos ellos nacen y se dirigen hacia el postulado moral básico: el del esfuerzo, el de no holgar, el de no recluirse y justificarse en el ámbito estrecho de la actividad -"Todo esto no son sino pretextos para holgar", subraya Marañón⁸¹-.

A través de su obra, Marañón entabla un diálogo con sus lectores, a los que instiga con su manera cortés y su tolerancia penetrante a aceptar como una carga moral ineludible estas labores que le competen al profesional. Está seguro de que hay mucho por corregir, y no se lamenta; está seguro de que se puede lograr el objetivo propuesto, con esa seguridad que sólo da la serena actitud del optimismo clásico:

"No son estas lamentaciones del tiempo presente. Muchas veces me he burlado de los que creen invariablemente que viven en la época más nefasta de la Historia; que la bondad y el saber se han extinguido; que las generaciones nuevas son insolentes e incapaces. Yo estoy, por el contrario, contento y orgulloso del tiempo que me ha tocado en suerte: encrucijada de corrientes humanas que se dispersan o que nacen; tal vez de actualidad incómoda, pero de porvenir preñado de conquistas y de glorias".⁸²

Esta suerte de lúcido patriotismo de la época igual-

80 O.C., t. I., pp. 345-346.

81 O.C., t. I., p. 346.

82 O.C., t. II., p. 203.

mente se revela en sus versos, porque también se dio el placer de la creación poética: "Mi día mejor es hoy;/mi mejor mundo el que veo."⁶³

Y este ver se realiza desde una primera teoría, el idioma materno, que no es otra cosa que una escala de valores frente al mundo y la vida. La "lengua clara de Castilla" es el fundamento de una identidad en el tiempo y en el espacio: la Hispanidad. A todos los que formamos esta patria extensa, lanza Marañón una convocatoria ineludible:

"Amigos míos: los que heredan una gran riqueza no se dan cuenta de ello, como los que han tenido que ganarla con el esfuerzo de su voluntad. Para tener conciencia de su dicha, a veces tienen que ponerse en trance de perderla. Así, nosotros, que hemos aprendido a nombrar a Dios y a nuestros padres y a decir nuestras primeras palabras de amor en la lengua clara de Castilla, no hemos pensado que, por ello sólo, tenemos situación de privilegio en la sabiduría, en que estamos todos empeñados.

Pero este privilegio lo tenemos que merecer cada día con nuestro esfuerzo y con nuestro amor. El tesoro de una lengua ilustre significa un servicio en permanente alerta; un anhelo constante de perfección; un afán de joyero que pule sin cesar sus piedras preciosas. Si el idioma se degrada, no lo dudemos, es que el alma se ha degradado también. Si se estanca, es la señal de que la raza misma ha dejado de fluir. Al que quiera corromper vuestro castellano, miradle con el mismo recelo que al que viene a quebrantar vuestro poder material o llevarse vuestras riquezas.

63 Extraído de Osvaldo LOUDET: "Gregorio Marañón: un poeta ignorado". La Nación, Buenos Aires, 24 de setiembre de 1967.

Y este empeño de renovar cada día la inmortalidad de vuestra lengua materna, nos toca a todos nosotros, los hombres de ciencia; porque, si el castellano fue hasta ahora penacho insuperable de la belleza, sea también, en adelante, vehículo certero y dócil de la verdad".⁶⁴

3. "*siendo humanista, se es humano, y no todos los hombres lo son*" (OC, t. I, "Un hombre de ciencia", p. 313).

El recorrido por la obra de Marañón nos permite comprender y aprehender la relación permanente entre humanismo y expresión, que en su concepción equivale a lenguaje y humanización. No se trata sólo del humanismo *sensu strictu*, sino de una actitud de apertura generosa del alma a todo y a todos, fundamentada en un optimismo consciente. Marañón invita cortésmente y de modo ejemplar, a sobreponerse al desencanto de las tragedias de la humanidad, a alentar la esperanza, a mirar hacia arriba y hacia adelante, para evitar que la vida destroce inútilmente valores espirituales que deben conservarse con delicado afán. En este en apariencia paradójico homocentrismo trascendente, se cifra la confianza en recuperar la capacidad de comunicación interhumana, no sólo a través de la obra científica sino también merced al roce de cada espíritu con el de los hombres afines, revelación de la intimidad que se realiza de modo magistral en la conversación y en la epístola-géneros del decir a los que ha dedicado páginas inolvidables⁶⁵. Marañón alienta a volver al hombre y a la naturaleza, para instalarse en los institutos, en los laboratorios, rodeados del mejor y suficiente instrumental. Hay que humanizar

64 O.C., t. II., pp. 379-380.

65 Véase, por ejemplo, la excelente caracterización y valoración de estos géneros en su discurso "En la Academia Peruana de la Lengua" (O.C., t. II.).

la ciencia, para ejercer con eficacia las profesiones⁶⁶.

66 Para interiorizarse sobre la vida y obra de Marañón, recomendamos la siguiente bibliografía: Alfredo JUDERIAS: Idearium de Marañón. Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1960. 682 p. Pedro LAIN ENTRALGO: Gregorio Marañón. Vida, obra y persona. Madrid, Espasa-Calpe, 1969. 220 p. Número de Homenaje en el Centenario de Gregorio Marañón. Cuadernos Hispanoamericanos, 443, 1967. p. 7-70.

EL TEMA DE LA FORTUNA EN DOS CUENTOS DE CHAUCER*

Laura Leo de Belmont

El gran poeta medieval inglés Geoffrey Chaucer yuxtapone intencionalmente¹ en su *The Canterbury Tales* los cuentos del noble y refinado Caballero y el rústico y borracho molinero. Esta yuxtaposición nos proporciona la más clara explicación de las variadas y paradójicas interpretaciones del concepto de la Fortuna en la literatura española medieval. En efecto, la Fortuna, tan común en los cancioneros y presente en Santillana, Juan de Mena y Gómez Manrique entre otros, aparece simultáneamente como providencia y como fuente del caos, como mensajera de los designios divinos y como símbolo de lo inseguro,

* Este trabajo, en sus esquemas iniciales, fue presentado como ponencia en el Simposio Internacional "El vino en la literatura medieval española. Presencia y simbolismo", organizado por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, Argentina, agosto de 1988, con el título El borracho y la Fortuna.

1 Marsha SIEGEL. "What the Debate is and Why it Founders in Fragment A of 'The Canterbury Tales' ". SP, LXXXII, Winter, 1985, No. 1, pp. 1-25.

injusto e irracional. También puede ser una diosa o instrumento de castigo y muerte.

Después de introducir a cada uno de los peregrinos en el Prólogo de su obra, Chaucer y la Fortuna permiten que el Caballero inicie la serie de cuentos que amenizarán el viaje al templo del santo mártir en Canterbury. En efecto, el anfitrión anuncia al grupo su deseo de someter a la suerte el orden de la narración de los cuentos. El Caballero elige el tallo más corto y consiente en narrar el primer cuento. La cortesía de la suerte favorece al Caballero, demostrándose la Fortuna de esta forma deferente hacia el rango y la dignidad².

Había una vez, empieza el Caballero, un duque de nombre Teseo, Señor y gobernador de Atenas y un gran guerrero. Volviendo a su ciudad un día encuentra un grupo de mujeres en grandes sollozos y lamentos. Todas ataviadas de negro, imploran su piedad y ayuda para vengarse del tirano Creon de quien la Fortuna se ha servido para sumirlas en el abandono y la soledad. Mata Teseo a Creon y sus soldados descubren a Palamon y Arcite, únicos sobrevivientes entre los tebanos. Teseo los declara sus prisioneros a perpetuidad.

Una tibia mañana de mayo la bella Emelye, hermana de la esposa de Teseo, Hipólita, pasea en el jardín adyacente a la torre de la prisión. Palamon la ve y su belleza arranca de su alma un gemido. Arcite, curioso, se arrima y declara no poder continuar viviendo si es privado de la vista de tan bella dama. Palamon se enfurece y declara haberla visto primero. Arcite replica argumentando haberse enamorado de ella primero.

Perotheus, gran amigo del duque y de Arcite, convence a Teseo de dejar al joven tebano en libertad siempre y cuando nunca vuelva a Atenas; de lo contrario será ejecutado.

Arcite deplora su desgraciado destino. En prisión podía gozar de la vista de Emelye de vez en cuando. En libertad le es vedada para siempre. Arcite se lanza a la

² George Lyman KITTREDGE, Chaucer and His Poetry, Harvard University Press, 1956. pp. 166-167.

más larga diatriba en contra de la Fortuna, que lo ha privado de su bella dama.

Palamon también impreca contra la Fortuna por haberlo sumido en una miseria mayor. Arcite, imagina Palamon, ahora goza de la oportunidad de reunir unas tropas, atacar Atenas y rescatar a Emelye. Su lamento, en el cual aún el vocabulario y el tema son un eco a las palabras de Arcite, despliega gran simetría y regularidad, lo cual apunta a la armonía de los designios divinos que escapan a la ciega humanidad³.

En la segunda parte, Arcite -incapaz de resistir el destierro- vuelve a Atenas disfrazado de Filostrato. Entra al servicio de la misma Emelye como paje y luego se torna en querido amigo de Teseo. Palamon, después de siete años adicionales de languidecer en prisión, escapa. El azar reúne a los dos caballeros en el bosque donde Palamon busca refugio y Arcite, flores para las guirnaldas de mayo. Al reconocerse, se ultrajan y enfrentan en un escuálido duelo verbal. Consienten en enfrentarse según el código caballeresco al día siguiente.

Nuevamente interviene la Fortuna, esta vez en la persona del mismo Teseo quien pasa de cacería por el mismo lugar en donde los dos caballeros se han trabado en encarnizada lucha. Perdona a ambos y decide que resuelvan sus diferencias con las armas. Han de retornar un año más tarde con cien caballeros cada uno y enfrentarse en torneo con toda la gallardía y esplendor apropiados al código caballeresco. El vencedor tendrá la mano de Emelye.

La tercera parte transcurre principalmente entre los grandes preparativos para la construcción de un estadio enorme y tres altares ricamente decorados con estatuas y pinturas dedicados a los dioses del amor (Venus), de la guerra (Marte) y de la castidad (Diana). Al llegar el día para el comienzo del torneo, Palamon y Arcite aparecen con sus secuaces y son agasajados en una fiesta magnífica

3 Charles MUSCATINE. "Form, Texture, and Meaning in Chaucer's 'Knight's Tale' ", en Edward WAGENKNECHT, Chaucer: Modern Essays in Criticism, Oxford University Press, 1950. pp. 60-83.

acorde con la liberalidad y grandeza de ánimo del gran Teseo.

Antes del nuevo día, Palamon se dirige al templo de Venus a la que ruega fervientemente le conceda el amor de Emelye: Emelye va al templo de Diana, la que le revela está destinada a desposar a uno de los caballeros cuyo nombre no puede revelar; Arcite se arrodilla delante de Marte rogándole le conceda la victoria en el torneo. Hay gran disturbio entre los dioses y diosas en el cielo puesto que cada mortal recibe la promesa de satisfacerse en su pedido. Saturno, el dios de misteriosas y fatales ocurrencias, pone fin al argumento prometiendo su ayuda a ambos, Venus y Marte.

Esta sección se caracteriza por la lentitud de la narración, una extraordinaria cantidad de descripciones largas y minuciosas, y un despliegue de pompa, ceremonia, dignidad y poder, y particularmente por la serena certeza con la que el mayor exponente de la nobleza invoca al orden. A diferencia del cuento del molinero que le sigue inmediatamente, el cuento del Caballero con su despliegue poético y sus materiales organizados para contribuir a un diseño complejo, parece expresar la naturaleza de la vida noble, de la percepción y el sentimiento refinado.

La última sección nos ofrece el fragor del combate. Palamon es herido seriamente. Teseo declara a Arcite vencedor y le ofrece la mano de Emelye. El victorioso Arcite galopa alrededor de la arena para recibir los aplausos de la multitud y las sonrisas de su Emelye. De pronto una furia surge del suelo y el caballo espantado se desboca y lanza a su desgraciado jinete al suelo. Arcite fallece por las heridas recibidas. Después de un largo tiempo de luto, Teseo declara que Júpiter decreta que exista la paz entre Tebas y Atenas y largos años de ininterrumpido amor entre Palamon y Emelye, que unen sus manos en matrimonio.

Puede parecer extraño que la casualidad -el azar o ventura- tenga un papel tan preponderante en esta narración. En efecto, es pura 'ventura' que Emelye camine debajo de la prisión, que el duque Perotheus conozca a Arcite, que Arcite sea aceptado al servicio de Emelye y que luego se encuentre accidentalmente con Palamon.

El hado atrae a Teseo al mismo lugar donde Arcite y Palamon pelean y finalmente es el Dios del azar o Destino el que determina cómo la intriga se resolverá. Esto implica que las vidas de los humanos están a merced de la Fortuna, como azar o casualidad, pero que a la larga es Dios quien controla lo que ocurre aparentemente de una forma accidental.

Con gran realismo y descaro el molinero borracho se adelanta a ofrecer su historia tan pronto como el Caballero ha concluido su romance de Palamon y Arcite -que toma de la *Teseida* de Boccaccio-. Vocifera conocer un cuento que hace juego con el del Caballero. El anfitrión trata de convencerlo de que es el turno de alguien de más alto rango, pero luego cede, puesto que el molinero tiene la obstinación del borracho⁴.

Así logra Chaucer introducirnos con gran naturalidad y destreza en la segunda concepción -totalmente opuesta a la del Caballero- de la capacidad de los seres humanos de comprender y ordenar su mundo.

Había una vez un viejo carpintero que era muy rico, casado con una joven de dieciocho años -Alison- y que había tomado un pensionista-estudiante universitario- de nombre Nicholas, de la misma edad de Alison. El carpintero era muy celoso de Alison, una saludable campesina generosamente dotada y físicamente muy atractiva. Era alegre, resplandeciente, vital como un potrillo. Un día, en ausencia del carpintero, Nicholas la toma fuertemente entre sus brazos, derrota fácilmente sus débiles objeciones y ambos proyectan un plan con el cual burlarse del viejo *gnof* (patán, avaro, ñoño). Nicholas era un estudiante de astrología capaz de predecir sequías o lluvias torrenciales y muy astuto además.

Otro estudiante universitario, Absolon, complica la relación amorosa de los jóvenes, frecuenta asiduamente la ventana del viejo John (el carpintero) y su joven esposa, cantando canciones de amor y acompañándose de la guitarra.

⁴ KITTREDGE. *Op. cit.* p. 167.

Pero Absolon no tenía éxito: demasiado refinado, demasiado afeminado, no podía tolerar gases en compañía de los bien educados. Chaucer no introduce este punto con el fin de explotar lo vulgar, sino porque es la causa inmediata de la catástrofe al final del cuento.

A diferencia del cuento del Caballero, aquí el argumento de la historia, las relaciones de causas y efectos y la distribución de los castigos son ejecutados con gran rigor.

El plan de los jóvenes amantes consiste en convencer al viejo carpintero de que nuevamente una gran lluvia más grande que el diluvio de Noé va a inundar todo el mundo en menos de una hora. El viejo colabora activamente con el fantástico plan de Nicholas. Construye tres bateas lo suficientemente grandes para cada uno de ellos, las suspende del techo con cuerdas, las aprovisiona con un hacha y comida y fuerte cerveza para un día. El día del temido diluvio trepan los tres a sus respectivas bateas. Pronto es presa el viejo del desasosiego de un profundo y apesadumbrado sueño. Los jóvenes amantes se apresuran a abandonar sus incómodas bateas y a refugiarse en la ancha y mullida cama. Pero aparece Absolon y a sus insistentes llamados Alison le ruega se retire porque está enamorada de alguien más. Absolon insiste en un beso, sin embargo. Ella consiente pero en la ventana, en vez de ofrecer su cara, expone su trasero. Enfurecido, Absolon planea su venganza. Despierta al herrero y le pide un atizador calentado al rojo vivo. De nuevo insiste en otro beso. Los jóvenes repiten la broma pero esta vez va Nicholas a la ventana. Expele un gas lo cual enfurece aún más a Absolon quien aplica vigorosamente el atizador a la parte expuesta. ¡La prueba del fuego! Nicholas grita con gran angustia: ¡Agua, agua!. Despierta el carpintero, corta las sogas con el hacha y cae ruidosamente al suelo. El alboroto atrae a los vecinos quienes se ríen del carpintero y su locura. Para colmo de males se ha fracturado un brazo.

Es de notar que los jóvenes amantes no son descubiertos. Pero tanto Nicholas como el viejo reciben rigurosamente su castigo. Absolon es castigado de otra forma.

El destino interviene para proporcionarle a cada uno su justo merecido. Es la Fortuna como retribución.

El cuento del molinero (típico *fabliau* medieval con personajes comunes involucrados en hechos vulgares) dramatiza la aseveración filosófica de que el mundo se compone de objetos físicos con propiedades que se pueden descubrir, y de personas con cualidades psicológicas lo suficientemente representativas para permitir en la mayoría de los casos predecir y comprender sus actitudes y comportamientos. Cada uno de nosotros es capaz de comprender estas realidades empíricas y manipularlas a voluntad. Lo único que se necesita es contar con la inteligencia humana⁵.

El cuento del Caballero (no ya la historia idealizada del amor cortés, sino una verdadera corrupción del mismo, puesto que ambos caballeros enamorados de la bella Emelye se ultrajan y enfrentan como escuálidos duelistas rústicos⁶) dramatiza la otra aseveración filosófica que subraya la naturaleza misteriosa y fortuita de causas y explicaciones: el hecho de que uno no puede siempre predecir ni controlar las consecuencias de acciones queridas y determinadas a conciencia. Es importante tolerar el efecto del azar, destino, fortuna, *aventure or cas* que no siempre es benevolente. En efecto, los seres humanos pueden tan sólo obtener una perspectiva limitada porque carecen de la inteligencia divina y la inteligencia humana les proporciona un conocimiento de las cosas no de acuerdo con la naturaleza de las cosas mismas sino de acuerdo con la naturaleza de ellos mismos. Por lo tanto es necesario subordinar la inteligencia a la fe puesto que el esfuerzo humano solo, sin ayuda divina, no puede gobernar ni comprender este mundo⁷.

El reiterado uso de la casualidad en el cuento del Caballero -contribuyendo aparentemente al desorden, a la derrota, a la destrucción- encuentra un eco en el lamento

5 SIEGEL, Op. cit. p. 9.

6 Franco BUFFONI, Chaucer, Testone Medievale, Trieste, Nuova del Bianco Industrie Grafiche, 1981 p. 124.

7 SIEGEL, Op. cit. p. 17.

de Micer Francisco Imperial, en el número 245 del Cancionero de Baena. En él, Micer Francisco la define como "discordante" con la naturaleza, por su injusticia, irracionalidad e inconstancia. La respuesta de Fray Alonso a sus dudas (que "Dios es Fortuna é él tiene el pesso") es paralela a la sabia perspectiva de Teseo al final del cuento, que despeja toda duda al respecto. Los giros de la Fortuna no conmueven al individuo si se escuda con el amor divinizado haciendo de él la fe de su vida. El cuento del noble Caballero ilumina por último la sentencia de Fray Diego de Valencia de que la Fortuna impera en el mundo palatino, entre personajes regios, donde todo es agrado para los sentidos⁸.

A diferencia del cuento del Caballero, la casualidad no tiene cabida en el cuento del Molinero. Minerva, en la *Consolatio* de Boecio, afirma que cuanto más presciencia o inteligencia tenga el individuo, tanto menor es la fuerza de la Fortuna⁹. Si bien la casualidad no determina el argumento, la Fortuna golpea en la catástrofe final como castigo a los individuos "emborrachados" con los deleites terrenales y a sus intentos de perseguir sus fines¹⁰.

En su lamento en contra del destino y en su protesta acerca de la maldad de los dioses, los enamorados de Emelye comparan su desorientación al no entender los designios de la providencia divina con la desorientación del borracho al no encontrar el camino que lo conduzca a su casa:

"We wifen nat what thing we preyen here.
We faren as he that dronke is as a mous;
A dronke man wot wel he hath an hous,

8 Ver el No. 515 del Cancionero de Baena. Buenos Aires, Anaconda, 1949.

9 Lois A. EBIN. "Boethius, Chaucer and 'The Kingis Quair' ". *PQ*. Vol. 53, Summer 1974, No. 3 pp. 321-342.

10 Es la Fortuna "trágica" que ocasiona las caídas de los hombres de donde se extraen ejemplos y lecciones, frecuente en la convención del *Ubi sunt* al servicio del *De Contemptu mundi*. Véase Pedro SALINAS. *Jorge Manrique. Tradición y originalidad*. Buenos Aires. Sudamericana, 1947 p. 99.

But he noot which the righte wey is slider."¹¹

La ebriedad era un pecado lamentable. Era central en la noción medieval de la gula además del exceso de comida, de la blasfemia y del culto al Diablo. Arrastrado por su apetito, el borracho (así como el goloso) llega a cualquier extremo con el fin de satisfacer sus anhelos irracionales. El glotón rinde religiosamente su servicio al Diablo con cada copa de alcohol que ingiere¹². Su razón se perjudica. Desciende un peldaño en la escala de la creación divina, al mundo desordenado del simio. Como *nature degenerating homo*, el simio era asociado con la Caída del Hombre, o con el Diablo en la Caída de los Angeles. En efecto, los borrachos en Chaucer tienen rasgos simiescos tanto físicamente como de comportamiento: fuertes hombros, narices chatas con fosas nasales grandes y negras; lascivia, excesivo orgullo, destreza en tocar la gaita-símbolo de lujuria-. Además el Medioevo distinguía cuatro grados de borrachera de los cuales el simio representaba el último después del cordero, el león y el chanco¹³.

Pero la ebriedad y sus efectos nefastos sobre la razón puede ser metafórica también. Es el caso del hombre enamorado arrastrado por su anhelo amoroso. En efecto, el amor aumenta la susceptibilidad del personaje a los manejos de la Fortuna. Es una amenaza constante para quien valora más un bien mutable que uno inmutable. El amor de Palamon y Arcite por la bella Emelye es fuente de desorden, lo cual ensombrece la amistad entre ellos, menoscaba la lealtad al señor, lleva a la violencia, a la injusticia y

11 "Nos comportamus como un hombre que está en estado de embriaguez (sabe muy bien que posee un hogar, pero no sabe encontrarlo), porque un borracho anda sobre un suelo resbaladizo." Los cuentos de Canterbury. Traducción de Caridad Oriui, Buenos Aires, Bruguera, 1974, p. 64.

12 R. F. YEAGER, "Aspects of Gluttony in Chaucer and Gower", SP, LXXXI, Winter 1984, No 1, pp. 42-56 p. 55.

13 Dennis BIGGINS "Sym(e) kyn/Simia: The Ape in Chaucer's Millers", SP, Vol. LXV, Jan. 1968, No 1 pp. 44-51.

a la tragedia. Y el orden es deseable porque subordina el esfuerzo humano a la voluntad de Dios¹⁴.

Arcite observa que el hombre común se queja de la providencia o de la fortuna que muchas veces le otorga un destino mucho mejor del que él pueda avizorar. Por ejemplo, él desea riqueza y, al obtenerla, ésta se torna en la razón por la cual es asesinado. O sea que conoce tan sólo imperfectamente los caminos hacia la verdadera felicidad. Embriagado con los bienes de este mundo, no es diferente del hombre "borracho como un ratón"¹⁵, para quien todos los caminos a su casa son "resbaladizos".

Obviamente, Chaucer pone en la boca de Arcite palabras que se refieren a lo inescrutable de la providencia divina pero que él mismo no comprende claramente. El número 246 del Cancionero de Baena nos proporciona un caso comparable. Lo inescrutable de los designios de Dios es caracterizado por San Pablo apóstol como:

*"O altitudo Dei, gran sabiduría,
Son mucho incomprehensibilis
Los tus ssecretos é la tu judicia,
Que entender ninguno con podría."*

En su *Consolación a la condesa de Castro*, Gómez Manrique la retrata como la agente de una voluntad divina calificada erróneamente tan sólo por la miopía de la visión humana:

*"y esta que nos llamamos Fortuna
es la providencia del alta tribuna
aunque los vocablos traemos mudados."*

Las supuestas adversidades no son malas sino para los que las sufren mal. Juan de Mena nos recuerda:

¹⁴ SIEGEL. *Op. cit.* p. 17.

¹⁵ El ratón era un símbolo de pobreza para el inglés medieval puesto que anida en los hogares donde se encuentran tan sólo migajas de comida.

"Non vengo a la tu presencia
de nuevo, mas antes soy en todas partes,
segundo te digo que sigo tres artes
de donde depende mi grand ecelencia:
las cosas presentes ordeno en essencia,
e las por venir dispongo a mu guisa,
las fechas revelo; si esto te avisa,
divina me puedes llamar Providencia."

El lamento de Palamon en prisión es una variación sobre el mismo tema:

"What governaunce is in this prescience,
That gilteless tormenteth innocence?
And yet encreseth this al my penaunce,
That man is bounden to his observaunce,
For Goddes sake, to letten of his wille,
Ther as a beest may al his lust fulfillle."¹⁶

Duda de la sensatez de la presciencia de Dios que obliga al hombre a un acatamiento moral y a privarse de sus propios deseos por consideración a El, mientras que el animal es libre de satisfacer todos sus deseos y de irse donde más le plazca.

Obviamente Palamon se refiere a la necesidad de obrar de cierta forma pero no entiende el porqué ni el hecho de que el ser humano goza de libre albedrío. La conveniencia de obrar bien "segunt la gracia que te diere", y la necesidad de apartarse "de yerros é males" son el eco de la poesía española a las palabras de Palamon. El Marqués de Santillana nos dice en su *Bías contra Fortuna* que la razón y la prudencia son deseables puesto que confieren esa fuerza interior que le permite al ser mantenerse firme pase lo que pase y que ennoblece a cualquier mortal. Teseo, en su último

16 ¿"Qué orden seguís en vuestros planes, si conociendo el futuro, castigáis el inocente? Y lo que aumenta el tormento es que el hombre está obligado a seguir las leyes de Dios y acatar sus santos mandatos, mientras una bestia puede obrar como quiere." Op. cit. p. 85.

discurso, hace la siguiente exhortación:

"Thanne is it wisdom, as it thinketh me,
To maken vertu of necessitee,
And take it wel, that we may nat eschue,
And namely that to us alle is due.
And whoso gruccheth ought, he dooth folye,
And rebel is to him that al may gye."¹⁷

Declara que del caos producido por los propósitos conflictivos de los seres humanos y los dioses paganos surge la aceptación del azar y la mortalidad, y la afirmación de un Señor benevolente, creador y guía del universo.

Todas son referencias vagas a la sabiduría de hacer una virtud de la "necesidad" y de aceptar lo que nos depara el destino. La explicación más clara de la aparente paradoja entre el libre albedrío y un mundo gobernado por la divina providencia proviene de los labios de Filosofía en la *Consolatio* de Boecio. Nos dice que Dios ve todas las cosas en un presente eterno. O sea, que Dios no tiene conocimiento de hechos futuros sino conocimiento de un presente inmutable. Lo que prevé acontece en efecto, pero la "necesidad" del suceso se limita al conocimiento de Dios del hecho y no a la naturaleza del mismo. Por consiguiente el hombre goza de la elección de elegir libremente y tiene por lo tanto que usar su voluntad con virtud¹⁸. El borracho, tanto metafórico como literal, cuya humana razón ya está sometida a la acción del tiempo, empeora irremediablemente con el exceso del vino o las opulencias de este mundo. De ahí que la Fortuna como fuente del caos y enemiga de la nobleza y el decoro reine soberana.

17 "Es por esto que a mí me parece acertado y prudente hacer de la necesidad una virtud, y aceptar lo inevitable de buena gana, especialmente lo que no está prescrito. Es inútil afligirse y rebelarse contra Aquel que rige el Universo." *Op. cit.* p. 100.

18 EBIN. *Op. cit.*

NOTA

LA REESCRITURA DE LA HISTORIA EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA CONTEMPORANEA*

Alicia Sarmiento

La aparición en la segunda mitad del siglo XX, particularmente en las décadas del setenta y el ochenta, de un número progresivamente creciente de obras que textualizan la historia de América permite pensar en la emergencia de un nuevo fenómeno literario. Este fenómeno se reconoce sólo, en primer término, por la presencia de una producción que, por acumulación, conforma un nutrido corpus narrativo de obras procedentes de diversos países de Hispanoamérica.

Las novelas que conforman el corpus son, entre otras, las siguientes: *Una sombra donde sueña Camilo O'Gorman* (1973) de Enrique Molina (Argentina); *El siglo de las luces* (1962) y *El arpa y la sombra* (1984) de Alejo Carpentier (Cuba); *Yo, El Supremo* (1974) de A. Roa Bastos (Paraguay); *Terra Nostra* (1975) de C. Fuentes (México); *El mar de las lentejas* (1979) de A. Benítez Rojo (Cuba); *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de M. Otero Silva; *Respiración artificial* (1979) de R. Piglia (Argentina); *El mundo*

* Universidad Nacional de Cuyo -CONICET.

glucicante (1981) de R. Arenas (Cuba); *Río de Las congojas* (1981) de L. Demitropulos (Argentina); *La guerra del fin del mundo* (1981) de M. Vargas Llosa (Perú); *Daimón* (1981) y *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse (Argentina); *Juana Manuela mucha-mujer* (1981) de Marta Mercader (Argentina); *La tragedia del generalísimo* (1983) de Denzil Romero (Venezuela); *1492, vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) de Homero Aridjis (México); *La novela de Perón* (1985) de T. Eloy Martínez (Argentina); *Noticias del Imperio, la trágica historia de Maximiliano y Carlota* (1987) de F. del Paso (México); *El General en su laberinto* (1989) de G. García Márquez (Colombia).

La primera cuestión por dilucidar podría ser si el fenómeno significa un reverdecimiento de la novela histórica, en caso de que el fenómeno se pueda plantear como la continuidad, con variantes epocales, del género que surgiera en el siglo pasado y cuyo modelo siguiera formalizándose en las primeras décadas del siglo XX.

Un principio de solución para la caracterización del fenómeno es analizarlo a la luz de la materia y la forma de las obras que lo componen.

Respecto de la materia, es evidente que las obras, mayoritariamente, tematizan hechos y personajes de la historia perfectamente identificables. En función de los núcleos históricos privilegiados, teniendo en cuenta el número de obras dedicadas a cada uno de ellos, pueden establecerse los siguientes campos semánticos: 1) descubrimiento y conquista de América; 2) en torno a la Independencia; 3) los hechos y figuras vinculados a la absolutización del poder y, en último término 4) acontecimientos o figuras de las diversas historias nacionales.

Predomina en estas novelas, más que el acontecimiento, el *personaje histórico*, el que se formaliza como personaje central de la acción. Este hecho marca ya una diferencia con el modelo de la novela histórica realista, sea ésta romántica o naturalista.

Todas las novelas se inscriben por su forma en el sistema de la narrativa contemporánea, en el que el género sufre notables transformaciones.

La crisis de la mimesis como principio de la operación creadora hace sentir sus efectos a la hora de elaborar la materia histórica. Es en este aspecto por donde pasa el eje de diferenciación sustancial de esta producción respecto de las formas anteriores de la novela histórica.

En la novela realista, las estrategias narrativas apuntaban a producir el efecto de verdadera referencialidad histórica y, de hecho, la novela misma estaba preñada de materia histórica, escrita con la confianza en la posibilidad de conocer y representar verbalmente la temporalidad pretérita. En la novela contemporánea, en cambio, las estrategias narrativas tienden a quebrar la confianza en aquello mismo que textualizan, a descronologizar la historia, es decir a negarle su misma sustancia, la temporalidad, a dar, en suma, una versión no verosímil de la materia histórica que es objeto de la narración. Este cambio en la relación entre Historia y ficción se resuelve, en la novela contemporánea, en una ficcionalización de la Historia¹.

Para dar con la razón de esta transformación en la novela que textualiza la Historia, se hace necesario ahondar en la visión del mundo y de la Historia y en la intencionalidad formalizada en los textos en su particular retórica.

Visión del mundo y de la Historia

La visión del mundo y de la Historia que se lee en estas novelas depende de la sede desde la cual se las concibe: la conciencia. La agudización del proceso de idealización, como uno de los efectos finales del racionalismo, ha desar-
mado la noción de conocimiento posible de todo lo que

¹ Cuando se emplea aquí el término ficción no se alude simplemente al proceso artístico mediante el cual la materia histórica del orden de lo particular asciende a lo universal. Para ello se reserva el valor de 'poiesis'. En la acepción de ficción se sigue a Ricoeur, quien lo emplea como opuesto a Historia. Ver Paul RICŒUR, Tiempo y narración, I' La configuración del tiempo en el relato histórico, Madrid, Ed. Cristiandad, 1988.

es, vista como una relación entre un sujeto y una realidad objetiva. El desplazamiento producido en la Modernidad de la noción de conocimiento a la de pensamiento, desde el que se configura la realidad, ha establecido a la conciencia no sólo como espacio de las formas de los seres y sucederes sino como potencia creadora a partir de sí misma. La abolición progresiva de la autonomía ontológica de la realidad respecto del pensamiento ha dado como resultado la hipertrofia de este pensamiento al cual se le atribuye un poder demiúrgico.

La novela contemporánea manifiesta esta imposibilidad del conocimiento de lo que es. La realidad verbalizada en el texto se presenta como seres y estados de conciencia. Esa tal realidad creada por la conciencia tiene su propio estatuto ontológico y legalidad propia la que, roto el principio de la mimesis en la operación creadora, se rige conforme a su absoluta e inmanente coherencia y modifica las relaciones con cualquier referente externo o bien las anula. De ahí que, cuando la novela hispanoamericana contemporánea textualiza la Historia, esa realidad pasada no es representada estéticamente en la obra literaria; en ella la Historia es inventada, en el más cabal sentido del término, ficcionalizada. En este sentido se habla aquí de una reescritura de la Historia en la novela, la que obedece a una conciencia en la que aparece como posible la contradicción de referir algo realmente ocurrido en el pasado y, al mismo tiempo, negarlo.

Pero la contradicción es más aparente que real ya que, a esta altura, el discurso narrativo no refiere sino que funda la realidad. El poderío de la conciencia que crea seres y sucederes se ha trasladado a lo que la verbaliza, el discurso. El lenguaje posee en la narrativa contemporánea la capacidad de informar el universo, de transformarlo o de negarlo, bien lejos ya del Realismo como posición filosófica según la cual el universo informa el pensamiento por la palabra.

Cuando el escritor contemporáneo piensa en la Historia, en rigor, piensa en el 'discurso de la Historia' al que confiere el peso ontológico de lo real pasado. Y si la Historia

es solamente el discurso de la Historia, éste puede ser negado o reescrito. De este modo, lo imposible se torna hacedero en virtud de que, para esta mentalidad que reconoce el viejo cuño idealista, el discurso histórico, que es referencial por definición, sólo provoca una 'ilusión referencial'.

Es evidente que, en el plan de la verbalización, tanto en el discurso de la Historia propiamente dicho, cuanto en el discurso ficcional, puede hablarse de 'efectos de verdad' conseguidos mediante las estrategias discursivas siempre que se salve la distancia entre un discurso que refiere un saber sobre la realidad -el discurso histórico- y un discurso fruto de la actividad imaginativa -el discurso de la ficción-. Pero, desde la perspectiva del hiperracionalismo, la reconocida diferencia entre lo verdadero y lo verosímil se borra por una abusiva homologación de los discursos². Y, finalmente, esto resulta posible porque si el discurso de la Historia es el discurso de una conciencia que piensa la realidad, no el fruto de un conocimiento de la realidad, por qué no habría de homologarse a un discurso novelesco que opera desde las mismas pautas. De lo que puede deducirse también que si se ha transferido al discurso el peso ontológico de lo real pasado -la Historia como realidad- y el discurso puede ser reescrito, también la Historia puede ser cambiada. Queda así invalidada la vieja certeza de que el pasado, en virtud de serlo, ya no puede ser modificado.

A estos supuestos debe sumarse la relación entre el orden del saber histórico y el hacer poético. El desarrollo de la teoría de F. Braudel de una Historia no evenemencial, con una nueva concepción de la temporalidad y la valoración de la espacialidad plantea la necesidad de averiguar hasta dónde y a través de qué mediaciones los novelistas hispanoamericanos conocen esta teoría o si se está ante un caso de coincidencia epocal o ideológica en el modo de concebir el tiempo histórico.

² Tal es el caso del tratamiento del discurso histórico que hace Jorge LOZANO (El discurso histórico, Madrid, Alianza, 1987) siguiendo a A. Greimas.

Caracteres de la reescritura de la Historia

La reescritura de la Historia en la narrativa contemporánea de Hispanoamérica presenta dos características que se desprenden de la concepción antes apuntada: la atemporalización y la subjetivación de la Historia.

El cambio en la concepción de la temporalidad en las novelas, que se manifiesta como ruptura con la idea de proceso, como espacialización del tiempo, como su coagulación en un estadio cuasi atemporal, reconoce una filiación con la idea nietzscheana del 'eterno retorno' que se conjuga, en el espacio americano, con las visiones míticas de un tiempo circular reverdecidas por los escritores contemporáneos. Campea en estas concepciones una suerte de negación de la Historia a través de la negación de su sustancia: la temporalidad real³. Esta negación clausura además, junto con la idea de proceso o devenir, la posibilidad de un futuro.

La subjetivación de lo histórico en las novelas es también consecuencia natural de la concepción misma de la realidad y se lee con claridad en la configuración del discurso narrativo. La frecuencia en el empleo de la estrategia del 'Yo narrador'⁴; de la segunda persona, como un desdoblamiento de la conciencia⁵ y de la alternancia

3 Esto lo he observado también Rodolfo Borello cuando señala: "/.../ la circularidad del tiempo es la expresión de una negación de la temporalidad. Esa negación de lo temporal es el reemplazo, el rechazo, diríamos, de lo diacrónico por lo sincrónico. Pero este diacronismo no está delimitado, no es un momento en un proceso: es un sincronismo metafísico, circular. Las cosas que han sucedido volverán a suceder." "Relato histórico, relato novelesco: problemas" en Saúl SOBROWKI (comp). Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986. p. 99-113. p. 110.

4 Como ocurre con el Colón de El arpa y la sombra de A. Carpentier, el Fray Servando Teresa de Mier en El mundo alucinante de R. Arenas; la Carlota en Noticias de Imperio de Fernando del Paso o el Perón de la Novela de Perón de Tomás Eloy Martínez.

5 Esta segunda voz recuenta hechos, enjuicia, comenta o informa a un destinatario textualizado. En todos los casos, aun cuando alterne con otras voces, la perspectiva de la segunda persona dota al discurso de un tono apelativo, el que atraviesa al interlu-

de diversas voces⁶ permiten pensar en la intención de dar una visión interiorizada de la Historia.

A través de los personajes principales, ahora sí históricos, el discurso se hace confesión, reflexión personal, pensamiento individual. Un efecto de tal subjetivación es el relativismo respecto de la Historia como saber comprobable. El lector se enfrenta con una versión de la Historia mediante un discurso tan personalizado que le permite suponer la existencia de muchas otras versiones, tantas como sujetos que la narran.

De otra parte, la estrategia de ficcionalizar un personaje real histórico dotándolo de voz propia, de opiniones y de una psicología fabricada, las más de las veces, al margen de la Historia misma lleva a frecuentes anacronismos. Cuando esto sucede y se hace muy evidente el desajuste entre las posibilidades del personaje real histórico y la encarnación literaria, el efecto es casi siempre paródico o desjerarquizador.

Cabe señalar que el narrador que reescribe una historia, que está ya inscripta en un discurso historiográfico propiamente dicho, se asume, primero, como lector de tal discurso, el que opera como un hipotexto de las narraciones literarias. En algunos casos, incorpora al discurso narrativo el comentario de las fuentes, como en la novela de Enrique Molina⁷; o en las de Abel Posse, en las que men-

cutor en la escritura para llegar al lector, destinatario final del texto. Así ocurre en La tragedia del Generalísimo de Deniz Romero o en Lupe de Aguirre, príncipe de la libertad de M. Otero Silva, entre otros casos.

⁶ La plurivocidad apunta a quebrar cualquier versión más o menos unívoca de los hechos históricos: diluye la información entregada provocando un efecto de ambigüedad o simplemente la contradice. Así en Río de las congojas de L. Demitropulos, en Lupe de Aguirre de Otero Silva o en El mundo elucínante de Arenas.

⁷ "Los historiadores rosistas pesan como sobre ascuas el episodio, pero ni aún sus más fervientes partidarios pueden eludir el juicio adverso. Más le valía a Rosas haber perdido una batalla que haber hecho fusilar a Camila" dice Bilbao. Nadie podía imaginar que el gobernador, erigiéndose en pontífice y en censor de las costum-

ciona fuentes y compone citas apócrifas, recurso con el que refuerza el efecto paródico de su discurso⁸.

Resulta imperioso preguntarse qué busca el reescritor de la Historia en la novela con tal conjunción de estrategias que provocan efectos opuestos.

El sentido de la reescritura de la Historia

La innegable referencialidad histórica, afirmada con menciones a un discurso historiográfico preexistente pero emitida a través de un discurso interiorizado; la disolución de la temporalidad, sea por una descronologización violenta o por el empantanamiento del tiempo en el inconsciente o en la figuración cíclica del mito, son pautas que deben orientar la lectura en busca de su sentido. Porque el choque de lo real histórico con un proceso de ficcionalización que lo contradice manifiesta una actitud básicamente crítica de los autores respecto de la Historia. Las parodias lindantes con la blasfemia de Posse, la afirmación del delirio como lo real en Molina, el irracionalismo de Arenas, el relativismo de Martínez dicen de un rechazo o, al menos, una desconfianza en el discurso historiográfico que conocen como tal. En general, el ataque apunta a las versiones de una Historia atribuible al poder, al así llamado discurso hegemónico al que, con lamentable facilismo, se denomina también "historia oficial".

Esta descalificación del discurso historiográfico y, muy particularmente, de ciertos tramos de la historia de América responde, sin duda, a la incidencia del factor

bres, como los Césares romanos decretaría esa muerte así, como tocado por el vértigo" declara Saldías, el primer historiador que reivindicó su figura histórica..." Enrique MOLINA. Una sombra donde sueña Camila O'Gorman. Barcelona, Seix Barral, 1982. p. 279.

⁸ Acl. N. del A.: Sobre los detalles de aquel memorable festejo, su concurrencia y la ganadería, véase Die Kultur der Renaissance in Italien de Jacobo BURCKHARDT". Abel POSSE. Los perros del paraíso. Buenos Aires, Emecé, 1987 p. 111.

ideológico. Este hecho no es nuevo ni exclusivo de la novela contemporánea. Baste recordar que el liberalismo determinó en la vuelta al pasado de los escritores románticos un rechazo por la tradición hispánica. La vuelta al pasado desde la contemporaneidad tampoco es inocente. Buena parte de la producción está signada por el materialismo y la utopía en sus más variadas versiones. Esto ha determinado que la mayoría de estas obras literarias no recreen, aún con una actitud crítica, el pasado sino que se asuman como una reescritura de la Historia desde la novela.

En todos los casos, la ideología confiere a la obra una carga operativa que trasciende el plano puramente estético o estrictamente histórico. Así lo confirma Tomás E. Martínez:

"La apuesta de las novelas que vamos a considerar es todavía más osada: no se trata ya de recrear el mundo ni tan siquiera, como pretendía la llamada literatura comprometida, de transformarlo revolucionariamente mediante la palabra. La apuesta reside en *cambiar la memoria de los hombres*"⁹

Semejante empresa supone, primero, el aprovechamiento del poder suasorio de la palabra poética de más amplio espectro receptivo que el ensayo histórico o el libelo y, segundo, una pretensión transformativa de serias consecuencias. Tal vez la explicación más clara la aporte otro escritor, el checo Milan Kundera, quien en *El libro de la risa y el olvido* anota:

"Para liquidar a las naciones, lo primero que se hace es quitarles la memoria. Se destruyen sus libros, su cultura, su historia. Y luego viene alguien y les escribe otros libros, les

⁹ Tomás Eloy MARTÍNEZ. "La batalla de las versiones narrativas" comunicación presentada en el I CAELI. Primer Congreso de Estudios de Literatura Iberoamericana. Buenos Aires, 1988. p. 2 [inédito].

da otra cultura y les inventó otro historic"¹⁰.

Cambiar la memoria de los hombres implica la disolución de la conciencia histórica sin la cual el hombre queda arrojado a un vacío que repugna a su naturaleza de ser en el tiempo, lo que posibilita que sea llenado con los frutos de la invención. Dada la íntima relación de Historia e identidad, la negación o alteración de la primera implica, necesariamente, la quiebra de la segunda.

Era pertinente sacar estas últimas consecuencias para descalificar los amonedados juicios, tampoco inocentes, que hablan de una vivificación de la Historia o de una humanización de los héroes en estas novelas. No señalar este hecho es dejar sin explicación la trivialización y la parodia en la reescritura de la Historia de América hecha desde la novela, porque sin atender a la carga ideológica de estos textos no es posible dar cuenta cabal de su sentido.

Conclusiones

Los caracteres del fenómeno sucintamente expuestos de la así llamada reescritura de la Historia marcan la distancia del mismo respecto del género conocido como novela histórica. Difícilmente pudiera hablarse de una continuidad del género que diera en la Argentina un corpus tan considerable como el que comprende desde la narrativa de Mármol hasta la copiosa novelística de Gálvez. Sin duda, la presencia de la Historia como materia crea un campo común con esta producción preexistente pero la formalización de la misma advierte ya de una intención ahistórica o contrahistórica en los textos contemporáneos.

Signada por la utopía, cuando ésta ya agoniza en Hispanoamérica, la novela contemporánea que ficcionaliza la materia histórica se emparenta, en su línea hegemónica, con las últimas formalizaciones de la novela suprarrealista

¹⁰ Milán KUNDERA. El libro de la risa y el olvido. Barcelona, Seix Barral, 1982. p. 227.

y con la variante postmoderna. En ambos casos la ficcionalización se centra más que en el acontecimiento en el personaje histórico pero, a diferencia de las obras clásicas antiguas y modernas que focalizaban al héroe por su carácter paradigmático, las obras contemporáneas apuntan a su desmitificación, rebajamiento o parodia. Es cierto que resulta difícil cuando no imposible al que sólo se ha dedicado a crear fábulas entender al héroe real capaz de producir hechos de tal magnitud que dieran como resultado el movimiento mismo de la Historia a través de radicales cambios como Colón, Bolívar o Rosas. Sin la grandeza de los creadores clásicos, sin respeto por el pasado hecho saber comprobable, aun cuando permanentemente cuestionable, esta novela que reescribe la historia constituye un epifenómeno más dentro de la producción actual que sólo en algunos casos resistirá el juicio estético de la Historia.

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

PRIMO LEVI: *El sistema periódico*. Madrid, Alianza Editorial, 1988. 252p., 20 x 12,5 cm.

La prestigiosa escritora española Carmen Martín Gaité pone al alcance del lector de habla hispana esta obra de Primo Levi en una excelente versión castellana, de claro y elegante estilo, editada en 1988 por Alianza.

El sistema periódico fue publicado en Turín en 1975. Su título alude a la ley periódica de los elementos químicos y su comportamiento en las combinaciones, dada a conocer en 1869 por el químico ruso Dimitri I. Mendeleiev. Levi, doctorado en química en 1941, armoniza en esta obra aquella su primera gran pasión juvenil, con su vocación por la literatura, creando esta pequeña joya en la que las relaciones químicas se convierten en símbolos de las más profundas relaciones humanas.

Autor poco conocido en nuestro medio, Primo Levi (Turín, 1919-1987) recibió en Italia numerosos premios literarios -Strega, Bagutta, Campiello, Viareggio, Prato, Sirmione-Catullo- en reconocimiento a su variada obra que incluye poesías, ensayos, cuentos y novelas. *Si no ahora ¿cuándo?*, *Historias naturales*, *La búsqueda de las raíces*, *Si esto es un hombre*, *Los hundidos y los salvados* son algunos de sus títulos. Por su condición de judío pasó diez meses en el campo de concentración de Auschwitz tras ser arrestado cuando formaba parte de un grupo de partisanos piemonteses. Después de esta terrible experiencia nació en él la necesidad de escribir, para liberarse de obsesivos recuerdos. *Es bueno contar penas pasadas* dice el epígrafe de *El sistema periódico*.

La obra consta de veintiún capítulos titulados con nombres de elementos químicos -metales, metaloides y gases nobles-: argón, hidrógeno, níquel, oro, nitrógeno... A través de ellos establece analogías originales entre sus comportamientos, cualidades y manipulación y los hechos de su propia vida. En el primer capítulo -"Argón"- evoca con ternura y suave ironía a sus antepasados, un grupo de judíos llegados desde España y establecidos originariamente en la campiña piemontesa. Lo poco que sabe de ellos los hace afines a

los gases inertes, especialmente en lo referente a su gusto por la especulación desinteresada, el discurso ingenioso. Nobles, inertes y raros: así como estos gases poseen una extraordinaria inercia química que los hace incapaces de combinarse con otros para dar sustancias compuestas, así esta comunidad vivió marginada de la historia: no fue importante ni rica ni especialmente activa o destacada en aspecto alguno como otras comunidades judías europeas. El relato de las anécdotas está acompañado por etimologías de vocablos hebreo-piamonteses, referidos particularmente a los nombres propios de los viejos tíos, abuelos y bisabuelos.

Sucesivamente recuerda en "Hidrógeno", "Zinc", "Hierro", y "Potasio", su juventud universitaria, en pleno Fascismo y con el recrudecimiento de la segregación racial. La descripción del comportamiento del zinc -fuerte en estado puro pero dócil ante los ácidos- le sugiere consideraciones filosóficas en relación con su condición de *impuro*, de la que no siente humillación sino por el contrario, valora las ventajas frente a la uniformidad impuesta por el Fascismo. Como en la tierra fértil, las impurezas son la puerta a las transformaciones, es decir, a la vida: ... *y yo empezaba a sentirme orgulloso de ser impuro.*

Para el joven futuro químico la Materia debía ser dominada para ser comprendida. Y comprender la Materia significaba conocer el Universo, paso previo indispensable al conocimiento de sí mismo. La influencia de su amigo Sandro, quien lo inicia en las actividades de montaña (esquí y alpinismo)-en "Hierro"- refuerza y enriquece sus convicciones, al ponerlo en contacto con la auténtica e intemporal '*Urstoff*', las rocas y el hielo de las montañas. Las duras pruebas a que se sometían los dos muchachos en sus escalamientos parecían anticipar el duro porvenir *de hierro* que les aguardaba. Sandro será el primer caído, en 1944, del Comando Militar Piamontés del Partido de Acción. Páginas intensamente conmovedoras, como lo son también las de "Vanadio", donde relata el reencuentro, por motivos profesionales, con uno de sus carceleros de Auschwitz, años después de su liberación. Levi le envía un ejemplar en alemán de su primera novela *Si esto es un hombre* en la que da testimonio de los horrores vividos en el campo de concentración. Recibe respuesta

y se produce un breve intercambio de largas cartas en las que Levi hace sus angustiosas preguntas: ¿Por qué Auschwitz? ¿Por qué los niños en las cámaras de gas? El no desea venganza, sólo quiere entender. Está dispuesto a perdonar y hasta a amar al enemigo, siempre que muestre arrepentimiento. Pero si el enemigo persevera en serlo, debe ser juzgado, no perdonado. Así, él puede comprender, casi con lástima, la conducta y las razones de su antiguo carcelero y enemigo: un hombre típicamente gris, opaco, ni infame ni heroico, de aquellos que jamás se enteran de nada. El autor no siente amargura ni odio, pero sí se percibe, como agazapado en lo recóndito de su ser, un dolor infinito e insuperable. El dolor que tal vez lo empujó a la muerte.

En otros capítulos -"Plomo", "Mercurio"- campea la pura imaginación, unida a cierto encanto poético en "Carbono", relato de las aventuras de un átomo de carbono.

El propio autor, al reflexionar sobre su obra, declara que no es un tratado de química ni una autobiografía sino una *microhistoria* de un oficio con sus miserias, triunfos y fracasos, como la historia que a cualquier persona le gustaría contar de su propia carrera, al verla llegar al final de su ciclo. Pero para nosotros lectores es mucho más que eso, porque nos revela una personalidad riquísima en valores humanos, en páginas elocuentes, plenas de vitalidad y humanidad; conmovedoras y *fascinantes* también a juicio del gran Italo Calvino, quien recibiera el libro con notable entusiasmo.

María Troiano de Echegaray

BIBLIOGRAFIA DE UN CENTENARIO: BENJAMIN JARNES

(1888-1988)

Cuando se haga la historia de la recepción de la obra jarnesiana se perfilarán, sin duda, las desigualdades de sus diferentes momentos. El primero, en la etapa previa a la guerra civil, cuando Benjamín Jarnés era un intelectual

reconocido, uno de los críticos más prolíficos del grupo de la *Revista de Occidente*, y colaborador de *La Gaceta Literaria*, *Luz*, *Crisol*, *La Vanguardia*, *La Nación* de Buenos Aires y de muchos otros periódicos y revistas de España y de América. Simultáneamente, iban apareciendo sus obras más importantes: *Locuro y muerte de Nadie* (1929), *Paula y Paulita* (1929), *Teoría del zumbel* (1930), *Viviana y Merlín* (1930), *Lo rojo y lo azul* (1932). Vendrá luego el corte abrupto de la guerra civil y el exilio y, luego, la reanudación dificultosa de su actividad intelectual en México, entre 1939 y 1948, fecha de su retorno a España, un año antes de su muerte en 1949. Bastante tiempo habrá de pasar hasta que comience el lento, irregular proceso de revaloración crítica de su obra, a comienzos de la década de los sesenta. Finalmente, el punto cimero de la celebración del primer centenario de su nacimiento en las Jornadas organizadas por la Institución Fernando El Católico de Zaragoza, entre el 27 y el 30 de setiembre de 1988.

No ha llegado aún la hora de un balance integral de este Centenario, pero ya puede registrarse -aparte de las Jornadas en sí mismas, las conferencias, artículos y notas periodísticas-, una considerable producción bibliográfica editada, precisamente, por la Institución antes nombrada bajo el cuidado de su Director, don Ildefonso Manuel Gil.

1. *Los Cuadernos jarnesianos*

En primer lugar, la serie de *Cuadernos jarnesianos* que recogen materiales inéditos o poco conocidos. Ante todo, hay que subrayar como actitud poco frecuente, el fervor de la propia familia de Jarnés; primero, su esposa Gregoria Bergua y su sobrino Enrique Jarnés, ya fallecidos y, luego, los supervivientes, su sobrina Milagrosa Jarnés Bergua y su sobrina política, María Antonia Castañer Segarra. A pesar de muy complejas circunstancias históricas y biográficas, conservaron cuidadosamente un importante archivo jarnesiano y, en ocasión de las Jornadas, lo donaron a la Institución Fernando El Católico donde los estudiosos tendrán

desde ahora acceso a fuentes originales para proseguir con la tarea de revaloración del hombre y de la obra.

Han aparecido hasta el momento siete *Cuadernos*¹, cinco de ellos contienen textos del propio Jarnés (1, 4, 5, 6, 7). El primero, *Benjamín Jarnés; Autobiografía*, incluye "Años de aprendizaje y de alegría", texto que encabezara la tercera versión de *Viviana y Merlín* (Ulises, 1930), y que ahora se reedita con notas de Ildelfonso-Manuel Gil y se lo complementa con "Otros textos autobiográficos" que proceden de un cuaderno manuscrito fechado en Limoges, entre febrero y el 21 de abril de 1939, en la primera etapa del exilio de Jarnés. Se trata, en ambos casos, de textos fragmentarios y no de una biografía continuada, aunque en "Años de aprendizaje y de alegría" se advierte una mayor organicidad.

El *Cuaderno* número 4 se titula *Desierto profanado* y corresponde a los apuntes de una novela inédita, situada en Madrid y en una ciudad manchega, durante la guerra civil. Se hallaba en un voluminoso original mecanografiado que contiene, además, los materiales de los *Cuadernos* 5, 6, 7. En el número 5, *Paseos por Francia*, Jarnés describe, primero, un viaje por ese país -ciudades entrevistadas, recuerdos de lecturas-, una visita al cementerio del Père Lachaise, paseos a las orillas del Sena, visitas al Museo del Louvre y al Museo del Hombre, a Notre Dame. Incluye otros re-

1 Benjamín JARNÉS. Autobiografía. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1988. Cuadernos jarnesianos 1. 24 p. 24 x 17 cm.; Marcelino ARTIEDA y Jacinto MONTENEGRO. Benjamín Jarnés: el estudiante y su entorno escolar. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1988. Cuadernos jarnesianos 2. 38 p. 24 x 17 cm. Ildelfonso-Manuel GIL. Ciudades y paisajes aragoneses en la obra de Benjamín Jarnés. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1988. Cuadernos jarnesianos 3. 73 p. 24 x 17 cm. Benjamín JARNÉS. Desierto profanado. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1988. Cuadernos jarnesianos 4. 51 p. 24 x 17 cm. Id. Paseos por Francia. Institución Fernando El Católico, 1988. Cuadernos jarnesianos 5. 60 p. 24 x 17 cm. Id. Alta mar. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1988. Cuadernos jarnesianos 6. 43 p. Id. Miguel de Unamuno; Antonio Machado; García Lorca. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1988. Cuadernos jarnesianos 7. 54 p. 24 x 17 cm.

cuerdos de lecturas -*Candide* de Voltaire-, un encuentro con Baroja y, en todo ello, esa integración de arte y vida tan característica de la obra de Jarnés.

El *Cuaderno* número 6, *Alta mar*, corresponde a las memorias de viaje entre Francia y México, según una percepción lírica, fragmentaria, con trasposiciones mitológicas, en el estilo del mejor Jarnés, pero que reconstruye a la perfección el clima de encierro, alienación, incertidumbre, pesimismo en que viven los viajeros, naufragos, emigrantes, "hombres desconcertados, desconectados", en un Arca de Noé.

El *Cuaderno* número 7, *Miguel de Unamuno; Antonio Machado, García Lorca*, contiene, además de breves artículos sobre estos autores, "De Buffon y el estilo" y "Madrid". Los cuatro primeros corresponden a textos de colaboraciones publicadas en *La Nación* de Buenos Aires entre 1937 y 1938.

Resta dar cuenta de los *Cuadernos* número 2 y 3. El primero de ellos, *Benjamín Jarnés: el estudiante y su entorno escolar* es obra de Marcelino Artieda y Jacinto Montenegro, profesores de la Universidad de Zaragoza. Contiene una descripción detallada de su época de estudiante en el Seminario y en la Escuela Normal de Maestros de Zaragoza, con transcripción de documentos y una síntesis de la Memoria correspondiente a sus Prácticas Pedagógicas, fechada en junio de 1916. Los autores completan su texto con notas bibliográficas, algunas de gran interés.

El *Cuaderno* número 3 contiene el texto de *Ciudades y paisajes aragoneses en la obra de Benjamín Jarnés*, de Ildelfonso-Manuel Gil, amigo de Jarnés y gran conocedor de su obra, y organizador de estas Jornadas. Se trata de una nueva versión de un trabajo aparecido en el volumen VI del *Archivo de Filología Aragonesa* en 1956. Ya en su momento la información allí suministrada resultó de gran valor para quienes trabajamos en la obra jarnesiana cuyas alusiones espaciales, tanto por el alto grado de reelaboración estética a que había sido sometida la materia real, como por la difícil identificación de esta misma, exigían una ardua labor interpretativa. Sólo Gil, con su dominio del tema y su conocimiento de la persona del autor y de los escenarios aragoneses podría haberlo escrito. Sin duda,

ha sido un gran acierto la publicación de esta nueva versión.

La serie no se agota con estos Cuadernos pues ya se preparan otros y, entre ellos, los que recogerán el material de las Jornadas de Zaragoza.

2. Tres nuevos estudios sobre Jarnés

Pero el aspecto más significativo de la celebración del primer centenario es, sin duda, la aparición de un núcleo de jóvenes críticos gracias a los cuales se superará definitivamente lo que ha llamado Ricardo Gullón "el escándalo Jarnés", el de su injusta postergación. Tres pequeños volúmenes, publicados por la Institución Fernando El Católico, representan cabalmente esta nueva producción.

El primero es el *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*,² de Juan Domínguez Lasierra, periodista, cuentista y ensayista zaragozano: un excelente prólogo de menos de cuatro páginas, resume lo fundamental de la historia de la revaloración crítica de Jarnés desde los años sesenta y describe el carácter y límites de su propio intento que considera, quizá con excesiva modestia, "un paso inicial que aspira a la consecución de su bibliografía completa". La primera parte cataloga la obra de Jarnés y la segunda, los estudios sobre la misma. En ambos casos sigue un orden cronológico. Uno de los aspectos más valiosos de este *Ensayo* consiste en la inclusión de lo que Díez-Canedo llamara la "prehistoria de Jarnés", sus colaboraciones primeras en periódicos aragoneses de difícil acceso o actualmente inhallables. Completa con una cronología y un repertorio de publicaciones periódicas en las que colaboró el autor aragonés. Trabajo hecho con paciencia, rigor y excelente criterio, perfectible como su propio autor lo indica, y como lo son, sin excepción alguna, todos los estudios de esta índole.

El segundo libro es *La pasión fría; Lirismo e ironía*

2 Juan DOMÍNGUEZ LASIERRA. Ensayo de una bibliografía jarnesiana. Institución Fernando El Católico. 1988. 138 p. 21 x 13 cm.

en la novela de Benjamín Jarnés³, de Jordi Gracia García, Licenciado en Filología y autor de varios trabajos sobre literatura española. Entra a fondo en arduas cuestiones genéricas y revisa afirmaciones anteriores de la crítica acerca de la índole, tan compleja, de la narrativa jarnesiana. Inteligente análisis de la teoría y de la crítica y, a la vez, excelente lectura de los textos. Se inclina -ya lo anticipa el título-, por una interpretación a partir de las categorías de lo lírico-irónico apoyado en lo sensual e intelectual. Desde esos presupuestos estudia los temas y las técnicas -punto de vista, espacio, tiempo, estructura, personajes- y supera luego el estadio analítico con una reconstrucción interpretativa inobjetable.

El tercer libro, *La Venus jánica*⁴, de César Pérez Gracia, entra de lleno en el tema de la mujer en la obra de Jarnés, el cual, bastante tratado ya, es mucho más que un tema y no estaba agotado. Pérez Gracia ha encarado la única vía posible de renovación crítica: la relectura de los textos. En esta hora de aguda intoxicación metodológica se ha animado a hacer *ensayo crítico*, un género aparentemente desprestigiado, pero que hoy resurge con enorme vigor.

Algunos habíamos hablado de la *nutrida galería de encarnaciones de la imagen colectiva de la mujer* y él, mediante su lectura en profundidad, ha logrado desentrañar catorce figuras femeninas que por su carácter dual, por sus desdoblamientos y metamorfosis, por sus proyecciones míticas, literarias y pictóricas, multiplican en mil espejos lo eterno femenino.

Además, Pérez Gracia le ha sabido dar el máximo relieve a uno de los rasgos centrales de la obra jarnesiana: su unidad y su enorme variedad. Si la indagación sobre la vida es su eje principal, en torno de él giran tiempos

3 Jordi GRACIA GARCIA. La pasión fría: Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés. Zaragoza. Institución Fernando El Católico, 1988. 129 p. 21 x 13 cm.

4 César PEREZ GRACIA. La Venus jánica. Zaragoza. Institución Fernando El Católico, 1988. 109 p. 21 x 13 cm.

y espacios y se metamorfosean constantemente personajes y situaciones. El elemento autobiográfico, el dato real, la transfiguración mítica sobre el trasfondo de la cotidianidad urbana o en la fusión panteísta con la naturaleza, todo conduce a la revelación del misterio de la vida y a su diosa hermética, la Venus jánica reencontrada fatalmente en cada recodo del camino de la lectura.

En suma, un libro singular, de gran penetración crítica, sustentado en una asombrosa variedad de lecturas. A la vez, Pérez Gracia le ha rendido a Jarnés el homenaje mejor: ha demostrado con su obra que es posible la continuidad de un ejercicio crítico fundado en la sensibilidad, la penetración, la originalidad, la audacia y la independencia en el juicio.

Emilia de Zuleta

RAFAEL LAPESA: *De Ayala a Ayala*. Madrid, Istmo, 1988. Colección Bella Bellatrix. 359 p. 22,5 x 14,5 cm.

Diecisiete trabajos de Rafael Lapesa, publicados a lo largo de cuarenta años y, ahora, revisados y corregidos, componen el presente volumen. Superando los actuales vaivenes metodológicos, la lección de su rigor científico, su sentido histórico y su agudeza interpretativa sigue reafirmandose en un humanismo integrador cuyo perfil se define en la *Advertencia preliminar*: "No tengo fe ni esperanza en los análisis que pretenden comprender creaciones literarias prescindiendo del creador respectivo; por eso prefiero seguir manteniéndome en la línea de las humanidades no deshumanizadas" (p. 7). Por ello, pese a su diversidad, todos estos estudios convergen en un enfoque de la naturaleza de la obra literaria que abarca tanto los temas y las formas como el proceso de su génesis y su inserción en el ámbito social y cultural originario.

El primer trabajo, sobre el Canciller Pero López

de Ayala, data de 1943-1944 y fue publicado en la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, dirigida por G. Díaz-Plaja, pero ahora se actualiza con los resultados de la investigación posterior, propia y ajena. El segundo, sobre las *rimas penitenciales* del *Rimado de Palacio* del mismo autor, está fechado en 1986, lo cual es indicio de la continuidad de su interés por el tema. (Advertimos, en una nota al pie, que existe una edición inédita de este poema que él mismo preparara en 1943-1944, en colaboración con quien fuera su mujer, Pilar Lago de Lapesa). Este tipo de poesía, pese a que todos sus elementos pueden ser rastreados en la tradición anterior, constituye, según esta lectura de Lapesa, "un grito espontáneo y directo que arranca de una situación personal dramáticamente vivida" (p. 45). Simultáneamente, este testimonio personal constituye la mejor descripción del hundimiento de la sociedad medieval.

A continuación viene un estudio de las *Consolatorias* de Gómez Manrique en sus aspectos filosóficos, retóricos, lingüísticos y estilísticos, el cual culmina también en la ponderación de la verdad humana y los aspectos afectivos que contienen. Un prólogo al *Diálogo de la lengua*, detallado examen de su doctrina lingüística y literaria, se orienta, de modo análogo, a desentrañar el espíritu de su autor y a la reconstrucción de su ambiente social.

Otros trabajos corresponden a otra de las vertientes principales de la obra anterior de Lapesa: el estudio de lo que él prefiere denominar *descendencias*. No se trata del registro reductivo de las fuentes de un determinado texto, sino de la exploración delicada de la *continuidad* y *variación* en los estratos temáticos, estructurales, estilísticos, afectivos. Tal es el caso de "La descendencia hispano-portuguesa de una canción petrarquesca: de Garcilaso a Camoes y Cervantes", "*Enfados y contentos* en la poesía del siglo XVI" o "Tradición literaria de un poema teresiano". En el segundo de los trabajos mencionados, el rastreo de una tradición temática se enriquece con una utilísima caracterización de las formas genéricas mencionadas en el título las cuales, a juicio de Lapesa, constituyen antecedentes capitales de la picaresca, del perspectivismo de Cervantes, de la poesía satírico-jocosa de Góngora y

de la caricatura sarcástica de Quevedo. Con respecto al poema teresiano -se trata del que comienza: "Vuestra soy, para Vos nació:/¿Qué mandáis hacer de mí?"-, establece su antecedente en un villancico de Juan de Meneses y examina detalladamente el proceso mediante el cual se lo contrahace a lo divino. Añade, además, algunas referencias a su pervivencia en la tradición oral y a su vinculación con *Dios de amor*, un texto de Juan Ramón Jiménez. Como en otros trabajos suyos, el enfoque comparativo no se agota en el mero registro de filiaciones y semejanzas, sino que ahonda en los perfiles originales que definen la naturaleza de la obra literaria nueva.

Un carácter análogo tiene su estudio "Tres poetas ante la soledad: Bécquer, Rosalía y Machado" que se inicia con una primera consideración de la importancia que dicho tema tiene en las *Rimas* -aunque nunca se lo mencione explícitamente-, sigue con un rastreo que desentraña -por vez primera-, la configuración completa del mismo en la obra inicial de Rosalía de Castro, *La flor*, y cierra con un deslinde de semejanzas y diferencias entre Machado y los anteriores.

El método de abordaje de una obra desde el ángulo lingüístico y estilístico que se proyecta luego a los aspectos literarios y a la cosmovisión de su autor, que había conducido a los grandes libros de Lapesa sobre Garcilaso y Santillana, demuestra nuevamente su eficacia en el caso de "Lenguaje y estilo de Calderón", una exposición perfecta en su equilibrio entre los aspectos generales y los específicos. Más concreto es aún el punto de partida de un trabajo indispensable desde su primera aparición en 1978, "El sustantivo esencial en la poesía de Jorge Guillén", verdadero modelo de cómo el análisis del sistema lingüístico de un autor puede concluir en la caracterización completa de su obra. ¿Por qué poeta esencial?, se pregunta Lapesa, recogiendo una afirmación primera de Amado Alonso, repetida por la crítica posterior, y consigue dar una respuesta cabal, una de las mejor fundadas hasta el presente.

Finalmente, otros trabajos sobre Vicente Aleixandre, Elena Quiroga y Francisco Ayala, desbordan su origen ocasional-recepciones académicas, presentación de obras

concretas-, para convertirse en piezas completas en sí mismas y sugeridoras de futuras exploraciones.

Ocioso sería ponderar el rigor de estos trabajos; más aún, su claridad que prolonga la mejor tradición del discurso crítico hispánico en una etapa de formulaciones abstrusas que traslucen la confusión teórica y el desorden metodológico. En suma, nuevamente hemos oído la voz de un gran maestro.

Emilio de Zuleto

UMBERTO ECO: *Il pendolo di Foucault*. Milano, Bompiani, 1989. 509p. 24 x 15 cm.

Solemne fue la presentación de *El péndulo de Foucault*, la última novela de Umberto Eco, en la Feria del Libro de Francfort, en octubre de 1988, justamente dedicada a la producción editorial italiana. Después del enorme éxito mundial de *El nombre de la rosa*, con esta novela muy discutida Umberto Eco vuelve a ocupar el primer lugar como autor del libro más vendido semanalmente en las librerías italianas.

El péndulo de Foucault es un grueso volumen de 509 páginas más los índices, dividido en diez partes (que corresponden a los zefirots de la Torah hebraica) y en ciento veinte capítulos. Páginas muy densas en las cuales el autor, bajo la apariencia de una novela de 'suspense', presenta con mucha generosidad cualquier problema posible, incluso los de actualidad. Nos encontramos frente a un monumento de sabiduría cultural y literaria, pero con altos y bajos: alta cultura y crónica barata al mismo tiempo; lenguaje elevado y expresiones descuidadas, todo mezclado y ofrecido en abundancia, a tal punto que el lector un poco se divierte, otro poco se irrita y se aturde; se apasiona, por momentos interrumpe la lectura con ganas de dejar pero después, como deber social, termina el libro y con cierta satisfacción.

*Fue en ese momento que vi el Péndulo. La esfera, móvil en el extremo de una cuerda larga fijada en la bóveda del coro, describía sus amplias oscilaciones con isócrona imponente. Así empieza el libro. Esta esfera de 28 kilos, suspendida de un hilo de 68 metros, sirvió al físico francés Jean Bernard León Foucault (1819-1868) para demostrar la rotación de la tierra. La esfera marcaba, con un punzón, su paso sobre una alfombra de arena tendida en el suelo. Con el trascurso de las horas, por el movimiento de la tierra, el punzón trazaba nuevas 'roggiere' sobre la arena mientras el péndulo seguía oscilando de manera isócrona. El experimento fue realizado la primera vez en París, en 1851, en un sótano; después en el *Conservatoire des Arts y Metiers*, de París y, finalmente, bajo el Panteón. Desde 1855 está en medidas reducidas en el citado *Conservatoire*.*

Es allí donde en la noche del 23 de junio de 1984 empieza y concluye la complicadísima trama circular de la novela. Mientras *El nombre de la rosa* se desarrolla en siete días, en un espacio bien definido y en un año preciso, es difícil definir las unidades de tiempo, lugar y acción de *El péndulo de Foucault*. En lo que se refiere al hilo conductor del argumento, el relato avanza desde el inicio de los años setenta hasta 1984, entre una editorial de Milán y el museo de París en el cual está expuesto el péndulo, con un paréntesis sin importancia situado en Brasil. Pero también se desarrolla entre 1943 y 1945 en un pueblo de Piamonte; desde el siglo II después de Cristo hasta hoy a través de las vicisitudes del saber hermético; desde 1300 hasta el 2000 siguiendo el recorrido de los Templarios y los Rosacruces por la conquista del mundo.

Los personajes principales son tres: Diotallevi, el más viejo; Iacopo Belbo y Casaubon, el narrador en primera persona. Los tres, redactores de la editorial Garamond, se contactan, por motivos profesionales, con autores que se ocupan de ciencias ocultas, sociedades secretas, complots cómicos. Los redactores inventan, por jugar, un plan, un complot por medio del cual se podría conquistar el dominio del Universo y penetrar el secreto de Dios y de la Naturaleza. Por exceso de diligencia, de celo, los tres poco a poco se olvidan de todo, pasiones, esposas, novias,

hijos. Para ellos sólo interesa el plan; un juego muy inteligente ya que hay quien cree en la fantástica construcción de los tres intelectuales. Pero empiezan las desgracias y los tres terminan víctimas de su mismo juego. Dos mueren; uno de ellos, Belbo, colgado del péndulo de Foucault en un museo de París teatro de cruentas escenas como en un Grand Guignol. Casaubon, único espectador, escondido primero en un periscopio, después en un pequeño modelo preparatorio de la Estatua de la Libertad, asiste horrorizado a esa orgía oscura.

Cuarto protagonista son los Templarios, los Caballeros del Templo de Jerusalén conquistado por los Cruzados en 1118; en pocos decenios adquirieron importancia en el mundo de la época y por este motivo Felipe el Hermoso, en 1307, suprimió la Orden. Pero, según la leyenda, los Templarios lograron sobrevivir clandestinamente a lo largo de los siglos y -a distancia de ciento veinte años entre uno y otro- vuelven a encontrarse. La última cita, en 1944, en un lugar secreto de la superficie del planeta desde el cual se proponen dominar y determinar el clima de todo el mundo.

Para que los tres redactores protagonistas puedan encontrar el código del Plan, Eco -con ritmo barroco- introduce la historia del mundo a través de una serie de ritos enigmáticos, disputas teológicas, controversias esotéricas; una construcción laberíntica, enciclopédica, grotesca, un homenaje explícito al '*feuilleton*' de Sue. En este complot están comprometidos casi todos los personajes de la historia medieval y moderna: San Bernardo, Felipe el Hermoso, Los Masones, los Rosacruces, el Conde de San Germán, Descartes, los Jesuitas, Napoleón, De Maistre, Hitler... y movimientos como el racionalismo, el Misticismo, la Resistencia, el 68, la P. 2.

Con mucha inteligencia, para evitar que nos perdamos en este laberinto cuya completa topografía está hecha de innumerables trayectos además de los caminos principales, Eco logra que el lector vuelva cada tanto al motivo principal de la trama y, al mismo tiempo, trata de no cansar a quien podría aburrirse, con un clima de '*suspense*' que siempre preanuncia algo novedoso; se crea así el *síndrome de la sospecha*:

"Hay una enfermedad que se apodera de la cultura y de la política de nuestra época. Por este motivo he escrito el *Péndulo...* para denunciarla. Es una enfermedad de la interpretación que ha influido, sobre todo, en la teología, en la política, en la vida psicológica. Su nombre es el *Síndrome de la sospecha*."

Así, empujado por la sospecha, Eco logra conectar con hilos muy sutiles las mil y una presencias de distintas ideologías, a través de conexiones, ya que para él cualquier dato se hace importante si se relaciona con otro. *Lo conexión cambia la perspectiva. Hace pensar que cada apariencia del mundo, cada voz, cada palabra escrita o dicha no tiene el sentido más evidente, sino que nos habla de un secreto. El criterio es simple: "sospechar, sospechar, sospechar"*.

Libro terriblemente críptico, difícil para el lector a partir de las primeras páginas. Alguien dijo que el lector merece un premio. Eco, en efecto, tiene predilección por largos registros de personas y cosas, digresiones (a veces muy breves como aforismos; a veces largas, casi cuentos en un cuento); descripciones, citas de distinta procedencia, grabaciones de la computadora, reproducciones de documentos verdaderos y falsos, ilustraciones. Todo un material que revela el gusto por la cultura y por la erudición, preferentemente medieval; un collage de citas, préstamos, plagios, una convivencia entre cábala y computación, entre magia y ciencia.

El estilo también se caracteriza por virtuosismos; variaciones lexicales barrocas, abstrusas, que afirman y niegan al mismo tiempo; una terminología oscura para el lector común. Sin embargo hay que destacar la intensidad eficaz de los diálogos, la agilidad en el desarrollo de los distintos hilos novelescos.

Desde la aparición del libro, la crítica está dividida en pro y en contra. Así, junto a juicios como *novela de gran movilidad escenográfica, máquina prodigiosa de diabólica habilidad; cuento divagatorio, laberíntico, enciclopédico*, encontramos otros durísimos, *Flagelo fabulatorio que deforma, disocia, ofende (Osservatore romano); Bufonería, super-*

ficcionalidad, deformación (Pietro Citati). Para Eco es un dogma no responder a los reparos de los críticos ni a las observaciones de muchos lectores que han señalado errores y omisiones, inevitables a lo largo de las 500 páginas del libro.

En conclusión: obra difícil, de reflexión existencial, en la cual la trama sutil de la novela funciona como el motor que anima la enorme masa de erudición. De esta manera, escribe Alberto Moravia, *Eco quiso instruir divirtiendo y divertir instruyendo*.

Isolina Dovaro de Varoli

RICCARDO CAMPA. *La scrittura e la memoria*. Istituto della Enciclopedia-Direzione generale delle Informazioni dell'Editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica. Presidenza del Consiglio dei Ministri. s/f 192 p., 17 x 24 cm.

Con este título se inaugura la Colección de Historia y Cultura que publican en forma conjunta dos prestigiosas editoriales italianas: el Instituto de la Enciclopedia y la Presidencia del Consejo de Ministros a través de su Dirección General de Informaciones Editoriales y de la Propiedad literaria, artística y científica.

El tomo comprende cuatro ensayos sobre cultura contemporánea presentados en ocasión de la 13ª Feria Internacional del Libro en su edición dedicada a "El Universo de Jorge Luis Borges". La misma fue programada por la Embajada de Italia en Argentina y el Instituto Italiano de Cultura con sede en Buenos Aires, y se desarrolló en esta ciudad entre el 27 de marzo y el 13 de abril de 1987.

El profesor italiano Riccardo Campa, autor de los ensayos, es un brillante y reconocido intelectual, catedrático de historia del pensamiento político en las universidades de Nápoles y Bolonia. Se desempeña desde 1987 como Di-

rector del Instituto Italiano de Cultura en Buenos Aires y como Consejero cultural de la Embajada de Italia en nuestro país.

Amigo personal de Borges, escribió con él *La melancolía de Epicuro* de próxima publicación en Francia e Italia, y numerosos ensayos sobre el pensamiento borgiano: *Vaga eufonía. Temas borgianos en la cultura contemporánea* y *Los despojos de Séneca. Reflexiones en penumbra con Jorge Luis Borges*, entre otros.

El extenso ensayo que abre el libro y le da título, *La escritura y la memoria*, es una sugestiva meditación a la manera de Borges. Campa reseña una historia de la compleja simbología y los significados del "libro" y la "biblioteca". Lo hace a partir del tema de la "legibilidad del mundo" propuesto por Hans Blumenberg en *Die Lesbarkeit der Welt*.

El libro es presentado como metáfora de la naturaleza. Elemento esencial del mismo es la fuerza de comprender o, por lo menos, de dar a entender -como unidad- cosas dispares, lejanas, contradictorias, extrañas o familiares, cualquiera sea la materia sobre la cual se proyecta esta unidad. El libro es también 'onografía' de la existencia: ser registrado en un libro significa incluirse en el número de las fuerzas de la historia o del recuerdo. Como metáfora del mundo permite perpetuar la memoria de fragmentos de pensamientos que la cultura oral sedimenta y transmite como simple entretenimiento de la fantasía y la imaginación. Permite transponer la naturaleza en la praxis, en la experiencia; y ésta en la teoría. Por ello el libro es también una construcción colectiva aunque su autor sea singular; se refiere a una comunidad cuya lengua representa sustancial y verbalmente.

A lo largo de la historia, el libro de la naturaleza coincidirá o se contrapondrá al libro de la erudición, según los propósitos del hombre y las reacciones del mundo de las cosas. Entre escritura y ciencia habrá siempre una relación dinámica, continuamente cambiante. Campa analiza las relaciones entre el libro de la naturaleza y el libro del mundo de los hombres, desde el Antiguo Testamento, Nicolò Cusano, Galileo y Kepler, a Spinoza, la Reforma y Contrarreforma, Gracián, Leibniz y Humboldt... *Entre el hombre*

religioso y el hombre económico, entre el hombre antiguo y el hombre moderno la diferencia patrimonial que los distingue está dada por el libro.

De los dos ensayos siguientes, *La confutabilidad de los hechos del mundo* señala al lector la deformación de la realidad social, a partir de la crisis de la civilización. *La ficción y el engaño* retoma el tema de la escritura abarcando una vasta gama de cuestiones de lógica, metafísica, religión, y concluye con una reflexión sobre las revoluciones científicas de la Edad Moderna, sus lenguajes y las filosofías subyacentes.

El cuarto y último ensayo, *La abstracción y el dolor*, reproduce el texto de una ponencia leída en Roma en mayo de 1985. Campa analiza en forma comparativa los universos imaginativos, fantásticos y artísticos de Borges y Ernesto Sábato. Para Campa la literatura fantástica argentina y su vertiente existencial constituye una manera de vislumbrar una nueva cultura de relación entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y el artificio. Así lo había declarado también en una interesante entrevista que le hiciera Antonio Requeni, a la cual tuvimos acceso por "La Prensa".

El conjunto de los cuatro ensayos es presentado por una nota editorial del Director general de informaciones, Stefano Rolando, quien destaca la ocasión en que se publica el libro, junto con el renacer de las relaciones amicales ítalo-argentinas. A continuación Vincenzo Cappelletti, Director general de la Enciclopedia Italiana, subraya en su Prefacio la fecundidad de este reencuentro con América Latina. Estos trabajos densos, sin concesiones del profesor Campa, constituyen una manifestación concreta de las iniciativas culturales italianas en Hispanoamérica, según la nueva política de difusión recientemente implementada. Representan sobre todo un homenaje a la memoria de Borges, captado como ideal referente de toda Hispanoamérica, por eso mismo verdadero interlocutor en esta búsqueda de un nuevo sentido de la historia. Porque Campa, como otros estudiosos italianos, está convencido de que es aquí, hoy, en nuestra literatura, donde se puede encontrar una

versión antropológica de los procesos de transformación de la ciencia europea.

Es de destacar la impecable, refinada presentación del libro cuya tapa ilustra una bella reproducción del *Ritratto di gentiluomo nel suo studio* de Lorenzo Lotto.

María Troiano de Echegaray

GIOVANNI VERGA: *Los Malavoglia*. Traducción de María Teresa Navarro. Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, 394 p., 11 x 18 cm.

Ediciones Cátedra presenta una nueva versión castellana de *I Malavoglia*, la novela de Verga que, junto a *Los novios*, señala la mayor contribución italiana a la novelística europea tradicional. Responsable de la reciente traducción es la distinguida docente española María Teresa Navarro.

Una extensa experiencia universitaria, varias traducciones y ensayos, todos trabajos en el campo de la italianística, respaldan la calidad de la traducción. Es uno de los aciertos de la Editorial en pro de la difusión, en nuestra lengua, en forma sistemática, de textos cuya perdurabilidad asegura su interés actual y constituye un significativo aporte a la actividad intelectual.

Nosotros compartimos el criterio de que la traducción de textos literarios debe estar a cargo de personas que conozcan a fondo el pensamiento, el lenguaje y el estilo de los autores. Traducir —afirmaba Joaquín Arce— no es simplemente volcar palabras de una lengua en otra sino trasladar datos de cultura. La profesora Navarro manifiesta estar particularmente dotada de competencia para el texto verguiano. Su traducción, de excelente estilo, es, sin duda, la culminación de una asidua frecuentación del autor, lo que ha facilitado el manejo de los elementos cotextuales, los internos al lector, tanto como los contextuales o sea los vinculados a la realidad extralingüística.

En realidad, la novela de Verga que ponía al alcance de hispanófonos la Colección Austral, parecía exhausta. La traducción de Cipriano Rivas Cherif, de 1921, distanciaba el texto: el lector argentino perdía la intensidad y el dramatismo vibrante con que Verga narra la vida de esta familia de pescadores sicilianos que lucha sin tregua contra todas las desgracias que acosan su existencia. Conspiraban contra la lectura placentera y la comprensión correcta giros demasiado castizos; vocablos, proverbios, una onomástica casi sin sentido para nosotros. La lectura, así, se hacía cuesta arriba por elementos exógenos al texto.

La traducción de María Teresa Navarro -como la ya mencionada de Rivas Cherif, la de Giuseppe Di Stefano (en *Maestros Italianos*, Vol. III, Barcelona, Planeta, 1969) y la de Luciana Daelli (Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1972)- es un ejemplo interesante de los problemas que un mismo texto presenta según sea leído en Italia, en España o en Hispanoamérica y de las técnicas diferentes de lectura y de explicación que él impone al docente. La de María T. Navarro es, también, un ejemplo de soluciones criteriosas. Desde el mismo título, traducido otras veces como *Los Molasangre*, que ella mantiene fiel al original evitando así connotaciones negativas que pudieron afectar la recepción de la novela en el ámbito hispánico.

Cuestión primaria para una lectura crítica es tanto la comprensión de lo lingüístico como lo que se refiere a usos, costumbres, al mundo de la religión y al trasfondo histórico actuantes en grados y modos diversos. Para facilitar el acceso a estos significantes, la traductora incluye a pie de página notas valiosas, algunas explicativas, otras bibliográficas, para indicarnos los estudios más serios o dónde profundizar aspectos.

La misma estudiosa explica las pautas de su trabajo. El deseo de no falsear la obra original, de respetar su ritmo interno guía los criterios para decidir la puntuación, el uso de pronombres alocutivos de familiaridad y de cortesía; los nombres, los apodos, los toponímicos. Las variantes para traducir modismos, refranes, adivinanzas, maldiciones, exclamaciones, indicadores temporales que elige la profesora Navarro son, siempre, las apropiadas y mantienen su valor

dentro del texto. Se transmite también la fuerza expresiva del indirecto libre y de los injertos dialectales tan de Verga y tan originales. En resumen, arduo es el trabajo de expresar realidades sicilianas e italianas para un lector español con los elementos léxicos más ajustados. La dificultad que ofrecen dos lenguas, dos literaturas, dos culturas tan parecidas y, sin embargo, tan distantes; lo sabemos: un campo de trabajo de engañosa facilidad.

El libro viene precedido por una introducción muy completa que ubica con pertinencia el texto en el contexto histórico y literario y en la producción verista y verguiana. Una selección bibliográfica exhaustiva y la documentación referida a la fortuna del autor italiano en España, a las traducciones de Verga al español permiten acceder al estado de la cuestión. Todo indica una dinámica de trabajo seria y entusiasta, común al joven grupo de italianistas españoles.

Gloria Galli de Ortega

ITALO CALVINO: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio.* Milano, Garzanti, 1988. 121 p., 14,5 x 22 cm.

Caso curioso el de este libro que según las encuestas ha batido los récords de venta en Italia y Francia durante la segunda mitad de 1988. El autor, en ésta, su obra póstuma, está en su mejor nivel. Un Calvino inquieto, perspicaz, de múltiples intereses explora el mundo que le pertenece, el propio y el ajeno. Porque nada de lo que ocurre en el universo de la creación le es indiferente. A los sesenta y dos años, con tantos libros leídos y escritos, acepta todas las ideas sin excluir ninguna. Va más allá todavía: apenas considera una propuesta le parece la opuesta más seductora. Así, sus reflexiones cobran un movimiento vertiginoso. El de Calvino es un espíritu polar siempre manifiesto, en vida y obra. Un espíritu que no se detiene jamás, que intenta

nuevas formas, que adopta otras ópticas aunque esa marcha continua pueda suscitar angustia o desesperación.

El mismo Calvino, mientras preparaba estas clases magistrales, en las conversaciones cotidianas con los amigos, se refería al material como las *lecciones americanas*. Eran las clases que debía dictar durante el año académico 1985/86 en la Universidad de Harvard, en Massachusetts. En junio del año anterior había sido oficialmente invitado a participar en las Norton Poetry Lectures. El primer italiano que accedía a esa cátedra libre desde 1926, cuando había sido instituida. Lo habían precedido ilustres exponentes de la música, la poesía, las artes figurativas: T. S. Eliot, Igor Stravinsky, Pedro Henríquez Ureña, Octavio Paz, Borges. Inesperadamente, en setiembre de 1985, en Siena, sufrió un ictus cerebral; una semana después Calvino moría. Su mujer encontró los manuscritos sobre el escritorio, en perfecto orden, cada conferencia en una carpeta transparente; el conjunto de las cinco terminadas en una carpeta rígida lista para ser colocada en la valija. De la sexta, únicamente unas notas: durante su estadía en E.E.U.U. prepararía la clase dedicada a la *coherencia*.

A tan sólo quince años de un nuevo milenio, cuando se cuestionan valores, ideales, certezas, hasta la posibilidad de supervivencia del libro, Calvino reafirma su fe en el futuro de la literatura. Está convencido de que hay cosas que sólo la literatura —con sus medios específicos— puede brindar. Un escritor coherente durante cuarenta años de producción; desde los comienzos venía manifestando conceptos semejantes; basta recordar sus ensayos de la década del cincuenta.

Por esa misma razón, al afrontar la elección del tema que las "Norton Lectures" dejaban a su entera libertad, Calvino decidió dedicar estas clases a examinar los valores o cualidades, los atributos, la especificidad de la literatura para ofrecer *propuestas para el próximo milenio*, explícita explicación del subtítulo de la obra que nos ocupa. Como si Calvino intuyera su muerte cercana y decidiera, conscientemente, dejarnos un testamento.

Esos valores que de un modo especial le interesan son *ligereza, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad*.

Capítulo a capítulo Calvino sostiene las razones de cada atributo. Analiza con lucidez y seriedad la trama íntima del proceso creador que él mismo viene cumpliendo y deduce que su dinámica, la mayoría de las veces, ha sido una sustracción de peso en el razonamiento o en los medios expresivos; otras veces, una forma casi mágica de escandir el ritmo respetando la economía expresiva del relato. Exactitud es definición de formas, nitidez de imágenes; precisión del léxico, la mente y la imaginación a oponer a la pérdida de forma que se constata en la vida. Más adelante, analiza el poder de pensar por imágenes cercado hoy por hoy por el avance descontrolado de una *civilización de la imagen*. Finalmente, el conocimiento como multiplicidad ejemplificado en la novela moderna con su red de conexiones entre hechos, personas y cosas.

Cada uno de los valores elegidos como cuestión central de la clase no excluye el valor contrario. Así, elogia la ligereza pero respeta las razones del peso; elogia la rapidez sin negar el placer de la morosidad.

Calvino entiende el ensayo como un medio para que el escritor explique las cosas al lector y a sí mismo. Por eso mismo este libro es un diálogo interior para presentar consideraciones, expresar intuiciones aún confusas, proponer ejemplos, situar un valor en el presente y proyectarlo al futuro. Así van manifestándose, en compleja urdimbre, los múltiples factores que confluyen en la gestación y desarrollo de la creación, especialmente la literaria, para capturar el mundo en toda la variedad de sus niveles, de sus formas y de sus atributos y para transmitir la idea de que el mundo está organizado en un sistema, en un orden, según una jerarquía donde cada cosa encuentra su lugar.

Las Lezioni americane es una obra profunda pero expuesta con claridad. Su lectura atrapa porque, en su interior, está el autor lúcido, versátil, aventurero, jugueteón, con el ritmo picaresco de siempre que lo empuja a escribir. Esto es particularmente evidente cuando Calvino remite al mundo de los dioses olímpicos o a los libros científicos que ofrecen modelos para visualizar la formación de los seres vivos o cuando recurre a mitos que con su lenguaje

de imágenes nos dejan mensajes, alegorías de la relación del hombre con el mundo. La sugestión es entonces mayor. Calvino nos estimula a gozar historias que nos transmiten una visión del mundo y una actitud que no rechaza la realidad que cada uno tiene que vivir, que cada uno lleva consigo y debe asumir. La reflexión de Calvino persigue los trazos más tenues, las huellas luminosas, las entidades sutilísimas, lo infinitamente mínimo. Conocer el mundo —decía Lucrecio— es disolver lo compacto del mundo: así hace Calvino con el universo de la literatura. Con nuevas ópticas, con otra lógica, con otros métodos de análisis y de verificación. Una tarea sin fin porque la literatura continuamente abre caminos para explorar estilos y formas que pueden variar en una evolución que va cambiando con el avance de la tecnología.

Cada situación, cada caso de estudio exige ejemplos. Calvino los da con feliz propiedad. Le basta recordar lecturas ocasionales o relecturas predilectas, ojear al azar libros de su biblioteca: Ovidio, Cavalcanti, Dante, Boccaccio, Leopardi, Galileo, Shakespeare, Emily Dickinson, Cervantes, Henry James, Kafka, los filósofos. Los argentinos, halagados, encontramos a Borges en este marco de excelencia; la comprensión, la estimación de Calvino por la obra borgiana —la de un maestro, una literatura elevada al cuadrado— traduce una sensibilidad, un poder de captación sutiles. El más rico trasfondo cultural de las literaturas modernas y de las ciencias humanas en general fundamenta el movimiento de los hilos de su razonamiento que, desde sus inicios, perseguía el recorrido de los circuitos mentales que capturan y unen puntos lejanos del espacio y del tiempo.

Por encima de todo, si Calvino tiene que rescatar un valor para el futuro es justamente éste: en una época en que otros *mass media* triunfan y pueden relegar toda comunicación, en una costra uniforme, chata, homogénea, la función de la literatura es la comunicación entre lo distinto, no acallando sino exaltando las diferencias según la vocación propia del lenguaje escrito. En otras palabras, la literatura, sólo ella, puede crear anticuerpos que contraataquen la peste del lenguaje para curar a la humanidad de la epidemia que la ha atacado en la facultad que le es

congénita. Ante el diagnóstico, receta un uso intenso y constante de la palabra escrita como persistente búsqueda de las cosas, como adecuación a su variedad infinita. Así entendida, la literatura es una especie de Tierra Prometida donde el lenguaje es lo que debe ser. La literatura, entonces, con una función existencial, ejercida cotidianamente; un modo de ser, una forma de vida. Recordando siempre que cuando nos asomemos al nuevo milenio no debemos esperar el encuentro de nada más que lo que hemos sido capaces de llevar con nosotros.

En conclusión, una obra verdadera de cinco capítulos densos, cinco aproximaciones para alcanzar una conclusión que, en Calvino, no es definitiva. Sus conclusiones son múltiples y se ramifican en nuevos sondeos. Sin duda estas lecciones contienen muchas más cosas que las que prometen los títulos parciales y de las aquí comentadas. Señalan un punto de arribo; pueden considerarse una *summa* de la madurez del autor.

Gloria Galli de Ortego

AAVV. *L'italiano in America Latina* a cura di Vincenzo Lo Cascio. Firenze, Le Monnier, 1987. 485 p., 23,5 x 16 cm.

Vivimos un momento de singular dinamismo en lo que respecta a las relaciones entre Argentina e Italia. En los últimos tres años se han verificado importantes y variadas actividades culturales que ponen de manifiesto la presencia itálica en nuestro país. La verdad es que nunca, antes, las dos Naciones, los dos Gobiernos habían tenido contactos tan numerosos y fecundos y un programa preciso para discutir la cuestión de sus relaciones. Se ha iniciado así un canal fructífero -auguramos que sea de doble mano- para tratar con nueva profundidad problemas y aspectos de los más variados campos. Y ya se están observando los primeros

resultados positivos.

Dentro de este marco se ha distribuido, durante 1988, entre las instituciones y los estudiosos interesados en el campo de la italianística, el libro *L'italiano in America Latina* que editorial Le Monnier publicara en diciembre de 1987.

El volumen recoge casi todas las comunicaciones presentadas en el Congreso Internacional "L'italiano in Argentina e America Latina" realizado en Buenos Aires en setiembre de 1986, organizado por los Ministerios de Relaciones Exteriores y de Instrucción Pública de Italia con el auspicio del Gobierno Argentino. La ministro Falcucci que inauguró las sesiones, señaló en esa oportunidad que el Congreso integraba una serie de iniciativas que Italia estimula para promover la difusión de su lengua y su cultura en el extranjero. Para planificar una política sistemática se organizaron congresos semejantes en Roma (1982), en Canadá y Estados Unidos (1984) y en Australia (1985). Así, ha sido posible hacer un inventario de los problemas teóricos y prácticos que plantea el aprendizaje y mantenimiento lingüístico y cultural y de los instrumentos, de las estructuras con que se cuenta para tal objetivo.

El presente libro, en la primera parte, ofrece un panorama importante, muy riguroso, de la situación lingüística de la Italia actual. Las ponencias de Vincenzo Lo Cascio, Raffaele Simone, Renato Barilli, Mario Petrucciani y Nora Galli brindan un material precioso sobre el aporte que Italia, en el presente, proporciona a diversos ámbitos y culturas. Justamente la presencia en Argentina de estos docentes universitarios italianos, su acertada elección, fueron puntos a favor del éxito de esas reuniones.

También desde el punto de vista metodológico son ensayos de notable utilidad e importancia los de la segunda parte: emigración e idioma italiano. Participaron en el desarrollo de esta problemática docentes argentinos, de Uruguay y Brasil cuyas comunicaciones analizan cuestiones relacionadas con el bilingüismo, los problemas sociolingüísticos de la emigración, el mantenimiento y actualización de la lengua madre y el aprendizaje de la segunda lengua extranjera.

Resulta particularmente interesante la tercera sección que se dedica a problemas teóricos y experiencias prácticas de la enseñanza del italiano. También al análisis histórico de las situaciones en los respectivos países; la descripción de dichas situaciones a veces testimonian circunstancias no previstas pero que ofrecen un panorama general más fiel.

En suma, la publicación consta de treinta y seis ensayos y en su conjunto es un cuadro realista de situación: ilustra una problemática que Italia afronta con claridad sin dejar de lado sugerencias para la formación de docentes, para actualizar estructuras, para renovar recursos; en fin, una investigación encarada seriamente.

El tomo incluye las recomendaciones prácticas planteadas al final del Congreso, válidas para casi todos los países donde se busca subrayar la influencia italiana y para disponer las estrategias, los medios más idóneos.

Una reflexión consciente del material aquí presentado nos predispone a esperar medidas oportunas -algunas de ellas ya encaminadas- y el congreso previsto para este año sobre la situación en Europa. Se conocerán, entonces, las propuestas de la comisión consultiva de expertos para abandonar el ámbito de los debates y llevar a la práctica un programa articulado que estimule una presencia fructífera de la cultura italiana y la afirmación de esa lengua como parte esencial de una política exterior eficiente, estructurada a la altura de la difusión cultural que hacen otras naciones europeas.

Gloria Galli de Ortega

JEAN CANAVAGGIO: Cervantes. Madrid, Espasa-Calpe, 1987, 290 p., (Espasa-Universidad N° 5). Traducción del original en francés de Mauro Armiño, 23 x 15 cm.

No es una biografía más. Es un excelente trabajo fruto de una erudición tan vasta como seria; además, amena.

Se ha escrito mucho sobre Cervantes, se han dicho verdades documentadas y se ha imaginado hasta lo inimaginable. Sólo una persona de profundos conocimientos sobre el tema ha podido retomar, analizarlo, rechazar la patraña, destruir lo mendaz, quedarse con lo cierto y agregar el aporte de las investigaciones de las últimas décadas. Todo esto sin aspavientos, más bien con humildad.

Además el autor se ha propuesto la difícil tarea de reconstruir, en la medida de lo posible, el mundo español de los tiempos de los Habsburgos en que vivió Cervantes, pues para muchos es la figura representativa por excelencia del Siglo de Oro. El crítico, consciente de su tarea y de sus dificultades, ha enderezado su biografía hacia un perfil muy determinado y valioso, el de Cervantes escritor. Así lo advierte y el libro es testimonio de este propósito.

Detengámonos en algunos puntos ilustrativos de la labor del Prof. Canavaggio. ¿Por qué partió el joven Cervantes imprevista e inopinadamente de Madrid para radicarse en Roma? Con el tiempo se han hecho muchas conjeturas pero la verdad es que hay que volver sobre el documento de los Archivos de Simancas, descubierto en el siglo pasado pero "reservado" por los cervantistas. La provisión real ordenaba la prisión de un estudiante llamado Miguel de Cervantes y lo condenaba a que le cortaran la mano derecha y a diez años de destierro del reino. Había herido en duelo a un tal Antonio de Sigura. Para el nuevo biógrafo el duelo fue posible y nos recuerda que esta clase de incidentes eran comunes en aquel tiempo. Quevedo y Calderón protagonizaron hechos similares. Esta puede ser la explicación más ajustada a la verdad, a menos que, un día, aparezca un homónimo del escritor.

Aclara también su permanencia al servicio de monseñor Acquaviva y reflexiona sobre la experiencia, que no fue del agrado de Cervantes. Esto sobre la base de documentos históricos y literarios. La intensidad de la presencia de Italia en su vida y su obra es para el autor fruto de una experiencia personal y, a la vez, de todo un mundo imaginario poblado de seres de ficción. En otras palabras, confluencia de vida y literatura. El escritor se incluye entre los españoles que llegaron a Italia para beber en las fuentes mismas del

Humanismo.

En cuanto a la captura de Cervantes por los piratas argelinos, opta atinadamente por la teoría de Juan B. Avalor-Arce, que no hace muchos años estudió el tema a fondo: el escritor se hizo a la mar en Nápoles el 6 o 7 de septiembre de 1575, la flotilla fue dispersada por una tormenta a la altura de Port-de-Bouc, la captura tiene lugar el 26 frente a las costas catalanas, casi al término del viaje. Tras estas y otras precisiones, el biógrafo nos ofrece una excelente síntesis sobre la vida en Argel, sin prejuicios, con objetividad esclarecedora. Se funda en una excelente bibliografía y su narración es sugeridora y ágil, característica que, en general, distingue el libro. Duda de la autenticidad de la tan traída y llevada *Epístola a Mateo Vázquez*, le parece más bien un apócrifo.

Llegado a *El trato de Argel* debemos destacar algunas palabras del Prof. Canavaggio, quien, como se sabe, es un gran estudioso del teatro cervantino: "Cervantes fue el único de su generación que se atrevió a proyectar sobre un escenario, situándola en un presente inmediato, una experiencia autobiográfica irremplazable: las ilusiones de la actualidad, el anuncio del desembarco de los redentores, la intervención de un cautivo apellidado Saavedra, verdadero *alter ego* del autor..." (p. 107).

Con cautela trata el tema del alejamiento de Cervantes de su hogar en Esquivias: ¿deseo de independencia?, ¿sensación de vivir a expensas de su esposa?, ¿se parece mucho a una fuga? Creemos que a falta de otra documentación habrá que pensar en las dos primeras hipótesis. No hay ruptura o divorcio de su esposa pero sí y de hecho un distanciamiento -como lo exigía la distancia entre Esquivias y Andalucía- de casi quince años, amortiguada por estancias breves y no frecuentes junto a ella.

"En materia de religión, el desacuerdo de Cervantes con el tono medio de su época puede dejar traslucir a veces el influjo de tal o cual corriente de pensamiento determinada pero ante todo expresa la elección de un espíritu abierto, enemigo de prejuicios, aunque respetuoso con el dogma y el culto: un humanista, en el sentido amplio del término, formado muy lejos del polvo de las bibliotecas, en la escuela

de la vida y de la adversidad" (p. 201). He aquí un juicio aleccionador sobre un tema casi remanido, en el que se llegó a imaginar una devoción interesada o un anticlericalismo, por decir lo menos.

Cuando trata las *Novelas Ejemplares*, se plantea el problema de la autenticidad del retrato de Cervantes perteneciente a la Real Academia Española. Nuestro crítico lo tilda de superchería. Sabemos que la autoría de Jáuregui es falsa y que el verdadero pintor es José Albiol, de principios de este siglo, quien obsequió su obra a la R. A. E. Hasta aquí todo está claro. Lo que no entendemos es que, precisamente, este retrato aparezca en la tapa del libro. La explicación del crítico (p. 212) no nos convence.

En la Bibliografía se hace justicia a un autor y a una obra a veces vilipendiados: "La obra monumental de Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1948-1958, 7 vols., es muy discutible en su método y sus prejuicios, pero reúne una suma considerable de informaciones, a veces inéditas, y constituye por ello una referencia insustituible".

Podríamos multiplicar estas calas y comentarios, pero creemos que son suficientes como para poder calificar a *Cervantes*, de Jean Canavaggio, de libro serio que habrá de ayudar a conocer bien y mejor al autor del *Quijote*: "un escritor en toda la acepción del término: el padre de la novela moderna".

Carlos Orlando Nallim

ROBERTO ALIFANO: *Borges. Biografía verbal*. Barcelona, Plaza & Janés, 1988, 235 p., 21 x 15 cm.

Roberto Alifano fue colaborador y amigo del famoso, anciano y lúcido escritor. Acompañó a Borges en muchos viajes por el país. La diferencia de edad no fue óbice para entenderlo y recibir su influencia. No es de extrañar, enton-

ces, que ahora intente ofrecernos una biografía de su maestro, distinta, íntima, por momentos curiosa y siempre interesante. Ordenada cronológicamente, sigue los pasos del escritor desde la casa natal hasta los últimos años de su vida. Una ingente cantidad de recuerdos personales flexibilizan la estrictez cronológica. Son recuerdos dictados por su propia experiencia con el poeta o en él leídos. También el verbo de Borges matiza la historia mediante fragmentos de su prosa, de su poesía, de sus entrevistas. Alifano ha conseguido sin duda un libro ágil e invitante.

Los hermanos Grimm, en una versión inglesa; Mark Twain, Wells, Stevenson, Lewis Carroll, Poe, Dickens son las lecturas de su niñez. A los ocho años y en pocos días lee *Don Quijote*, también en una versión inglesa. *Las mil y una noches*, en la edición de Richard Burton, se agrega a sus lecturas infantiles... El autor subraya la importancia que Borges daba a la biblioteca paterna y al hecho de que en la familia, en su niñez, se hablara tanto en inglés como en castellano.

El viaje que emprendió con su familia a Europa, en 1914, es motivo de recordación especial. París, Ginebra, Lugano, España. Los cuatro años de Ginebra, sus estudios, sus "descubrimientos" bibliográficos llaman la atención del biógrafo. Es exaltada la amistad con Cansinos-Asséns, lo mismo que los inicios del ultraísmo. El regreso a Buenos Aires, las primeras publicaciones, Florida y Boedo, Güiraldes, Macedonio Fernández, Xul Solar, Mastronardi, Manuel Peyrou, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Mujica Láinez... nombres que configuran toda una reseña sugeridora de la historia de la literatura argentina de los años veinte.

Cuando Borges andaba en los treinta y tres y Adolfo Bioy Casares en los dieciocho se conocen en la casa de Victoria Ocampo. Nace una entrañable amistad. Trabajos en colaboración: la traducción, el comentario de autores, el libreto cinematográfico, la literatura policial, los cuentos fantásticos... En 1931, Victoria Ocampo funda la revista *Sur*. En el consejo de redacción Borges figura al lado de nombres muy ilustres, tales los de Waldo Frank, Alfonso Reyes y Ortega y Gasset.

Su vida de escritor, sus amigos, sus obras, su enfren-

tamiento con el peronismo de aquel tiempo, las conferencias, la dirección de la Biblioteca Nacional, las clases de literatura inglesa, la ceguera son otros tantos artículos que se suman casi sin pausa y nos dan el retrato de un Borges maduro y cercano.

En ese período empiezan las distinciones al notable escritor: el doctorado *honoris causa*, el primero que se le concede, en 1956, en Mendoza, en la Universidad Nacional de Cuyo, el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes, el premio Formentor, la insignia de *Commandeur* del gobierno francés, el título de *Commendatore* del gobierno italiano, el título de *Sir* del gobierno británico, el doctorado de la Universidad de Oxford, el nombramiento honorario en la Academia Norteamericana de Letras y en el Instituto Nacional de Artes y Letras de los E.E.U.U. etc. Su casamiento, su separación, la muerte de la madre. El casamiento por poder con María Kodama, en abril de 1986, su muerte, el 14 de junio, en Ginebra.

Nos hemos detenido en la enumeración de estos detalles biográficos más o menos conocidos por muchos argentinos cultos. Detalles que sumados recorren una vida que abarca más de ocho décadas de la literatura nacional. Señalan a un personaje infaltable en ese lapso de tiempo y resumen un capítulo dilatado de la literatura argentina. El autor es consciente de la dificultad que ofrece su empresa: "entendí luego que abarcar con mis recuerdos personales y los datos que había reunido, esa vasta e innumerable vida, ofrecía demasiadas dificultades" "En Borges todo es esencial. Si aproximarse a su obra es tarea difícil no lo es menos aún acercarnos a su vida. Una obra, obviamente, es el resultado de una vida y ambas se entretujan".

Terminada la biografía propiamente dicha, el libro se alarga en unas setenta y cinco páginas más. Primero, una "aproximación a su obra" referida a Borges en la literatura universal, la poesía, las influencias. Después un capítulo sobre el tango y la milonga, otro al laberinto, los tigres, los espejos y otros temas preferidos por el escritor; otro al humor de Borges y evocaciones personales. No falta una bibliografía que contiene las obras de Borges clasificadas por género, las obras escritas en colaboración, antologías

y publicaciones varias.

Los textos borgeanos citados juegan un papel protagónico en este libro. También con acierto se incluye el soneto "1985" y dos prólogos al momento inéditos. De interés el dibujo que para esta edición aporta Norah Borges, "Borges adolescente". Roberto Alifano, periodista y comentarista de libros de grandes diarios argentinos y de agencias internacionales, autor de varios libros de poesía, ahora ha sabido darnos una biografía personal y reveladora de una figura compleja, difícil, Borges. Consecuente y afectuoso la ha escrito con admiración y gratitud.

Carlos Orlando Nallim

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

Director:

Carlos Orlando NALLIM

Jefe de la Sección de Literatura General:

Dra. Beatriz Elena CURIA

Jefe de la Sección de Literatura Argentina I:

Dra. Beatriz Elena CURIA

Jefe de la Sección de Literatura Argentina II:

Dra. Gloria VIDELA de RIVERO

Jefe de la Sección de Literatura Española I:

Dra. Dolly María LUCERO

Jefe de la Sección de Literatura Española II:

Dr. Carlos Orlando NALLIM

Jefe de la Sección de Literatura Española III:

Prof. Emilia PUCEIRO de ZULETA

Jefe de la Sección de Literatura Hispanoamericana I:

Prof. Camila BARI de LOPEZ

Jefe de la Sección de Literatura Hispanoamericana II:

Prof. Alicia SARMIENTO

Jefe de la Sección de Literatura Alemana:

Dr. Nicolás Jorge DORNHEIM

Jefe de la Sección de Literatura Francesa:

Prof. María Celia DARRE

Jefe de la Sección de Literatura Inglesa y Norteamericana:

Prof. Beatriz G. PIASTRELLINI de CUADRADO

Jefe de la Sección de Literatura Italiana:

Prof. Gloria GALLI de ORTEGA

Jefe de la Sección de Metodología y Análisis de Textos:

Prof. Dolores COMAS de GUEMBE

SUMARIO

Artículos:

Un apasionado divulgador del Quijote: Alberto Gerchunoff, C. O. Nallim. *Poesía negrista y vanguardia literaria:* Luis Palés Matos, G. V. de Rivero. *Tres miradas sobre Jarnés,* E. de Zuleta. *Ronda del Guinardó: reafirmación de un mundo narrativo,* S. Amell. *Filosofía y semiótica,* D. C. de Gumbre. *Los espacios en La mujer adúltera de Albert Camus,* M. C. Darré. *El cementerio marino: un enfoque semiótico,* M. F. S. de Jorquera. *Romances devotos: variantes, estructuras y constantes temáticas,* D. M. Lucero. *Para una revaloración de los cuentos de Hugo Wast,* M. S. Agresti. *El matriarcado en algunas novelas mendocinas contemporáneas,* M. E. Castellino. *Comicidad y buen humor en La novia del hereje,* H. B. Molina. *El humanismo científico de Gregorio Marañón (1887-1960): una poética del castellano científico,* L. M. A. de Allamand. *El tema de la fortuna en dos cuentos de Chaucer,* L. L. de Belmont.

Nota:

La reescritura de la Historia en la novela hispanoamericana contemporánea, A. Sarmiento.

Reseñas bibliográficas.