Letras

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

SETIEMBRE 1991 - DICIEMBRE 1992

HOMENAJE

A

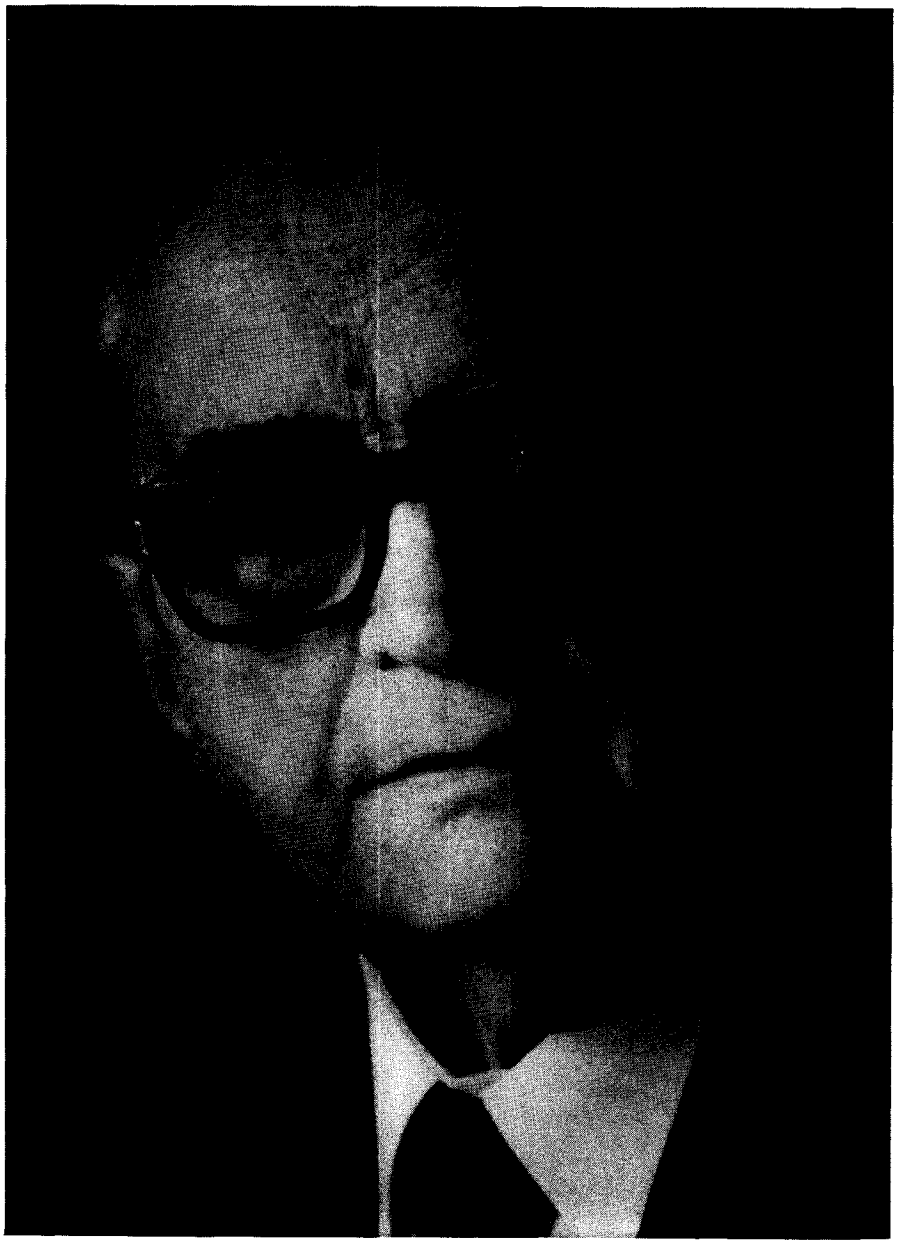
ANGEL J. BATTISTESSA

En sus noventa años

y

en el septuagésimo aniversario

de su actividad docente



A Z Matthiotessa

Palabras del Señor Rector

En 1958 las autoridades de la Universidad Católica Argentina confían una misión al doctor Ángel J. Battistessa: organizar y dirigir el Instituto de Lingüística y Estudios Literarios, que al año siguiente se transformó en Facultad de Letras, destinada a la formación de profesores y licenciados en esa especialidad.

En esa tarea puso todo su empeño, su talento natural de relación y comunicación —que es grande— y la riqueza de su asombroso saber, y enseñó a sus alumnos que el acto de hablar, tan rico y tan pobre a la vez, porque las palabras son frágiles, merece no solamente ser utilizado, sino también trabajado, para obtener de él su plena eficacia.

Durante treinta y cuatro años el doctor Battistessa ha pertenecido al claustro de la Universidad Católica, al principio como Decano y Profesor de la Carrera de Grado, y dictando siempre Cursos especiales sobre temas literarios.

En la naciente UCA compartí con Battistessa la primera integración del Honorable Consejo Superior, con figuras como Tomás Casares, Mariano Castex, Atilio Dell'Oro Maini, Agustín Durañona y Vedia, Alberto Ginastera, Amancio Williams, y tantos otros cuya sola presencia nos enriquecía. Lo recuerdo como un maestro cuya fe alimentó su piedad y su acción, un profesor cultivado y abierto, de espíritu refinado y elocución algo difícil, pero siempre cautivante, que compartía con gusto y generosidad los descubrimientos de sus lecturas y continuos viajes.

A sus discípulos —hoy también maestros— les ofreció la riqueza de su fe, de su inteligencia y de su corazón, apasionándolos por la cultura y las letras, a las que dedicó su vida, e inculcándoles la necesidad de preservar y transmitir el patrimonio que recibieron. Haciendo ello adhirió plenamente a los fines de una Universidad Católica, que debe conjugar la promoción humana con la evangelización, reconciliar la fe y la cultura y permitir a la Iglesia estar presente en una sociedad secularizada, a través de quienes enseñan a la luz del Evangelio.

MONS. GUILLERMO P. BLANCO
Rector

Testimonio

Estas palabras de presentación al número de la revista LETRAS, dedicado al doctor Ángel J. Battistessa, pretenden llevar la adhesión del actual Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, su antiguo alumno, al justo homenaje, en el noventa aniversario de su nacimiento, de quien fuera el fundador e inspirador de la primitiva Facultad de Letras de la UCA. Vienen a mi memoria los tiempos fundacionales de la UCA, cuando los alumnos de las carreras de Filosofía y de Letras convivían amistosamente en clases conjuntas, escuchando a los grandes maestros que hicieron la universidad. Era en la calle Riobamba, a la vez rectorado y sede de las dos incipientes facultades, donde el doctor Francisco Novoa nos enseñaba el latín. En ese entonces conocí en forma personal al doctor Battistessa, ya por aquel tiempo literato de reconocida fama internacional, e intelectual católico que daba testimonio de su fe, quien nos hacía diariamente el generoso don de su saber. Me parece oír sus palabras cuando explicaba la poesía de Antonio Machado, allí donde alude al Duero que traza su curva de ballesta (esto en una clase dictada en el Consejo de Mujeres). Con el transcurso del tiempo ambas facultades se fusionaron, y hoy como Decano de la facultad resultante de esa unión, sigo teniendo un contacto viviente con el doctor Battistessa a través de sus numerosos discípulos que forman la mayoría del claustro de profesores del Departamento de Letras, prole numerosa que hace presente en su enseñanza la personalidad del maestro, orientadora de los juicios de valor con sus fundamentales obras críticas.

Mi recuerdo agradecido, en ocasión de este homenaje, al humanista moderno, al cultor de valores que respeto íntimamente en una época que suele cuestionarlos, a quien amó a las letras con el buen amor en forma indeclinable y en todas sus expresiones.

JUAN ROBERTO COURRÈGES
Decano

Historia de un fervor

Hoy es fácil enumerar logros y destacar los méritos de tan vasta siembra, pues una trayectoria se mide con el tiempo, pero grandes maestros como Ramón Menéndez Pidal, Arturo Farinelli y otros, supieron ver en el joven Battistessa al futuro maestro de generaciones. Ellos lo convocaron a realizar estudios filológicos y de investigación literaria en el ámbito de las fuentes de nuestra cultura: España, Italia, Francia. Por aquellos mundos frecuentó a los grandes de las Letras, el Arte y la Historia de la Cultura y ganó para nuestra patria un lugar de privilegio en los estrados académicos internacionales. Vinieron luego los reconocimientos, premios y condecoraciones que recibió, sin buscar, a lo largo y a lo ancho de "los trabajos y los días": medallas de oro, Doctorados *Honoris Causa*, investidura de órdenes. Entre los últimos pueden citarse el Premio Estrada (20 de agosto de 1992) y la Orden de San Gregorio Magno (Catedral Metropolitana, 22 de agosto de 1992).

Se aplicó a diversas actividades todas confluyentes en el fervor por la expresión artística y convivieron el ejercicio de la docencia, la investigación, la crítica literaria, la traducción, la crítica de arte. A los argentinos nos cupo el privilegio y el honor de contarlo como profesor de cátedras en instituciones secundarias, terciarias, de difusión cultural y universitarias del interior (de las que "importó" discípulos notorios), y de Buenos Aires. Fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Director del Instituto de Filología "Dr. Amado Alonso" (su maestro y amigo), y Presidente de la Academia Argentina de Letras. En el caso de nuestro actual Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina, fue Decano Fundador de la Facultad de Letras a la que le imprimió su sello de humanista cristiano y maestro de las ciencias del espíritu, cuyas huellas procuramos modestamente continuar.

Como docente nos enseñó a releer, a verificar intuiciones, a vitalizar la erudición, a distinguir "las voces de los ecos" y, sobre todo, a afianzarnos en la Fe por los valores que desentrañaba de los textos buscando las "claves del alma". También aprendimos a leer lo inefable en la expresividad del vuelo o el detenimiento de sus manos, o en el recuerdo de la entonación y cadencia de sus lecturas, hasta el punto que, discípulos de distintas generaciones, nos reconocemos al vernos y escucharnos leer un texto.

Traductor de autores de diversos idiomas, con los que afirma haber ensanchado y redoblado su corazón, tradujo con rigor y exquisitez obras que unían a la perfección artística, interpretaciones profundas y universales del mundo, como las de Paul Claudel o la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri, por la que recibió una distinción especial otorgada por Su Santidad el Papa Paulo VI.

Como crítico abarcó el más amplio repertorio de autores argentinos y de la literatura universal y una pequeña muestra de esta variedad y plura-

lidad son sus dos libros ejemplares *El poeta en su poema* y *El prosista en su prosa.*

Creó y alentó la creación de revistas literarias, suscitó vocaciones por las Letras, prodigó su valiosa biblioteca y su orientación generosa en fruitivos coloquios dentro y fuera del ámbito académico, en los que siempre se constituía en un maestro del goce espiritual. Karl Vossler lo llamó "sorprendente iluminador de textos"; nosotros agregaríamos: sorprendente iluminador de almas, las de todos aquellos que se acercaron a los textos literarios guiados por el doctor Ángel J. Battistessa, a lo largo de setenta años de docencia y noventa de vida, cumplida en el fervor por el fulgor participado de la Luz del Creador.

TERESA IRIS GIOVACCHINI
Directora del Departamento de Letras

Homenaje

Nuestra revista publicó, en su oportunidad, un número doble (VI-VII, dic. 1982 - abr. 1983), como homenaje al octogésimo aniversario del nacimiento del doctor Ángel J. Battistessa. Vuelve a reiterar ahora ese festejo jubiloso ante los fecundos noventa años que cumple el 17 de este mes de agosto quien fue, en 1958, Decano fundador, también profesor titular de filología y varias literaturas de la carrera y, por último, profesor Emérito de nuestra Facultad de Letras. Pero en este número que hoy le dedicamos, por razones técnicas y de tiempo sólo podemos ofrecerle nuestros habituales artículos de investigación sobre temas diversos. Es sólo, pues, la tarea diaria de nuestro esfuerzo intelectual plasmada en estudios. Y también la de profesores e investigadores de otras Facultades del país y del exterior que suelen acompañarnos y por cuya presencia LETRAS puede ostentar una apertura realmente universitaria. Con alegría y modestia asociamos nuestra revista a esta culminación ejemplar de una vida, como la del doctor Battistessa, entregada totalmente a la docencia y la investigación.

Este homenaje aspira a ser, además, un acto de reconocimiento y gratitud de aquellos que hacemos la revista LETRAS y que tuvimos el singular privilegio de encontrarlo al frente de esta Facultad cuando decidimos concretar o continuar nuestra vocación.

En aquellos años, el prestigio de su trayectoria volvía casi inverosímil su llaneza y bohonomía plena de dignidad. Ante nuestro asombro, el humanista cristiano, de renombre internacional, asediado por los centros culturales más importantes, impartía su magisterio, incluso más allá de aulas y horarios. Era cotidiano regalo esta enseñanza que desbordaba la lección universitaria para renovar en caminatas eruditas y amenas la antigua tradición peripatética. O ese compartir la amable mesa de bares porteños con el mismo arte formativo del diálogo esclarecedor. El conocimiento arduo y complejo se tornaba así luminosamente preciso y simple. Podíamos acceder, bajo su guía, a los textos más intrincados y penosos y, aunque fueran lejanos en tiempo y espacio, saborear de nuevo la frescura de su creación. Quizá, sin que tuviéramos conciencia de ello, al afinarnos el gusto estético, el doctor Battistessa afianzaba en cada uno de nosotros la voluntad que hubiera podido, a veces, flaquear. Cátedra y alumnado se unían por entonces en empresas comunes. Su experta dirección nos incorporaba generosamente, con lecturas expresivas, a sus famosas conferencias quincenales, donde los neófitos intérpretes sorprendían por su ductilidad y justeza elocutiva. Detrás estaba el sutil y paciente análisis de los textos marcados por el maestro incansable. Así se sucedieron en la flamante Facultad de Letras los actos en honor de Shakespeare, de Racine, de San

Juan de la Cruz, de Molière (del cual se representó completa una obra breve en base a un teatralismo libre que no desdeñaba el vestuario de época), de Santa Teresa de Jesús, etc. ¡Cómo no recordar los despliegues escenográficos de evocador simbolismo que el propio doctor Battistessa preparaba, arriesgando tesoros de su colección artística particular, o permitiendo que las vitrinas de exposición se engalanaran con incunables de su propiedad o sus primeras ediciones del siglo de oro, o logrando que el teatro Colón se desprendiera por una tarde de lujosos trajes, pelucas, capas suntuosas y otros accesorios valiosos para ambientar esos encuentros culturales! Me viene a la memoria cómo, en una de las conferencias sobre la Doctora Mística, repetida a pedido del público por el éxito alcanzado la primera vez, las mismas carmelitas porteñas abandonaron de algún modo su clausura, al despojar sus claustros de las Tablas con los versos de la Fundadora, y facilitarlas, junto con un auténtico hábito del Carmelo, para la celebración teresiana, convirtiendo el salón de actos (el de la antigua Nunciatura) en una réplica estilizada de su convento.

Estos recuerdos, de por sí elocuentes, son mucho más que algo anecdótico. Deberían llevar nuestra atención al significado esencial de aquellas actividades, por medio de las cuales don Ángel oficiaba de pontífice —en el sentido etimológico del vocablo— y nos conducía sabiamente al centro mismo de autores y siglos evocados, al centro vivo de lo literario.

Los años transcurridos, si bien acrecen la nostalgia, aumentan asimismo la valoración profunda de los hechos. Hoy como ayer, el doctor Battistessa y nosotros seguimos en la misma tarea gustosa e interminable. Leer e interpretar lo literario, comprobando lo intuido, con las "debidas cautelas", con los "recaudos necesarios", como él siempre nos advertía. Leer e interpretar la literatura como palabra humana y trascendente porque se hace de tiempo pero lo supera y vive más allá de la condición mortal del hombre.

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO
Director

Paul Claudel en una de sus "Odas" *

Magnificat anima mea Dominum
SAN LUCAS, I, 46

Víctor Hugo, cuyas ideas en materia religiosa no fueron ortodoxas ni siquiera inteligentes, con intuición de maravilloso poeta reconocía sin embargo que en su patria francesa la sonrisa de Voltaire poco cuenta frente al iluminado candor de las santas pastoras, Genoveva o Juana.

Cuando Hugo acertaba, acertaba en grande: victorhuguescamente. Radicaban estos aciertos en la básica robustez de la tierra gala, robustez de encina.

Place decirlo. El acierto de elegir, vieja fruición francesa, explica la reverencia unánime con que poco menos que toda Francia (toda Francia y no sólo el París volandero) supo contemplar dolorida el tránsito mortal de su mayor poeta religioso en estas décadas. Nítida para unos, apenas entrevista para otros, únicamente en la tumultuosa cuanto bien gobernada concreción de los textos logra la grandeza claudeliana darnos la razón precisa de esa poco sólita reverencia. París, que sabe sus fiestas, no desconoce sus ritos. Para la velada fúnebre de Hugo, la gloria napoleónica del Arco de Triunfo; para la de Claudel, la gloria catedralicia del pórtico de Nuestra Señora.

Más no hay que llamarse a engaño, *Paul Claudel es un autor difícil.* Difícil por lo subido de su actitud religiosa, verticalmente dogmática, *católica;* difícil por la amplitud de sus implicaciones humanas, y difícil —en el orden idiomático— por sus peculiares usos prosódicos.

De momento quedémonos en este último registro, si bien en Claudel, como en todo escritor genuino, el *decir,* el *pensar,* y el *creer* fueron modos de una conducta única.

Descontadas, no allanadas las sublimes fragosidades de algunos de sus motivos de exégesis y de apologética, con excepción de su compacto *Art poétique,* casi todos los escritos de nuestro autor son ejemplo, arduamente igualable, de las virtudes elocutivas de Francia: orden, claridad, ponderación, ajuste, mesurada complejidad, retozo.

---

* De la revista *Diálogo,* Buenos Aires, No 3, otoño-invierno de 1955, pp. 61-86. Fue recogido este estudio en *El poeta en su poema,* Nova, 1965. La dirección de la Biblioteca "Arte y ciencia de la expresión" en que fue incluido ha autorizado su reedición en este Homenaje.

No sucede lo mismo, por lo menos en bloque, con sus dramas y poemas. Ello se debe a la azorante briosidad alusiva, y comprensiva de cada uno de sus escritos. De todas suertes, lo propio acontece, y siempre, con los poetas valiosos, incluso, con los populares si cantan exentos de ramplonería. No citemos a Licofrón, a Maurice Scève, a Góngora, a Donne, a Blake, a Hölderlin de la última época, a Mallarmé, al Valéry de *La jeune Parque,* al Rilke de las *Elegías de Duino,* o al viejo y anónimo autor del romance del conde Arnaldos. No los citemos siquiera sea para no incidir, ya de entrada, en el tópico de la oscuridad, el hermetismo, la criptografía y la estructura fragmentaria. Es lo cierto que ni los autores solares como Homero, o los ricos en claroscuro como Píndaro, Virgilio, Dante, Shakespeare, Goethe o Baudelaire carecen de dificultades y enigmas. Un poco más allá de lo que es argumento, anécdota y episodio, apenas si hay lector que no necesite la asistencia de alguien o de su personal aprendizaje. Para algo va uno a la escuela, a la universidad y a las conferencias. Para algo se lee a los críticos. Parece lógico que un escritor deliciosamente intrincado como Paul Valéry nos lo prevenga:

Ni lu ni compris?
Aux meilleurs esprits
que d'erreurs promises. [1]

Pero hasta el propio *Martín Fierro* —nacido del pueblo y de tanta resonancia en el pueblo— no cede a todos, así como así, sus contenidos medulares. Debería sorprendernos el que hasta José Hernández, avisado como criollo del buen tiempo, nos advierta que no todo es canto llano en su relato:

...tiene mucho que rumiar
el que me quiera entender.

Los hemos dicho frente a numerosos textos, y lo repetiremos cada vez que ello cuadre. Las nobles obras literarias, como las nobles obras musicales y las de cualquier linaje artístico, nunca alcanzan la debida *interpretación* sólo "a primera vista".

Casi no existe buena partitura sin bemoles. En principio todo está hecho para todos, y es justicia; forzoso es, sin embargo, que cada cual ponga algún empeño para alcanzarlo, si no ya para merecerlo. El pan lo da Dios, pero hay que saber llevarlo a la boca.

Un gran poeta, por suerte, siempre *dice* algo aun al lector desprevenido y primerizo. Pero la tarea del crítico —el crítico que es acaso el mismo lector si se vuelve reflexivo, y un poco más alerta y un tanto mejor informado— no puede consistir en admirar y, todavía menos, en desdeñar azarosamente.

Aunque sabía que la esencia de lo poético no se "explica", al inspirado Claudel nunca le disgustó que sus poemas fuesen sometidos a la glosa circuns-

---

1 "¿Ni leído ni comprendido? / A los espíritus más sagaces / cuantos errores les están reservados!" ("Le Sylphe", en *Charmes).*

tanciada. El menudo comentario técnico que sólo después de muertos concluyen por disfrutar —o padecer— todos los poetas ilustres...[2]

El paisaje lírico claudeliano se alza demasiado grandioso y abrupto para apreciarlo a vuelo de pájaro. Importa senderearlo, andarlo sin premura y por zonas delimitadas. Retomemos, despaciosamente, uno de sus textos característicos. Sea esta vez el *Magnificat*.

Enfrentémoslo:

Mi alma magnífica al Señor.
¡Oh las lentas calles amargas de antes y el tiempo en que yo era uno y solo!
¡La marcha a través de París, la larga calle que desciende hacia Nuestra Señora!
¡Entonces, como el joven atleta que se dirige hacia el Óvalo en medio del grupo solícito de sus amigos y de sus admiradores,
Y éste le habla al oído y, al brazo que abandona, otro le ajusta la banda que le ciñe los tendones,
Caminaba entre los pies precipitados de mis dioses!
¡Menos murmullos hay en el bosque durante el veranito de San Juan,
Menos numeroso gorjeo en Damasco cuando al relato de las aguas que descienden tumultuosamente de los montes
Se une el suspiro del desierto y la agitación en la tarde de los altos plátanos en el aire ventilado,
Qué palabras en este corazón juvenil henchido de deseos!
¡Oh, Dios mío, un adolescente y el hijo de la mujer te es más grato que un toro de pocos años!
Y me comporté frente a ti como el luchador que se doblega.
No porque se crea débil, sino porque el otro es más fuerte.
Me has llamado por mi nombre
Como quien lo conoce, me has elegido entre todos los de mi edad.
¡Oh, Dios mío, tú sabes en qué medida el corazón de los jóvenes rebosa de afecto, y cómo no se complace en su vanidad y en su inmundicia!
¡Y he aquí que de pronto eres alguien!
Fulminaste a Moisés con tu fuerza, pero eres para mi corazón cual un ser sin pecado.
¡Oh, como soy en verdad hijo de mujer, porque he aquí que la razón, y la lección de los maestros, y el absurdo, todo ello nada puede
Frente a la violencia de mi corazón y frente a las manos tendidas de este niñito!
¡Oh lágrimas! ¡Oh corazón demasiado débil! ¡Oh venero del llanto que restalla!
Venid, fieles, y adoremos a este niño recién nacido.
¡No me creas tu enemigo! No comprendo, y no veo, y no sé dónde te hallas. Pero vuelvo hacia ti este rostro cubierto de lágrimas.
¿Cómo no amar a quien nos ama? Mi espíritu ha exultado en mi Salvador. Venid, fieles, y adoremos a este pequeñuelo que nos ha nacido.
Y ahora ya no soy un recién llegado, sino un hombre en el medio de la vida, que sabe,
Que se detiene y se mantiene en pie con entereza y paciencia y que mira a todas partes.

---

2 "Quisiera —ha escrito el mismo poeta en alguna parte— ver las obras literarias estudiadas con la misma severidad que la que se encuentra en las 'recensiones' de las revistas filológicas". Cfr. PAUL CLAUDEL, *La anunciación a María*. Versión castellana e introducción de Ángel J. Battistessa, Emecé, Buenos Aires, 1945.

Y con este espíritu y ese ruido que has puesto en mí,

He aquí que he suscitado muchas palabras e historias inventadas, y personas concertadas en mi corazón con sus diferentes voces.

Y ahora, ya suspendido el largo debate,

He aquí que me oigo cual otro ser que, completamente solo, y, hacia ti, empieza

A cantar con voz plural como el violín rozado por el arco en la doble cuerda.

Puesto que aquí sólo tengo por residencia este terreno arenoso y la vista ininterrumpida sobre las siete esferas de cristal sobrepuestas.

Estás aquí conmigo, y despaciosamente, para ti sólo, voy a componer un hermoso cántico, como un pastor que sobre el Carmelo mira una nubecilla.

En este mes de diciembre y en esta canícula del frío, cuando todo abrazo se comprime y aprieta, y en esta misma noche toda relumbrante,

El espíritu de la alegría me penetra en el cuerpo no menos derechamente

Que cuando la palabra fue dirigida a Juan en el desierto bajo el pontificado de Caifás y de Anás, siendo

Herodes tetrarca de Galilea, y su hermano Filipo de Iturea y de la región Traconite, y Lisanias de Abilina.

¡Oh, Dios mío, que nos hablas con las mismas palabras que te dirigimos,

En este día no estimas menos mi voz que la de cualquiera de tus hijos o que la de la misma María tu servidora,

Cuando en la superabundancia de su corazón clamó hacia ti porque habías tenido en cuenta su humildad!

¡Oh madre de Dios! ¡Oh mujer entre todas las mujeres!

¡Has llegado pues hasta mí después de este largo viaje, y he aquí que todas las generaciones en mí hasta mí te han llamado bienaventurada!

Por eso, tan pronto como entras, Isabel escucha,

Y he aquí ya el sexto mes de la que había sido llamada estéril.

¡Oh qué cargado de alabanzas está mi corazón y qué trabajoso le es elevarse hacia Ti,

Como el pesado incensario de oro repleto de incienso y de carbones encendidos,

Que tras volar un instante al extremo de la cadenilla desplegada

Vuelve a descender, dejando en su lugar

Una gran nube de humo espeso en los destellos del sol!

¡Que en mí el ruido se haga voz y que la voz se haga palabra!

¡Entre todo el universo que tartamudea, déjame preparar mi corazón como a alguien que sabe lo que tiene que decir,

Porque esta profunda exultación de la Criatura no es vana, ni lo es ese secreto que guardan las Miríadas celestes en una exacta vigilia;

Que mi palabra equivalga a su silencio!

Ni esa bondad de las cosas, ni ese estremecimiento de las cuñas huecas, cuando sobre el viejo túmulo entre el Caspio y el Aral,

El Rey Mago fue testigo de una gran preparación en los astros.

¡Pero que yo encuentre tan sólo la palabra precisa, que yo exhale tan sólo

Esa palabra de mi corazón, cuando la haya encontrado, y que muera en seguida, habiéndola dicho, y que incline en seguida

La cabeza sobre el pecho, habiéndola dicho, como el anciano sacerdote que muere consagrando!

Bendito seas, Dios mío, que me has librado de los ídolos,

Y que haces que no adore sino a Ti, y no a Isis o a Osiris,

O a la Justicia, o al Progreso, o a la Verdad, o a la Divinidad, o a la Humanidad, o a las Leyes de la Naturaleza, o al Arte o a la Belleza.

Y que no has permitido que existan todas esas cosas que no son, o el Vacío dejado por tu ausencia.

Como el salvaje que se construye una piragua y que con una tabla de más fabrica a Apolo,

Así todos esos habladores de palabras con la demasía de sus adjetivos se han fraguado monstruos sin sustancia,

Más huecos que Moloch, devoradores de niños, más crueles y más horripilantes que Moloch.

Tienen sonido y no tienen voz, nombre pero les falta la persona,

Y el espíritu inmundo está ahí, llenando los lugares desiertos y todas las cosas vacantes.

Señor, me has librado de los libros y de las Ideas, de los Ídolos y de sus sacerdotes,

Y no has permitido que Israel sirva bajo el yugo de los Apocados.

Sé que no eres el Dios de los muertos, sino el de los vivos.

No honraré a los fantasmas y a los muñecos, ni a Diana ni al Deber, ni a la libertad y al buey Apis.

Y vuestros "genios", y vuestros "héroes", vuestros grandes hombres y vuestros superhombres, participan del horror de todos esos desfigurados.

Porque yo no soy libre entre los muertos,

Y existo entre las cosas que son y las obligo a que me tengan por indispensable.

Y deseo no ser superior a nada, pero sí un hombre justo.

Justo como tú eres perfecto, justo y viviente entre los demás espíritus reales.

¡Qué me importan vuestras fábulas! Dejadme tan solo asomar a la ventana y desplegar la noche y hacer restallar ante mis ojos en una cifra simultánea

Lo innumerable como otros tantos ceros a continuación del 1 coeficiente de mi necesidad!

¡Es verdad! Después del día tú nos has dado la gran Noche y la realidad del cielo nocturno.

Como yo estoy aquí, ese cielo está ahí con los millares de millones de su presencia,

Y nos firma sobre el papel fotográfico con las 6.000 Pléyades,

Como el criminal con la impresión de su pulgar entintado sobre las páginas del expediente de su proceso.

Y el observador busca y encuentra los ejes y los rubíes, Hércules o Alción y las constelaciones

Parecidas al broche sobre el hombro de un pontífice y a grandes ornamentos cargados de pedrería multicolor.

Y aquí y allá, en los confines del mundo donde el trabajo de la creación se termina, las nebulosas,

Como cuando el mar violentamente sacudido y revuelto

Vuelve a la calma, se ven aún por todos los lados la espuma y las grandes placas salinas que suben.

Así el cristiano en el cielo de la fe siente palpitar la Fiesta de Todos los Santos de sus hermanos vivientes.

Señor, no es el plomo o la piedra o la madera carcomida lo que acopias para tu servicio.

Y ningún hombre se consolidará en la actitud de aquél que dijo: *Non serviam!*

¡No es la muerte lo que vence a la vida, sino la vida lo que destruye a la muerte, y ésta no puede prevalecer contra aquélla!

¡Has derribado los ídolos,

Has depuesto de su asiento a todos esos poderosos, y has querido por servidor a la llama misma!

¡Cómo cuando en un puerto en pleno movimiento se ve la oscura muchedumbre de los trabajadores cubrir los muelles y agitarse a lo largo de los barcos,

Así ante mis ojos las estrellas hormigueantes y el inmenso cielo activo!

Estoy retenido y no puedo escaparme, como una cifra prisionera de la suma.

¡Ya es tiempo! Para la tarea que me ha sido asignada sólo la eternidad puede ser suficiente.

Y sé que soy responsable, y creo en mi amo como él cree en mí.

Tengo fe en tu palabra y no necesito documento.

Por eso rompamos las trabas de los sueños y pisotéemos los ídolos, y abracemos la cruz con la cruz.

¡Porque la imagen de la muerte produce la muerte, y la imitación de la vida

La Vida, y la visión de Dios engendra la vida eterna.

¡Bendito seas, Dios mío, que me has librado de la muerte!

Así con el rostro descubierto, con fuerte voz,

Cantó María, hermana de Moisés,

Sobre la otra orilla del mar que había tragado a Faraón,

Porque he aquí que el mar está ya detrás de nosotros!

Porque has recogido a Israel, tu hijo, habiéndote acordado de tu misericordia,

Y has hecho subir hasta ti a este humillado, tendiéndole la mano como a un hombre que sale de la fosa.

Detrás de nosotros el mar confuso con sus olas entrechocadas,

Pero tu pueblo a pie enjuto lo atraviesa por el camino más corto detrás de Moisés y de Aarón.

¡El mar detrás de nosotros y frente a nosotros el desierto de Dios y las montañas horribles entre los relámpagos,

Y la montaña, en el relámpago que la muestra y la absorbe alternativamente, parece saltar como un morueco,

Como un potro que se debate bajo la carga de un hombre demasiado pesado!

¡Detrás de nosotros el mar que ha tragado al Persecutor, y el caballo con el hombre armado como un lingote de plomo ha descendido a la profundidad!

¡Así la antigua María, y así en el jardincillo de Hebrón

Se estremeció íntimamente la otra María cuando vio los ojos de su prima que le tendía las manos

Y que la espera de Israel comprendió que ella era la elegida!

Y a mí, como sacaste a José de la cisterna y a Jeremías de la mazmorra,

Así me has salvado de la muerte y así clamo a mi vez,

Porque en mí se han obrado grandes cosas y porque el Santo es su nombre!

¡Has puesto en mi corazón el horror a la muerte, mi alma no tolera la muerte!

¡Sabios, epicureos, maestros del noviciado del Infierno, prácticos de la introducción a la Nada,

Brahamanes, bonzos, filósofos, tus consejos, Egipto, vuestros consejos,

Vuestros métodos y vuestras demostraciones y vuestra disciplina,

Nada me reconcilia con vosotros, estoy vivo en vuestra noche abominable, levanto las manos en la desesperación, levanto las manos en la ansiedad y el trasporte de la esperanza salvaje y sorda!

¡Quien ya no cree en Dios, ya no cree en el Ser, y quien odia al Ser, odia a su propia existencia.

Señor, te he encontrado.

Quien te encuentra, ya no tolera la muerte,

Y lo interroga todo unido a ti y con esa intolerancia de la llama que has depositado en él!

Señor, no me has puesto aparte como una flor de invernadero,

Como el monje negro bajo la cogulla y el capuchón, que cada mañana florece áureamente para la misa del alba,

Pero me has plantado en lo más compacto de la tierra

Como la seca y tenaz gramilla invencible que atraviesa el antiguo loes y las capas de arena superpuestas.

Señor, has depositado en mí un germen no de muerte sino de luz;

Ten paciencia conmigo porque no soy uno de tus santos

Que trituran con la penitencia la corteza amarga y dura,

Consumidos por todas partes por sus propias obras como una cebolla por sus raíces;

¡Tan débil que se la cree marchita! Pero hela ahí operando de nuevo, y no interrumpe su faena y su química pacientes y morosas.

¡Porque no sólo necesito dominar este cuerpo, sino también de todo este mundo en bruto procurarme

Lo necesario para comprenderlo y disolverlo y asimilarlo

En ti, y no ver ya nada

Que en mí sea refractario a tu luz!

Porque hay quienes con los ojos y con las orejas ven y oyen,

Pero yo miro y escucho sólo con el espíritu.

¡Veré con esa luz tenebrosa!

Mas qué me importan las cosas vistas con la mirada del ojo que me las hace visibles,

Y la vida que recibo, si no la doy, y todo eso a lo que soy ajeno,

Y toda realidad que no es tu realidad misma,

Y esta muerte que llamamos vida, al lado de tu Vida!

¡Me siento harto de vanidad! ¡Tú ves que estoy sometido a la vanidad, no queriéndolo!

¡A qué se debe que observe tus obras sin complacencia!

¡Que no se me hable más de la rosa! Ningún fruto tiene ya sabor para mí.

Esa muerte que me has quitado, ¿qué es al lado de la verdad de tu presencia

Y de esa nada indestructible que soy yo

Y con la que me es preciso sostenerte?

¡Oh lentitud del tiempo! No puedo más y soy como el que apoya la mano sobre el muro.

El día sigue al día, pero he aquí el día en que el sol se detiene.

He aquí el rigor del invierno —¡Adiós, oh hermoso estío!—, la zozobra y el pasmo de la inmovilidad.

Prefiero lo absoluto. No me devuelvas a mí mismo.

¡He aquí el frío inexorable, he aquí sólo a Dios!

¡En ti soy anterior a la muerte! —Y he aquí el año que ya recomienza.

En otro tiempo me sentía con mi alma como un bosque desmesurado.

Que no se deje de oír, tan pronto como se deja de hablar, a un pueblo con más voces murmurantes que las que tienen la Historia y la Novela,

(Y muy pronto empieza la mañana, o es Domingo y se oye una campana entre los hombres.)

Pero ahora los vientos alternativos se han acallado y las hojas mismas a mi alrededor descienden en masas espesas.

Y procuro hablarle a mi alma: *¡Oh alma mía, todos los países que hemos visto,*

Y todas las gentes, y los mares tantas veces atravesados!

Y mi alma se comporta como alguien que sabe y prefiere no responder.

Y en cuanto a esos enemigos del Cristo que están a nuestro alrededor: *¡Toma tus armas, oh guerrera!*

Pero a mí, como a un niño que con una pajuela molesta al diminuto escorpión repulsivo, no me es posible llegar hasta su atención.

"¡Paz! ¡regocíjate!

Y di: ¡No es empleando palabras como mi alma magnifica al Señor!

El alma pide no seguir siendo un límite, rehusa ser un obstáculo para su santa voluntad.

Ello es preciso, el estío ha terminado, y ya no queda follaje, ni ninguna cosa pasajera, salvo Dios solo.

¡Y miro, y contemplo la campaña despojada; y la tierra dondequiera desnuda, como un anciano que no ha hecho mal!

Vedla solemnemente, a imagen de la muerte, en el trance en que va a recibir la labranza de otro año de ordinación,

Como el sacerdote echado sobre el propio rostro entre sus dos asistentes, como un diácono cuando va a recibir la orden suprema,

Y la nieve sobre ella desciende como una absolución."

Y sé, y recuerdo,

Y vuelvo a ver aquel bosque, al día siguiente de Navidad, antes que el sol estuviese alto,

Enteramente blanco, como un sacerdote, vestido de blanco y del que sólo se ven las manos color de aurora,

(Todo el bosque como aprisionado en el espesor y la materia de un vidrio oscuro),

Blanco desde el tronco hasta las más finas ramitas y hasta el mismo color

Del rosado de las hojas muertas y el verde almendra de los pinos

(Mientras el aire durante las largas horas de paz y de noche se decanta como un vino tranquilo),

Y el largo hilo de araña cargado de pelusa da testimonio a la recolección del orante.

"Quién participa de las voluntades de Dios, debe participar de su silencio.

¡Únete plenamente a mí. Callémonos juntos frente a la mirada de todos!

Quien da la vida, debe aceptar la muerte."

¡Bendito seas, Dios mío, que me has librado de mí mismo.

Y que haces que no coloque mi bien en mí mismo y en el estrecho calabozo en que Teresa vio emparedados a los malditos,

Sino en tu sola voluntad,

Y no en bien alguno, sino en tu sola voluntad.

Feliz no es el que es libre, sino aquél a quien determinas como una flecha en el carcaj!

Dios mío, que al principio de todo y de ti mismo has puesto la paternidad,

Bendito seas porque me has dado este niño,

Y asentado conmigo algo con que pueda devolverte la vida que me has dado,

Y he aquí que soy su padre juntamente Contigo.

No soy yo el que engendra, no soy el que soy engendrado.

Bendito seas porque no me has abandonado a mí mismo,

Sino porque me has aceptado como una cosa que sirve y que es buena para el fin que te has propuesto.

He aquí que ya no me temes como a esos orgullosos y a esos ricos a los que has despedido vacíos de todo.

Has puesto en mí tu potencia que es la de la humildad con que te anonadas delante de tus obras,

En este día de sus generaciones en que el hombre recuerda que es polvo y he aquí que me he convertido contigo en un principio y en un comienzo.

¡Cómo tuviste necesidad de María y del linaje de todos tus antepasados,

Antes que su alma te magnificase y que recibieses de ella grandeza a los ojos de los hombres,

Así has tenido necesidad de mí a mi vez, así has querido, oh maestro,

Recibir de mí la vida como entre los dedos del sacerdote que consagra, y colocarte por ti mismo en esta imagen real entre mis brazos!

Bendito seas porque no permanezco único,

Y porque de mí ha salido existencia, y suscitación de mi niño inmortal, y porque de mí, a mi vez, en esta imagen ya por siempre real, de un alma unida con mi cuerpo,

Has recibido semblante y dimensión.

He aquí que no es una piedra lo que tengo en los brazos, sino este hombrecito que grita y agita los brazos y las piernas.

Heme aquí unido a la ignorancia y a las generaciones de la naturaleza y ordenado para un fin que me es ajeno.

Eres pues tú, recién llegada, y puedo verte por fin.

Eres tú, alma mía, y puedo ver por fin tu rostro.

Como un espejo que acaba de serle retirado a Dios, todavía desnudo de cualquier otra imagen.

De mí mismo nace algo ajeno,

De este cuerpo nace un alma, y de este hombre exterior y visible un no sé qué secreto y femenino con un extraño parecido.

¡Oh, hija mía, oh pequeñuela parecida a mi alma esencial, y a la que le es necesario retorno semejante,

Cuándo el deseo será purgado por el deseo!

¡Bendito seas, Dios mío, porque en mi lugar nace un niño sin orgullo,

(Así en el libro en lugar del poeta hediondo y duro

El alma virginal sin defensa y sin cuerpo enteramente donante y acogida,

De mí nace algo nuevo con un extraño parecido!

A mí y al matorral profundo de todos mis antepasados nos despunta un ser nuevo.

Estábamos exigidos según el orden de nuestras generaciones.

Para que a esta especial voluntad de Dios le sean preparadas la sangre y la carne.

¿Quién eres tú, recién llegada, extranjera? ¿Y qué vas a hacer con estas cosas que nos pertenecen?

Ese color de nuestros ojos, esa postura de nuestro corazón.

¡Oh niña nacida en suelo extranjero! ¡Oh corazoncito de rosa!

¡Oh manojito más fresco que un gran ramillete de lilas blancas!

Dos ancianos te esperan en la vieja casa natal toda resquebrajada, reparada, con barrotes y con garfios.

¡En el mismo campanario te esperan para tu bautismo las tres campanas que tocaron para su padre, parecidas a ángeles y a muchachitas de catorce años,

A las diez de la mañana cuando el jardín perfumea y cuando todos los pájaros cantan en francés!

¡Te espera el grueso planeta que se destaca sobre el campanario y que en el ciclo estrellado es como un *Pater* entre las pequeñas *Ave*,

Cuando el día se extingue y se empieza a contar sobre la iglesia dos tenues estrellas parecidas a las Vírgenes Paciencia y Evodia!

Ahora entre yo y los hombres algo ha cambiado, puesto que soy padre de uno de ellos.

No odia la vida quien la ha dado y no dirá que no comprende.

Como ningún hombre es por sí mismo, tampoco es para sí mismo.

La carne crea la carne, y el hombre al niño que no es para él, y el espíritu

La palabra dirigida a otros espíritus.

Como la nodriza incómoda con la leche desbordante, así el poeta con la palabra que alienta en él y que está destinada a otros.

¡Oh dioses sin pupila de los antiguos, en los que no se refleja la muñequilla! ¡Apolo Loxias, el de las rodillas abrazadas en vano!

¡Oh Cabeza de Oro en el cruce de los caminos, he aquí que para derramar ante el suplicante tienes algo que no es tu sangre vana y el juramento sobre la piedra céltica!

La sangre se une a la sangre, el espíritu desposa al espíritu,

Y la idea salvaje al pensamiento escrito, y la pasión pagana a la voluntad razonable y ordenada.

Quien cree en Dios es su acreditado. Quien tiene al Hijo tiene al Padre consigo. ¡Estrecha al texto viviente y a tu Dios invencible en ese documento que respira!

Toma ese fruto que te pertenece y esa palabra que te está exclusivamente dirigida.

¡Dichoso es el que lleva en sí la vida de los demás hombres y no su muerte, como un fruto que madura en tiempo y lugar, y tu pensamiento creador centrado en él!

¡Ese hombre es como un padre que reparte su sustancia entre sus hijos,

Y como un árbol despojado hasta el último fruto, en el que se advierte la magnificencia de Dios que colma a los hambrientos de bienes!

Bendito seas, Dios mío, que me has introducido en esta tierra de mi afán postmeridiano.

Como hiciste pasar a los Reyes Magos a través de la emboscada de los tiranos y como introdujiste a Israel en el desierto,

Y como después de larga y severa ascensión un hombre que ha alcanzado el tope de un monte desciende por la otra pendiente.

Moisés murió en la cima de la montaña, pero Josué entró con todo su pueblo en la tierra prometida.

Después de la larga ascensión, después de las largas etapas entre la nieve y los nublados,

Se siente como un hombre que empieza a descender, sujetando por la brida, con la mano derecha, su caballo.

Y sus mujeres lo siguen sobre los caballos y los asnos, y lo siguen los niños en los bastos, y el material de guerra del campamento, y las Tablas de la Ley,

Y él oye detrás de sí en la niebla el rumor de todo un pueblo que marcha.

Y he aquí que ve al sol levante a la altura de sus rodillas como una mancha rosada entre algodones,

Y que el valor se atenúa y que bruscamente

Toda la Tierra Prometida se le aparece en una luz deslumbradora como una doncella intacta,

Enteramente verde y empapada y goteante como una mujer que sale del baño!

¡Y por todas partes desde el fondo del abismo se ven levantarse en el aire húmedo grandes vapores blancos,

Como islas que sueltan las amarras, como gigantes cargados de odres!

En cuanto a él, no muestra ni sorpresa ni curiosidad en el rostro y ni siquiera mira a Canaán y sólo está atento al primer paso que ha de dar para el descenso.

Porque su empresa no es la de entrar en Canaán, sino la de ejecutar tu voluntad.

¡Por eso, seguido por todo su pueblo en marcha, emerge en la luz del sol levante!

No necesitó verte sobre el Sinaí, en su corazón no hay duda ni titubeo.

Y lo que no está en tu mandamiento es para él cosa nula.

Para él no hay belleza en los ídolos, ni interés en Satanás, ni existencia en lo que no es.

¡Con la misma humildad con que detuvo al sol,

Con la misma modestia con que midió lo que le era entregado

(Nueve tribus y media tribu del otro lado y dos tribus y media tribu de este lado del Jordán),

La tierra de tu promesa sensible,

Déjame invadir tu residencia inteligible en esta hora postmeridiana!

¡Puesto que nada vale cualquier posesión y goce de propiedad y concertamiento,

En comparación con la inteligencia del poeta que con varias cosas en conjunto hace una sola,

Puesto que comprender es rehacer

La cosa misma que hemos asumido en nosotros,

Permanece conmigo, Señor, porque la tarde se aproxima y no me abandones!

¡No me pierdas con los Voltaire y los Renan, y los Michelet y los Hugo y todos los demás infames!

Su alma yace con los perros muertos, sus libros se han unido al estiércol.

Están muertos, y después de su muerte su nombre mismo es un veneno y una podredumbre.

Porque has dispersado a los orgullosos y no pueden estar juntos.
Ni comprender, sino sólo destruir y disipar y entremezclar.
Déjame ver y oír todas las cosas con la palabra
Y saludar a cada una por su nombre con el vocablo que la ha suscitado.

Mira esta tierra que es tu criatura inocente. ¡Líbrala del yugo del infiel y del impuro y del amorreo, porque ha sido hecha para Ti y no para él!

¡Líbrala por mi boca de la alabanza que te debe y, como el alma pagana, que languidece después del bautismo, que reciba por todas partes la autoridad y el evangelio!

¡Como las aguas que se levantan de la soledad se abaten con un retumbo de trueno sobre los campos refrescados,

Y como cuando se aproxima la estación anunciada por el vuelo chillón de las aves,

El labrador se afana en todas partes limpiando el foso y el arroyo, reedificando los diques y abriendo su campo terrón a terrón con la reja y la azada,

Así como yo he recibido el alimento de la tierra, que ella reciba a su vez el mío como una madre lo recibe de su hijo,

Y que la árida beba a borbotones la bendición, por todas las aberturas de su boca, como un agua carmesí,

Como un prado profundo que bebe con las compuertas totalmente levantadas, como el oasis y la huerta por la raíz de su trigo, y como la mujer de Egipto en el doble flanco de su Nilo!

¡Bendición sobre la tierra! ¡Bendición del agua sobre las aguas! ¡Bendición sobre los cultivos! ¡Bendición sobre los animales según la distinción de su especie!

¡Bendición sobre todos los hombres! ¡Acrecentamiento y bendición sobre la obra de los buenos! ¡Acrecentamiento y bendición sobre la obra de los malos!

¡No es el Invitatorio de Maitines, ni el *Laudate* en la Ascensión del sol y el cántico de los Niños en la hornalla!

¡Pero es la hora en que el hombre se detiene y considera lo que ha hecho él mismo y su obra unida a la jornada.

Y todo el pueblo se congrega en él para el Magnificat a la hora de las Vísperas cuando el sol abarca y mide la tierra,

Antes que comiencen la noche y la lluvia, antes que en la noche comience la larga lluvia sobre la tierra sementada!

Y heme aquí como un sacerdote que revestido por el amplio manto de oro está de pie frente al altar abrasado, y al que sólo se le puede ver el rostro y las manos con color de hombre,

Y mira frente a frente con tranquilidad, con la fuerza y la plenitud de su corazón,

A su Dios en la custodia, sabiendo perfectamente que estás ahí bajo los accidentes del ázimo.

¡Y en seguida va a tomarte entre sus brazos, como María te tomó entre sus brazos,

Y, mezclado a ese grupo que reunido en el coro oficia entre el sol y el humo del incienso,

Va a mostrarte a la oscura generación que llega,

La luz para la revelación de las naciones y la salvación de tu pueblo Israel,

Según lo que juraste una sola vez a David, habiéndose acordado de tu misericordia,

Y según la palabra que diste a nuestros padres, a Abraham y a su simiente en todos los siglos! ¡Así sea!

Aunque la primera impresión, la de la lectura inicial, es acaso suficiente, para comprender mejor queda aun la tarea de acertar con el "centro" del poema. Para "situarnos" conviene una mención somera de circunstancias biográficas que, por nuestra parte, ya tenemos apuntadas en otros lugares.[3]

El poeta de Francia logró abarcar anchamente el sentido de lo terreno y lo divino. Como para todo gran poeta, y más como para todo gran poeta religioso, lo visible fue para él la cara misma apenas velada, de lo invisible. *Memoriam fecit mirabilium suorum, misericors et miserator Dominus*... "Dejó memoria eterna de sus maravillas, el compasivo y misericordioso Señor...", cual nos recuerda el Salmo.

Paul Claudel (1868-1955) aparece por eso en la actitud multiforme del intérprete del Creador y las criaturas, el alma y las cosas, y el tiempo y la eternidad. Hizo escuchar su mensaje en casi todos los modos de la expresión idiomática, con excepción de la novela. Ni el poema, ni el drama, ni el apólogo, ni el ensayo, ni el tratado, ni la epístola le fueron ajenos. Tampoco le fueron ajenas las formas elocutivas más varias: el verso regular y el verso libre, la prosa llana y la prosa cimera, el frasear luminoso y la alusión sibilina, la secuencia litúrgica y el versículo bíblico, la serenidad de los clásicos y la verbal contundencia de los profetas. Todo ello —esto es lo admirable— sin dispersión ni versatilidad de "literato". Por eso, para leer a Claudel, y para comprenderlo y admirarlo, conviene hacerlo desde el núcleo de su creencia, o por lo menos, siquiera sea para empezar, desde su entera y jubilosa aceptación del mundo. "No busquéis en mí la circunferencia, buscad el centro" —previene él mismo.

La historia es conocida. Apenas salido de la puericia, Claudel perdió la fe de sus mayores, pero un lustro más tarde la recuperó en circunstancia gratuita. Este reflorecer de la fe trajo luego la *convertio morum* y el fruto de la creación poética, gallardamente sostenidos, con genio e intrepidez inquebrantables, hasta el 23 de febrero de 1955.

> "...Mi conversión —ha recordado en página célebre— se produjo el 25 de diciembre de 1886. Yo tenía, pues, dieciocho años. Pero en ese momento el desarrollo de mi carácter estaba ya muy avanzado. Aunque relacionado por ambas partes con núcleos de personas devotas que han dado varios sacerdotes a la Iglesia, mi familia era indiferente y, después de nuestro arribo a París, se volvió francamente ajena a las cosas de la fe. Antes de entonces yo había hecho una buena primera comunión, que, como para la mayor parte de los jóvenes, fue a la vez el coronamiento y el término de mis prácticas religiosas. He sido educado, o más bien instruido, primero por un profesor libre, luego en colegios laicos de provincia y por último en el liceo Louis-le-Grand. Desde mi entrada en ese establecimiento había perdido la fe, que me parecía inconciliable con la pluralidad de los Mundos (!!!). La lectura

[3] Véase nuestra introducción a *La anunciación a María*, en la edición indicada. Otras referencias sobre el mismo poeta y su obra hemos asentado en: PAUL CLAUDEL, *Partición de mediodía*. Versión castellana e introducción de Angel J. Battistessa, Emecé, Buenos Aires, 1951; *Juana de Arco en la hoguera*, Oratorio dramático de Paul Claudel. Música de Arthur Honnegger. Texto y versión castellana, con grabados antiguos. Traducción, prólogo y notas de Angel J. Battistessa. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1948. Nueva edición de ese mismo texto, con iguales comentarios en "Los libros de Mirasol", Buenos Aires, 1961.

de la *Vie de Jesus* de Renan procuró nuevos pretextos a este cambio de convicciones, que todo, por otra parte, facilitaba o estimulaba a mi alrededor. Recuérdense aquellos tristes años del ochenta, la época de la plena expansión de la literatura naturalista. Nunca el yugo de la materia pareció mejor afirmado. Todo lo que tenía un nombre en el arte, la ciencia y la literatura era irreligioso. Todos los supuestos grandes hombres de ese siglo, ya en su postrimería, se habían distinguido particularmente por su hostilidad hacia la Iglesia. Renan reinaba. Presidió la última distribución de premios del liceo Louis-le-Grand, a la que asistí, y me parece que fui laureado por sus manos. Víctor Hugo acababa de desaparecer en una apoteosis. A los dieciocho años yo creía en consecuencia lo que creía la mayor parte de las personas llamadas cultas. La recia idea de lo individual y de lo concreto estaba oscurecida en mí. Aceptaba la hipótesis monista y mecanicista en todo su rigor, creía que todo estaba sometido a las "Leyes", y que este mundo era un firme encadenamiento de causas y efectos que la ciencia iba a desenredar perfectamente de un día para otro. Todo esto, por otra parte, me parecía muy triste y muy aburrido. En cuanto a la idea del deber kantiano que nos presentaba mi profesor de filosofía, M. Burdeau, nunca me fue posible digerirla. Por lo demás, vivía inmoralmente, y poco a poco, me sumía en un estado de desesperación. La muerte de mi abuelo, a quien había visto durante largos meses roído por un cáncer al estómago, me había inspirado un profundo terror y la idea de la muerte no me abandonaba. Había olvidado completamente la religión y me comportaba a su respecto con una ignorancia salvaje. La primera vislumbre de verdad me fue dada por el encuentro de los libros de un gran poeta, al que debo eterno reconocimiento, y que ha tenido en la formación de mi pensamiento parte preponderante, Arthur Rimbaud. La lectura de *Illuminations*, luego, algunos meses después, la de *Une Saison en Enfer*, fue para mí un acontecimiento capital. Por primera vez estos libros me abrían una fisura en mi cárcel materialista y me daban la impresión viviente y casi física de lo sobrenatural. Pero mi estado habitual de asfixia y desesperación seguía siendo el mismo. Tal era el desventurado muchacho que el 25 de diciembre de 1886 se encaminó a la catedral de Notre-Dame para seguir los oficios de Navidad. Por entonces empezaba a escribir y me parecía que en las ceremonias católicas, consideradas con un diletantismo superior, encontraría un excitante apropiado y la materia para algunos ejercicios decadentes. En este estado de ánimo, codeado y empujado por la muchedumbre, asistía, con fruición mediocre, a la misa mayor. Luego, no teniendo nada mejor que hacer, volví a las Vísperas. Los niños de la escolanía, vestidos de blanco, y los alumnos del Petit Séminaire de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, que los ayudaban, se disponían a cantar lo que más tarde supe era el *Magnificat*. Yo estaba de pie, entre la muchedumbre, cerca del segundo pilar a la entrada del coro, a la derecha, del lado de la sacristía. Y entonces se produjo el acontecimiento que domina toda mi vida. Bruscamente mi corazón fue alcanzado, y CREI. Creí, con tal fuerza de adhesión, con tal levantamiento de todo mi ser, con una convicción tan poderosa, con una certidumbre exenta de toda clase de duda, que desde entonces, todos los libros, todos los razonamientos, todos los azares de una vida agitada, no han podido conmover mi fe, ni en verdad rozarla. Había experimentado, de pronto, el sentimiento desgarrador de la inocencia, de la eterna infancia de Dios: una revelación inefable. Al intentar reconstruir, como lo he hecho a menudo, los minutos que siguieren a aquel instante extraordinario, encuentro los elementos siguientes que sin embargo no formaban sino un solo relámpago, una sola arma de la que se servía la Divina Providencia para alcanzar y abrirse por fin el corazón de un pobre muchacho desesperado: "¡Qué dichosas son las personas que creen! ¿Si en verdad fuese cierto? ¡Es cierto! Dios existe, está ahí. ¡Es alguien, es un ser tan personal como yo! Me ama, me llama". Las lágrimas y los sollozos habían llegado, y el canto tan enternecedor del *Adeste* aumentada aún más mi emoción".[4]

[4] La página, mejor dicho las páginas aludidas, se dan por extenso en la introducción a la indicada edición de *La anunciación a María*, págs. 8-17.

El *Magnificat* es la tercera de las *Cinq grandes Odes,*[5] y en ella, como en las otras, auna Claudel altos aciertos líricos. La profusión de las alusiones y lo orquestado del despliegue prosódico constituyen un todo cuya riqueza no es posible ponderar sino después de aplicadas relecturas.

El título sobreavisa al lector y le señala la actitud del poeta. A pesar de su uso a modo de sustantivo ("entonar el *Magnificat*", "venir una cosa como *Magnificat* a *Maitines*", etc.), en el vocablo *Magnificat* —inflexión del verbo latino *magnificare*— se congloban las acepciones de nuestras palabras castellanas "engrandece", "agranda", "glorifica", "ensalza", "exalta" "alaba". Toda la fuerza expresiva y evocadora de ese vocablo procede del versículo en que originariamente se inserta: *Magnificat anima mea Dominum.* "Mi alma engrandece al Señor". Así se inicia, en el texto de la Vulgata, el cántico de acción de gracias que elevó a Dios la Virgen María, cuando, en la visita a su prima Isabel, la que habría de ser madre del Bautista saludó en ella a la del Salvador del mundo (San Lucas, I, 39-46).

En su romance, estas son las palabras del cántico, tan frecuentado, y admirado, en la liturgia católica. (*Ibid.*, I, 46, 46-55):

"Y dijo María:
Mi alma engrandece al Señor:
Y mi espíritu se regocija en Dios mi Salvador.
Porque miró la bajeza de su esclava: pues ya desde ahora me dirán bienaventurada todas las generaciones.
Porque me ha hecho grandes cosas, el que es poderoso: y santo el nombre de Él.
Y su misericordia de generación en generación sobre los que le temen.
Hizo valentía con su brazo: esparció a los soberbios del pensamiento de su corazón.
Destrozo a los poderosos y ensalzó a los humildes.
Henchió de bienes a los hambrientos, y a los ricos dejó vacíos.
Recibió a Israel su siervo, acordándose de su misericordia.
Así como habló a nuestros padres, a Abraham, y a su descendencia por los siglos."

El pasaje evangélico, cuyo texto latino se recita cotidianamente en el oficio de Vísperas, ha suscitado durante siglos toda suerte de alusiones literarias y muchas obras artísticas de mérito grande. No nos deslicemos a las enumeraciones fatigosas. Una muestra de las artes plásticas y otra de la música deben bastarnos: la grácil "Madonna del *Magnificat*", de Sandro Botticelli, en los Uffici, en Florencia, y el oratorio homónimo de Juan Sebastián Bach.

El *Magnificat* es un himno de alabanza. En su levantada sencillez, las palabras de la Virgen traducen su reconocimiento por haber sido elegida por Dios para Madre del Verbo encarnado. Pero estas palabras dicen asimismo la alegría de saber que por obra del Hijo la entera redención del género humano va a ser posible: *Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.* "Y mi espíritu se regocija en Dios mi salvador".

---

[5] La primera impresión, gran in-4º, fue dada por *Occident* en 1910. Después la Librería Gallimard ha multiplicado las ediciones, primero bajo el sello de la *Nouvelle Revue Française* y más recientemente con el de *La Pléiade.*

En su poema, en términos semejantes, Claudel levanta la voz en acción de gracias. Siente que para él también ha nacido un niño —*Parvulus enim natus est nobis* (Isaías, IX, 6)—, y que su alma ha recuperado ya la inocencia originaria. Como en el momento de su acceso a la fe —cuando Dios *nació* para el poeta—, Claudel reitera ahora, concertándolas con las voces del himno mariano, una convocación equivalente a la del *Adeste*, escuchado en aquellas vísperas de 1886:

Adeste, fideles, laeti, triumphantes.
Venite, venite in Bethleem.
Natum videte Regem angelorum,
Venite, adoremus, venite, adoremus
Dominum

. . . . . .

Aeternis Parentis splendorem aeternum.
Velatum sub carne vidibimus;
Deum infantem pannis involutum.

. . . . . .

Pro nobis egenum et foeno cubantem
Piis foveamus amplexibus.
Sic nos amantem quis non redamaret? [6]

El recuerdo de otras circunstancias biográficas puede "facilitar" también —si es lícito referirse a un poema como a una partitura— una comprensión más cabal de este texto virtualmente inagotable. Valga un ejemplo: las páginas del *Magnificat* fueron escritas en 1907, en Tien Tsin, China, donde el poeta cumplía tareas diplomáticas. Claudel celebra en ellas, fundamentalmente, el episodio de su conversión acaecido veinte años antes, y para siempre; sólo que ahora —1907—, a la alegría de reconocer una vez más la realidad del Dios encarnado se suma esta otra —ya meramente humana, y con todo también *sobrenatural*, y tan plena— de celebrar el nacimiento del primer hijo, una niña.

¿Y qué no canta Claudel en esta Oda? Cuando menos, rememora su liberación de las doctrinas falsas, precisa su itinerario espiritual, afianza su conducta estética: se integra.

Entre la señalada concertación del cántico de la Virgen con las notas del *Adeste*, la noción paulina de la paternidad se alza inequívoca: "Por esta causa doblo mis rodillas al Padre de Nuestro Señor Jesucristo, del que toda paternidad toma el nombre en los cielos y en la tierra" (Efesios, III, 14-15). Es explicable que resuenen también, evocadoras, diversas reminiscencias del cántico de Zacarías (San Lucas, I, 68-79):

"Bendito el Señor Dios de Israel, porque visitó e hizo la redención de su pueblo:
Y nos alzó el cuerno de salud en la casa de David su siervo.

---

6 "Venid, fieles, venid, alegres, triunfantes, venid, venid a Belén. Mirad nacido al Rey de los ángeles, venid, adoremos, venid, adoremos al Señor... Al eterno esplendor del Eterno Padre, velado bajo la carne veremos; al Dios niño envuelto en pañales... Por nosotros pobre y acostado en el heno, piadosos protejámoslo con nuestro abrazo. Si así él nos ama, ¿quién no corresponderá a su amor?". La notación de este tradicional canto navideño figura en casi todos los misales algo completos.

Como habló por boca de sus santos profetas, que ha sabido de todo tiempo:
Salud de nuestros enemigos, y de mano de todos los que nos aborrecen;
Para hacer misericordia con nuestros padres, y acordarse de su santo testamento.
El juramento, que juró a nuestro padre Abraham, que él daría a nosotros:
Para que librados de las manos de nuestros enemigos, le sirvamos sin temor.
En santidad y en justicia delante de él mismo, todos los días de nuestra vida.
Y tú, niño, profeta del Altísimo serás llamado: porque irás ante la faz del Señor, para aparejar sus caminos:
Para dar conocimiento de salud a su pueblo, para la remisión de sus pecados.
Para las entrañas de misericordia de nuestro Dios, con que nos visitó de lo alto el Oriente:
Para alumbrar a los que están de asiento en tinieblas, y en sombra de muerte: para enderezar a nuestros pies a caminos de paz."

En un breve escolio, inserto en las páginas de las mismas *Cinq grandes Odes*, el propio autor declara el argumento del *Magnificat* e indica cada uno de los tramos poéticos fundamentales:

"El poeta —dice Claudel— recuerda los beneficios de Dios y le eleva un cántico de reconocimiento. 'Porque me libraste de los ídolos'. Solemnidad y magnificencia de las cosas reales que constituyen un espectáculo activo; todo sirve. El poeta pregunta cuál es su sitio entre los servidores. 'Porque me libraste de la muerte'. Horror y execración de una doctrina embrutecedora y homicida. Asunción del deber poético que consiste en encontrar a Dios en todas las cosas y hacerlas asimilables al Amor. Pausa. Lasitud de las cosas creadas. Sumisión pura y simple a la voluntad y a la ordenación divinas. 'Bendito seas, Dios mío, porque me libraste de mí mismo y te has colocado entre mis brazos bajo la apariencia de este niño recién nacido'. El poeta, llevando a Dios, entra en la Tierra prometida."

Lo dicho en este escolio puede apostillarse con un texto y breves observaciones complementarias. En *Le genie de Paul Claudel* recojamos, primeramente, la aclaración de uno de los más abundosos comentaristas del autor que estudiamos.

"No conozco que haya un más hermoso cántico a la paternidad cristiana" —destaca Jacques Madaule con referencia a uno de los pasajes fundamentales del *Magnificat*—. "A menos de suscitar a un Dios sobre el altar con un trozo de pan y algunas gotas de vino, el hombre no puede hacer nada más grande sino otro hombre semejante a Dios. Un hombre dotado de un cuerpo y de un alma inmortal, en quien Dios piensa desde toda eternidad. Dios podría crear esas almas según el número que se le ocurriese, en la expresión de su munificencia. Pero Él no ha querido realizar nada aquí abajo al margen de nuestra voluntad de seres libres. Cuando el ángel hace a María el anuncio que los siglos esperaban, fue preciso, para que la promesa se realizase, que la Virgen consintiera: *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum* (San Lucas, I, 38). Y de igual modo ningún hombre puede nacer sin nuestro concurso. Dios necesita de nosotros para crear un alma nueva; le es necesario nuestro consentimiento... Por otra parte, el misterio de la paternidad instituye entre Dios y nosotros una nueva y más íntima semejanza: ante todo Él es el Padre que, desde toda eternidad, se ha engendrado un Hijo único, otro sí mismo igual a Él. Y toda la Creación no es más que la extensión magnífica de esa paternidad. En ese niño que le ha nacido, el poeta admira una doble semejanza. La de Dios y la suya propia, y, detrás de él, la frondosidad innumerable de sus antepasados. He ahí el ser en el que somos uno solo con Dios y con todas nuestras generaciones anterio-

res. Nacida en tierra extranjera, esa niñita se enlaza, sin embargo, a la raíz lejana y a la vieja casa de Villeneuve-sur-Fère, donde nació el poeta, y las campanas que sonaron para el bautismo del poeta tienen algo que decir a la recién llegada. Gracias a ella ya no hay más lejanía ni exilio, el poeta tiene en común con los demás hombres el ser padre de uno de ellos... Ahora se vuelve sin miedo hacia el pasado; evoca los años sombríos en que buscaba tanteando cuál es el lazo que puede unir a los mortales. Es éste: con el niño que nos da, Dios bendice la unión del hombre y de la mujer: del abrazo en la noche hace surgir un tesoro inestimable. La mujer que nos había arrebatado el Paraíso nos devuelve al Redentor... Esto es lo que el paganismo no había conocido, el paganismo que no depositaba al niño en los brazos de los dioses. Esto es lo que Tête d'Or ignoraba...

Ahora al poeta colmado sólo le queda descender, con entereza y con paz, la pendiente de la montaña tan penosamente escalada. El medio de la vida y el nacimiento de un niño son semejantes a ese corte y a esa cima en la historia del mundo que produjo la encarnación, semejante a la separación de las aguas."

En sus treinta y nueve años, el poeta, como el antiguo Josué, entra en la Tierra Prometida. En Canaán Josué arrojó a los heteos, a los amorreos, a los jebuseos y a cuantos la manchaban, después de lo cual la consagró al Señor. Hoy, el deber del hombre sigue siendo el mismo, porque la vida no puede dejar de ser milicia. Pero los recursos del poeta no son los del sacerdote ni los del soldado. Al poeta le corresponde la santificación lírica de la tierra. Para eso ha recibido la palabra —apoya Madaule—; para eso ha recibido en los brazos al niño que lo aproxima a los hombres y que lo aproxima a Dios... "Y como las Vísperas, que son el oficio de la tarde, concluyen con la bendición del Santísimo Sacramento, con la elevación de la custodia sobre la muchedumbre prosternada, así el poeta, al final de su *Magnificat*, eleva la voz sobre la tierra, sobre todos los hombres, y les da solemnemente la bendición vespertina. El *Magnificat* es la espléndida oración de la plenitud en la boca de María, y también en la de Claudel, su humilde devoto, que acepta ser poeta para la santificación del mundo, como ella acepta ser la madre de Dios para la salvación de todos los hombres y el advenimiento del siglo futuro".

Añadamos, a título personal, las conclusiones que aquí parecen oportunas. Ninguna de ellas podrá resultar exhaustiva.

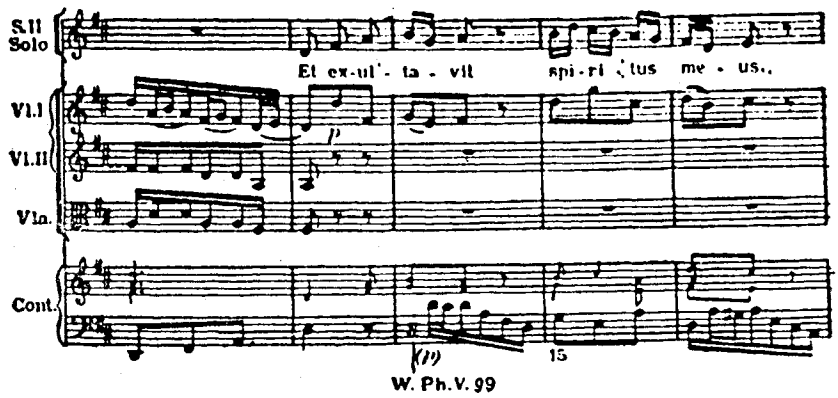
Con sus armónicos o resonancias secundarias, la gozosa obstinación de las voces fundamentales del canto se mantiene como los temas conductores de una fuga a través de sus variaciones: *Magnificat anima mea Dominus: et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.*

Según el impulso de esa exultación íntima, el fraseo claudeliano, que esta vez discurre sin rimas, se desarrolla en caudalosas volutas, se explaya, se enriza o se encrespa entrecortadamente hasta alcanzar su clímax en la irreprimible "bendición" final, en la que se aunan deliberadas reminiscencias de varios salmos, en especial del CL.

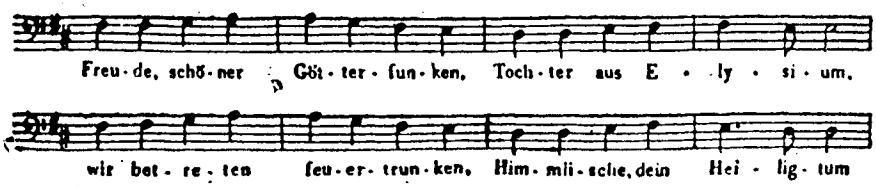
Sin forzar los términos de estos paralelos entre una y otra arte, no resulta inadecuado emparentar este poema de Claudel con el oratorio homónimo de

Bach. En su *Magnificat*, en la parte cantable, el músico de Eisenach sigue el texto evangélico y, fiel a tradiciones gloriosas, se apoya, para la notación temática ...*et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo*, en el V tono de la salmodia gregoriana:

De parecida manera, entre las "variaciones" de su propia historia espiritual, el poeta parafrasea a su vez el cántico evangélico, y sus desarrollos verbales —los que traducen aquel íntimo impulso gozoso— recuerdan las vocalizaciones del motivo de la alegría en la creación del músico:



Por su carácter, es decir, por el sentimiento que expresa, este motivo evoca otro igualmente admirable: el del Himno de la Novena Sinfonía de Beethoven. Tomada de una oda de Schiller, *An die Freud* —"A la Alegría"—, la letra de ese himno canta el fervor de la fraternidad humana —*Alle Menschen werden Brüder*... "Todos los hombres se vuelven hermanos"—, y esa alegría y no otra, es la que manifiesta el mismo Beethoven:



Esto último es sin duda soberanamente hermoso y confortativo, pero en instancias transitorias, mundanas. Sólo la Caridad puede dar a los hombres

una alegría plena, presupuesto que sólo ella anuda el único lazo que por *cristiano* consigue promovernos a lo sobrenaturalmente valedero. Sólo esta atadura o *re-ligo* humano-divina, misericordiosamente operada por el Dios Encarnado, nos allega al Cuerpo Místico de Cristo y al seno sacramental de su Iglesia. A cambio de una fraternidad de sesgo romántico, "altruista", muy siglo XIX y cerrada a la genuina trascendencia (*Seid umschlungen Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!*..... "¡Abrazaos, multitudes! ¡Este beso al mundo entero!"), como la que campea, si no en el Beethoven católico, sí en el Schiller genial poeta pero muelle pensador deísta (*Brüder-überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen*... "Hermanos, sobre el pabellón estrellado debe habitar un Padre amante"), la Oda de Claudel pregona, desde el tiempo, aunque con mandato ya atemporal, el único Amor que no defrauda. Canta la redención de las criaturas y afirma la Comunión de los Santos.

El *Magnificat* del lírico de Francia configura un ejemplo preciso de poesía que *celebra*. La alegría que aquí se exalta es la única total, la única incontrastable, la única pacificadora. Quede el lector con ella.

ÁNGEL J. BATTISTESSA
Academia Argentina de Letras

Apertura de Nuevos Mundos: 1492-1969 (Documentos igualmente augurales)

Dos aventuras

Octubre de 1492: un visionario, casi un obseso que con insistencia y reiteraciones convenció a monarcas y poderosos y mereció de los escépticos la tacha de "loco", vislumbra la confirmación de sus sueños al arribar a una tierra ignota, presupuesta como Indias según el encabezamiento de la comunicación a Rafael Sánchez, tesorero de la Corona, del 14 de marzo de 1493: "A quien es muy deudora nuestra época, acerca de las islas de la India, hallada poco ha sobre el Ganges, y a cuya conquista había sido enviada ocho meses hizo, y a expensas de los invictísimos Reyes de las Españas Fernando e Isabel..." [1].

Julio de 1969: el hombre, vislumbrando posibilidades de explorar el espacio inconmensurable, incorpora a su experiencia directa la magnitud sideral y pone pie en la Luna. La aventura selenita, en algún sentido, invita al paralelo con la otra hazaña trascendente del pasado: la del siglo xv, que incorporó un nuevo continente al orbe conocido. Sin embargo, este apareamiento deberá arrancar de una básica diferenciación: en 1492 la humanidad tardó meses en conocer el verdadero alcance de lo que unos pocos y desconectados navegantes habían descubierto; en cambio, en 1969, merced al adelanto de los medios de comunicación, el mundo entero siguió paso a paso la empresa hazañosa de los astronautas y hasta puede decirse que fue copartícipe de la misma al observar, por medio de las pantallas televisivas, cada una de las alternativas vividas en el claustro hermético de la nave espacial hasta el alunizaje.

Llegados a la Luna, los astronautas enfrentaron perspectivas que antes ningún ser terrestre tuvo delante de los ojos. Simultáneamente con ellos, la humanidad experimentó una gran decepción: falta absoluta de manifestaciones de vida, una naturaleza monocromática, una realidad selenográfica carente de estímulos atrayentes. En cambio, cuántos fueron los deslumbramientos de la gente de Colón.

Angustias circunstanciales, también compartidas, enmarcaron el regreso de los astronautas: expectativa de sincronizado acople de la cápsula propulsora y del módulo, del exacto ajuste técnico, hasta que el reordenamiento de los

1 Martín Fernández de Navarrete, *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1954, t. I, vol. 75, p. 172.

sistemas devolvió a los intrépidos viajeros a la atmósfera terrestre. Siguieron, luego, los cuidados para readaptarlos a los efectos de la depresión, la cuarentena precaucional para evitar presuntas propagaciones de extrañas y desconocidas contaminaciones y, por fin, los requerimientos para que estos nuevos héroes del siglo xx concretaran las personales impresiones sobre lo visto y observado en el planeta de los poetas. Estas manifestaciones, bien pagadas y difundidas internacionalmente por agencias de publicidad y prensa, no ofrecieron para el público en general —que había visto las mismas cosas por las pantallas televisivas y que también había conocido directamente el modo de vida en el interior de la nave espacial— suficiente novedad y pasaron sin pena ni gloria. Tal vez el tiempo deba revalorarlas como documentos históricos.

A propósito de ellas, sentí como una invitación a releer las impresiones que para sus protagonistas provocó la empresa de 1492 y debo confesar que en la confrontación experimenté un regusto diferente ante los textos colombinos, ante su *Diario* y ante la más antigua carta conservada con las noticias del descubrimiento de las islas San Salvador, Santa María de la Concepción, Fernandina, Isabela y Juana, según las rebautizaron nombres españoles.

Pero si los astronautas registraron, por proposiciones de empresas periodísticas, menciones superficiales y externas destinadas al gran público, una nueva circunstancia los puso frente a otra expectativa: el 16 de septiembre de 1969 debieron presentarse frente al Congreso de los Estados Unidos, reunido en sesión plenaria, a dar cuenta de la misión, con mayor rigor y trascendencia; rendición e informe que, en lo futuro, los historiadores deberán acoplar forzosamente a aquellas páginas periodísticas antes conocidas.

Declaraciones de los astronautas

Neil A. Armstrong, Edwin E. Aldrin y Michael Collins fueron, dicho día, calurosamente recibidos y ovacionados por senadores y diputados, a quienes se dirigieron en sendas exposiciones.[2] Aldrin expresó que, con orgullo y humildad, podría decir, junto con sus compañeros, lo que ningún hombre pudo decir anteriormente: "Caminé en la Luna". Reconoció que esto fue posible porque, detrás de ellos, miles de técnicos trabajaron atentos y porque las tentativas de naves espaciales anteriores (Mercury, Gemini, Apolo), tripuladas o no, habían sentado etapas indispensables para la culminación del alunizaje. Calificó la hazaña como proyección científica y caracterizó las etapas de logros espaciales como símbolo del sentido de vida americano, de puertas y ventanas abiertas hacia el mundo, capaz de exhibir sucesos particulares e íntimos, virtudes y defectos. Estimó lo realizado como esperanza de futuro y en las entrelíneas del discurso se advertía que frente a las campañas políticas tendientes a disminuir los recursos económicos destinados a investigaciones espaciales,

[2] Textos tomados de la transcripción de los discursos, aparecidos en el *New York Times*, del 17 de septiembre de 1969.

estaban requiriendo que el ritmo de las búsquedas e inversiones no disminuyera; por el contrario, que se dieran pasos positivos para acrecentarlas.

Collins intentó una escapatoria histórico-literaria al señalar que piedras y muestras recogidas en la Luna, podrían aparearse a la Piedra Roseta, hallada en Egipto por Champollion y aprovechada para descifrar misteriosos lenguajes del pretérito: en el caso lunar, enigmas del origen y de la edad de los sistemas planetarios. Y continuando en su tono técnico-sentimental, explicó que, mientras surcaban el espacio, ya fuera de la órbita terrestre, entre el brillo solar de un lado y la claridad lunar de otro, muchas veces debieron apelar a una especie de rotación e inversión de la nave —semejante, dijo, a la rotación impresa a un pollo cuando se asa "allo spiedo"—; rotación que al darles oportunidad de mirar ora hacia la Luna, ora a la Tierra, ora hacia Marte, "siempre —subrayó intencionadamente— nos invitaba a mirar hacia nuestro futuro en el espacio para lo que puede proporcionarnos nuevas Indias".

Entró, luego, en no menos intencionadas consideraciones de tipo social, al apuntar que la hazaña y la inversión financiera requerida para cumplirla no implican ignorar dificultades terrestres próximas: pobreza, hambre, necesidad, lucha por los derechos cívicos, segregación, violencia y perturbaciones cruentas. "La inteligencia humana —concluyó— no puede detener su marcha progresista, el avance hacia el futuro de la ciencia. El hombre siempre ha ido ganando fronteras nuevas para ella". Y remató la exposición con una actitud semejante a la de los antiguos descubridores y conquistadores del siglo XV, recordando que pudo haber oído decir a Armstrong: "Vengo a este lugar desde los Estados Unidos de América". Aunque no lo oyó declarar: "Y tomo posesión de él en nombre de mi país".

Con estas palabras alude, sin duda, a aquella anotación del *Diario* de Colón, quien al consignar las actividades del "jueves 11 de octubre" —y abarcando, también, las del día siguiente— apunta: "El Almirante llamó a los dos capitanes y a los demás que saltaron en tierra, y a Rodríguez Descovedo, escribano de toda la armada, y a Rodrigo Sánchez de Segovia, y dijo que le diesen por fe y testimonio cómo él por ante todos tomaba, como de hecho tomó, posesión de la dicha isla por el Rey e por la Reina sus señores, haciendo las protestaciones que se requerían [...]"

La exposición final la cumplió Armstrong. Hizo una interesante reflexión de tipo científico-filosófico-literario al explicar que había puesto pie en el Mar de la Tranquilidad, en el frío de una temprana mañana lunar, cuando las largas sombras parecían ayudar las percepciones de los viajeros. "El sol, en la base de la Tranquilidad, a menos de once grados, una pequeña fracción prendida del mes lunar, daba una peculiar sensación de la dualidad del Tiempo —veloz empuje de los sucesos que caracterizan nuestras vidas— y el notable desfile que construye la dirección y duración del universo. Ambas claves de tiempo eran evidentes: la primera, por la rutina de las tareas de vuelo, planeadas y ejecutadas con detalles de fracción de segundo; la otra, por las rocas

que nos rodeaban, inmutables más allá de la historia del hombre, y cuyos secretos de tres billones de años de antigüedad, constituían el tesoro que veíamos".

Aludió, en seguida, a la placa con el águila simbólica, depositada, síntesis de las esperanzas implícitas en su mensaje: "Aquí los hombres del planeta Tierra ponen su pie en la Luna, por primera vez, en julio de 1969 (D. de C.)". Y acotó: "Llegamos en paz para toda la humanidad". Observó más adelante: "El hombre puede comprender el universo en el orden de comprender su destino. El misterio crea maravillas; la maravilla es la base para los deseos de comprender del hombre. Quién sabe qué misterios serán resueltos durante nuestras vidas y qué nuevos enigmas sobrevendrán para desafiar a las nuevas generaciones. La ciencia no ha dogmatizado profecías. No obstante, predecimos bastante para el año próximo, pero muy poco para los diez siguientes. Responder a los desafíos es uno de los grandes esfuerzos de la democracia".

Similitudes y diferencias

Algo surge de las palabras de estos tres arriesgados viajeros espaciales: cumplido el objetivo, lo visto y observado los defraudó. Faltó en ello el deslumbramiento de una revelación inusitada, semejante a la experimentada por los hombres de Colón. Lo experimentado sólo les suscitó un tipo de reflexión y de pensamiento intelectualizado, exteriorizable en meditaciones sobre el esfuerzo científico y las posibilidades abiertas a la ciencia para indagar misterios de índole pretérita. Nada de vida, nada que despierte impresiones de carácter estético. Y es del caso comparar cuán diferente fue el tipo de asombro experimentado por el hombre del siglo xv que pudo relatar la intuición de un mundo nuevo, que incorporó un continente desconocido a la geografía transitada. "Colón —apunta Germán Arciniegas—, para hacer la operación América, acabó volviéndole las espaldas a la razón. Su punto de partida para el cambio de lo racional a lo sobrenatural ocurre en la docta Salamanca. Llegó allí con lo poco o mucho que sabía de Toscanelli, que era ciencia. Se le respondió, para explicarle que lo que decía era inaceptable, con la Biblia en la mano y los Santos Padres en la memoria. Cauto, Colón cruzó la frontera. No volvió a hablar de ciencia. Llegó a decir: 'En esto del descubrimiento no me han servido de nada los mapamundos: en mí se han cumplido las profecías'." [3]

No obstante hay similitudes entre una y otra aventura, hasta en los procesos previos. Así como no se requiere mayor perspicacia para advertir que, de no existir todo un encadenamiento de comprobaciones científicas —a partir del hallazgo de la fórmula de la relatividad, por ejemplo—, que permitieron el planeamiento de contactos con otros planetas —comprobaciones sostenidas,

---

[3] Germán Arciniegas, *El continente de siete colores*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 638.

claro está, por un inmenso esfuerzo económico—, existieron, también, una larga serie de presunciones anteriores —el caso de la hipótesis de la redondez de la Tierra y de las afirmaciones de Toscanelli de que navegando hacia el Occidente se llega a Oriente— que canalizaron antecedentes de la aventura colombina, también signada por razón económica.

Lanzados a la empresa, los hombres de Colón soportan vicisitudes no muy distintas de las de los viajeros espaciales. Los astronautas encerrados han superado crisis de claustrofobia, previstas y paliadas con entrenamientos previos. Los tripulantes de las naves de Colón —según consta en Real Cédula, que deja en suspenso las condenas que cumplían ("Previsión de los Reyes mandando suspender el conocimiento de los negocios y causas criminales contra los que van con Cristóbal Colón fasta que vuelvan"), la parte resolutiva establece: "A cada uno, é cualquiera de vos á quien esta Carta fuera mostrada, ó su traslado signado de Escribano público, salud é gracia. Sepades que Nos mandamos ir á la parte del mar Océano a Cristóbal Colón á faser algunas cosas cumplideras a nuestro servicio, é para llevar la gente que ha menester en tres carabelas que lleva, diz que es necesario dar seguro a las personas que con él fuesen, porque de otra manera no querrían ir con él a dicho Viage, é por su parte nos fue suplicado que ge lo mandásemos dar ó como la nuestra merced fuese: é Nos tovismolo por bien. É por la presente damos seguro á todas é cualquier persona que fueren en las dichas carabelas con el dicho Colón, en el dicho viage que hace por nuestro mandato a la parte del dicho mar océano, como dicho es, para que no le sea fecho mal ni daño, ni desaguisado alguno en sus personas ni bienes ni en cosa alguna de lo suyo por razón de ningún delito que hayan fecho ni cometido hasta el día de la fecha desta nuestra Carta, é durante el tiempo que fueren é esto vieren allá con la venida á sus casa, é dos meses después. Porque vos mandamos á todos é a cada uno de vos en vuestros logares, é juridicciones, que no conoscáis de ninguna cabsa criminal, tocante a las personas que fueren con el dicho Cristóbal Colón en las dichas tres carabelas, durante el tiempo susodicho; porque nuestra merced é voluntad es que todo ello esté así sospendido [...]" (30 de abril de 1492)—, a pesar del entrenamiento del encierro carcelario, en la soledad infinita del océano inmenso, han sobrellevado crisis de desesperación y angustia, reflejadas en el *Diario* del Almirante (Las jornadas de la derrota colombina, en la anotación del "lunes 17 de septiembre", registran: "Temían los marineros y estaban penados y no decían de qué". En la correspondiente al "sábado 22 de septiembre" asientan: "Mucho me fue necesario este viento contrario, porque mi gente andaban muy estimulados que pensaban que no ventaban estos mares vientos para volver a España"; apreciación que repite al día siguiente, cuando súbitamente se encrespa el mar, con este agregado libresco: "Así que muy necesario me fue la mar alta, que no pareció, salvo el tiempo de los judíos cuando salieron de Egipto contra Moysen que los sacaba del captiverio". La angustia de la tripulación y su thalatofobia fue creciendo y el "miércoles 10 de octubre" Colón debe consignar: "Aquí la gente ya no podía sufrir"). La derrota colombina, desde la soledad marítima, fue revelando

un firmamento desconocido. Los astronautas surcan ahora ese mismo firmamento con rumbo vertical y ascendente.

La reacción colombina

Aunque todos son igualmente ilustrativos, juzgo que el documento enviado por Colón a la Corona por intermedio del tesorero de los Reyes Católicos, Rafael Sánchez, fechado en Lisboa a 14 de marzo de 1493, tiene especial sabor. Hay en él una descripción física de las islas, que el entusiasmo del Almirante convierte en paisaje: "todas estas islas —expresa— son muy bellas y presentan varias perspectivas: son transitables y llenas de mucha diversidad de árboles de inmensa elevación, y creo que conserven en todo tiempo sus hojas, porque les vi tan reverdecidas y brillantes cual suelen estar en España en el mes de mayo; unos colmados de flores, otros cargados de frutos, ofrecían todos la mayor hermosura a proporción del estado en que se hallaban y según la calidad y naturaleza de cada uno... Hay montes sublimes y agradables a la vista, dilatados sembrados, bosques, campos feracísimos y todos muy en proporción para sembrar, para pastos y para edificar edificios; la comodidad, el primor de sus puertos y la muchedumbre de los ríos contribuye a la salubridad, excede a cuanto puede imaginarse, a no verlo [...]".[4]

El asombro ante la exuberancia tropical y la perenne verdura vegetal es semejante al despertado por la visión del hombre nuevo, que aparece a su vista: "los habitantes de uno y otro sexo [...] andan siempre desnudos como nacieron, a excepción de algunas mujeres que cubren su desnudez con alguna hoja verde o algodón o con algún velo de seda que ellas fabrican para ese objeto [...]. Son muy sencillos y de buena fe y espléndidos con cuanto tienen [...]. No conocen idolatría, antes bien creen con toda firmeza que toda fuerza, todo poder y todos los bienes existen en el cielo, y que yo he bajado de tan alta mansión con ms naves y mis marineros [...]. No son perezosos ni rudos, sino de un grande y perspicaz ingenio [...]". Estas observaciones transmitidas en la carta repiten las asentadas en el *Diario*, que ofrecen mayor espontaneidad: "Mas me pareció que era gente muy pobre de todo. Ellos andaban todos desnudos como su madre los parió, y también las mujeres, aunque no vide más de una farto moza y todos lo que yo vi eran mancebos, que ninguno vide de edad de más de treinta años; muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos, y muy buenas caras; los cabellos gruesos cuasi como seda cola de caballos, e cortos; los cabellos traen por encima de las cejas, salvo unos pocos detrás que traen largos, que jamás cortan; dellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni negros ni blancos, y dellos se pintan de blanco, y dellos de colorado, y dellos de lo que fallan, y dellos se pintan las caras y dellos todo el cuerpo, y dellos solo los ojos, y dellos solo la nariz.

---

4 Navarrete, *op. cit.*, p. 174 y siguientes.

5 *Op. cit.*, p. 175: "Cantaban el ruiseñor y otras varias e innumerables aves, y cantaban en el mes de noviembre, que era el tiempo en que yo registraba país tan delicioso".

Ellos no traen armas ni las cognocen, porque les amostré espadas y las tomaban por el filo, y se cortaban con ignorancia. No tienen algún fierro; sus azayagas son unas varas sin fierro y algunas de ellas tiene al cabo un diente de pece, y otras cosas. Ellos todos a una mano son de buena estatura de grandeza, y buenos gestos, bien hechos; yo vide algunos que tenían señales de feridas en sus cuerpos, y les hice señas qué era aquello, y ellos me mostraron cómo allí venían gente de otras islas que estaban cerca y les querían tomar, y se defendían; y yo creí, e creo, que aquí vienen de tierra firme a tomarlos por captivos. Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía, y creo que ligeramente se harían cristianos, que me pareció que ninguna secta tenían. Yo placiendo a nuestro Señor, levare de aquí al tiempo de mi partida seis a V. A. para que depredan fablar. Ninguna bestia de ninguna manera vide, salvo papagayos en esta isla".

En su carta, Colón echa a circular algunos errores, leyendas y, con reminiscencias literarias, asimila viejos mitos occidentales. Lanza por ejemplo, la especie del "Ruiseñor de Indias", tan grata luego a los poetas[5]; y la de la existencia de hombres con cola. Aplica correlaciones del mito de las amazonas al informar: "Ciertas mujeres habitan solas en la Isla Mantenin... No se dedican a labor propia de su sexo, pues usan armas y dardos y se ponen por defensa láminas de cobre...". Puntualizando, en otro pasaje, que estas mujeres sólo se unen a feroces guerreros, de hábitos caníbales y largas cabelleras, que despiertan un miedo incalculable al resto del sexo femenino.[6]

La rendición de cuentas de los astronautas supone reafirmación de confianza en la ciencia, reclamo financiero y pocas esperanzas de posibles beneficios económicos que provengan de la conquista lunar. La de Colón, comprensiblemente, se cierra con una acción de gracias: "Así pues el Rey y la Reina, los Príncipes y sus reinos felicísimos como toda la Cristiandad tributan gracias a Nuestro Salvador Jesucristo que nos concedió tal victoria y prósperos sucesos.

"Celébrense procesiones, háganse fiestas solemnes: llénense los templos de ramas y flores: gócese Cristo en la tierra cual se regocija en los cielos al ver próxima la salvación de tantos pueblos, entregados hasta ahora a la perdición. Recocijémonos, así por la exaltación de nuestra fe como por el aumento de bienes temporales, de los cuales no sólo habrá de participar la España sino toda la Cristiandad".[7]

Dejando de lado los respectivos contenidos, las distintas reacciones ante lo nunca visto —que de un modo u otro expresan tanto los testimonios de los viajeros lunares como los de Colón—, dichas piezas, al convertirse en documentos, se han mancomunado en especial significación: con ambos arranca una nueva era; sientan el comienzo de otra faz de la historia. Son igualmente augurales: ambos abren nuevos mundos.

RAÚL H. CASTAGNINO
Academia Argentina de Letras

---

6 *Loc. cit.*, p. 179.
7 *Loc. cit.*, p. 181.

Valor condicional de adjetivos con rasgos de predicativos

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos analizar adjetivos que sintácticamente funcionan con rasgos de Predicativo y cuyo valor semántico es condicional, aunque según el contexto de discurso pueden presentar también valor modal, causal o temporal.

Desarrollo

1. Presencia de sustantivo propio.

1.1. Consideraremos los siguientes textos:

(1) Sarmiento, sereno, es imponente. El reposo de su bloque **batallador** aviva el perfil sereno.[1] (L. Lugones, "El hombre" en *Historia de Sarmiento*).

(2) Las ovejas, mansas, son blancas.

El adjetivo *sereno* en (1) conforma una unidad entonacional que contiene la cima melódica de la oración.

En (2), *mansas* forma como *sereno* una unidad melódica, aunque no de igual configuración porque no lleva el acento de mayor intensidad.

Desde el punto de vista sintáctico, *sereno* en (1) no es atributo explicativo. Si se lo antepone con presencia de artículo:

(3) El sereno Sarmiento es imponente.

el texto resulta gramatical, pero su significado es diferente del de (1).

El texto (2) se puede parafrasear anteponiendo el adjetivo al sustantivo, conservándose su significado cognitivo:

(4) Las *mansas* ovejas son blancas.

En ambas posiciones: prenominal y posnominal, el adjetivo es explicativo, no restrictivo (Demonte, 1982), y manifiesta una cualidad propia del sustan-

[1] El texto, que constituye en su totalidad una semblanza del hombre Sarmiento, se abre con una introducción en la que se usa el pasado simple, pero la descripción física-moral del personaje se hace en presente (histórico).

tivo pudiendo suprimírselo sin que varíe el significado básico de la aseveración; los ejemplos (2) y (4) implican (5).

(5) Las ovejas son blancas.

Pero en (1) no se puede suprimir el adjetivo *sereno*, porque (6) no es implicación de (1):

(6) Sarmiento es imponente.

La anteposición del adjetivo, conservando su unidad melódica, nuevamente da diferente resultado:

(7) Sereno, Sarmiento es imponente.
(8) ? Mansas, las ovejas son blancas.

Mientras (7) es una paráfrasis de (1) y guarda con esta oración relación semántica, (8) no es paráfrasis de (2): no mantiene conexión semántica y es anómala según nuestro conocimiento del mundo.

En (7), el adjetivo *sereno* lleva la cima melódica del texto (como en [1]).

Las mismas características que en (7) y (8) tiene la posposición del adjetivo:

(9) Sarmiento es imponente, sereno.
(10) ? Las ovejas son blancas, mansas.

En (1), a la no omisibilidad de *sereno* y a la posibilidad de desplazamiento se agrega la de poder ser modificado por el adverbio de significado restrictivo (Bosque, 1980), sólo con la figura tonal de la primera alternativa:

(11) *Sólo* sereno, Sarmiento es imponente.
(12) * Las ovejas, *sólo* mansas, son blancas.

Las diferencias entre las construcciones (1) y (2) permiten afirmar que el adjetivo en (2) es atributo en una construcción endocéntrica, no así el de (1). Este tampoco es predicativo, ya que no puede coordinarse copulativamente con *imponente*, que sí lo es, conservando al mismo tiempo el significado básico de (1):

(13) Sarmiento es imponente y sereno.

(1) Admite otras paráfrasis sugeridas por su afinidad con el adverbio sólo.[2]

(14) Sarmiento, si está sereno, es imponente.
(15) Sarmiento, cuando está sereno, es imponente.

pero no:

(16) Sarmiento, { si / cuando } es sereno, es imponente.

[2] Estas paráfrasis no son admitidas por (2):
* *Las ovejas, si están mansas, son blancas.*
* *Las ovejas, cuando están mansas, son blancas.*

Se trata de una relación condicional en la que la prótasis limita la comprensión de la apódosis.

El valor exclusivo de *sólo* en (11) sirve para señalar que en ningún otro estado que no sea el de *sereno* es posible la atribución de *ser imponente* y revela la bicondicionalidad de la estructura:

(17) *Si y sólo si* está sereno, Sarmiento es imponente.

Si bien (1) admite una paráfrasis con inversión del orden de los adjetivos, presencia de la conjunción *pero* y acento de intensidad en *sereno:*

(18) Sarmiento es imponente, pero sereno.

sin embargo, los dos adjetivos no contraen una relación de coordinación porque no cumplen la misma función sintáctica. Se trata de una elipsis en la coordinación (Kovacci, 1975); *pero* coordina funcionalmente el primer constituyente con otro que es una estructura condicional cuya prótasis remite a aquél y cuya apódosis elude el marcador condicional y el predicado de estado. Con todos los constituyentes expresos la oración es:

(19) Sarmiento es imponente, pero lo es si/cuando está sereno.

Para (1) también podría postularse la siguiente paráfrasis de modo:

(20) Así: sereno, Sarmiento es imponente.[3]

con verbo en presente en real; (20) sería posible en un contexto particular: por ejemplo, podría ser el comentario que alguien emitiera al observar un retrato de Sarmiento en el que el personaje reflejase serenidad.

1.2. En el texto:

(21) Nadie soporta irritada a María.

el adjetivo participial *irritada* es, sintácticamente, un Predicativo Objetivo: un componente del predicado verbal con doble valencia dado que modifica simultáneamente al núcleo verbal y al OD. Aunque no conforma una unidad melódica, contiene el tono más alto de la figura tonal. Su omisibilidad (lo mismo

---

[3] Confróntese el uso de *así* en (20) con el de los *así* empleados en el mensaje 5-A del siguiente diálogo perteneciente a una conversación fortuita:

1-A Ayer a la tarde vino María Luisa.
2-B Che, ¿cómo está?
3-A Y... remal.
4-B ¿Habla del padre?
5-A No, salvo que estemos así muy en... confianza... algo por el estilo.
Así, *solas*, cuenta algo, si no, no.

donde aparece dos veces *así* para señalar el contexto situacional que la hablante necesita: *estar muy en confianza* equivale a *solas* para que sea posible *contar algo*. *Así* presenta en este contexto valor restrictivo y marca la bicondicionalidad de la estructura:

Si y sólo si estamos solas, cuenta algo, si no, no.

que la de *sereno* en [1] no produce la agramaticalidad del texto, pero altera su significado básico.[4]

(1) no implica:

(22) Sarmiento es imponente.

ni (21) implica:

(23) Nadie soporta a María.

En (21), *soportar a María* queda limitado a *estar irritada* lo mismo que *ser imponente* con respecto a *estar sereno* en (1).

Es paráfrasis de (21):

(24) Si María está irritada, nadie la soporta.

Dado que en (24) las formas verbales manifiestan presente habitual, la relación entre *estar irritada* y *no soportar a María* no se plantea como un hecho único, sino reiterado, por lo tanto también es paráfrasis de (21):

(25) Cuando María está irritada, nadie la soporta.

La no existencia actual del referente del sujeto no hace posible en (1) (donde el presente verbal es histórico) una paráfrasis temporal con presente habitual como (25), sino una con Pretérito Imperfecto:

(26) Cuando Sarmiento estaba sereno, era imponente.

Para *sereno* en (1) e *irritada* en (21) puede postularse valor condicional-temporal, según las paráfrasis arriba mencionadas.

Otros adjetivos pueden alternar en las posiciones de (1) y (21). Confróntese *sereno* en (1) e *irritada* en (21) con *alto* y *flaco* del texto de Mallea (de Santa Catalina, 1971):

(27) *Alto* y *flaco,* Javier trae el rostro de todos los días.

Los adjetivos *alto* y *flaco* constituyen una unidad melódica, pero no llevan el acento de intensidad y su omisibilidad no altera el sentido básico del texto, lo que demuestra que funcionan sintáticamente como atributos explicativos:

(28) Javier, que { es / está } alto y flaco, trae el rostro de todos los días.[5]

---

[4] En (21), el adjetivo restringe el alcance de la acción manifestada por el verbo. Esto queda demostrado en la paráfrasis condicional que admite el texto:
Si María está irritada, nadie la soporta.

[5] Paráfrasis no posible ni para (1) ni para (21). La función atributiva de *alto* y *flaco* en (27), impide que estos adjetivos puedan ocupar posición final de oración: * *Javier trae el rostro de todos los días, alto y flaco.* Tanto *sereno* (1) como *irritada* (21') pueden ocupar posición final: *Sarmiento es imponente, sereno; Nadie soporta a María, irritada.* Esta es otra prueba de la función no atributiva de estos adjetivos, pues no modifican sólo al sustantivo núcleo del sujeto o del OD sino a todo el núcleo oracional.

Considerar *alto* y *flaco* como cualidades inherentes del sujeto o como adquiridas momentáneamente no produce alteración en la aserción básica: *traer el rostro de todos los días*. Ser o estar *alto* y ser o estar *flaco* constituyen información accesoria que no incide en lo que se predica del sujeto.

Para (27) resulta agramatical la paráfrasis:

(29) * Si Javier { es / está } alto y flaco, trae el rostro de todos los días.

El hecho de que en (27) los adjetivos *alto* y *flaco* sólo puedan ocupar posición inmediata al sujeto y no posición final de oración demuestra que su única función es la de ser atributo.

Si se compara (27) con:

(30) Javier, alto y delgado, es imponente.

donde *alto* y *delgado* conforman una unidad melódica sin llevar el acento de mayor intensidad, se observa que el texto puede admitir dos lecturas:

(31) Javier, que es alto y delgado, es imponente.

Aquí *alto* y *delgado* manifiestan información accesoria (cfr. [27]) pues lo que interesa destacar es la aserción *ser imponente*:

(32) Javier, porque es alto y delgado, es imponente.[6]

ser imponente es la consecuencia real de *ser alto* y *delgado*.

---

[6] En el siguiente texto perteneciente a una conversación fortuita:

1-A *Acabo de ver a Jorge.*

2-B *¿Te saludó?*

3-A *¡Sí... Ese tipo,* canoso *y* con barba, *está refuerte... Me copa... ¡Es mi hombre!*

en 3-A *canoso* y *con barba* (equivalente a *barbudo*) sintácticamente presentan igual comportamiento que *alto* y *delgado* en (32): son atributos del sustantivo sujeto y admiten la expansión como proposición incluida adjetiva. Para la hablante *estar refuerte* es una consecuencia de *estar canoso y con barba*. El texto admite paráfrasis causal:

Ese tipo, porque está canoso y con barba está refuerte.

y también paráfrasis modal:

Ese tipo así, canoso y con barba está refuerte.

pero rechaza la condicional-temporal:

* *Ese tipo* { *si* / *cuando* } *está canoso y con barba, está refuerte.*

por la oposición cualidad permanente/cualidad transitoria que permite distinguir a *canoso* de *con barba*. *Canoso* denota cualidad que una vez adquirida perdura a través del tiempo y no puede ser controlada por el sujeto; *con barba* (barbudo), es una cualidad que puede convertirse en transitoria o permanente; su perdurabilidad depende del sujeto que la posee.

Al igual que (27), el texto (30) no admite la paráfrasis condicional:

(33) * Si Javier { es / está } alto y delgado, es imponente.

por la distinta naturaleza de los adjetivos: *alto* denota cualidad adquirida por el sujeto de manera permanente, en un tiempo X, a partir del que perdura sin presuposición de un final determinado; *delgado* marca el estado adquirido como resultado de una transformación operada en el sujeto voluntaria o involuntariamente. Por lo tanto ese estado puede sufrir alteración en un tiempo posterior al de la emisión del mensaje.[7]

Si se confronta:

(34) Javier, alto, es imponente.
con (35) Javier, delgado, es imponente.

se observa que (34) no admite la paráfrasis condicional con *ser* o *estar:*

(36) Si Javier { es / está } alto, es imponente.

paráfrasis posible para (35) aunque sólo con *estar:*

(37) Javier, si está delgado, es imponente.[8]

2. Presencia de sustantivo común contable, no contable.

2.1. En el siguiente texto:

(38) El mantel, arrugado, no luce.

donde el sujeto es un sustantivo común contable, el adjetivo *arrugado* conforma unidad melódica y lleva el acento de mayor intensidad. La posibilidad de que pueda ocupar distintas posiciones y el hecho de que su supresión altere el sentido básico del texto demuestran que no es un atributo modificador del sustantivo sujeto.

Según el contexto de discurso, el texto admite dos lecturas:

a) puede referir un objeto determinado de la clase 'mantel' (subclase 'mantel arrugado') situado en la esfera real del discurso y consabido por el hablante y por el oyente;

b) puede señalar la clase 'mantel' considerada cuantitativamente, es decir, como la suma de los objetos 'mantel'.

---

[7] La posibilidad de incluir *todavía (Javier todavía está delgado)* atestigua que el adjetivo puede señalar también una cualidad transitoria del sujeto.

[8] Según Marta Luján (1980) el adjetivo que concurre con *estar* posee los rasgos + estativo, + perfectivo.

La posibilidad de que (38) sea interpretado con significado (a) o (b) queda limitada al artículo que equivale a un deíctico en (a) y a un genérico en (b).

(39) El/ese mantel, arrugado, no luce.

(40) { Un / Cualquier } mantel, arrugado, no luce.

Tanto en la lectura (39) como en la (40), *arrugado* restringe el alcance de la comprensión del predicado verbal *no luce*. Ambos textos admiten la paráfrasis condicional con verbo en presente real o futuro:

(41) Si { el/ese / un } mantel está arrugado, no luce.
mantel está arrugado, no luce.

y la paráfrasis temporal con verbo en presente habitual:

(42) Cuando { el/ese / un } mantel está arrugado, no luce.

pero (39) también admite paráfrasis causal y modal, rechazadas por (40):

(43) Porque el/ese mantel está arrugado no luce.
(44) Así: arrugado el/ese mantel no luce.

2.2. A diferencia de (38), en el siguiente texto el sustantivo no contable, masivo, determina el carácter genérico del artículo:

(45) Verde, { la / cualquier } fruta hace daño.

Dado que *(estar) verde* señala el estado que tiene que manifestar el objeto para que se cumpla lo expresado en el predicado verbal *hacer daño* no sólo como hecho único sino también reiterativo, es posible para (45) las paráfrasis condicional y temporal con verbo en presentes general (Fernández Ramírez, 1986) y habitual:

(46) { Cuando / Si } está verde, la fruta hace daño.

Pero (44) rechaza la paráfrasis causal por incompatibilidad con el presente.[9]

(47) * Porque la fruta está verde hace daño.

---

[9] La paráfrasis causal es posible con verbo en pasado o en futuro:
Porque la fruta estaba verde (te) hizo *daño.*
Porque la fruta está verde (te) hará *daño.*
La consecuencia *hacer daño* se plantea como una aseveración del hablante por conocimiento de mundo.

Es pues la presencia de un sustantivo masivo no contable el que puede incidir en el valor condicional del adjetivo.[10]

CONCLUSIÓN

Según el análisis de los textos (1), (21), (38) y (45), los adjetivos *sereno, irritada, arrugado, verde*, que presentan los siguientes rasgos: llevan el acento de mayor intensidad, pueden ocupar cualquier posición dentro del texto, y no son omisibles pues su supresión ocasiona el cambio del significado básico, no funcionan sintácticamente como atributos. Semánticamente manifiestan valor condicional: restringen el alcance con que debe considerarse el significado del predicado verbal. En esta interpretación son modificadores de núcleo oracional. Según el contexto de discurso también pueden expresar valor temporal, causal o modal. La presencia en el texto de ciertos elementos: artículos (con valor genérico o deíctico), sustantivos contables o masivos parecen incidir en la atribución de estos últimos valores.

HILDA ALBANO DE VÁZQUEZ
Universidad de Buenos Aires

REFERENCIAS

ALONSO, AMADO (1967): "Estilística y gramática del artículo en español", en *Estudios lingüísticos*, Madrid, Gredos, 3ª ed.
BELLO, ANDRÉS y CUERVO, R. (1958): *Gramática de la lengua castellana*, Buenos Aires, Sopena, 5ª ed.
BOSQUE, IGNACIO, (1980): *Sobre la negación*, Madrid Cátedra, Cap. III.
COSERIU, EUGENIO (1969): "Determinación y entorno", en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 2ª ed.
DEMONTE, VIOLETA (1982): "El falso problema de la posición del adjetivo: dos análisis semánticos", en *Boletín de la Real Academia Española*.
FERNÁNDEZ RAMÍREZ, SALVADOR (1986): *Gramática española*, Madrid, Arco/Libros, Vol. IV, Cap. V, "Los tiempos verbales", § 34.
GILI Y GAYA, SAMUEL (1961): *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Spes, 9ª ed.
HALLIDAY, M. A. K. (1966): *Notes on transitivity and theme in English, Part. I*. London. Department of General Linguistics, University College.
KOVACCI, OFELIA (1975): "Función y contexto: acerca de la elipsis", en *Filología*.
LAKOFF, GEORGE (1970): *Irregularity in Sintax*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, Inc.
LUJÁN, MARTA (1980): *Sintaxis y semántica del adjetivo*, Madrid, Cátedra.
SANTA CATALINA, ISABEL (1971): "Observaciones acerca del área de las construcciones llamadas 'de absoluto' en español", en *Filología*, XV.

---

10 Cfr. con el siguiente ejemplo:
A- *¿Querés café?*
B- *Bueno, pero* bien caliente.
y con el presentado por Halliday (1966):
He likes his drink cold.
Para el autor "A clause such as *He likes his drink cold* is thus likely to be attributive (operative intensive: 'He likes his drink to be cold') if tone 1, but conditional: He likes his drink (only) if it's cold, if tone 1, or tone 4. En la lectura con tono 1, *cold* lleva el acento de mayor intensidad; con tono 1, o 4 *drink* y *cold* contienen los acentos de intensidad.

Buzzati, dos en uno

Je suis un autre
(Arthur Rimbaud)

El tema del doble, de larga trayectoria en la literatura, ha sido fuente de inspiración de numerosos escritores[1] y motivo de estudio por parte de prestigiosos críticos quienes lo han abordado desde distintos puntos de vista.[2]

Dino Buzzati incursionó en él en un breve relato que titula "L'alienazione" y que forma parte del volumen *Le notti difficili*, publicado en 1971, un año antes de su muerte, y el mismo en el que aparece *Satura*, de Eugenio Montale y Luchino Visconti filma *Morte a Venezia*.

Los cuentos que integran la colección fueron seleccionados por el autor entre un vasto material parcialmente inédito y publicado, en gran parte, en "Il Corriere della Sera" y en revistas especializadas.

En *Le notti difficili* el escritor retoma los temas frecuentes en su obra: la fuga del tiempo y la decepción de la espera, la enfermedad y la muerte, los estados psíquicos alterados, el miedo, la pesadilla, la culpa, la metamorfosis y lo zoomórfico, a los que agrega como novedad aquellos relacionados con el mundo contemporáneo: la guerra atómica, los avances científicos, la preocupación ecológica y la contaminación ambiental, la guerrilla, la droga y la pira-

---

1 Sus orígenes pueden rastrearse desde la antigüedad a través del mito de Narciso, que se proyecta resemantizado en el Barroco para convertirse en uno de los motivos frecuentes del Romanticismo y llegar a elaboraciones más complejas en el Simbolismo y en el Suprarrealismo. En nuestro siglo se lo asocia con la problemática existencial del hombre contemporáneo.

Sin agotar las citas, desarrollan el tema: GOETHE, en el *Wilhelm Meister*; HOFFMANN, en varios cuentos ("La princesa de Brambilla", "El corazón de piedra", "La elección de una novia", "El arenero"); EDGAR A. POE, en "Willam Wilson"; OSCAR WILDE, en *El retrato de Dorian Grey* y "El pescador y su sombra", ROBERT L. STEVENSON, en *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde;* GUY DE MAUPASSANT, en *El Horla* y PAUL VALÉRY, en *La cantata del Narciso.* Es también motivo recurrente en la poesía y relatos borgeanos y en la narrativa de Julio Cortázar.

En la literatura italiana no alcanza la profusión y variedad que presenta en otras, como la anglosajona. Aparece en "Dos imágenes en el estanque", de Giovanni Papini; se observa, en un sentido amplio, como expresión del relativismo, en algunos textos de Pirandello, y es utilizado por Dino Buzzati en el último período de su producción.

2 Entre otros, se han ocupado del tema: desde una perspectiva psicoanalítica, SIGMUND FREUD, en *Lo siniestro*, OTTO RANK, en *El doble* y JACQUES LACAN, en sus *Escritos;* desde la óptica literaria, RALPH TYMS, en *Doubles in Literary Psichology;* TZVETAN TODOROV, en su conocida *Introducción a la literatura fantástica;* ROSMARY JACKSON, en *Fantasy, literatura y subversión,* y MAX MILNER, en *La fantasmagoría;* el enfoque antropológico del tema ha sido encarado por JAMES FRAZER, en *La rama dorada.*

tería aérea, presentados algunos en forma tradicional y otros con un tono marcadamente irónico, que le permite rechazar la realidad cotidiana "tal como es".

Por esta temática constante Buzzati puede ser considerado *autor unus libri* ya que se mantuvo fiel a ella a lo largo de su producción.[3] Su narrativa presenta una realidad transfigurada, arcana, alucinante, descripta como metáfora del destino del hombre y de la vana esperanza de la vida, tal como sucede en *Il deserto dei Tartari*, su obra más notable.

"L'alienazione" se inicia con una carta escrita por un periodista llamado Dino Buzzati, al director del diario en el cual trabaja y en la que se queja porque ha aparecido en ese periódico un artículo con su nombre, que él no ha redactado:

> Señor Director:
>
> En el periódico por usted dirigido, y en el cual trabajo desde tiempo inmemorial, ha salido un artículo firmado con mi nombre, pero yo no lo he escrito.[4]

El indicio *tiempo inmemorial*, anunciado desde el comienzo, y que se amplificará en el transcurso de la narración, remite, en este caso en forma irónica, directamente a una preocupación constante, presente en casi toda la obra buzzatiana, como es el tiempo. A través de él, y a modo de fuerza generadora subyacente, se comenzarán a desarrollar los acontecimientos extraños con que se construye el relato.

En la misma carta el redactor solicita que se aclare la situación, aunque reconoce que ello demandaría una ardua tarea, pues se trata de un periódico que sale los días festivos con más de mil páginas y que tiene una planta de redactores formada por más de ciento treinta mil personas, razón por la cual el hecho resulta prácticamente incontrolable.

El narrador-protagonista comenta más adelante una característica sorprendente del diario: algunos números especiales de los días de fiesta tienen más de siete mil páginas, en consecuencia no hay hombre en el mundo, por rápido e incansable que sea, que pueda leerlas, ni siquiera hojearlas, a lo largo del día.

Además, la información relacionada con el espacio en el que se ubica el periódico resulta kafkiana respecto del clima de irrealidad e inverosimilitud que invade el relato. Para acceder al despacho del supervisor es necesario transitar kilómetros de pasillos y recorrer infinidad de ascensores a través del enorme edificio que es la sede del rotativo.

---

[3] En este sentido, EUGENIO MONTALE ha señalado que la narrativa de Dino Buzzati "era el mismo guante, pero dado vuelta" (*"Lo stesso guanto, ma rovesciato"*, en *Corriere della Sera*, 29 gennaio 1972).

[4] *"Signor Direttore, sul giornale da lei diretto, e nel quale lavoro da immemorabile tempo, è uscito un articolo firmato col mio nome. Ma non l'ho scritto io"* (DINO BUZZATI, *Le notti difficili*, Milano, Oscar Mondadori, VI ristampa, 1990, p. 254).

Todos estos datos, manejados con un dejo de humor y rayando en lo absurdo, van creando una atmósfera enrarecida, alejada de la realidad, que provoca una sensación de inquietante extrañeza.[5]

A modo de complicidad con su "lector modelo", Buzzati señala que a pesar de que ambos periodistas, que firman con el mismo nombre, desarrollan temáticas distintas, tienen un estilo similar; es decir que implícitamente el autor evoca en la enciclopedia de su lector la frase de Buffon, "el estilo es el hombre", con lo cual el tema del doble comienza a tomar un perfil más definido. Los dos periodistas no sólo son homónimos, sino que, a través del estilo, reconocen una misma identidad. El supuesto impostor se presenta como un desdoblamiento del yo del protagonista.

El narrador autohomodiegético reflexiona si este Dino Buzzati, que ha firmado el artículo, puede ser una proyección de su inconsciente o un instrumento fatal destinado a reemplazarlo, una especie de reencarnación de sí mismo, ya que se pregunta, en forma sarcástica, "si puede considerarse viejo una persona que apenas ha cumplido noventa y seis años".[6]

En un comienzo no lo ve con desagrado, pues piensa que no es un demoníaco William Wilson,[7] idéntico a él físicamente, venido del más allá para juzgarlo, sino que intenta conocerlo y se entera de que su doble es un joven de veintisiete o veintiocho años, de buena familia, cultísimo; dice, con una fina ironía, "en esto desgraciadamente no se parece a mí".

Los *doppelgängers* están separados por casi setenta años y esta situación hace meditar al narrador sobre el tiempo, el tema que subyace diseminado por todo el relato:

> No, prefiero no conocerlo. Prefiero el misterio. Podría ser que él fuese una partícula de la ola que pasa sobre todos nosotros, la ola del tiempo, que poco a poco nos transmuta y nos devora.[8]

Al promediar el cuento el protagonista se va despersonalizando. Tiene la impresión de hacerse inexistente. Cuando va al periódico sus conocidos no lo saludan con la misma asiduidad con que lo hacían en el pasado. Estos hechos son experimentados por él como un alejamiento de los lugares familiares y

---

5 FREUD estudia en *Lo siniestro*, México, Ediciones Letracierta, 1978, las características del relato fantástico. Se detiene y analiza etimológicamente el término *Unheimlich*, "no familiar", "extraño", lo que crea duda en el lector a través de la ambigüedad del objeto.

6 La vejez, asociada a la muerte, es otro tema recurrente en el último BUZZATI. Cfr. *Le notti difficili*: "*La polpetta*", "*I vecchi clandestini*".

7 La intertextualidad con el cuento homónimo de Poe resulta evidente, aunque el sentido que se va a otorgar al relato es sustancialmente diferente. Poe persigue una finalidad moral, Buzzati expresa una problemática metafísica.

8 "*No, preferisco non conoscerlo. Preferisco il mistero. Può darsi che egli sia una particola dell' onda che passa su tutti noi, l'onda del tempo, che poco a poco si trasmuta e ci divora*". *Op. cit.*, p. 256.

En otro cuento de *Le notti difficili*, "Il medico delle feste", expresa una idea similar: "*Ahimè, il tempo all'improvviso si è messo a correre a precipizio. I disfacimento si accelera. Che posso fare?* ("Ay de mí, el tiempo se ha puesto a correr precipitadamente. La destrucción se acelera. ¿Qué puedo hacer?"). *Op. cit.*, p. 112.

como una alineación de su personalidad, ya que siente que no es el mismo, que se va convirtiendo en "otro". Su fisonomía, su aspecto, hasta su voz, le resultan extraños. Pareciera que su ser se disuelve lentamente en una actitud casi regresiva, a la vez que siente que su doble, aquel que habla su misma lengua, que posee su mismo estilo, que tiene su mismo nombre, el que ocupa su puesto en el periódico, lo va desplazando del lugar que tiene en el mundo.

El momento de mayor intensidad en este proceso se produce cuando un día al llegar a la redacción del diario el ordenanza lo desconoce y no lo saluda; al darse a conocer le responde que el señor Buzzati está en su despacho. Al ingresar en la oficina, logra verlo. Sus ojos le muestran, sentado detrás del escritorio, su propia imagen, no ya joven como él la suponía, sino su propio reflejo de anciano. Esa copia le resulta odiosa, pues ve en ella una especie de mensajero de la muerte.

El cuento se cierra con la voz del "otro" que le pregunta:

> ¿En qué puedo...? [9]

Finalmente ha desaparecido el límite que lo separaba de ese "objeto" exterior a él. Sujeto y objeto se identifican. En la ficción, el sujeto de la enunciación se une al sujeto del enunciado.

Desde el punto de vista de la organización del relato, Buzzati presenta al *doppelgänger,* a través de una puesta en abismo, ya que Dino Buzzati-autor se desdobla en su personaje, Dino Buzzati-protagonista, y éste a su vez, en su doble, produciendo un verdadero juego especular. La escisión del yo conforma una cadena de significantes en la que cada uno de los dobles funciona como ícono del otro, como un *doble absoluto.* [10]

Dos ejes estructuran la narración: uno que se relaciona con las asociaciones paradigmáticas (Buzzati-autor, real y empírico/Buzzati-personaje); otro con las combinaciones sintagmáticas (Buzzati-personaje/Buzzati-"otro").

El tema del doble alcanza en "L'alienazione" un significado particular. El "uno" y la "otredad" como búsqueda de la identificación tienen en el escritor italiano un sentido metafísico y un deseo de trascendencia.

La esperanza de burlar el tiempo destructor, que alienta el narrador-protagonista por medio de su doble joven, se frustra y ese desencanto le devuelve su propia imagen rechazada de hombre viejo, sin ilusiones ya de alcanzar la eternidad.

La duplicación del periodista se manifiesta al principio como violación de la coordenada temporal (Buzzati-joven/Buzzati-viejo). Trata de desarrollar las

---

9 *"In che cosa posso...?" Op. cit.,* p. 257.

10 UMBERTO ECO explica que el doble absoluto se presenta como un ícono particular del objeto ya que tiene todas las propiedades del objeto representado *(De los espejos y otros ensayos,* Buenos Aires, Lumen, 1988, p. 21).

facultades que el protagonista ya no tiene y que se niega a reconocer ("apenas noventa y seis años").

El doble, visto en un comienzo como una esperanzada metáfora de su existencia, se disuelve en el reflejo de su propia imagen que se presenta, en términos heideggerianos, como la "imposibilidad de la posibilidad", como el límite de la posibilidad de continuar existiendo.

El eterno conflicto del hombre con su situación existencial se desarrolla bajo la máscara de la realidad cotidiana —el periodista que de algún modo es alcanzado por la muerte— y se vierte sobre la condición del hombre y su destino.

El "otro", alegoría del tiempo destructor, vence al yo-narrador.

El deseo de superar la condición mortal del hombre nutre aquí lo fantástico. En ese sentido, la crítica anglosajona Rosmary Jackson señala:

> En una cultura secularizada, el deseo de lo otro no se desplaza hacia regiones alternativas del cielo y el infierno, sino que se dirige hacia zonas ausentes de este mundo, transformándolas en "otra cosa" diferente de la familiar y confortable. En lugar de un orden alternativo crea la "otredad", este mundo re-emplazado y dis-locado. [11]

La investigadora adopta el término *paraxial (par-axis)*: lo que se ubica al lado del eje principal, tomado de la óptica, [12] para explicar el proceso de duplicación de la realidad. Con relación a ello comenta:

> Una región paraxial es un área en la que los rayos de luz parecen unirse en un punto detrás de la refracción. En este área, el objeto y la imagen parecen chocar, pero en realidad ni el objeto ni la imagen reconstituida residen ahí verdaderamente: ahí no reside nada. [13]

La zona paraxial resulta valiosa para ejemplificar el espacio en el que se desarrolla lo fantástico, ya que el mundo imaginario es ambiguo; no es totalmente real (objeto), ni totalmente irreal (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos.

La técnica empleada por Buzzati en "L'alienazione" crea un espacio ambiguo que dificulta la percepción del lector. El narrador y su doble se ubican en una zona paraxial cuyo eje principal (axis) sería la realidad. Tanto el personaje cuanto su doble se hallan a los costados del cuerpo central (realidad), creando una especie de refracción en la que el lector ve como a través de un espejo, que le devuelve un yo-protagonista duplicado y que lo desorienta respecto de su categorización de lo real.

Dentro de la zona paraxial caerían la homonimia —ambos personajes se llaman Buzzati—, el estilo similar con el que escriben, la apariencia física final

---

11 ROSAMARY JACKSON, *Fantasy, literatura y subversión*, Buenos Aires, catálogos, 1986, p. 17.

12 Similar postura adopta MAX MILNER, en *La fantasmagoría*, México, FCE, 1990, quien se basa para su estudio de lo fantástico, no solamente en el psicoanálisis, sino también en aspectos ópticos y físicos, a la luz de los últimos adelatos científicos.

13 ROSMARY JACKSON, *op. cit.*, p. 17.

Buzzati-protagonista es un "ser en situación", inmerso en un *hic et nunc*, cuya realidad existencial tiene sentido en las contingencias temporales y espaciales que le marcan su condición de mortal, mientras que su doble cae en el espacio de lo paraxial, que refleja su imagen.

Pero esta duplicación es una copia extraña en la cual Buzzati-viejo no se reconoce más que parcialmente o en forma incompleta, sólo al final logra verla como un desprendimiento de su yo.

La sensación de "incompletud", además de expresar una postura existencial, pareciera explicarse a través de lo que Jacques Lacan llama "el estadio del espejo" *(Le stade du miroir)* y la imagen parcelada *(image morcelèe)*.[14] El psicoanalista francés emplea estos conceptos para explicar los distintos momentos por los que el individuo atraviesa para lograr su identidad.

Del mismo modo que el niño en los primeros meses de vida pasa de no reconocer su imagen frente al espejo a ir identificándola parcialmente, por "trozos" *(morçeau)*, hasta llegar a completar una imagen totalizadora frente a él, el protagonista de "L'alienazione" transita sucesivas etapas hasta lograr identificarse por último con su condición existencial.

El autor italiano propone a través de la duplicación del protagonista de su relato una vía de escape de la condición temporal del hombre, ve a través del doble un paliativo a la angustia de la extinción. Él ofrece una especie de supervivencia después de la muerte, a la vez que señala una ambivalencia, presente en la idea generadora del encuentro, pues si el doble es quien sustituirá al periodista después que haya muerto, es precisamente esa muerte la que anuncia la aparición de su doble.

El *doppelgänger* se presenta como la posibilidad de realización del deseo de prolongar la existencia y también como una amenaza latente de la muerte. En el imaginario popular es creencia que cuando alguien ve a su doble morirá pronto, de ahí el sentido angustioso que envuelve el relato.

El tema del doble, al destruir las pautas referenciales de la realidad y crear confusión, pareciera girar alrededor de los límites entre la vida y la muerte, llevando al lector a afrontar su propia verdad de hombre mortal y proponiendo un enigma para el cual no tiene respuesta.

DANIEL A. CAPANO
Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina

---

14 *"Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui décisivement projette en histoire la formation de l'individu: le stade su miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'identification — et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent de une image morcelée du corps à une forme que nous appelerons orthopédique de sa totalité — et à l'armure enfin assuméc d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental"* (JACQUES LACAN, *Écrits I*, Paris, *Du Seuil*, pp. 93-94).

La estructura circular de **Adán Buenosayres**

Al Dr. Ángel J. Battistessa,
en recuerdo de días hispánicos.

Leopoldo Marechal varias veces cita en *Adán Buenosayres* estas palabras del Apocalipsis: *"Sicut liber involutus"* (6, 14), versículo que, como ha notado la crítica, anticipa en el plano del relato otro terrible final: la imagen del Cuaderno de Tapas Azules en manos de Solveig.[1] Pero el enrollarse de este cuaderno, que condensa la biografía poético-espiritual de Adán Buenosayres, es a su vez la plasmación plástica de la estructura circular sobre la cual construye la novela. Este movimiento circular es el propio del alma y el de los astros. En *Descenso y ascenso del alma por la belleza,* Marechal instruye a Elbiamor:

> Dionisio, después de referirse a los tres movimientos del ángel, dice que también el alma se mueve con un triple movimiento: el circular, el oblicuo y el directo.
>
> "Por el movimiento *circular* —enseña Dionisio— el alma deja las cosas exteriores, vuelve sobre sí misma y concentra sus facultades en las ideas de unidad: encerrada entonces como en un círculo, no es fácil que se extravíe. El *oblicuo* es movimiento del raciocinio y la deducción, y por él se ilustra el alma en la ciencia divina, no intuitivamente y en la unidad, sino en virtud de operaciones complejas y necesariamente múltiples. El movimiento es *directo* cuando el alma se vuelve a las cosas exteriores y las utiliza como símbolos compuestos y numerosos, a fin de remontarse por ellos a las ideas de unidad".[2]

A estos tres movimientos del Pseudo Dionisio Areopagita Marechal los integra en uno solo:

> [...] no debes considerar los tres movimientos como separados y en independencia, sino como integrándose los tres en uno solo que sea circular, directo y oblicuo a la vez, y que se cumpla "sin abandonar el círculo". Y ese triple y único movimiento es el de la línea espiral (p. 57).

---

[1] La primera vez la cita aparece en latín y resumida: "Las tremendas palabras del Apocalipsis venían resonando desde la noche anterior: '*Sicut liber involutus*'" (p. 22). Luego aparece el versículo más ampliado y traducido, con un tiempo verbal futuro que acentúa el tono amenazante: "'Y el cielo será retirado como un libro que se enrolla'. Tremendas palabras del Apocalipsis a medianoche" (p. 85). En la tertulia de Saavedra la imagen apocalíptica se concreta en un plano real: "Ahora las manos de Solveig enrollan y desenrollan el Cuaderno de Tapas Azules" (p. 141), imagen que nuevamente remite al plano bíblico: "¿Y ahora? Un final de acto sin duda: 'El cielo será retirado como un libro que se arrolla'" (p. 150). Y, por último, recorriendo en la madrugada las calles de Villa Crespo con Samuel Tesler —que justifica las rememoraciones del pueblo elegido—, aparece una imagen semejante: "e iba su mano en la mano de su Dios, y era el Dios temible que enrolla y desenrrolla el mar como un papirus" (p. 352). Las páginas corresponden a la edición de Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

[2] Se cita por la edición de Buenos Aires, Citerea, 1965, p. 65.

Esta espiral se abre centrífuga por el amor a las criaturas y a la belleza terrena y se cierra centrípeta en el deseo de unidad con Dios. Esta circularidad que rige el movimiento de los hombres, tiene su paralelo en la posición astronómica, puesto que el hombre, aparentemente fijo en la Tierra, es en realidad un "danzarín espacial" que sufre tres movimientos de los que no tiene conciencia: el movimiento de rotación, el de traslación y el de fuga de todo el sistema planetario hacia la constelación de Hércules.[3]

El movimiento puro, propio del ángel, del alma y de los astros, los hombres suelen materializarlo en la danza:

> Ocurrió entonces algo hermoso: las *almas* brujas, en tropel, se buscaron y se unieron al conjunto musical de Ruty. Y el primero en lanzarse al torbellino fue Schultze, un inquietante *astrólogo*, el cual, oprimiendo el talle de Ethel Amundsen (¡un junco de la India!), la hizo girar en círculos de astronómica precisión (p. 176).

En esta cita el vocablo *astrólogo* une el movimiento de la danza al planetario, y las *almas*, no los cuerpos, son las que se sienten convocadas al baile, ya que son las que se duelen con el desarraigo de la unidad primera y se lanzan al movimiento para encontrar su círculo entre los círculos, según explicará el autor en el Cuaderno de Tapas Azules.[4]

Precisamente el astrólogo Schultze es el autor de una construcción matemática en nueve helicoides: la oscura ciudad de Cacodelphia, ciudad inteligible que subyace bajo la Buenos Aires visible. El libro VII se desarrolla así en un movimiento espiral descendente hasta llegar a la gran hoya, donde flota el Paleogogo condensador de las viejas y perimidas estéticas, en el noveno círculo. El descenso a Cacodelphia presenta a casi todos los personajes de los primeros libros pero focalizados desde lo alto y deformados por una óptica esperpéntica. El mismo Adán Buenosayres no escapa a este desdoblamiento, a esta especularidad en que similares sucesos o idénticas situaciones son re-escritos en distintos tonos o relatados por diferentes voces, pero creando una ilusión de retorno, de circularidad. Esta reiteración o replanteo desde distintas perspectivas incluye también a los principios doctrinarios de la novela. Por ejemplo, Schultze retoma en Cacodelphia el problema del movimiento aplicado a la dinámica de los cuerpos:

> —¡Triste destino el de las criaturas corporales! —se lamentó el astrólogo—. Están condenadas al movimiento local, a desplazarse de izquierda

---

[3] Al despertar al día Adán Buenosayres toma conciencia de este movimiento: "No se avergonzó en modo alguno porque al ubicarse ahora en el espacio recordó que su posición era terriblemente movida, ya que se encontraba en el número 303 de la calle Monte Egmont, ciudad de Buenos Aires, Argentina, Hispanoamérica, hemisferio sur, globo terrestre, sistema planetario solar, Macrocosmo y por lo tanto sometido al movimiento incesante, a la vertiginosa danza helizoidal que resulta del triple movimiento de la tierra, el de su rotación sobre sí misma, el de su traslación en torno del sol y el de su fuga con todo el sistema planetario hacia la constelación de Hércules y a una velocidad de 160 km. por minuto. ¿Qué hizo él al sentirse viajero cósmico y danzarín estelar?" (pp. 37-38).

[4] El tema de la danza lo encontramos también en el soneto "De Sophia". El primer endecasílabo dice: "Entre los bailarines y su danza".

a derecha o de derecha a izquierda, de atrás hacia el frente o del frente hacia atrás, de lo alto a lo bajo o de lo bajo a lo alto: seis movimientos rectilíneos, en fin, que las condena a chocarse mutuamente y las expone a la reacción de la ira. Sólo a las criaturas espirituales les es dado moverse en círculos, de modo tal que, girando en torno de sus centros, se reconocen entre sí y pueden comunicarse sin violencia. Ubicado entre los entes corporales y espirituales está el hombre, monstruo híbrido de cuya invención hubo de arrepentirse Jehová [...] Poseedor de un cuerpo y de un alma, el hombre fluctúa entre la noción rectilínea de su cuerpo y la noción circular de su espíritu: si alma y cuerpo están en una armonía, no hay guerra entre una noción y la otra, sino un estado de paz en que los dos movimientos se conjugan para dar una tercera noción, la ondulante o sinuosa. Participando a la vez del movimiento local y del circular, la noción ondulante es la que mejor conviene al monstruo humano, ya que corresponde a su naturaleza mixta y la preserva de todo choque (porque la curva es la línea del rodeo y de la no-resistencia). Así se movió sin duda Adán en el paraíso: su movimiento debía parecerse a una danza; y creo que la danza es una reminiscencia de aquel movimiento paradisíaco (pp. 638-639).

Y si en esta explicación la danza está unida a lo astral y al paraíso, no va a estar ausente la otra visión que la ligue al engaño del mundo y a la danza macabra. No inicial y de búsqueda (la de Adán en el paraíso) sino de fin y de desengaño (la de Adán Buenosayres en casa de los Amundsen). Es la danza de la carne, que es temporal y corruptible. De este modo, el baile que inician Schultze y Ethel en la tertulia de Saavedra se transforma en danza de la muerte cuando Adán Buenosayres busca su círculo y se invierte la perspectiva:

La señora de Ruiz aceptó el brazo que galantemente se le ofrecía; y, unidos ambos, dieron las primeras vueltas de una danza macabra. ¡Hip, hip! Adán bailaba con un esqueleto [...] Los bailarines tenían fuego en los pies y el salón entero bailaba como si estuviera demente. ¡Bravo! Afuera la ciudad bailaba entre un millón de focos encendidos. ¡En el espacio inmenso bailaba la tierra! (p. 179).

La danza de la muerte incorpora las dos nociones que abrumaban a Adán desde su infancia: el tiempo y el espacio. Ya en su niñez en Maipú tomó conciencia de esa danza de los cuerpos, de lo corruptible y finito:

¡Ah, recuerdo una fiesta de bodas en la gran casa de Maipú! Aquella noche la alegría tuvo el cuerpo de un dios que bailaba entre cien espejos vivos y cien lámparas iridiscentes, a son de cuerdas locas y exaltados metales [...]; en aquel instante mismo sentí una voz admonitoria que resonaba en mi ser y que un viento glaciar me sustraía de pronto al ritmo de la fiesta, devoraba luces y barría sonidos. Y ante mis ojos operóse una transmutación increíble: me pareció ver la obra del tiempo adelantándose ya en aquellas mujeres y en aquellos hombres que bailaban enlazados; vi arrugarse las caras, hundirse los ojos y desbastarse las encías; los vi a todos retorciéndose y quemándose como las hojas de un árbol encendido... (pp. 431-432).

Esta misma imagen que leemos poetizada en el Cuaderno de Tapas Azules, aparece esperpéntica y traducida a una voz vulgar en la prosa macabra que tienta a los asistentes al ritual mortuorio de Juan Robles:

—¿Ha visto quemar a un difunto? —le preguntó don José—. Dicen que allá en el horno el cuerpo se levanta y mueve piernas y brazos.
—¡El último baile! —dijo Zanetti, que no había bailado jamás (pp. 262-263).

"Allá en el horno" resuena como otro intertexto de tangos en este velorio de arrabal que convoca a las musas milongueras. El *Cambalache*, de Discépolo, justifica la mezcla de tonos y la re-escritura de la misma imagen desde tan distintas perspectivas.

La idea del círculo está desarrollada en el Cuaderno de Tapas Azules paralelamente a la biografía espiritual del protagonista. Primeramente el niño gira unánime con el universo, no desgajado de la Unidad primera, hasta que luego la unidad se quiebra y el niño se siente inmóvil sin saber cuál será su propio círculo:

> Entonces el niño, la piedra, el árbol y el buey giran enlazados en el baile primero, sin distinciones de color ni choques de fronteras. Pero más tarde, y en virtud de su peso natural, el alma se coloca en el centro de la rueda; y desde allí, inmóvil y como en suspenso, ve que a su alrededor siguen girando las demás criaturas: el árbol en el círculo del árbol, la piedra en el círculo de la piedra y el buey en el círculo del buey. Y en ese punto el alma se pregunta cuál será su círculo entre círculos y su danza entre danzas (p. 429).

Al cobrar conciencia sobre su identidad, el niño parece detenerse en un estatismo egocéntrico, aunque cargado de interrogantes sobre su propia ubicación:

> [...] mi alma, no bien hubo encontrado su primera soledad, se quedó inmóvil en el centro de la rueda. Y como desde allí observase que toda criatura se movía con gracia y obedeciendo a un ritmo exacto, empezó a preguntarse cuál sería su movimiento propio y cuál su ritmo natural, ya que a ninguna cosa le faltaba, desde los redondos animales del cielo, que yo veía moverse todas las noches, hasta las criaturas mínimas cuyos gestos estudiaba yo en la huerta de Maipú (p. 436).

Hasta que por fin el alma entiende la naturaleza de su movimiento y se abre hacia las demás criaturas en un movimiento centrífugo que la va llevando siempre alrededor de sí misma, pero distanciándola de sí misma en cada una de sus revoluciones (p. 441). Este movimiento la lleva de la unidad primera a la multiplicidad, pero como el alma se pierde en esta multiplicidad, desea retornar hacia su centro y ese movimiento centrípeto sólo se logra mediante el amor. Es cuando el alma comienza a girar en torno de una mujer y a la vez se ensimisma en un doble movimiento:

> Dos movimientos observaba yo en ella: uno de traslación en torno de la mujer suavísima, por el cual mi alma la cercaba de lentos giros, la medía y la estudiaba con amoroso cuidado; y otro de rotación sobre su eje, gracias al cual mi alma iba estudiándose a sí misma en el modo y efectos de su contemplación (p. 450).

Estos movimientos que definirá en otra parte como de "expansión loca" y de "reflexiva concentración" aparentemente son cíclicos y responden a las cuatro estaciones del espíritu (p. 384). Aunque, como ya se vio, corresponden a principios filosóficos y doctrinales, Marechal los ficcionaliza en la propia experiencia vital de Adán Buenosayres. Es el personaje quien sufre un movimiento expansivo desde la unidad primera hacia la multiplicidad a la que lo arrastran

los demás seres deslumbrándolo con la belleza. Luego la espiral se cierra en círculos cada vez menores conforme comienza la búsqueda del Amado inmóvil, en el ansiado retorno a la unidad. En el movimiento centrípeto la mujer se presenta en su dualidad celeste/terrestre y sólo la anulación del eros terrestre permite el retorno al movimiento único alrededor del Amado. La trayectoria del alma inscripta en el Cuaderno se desenrolla y se enrolla al igual que el Cuaderno en manos de Solveig. Tanto este libro VI como el VII, el Viaje a Cacodelphia, están construidos siguiendo una espiral ascendente en el Cuaderno y descendente en el Viaje. Si Cacodelphia es una creación matemática del astrólogo, el Cuaderno es otra construcción especulativa armada como sustento de una teoría. En ambos libros la circularidad se corresponde con el trazado de los itinerarios. Queda por ver qué pasa en los otros cinco libros cuya autoría es atribuida a L. M., y en que el protagonista no se mueve en la línea ascendente-descendente de la búsqueda de la divinidad ni de la penitencia, sino que realiza desplazamientos geográficos a partir de un punto fijo: el número 303 de la calle Monte Egmont.

Toda la acción de *Adán Buenosayres* está reducida a tres días: jueves 28, viernes 29 y sábado 30 de abril de 192.. El jueves 28 transcurre en los cuatro primeros libros. El viernes 29 está comprimido en el libro V. El Cuaderno de Tapas Azules está excluido del tiempo de la acción, puesto que corresponde a la no-acción: la reflexión y la especulación. El último libro relata el descenso a Cacodelphia que se realiza el sábado 30.

Jueves y viernes se inician con el despertar de Adán Buenosayres en su cuarto de la pensión y concluyen con el regreso nocturno al mismo sitio. El jueves el héroe va a despertar a una habitación vecina a su amigo Samuel Tesler y a la noche lo devolverá a la misma habitación, ebrio, antes de volver a su pieza. Aún Adán Buenosayres no está solo. En la Glorieta de Ciro se ha realizado la cena de los doce y a partir de ese momento la creciente ebriedad de Tesler lo librará a su soledad, pero sin embargo el día concluye con una reflexión sobre Philadelphia, la ciudad de los hermanos.

La circularidad se patentiza escrituralmente en el libro V. El capítulo I se abre con una frase que reitera con variantes: "Que a tan doloroso extremo lo conducía". "Que solía conducirlo a extremo tan doloroso". "Que a extremo tan doloroso..." y el capítulo se cierra con la misma frase. Esto es una pauta formal de las recurrencias temáticas o de las re-escrituras de similares acontecimientos. Los escollos que había tenido que salvar el mediodía del jueves cuando sale de la pensión a un lado y al otro del bulevar de la muerte (avenida Warnes): Polifemo, Circe, Cloto, se resemantizan con la lectura escolar de los fragmentos de la Odisea. Allí se sabe cuál es el verdadero peligro que debe vencer Adán que, como Ulises, es prisionero de un mástil y de un canto.

Por la noche, en el desandar el camino del mediodía anterior, los mitológicos personajes de la epopeya homérica o los locales contendientes bélicos del arrabal se reinstalan espectrales en la soledad nocturna y explicitan su simbología. El juego del ángel y el domonio que representaban las niñas bajo el sol

da paso en la oscuridad nocturna a la batalla épica que libran ángeles y demonios disputándose el alma de Adán Buenosayres.

Al salir el jueves a las calles villacrespenses, Adán Buenosayres se manifiesta en su flamante condición de viajero (pp. 78 y 79). En la noche del día siguiente esta condición se clausura cuando manifiesta frente al Cristo de la Mano Rota:

> Señor, confieso en ti al Verbo que, sólo con nombrarlos, creó los cielos y la tierra. Desde mi niñez te he conocido y admirado en la maravilla de tus obras. Pero sólo me fue dado rastrearte por las huellas peligrosas de la hermosura; y extravié los caminos y en ellos me demoré; hasta olvidar que sólo eran caminos, y yo sólo un viajero, y tú el final de mi viaje (p. 423).

Pero además de esta circularidad que se inscribe en los itinerarios, literariamente Marechal recurre a otros procedimientos.[5] Entre los más usuales se pueden citar:

– Reiteración de versos o frases a modo de estribillos poéticos.

– Repetición de sucesos o de situaciones focalizados con distintas perspectivas o dichos por distintas voces o narrados en distintos tonos.

– Ampliación de un texto para lograr nuevas significaciones.

– Re-escritura de sucesos similares o paralelos.

– La inclusión de motivos que actúan como enmarcadores de un *racconto*.

Reiteración de versos o frases a modo de estribillos poéticos: Posiblemente, una vez terminada la lectura de *Adán Buenosayres*, entre los versos reiterados que más recordemos, por su importancia en la acción, estén "el amor más alegre / que un entierro de niños". Entre las frases, aquella con la cual se suele designar al protagonista: "¡Tejedor de humo!".[6]

Repetición de sucesos o de situaciones focalizados con distintas perspectivas o dichos por distintas voces o narrados en distintos tonos: Podríamos mencionar el episodio de los Potenciales, en la quinta espira, donde las ensoñaciones de Adán Buenosayres retornan con nombres que son anagramas del nombre del protagonista. Al final del libro V el protagonista confiesa sus imaginaciones megalómanas:

---

5 En prensa este artículo, he leído el libro *Adán Buenosayres*. Una novela total, de Javier de Navascués (Pamplona, EUNSA, 1992). Es un estudio narratológico en que el autor analiza la circularidad como subítem de la frecuencia. Pese al diferente enfoque, coincidimos en algún ejemplo. Creo que las lecturas de ambos sobre la circularidad resultan complementarias.

6 Estas formas no se agrupan en determinados libros o capítulos, sino que se reiteran espaciadamente. Por ejemplo: "Un jugador tramposo, un tejedor de humos; eso había sido él y eso era!" (p. 33). "¡Tejedor de humo! ¿Y hasta cuándo?" (p. 40). "¡Tejedor de humo! ¿Para qué?" (p. 140). "¡Tejedor de humo!" (p. 161). "¡Basta! se gritó a sí mismo Adán Buenosayres. ¡Un loco tejedor de humo!" (p. 178). "¡En cuántas posiciones inventadas me coloqué yo mismo, tejedor de humo, desde mi niñez!" (p. 419).

> Confieso haber imaginado entonces la muerte de mi madre, y haberla padecido en sueños como si fuera verdadera.[7] Confieso haber derrotado al campeón mundial Jack Dempsey, en *Madison Square Garden* de Nueva York, ante la gritería frenética de cien mil espectadores. Confieso haber hecho saltar la banca de Monte Carlo, en una noche prodigiosa, y haberme alejado luego, rico de oro y de melancolía, entre una doble hilera de tahúres corteses y bellas prostitutas internacionales. Confieso haber padecido la furia de Orlando, a causa de celosos amores, y haber demolido a Villa Crespo, sin otro utensilio que una maza de combate [...] (pp. 418-419).

En Cacodelphia se escenifica el encuentro de Adán Buenosayres con sus potenciales, que le reprochan no haber alcanzado la realidad. El tono arrepentido de la confesión de Adán poco tiene en común con la caricatura de sus pasadas imaginaciones: Edison Anabaruse, la Pantera Salvaje de Villa Crespo; Brandán Esoseyúa, poblador de la desierta pampa, Bruno de San Yasea, potencial presidente de la República; Urbano de Sasaney, doctor en amores, y fray Darius Anenae (O. B. S.), cuidador de leprosos.

Los personajes del grupo martinfierrista también son retomados con distinta óptica en Cacodelphia.

Otras veces las reiteraciones de un mismo relato se desarrollan en el mismo tono, por ejemplo, en el primer despertar cuenta que don Aquiles, el maestro, había sentenciado frente a los chicos atónitos: "Adán Buenosayres será un poeta" (pp. 23-24). En el segundo despertar (libro V, cap. I), se cuenta más sintéticamente el mismo episodio, sólo que cambia el nombre del maestro por el de don Bruno. También en la habitación de Tesler recuerda este hecho (p. 59).

Ampliación de un texto para lograr nuevas significaciones: El capítulo II del libro III se abre con el siguiente epitafio:

> Aquí yace Juan Robles,
> Pisador de barro.

Este epitafio alude a un oficio real en el Buenos Aires de principios de siglo, bien que el epitafio no parezca real, ya que no es lo común aludir en ellos a las tareas terrestres. Pero este epitafio se completará luego, al concluir el libro III, poéticamente:

> Aquí yace Juan Robles,
> Pisador de barro.
> El Pisador celeste
> Lo está pisando
> Bajo las patas invisibles
> De su caballo.

La ampliación de este epitafio ya nos aleja de todo posible realismo costumbrista. El nombre de Adán cobra dimensión bíblica y se resemantiza. Adán Buenosayres, a su vez, fue pisador de barro en una circunstancia de su vida: en Maipú, después de la inundación, cuando con su tío Francisco construían

[7] Retoma en esta confesión, condensada, una evocación de su primer despertar acerca de las figuraciones del niño sobre la muerte de su madre (pp. 28, 29 y 30).

una nueva población en la loma. Adán, el hombre, amasado con barro por Dios, puede realizar en el plano de la creación una obra análoga a la creación divina, ya sea en la tarea material (amasar el barro) o en la tarea artística de *tejer el humo* o crear (también como Dios) a partir de la palabra.

Re-escritura de sucesos similares o paralelos: Adán Buenosayres se siente atraído no por la mujer, sino por la adolescente que lo deslumbra por lo que conserva de virgen-niña. Solveig se halla en la frontera, tratando de asimilarse a sus hermanas mayores. Precisamente a Adán lo atrae en ella lo que la distancia de las otras. Es etérea, personificación de la tarde, con voz de mañana. En la medida en que esta venus celeste se vaya asemejando a las venus terrestres, Adán huirá de ella, matará para sí la Solveig carnal, construyendo sobre ésta una criatura espiritual que señale el norte a la paloma. Esta niña-virgen es otro peldaño en el camino hacia Dios a través de la Virgen María.

Otro deslumbramiento amoroso es paralelo al que siente por Solveig. Se trata de Ivonne, la joven adolescente que lo maravilla en el esplendor mediterráneo de la bahía de Sanary. Ivonne, como Solveig, lo devuelven al huerto de Maipú, paraíso perdido de este Adán desterrado, nostálgico recuerdo de la unidad primera. Tanto Ivonne como Solveig resultan experiencias similares, recursiones cíclicas de las "cuatro estaciones del espíritu", de Adán Buenosayres.

Inclusión de motivos que actúan como enmarcadores de un racconto: Recurso cinematográfico por excelencia, el humo ha servido para separar las escenas cronológicamente consecutivas de las películas con sueños o con *raccontos.* El mismo procedimiento es utilizado en *Adán Buenosayres.* El protagonista es un "tejedor de humo". Sus pipas tienen nombres (nombre literarios), así como los tenían las espadas o los caballos de los héroes épicos. El recurso del humo queda así literariamente justificado. En el primer despertar, el *racconto* de su niñez y la historia del abuelo Sebastián están enmarcadas por el acto de fumar:

> Incorporándose a medias, Adán Buenosayres alargó su mano hasta el revoltijo de pipas que lo llamaba desde la mesa: eligió a Eleonore, la del tubo de guindo y el horno de porcelana; espaciosamente la llenó de aquel tabaco salteño que sería su alma de un minuto; y encendiéndola con arte aspiró el alma de Eleonore, la expiró luego y vio cómo se retorcía en el aire, dragón de humo (pp. 22-23).

Al finalizar la evocación, ha transcurrido un cierto tiempo que se señala con la conclusión del acto de fumar:

> Adán Buenosayres abandonó la pipa Eleonore que ya se enfriaba entre sus dedos, y contempló sus manos [...] (p. 33).[8]

[8] El mismo recurso emplea para la evocación matutina del viernes: "Sustrayéndose a su contemplación y al desaforado juego de las imágenes, Adán se dirige a su mesa, carga una pipa de horno ancho y la enciende. Un vellón de humo sube al techo '¡Gloria al Gran Manitú, porque ha dado a los hombres la delicia del *cppavoc!*'" (p. 370). Y al terminar el largo *racconto* otra vez une el tiempo de la analepsis con el presente de modo similar: "Adán Buenosayres vuelve a cargar su pipa: llueve otra vez con fuerza detrás de su ventana" (p. 389).

Otras veces, un motivo reiterado sirve como *shifter* que nos introduce en un relato del pasado. En el primer despertar leemos: "Y hubo cierta edad en que los días comenzaban en una copla de su madre: *Cuatro palomas blancas, / cuatro celestes, / cuatro coloraditas / me dan la muerte*" (p. 23). En el segundo día, con ligera variante, esta frase se anticipa a la copla: "....Y hubo cierta edad en que los días empezaban en una canción de tu madre" (p. 371).

Esta enumeración no tiene más propósito que mostrar algunos de los recursos que hacen de *Adán Buenosayres* un libro que gira sobre sí mismo, con el "movimiento del ángel, del astro y del alma" (p. 109). La escritura, expresión del espíritu, sobrevive a la carne, escapa a la muerte. Adán Buenosayres muere para transformarse en "la materia leve de un poema concluido", y los amigos que llevan su ataúd no sienten pesadumbre porque participan de la "jubilosa incredulidad acerca de la muerte" (p. 9). La escritura ha seguido la línea espiral del alma en todas las aperturas centrífugas en que lo distrajo la belleza. Lo tentaron y siguió las nuevas escuelas literarias. Sin embargo, Leopoldo Marechal le pide a la escritura algo más: que se adapte al movimiento del alma y que gire con ella en los helicoides centrípetos de su experiencia mística.

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

Una constante poética en la producción dramática de Armando Discépolo: Continuidad e innovación en el realismo

Al. Dr. Ángel J. Battistessa,
maestro de comparatistas.

Una fervorosa y constantemente reemprendida lectura de los textos dramáticos de Armando Discepolo (1887-1971) los va develando en su significación y en su poética cada vez con mayor caudal de matices no sospechados. Uno de esos matices es el que nos proponemos analizar: la imprevisible importancia que la poética del realismo, entendida en un sentido amplio que engloba variaciones discursivas, [1] desempeña en la textualidad de Armando Discepolo. Decimos *imprevisible* porque se la descubre cuando uno entra al *corpus* de la obra de Discepolo desde uno de sus lados menos jerarquizados por la recepción actual: desde sus primeros dramas escritos en la década del Centenario ligados al sistema del realismo-naturalismo rioplatense bajo la tutela ejemplar de Florencio Sánchez. Es indudable que Discepolo no ha pasado a la historia del teatro nacional por estos textos primerizos que en la actualidad resultan de muy difícil lectura. Pero lo interesante es que esos textos no componen meramente las prácticas de un principiante según el modelo teatral vigente sino que Discepolo sigue escribiendo obras realistas hasta la década del treinta, es decir, hasta el último momento de su producción, ya que a partir de 1934, luego de la presentación del grotesco *Relojero*, Discepolo no volverá a escribir y se limitará al trabajo de traductor o adaptador de obras dramáticas y director.

La primera cuestión que se nos plantea inmediatamente es que Discepolo pensaba su obra con conceptos distintos a los que manejan sus lectores y estudiosos actuales. Se trata de una certeza angustiante que viven muy especialmente los investigadores de textos ancestrales [2]: Discepolo produjo e interpretó el sentido de su obra desde una historicidad diferente a la nuestra y que si bien no nos es del todo ajena resulta difícil captar cabalmente. ¿Cómo juzgaba

---

[1] Entendemos por *realismo* en un sentido general la sujeción al patrón mimético-discursivo del teatro ilusionista. Véase al respecto PATRICE PAVIS, *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 400-403.

[2] Reflexiona sobre estas inquietudes desde la perspectiva de un medievalista MARÍA SILVIA DELPY en su "Algunos aspectos de la coherencia narrativa del *Cantar del Mío Cid*", *Filología*, año XX, nº 1, 1985, p. 61.

Discepolo su obra? Podemos restituir una imagen general de esta idea desde diversos lugares. Discepolo no valoraba de la misma manera toda su producción. En principio, despreciaba y quería olvidar sus comedias asainetadas, algunas de ellas memorables como *El movimiento continuo* o *El Chueco Pintos* para nuestra recepción actual. Sin embargo, como recuerda Luis Ordaz, Discepolo opinaba que "es el mayor dolor de mi vida esas comedias tontas. Las hice... no para pan... para agua. Yo me torcí por querer más a los que me rodeaban que a mí mismo".[3] Se verifica prácticamaente ese desdén al revisar cómo Discepolo armó los tomos de sus *Obras escogidas*[4]: salvo mínimas excepciones la mayoría absoluta de sus comedias asainetadas no ha sido incluida. Por el contrario, la crítica teatral, teniendo en cuenta la vigencia de los textos no hubiera sacado esas comedias sino los dramas realistas que salvo los textos breves *El rincón de los besos* (1911) y *El reverso* (1916) no deja de incluir escrupulosamente en los tres tomos.[5] Esto demuestra que Discepolo valoraba especialmente esa parte de su producción que hoy nos parece obsoleta. Otra muestra de su profunda relación con la poética del realismo es que la mayoría de las obras que escribió solo (es decir, sin el trabajo conjunto de sus colaboradores) pertenecen al realismo. Esta predilección tal vez pueda acentuarse más todavía con datos paratextuales provenientes de las lecturas de sus puestas, es decir de los textos espectaculares concretizados como director.[6]

En la producción dramática de Discepolo se advierte una voluntad de persistir en la escritura del realismo: de 1910 a 1931 va dando a conocer: *Entre el hierro* (1910), *El rincón de los besos* (1911), *La fragua* (1912), *El reverso* (1916), *El vértigo* (1919), *Hombres de honor* (1923), *Muñeca* (1924), *Patria nueva* (1926), *Levántate y anda* (1929) y *Amanda y Eduardo* (1931). Un rasgo peculiar de esta persistencia es que Discepolo desarrolla la capacidad de escribir paralelamente en diversos registros poéticos según modelos en algún caso opuestos. Pueden darse ejemplos llamativos de esa versatilidad: en el mismo año aparecen *El reverso* y *El movimiento continuo* (con su monólogo *¡¡La ciencie de la casualitat!!*). *El vértigo* se escribe entre las experiencias de *La espada de Damocles* (1918) y *El clavo de oro* (1920). Un caso sumamente especial es el del año 1923: se presentan con pocos meses de diferencia *Mateo* y *Hombres de honor,* textos abismalmente opuestos en cuanto a la vigencia de su teatralidad. Con afinidades en 1924 da a conocer *Muñeca* y *Giacomo,* el

---

3 Citado por Luis Ordaz en su prólogo a *Armando Discepolo, Giacomo, Babilonia, Cremona*, Buenos Aires, Talía, 1970, p. 9.

4 Armando Discepolo, *Obras escogidas*, Buenos Aires, Jorge Alvarez editor, 1969, 3 tomos, con prólogo de David Viñas (Colección Clásicos de Nuestro Tiempo).

5 Dejamos fuera de consideración por ser inhallables los textos *La torcaz, Espuma de mar, El príncipe negro* y *El patio de las flores.* El primero de ellos supuestamente participaría de la poética del realismo inicial de Discepolo, es de 1911 y consta de un acto.

6 Manejamos el concepto de *paratextualidad* tal como lo usa la crítica genética (véase como introducción al respecto Ana María Barrenechea, "Estudio preliminar" a *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* —en colaboración con Julio Cortázar—, Buenos Aires, Sudamericana, 1983, pp. 13-19). En cuanto a la diferencia entre texto dramático y texto espectacular seguimos el criterio de Fernando de Toro, en su *Semiótica del teatro,* Buenos Aires, Galerna, 1987, Cap. II, pp. 51-86.

primer texto bajo la sugestión del modelo del grotesco italiano y el segundo una comedia asainetada con elementos fundamentalmente semánticos de grotesco criollo. Una obra tan mal construida y de recepción tan apaleada como fue *Patria nueva* está encerrada entre dos obras magistrales: *Babilonia* (1925) y *Stefano* (1928). En el cierre se repite un período semejante al del inicio; así como de 1910 a 1914 (hasta la irrupción de *El viaje aquel)* Discepolo se dedica exclusivamente a la escritura realista, de 1929 a 1931 aparecen dos textos ligados al realismo: *Levántate y anda* y *Amanda y Eduardo* para terminar (salvo el misterioso paréntesis de *Cremona)* con un grotesco criollo cargado de marcas de la poética del realismo, *Relojero* (1934). Las reseñas relativas a la recepción de los textos en el momento de su estreno son muy caracterizadoras de la posición de los críticos respecto de esa maleabilidad de Discepolo para manejarse en diversos registros. Por ejemplo un crítico de *El Diario del Plata* explica con cuántos prejuicios asistió a la puesta de *Hombres de honor* por ser Discepolo "un autor cuya producción de estos últimos tiempos se concretara al sainete".[7] Muchos otros insisten en los resquemores que les provoca la noticia de un nuevo estreno de Discepolo: cuando advierten que se trata de textos de aliento (textos ligados a la poética del realismo, según lo demuestran datos históricos relativos a su recepción) saludan con enormes elogios la vuelta de la oveja descarriada a su redil: "Existe entre los autores nacionales —dice un crítico de *El Diario Español* al comentar *Hombres de honor*— el noble anhelo de elevar la categoría de sus producciones buscando el tema a desarrollar en los vicios que la sociedad tolera..."[8]

Omnipresencia del realismo

De todos estos detalles se hace evidente una doble certidumbre: por un lado, que la escritura realista no debe ser asimilada a los comienzos teatrales de Discepolo o pensar el resto de su obra más perdurable como una superación (aunque desde el punto de vista *lógico* los artificios escriturarios del grotesco son superiores, por ejemplo, en cuanto a la semantización de la acción) sino que el realismo debe ser entendido como una constante a la que Discepolo volvía con acendrado aprecio. Por otra parte, que, como hiciera David Viñas en su prólogo con la poética del grotesco, podemos rastrear una presencia diseminada del realismo en toda la obra de Discepolo, incluso con resultados más ventajosos que los que obtuviera el análisis en *Grotesco, inmigración y fracaso.*[9]

Esta diseminación del realismo en toda la producción de A. Discepolo puede ser sistematizada según sugestiones teóricas de Juan Eduardo Cirlot en

---

7 *Diario del Plata,* 22 de setiembre de 1923.
8 *El Diario Español,* 22 de setiembre de 1923.
9 David Viñas, "Grotesco, inmigración y fracaso" en la edición citada de A. Discepolo, *Obras escogidas,* t. I (véase nota 4).

su *Introducción al surrealismo.*[10] Podemos pensar en tres círculos concéntricos de menor a mayor, el círculo del realismo ortodoxo, el círculo de los textos que perteneciendo a otras poéticas participan en alguna medida de los rasgos de la poética del realismo y por último el círculo de los textos más lejanos a esa ortodoxia poética, incluso opuestos deliberadamente a ella.

En el primer círculo ubicamos las obras antes señaladas como constitutivas de una continuidad escrituraria del realismo: de *Entre el hierro* a *Amanda y Eduardo*. En segundo lugar la gran variedad de textos discepolianos que sin pertenecer ortodoxamente a la poética del realismo participan de ella por algunas marcas que en parte podríamos interpretar como perduración de un modelo que en la escritura de Discepolo es demasiado fuerte como para borrarse del todo. Los textos compuestos a partir de la poética del grotesco criollo *(Mateo, El organito, Stefano, Cremona, Relojero)* guardan íntimas vinculaciones con el realismo. En un prólogo reciente Osvaldo Pellettieri ha estudiado una de las formas del realismo en los textos iniciales de Discepolo (el sistema del realismo-naturalismo de comienzos de siglo) y ha propuesto tres rasgos persistentes de esta poética en el grotesco: la referenciabilidad ligada a la situación nacional, el personaje fracasado y el personaje-embrague que resuelve discursivamente la función didáctica de estos textos para la comprensión de su mensaje final o esclarece las condiciones de recepción, metateatralmente.[11] De este grupo los textos que demuestran más ejemplarmente esta tesis son *Stefano* y *Relojero*, ya que en los restantes el grotesco definido como categoría estructural, verbal o semántica pone a nivel superficial con mayor nitidez su origen sainetero. Un análisis pormenorizado del aspecto verbal[12] de *Stefano* y *Relojero* evidencia su imborrable conexión con la poética del realismo: la importancia de la función referencial del lenguaje y especialmente la responsabilidad, sobre todo en *Relojero*, de la discursividad de los personajes, a quienes se restituye los extensísimos parlamentos de los textos realistas, un denso caudal lingüístico que muchas veces desplaza en su importancia a la acción. *Stéfano* es una obra que maneja estas perduraciones magistralmente y sobre todo gracias al procedimiento de su estilización o adaptación a nuevos fines: piénsese en la función de personaje-embrague de Esteban que no solamente explicita ciertas condiciones de recepción del texto (como por ejemplo el paralelo generacional) sino que se semantiza y contribuye a la constitución del personaje como entidad diferenciable de los otros, especialmente de Stefano. El grotesco no condensará el discurso de los personajes en largas y repetidas secuencias transicionales, pero sí se valdrá de un denso caudal lingüístico, como en *Stefano*, para las situa-

---

10 JUAN EDUARDO CIRLOT, *Introducción al surrealismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1953.

11 OSVALDO PELLETIERI, "La primera época del teatro de Armando Discepolo (1910-1923)" en su *Obra dramática de Armando Discepolo*, Buenos Aires, Eudeba, 1987, t. I, pp. 25-68, especialmente p. 40.

12 Seguimos al respecto los conceptos de TZVETAN TODOROV, *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975. Complementamos estas nociones teóricas con las propuestas por ANNE UBERSFELD, en su *Lire le theatre*, Paris, Ed. Sociales, 1983, Caps. VI y VII.

ciones de encuentro personal, otro de los procedimientos que lo emparenta con la poética del realismo. *Stefano* está compuesto sobre una sucesión de encuentros personales en los que la comunicabilidad de los personajes (resuelta textualmente en su capacidad discursiva) es constantemente tematizada y transgredida: los personajes hablan mucho y tematizan ese alto volumen de discurso pero no logran comunicarse. Esto último aparece exasperado por momentos en *Relojero* sin un desarrollo eficaz que lo constituye en un ejemplo privilegiado del cruce de los procedimientos realistas de la función discursiva de los personajes y las modalidades del grotesco.

Muchos otros textos de Discepolo que ubicamos en este segundo círculo trabajan con el ensamblamiento de una situación construida sobre la base de los principios del ilusionismo y una amplia variedad de procedimientos ligados a la poética caricaturesca del sainete. Se trata de las comedias asainetadas, entre cuyos ejemplos puede señalarse uno paradigmático: *El novio de mamá* (1914), que guarda una íntima vinculación intertextual con *Las de Barranco* (1908), de Gregorio de Laferrère.[13] Sin embargo la composición de

---

13 *El novio de mamá* tiene su génesis evidentemente en el trabajo intertextual con *Las de Barranco*. DAVID VIÑAS en su *Laferrère: del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal* (Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1965, Cap. X) observa una conexión temática en el común denominador del "mundo del *medio pelo* y lo guarango" entre *Las de Barranco* y una larga serie de textos dramáticos rioplatenses. A su juicio "este nivel temático describe una serie de obras históricamente concomitantes: *En familia* (1905), de FLORENCIO SÁNCHEZ, *Mate dulce* (1911), de VICENTE MARTÍNEZ CUITIÑO, *El novio de mamá* (1914), de ARMANDO DISCEPOLO *(sic); Delirio de grandezas* (1919), de JOSÉ ANTONIO SALDÍAS; *Gente bien* (1909) y *Las de enfrente* (1909), de FEDERICO MERTENS (...). Analogías temáticas en *Los buitres* (1909) de TITO LIVIO FOPPA; *Los equilibristas* (1912), de CARLOS MAURICIO PACHECO; *La murmuración pasa* (1914), de ALFREDO DUHAU; *Los espantajos* (1915), de CAYOL; *La purpurina* (1915), de JOSÉ GONZÁLEZ CASTILLO" (p. 127). Un importante vínculo externo entre ambas obras es además la actriz Orfilia Rico, quien en 1908 representara con enorme éxito el papel de doña María y para cuyo especial lucimiento fue compuesto el personaje de doña Petrona en *El novio de mamá* (véase FEDERICO MERTENS, "Orfilia Rico" en *Cuadernos de Cultura Teatral*, nº 21, pp. 69-87, 1945). Pueden enumerarse entre las más transparentes marcas del intertexto: *1.* si bien hay un repertorio de funciones que las diferencian, doña María y doña Petrona coinciden en el rol de madres egoístas que deciden las actitudes sociales de sus hijos; *2.* Estela y Carmen están compuestas según pautas semejantes (piénsese por ejemplo en la función que ambas cumplen en el develamiento de las mentiras familiares relativas a la pobreza: "Lo han enterado mal y yo no sé mentir", dice Estela a Moreno en el Acto I de *El novio de mamá); 3.* hay motivos que funcionan como remanentes atenuados en relación a su fuerte desempeño en *Las de Barranco*: en casa de Doña Petrona se come bien y se toma café, signos que originariamente en *Las de Barranco* significaban en forma relevante por su ausencia ("Cocinera: Señora, no hay... Doña María: [interrumpiéndola indignada] Mándese mudar... ¡Atrevida! ¿Quién le pregunta si hay o no hay?") *(Las de Barranco*, Acto I, esc. 6, p. 37, en la edición de La Cultura Argentina, de 1923) o también "Doña María: —¿Quiere tomar un mate? (Entra la cocinera por la derecha y sale por el foro). Castro: —No, muchas gracias... No tomo mate... Doña María: —Pues otra cosa no puedo ofrecerle... ¡Esta es casa de pobres!" (Acto I, esc. 11, p. 41 en la edición citada); *4.* el motivo del balcón, fuertemente tramado en *Las de Barranco* a través de Manuela y su prima Petrona, aparece también con menor centralidad como el lugar del coquetismo ("Desdémona: —También, si una no se arregla un poquito para aprovechar el balcón..." en Acto I o al comienzo del Acto III la relación entre Moreno y Estela); *5.* puede pensarse además que ya hay en *Las de Barranco* gérmenes de lo que será más tarde la comedia asainetada a la manera de *El novio de mamá*, por ejemplo desde el punto de vista de la dimensión cómico-gestual

los *roles* varía en su dimensión referencial: en el texto de Laferrère el rol de madre que encarna Doña María está más profundamente ligado a un *gestus* social[14] muy determinado, en cambio en el texto de Discepolo, De Rosa y Folco se trabaja con marcas teatralistas que escapan a las intenciones del realismo y minimizan la tesis social (una crítica a los "novios de mamá", práctica bastante poco alarmante en relación con el objeto de la propuesta de la obra de Laferrère), en virtud de su conexión con la pura diversión sainetera. De la misma manera, aunque en este caso se trata de un texto de alcances estéticos más amplios, está compuesta *Babilonia*. Los críticos de diarios del momento supieron en algunos casos descifrar la fórmula general de estas reflexiones al observar que Discepolo fue un autor valiosísimo por "el loable deseo de abrirle nuevos horizontes al género chico nacional", tal como puede leerse en *Ultima Hora*, con motivo de un comentario a la muy atacada *Patria nueva*.[15]

En el último círculo ubicamos los textos que buscan una separación radical de los procedimientos ilusionistas: podemos allí incluir *El viaje aquel* (1914), por tratarse del texto que más se acerca desde nuestro punto de vista a la dimensión teatralista del sainete (piénsese sobre todo en el espacio escénico del *tranvía* en el Acto I, lugar de mezcla, cruce y encuentro de diversas zonas sociales, a la manera del conventillo, y en el Acto II, cuando don Pascual se dirige a los espectadores y carnavaliza las relaciones entre el espacio de lo representado y el público, borrando así las diferencias y separaciones entre el teatro y la vida misma) y, entre otros, *Mustafá*.

Continuidad e innovación en el realismo

Dijimos al comienzo que manejamos un concepto amplio de realismo y que por lo tanto dentro de lo que llamamos continuidad escrituraria de esta poética hay rasgos diferenciables. Lo que a nuestro juicio unifica todos los textos de

---

de Doña María y Doña Petrona, en el caso de la primera cuando "se rasca con fuerza una pierna y vuelve a quedar inmóvil" (*Las de Barranco*, Acto I, esc. 18, p. 51), lo que nos permitiría sostener que el público que reía a carcajadas con *Las de Barranco* ya conocía *in nuce* los procedimientos que más tarde desarrollarían desde la competencia del sainete y el teatro popular Discepolo y colaboradores; 6. la escena del afinador de pianos en *El novio de mamá* parece pensada a partir de la discusión de doña María y doña Rosario (*Las de Barranco*, acto I, esc. 4, pp. 33-34); 7. el manejo de la caída lenta del telón mientras los personajes siguen trabajando y el espacio dramático mantiene en plenitud su vigencia, etc. *El novio de mamá* es a pesar de estas relaciones un texto muy diferente a la obra de Laferrère, como lo comprueban sus respectivos modelos actanciales. Muchos signos de *Las de Barranco* son retomados por Discepolo y colaboradores pero cambiados absolutamente de significación. Piénsese por ejemplo en la figura de don Evaristo o en el cambio de funciones que conlleva el personaje de Abreu, cuya entrada en el Acto II sugiere la evocación de Linares en *Las de Barranco*, pero el texto se encarga inmediatamente de desmentir esta asociación.

[14] Téngase en cuenta al respecto Patrice Pavis, "Sobre la noción brechtiana de *gestus*" en *Conjunto*, Casa de las Américas, nº 69, jul.-set. 1986, La Habana, pp. 107-116. La dimensión social del *gestus* de doña María ha sido claramente expuesta por David Viñas en su *Laferrère* (véase nota 13).

[15] *Ultima Hora*, 20 de mayo de 1926.

esta línea es su afán ilusionista pero podemos dividir la composición de este grupo en dos grandes bloques: una primera producción, que va de *Entre el hierro* hasta *Hombres de honor* inclusive, en las que se manejan las pautas del sistema del realismo-naturalismo heredados de Sánchez[16] aunque con variaciones internas dentro de la comunidad de convenciones. Ejemplo de estas variaciones es *La fragua*, texto que debe algunos procedimientos constructivos al teatro de inspiración socialista y anarquista[17] de aliento épico en el que se mueven grandes masas de actores (piénsese por ejemplo en *La columna de fuego* [1913] de Ghiraldo) o *El Reverso*, en el que el realismo se exacerba a tal punto que Discepolo superpone deliberadamente el *tiempo dramático o real* al *tiempo de la ficción* (tanto la duración del espectáculo como la de lo que transcurre en el mundo de lo representado es de un cuarto de hora que en escena va marcando un reloj).

Sin embargo, a partir de *Muñeca* la escritura realista de Discepolo va dando cabida a nuevas sugestiones provenientes de nuevos modelos europeos. El caso de *Muñeca* resulta ejemplar en su asimilación de las pautas del grotesco pirandellano sobre la base de un ilusionismo tradicional.[18] Pareciera que en el teatro de Discepolo vamos advirtiendo un pasaje del realismo más radicalmente ilusionista a un *realismo crítico* o hacia una nueva dimensión del realismo bajo la ejemplaridad de los textos de Bernard Shaw. Como bien explica Jaime Rest en su *El teatro moderno*, "a fin de rescatar la misión educadora del realismo fue preciso abandonar las técnicas ilusionistas".[19] Sin llegar a ser tan radical ese abandono, en Discepolo, sobre todo a partir de las experiencias semánticas de *Muñeca*, el teatro realista irá poniendo entre paréntesis la fuerte marca ilusionista del primer bloque y se irá concentrando en un realismo de tipo psicológico que utilizará la caracterización del ambiente no como un fin a la manera del naturalismo para desarrollar la tesis determinista sino como un medio para acceder a otras zonas de lo real, fundamentalmente la psicológica o "espiritual", lo que implica un cierto desdibujamiento de la fuerza ilusionista anterior. Discepolo pudo objetivar esta intención desde la perspectiva de 1966 cuando observó en la pequeña nota preliminar a la primera edición de *Amanda y Eduardo:* "E indico, hoy, que corriendo más que el sonido; hoy, que la ciencia ya afirma que no volveremos, que la pausa es mortal, indico, pido, para acelerar la lentitud de la tramoya, que las decoraciones no sean de las que se llaman realistas".[20] Inmediatamente después un juego de palabras lo demuestra plenamente conciente de su asimilación a las propuestas novedosas

---

16 Véase nota 11.

17 Sin afán de agotar el tema, RODOLFO BORELLO consigna numerosos títulos dramáticos rioplatenses que recrean la temática anarco-socialista. Véase su "Notas sobre la literatura de protesta en la Argentina" en *Revista de Literaturas Modernas*, nº 12, 1973, pp. 47-62.

18 Sobre esta concepción de *Muñeca* seguimos el estudio de OSVALDO PELLETTIERI, "Presencia italiana en el grotesco de Armando Discepolo" en *Actas del Primer Congreso Internacional Presencia Italiana en la Argentina*, Tucumán, 1987 (en prensa).

19 JAIME REST, *El teatro moderno*, Buenos Aires, CEAL, 1967, Cap. V, p. 41 (Colección Enciclopedia Literaria 1006, Teoría y Crítica).

20 Reproducido en A. DISCEPOLO, *Obras escogidas*, t. III, p. 717.

del teatro contemporáneo: "y no innovo, envejezco, porque desde el fondo de los siglos de teatro así se hacía".

Levántate y anda es al respecto un texto ejemplar para evaluar las modificaciones renovadoras dentro de la poética del realismo. En primer lugar la extraterritorialización, la descontextualización del ambiente que busca captar los matices de la universalización de la categoría "hombres", ya que sus personajes no pertenecen a una situación geográfico-cultural determinada: el de la iglesia se torna un espacio de lucha entre la condición humana y su negación espiritualista, ya no es un ambiente determinante como el de *Entre el hierro* o de *Hombres de honor*, no se trata de condicionamientos sociales o raciales. Es el primer drama dentro del realismo en el que el sólido caudal discursivo de los personajes alienta una producción de ideas mucho más rica que en todas las obras anteriores; ya no se trata de una prédica contra las reglas de nuestra sociabilidad sino de penetrar en espacios mucho más ceñidos de la psicología humana. Según una nota periodística en *La Razón* relativa al estreno de *Levántate y anda*, luego de las ovaciones del público y tal como se acostumbraba Discepolo salió al escenario a agradecer el buen recibimiento de la obra y realizó algunos comentarios entre los que sobresale uno en especial: Discepolo consideró que con esta obra se iniciaba "una nueva era en el teatro criollo".[21] Podemos interpretar esta reflexión como la patentización en este texto de una renovación en el sistema del realismo, ya antes sugerida en la incorporación de categorías semánticas del grotesco italiano en *Muñeca* y de una liberación (muy mal llevada adelante) de la referencialidad del drama rural hacia el psicologismo en *Patria nueva*. Esta novedad consiste en la "desnaturalización" del realismo, es decir en su separación de las pautas naturalistas que hasta *Hombres de honor* marcan la escritura, una puesta entre paréntesis relativa del ilusionismo a mitad de camino de lo que son las experiencias de Shaw y de Brecht con el propósito de subrayar la indagación reflexiva y a partir del concepto de que por estas vías estéticas se alcanza un conocimiento más profundo del hombre, un conocimiento inédito. Elípticamente al comentar el estreno de *Amanda y Eduardo*, el cronista del *Giornale D'Italia* reconoce la puesta al día de Discepolo respecto de los escritores europeos pero al relacionarlo con éstos advierte una falta de novedad en el texto que se aferra entrañablemente a pesar de todo a la continuidad que estudiamos.[22]

La recepción, factor determinante del realismo como poética "prestigiosa"

Es un juicio compartido por la comunidad de expertos en nuestro teatro nacional que la riqueza textual que "salva" a *Mateo, Stefano, o Babilonia* no alcanza a *Amanda y Eduardo o Muñeca* y mucho menos a los trabajos iniciales como *Entre el hierro* o *El vértigo*. Sin duda éste es su teatro me-

21 *La Razón*, 21 de setiembre de 1929.
22 *Giornale D'Italia*, 13 de julio de 1933.

nos memorable. Sin embargo, ¿por qué la persistencia de Discepolo en esta estética, continuada a lo largo de toda su trayectoria, por qué ese afán de perdurar en su antología de 1969 a través de obras que en la década del sesenta estaban a todas vistas envejecidas, eran ya de escasa teatralidad, por qué esa profunda identificación con el modelo del realismo que hace aparecer sus estructuras o algunas convenciones de su poética en prácticas teatrales que casi nada tienen que ver con él, y en las que Discepolo fue mejor creador? Discepolo es en este sentido el producto de una concepción bastante monolítica del ideal de teatro argentino a principios de siglo y ese ideal se descifraba en conceptos de realismo. Para lograr la necesaria contextualización, historización e ideologización de esto que decimos (a partir de las propuestas programáticas del crítico chileno Juan Villegas para la escritura crítica sobre teatro latinoamericano) [23] evocamos como fuentes de conocimiento de esa experiencia histórica, la de escribir teatro argentino en las primeras décadas, por un lado las reseñas y comentarios de estrenos aparecidos periódicamente en los diarios y que Discepolo debía seguir con atención; por otro lado, una encuesta que hemos encontrado en el diario *Crítica*, que lleva como consigna para el entrevistado y como título de la serie una pregunta sumamente elocuente: "¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?". [24]

En cuanto a las reseñas periodísticas, en ellas puede encontrarse todo un repertorio de consejos, quejas, sugerencias, reprimendas elaborados por los críticos y válidos como puntos de guía para la conformación de una trayectoria, advertencias que a la par que costosamente van aceptando las afinidades de Discepolo le van delineando un "buen camino", una ruta por donde la consagración es posible. Un crítico de *La Nación* realiza al comentar el estreno de *Amanda y Eduardo* una operación muy semejante a la que Discepolo hará mucho después cuando arme sus *Obras escogidas:* "Armando Discepolo lanza al teatro, a largos intervalos, piezas meditadas con tiempo y con trabajo. No es el autor que estrena varias obras por año, que produce apresuradamente, que se aventura sin conciencia y sin escrúpulos". [25] Evidentemente el discurso crítico *hegemónico* se dirige a él con especial intención de orientarlo hacia el realismo contra las prácticas teatralistas del género chico.

Que ésta es la opinión generalizada lo demuestra el contenido de esta singularísima encuesta del año 1924 en la que participaron José Ingenieros,

---

[23] JUAN VILLEGAS, "La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano", en *Gestos*, a. I, nº 2, noviembre de 1986, pp. 57-73.

[24] Hemos dado con este interesantísimo material hojeando el diario *Crítica* del año 1924 y preparamos un trabajo que incluye un análisis detenido de las informaciones sumamente productivas que brinda esta encuesta. Se inicia el 26 de julio y los encuestadores la cierran con un balance sobre lo dicho por las distintas personalidades el 11 de agosto de 1924. Con continuidad, salvo el día 6 de agosto, aparece en cada entrega del periódico entre esas fechas una respuesta de cada entrevistado (quince en total). Resulta un material ineludible para conocer las corrientes de opinión (muy negativas salvo excepciones) sobre el teatro nacional en la década del veinte. Se trata de un documento fundamental para la historia de la recepción de nuestro teatro.

[25] *La Nación*, 12 de julio de 1933.

David Peña, Ricardo Rojas, José Ignacio Garmendia, Alberto Palcos, Enrique Dickmann, Carlos Ibarguren, Alfredo Palacios, Nicolás Coronado y Antonio Dellepiane, entre otros. Salvo Coronado, las corrientes de opinión constituyen un panorama unánime: piden realismo, conexión con la historia y la situación nacionales, didactismo y, por sobre todo, acabar con el teatro comercial sainetero. Discepolo fue atravesado profundamente por esas expectativas históricas y esa permeabilidad a la experiencia dramática de las primeras décadas del siglo en estos textos de la continuidad realista permite al estudiarla con detenimiento restituir a esos años una densidad semántica más rica que la inmortalidad o la precariedad de las obras.

JORGE ADRIÁN DUBATTI
Universidad de Buenos Aires
Becario del Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas
y Técnicas

La Saga/Fuga de J. B. o la nívola épico-lúdica de un juglar laborioso

Al Dr. Ángel J. Battistessa,
que nos inició en la aventura de las letras.

La *Saga/Fuga de J. B.*, editada en 1972, es la primera novela de la serie compuesta por Gonzalo Torrente Ballester para su trilogía fantástica, que se complementa con *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) y *La Isla de los Jacintos Cortados* (1980).

El autor alcanza por primera vez con esta obra un reconocimiento importante del público inteligente. Esta novela incluye, en su larga y laboriosa gestación, buena parte de su producción anterior, a la que en cierta medida continúa y supera.

La circunstancia que puede explicar en parte el reconocimiento tardío de un autor prolífico y de calidad, acaso pueda justificarse por los nuevos aires que flotan en el panorama de la literatura española del tiempo, en el que se ha establecido un nuevo horizonte de expectativas con un espacio nuevo para la fantasía, ganado por la reivindicación de lo imaginario de la nueva literatura hispanoamericana y por la carta de ciudadanía otorgada a los experimentalismos formales.

Pero Torrente Ballester recorre el experimentalismo y lo trasciende, parodiándolo, demitificándolo y apuntando, como los personales de la "saga", a un "más allá de las Islas".

Nos preguntamos entonces por dónde iniciar la aventura del ingreso a la saga. Vamos a tratar de intentarlo siguiendo las reglas de juego del Quijote. Reunamos nuestras viejas armas, compongamos una armadura de papel, velemos vigilantes y ante la desproporción de la empresa, pongamos nuestra fe en el placer del texto. A la hora de organizarnos repasemos las reglas del juego de caballería del lector, reflexionemos para hacer nuestra primera salida. Surge un primer problema: ¿cómo penetrar la muralla de Castroforte del Baralla, ciudad que levita amurallada por la niebla, acaso por las volutas, por el espiral de esa misma niebla, por los circuitos del "concierto del humo" de Don Torcuato? O ingresaremos por la salida, por la fuga o por el final que se titula *Incipit* y está al comienzo... ¿Y si lo hacemos por el mito? Pero éste nos lleva

a la historia, reflexionamos otra vez y sucede que la historia, a su vez fusionada con el mito, no respeta el orden cronológico y se interrumpe con intercalaciones, versiones, puntos de vista y modificaciones de esos puntos de vista. Cavilamos entre lo uno y lo otro, el mito nos lleva a la historia, la historia nos lleva al mito y penduleamos como el gran botafumeiro de Santiago. A su vez esta historia irreal, fantástica, es sustentada por la realidad propia de los entes de ficción o por el mito que es la historia creada tal vez por el miedo a que la realidad no exista.

Cabe otra posibilidad, asirnos a un personaje, al narrador del manuscrito o monólogo, quien, aburrido, se pone a reunir documentos sobre los mitos y la historia, pero ¿qué seguridad tenemos acerca de lo que nos cuenta, es esto una realidad o una alegoría? O es acaso un sueño compensatorio engendrado por el hambre o sus complejos.

¿Y si hacemos tabla rasa y entramos por la nada?, pero ésta se constituye en un todo a través de la realidad de las palabras. O tal vez, para no ser tan maniqueos, podríamos acceder con dificultad por el camino de los godos que luchan contra los nativos y sucesivamente por el de los nativos que luchan contra los godos, pero sabemos que una mitad nos remite a la otra y que ambas desmienten al todo.

¿Y si como lectores aventureros avezados entramos, como Cervantes, por la parodia?... Tampoco esta vía nos coloca en el centro de la saga, porque la parodia supone lo parodiado, pero aquí se le opone incorporándolo.

¿Y por los dobles?, por los dobleces de los heterónimos de José Bastida, Bastidinha, Bastideira, Bastidoff, Bastidé, Bastid, pero todos son hipóstasis de uno solo y si ingresamos por los distintos J. B.: Bermúdez, Balseyro, Ballantyne, Barrantes, o Barallobre, Bendaña, Bastida. Pero ¿los J. B. son uno, siete o ninguno?, o ¿son una función cumplida por distintas personas en distintas épocas?

¿Y si entramos por el juego?, el juego tiene sus reglas pero permite ir de lo uno a lo otro, desde lo uno a lo otro, tentando, jugando, pero las reglas, "las claves" están dentro del juego y cuáles son. Estamos necesitando a Sancho, a Sancho y sus refranes, uno dice: "Todos los caminos conducen a Roma", pero seguramente habrá uno más largo y otro más corto y otro por el atajo, pero ¿con quién queremos encontrarnos, con los molinos de viento o con los gigantes? y sabemos que el mago Merlín anda suelto...

Sistematicemos entonces, respetemos las reglas de juego, propongámonos un plan para la búsqueda. No un plan, sino dos, mejor tres, como las salidas, como las fugas de Alonso Quijano.

Nuestra primera salida va a ser con las armas de los críticos, para ver qué dicen, por dónde van y a dónde nos llevan.

La segunda, la haremos pertrechados con reflexiones del propio autor sobre su modo de operar, en particular con sus escritos *Los Cuadernos de un Vate vago.* [1]

Nuestra tercera salida se hará sí desde nuestro juego del lector con la composición sinfónica del mundo de *La Saga Fuga de J. B.*

La primera salida o incursión por la crítica nos señala también la multiplicidad de vías de acceso a la obra, en tal sentido vamos a remitirnos nada más que a dos propuestas críticas, la de Alicia Giménez [2] y la de Dionisio Ridruejo, [3] quienes proponen distintos niveles de lectura de la pieza. Así por ejemplo, la primera autora señala un primer nivel de realidad en el que aparece Bastida, el pueblo y sus estamentos, etc.; un segundo nivel que consistiría en la lectura de la "Disertación histórico crítica de la Tabla Redonda y del Palanganato y sobre algunas personas y hechos con ellos relacionados", compuesto por Bastida en la que aparece la narración del pasado reciente de Castroforte y la exposición del mito de los J. B. y un tercer nivel, el del mito o el símbolo que se refiere a los hechos del pasado remoto, la leyenda y la misión que se repite en los personajes de la saga. La propuesta de Ridruejo está más centrada en las claves de lectura y así señala tres niveles, el literario experimental, el de la fabulación simbólica y el de la pura invención imaginaria. En estos niveles de lectura distingue los distintos tipos de competencia del lector, señalando en particular que las alusiones, parodias, parábolas deconstructivistas del estilo experimental requieren un lector avisado y culto, pero además el plano de la fabulación simbólica que recapitula un pasaje de la historia universal requiere un lector capaz de desentrañar sistemas de pensamiento detrás de esos símbolos.

Otras propuestas de la crítica nos llevan por otros caminos igualmente agudos pero en nuestro intento de guiar al co-lector para la próxima salida sólo podemos, intuitivamente, volver a incitarlo a la aventura. En nuestra segunda salida llevaremos como guía *Los Cuadernos del Vate Vago.* En él consigna desde 1967 a 1971, en distintas cintas grabadas, las marchas y contramarchas hasta llegar a *La Saga Fuga de J. B.* Allí consigna en su grabación del 20 de febrero de 1970 la decisión de modificar el título de la novela desgajada de *Campana y Piedra* y que hasta ahora se llamaba *La Saga de J. B.*, cuando dice:

> La saga de J. B. carece de eufonía, en el proyecto anterior he hablado de composición en forma de fuga, se me ha ocurrido que podría llamarse *La saga fuga de J. B.;* fuga en su doble sentido, porque, por una parte, y si insisto en esta idea y si me sale, señala un modo de composición, y por otra parte, si no cambian las cosas, y parece que no

---

1 *Los Cuadernos de un Vate Vago,* Barcelona, Plaza & Janés, 1984.

2 ALICIA GIMÉNEZ, *Torrente Ballester, el autor y su obra,* Barcelona, Barcanova, 1981.

3 DIONSSIO RIDRUEJO, "Una lectura de 'La saga/fuga de J. B.'." (en: *Historia y crítica de la literatura española,* dirigida por Francisco Rico. Tomo Epoca contemporánea: 1939-1980, nº 8, Barcelona, Editorial Crítica, 1981, pp. 482-490).

> cambiarán, la novela se resuelve en una serie de fugas y la fuga es uno de los temas de la novela [...] *Saga-fuga de J. B.* Sí, evidentemente, suena mejor y es más completo... (p. 180).

El pobre caballero que llevamos dentro y que no en vano ha leído tantos libros de caballería, sabe que música y literatura son artes del tiempo y que en su tiempo se ha hablado de la estructura musical de la novela y que, como lector, puede constituirse como ejecutante de la partitura que le ofrece el autor, si acepta sus claves, leyendo la combinatoria que determina el desarrollo horizontal en el tiempo y la vertical que indica las variaciones sobre el tema.

Vamos a guiarnos con la pauta que nos ha dado el autor, él nos habla de la novela como fuga, ésta es una composición musical polifónica en la que el tema pasa sucesivamente a las diferentes voces y en cada una de éstas sigue un desarrollo similar. No sólo esta línea de variación del tema al modo musical se da en la saga fuga, sino que también aparecen otros componentes musicales en el diseño de la novela. Siguiendo por el camino de *Los Cuadernos...*, nos indica, en una grabación de 1971, los dilemas acerca de la nominación del tercer capítulo, allí dice: "Me queda pues el tercer capítulo al cual ayer le di el nombre de 'Tocata y fuga', tengo en la cabeza sus materiales con una idea de la composición que tengo que experimentar" (p. 224). Este título en la composición final se sustituye por el de "Scherzo y fuga", término igualmente musical el primero, pero con una alusión más clara al tono vivaz y alegre que se corresponde al tono humorístico de esta pieza.

Cuando Torrente entrega el material de esta novela a su editor, dice, en los apuntes de agosto de 1971, de la importancia de corregir a distancia poniendo como testigo de la composición al oído:

> [...] Entonces será posible una distancia que me permita leer completamente esta parte, leerla con frialdad, con todos los sentidos puestos en lo que leo. Es curioso como funciona el oído, como el oído se da cuenta de lo que sobra y de lo que falta; y hay otro sentido, que tiene conciencia de la materia... en esas frases en prosa que utiliza Don José para cubrir las descripciones pornográficas, está en realidad mi ideal de prosa; hay una serie de frases de esas, casi todas, que obedecen a un ritmo espontáneo en mí [...]. Todo es un problema musical (pp. 236-237).

Pongamos el oído para iniciar nuestra tercera salida, allí escuchamos que el epílogo de la novela es una "coda", parte añadida al final de una pieza musical, pero que aquí recoge el sentido ambiguo de la fuga con la huida de José Bastida y de Julia de Castroforte.

Otra clave que el autor nos da con respecto a la ejecución de su obra y que en cierta medida se relaciona con la combinatoria musical, son las siguientes. También en *Los Cuadernos del Vate Vago* dice: "No voy a inventar sino que voy a contar a usted como lo invento". En *Cuadernos de la Romana*[4]

---

[4] *Cuadernos de La Romana*, Barcelona, Destino, 1975.

declara: "A mis personajes podría identificarlos a casi todos, ...la mayor parte referidas a mi tierra gallega... claro que al *combinarse* de otro modo, dan lugar a realidades estéticas distintas" En *Nuevos Cuadernos de la Romana*[5] dice: "El Quijote es la historia de un juego que se escribe jugando".

Las combinaciones de realidad y fantasía o de los distintos elementos de la realidad contrapunteados, los contrapuntos entre pasado y presente, entre mito o historia, la variación de series de relatos recurrentes, el ensamblaje de elementos discontinuos y móviles, los retrocesos, modulaciones y acordes de esta novela nos permiten intentar una lectura musical y quijotesca de la misma.

Desde los epígrafes se combinan fantasía, historia y juego: el primero de Germán Bleiberg, dice: "Rostros que sueñan pasmos en la niebla"; el segundo: "Una sesión de circo se iniciaba/ en la constelación decimoctava", de Gerardo Diego y el tercero cita una jácara popular: "Tin morín de dos pingüés, cúcara mácara chíchara fue". También se conjugan la combinatoria de poesía y prosa, que es otra de las constantes del contrapunto musical que se produce en esta novela.

Entre otras apariciones de composiciones poéticas intercaladas en la novela, podríamos citar: "Balada incompleta y probablemente apócrifa del Santo Cuerpo Iluminado" (pp. 19-27), en la que se alternan voces corales e intercambio de diálogos entre individuos; "De los alejandrinos proféticos por el Vate Barrantes" (pp. 219-200); "Invitación al vals" (pp. 439-440), que introduce el capítulo tercero "Scherzo y fuga", y es a su vez la pieza de Weber, de este título, la que ejecuta la orquesta en la reunión mundana con la que se inaugura la Tabla Redonda (p. 153); el "Romance godo de ¡Ay, Beatriz, Beatriz!" (pp. 253-254). También aparecen fragmentos de canciones, como la del "Aria de Tosca" (p. 257), del tango "Volver" (p. 310); y los múltiples poemas de Bastida en un lenguaje propio, intraducible, el 'trampitán', tal vez trampa o guiño del autor pero textos en los que por vía sonora aparecen la nómina de poetas famosos, como es el caso del que figura en la página 497, en el que intercala, a manera de juego, los nombres de Rabindranath Tagore, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Rainer María Rilke, Dámaso Alonso, Alberti, Federico, Jorge Guillén, Vicente Alexaindre, Gerardo Diego.

En otro caso opone en páginas enfrentadas, dos poemas a Julia, el primero de los cuales es una "Canción elegíaca" (p. 428) y el segundo un "Soneto cruel", que aparece glosado en la misma página y en lucha con el poema anterior; este último se desencadena en el proceso interior lúdico y rítmico del propio poeta. Así dice: "Pasó un buen trecho sin dormir, pero también inmóvil. A veces, pensaba; a veces, imaginaba. Permanecía en su mente el ritmo del soneto aunque sin acomodarse al de los pulsos, ruidosos, ni al de la

[5] *Nuevos cuadernos de La Romana*, Barcelona, Destino, 1976 (Este texto y el anterior recogen la colaboración semanal del autor en el diario "Informaciones", desde octubre de 1973 hasta agosto de 1975).

lluvia redoblando ya en las tejas. Confundidos, peleaban, querían imponerse, armaban un alboroto interior del que salió poco a poco un ritmo nuevo, aunque también endecasílabo: un ritmo que era como una orden, a cuya voz los acentos se desplazaban: hacia atrás, una sílaba, dos sílabas hacia adelante..." (p. 429). En otro caso también se da la gestación interior del ritmo que produce el poema, contraponiéndolo a las voces lejanas, así, un poema en el que enumera los nombres de los personajes de la saga (p. 313), se explica:

> ...La niebla había espesado, Bastida se rezagó y quedó solo en la Plaza de los Marinos Efesios, donde no se veían ni la estatua ni los magnolios, ni la muralla almenada, ni el curso quieto del Mendo, sino sólo una claridad difusa y débil al otro lado del río. Voces lejanas traspasaban el silencio, y las aguas del Mendo le lamían los pies (al silencio, se entiende). Bastida percibió un ritmo o quizás fuese que le naciese dentro, un ritmo que llamaba a las imágenes y a las palabras, que las ordenaba y clavaba al verso, y allí quedaban quietas como ladrillos en una arquitectura... (p. 132).

En otro caso se citan los versos como suscitados por la comunicación física con Julia, así por ejemplo explica: "...me dio permiso para acariciarla [...]. Y lo que comenzó entonces fue tan estupendo que ya no puedo recordarlo, sino unos versos narrativos, descriptivos y entusiasmados que compuse cuando todavía las imágenes estaban vivas y podían conmoverme..." (p. 524), y aparecen fragmentados con alusiones explicativas en lenguaje castellano, distinguiendo los momentos de esa comunicación, para concluir, luego del último fragmento del poema, con una especie de alegoría dantesca: "Estábamos en el centro mismo del silencio, en el centro del cosmos y de la vida, y regíamos sus movimientos: aquellas vibraciones, al menos, que de nosotros salían, se propagaban al infinito sin degradarse, y regresaban cargadas de perfumes, de sabores, de polvillo de estrellas remotas, de mensajes de mundos ignorados que no sabíamos descifrar, pero que nos envolvían y mecían..." (p. 525). En otro caso, en un diálogo con don Asisclo, Bastida emite un poema, dentro de su lenguaje particular pero, en esta ocasión parodia el ritmo más duro de un lenguaje aproximable al alemán y él mismo hace esta reflexión: "¿De dónde había sacado [...] aquella voz rugosa, de qué cantera montaraz las piedras ásperas que arrojaba? ¿Y aquellas vibraciones como acompañamiento que hacían sonoras las consonantes sordas, que hacían temblar las vocales como saetas disparadas, que hacían de cada sílaba una bala perforante?" (p. 543). En otro caso la serie de poemas de Bastida, intercaladas con su correspondiente traducción en solfa, ejemplifica, a modo de experimento, su propia teoría poética, que discute con Barallobre. Allí dice: "—'Y, de su Poética ¿no tiene nada que decirme?, —'Lo ya dicho, a ella se refiere, puesto que mi lengua es poética en la raíz y nunca utilitaria. Las necesidades poéticas han presidido y regido su formación. No he inventado una preceptiva ni una métrica: mis tropos y mis figuras son los usuales y mis versos se apoyan en las estructuras rítmicas conocidas. Sin embargo, debo decirle que, en mi poesía, los acentos cumplen una doble misión puesto que no sólo marcan el ritmo y rigen la entonación, sino que gobiernan la formación de las palabras'." (pp. 338-339). Desde esta discusión, se plantea, en contrapunto, una solapada crítica a la crítica moderna.

En la obra hay otra paralela discusión poética entre Don Torcuato y el vate Barrantes, de este último se pretende que escriba un poema didáctico a las lampreas, mientras él sostiene la validez del arte por el arte. La propuesta de Don Torcuato es la de desacralizar el amor y sustituido por el sexo, paradójicamente, él construirá otro poema, orquestado, sacralizando la sexualidad, el "Concierto de humo", sobre el cual volveremos. En el contexto de este debate se plantea la valoración de Lucrecio "que tuvo valor para ver la realidad como es y hacerla objeto de su poesía" (p. 101). Este supuesto, con el que Don Torcuato pretende avalar su teoría de una poesía utilitaria, se bifurca en dos direcciones críticas, la oposición arte-ciencia y la valorización del arte musical como una combinatoria científica, así concluye Don Torcuato: " ...Y al hablar de Poesía, incluyo a todas las Artes, y, por supuesto, a la Música, que es algo porque es una Ciencia, pero que por sí misma tiene escaso valor, por mucho que los músicos proclamen su equivalencia a la más alta Filosofía".

En un diálogo entre Don Perfecto, el boticario, propietario de un célebre loro, y Bastida, surge en boca del primero una propuesta que nos parece allegable al arte combinatoria del propio Torrente Ballester, en particular en esta novela. Don Perfecto dice con respecto a la ciencia hermética que cultiva: "Busco la palabra que destruya lo que el *fiat* creó, y la palabra que permita reconstruirlo luego, organizado de otra manera" (p. 180). Con respecto a la elaboración de esta novela, Torrente dice en *Cuadernos de la Romana* [6]: "...A mis personajes podría identificarlos a casi todos, pero la mayor parte referidos a mi tierra gallega... Claro que al combinarse de otro modo dan lugar a realidades estéticas distintas". Y en *Los Cuadernos de un Vate Vago* [7] dice: "...También ando dándole vueltas a una especie de sátira breve del estructuralismo a unos cuantos fragmentos breves narrativos que combinados de distinta manera, resultan historias distintas". Y en la página 221 del mismo texto alude a la construcción de su novela "Como un puzzle", una "...organización de los materiales... [como una]... construcción en tirabuzón".

Otro experimento de Bastida poeta es el del tránsito por la escritura automática en su fingida experiencia espiritista, así por ejemplo, previo al texto "Balada periódica mixta de los amores del tornillo y de la tuerca" explica:

> ...Pensaba yo todo esto mientras mi mano derecha empezaba a moverse como la de un autómata, y tentaba la superficie de la mesa en supuesta búsqueda del lápiz, que, sin embargo, veía perfectamente por el rabillo entornado del ojo. El Espiritista se dio cuenta, y alertó a los cofrades. La única posibilidad restante era escribir de aquella manera que antes dije, uno de mis poemas, uno de los que más o menos recordaba. Ya mis dedos apretaban el lápiz, ya el Espiritista me había acercado las cuartillas cuando me decidí por la "Balada...", título provisional que requiere explanación, pero que, una vez explicado, se entiende perfectamente. Conviene recordar, sin embargo, lo que se llama en Aritmética "fracción periódica mixta", es a saber, aquella decimal cuyo cociente, después de unas cifras cualesquiera y de número indetermi-

[6] *Op. cit., Cuadernos de La Romana,* p. 180.
[7] *Op. cit., Los Cuadernos de un Vate Vago,* p. 215.

nado, repite indefinidamente otra serie que se llama período, según este ejemplo: 23, 1234567567567567567567...567. En mi balada se cuentan los amores de un tornillo del doce y de una tuerca del siete. La diferencia de calibres hace imposible la plenitud del amor, a menos que uno de ellos se sacrifique, y, o se haga del siete el tornillo o del doce la tuerca. La situación se expone en tres estrofas. La cuarta y la quinta contienen el comienzo de la disputa [...] Contiene además el poema ciertos elementos paralelísticos... (pp. 202-203).

La construcción de este texto está demitificando ciertas técnicas pero a su vez insertándose en ellas.

La construcción de este texto está desmitificando ciertas técnicas pero a logando las voces desdobladas del mismo al modo de un cuarteto, que por momentos nos recuerda la construcción musical del *Cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell. Los distintos personajes desdoblados discuten sobre la palabra poética: "Bastideira [...] se puso a discutir con el francés de la superioridad y el gentilicio de la Palabra Poética y de lo bien que los poetas pueden pasarse sin las teorías científicas que aspiran a destrozar la Verdad de la Palabra..." (p. 34). Cuando surge el cuarto personaje interlocutor e hipóstasis del propio Bastida, se le presenta de la siguiente manera: "Debió ser hacia la época en que se armó el lío aquel tan gordo a causa de la estatua del Almirante [...], Joseph Petrovich Bastidoff se había incorporado recientemente al *cuarteto* (mister J. Bastid lo había hecho, con su habitual discreción, muy pocos días antes) y la operación de su llegada bien puede ser descrita en términos de música: si se acepta la comparación del francés a un oboe, y del inglés a un trombón de varas, el portugués era el saxofón, y yo, pobre de mí, una tímida flauta. Pero nos concertábamos bien y, al escuchar al ruso, temimos el desconcierto. Bastidoff era resueltamente anarquista, tenía aspecto de anarquista y no rescataba el anarquismo de sus palabras..."

Otra variación que puede incluirse dentro de los recursos "musicalizadores" de la novela es el de enfrentar dos columnas con variantes de una misma historia, al modo que lo ejecutó Pérez de Ayala. Baquero Goyanes [8] señala como recurso de la estructura musical de la novela la incorporación por parte de los novelistas modernos de un vocabulario musical, y entre éstos señala los títulos de *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*, de Pérez de Ayala. En el diario de trabajo que venimos consultando, [9] el propio Torrente menciona, que durante la elaboración de *La Saga Fuga de J. B.* está elaborando, casi simultáneamente un estudio sobre Pérez de Ayala y los personajes de su trilogía del autor, desde *Belarmino*... a *Luz de domingo*. Un ejemplo de esta combinatoria alternativa que permite una lectura horizontal-vertical de dos melodías de la misma estructura es el que se refiere en *La Saga*... a la desaparición de Lilaila en dos versiones: "Versión A" y "Versión B" (pp. 78-80) las cuales despliegan distintas variantes y puntos de vista.

---

[8] BAQUERO GOYANES. (En su: *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 89).

[9] *Op. cit.*, *Los Cuadernos de un Vate Vago*, p. 207.

Otro procedimiento semejante aparece en la página 90 de la novela en la que se alterna en recuadros encolumnados variantes alternativas sobre una misma historia, colocándose en la primera columna los números impares: 1, 3, 5, 7, 9, 11, y los números pares: 2, 4, 6, 8, 10, 12 en la segunda. A modo de ejemplo veamos la transformación de sentido entre la primera serie de la primera y segunda columna. La 1 dice: "El Hombre Malo del Sombrero Negro se casó con La Palma que en el Aire se mece gentil" y la combinatoria 2 dice: "El Hombre Negro del Sombrero Malo se casó con El Aire que se mece gentil en la Palma", luego transcribe el criterio de esta agrupación, consignando que "atendió a la función de cada pseudónimo y a su repetición sistemática" y luego enumera las respectivas interpretaciones que surgen de la lectura de la columna de la numeración impar y los fragmentos pares, y agrega: "Pero cabe la posibilidad de una tercera lectura [...], sugerida, no por un orden objetivo sino por mi personal intuición..." En varias ocasiones, en su cuaderno de trabajo, alude a la organización compositiva de la novela como puzzle (p. 221). En la página 50 del "Manuscrito", de José Bastida dice: "Todo lo cual me admiraba bastante y me traía desconcertado, como un rompecabezas cuyas piezas se uniesen o separasen por su cuenta y riesgo..." También en la página 133 de la novela se alude a la técnica narrativa de Don Torcuato en sus "Memorias", allí se dice que este procede "como si estuviera delante de un sistema de espejos que le permitiera verse al mismo tiempo por detrás y por delante" y, precisamente, su autorretrato aparece como completo y organizado en contrapunto con sus referencias fragmentarias, alusivas y elusivas del Vate, que se constituyen como un "puzzle". En otra parte de la novela se nos propone un salto en la lectura, en la página 154 mediante una nota de J(osé) B(astida) "recomiendo al lector apresurado saltarse unas cuantas páginas y reanudar la lectura en la 165, línea 10. Pierde el resumen y parte del texto del discurso de Don Torcuato, pero no es una gran pérdida". En este sentido se aproxima a una técnica ya ejemplarizada por Julio Cortázar en su novela *Rayuela,* técnica que Juan Loveluck [10] asimila también a la relación del lector con el auditor de una sinfonía, cuando dice: "Cortázar... hace de cada lector un intérprete, un 'ejecutante' de cierta partitura recibida... El lector juega con la novela: la novela juega con el lector" (p. 129) y en el resto del texto considera que *Rayuela* es realizable musicalmente de distintas formas según el gusto de cada lector-ejecutante.

Otra clave de la novela se suscita desde la partitura musical que genera la narración de lo recordado, como es el caso de la ejecución de la Marcha Turca de Mozart, para que el loro de Don Perfecto Reboira manifieste su vasto conocimiento sólo en presencia del público oportuno; así comenta su dueño: "Hasta que, por fin, se me ocurrió que si el loro lo aprendía de memoria, podría después destruir el texto escrito... Muchas vueltas le di en la cabeza a la cuestión hasta que decidí enseñárselo al mismo tiempo que

---

[10] JUAN LOVELUCK. (En: "Crisis y renovación de la novela de hispanoamérica", en *Coloquio sobre la novela hispanoamericana,* México, Fondo de Cultura Económica, 1967).

una música cualquiera, de modo que, al oírla, y sólo al oírla, lo repitiese. Así lo hice. Ahora, no hay más que poner en el gramófono la Marcha Turca, de Mozart, y el loro comienza la perorata, y como yo, al leérselo, imitaba a Castelar, pues resulta una pieza de gran valor histórico [...] al principio el loro se aprendía, la música y la sílaba" (p. 54).

En el capítulo "Scherzo y fuga", se alude al ingreso de la Casa del Barco, con el "ruido musical del golpe" (p. 456) y en la "Coda" final también se alude al inicio de la levitación de la ciudad como un "crujido" (p. 581). La composición simbólica de Don Torcuato se homologa, en el caso del "Concierto del humo", a las correspondencias entre lo musical y lo colorístico. Se describe el funcionamiento del Homenaje Tubular de la siguiente manera:

> ...Una mañana, a eso de las doce, los tubos empezaron a echar humo [...] en este intervalo, el humo había cesado, pero pronto recomenzó. Antes, negro y continuo; ahora, blanco e intermitente. "El humo negro fue como un redoble de platillos que anuncia la función; con el blanco empezó el concierto propiamente dicho", explica Don Torcuato en sus *Memorias*. Humo blanco, entrecortado, con breves ráfagas rosas. Masas de azul enseguida [...], rojo encendido más tarde [...], luego cárdenas, que, al fundirse con el azul desvanecido, dan delicadas tintas malva y rosa. El verde, jugado en cortos y largos procede de los tubos de la izquierda (izquierda y derecha, las del espectador); le responden, de la derecha agudos, lánguidos violetas. Los amarillos [...] los emite el metal. Blancos purísimos, negros absolutos, resplandores de prusias y cobaltos, esmeraldas transparentes, ópalos, aguas marinas, redobles de tambor en grises, bombo y platillos en lívidos fulgores: el *andante* terminó en Sol Mayor [...]. Pero el *adagio* sobrevino rápido, como desafiante la madera (verdes intensos) y la cuerda (amarillos de oro o de trigo en sazón). El verde propone una *frase* que el amarillo *repite, amplía, desarrolla, complica,* en tanto que del metal van saliendo breves castaños como un fondo que fuera sólo *ritmo* de *bombardino*. Pero lo más admirable era que las *notas* del humo permanecían en el aire componiendo *figuras*, como triángulos, espirales, círculos, rectas largas, puntos escuetos; otras veces, se asemejaba a los signos de una *partitura*, el *canto* y *discanto, arpegios, arabescos, fugas*. A la mitad del "Andante cantábile", los de la Tabla Redonda... penetraron en la casa: hallaron a Don Teodoro sentado en un alto taburete [....], manos y pies accionando un sistema complicado de cuerdas y palancas que movían con agilidad de *organista*, mientras su cuerpo entero marcaba el *ritmo* [...] Eran las tres de la tarde cuando terminó el concierto. En el aire tranquilo, una inmensa nube policroma ascendía hacia el crepúsculo, una nube como una *orquesta* que se retira con los fatigados instrumentos bajo el brazo (pp. 145-146).[11]

Alberés[12] se refiere, hablando de la estructura musical de la novela a la "novela móvil de n dimensiones", indicando que ése es el procedimiento que utiliza Lawrence Durrell y con ello logra un libro que gira lentamente sobre su eje, un objeto que implique o sugiera una dimensión espacial o temporal más, que aquellas a la que están acostumbrados el ojo y el espíritu

---

11 Citamos por la edición, en todos los casos de GONZALO TORRENTE BALLESTER, *La Saga/Fuga de J. B.*, Barcelona, Destinolibro, 1981.

12 R. M. ALBÉRÉS (en: "Lo lúdico y lo combinatorio", capítulo XVII, de BAQUERO GOYANES, *op. cit.*, pp. 233-235).

humanos y así la obra novelística se convierte en una *composición*, no en una reproducción de lo real, sino en una composición en sentido estructural. Creemos que en esta descripción hallamos el baci-yelmo, una de las posibles claves de esta novela en la que se combina, la pieza y la reflexión sobre la misma, la clave musical y la clave intelectual que nos permite transitar por el mundo complejo y completo de un texto lúcido y lúdico. También nosotros, en esta salida, combinamos, confrontamos una cosa con otra, para ver lo uno y lo vario, para divertirnos y diversificarnos y ver en nosotros los otros yo y cuestionarnos, jugando, nuestra propia realidad y la realidad de la realidad y la realidad del humo, de la niebla, de la ficción fuerte y compacta como la muralla de Castroforte del Baralla.

Hasta aquí nuestra aventura, tiramos una cuerda que ojalá no desentone con el mundo acordado y combinado de Don G.T.B. o con el mundo (omitiendo la vertical y horizontal separatoria de la T) de J. B., en la doble dirección, también horizontal y vertical de la *Saga / Fuga.*

Vueltos a Quijanos, pedimos perdón por nuestra aventura quijotesca y esperamos que *el autor* no se nos fugue, le pedimos que nos guíe para iniciar otra aventura-lectura en el juego de la búsqueda del tesoro.

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

BIBLIOGRAFÍA

A) *Libros*

ALBORG, J. L., *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1968, t. II.
BASANTA, A., *Literatura de posguerra. La narrativa*, Madrid, Cuadernos de Estudio, Cincel, 1979.
GIMÉNEZ, A., *Torrente Ballester. El autor y su obra*, Barcelona, Barcanova, 1981.
HICKEY, LEO, *Realidad y experiencia de la novela*, Madrid, C.U.P.S.A., 1978.
MARTÍNEZ CACHERO, J. M., *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid, Castalia, 1979.
PÉREZ, JANET, *Gonzalo Torrente Ballester*, Boston, Twaine, 1984.
SANZ, VILLANUEVA, *Historia de la novela española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980.
VARIOS, *Gonzalo Torrente Ballester*, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Biblioteca, Centro de las Letras Españolas, Madrid, 1987.

B) *Artículos*

GRANDE, FÉLIX, "Narrativa, realidad y España actuales. Historia de amor difícil" (en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 299, Madrid, mayo 1975).
MABRA-LÓPEZ, J. R., "Los novelistas de la promoción de 1936" (en: *Insula*, Madrid, nº 224-225, 1965).
VILANOVA, M., "Gonzalo Torrente Ballester: 'La saga/fuga de J. B.'" (en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 272, 1973, pp. 372-375).

Algunas notas sobre el didactismo del **Libro de Buen Amor**

El *Libro de Buen Amor* es, sin lugar a dudas, uno de los más controvertidos de la Literatura Española Medieval. Esto se debe —según mi parecer— a varios factores de los cuales citaré los más sobresalientes, pues de ellos se desprenden los otros:

1º) Ambigüedad voluntaria del autor en el tratamiento de la materia que nos propone.

2º) Aparición de elementos que anticipan notas distintivas de períodos posteriores pero conformados dentro de una arquitectura netamente medieval.

3º) Propósito que va más allá de lo literario, plasmado con gran conocimiento del arte de "trobar".

Tanto la finalidad como el estilo del *Libro*, en íntima fusión, configuran una obra artística plena de matices, y que se desvirtúa si se privilegia un aspecto sobre el otro o se interpreta según los parámetros de una obra moderna o contemporánea, tentación en la cual ha caído reiteradas veces la crítica y que, en el caso concreto del libro del Arcipreste de Hita, lo ha vaciado, entre otras cosas, de su esencial contenido didáctico. [1]

Acerca de la intención pedagógica de esta obra, pocos argumentos contrarios podrían sustentarse luego de un análisis profundo y pormenorizado del texto y su contexto. El problema consiste (y es hacia donde apuntan quienes niegan tal finalidad) en establecer si hay una postura moralizante o si se recomienda y pretende enseñar el hedonismo y la exaltación de los placeres corporales. La cuestión siguiente estriba en poner de manifiesto cómo logra el poeta su propósito.

Se puede hablar en el *Libro de Buen Amor* de un triple modo de plasmar el didactismo.

En primer lugar, a través de expresiones explícitas de carácter pedagógico, como por ejemplo: "guardaros de tal o cual cosa", "mirad bien", "con esta fábu-

---

[1] Sobre el particular, cfr. María Rosa Lida de Malkiel, "Nuevas Notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*", en *N.R.F.H.*, enero-junio 1959, nº 1-2, pp. 17-82. También Leo Spitzer, "En torno al arte del Arcipreste de Hita", en *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1968, 2ª edición.

la te quiero dar ejemplo", "te aconsejo" y, sobre todo, el reiterado motivo de la necesidad de entender correctamente el sentido del libro. No sólo el tan comentado prólogo en prosa de la edición de 1343 está inscripto en esta línea, sino un sinnúmero de alusiones de la especie antes mencionada, sembradas a lo largo de toda la obra y que no cito pues resultan evidentísimas aun con la lectura más desatenta.[2]

No considero ni como remotamente probable el hecho de que Juan Ruiz haya tenido una actitud hipócrita con respecto a este tema y que las referencias anteriores sean sólo producto del afán de salir airoso ante cualquier cargo de inmoralidad proveniente de autoridades eclesiásticas, civiles o simples personas de recta conciencia. Fundamento mi afirmación en que el elemento pedagógico surge espontáneamente de la factura de la obra y no aparece como una máscara para disimular la procacidad.[3]

A partir de estas ideas, es posible adentrarse en la segunda manera de encarar el aspecto didáctico-moralizante, que es la que aparece a través de la arquitectura de la obra. Este sentido comporta una mayor profundidad, ya que hace a la relación de los episodios entre sí y a su integración en un todo perfectamente organizado. Se cuestiona con bastante asiduidad esta coherencia interna del texto que nos ocupa y se ha pretendido ver en él una yuxtaposición de aventuras amorosas, de factura autobiográfica, narradas con un acentuado sentido del humor. Por mi parte, veo claramente una especie de "novela itinerante" amatoria, detrás de la cual subyace la intención de patentizar un mundo. Este mundo es el que cobra importancia al final de la obra, casi más que los mismos personajes que van desfilando hacia la muerte o el fracaso —que es otro tipo de muerte.

La yuxtaposición de elementos se manifiesta aquí de la misma manera que en la música, pintura o arquitectura del siglo XIV y responde a una integración en el todo. Joaquín Casalduero[4] ha evocado, con justa razón, la estampa de una catedral gótica, al hablar de la obra de Juan Ruiz. En dichos edificios, la creación se halla en una tensión ascensional hacia Dios y la luz de la catedral simboliza la mirada protectora del Altísimo sobre sus creaturas. Ahora bien, ¿cuál sería su correlato en el *Libro* del Arcipreste? En primer lugar, el *leitmotiv* de la naturaleza humana herida por el pecado e inclinada, por ende, más al mal que al bien. Dada esta circunstancia, es necesario elevar la mirada a Dios, esforzarse por comprender lo bueno. Santa Teresa de Ávila nos diría: con los pies en la Tierra, mirando hacia el Cielo. El Arcipreste, con su particular modo de ver este asunto, también muestra un procedimiento parecido para escapar de los halagos mundanos: "Ca el omne, entendiendo el bien, avrá de

---

2 Con respecto a las posibles dos "ediciones" del *Libro*, cfr. sobre todo RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, "Notas al *Libro de Buen Amor*", en *Poesía Árabe y Poesía Europea*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, 6ª ed., Col. Austral, pp. 145 y siguientes.

3 LEO SPITZER, *op. cit.*, p. 130 y siguientes.

4 JOAQUÍN CASALDUERO, "El Sentimiento de la Naturaleza en la Edad Media Española", en *Estudios de Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1962, Biblioteca Románica Hispánica.

Dios temor, el qual es comienço de toda sabidoría [...]. E desque está informada e instruida el alma que se ha de salvar en el cuerpo limpio, e piensa e ama e desea omne el buen amor de Dios e sus mandamientos [...] E otrosí desecha e aborresçe el alma el pecado del amor loco d'este mundo [...] Ca Dios, por las buenas obras que faze omne en la carrera de salvaçión en que anda, firma sus ojos sobre él". (Las citas corresponden a la edición de Joset; Ruiz, Juan, *op. cit.*, pp. 7, 8 y 9). Se trata de hacer un recto uso de las cosas materiales. A partir de aquí, se pone en juego la libertad de cada uno. Juan Ruiz lo señala en forma acabada y sin ambages en el prólogo en prosa, "...si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello" (Ruiz, Juan, *op. cit.*, pp. 12-13). No creo que por azar aparezca al principio esta fuerte referencia a la posibilidad de interpretaciones contrapuestas ante la misma materia. Se apela claramente a la rectitud de intención para comenzar a transitar por el *Libro.*[5] Lo que cabría plantear, desde el punto de vista teológico, es el problema del "escándalo", en el sentido evangélico, que puede darse en alguna criatura ingenua y desprevenida. Comenta Joset: "Es muy del gusto de Juan Ruiz desviar al lector mediante rupturas de tono relacionadas con el doble propósito del libro: divertir y enseñar".[6]

Por otra parte, el autor nos ayuda intercalando fábulas de inequívoca interpretación, a partir de las cuales también aprovecha para desplegarnos una enorme variedad de animales y costumbres, cosa que hace, asimismo, en otros pasajes (cito como ejemplo tomado al azar "De como clérigos e legos e flaires [...] salieron a reçebir a Don Amor"; estr. 1225 y ss.). Un hecho destacable dentro de esta cosmovisión estructural del texto del *Buen Amor,* lo constituye la ubicación precisa de la poesía religiosa.

Detrás del juego de realidad y apariencia al que vengo aludiendo, se esconde el tercer modo de comprender la actitud moralizante. Aquí se ve la importancia de las serranas en el *Libro,* pues, si bien en el siglo XIV se pone el acento en el ser humano como pecador[7] y hay, además, una tendencia a disculpar los extravíos de la carne en cierta manera; no obstante ello, observamos que, de catorce aventuras amorosas que se narran,[8] cuatro tendrán como personajes femeninos a horrendas mujeres-pastoras que perseguirán al protagonista masculino; las otras diez, serán dueñas "garridas" de condiciones diversas

---

5 "...las palabras sirven a la intençión e non la intençión a las palabras. E Dios sabe que la mi intençión non fue de lo fazer por dar manera de pecar ni[n] por maldezir, mas fue por reduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar e dar ensienplo de buenas costumbres e castigos de salvaçión; e porque sean todos aperçebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor" (p. 13). JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de Buen Amor,* Madrid, Espasa Calpe, 1981, 2ª ed., Col. Clásicos Castellanos, edición, introducción y notas de Jacques Joset.

6 JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *op. cit.*

7 JOAQUÍN CASALDUERO, *op. cit.*

8 Creo que el hecho de que la misma María Rosa Lida marque en algunos artículos un número de trece aventuras amorosas y, en otros, de catorce, se deberá a la forma de considerar el episodio de Don Melón y Doña Endrina, dentro de la autobiografía ficticia. Asimismo, no comprendo acabadamente por qué Joaquín Casalduero habla de doce.

y con las que aquél sufrirá los más severos desencantos. Aun el episodio de Don Melón y la viudita Endrina busca amonestar sobre los engaños en que suelen caer las mujeres.

Una mención especial merece el episodio de Doña Garoza, quien muere luego de ser la única que prodiga el "limpio amor" (una especie de caridad, según el sentido cristiano del término) al Arcipreste-personaje.[9] Ésta es la amada número doce, y, dicha cifra, simboliza la salvación. La monja muere, pero el protagonista continúa su carrera de *des-engaños*, lo cual nos da la pauta de que es necesario ver la trascendencia de estas "aventuras" desde su connotación negativa.

A la producción artística medieval es conveniente abordarla desde una perspectiva simbólica, en la gran mayoría de los casos. Se debe distinguir, asimismo, entre "el sentido simbólico" y "la interpretación simbólica". "Se puede dar a la obra un valor o unos valores simbólicos que acaso no estuviesen en la conciencia del autor en el momento de la creación, pero que no por eso dejan de ser reales, aunque pertenezcan al lector y sean posteriores al instante de la escritura".[10] He aquí, lo que se ha dado en llamar interpretación simbólica.

Este procedimiento me parece sumamente interesante a la vez que peligroso, pues, si bien mantiene viva la riqueza inagotable de lo artístico con su pluralidad de sentidos y que excede incluso a la voluntad del mismo creador (cito como ejemplo ya plasmado literariamente de lo que estoy diciendo a *Niebla*, de Miguel de Unamuno, obra en la que se plantea la vida propia, independiente, del personaje una vez salido de las manos de su autor), es menester que en estos análisis prime la prudencia para evitar consideraciones que no tienen ningún asidero con la realidad del texto. Entraría dentro de tal categoría, la interpretación alegórico-mística del Libro del Arcipreste, hecha por Hart y muy claramente refutada por María Rosa Lida en su artículo "Un comentario crítico".[11]

En lo que respecta al sentido simbólico se señala que "... depende del autor del texto y solicita ser notado e interpretado por el lector".[12] Para esclarecer dicho valor es preciso detectar la insuficiencia del plano literal dentro del contexto o también la presencia de términos claves cuya explicación se va captando a través del buceo en la analogía profunda que representa el símbolo.

---

9 La interpretación de este episodio ha sido controvertida. Para mí, las estrofas 1503 a 1505 revelan el sentido del pasaje. La expresión "¡Dios perdone su alma e los nuestros pecados!", de 1506d, en el contexto del amor profesado por Doña Garoza, no pasa de ser una fórmula. Joset entiende bien el episodio.

10 ANGELO MARCHESE; JOAQUÍN FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 381-382.

11 El citado artículo forma parte de: MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Juan Ruiz (Selección del* Libro de Buen Amor *y estudios críticos)*, Buenos Aires, EUDEBA, 1973, pp. 341-344.

12 ANGELO MARCHESE; JOAQUÍN FORRADELLAS, *op. cit.*, p. 382.

Me parece interesante la conjunción de ambos aspectos en el tratamiento de la materia simbólica para comprender el por qué de los episodios en la Sierra de Guadarrama y sus implicancias dentro de la obra del Arcipreste.

Si nos atenemos a la tesis sustentada por Menéndez Pidal, Gybbon-Monypenny, entre otros, de la doble edición del *Buen Amor*, podemos apuntar que el motivo de los encuentros con vaqueras ya se halla presente en la de 1330 (como testimoniarían los manuscritos de Gayoso y Toledo).

De las 1709 estrofas que forman el *Libro*, las correspondientes a las andanzas por los pasos serranos ocupan un total de 92, en posición casi central en el texto. Se debe recordar la importancia que poseían las proporciones dentro de la cultura medieval.

También es harto significativo el hecho de que, con excepción de algunas composiciones lírico-religiosas, sean los únicos acontecimientos de la obra a los cuales se accede por medio de dos versiones: en cuaderna vía, de corte narrativo y en estrofa con carácter de enunciación lírica.[13] La actitud responde, en primer término, al ansia de metrificar y, por otro lado, es una forma de otorgar énfasis a los pasajes correspondientes. No parece muy convincente el pretender ver en las cantigas una visión idealizada de lo manifestado en la cuaderna vía y sigo aquí, una vez más, a María Rosa Lida,[14] a la par que al texto mismo del *Buen Amor*, quien resulta ser, en estos casos, el mejor de los críticos para gran parte de la crítica escrita sobre él —válgame la redundancia en base a la palabra "crítica".

Otra referencia digna de mencionar es la de la existencia de una inconclusa *Epopeya de Trotaconventos*, algunos de cuyos fragmentos aparecen insertos en el *Libro*, como sucede en el caso concreto de las estrofas 945 a 949 donde, habiendo caído enfermo el protagonista por la muerte de una de sus amadas, una vieja "tercera", de la cual no se da el nombre, va a visitarlo.[15] De esto se pasa, como si se tratara de una consecuencia del encuentro, a la partida hacia la sierra, bajo pretexto de cumplir también un mandato paulino, el mismo que antecede a la primera aventura amorosa, ya parodiado por la poesía goliardesca (cfr. cuaderna vía 76c) y para olvidar el fracaso de su último amor, por el cual el galán del *Libro* siente bastantes remordimientos ("¡Dios perdone su alma e quiérala rescebir!", 943 d), pues conoce los efectos del loco amor "...que faze perder las almas e caer en saña de Dios, apocando la vida e dando mala fama e deshonra e muchos daños a los cuerpos".[16]

Entre los cuatro episodios existen elementos que van configurando una óptica especial, como si integraran un bloque que es susceptible de ayudar a

---

13 Sobre el concepto de enunciación lírica, cfr. WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1965, 4ª ed. revisada, Biblioteca Románica Hispánica.

14 MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, "Nuevas Notas...", *op. cit.*

15 MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, "Una interpretación más de Juan Ruiz", en *Juan Ruiz...*, *op. cit.*

16 JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *op. cit.*, p. 12, tomo I.

la comprensión del sentido último del texto y que representaría el descenso a los infiernos, la catábasis, el momento en el cual la naturaleza humana llega a su punto más bajo dentro de esta obra abierta que muestra la insatisfacción del hombre cuando abandona la senda del Buen Amor.Si reparamos en la importancia otorgada por la Edad Media al simbolismo numérico, vemos que el "cuatro" responde a lo tangible, sensible, lo manifestado materialmente y, por ende, lo *perecedero, la potencialidad de la tierra.* [17] Se señala, entonces, un plano netamente cosmológico, en oposición a los números antecedentes que se refieren al aspecto ontológico. Es notoria también la exacerbación de la parodia en el tratamiento de la *cuarta* serrana; ella llega a ser una especie de bestia apocalíptica, la gárgola que representaba en las catedrales la presencia del pecado en el mundo. Simplemente señalo, como curioso, que aquí Juan Ruiz, quien tantas veces a lo largo del *Libro* nos anuncia poemas que luego no aparecen, prometa tres cantigas de las cuales conservamos solamente una. Si se hubiera mantenido la primitiva intención del Arcipreste, tendríamos hoy una cuarta serrana con cuatro versiones (una, narrativa + tres líricas); lo cual remarcaría, desde el punto de vista estructural, el sentido del número.

En consonancia con todo lo que acabo de decir, quisiera señalar algunas notas relevantes de estos episodios. La primera de ellas es el motivo del viaje presentado con un doble nivel de lectura: el literario y el simbólico. Respecto al primero, es fácil destacar el aspecto original y risible de esta forma de encarar la pastorela occitánica, así como también la impresión que ocasionarían en un auditorio ciudadano, las maneras zafias de estos cuatro productos serranos. Para dicho plano, el desplazamiento en el espacio no revestiría ningún sentido especial; es más, me parece un ejemplo muy ilustrativo de las dos maneras posibles de abordar el *Libro,* apuntadas al final cuando el Arcipreste dice cómo ha de comprenderse su obra: "'...fue compuesto el romançe por muchos males e daños/ que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños,/ e por mostrar a los sinples fablas e versos estraños" (estr. 1634 bcd). Sin embargo, a lo largo de la historia literaria, el viaje tuvo importantes repercursiones metafóricas y simbólicas, como búsqueda de la verdad, de la paz, como prototipo de progresión espiritual y deseo de cambio interior. Otra interpretación frecuente ha sido la de la huida de uno mismo. Esta parecería ser la postura psíquica con la cual emprende el personaje del Buen Amor la excursión. La circunstancia de perder la mula y encontrarse sin alimentos es relevante pues, por un lado, hay una imposibilidad de comunicación con el mundo del cual proviene, y, por otro, la falta de sustento lo coloca en un total grado de entrega a las inclemencias de la naturaleza (que llegan a su punto máximo en la última andanza) y, asimismo, a las selváticas mujeres de las cuales paradójicamente será víctima.

Antes de presentarnos a la primera serrana, Juan Ruiz nos prepara para ello diciendo: "...vime en grant barata". Tomo la lectura de Corominas quien

---

17 JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de Símbolos,* Barcelona, Labor, 1985, 6ª ed. JEAN CHEVALIER, *Diccionario de los Símbolos,* Barcelona, Herder, 1986.

imprime "barata", según consta en los manuscritos G y T. Esta expresión comporta la idea de confusión, lo que me parece valioso para hacer un contrapunto con los conceptos de orden y jerarquías bien delimitadas dominantes en el Pensamiento medieval.

En líneas generales, podríamos concluir que cada una de las serranas acentúa la desorientación espiritual del viajero, que sentirá la necesidad de purificarse en Santa María del Vado, pues ha *olvidado* la buena vía.

La Chata, caracterizada como "rezia", "gaha, roín, [e] heda" y, maliciosamente como "traviessa", es quien obstaculiza la senda estrecha por donde pretendía transitar el Arcipreste. También podría representar el dominio de la voluntad y libertad, presas de lo material solamente. La vaqueriza se muestra como la que a los hombres ata y, luego de varias extorsiones, el protagonista declara: "ove a façer quanto quiso". [18]

Con la segunda, Gadea de Riofrío, la situación es aún más violenta dado que llega a golpear al peregrino que se encontraba perdido por el pinar, lo cual es muy posible desde una perspectiva meramente geográfica de la zona aludida en las coplas. [19]

La tercera vaqueriza, Mengua Lloriente, es una mujer sin inteligencia y que no sabe ver las zalamerías del protagonista pues, está sólo ilusionada en hacer un buen casamiento para jactarse ante sus relaciones. El personaje masculino logra escaparse de ella mediante una falsa promesa. En la cuaderna vía de este fragmento aparece una clara referencia a la atención que se debe prestar a todas las circunstancias para no caer en las redes del engaño.

De la última serrana he apuntado su simbolismo más arriba.

Como cierre de estas reflexiones, destaco la forma en la cual los elementos más apreciados por Juan Ruiz en el Prólogo en prosa y que deben guiar a los peregrinos de este mundo por la senda estrecha del Bien (entendimiento, voluntad y memoria) se extravían de manera singular en el paso por la sierra.

La sensación amarga que se experimenta al finalizar la lectura del *Libro,* nos lleva a postular al humorismo de Juan Ruiz como la resultante de un desengaño correspondiente al hombre que, por haber buscado saciar su espíritu en los bienes del mundo, no tiene otra salida que reír ante su propia ruina. Resulta obvio mencionar que el yo protagónico no es el del Arcipreste de Hita sino que, constituye el vehículo estético mediante el cual hace su mensaje universal a la vez que atemporal y por ello puede transformar a sus lectores en copartícipes de su labor pedagógica y creadora.

ELSA C. GONZÁLEZ BOLIA
Universidad Católica Argentina

---

18 JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *op. cit.*, p. 40 (estr. 971f).

19 Resultan de gran valor las referencias geográficas de MANUEL CRIADO DEL VAL, en su *Teoría de Castilla la Nueva (La dualidad castellana en los orígenes del español),* Madrid, Gredos, 1960, Biblioteca Románica Hispánica.

La **Noche Oscura**, de San Juan de la Cruz, poema en diálogo

Al Dr. Ángel J. Battistessa,
gustador incansable de honduras poéticas.

Un diálogo a veces casi evidente, otras casi oculto, pone en contacto una experiencia movilizadora con un caudal cultural, en la conciencia creadora: caudal impregnado de claves arquetípicas, en las que la experiencia se define, reconoce y formula. Por ello, aproximar textos que se suceden en el tiempo dentro de una tradición, puede revelar plenitudes de sentido al hacer más patente uno de los polos de ese contacto.

Mi propósito es acercar el poema de San Juan de la Cruz —la "Noche Oscura"— a un himno litúrgico indudablemente conocido del poeta, por si de tal acercamiento surgiera alguna dimensión menos atendida del primero. Ante todo conviene dejar hablar a los textos mismos:

> *Exsultet jam Angelica turba caelorum: exsultent divina mysteria: et pro tanti Regis victoria, turba insonet salutaris. Gaudeat et tellus tantis irradiata fulgoribus: et aeterni Regis splendore illustrata, totius orbis se sentiat amisisse caliginem. Laetetur et mater Ecclesia, tanti luminis adornata fulgoribus: et magnis populorum vocibus haec aula resultet. Quapropter adstantes vos, fratres carissimi, ad tan miram hujus sancti luminis claritatem, una mecum, quaeso, Dei omnipotentis misericordiam invocate. Ut qui me non meis meritis intra Levitarum numerum dignatus est aggregare luminis sui claritatem infundens, Ceret hujus laudem implere perficiat.* [...] [1]
>
> *Vere dignums et justum est, invisibilem Deum Patrem omnipotentem, Filiumque ejus unigenitum Dominum nostrum Jesum Christum, toto corde ac mentis affectu, et vocis ministerio personare. Qui nobis aeterno Patri Adae debitum solvit: et veteris piaculi pio cruore detersit. Haec sunt enim festa paschalia, in quibus verus ille Agnus occiditur, cujus sanguinis postes fidelium consecrantur.* Haec nox est, *in qua primum patres nostros filios Israel* eductos *de Aegypto, Mare Rubrum sicco vestigio transire fecisti.* Haec igitur nox est, *quae peccatorum tenebras, columnae illuminatione purgavit.* Haec nox est, *quae hodie per universum mundum, in Christo credentes a vitiis saeculi, et caligine peccatorum segregatos, reddit gratia, sociat sanctitati.* Haec nox est, *in qua destructis vinculis mortis, Christus ab inferis victor ascendit. Nihil enim nobis nasci profuit nisi redimi profuisset. O mira circa nos tuae pietatis*

[1] Omito una fórmula de invocación de uso común, que nada agrega a la comprensión del himno.

dignatio! O inestimabilis dilectio caritatis: ut servum redimeres, Filium tradidisti! O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem! O vere beata *nox, quae sola meruit scire tempus et horam, in qua Christus ab inferis resurrexit!* Haec nox est, *de qua scriptum est.* Et nox sicut dies illuminatitur. Et nox illuminatio meae in deliciis meis. *Hujus igitur sanctificatio noctis fugat scelera, culpas lavat: et reddit innocentiam lapsis et moestis laetitiam. Fugat odia, concordiam parat et curvat imperia.*

2 *In hujus igitur noctis gratia suscipe, sancte Pater, incensi hujus sacrificium vespertinum: quod tibi in hac Cerei oblatione solemni, per ministrorum manus de operibus apum, sacrosancta reddit Ecclesia. Sed jam columnae hujus praeconia novimus, quam in honorem Dei rutilans ignis accendit.*

3 *Qui, licet sit divisus in partes, mutuati tamen luminis detrimenta non novit. Alitur enim liquantibus ceris, quas in substantiam pretiosae hujus lampadis, apis mater eduxit.*

4 O vere beata *nox, quae exspoliavit Aegyptos, ditavit Hebreos! Nox, in qua* terrenis caelestia, humanis divina junguntur. *Oramus ergo te, Domine, ut Cereus iste in honorem tui nominis consecratus, ad noctis hujus caliginem destruendam, indeficiens perseveret. Et in odorem suavitatis acceptus, supernis luminaribus misceatur. Flammas ejus lucifer matutinus inveniat. Ille, inquam, lucifer, qui nescit occasum. Ille, qui regressus ab inferis humano generi serenus illuxit. Precamur ergo te, Domine, ut nos famulos tuos, omnemque clerum, et devotissimum populum: una cum beatissimo Papa nostro... et Antistite nostro... quiete temporum concessa, in his paschalis gaudiis, assidua protectione regere, gubernare et conservare digneris...*

En una noche oscura
con ansias, en amores inflamada,
¡Oh dichosa ventura!
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

En la *noche dichosa,*
en secreto, que naide me veía
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

Aquésta me guiaba
más cierto que la *luz del mediodía*
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía
en parte donde naide parecía.

¡*Oh noche* que guiaste!
¡*Oh noche* amable más que el alborada!
¡*Oh noche* que *juntaste*
Amado con amada
amada en el Amado transformada!

2, 3 y 4 La liturgia tridentina situaba antes de (2) la colocación de los granos de incienso en el Cirio; antes de (3) se lo encendía, y en (4) se encendían las demás lámparas con su luz.

En mi pecho florido
que entero para él sólo se guardaba,
allí quedó dormido
y yo le regalaba
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena
cuando yo sus cabellos esparcía
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo y dejéme
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

Las huellas literales son, creo, suficientemente claras como para percibir una relación. Las cursivas las destacan; igualmente las recojo:

...eductos de Aegypto...
O vere beata nox, quae sola meruit... Haec nox est, de que scriptum est: Et nox sicut dies illuminabitur: Et nox illuminatio meae in deliciis meis... O vere beata nox, qui exspoliavit... Nox in qua terrenis caelestia, humanis divina iunguntur...

Salí...

En la noche dichosa...
ni yo miraba cosa
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía...

Aquésta me guiaba
más cierto que la luz al mediodía...

¡Oh noche que guiaste!
¡oh noche amable más que la alborada!
¡oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

Además de estas huellas literales, hay otras estructurales, y profundas, en dos aspectos: la progresión de las cuatro primeras estrofas de la *Noche*, las de la oscuridad, el desprendimiento, la luz interior, el acercamiento y el encuentro, por un lado; por otro, con ecos más débiles, hay semejanza entre la estructura general de ambos textos.

Recordemos brevemente la estructura básica del himno: el cuerpo o centro, que comprende el anuncio pascual y el elogio de la noche, está precedido por una introducción de la que lo separa una fórmula litúrgica muy común: esta introducción, que destaca el momento concreto y la persona y función del emisor, no deja rastros en el poema. A dicho cuerpo siguen dos pasajes que en la liturgia tridentina corresponden a gestos litúrgicos; tras del último de éstos —la iluminación de la iglesia toda con la luz del cirio pascual—, se reasume la intensidad del elogio de la noche, pasándose luego a la oración de ruego e intercesión, en que la mirada y la tensión emocional parecen remansarse.

El cuerpo central, a su vez, está constituido por un breve anuncio y un largo elogio que culmina, con intensidad afectiva ascendente, en un estallido de gozo: ascenso y estallido de gozo están marcados por introducciones anafóricas, que destacan la interrelación ascendente o la enumeración en cierto modo unificadora de los enunciados así encadenados. Por cierto, es aquí donde se sitúa la mayoría de los pasajes literalmente tomados en el poema que estudiamos. La curva, en fin, desciende y se remansa en la mirada atenta ahora a las consecuencias del ascenso y plenitud mencionados, consecuencias de apaciguamiento y serenidad: *"fugat scelera, culpas lavat, reddit innocentiam..."*, etc.

Tal distensión se extiende a los párrafos siguientes, referidos al cirio y ligados a los gestos litúrgicos; pero la tensión gozosa se reasume tras del último de éstos, en otro elogio de la noche recogido en el poema, enlazado a su vez (en el himno) con el cirio y su simbolismo, por un lado, y con la concreta situación en que el enunciado se emite, y sus emisores mismos, por otro.

Tenemos pues dos tipos de contacto estructural: el más próximo corresponde al cuerpo del himno, su estructura ascendente por medio de anáforas progresivas hacia un estallido, anafórico él también, pero con ligeras diferencias (a los *Haec nox est...*, más indicativos, reemplaza la mayor eficacia afectiva de la interjección seguida casi siempre de adjetivo); sucedido en fin por una distensión que atiende a las consecuencias del enunciado central. La presencia de semejante estructura: progresión cada vez más anhelante, estallido, distensión, ha sido suficientemente estudiada, respecto del poema de San Juan de la Cruz, con diversas connotaciones. Pero mientras la distensión, en éste, ocupa tres estrofas sobre siete, o sea algo menos de la mitad de la extensión total, su importancia en el cuerpo del himno es menor; es verdad que los párrafos finales aumentan su extensión.

Es en este nivel, el de la estructura total, donde se sitúa el contacto más difuso: difieren ambos textos por la introducción, presente en el himno, no en el poema, y por la diferente extensión y orientación de la distensión.

La voz, en fin, permanece siempre la misma en ambos; pero en el himno es expresamente intérprete y portavoz de una comunidad; en consecuencia, su atención se amplía a horizontes omitidos en la interioridad del poema, la que a su vez acentúa aspectos poco presentes en el primero.

Creo que lo visto hasta ahora es suficiente para establecer una relación entre ambos textos. Falta preguntarnos por su modalidad y sobre todo por su posible significación: si se trata de un instrumento expresivo asimilable a la intertextualidad habitual en la poesía áurea, o si su presencia añade un horizonte de sentido, que surgiría de la incorporación de uno en otro.

Para ello hay que precisar la identidad del texto litúrgico, que muchos habrán reconocido ya. Se trata de *Exsultet* o *Pregón* pascual, cantado el Sábado Santo, durante la vigilia, mientras se bendecía y encendía el cirio, y proclamado por el diácono con ceremonias semejantes a las de la lectura del Evan-

gelio. Según las historias de la liturgia,[5] en lo esencial esta se fija en la confluencia entre las costumbres carolingias y la liturgia romana, alrededor del siglo x, pero la estructura de la conmemoración de la Pasión y Resurrección puede considerarse anterior. El himno en sí es del siglo v y ha sido atribuido erróneamente a San Agustín. Si bien los carmelitas celebraban la liturgia jerosolimitana, que no necesariamente difería demasiado de la romana en este punto, el niño y el joven Juan de Yepes participó forzosamente de la liturgia romana, como simple fiel e incluso como monaguillo, en tanto que niño de la Doctrina. Cabe decir, por lo demás, que la actividad del concilio de Trento en este aspecto es de uniformización, corrección y edición, no de innovación. El Misal Romano, en fin, es de 1570.

Los escuetos datos históricos que acabamos de enumerar no dan idea de un hecho para mí importante: el *Exsultet* no es un texto al que el poeta accedió a través de la lectura solitaria y poco o mucho erudita, sino algo que ante todo escuchó cantar o recitar, quizá cantó o recitó él mismo alguna vez, en el seno de una ceremonia litúrgica central de su fe. Ceremonia enmarcada a su vez en un ciclo litúrgico, el de Semana Santa, que conmemora el misterio fundamental para la vida de un cristiano, más si es religioso: todo ello compartido, conviene recordarlo, con sus posibles alocutarios.

A su vez tanto esa liturgia —la de la vigilia pascual—, como la del ciclo todo, está fuertemente marcada por la oposición noche/día, tinieblas/luz: del luto, despojo y oscuridad del Viernes Santo, al progresivo crecimiento de la luz en la bendición del fuego nuevo y del cirio pascual en la Vigilia, hasta la explosión de alegría y luz que celebra la Resurrección luego de las ceremonias de aquélla (no interesan a nuestro propósito los cambios de horario que según las épocas han unido, o separado en un número variable de horas, la Vigilia de la celebración pascual propiamente dicha).

Ahora bien, ¿puede ser indiferente la inserción en el poema de un himno, evocador de toda una estructura litúrgica, cuando uno y otra proclaman el centro mismo de la fe que el poeta comparte con sus alocutarios en una ceremonia repetida todos los años de su vida consciente? Creo que puede pensarse en algo más que una alusión: una inclusión de significantes que remiten a una experiencia compartida, ella misma a su vez significante, con la plural y única riqueza semiológica de una liturgia. En efecto, por su naturaleza, una liturgia tiende a la vez a apuntar incesantemente a un misterio desbordante y percibido como único, y a desplegarlo en un discurso temporal y vario, indispensable para remitir a aquél.

Volvamos al poema —pero vía el comentario—. Allí nos encontraremos, en el L.2, cap. 3 ("Noche del espíritu"), con los temas del *Exsultet y* las referen-

---

[5] Cfr. A. Schuster, *Liber Sacramentorum*, Barcelona, Herder, 1942; o J. A. Jungmann, *El culto divino de la Iglesia*, San Sebastián, Prisma, 1959; M. Righetti, *Historia de la liturgia*, Madrid, B.A.C., 1955; A. Azcárate, *La flor de la liturgia renovada*, Buenos Aires, Claretiana, 1976.

cias bíblicas expresas en él contenidas, ilustrando los caminos de la purificación del espíritu: la salida de Egipto (recordemos que el tema de la salida es el inicial del poema), la columna de fuego en la noche, la noche iluminadora y gozosa. Esos textos bíblicos integrados en el comentario y en el himno, son ampliamente conocidos; el del Exodo, casi tópico en la literatura espiritual; el Ps. 138, 11, integra la liturgia de Vísperas.

El comentario parece ofrecer una clave para la aproximación entre el himno, que al ser litúrgico tiene su acento en lo comunitario y universal, y la impostación vertiginosamente interior y personal del poema. En efecto, el comentario consiste en una reflexión sobre la oscura luminosidad de la fe, cuya imagen viene a ser la nube del Exodo, a la cual se aplica la cita sálmica incluida también en el *Exsultet "nox illuminatio meae in deliciis meis"*. Pero San Juan ha puesto previamente en paralelo dos niveles: la visión luminosa y plena de Dios de los bienaventurados ya capaces de percibirla, y la noche "que es la fe en la Iglesia militante, donde aún es de noche" y que "muestra sciencia a la Iglesia, y, por consiguiente, *a cualquier alma*". (La cursiva es mía).

Esta asimilación o equivalencia entre la Iglesia y cualquier alma es la misma que efectúa Fray Luis de León en un tema similar: Cristo es el Esposo "de la Iglesia y de cada una de las almas justas" *(Nombres de Cristo*, "Esposo"). No es éste el lugar para desarrollar este aspecto de la reflexión teológica, que no constituía una innovación. De todos modos, la polaridad que aquí se integra no es la expresable como: "jerarquía/fieles", sino la oposición-complementación: "comunidad/persona". Relación profundamente humana entre lo objetivo, comunitario y universal, plenitud expresada en gesto y palabra proferidos en una comunidad que en ellos se articula, por un lado; por otro, la aventura interior tensada al máximo de sus posibilidades, que presupone la plenitud y la comunidad, se apoya en ellas, pero las relega.

Quizá en este punto convenga afinar un poco el análisis de los contenidos, observemos que los temas de la salida, la purificación, la noche iluminadora en cuanto noche, la noche de la unión *humanis divina* —con lo humano de lo divino—; son comunes a ambos textos, himno y poema, y en la misma articulación básica. A la vez son claras las diferencias de impostación —pero el comentario al poema nos permitió considerarlas complementarias—: en lo comunitario y universal para el texto litúrgico, en el abismo personal para el poema, que ahonda sus diferencias con el himno en la insistencia sobre el sujeto, sus sentimientos y actos.

¿No estaremos frente a dos caras de la misma moneda, una de las cuales se da por sentada, de todos conocida y por ello sólo aludida, punto de partida para una profundización vertiginosa que recibe preferente atención?

Si la Noche iluminadora, la noche que conduce al Amado, que ilumina "más que el sol a mediodía" precisamente porque es de noche, se modela conscientemente sobre la Noche pascual elogiada en el *Exsultet*, entonces éste y su ámbito quedan voluntariamente incluidos en la primera. Estaríamos ante una

clara alusión al misterio de la Cruz y la Resurrección, del despojamiento total por amor, al que responde la más total plenitud y proximidad, cuyo eco serían las tres últimas estrofas del poema, las del abandono y la dicha con recuerdos del Cantar de los Cantares. Pero la alusión incluiría también el misterio correlativo de la caída y la Redención cuya alegría canta el *Exsultet*.

Estaríamos pues ante la dimensión íntima y personal de un misterio que no pierde por ello su vocación universal. Eso significaría el lazo con el triduo pascual en su conjunto y con el *Exsultet* en particular. La frase del comentario "a la Iglesia y por consiguiente a cualquier alma" sería aquí reversible; y la voz de la amada, indiferentemente voz de la intimidad de "cualquier alma", no excluida la del lector si a tanto se atreve, y voz de la Iglesia en oración y alabanza ante el misterio de la salvación.

Un sentido total del poema surgiría así del diálogo entre dos extremos polares: el adentramiento en la intimidad más indecible con lo divino, alojado en la voz poética y su insistencia en lo subjetivo; y la celebración universal del hecho que permite y funda esa intimidad, situado en las citas y contactos con el himno litúrgico. El lazo entre uno y otro estaría dado por la estructura común ya vista, más las citas textuales. Esa estructura es la descripta: partida, noche que por serlo es día, guía hacia la unión y gozo más impensables, remanso en su delicia.

De ese diálogo surge la chispa de la palabra poética, que conserva sus huellas.

No ha sido vano, quizá, remontarlas.

Podría quizá objetarse que toda una corriente de estudios desde Asín Palacios ve en la Noche una categoría de la mística musulmana llegada a la obra de San Juan de la Cruz por vías más o menos indirectas. Por cierto la intertextualidad no es excluyente; nada impide la confluencia de evocaciones en la memoria y el texto. Me parece quizá más probable que un himno escuchado o recitado al menos todos los años dejara huellas muy profundas.

También podría aducirse, con las eruditas observaciones que debo a los Padres Benedictinos, que el siglo XVI es litúrgicamente pobre y repetitivo, por lo que el impulso religioso solía desahogarse en devociones diversas. Sin embargo, sabemos que San Juan celebraba con intensidad y recogimiento: por otra parte, la rutina litúrgica de sus contemporáneos no debía necesariamente embotar su sensibilidad hacia un texto tan impregnado de valores poéticos como el *Exsultet*.

Ambas posibles objeciones son de todos modos exteriores al texto. Las huellas que creemos haber detectado permanecen en él y resuenan en cualquiera que comparta con el poeta el contacto cordial con el *Exsultet*.

TERESA HERRAIZ DE TRESCA
Universidad Católica Argentina

Bernal Díaz del Castillo y las comunicaciones hispano-aztecas

Al admirado Dr. Ángel J. Battistessa, maestro y académico, como modesto homenaje a su inspiradora visión humanista de la literatura.

Uno de los méritos que indudablemente cabe reconocer en la crónica de Bernal Díaz del Castillo, es su ecuanimidad de juicio respecto del mundo aborigen de la Nueva España. Dio de ello múltiples pruebas en su *Historia verdadera*... (citaremos por número de sus capítulos).

Comencemos por lo humano: Apreció con nobleza sus valores y sus costumbres. Enfatizó su afable generosidad. Exaltó a algunas de sus grandes figuras. Es elocuente su retrato de Montezuma (Moctezuma) y la forma en que alaba su grandeza, al punto de que a menudo antepone a su nombre la mención de esta cualidad. Destaca que, aun teniéndolo como prisionero, los españoles le daban muestras de respeto (XCV) y castigaron a alguno de sus soldados que se refirió a él ofensivamente (XCVII). En cuanto a su sucesor Guatemoz (Cuauhtémoc), atenuó las asperezas de su conducta, atribuyéndolas más a su mocedad e inexperiencia que a mala índole del personaje. Critica explícitamente su ahorcamiento, ordenado por Cortés:

> Y fue esta muerte que les dieron muy injustamente, y pareció mal a todos los que íbamos (CLXXVII).

De modo más amplio, llegó al ditirambo en el elogio a la bravura bélica de los mexicas:

> [...] unos tres o cuatro soldados que se habían hallado en Italia, que allí estaban con nosotros, juraron muchas veces a Dios que guerras tan bravosas jamás habían visto en algunas que se habían hallado entre cristianos y contra la artillería del rey de Francia, ni del gran turco; ni gente como aquellos indios, con tanto ánimo cerrar los escuadrones vieron [...] (CXXVI),

y aun a la franca hipérbole en la loa de su ingenio:

> los indios naturales mexicanos son tan ingeniosos de hacer estas cosas, que en el universo, según han dicho muchas personas que han andado por el mundo, no han visto otros como ellos (CCI).

Describió con admiración los progresos de su civilización. De la ciudad de México anota que

> entre nosotros hubo soldados que habían estado en muchas partes del mundo, y en Constantinopla, y en toda Italia y Roma, y dijeron que plaza tan bien compasada y con tanto concierto y tamaña y llena de tanta gente no la habían visto [...] (XCII).

Y no cae con esto en la desmesura. Antes bien, como glosa Miguel León - Portilla,

> Razón tenía el conquistador español al describir la ciudad en forma tan entusiasta. Hoy día, en función de algunos mapas antiguos y del testimonio de la arqueología, es posible ofrecer algunos datos concretos que corroboran y esclarecen la opinión de Bernal Díaz del Castillo (*Visión de los vencidos*, pp. 176-7).

En particular se admira en la gran plaza de Tatelulco (Tlateloco), "de la multitud de gente y mercaderías que en ella había y del gran concierto y regimiento que en todo tenían" (XCII).

Otro expresivo ejemplo de la misma naturaleza que puede traerse a colación, es la vivísima captación de Iztapalapa, de la carretera que da acceso a ella y de los alrededores de la ciudad (LXXXVII).

Todo ello revela en él un espíritu positivo, bien dispuesto al encuentro cultural y a la comunicación comprensiva entre españoles y autóctonos, que se materializaría luego en las múltiples formas de que él mismo da cuenta: desde que muchos españoles —incluido Cortés— tomaran mujeres indias e "hicieran generación" en ellas, hasta que los aborígenes asumieran costumbres peninsulares como las de usar caballos; valerse de los servicios de indios, pajes, juglares y bufones; jugar a toros, cañas y sortijas, etc. (CCIX).

Con todo, no era tarea fácil llevar a la práctica tales actitudes. Sobre todo en los inicios de su contacto, se presentaban para ello, a lo menos, tres inconvenientes:

— las barreras lingüísticas entre los conquistadores y los pueblos vernáculos;

— la dificultad de captar en profundidad —máxime cuando se está en medio de los fragores de una empresa bélica con él— la mentalidad del mundo indígena, y

— la natural diferente perspectiva o sesgo que, frente a unos mismos hechos, tienen los integrantes de cada una de las partes comprometidas en ellos.

Procuraremos referirnos a cada uno de estos problemas.

I. Las barreras lingüísticas

Obviamente, los conquistadores hablaban español.

Por su parte, entre los millones de indígenas de la Nueva España

> faltó el poderoso vínculo unitario de un idioma común. Carlos Pereyra observa que, antes de la llegada de Cortés, reinaba allí una "Babel" de lenguas, a causa del continuo choque entre aztecas, toltecas, zapotecas, mixtecas y tlaxcaltecas, sin ventaja definitiva para ninguno (Luis Alberto Sánchez, *Nueva historia de la Literatura Americana*, p. 26).

Dentro de esta vigencia de diversas lenguas, parecen haber prevalecido más netamente dos, de rasgos marcadamente diferentes entre sí y, aun más, con el idioma castellano: la náhuatl (hablada ya en el siglo IX en el imperio tolteca y conservada tanto por los adversarios de Cortés: los aztecas, como por aliados del conquistador: tlaxcaltecas y tezcocanos) y la maya. De menor cobertura eran el mixteca, el quiché, el caxchiquel y otros idiomas vernáculos. Sin embargo, no debe minimizarse el alcance de éstos. En los capítulos XLV y siguientes de la *Historia verdadera*, por ejemplo, se alude repetidamente a los hablantes de la lengua totonaque, "que eran más de treinta pueblos" (XLVI) de la zona de Quiauitzlan y Cempoal. El cronista llega, incluso, a incorporar en su relato alguna expresión completa en dicho idioma:

> Le dijo a Cortés: "*Lope Luzio; lope luzio,* recibe esto de buena voluntad" [...] Ya he dicho que en lengua totonaque dijeron "señor y gran señor" cuando dice *lope luzio,* etc. (XLV).

De las apreciables diferencias entre estas lenguas y el español, puede dar alguna idea la consideración que, a propósito del náhuatl, formula Joaquín Ramírez Cabañas:

> Piénsese que los sonidos de ésta no tenían equivalencia en los sonidos de la lengua castellana, en manera que los primeros frailes que intentaron escribir *artes* para fijarlas y facilitar a sus compañeros el aprendizaje tuvieron que recurrir a combinaciones de sonidos que estimaron factible lograr con los recursos de su alfabeto, y aun apelar a notas sobre la necesidad de oír de viva voz lo que a juicio de ellos no se podía representar con signos... (Prólogo a la *Historia verdadera*, Porrúa, p. XXVI).

En este contexto, pasaron a cumplir un fundamental papel de enlace los intérpretes o "lenguas", como los denomina el texto bernaldino.

Dos son los principales y más constantes que aparecen en la *Historia verdadera:*

- Un español, Jerónimo de Aguilar, conocía, además del castellano, la lengua maya. La había aprendido en la isla de Cozumel, frente a la península de Yucatán, donde naufragó en 1511 y junto con un compatriota —Gonzalo Guerrero— permaneció hasta 1519, en que lo recogió Cortés en la Puerta de Cotoche (LIV y CCV).

—Por otra parte, entre las veinte esclavas indias ofrecidas a este último a raíz de su primer choque bélico con los naturales frente a la desembocadura del Grijalva, estaba Malintzin, mujer que hablaba tanto maya cuanto náhuatl. Se la conocía también con los nombres de doña Marina y de Malinche. Sin embargo, para Bernal, Malinche es nombre dado por los indígenas a Cortés: "como doña Marina nuestra lengua, estaba siempre en su compañía, especial cuando venían embajadores o pláticas de caciques, y ella lo declaraba en la lengua mexicana, por esta causa le llamaban a Cortés el capitán de Marina y para más breve le llamaron Malinche" (LXXIV).

> Doña Marina sabía la lengua de Guazaculco, que es la propia de México, y sabía la de Tabasco, como Jerónimo de Aguilar sabía la de Yucatán y Tabasco, que es toda una; entendíanse bien, y Aguilar lo declaraba en castellano a Cortés" (XXXVII).

Así, el circuito Cortés-Aguilar (en español), Aguilar-Malintzin (en maya) y Malintzin-aztecas (en náhuatl) permitía tejer la comunicación entre los conquistadores y los que a su llegada eran dueños de México.

No eran, sin embargo, los únicos intérpretes. Entre los españoles, no tardó en ejercer esta actividad el joven Orteguilla, que llegó a ser paje de Moctezuma:

> Y luego Montezuma le demandó a Cortés un paje español que le servía, que sabía ya la lengua, que se decía Orteguilla y fue harto provechoso, así para Montezuma como para nosotros, porque de aquel paje inquiría y sabía muchas cosas de las de Castilla, Montezuma, y nosotros de lo que le decían sus capitanes [...] (XCV).

Entendemos que también lo haría Juan Pérez de Artiaga:

> Y también se le quedó este nombre a un Juan Pérez de Artiaga, vecino de La Puebla, por causa que siempre andaba con doña Marina y con Jerónimo de Aguilar aprendiendo la lengua, y a esta causa le llamaban Juan Pérez Malinche, que es renombre de Artiaga de dos años a esta parte lo sabemos (LXXIV).

En el capítulo CCV, se recuerda a Rodrigo de Castañeda como "nahuatlato" (según DRAE, "dícese del indio mejicano que sabía hablar la lengua nahua y servía de intérprete entre españoles e indígenas") y a un fulano de Pilar como "buena lengua".

Igualmente, los había entre los indígenas, como el llamado Tlacochcálcatl. "Un hombre de Cempoalla, llamado el Tlacochcálcatl... también venía hablando náhuatl. Éste les viene preparando el camino... Los guiaba, los traía, viniendo por delante" (Informantes de Sahagún, Códice Florentino, Lib. XII, cap. X, en versión de Ángel Ma. Garibay K., citado por Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 78).

Bernal Díaz alude con frecuencia a la actividad de estas lenguas:

> ... y doña Marina, que bien lo entendió, porque sabía muy bien la lengua, se le mostró a Cortés... (XXXVIII).

... y aquellos dos gobernadores se apartaron con Cortés y doña Marina y Aguilar, y le dijeron que su señor Montezuma recibió el presente, y que se holgó con él [...] (XL).

Y estando en esto, Cortés preguntó a doña Marina y a Jerónimo de Aguilar, nuestras lenguas, que de qué estaban alborotados los caciques desde que vinieron aquellos indios, y quién eran. Y la doña Marina, que muy bien lo entendió, le contó lo que pasaba (XLVI).

Y se les dijo otras muchas cosas tocantes a nuestra fe, y verdaderamente fueron muy bien declaradas, porque doña Marina y Aguilar, nuestras lenguas, estaban ya tan expertos en ello que se lo daban a entender muy bien (LXXVII).

Y Cortés le respondió con nuestras lenguas que consigo siempre estaban, especial la doña Marina... (LXXXIX).

Y para ello envió por mensajero a Jerónimo de Aguilar y a doña Marina, y con ellos a un pajecillo de nuestro capitán que entendía ya algo la lengua, que se decía Orteguilla (XCII).

Y como Juan Velásquez lo decía con voz algo alta y espantosa, porque así era su hablar, y Montezuma vio a nuestros capitanes como enojados, preguntó a doña Marina que qué decían con aquellas palabras altas, y como doña Marina era muy entendida, le dijo: "Señor Montezuma [...] (XCV).

... y también Orteguilla, su paje, se lo había dicho a Montezuma [...] (C).

Y antes que los ahorcasen los fueron confesando los frailes franciscanos con la lengua doña Marina (CLXXVII).

Idéntica información lléganos desde la vertiente autóctona. Espigamos algunas citas, entre muchas otras posibles:

[...] de la cual se receló al principio Cortés, pero al fin por señas y por intérpretes supo que venían de paz [...]
(Códice Ramírez [Relación del origen de los indios que habitan esta nueva España según sus historias], fragmentos 3 y 4, cit., p. Miguel León - Portilla, *op. cit.*, pp. 93-96. El Códice conserva fragmentos de una más antigua relación indígena, hoy desaparecida).

Y al fin, por lengua de doña Marina y de Aguilar, le rogaron que fuese por Tetzcuco para regalarle y servirle *(ibid.)*

Agradecido Cortés al amor y gran merced que de Ixtlilxúchitl y hermanos suyos había recibido, quiso en pago, por lengua del intérprete Aguilar, declararles la ley de Dios [...] *(ibid.)*

Cuando hubo terminado la arenga de Motecuhzoma: la oyó el marqués, se la tradujo Malintzin, se la dio a entender.
Y cuando hubo percibido el sentido del discurso de Motecuhzoma, luego le dio respuesta por boca de Malintzin. Le dijo en lengua extraña; le dijo en lengua salvaje [...]
(Informantes de Sahagún, cit., p. Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 99. Con la colaboración de nativos, Fray Bernardino de Sahagún, o.f.m. [1500-1590], escribió primero en náhuatl y luego tradujo al castellano una *Historia general de las cosas de Nueva España*, importante crónica mestiza que se conserva en dos códices: Matritense y Florentino).

Entonces les respondió Malintzin, les dijo:
—Señores míos, dice el capitán [...] *(idem).*

Se dirigió a ellos por medio de los intérpretes Jerónimo de Aguilar y Malintzin. Les dijo el señor capitán [...]
(Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, Francisco de San Antón Muñoz, *Séptima relación*, versión del náhuatl de Miguel León - Portilla, cit. por éste en *op. cit.*, p. 147).

Dijo Malintzin a ellos:
—Venid acá: dice el capitán [...]
(*Relación de la conquista por informantes anónimos de Tlatelolco*, versión de Ángel Ma. Garibay K., cit. p. Miguel León - Portilla, *op. cit.*, pp. 148-164. Redactada en náhuatl hacia 1528, esta Relación tal vez constituye el más antiguo de los documentos indígenas transcritos y el que nos da la visión de conjunto más netamente indígena de la conquista de México.)

Vino a decirles Malintzin:
—Dice el capitán [...] (*idem*).

El mismo Bernal llegó a asimilar, en alguna medida, elementos de las lenguas locales. El ya citado Ramírez Cabañas lo precisa así:

Sabemos [...] que en poco más de dos años que permaneció Bernal en la isla de Cuba aprendió la lengua de los indios, pues debe recordarse que en el capítulo XIII, cuando da razón de la arribada de la flota de Grijalvo a la isla de Cozumel, nos informa que en el pueblo cerca del cual saltaron a tierra sólo encontraron a dos viejos y a una mujer que les habló en la lengua de los nativos de Jamaica: "y como muchos de nuestros soldados y yo mismo entendimos muy bien aquella lengua, que es como la propia de Cuba [...]" y es de sospecharse, a pesar de que no disponemos de documentos para afirmarlo, que haya alcanzado a conocer la lengua mexicana, indispensable en el cotidiano comercio con los indígenas [...] (p. XVII).

La presunción se refuerza con la inclusión, en su texto, de vocablos tomados de las lenguas vernáculas.

Damos por descontado que su transcripción suele ser defectuosa —"'las adulteraciones o corrupciones son realmente bárbaras', sentencia Ramírez Cabañas" (*id*)—, de seguro por las ya aludidas diferencias fonéticas entre ellas y el castellano, por defectuosa captación personal y por olvido a través de los años (téngase presente que Díaz del Castillo escribe ya anciano). Son constantes en él las anotadas grafías de *Montezuma* por Moctezuma, de *Guatemoz* por Cuauhtémoc, de *Tatelulco*, por Tlatelolco. Análogamente sucede cuando por Tenochtitlán pone *Tenuztitlán* (I), *Tenustitlán* (LXXXVIII) y aun *Nochistlán* (CCV); por Huitzilopochtli, *Uichilobos;* por Tezclatipoca, *Tezcatepuca;* por Tentlitl, *Tendile*; por Ixtlilxóchitl, *Estesuchel*. En otras ocasiones vacila, como cuando anota el nombre de Iztapalapa conservando unas veces esta grafía (LXXXVIII, XCII, C) y castellanizándola otras como *Estapalapa* (LXXXVII).

Sin embargo, mucho más importante que ello nos parece su afán por asimilar el léxico indígena y por emplearlo a menudo en su redacción, usualmente con la explicación semántica del caso para el lector español. Escarmenamos algunos ejemplos:

acales, que en lengua de indios así llaman a los navíos (XLV);

papel, que en esta tierra llaman *amal* (XCII)
(posteriormente, se lo usa con mayor especificación de sentido: "era un papel de aquellos que llaman *amales,* señal como mandamiento", en CLIV);

un árbol grande que allí estaba, que entre ellos llamaban *ceiba* (XXXVII);

y con el humo y *copal* le habían hecho aquel sacrificio (XCII);

traía calzados unos como *cotoras,* que así se dice lo que se calzan (LXXXVIII);

y subió en su gran *cú* (XCII);

y cuatro *chalchiuis,* que son unas piedras verdes muy de gran valor, y tenidas entre ellos más que nosotros las esmeraldas (XL);

vendían frijoles y *chía* y otras legumbres y yerbas (XCII);

había allí mucha fruta que llaman *guayabas* (CC);

y los que vendían mantas de *henequén* (XCII);

viendo la gran hambre que pasaban sus *maceguales* y parientes (CLXXVII);

vimos a los que vendían leña, *ocote,* y otras cosas (XCII);

y pan *pachol,* que en esta tierra así se dice, que es a manera de unas obleas (XCI);

seis *papas* y otros principales (LI);

vinieron dos canoas muy grandes, que en aquellas partes a las canoas grandes llaman *piraguas* (XXXVIII);

quelites, que son yerbas como tengo dicho otras veces (CLIV);

cierto sacrificio en recompensa del gran *tatacul,* que quiere decir pecado (XCII);

preguntan cuál era el *tatuan,* que en su lengua dicen el señor (XXXVIII);

tecle (que quiere decir en su lengua señor) (LI);

los *tepuzques,* que son las lombardas (LXXXIV)
(es curiosa la polisemia que presenta esta palabra: en el capítulo CXCVI se nos habla de "un oro bajo que se dice tepuzque", y en el CLVII se nos informa del alcance metafórico que la voz alcanzó: "ahora tenemos aquel modo de hablar, que cuando nombramos algunas personas que son preeminentes y de merecimiento decimos el señor don fulano de tal nombre, o Juan o Martín o Alonso; y otras personas que no son de tanta calidad les decimos su nombre, y por haber diferencia de los unos a los otros decimos fulano de tal nombre *Tepuzque*");

como nos llamaban *teules,* y por tales nos tenían, que estuviésemos entre sus ídolos como teules que allí tenían (LXXXVIII);

y unos ojos que le relumbraban, hechos de sus espejos, que se dice *tezcal* (XCII);

lo vendían a menudo en los *tianguez*, que son mercados (LI);

jugaba Cortés con él al *totoliques* (C);

unos como a manera de aguamaniles hondos, que llaman *xicales* (XCI); (es notable que en el capítulo siguiente emplea la voz castellana de allí derivada, jícaras);

grandes breñadales y espinos que se llaman entre ellos *xihuaquetlán* (CLXIX);

qué tantas mantas o qué xiquipíes de cacao valían (XCII).

En alguna ocasión, son oraciones completas en lengua indígena las que Bernal inserta en su texto:

entonces decían: *"Tlenquitoa, rey Castilla, tlenquitoa"*, que quiere decir en su lengua: "¿Qué es lo que dice ahora el rey de Castilla?" (CLV).

Análogos hallazgos es dable realizar en otras fuentes, de procedencia indígena, las cuales, al hacer uso de términos autóctonos, se ven en la necesidad de describir o explicar su significado, verbigracia:

Porta su escudo: es de hechura de bambú, hecho de bambú. Por cuatro partes está adornado con un mechón de plumas finas de águila: está salpicado de plumas finas; se le denomina tehuehuelli (Informantes de Sahagún, cit., p. Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 106).

[...] armazones de "hileras de cráneos" (tzompantli) (Relación de la conquista por informantes anónimos de Tlatelolco, *idem*, p. 158).

[...] en el Patio Sagrado de Tlilancalco (casa negra). *(ibidem)*.

Las precedentes referencias revelan —¡qué duda cabe!— una significativa actitud de superar a lo menos parcialmente las barreras lingüísticas entre conquistadores y conquistados. De los logros con ella alcanzados dan cuenta varios hechos:

— muchas palabras pasaron del náhuatl al castellano, con mínimas variantes, e incrementaron así nuestro léxico. Ya en el texto de Bernal Díaz lo ejemplifican, entre otras:

acal (de acalli)
amate (de amatl)
ayate (de ayatl)
comal (de comalli)
copal
chalchihuite (de chalchihui)
jícara (de xicalli)
ocote (de ocotl)
petate (de petatl)
tameme;

— parece haber llegado un momento en que españoles e indígenas se entienden masivamente sin necesidad de intérpretes:

y todavía no cesaban muchos escuadrones de darnos guerra y decirnos que éramos como mujeres, y nos llamaban de bellacos, y otros vituperios (CXXVI);

cuando estábamos peleando con ellos nos decían muchas palabras, llamándonos de apocados y que no éramos buenos para cosa ninguna, ni para hacer casas ni maizales, y que no éramos sino para venir a robarles su ciudad, como gente mala que habíamos venido huyendo de nuestra tierra y de nuestro rey y señor (CLIII);

—en los capítulos CCIX y CCX se alude a cómo llegaron a ser gramáticos en nuestra lengua

todos los más hijos de principales nativos (CIX)

y a

cómo en México hay Colegio Universal donde se estudia y aprenden gramática y teología y retórica y lógica y Filosofía y otras artes y estudios, y hay moldes y maestros de imprimir libros, así en latín como en romance (331);

—el propio Bernal parece olvidar alguna vez la diversa base lingüística de conquistadores y mexicanos, como cuando pone en boca de Moctezuma la expresión latina *ab initio* (XC).

Sin embargo, como a continuación consideraremos, las disparidades lingüísticas eran fuertes y, como siempre ocurre con ellas, trasuntaban una más honda y subyacente disparidad de mentalidades. No puede dejar de ser llamativo el que la gran mayoría de las aproximaciones lingüísticas anotadas se refieren a objetos concretos más que a conceptos, respecto de los cuales las barreras fueron evidentemente menos horadadas.

II. La diversidad de mentalidades

A su modo, Bernal Díaz representa un esquema cultural definitorio de la mentalidad de los conquistadores de su tiempo.

Eran cristianos, inspirados por un sentido de leal adhesión a su nación —la más poderosa del mundo de entonces— y a su rey —encarnación y fundamento de la grandeza de esa nación.

Todo ello, como es fácil reconocer, acusaba fuertes raíces medievales en su mentalidad, pero, a la vez, recién producida la eclosión de la cultura moderna, ya en más de algún aspecto se hallaban imbuidos del espíritu renacentista. Así se aprecia en el sostenimiento de la teoría del Imperio, en el afán de gloria y fama, en la procura de recompensas materiales por sus servicios (tales como poder, tierras, tesoros), etc.

En cambio, el componente axial de la mentalidad autóctona era el sagrado o mítico. Él inervaba todos los aspectos de su organización social, en particular el político, que sin vacilación procede calificar como teocrático.

Desde el punto de vista religioso, los indios mexicanos eran politeístas.

Al mismo nivel, y a veces confundidos, reconocían a varios dioses. Como las más antiguas divinidades creadoras, veneraban a Tezcatlipoca y a Quetzalcóatl. Su mayor vinculación vital era con otro dios supremo, Huitzilopochtli, identificado con el sol vivificante y que, para conservar la vida de su pueblo, era señor de la guerra, a quien se le ofrecían sacrificios. Era el dios más popular, pese a los esfuerzos de los tlamantinime (sabios) por fomentar la creencia de un dios único conocido e invocado bajo diversos títulos: Tloque-Nahuaque ("dueño del cerca y del junto"), Ipalnemohuani ("dador de la vida"), Mayocoyatzin ("el que se está inventando a sí mismo"), Ometéotl ("el dios de la dualidad"), Ometecuhtli y Omecihuatl ("el Señor y la Señora de la dualidad"). (Cfr. Miguel León-Portilla, *op. cit.*, pp. 180-184).

Era también muy próxima al sentimiento colectivo la diosa Cihuacóatl ("nuestra madre"), quien lloraba y gritaba con voz de mujer en recorridos nocturnos, durante los cuales interpretaba los sucesos antes de que ocurrieran.

Ante tan marcada diferencia de mentalidades, Díaz del Castillo destacará reiteradamente la acción de los españoles en pro de la cristianización de los indígenas y la transformación de éstos en súbditos de Su Real Majestad, impulsos ideales "bien conocidos como fines del descubrimiento y de las conquistas, continuamente repetidos en historias y documentos", según nos recordará después el maestro Menéndez Pidal.

Desde los iniciales capítulos de la "Historia verdadera", se enfatizan tales propósitos:

> [...] y como Cortés lo oyó y el fraile de la Merced estaba presente, le dijo al fraile: "Bien es ahora, padre, que hay buena materia para ello, que les demos a entender con nuestras lenguas las cosas tocantes a nuestra fe (XL);
>
> [...] cómo a doquiera que allegamos se les hacen buenos razonamientos para que dejen sus ídolos y se les declara las cosas tocantes a nuestra santa fe; cómo dieron la obediencia a su Real Majestad y son los primeros vasallos que tienen en estas partes [...] (LIV);
>
> [...] y Cortés respondió porque quiero hacer primero lo que manda Dios Nuestro Señor, que es en el que creemos y adoramos, y a lo que le envió el rey nuestro señor, que se quiten sus ídolos [...] y crean en lo que nosotros creemos, que es un solo Dios verdadero (LXXVII).

Y, al evaluar en los fines de acción realizada, lo primero será subrayar

> cómo pusimos en muy buenas y santas doctrinas a los indios de la Nueva España, y de su conversión, y de cómo se bautizaron y volvieron a nuestra santa fe [...] después de quitadas las idolatrías y todos los malos vicios que usaban [...] (CCIX).

De modo muy acentuado, preocupa a Bernal el carácter sanguinario que confiere a los mexicas su fe en Huitzilopochtli, toda vez que ello se traduce en ofrecerle sacrificios de vidas humanas y en consumir luego los cuerpos de las víctimas. En el capítulo XCI se nos narra cómo Cortés persuadió a Moctezuma

de no hacerlo, pero, a vuelta de pocas páginas, en el siguiente (XCII), se nos entera de cómo prosiguió el hábito de los sacrificios humanos en los cúes, al punto de que el conquistador debió prohibirlos expresamente, con un efecto muy relativo. Tanto es así que en el XCIX se evidencia cómo el mandato no es cumplido por el gobernante mexica. Más aun, el mismo Cortés estuvo dos veces (CCV y CCVI) a punto de ser personalmente sacrificado, de lo que salvó a último momento.

La razón profunda de tan arraigada práctica indígena estriba claramente en su creencia de que así asegurarán la victoria que sus ídolos les han prometido sobre los españoles (CLIV, CLV y otros).

Con todo, la reacción de los mexicas hacia los españoles se explica también de modo muy gravitante por su fe en otra de las mencionadas deidades.

El gran Quetzalcóatl, dios creador, bajo cuya égida se habían establecido los teotihuacanos y los toltecas, en algún momento (probablemente porque nuevas hordas provenientes del norte impelieron a los toltecas) se había marchado hacia el oriente de Tula, ciudad principal de los toltecas, "con la promesa de que algún día habría de regresar de más allá de las aguas inmensas" (Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 173).

Durante la espera —por siglos— de la materialización de este anuncio, los pueblos indígenas vieron en su Emperador al hijo y representante o lugarteniente del ausente dios. De ahí el carácter sagrado del poder imperial, inseparable de su dimensión religiosa, muy ligado al cuerpo sacerdotal en que se apoyaba y a los cúes o adoratorios que de modo profuso y suntuoso se habían levantado en la sede imperial.

Este carácter divino del emperador explica el que los pocos de sus súbditos que tenían acceso a él no se atreviesen a mirarlo directamente, ni le diesen la espalda, y actuasen ante él acatando una serie de ritos (todo lo cual se nos cuenta detalladamente en los caps. XCI a XCV), situación que se mantuvo aun cuando estaba preso de los españoles, quienes adhirieron a varias de tales prácticas de miramiento y consideración (XC y otros). Inicialmente, incluso, resultó chocante a los indígenas el que Cortés, en señal de amistad, intentase abrazar a Moctezuma (LXXXVIII), pues la persona del emperador es intangible —el abrazo involucraría menosprecio—. Es, en cambio, un honroso favor el que el emperador abrace a alguien, como a vuelta de página hace con Cortés en el mismo capítulo.

Gran parte de los hechos que acaecen en la conquista de México son inexplicables si no se tiene en cuenta que los naturales entendieron que Quetzalcóatl regresaba en los españoles (específicamente, en Cortés) y que los conquistadores eran teules (dioses), "dioses venidos del cielo" (Informantes de Sahagún, cit. por Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 74).

Frecuentísimos son los testimonios de textos indígenas que evidencian esta creencia, la cual va acentuándose a medida que en las victorias guerreras los españoles demuestran su superioridad:

> No pensaron ni entendieron sino que eran los dioses que habían bajado del cielo (*Historia de Tlaxcala*, de Diego Muñoz Camargo, lib. II, cap. I, cit. por Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 57. El autor es mestizo y, según León-Portilla, su obra presenta una "versión claramente tendenciosa").

> [...] luego les da órdenes Motecuhzoma, les dice:
> —Id. No os demoréis. Haced acatamiento a nuestro señor el dios (Informantes de Sahagún, cit. por Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 67).

> Y la razón de haber obrado así Motecuhzoma es que él tenía la creencia de que ellos eran dioses, por dioses los tenía y como a dioses los adoraba (*Id.*, *id.*, p. 74).

> Hincábanse de rodillas los indios y adorábanlos por hijos del sol, su dios, y decían que había llegado el tiempo que su caro emperador Netzahualpitzintli muchas veces había dicho (*Códice Ramírez*, cit. por Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 94).

> Señor nuestro: te has fatigado, te has dado cansancio: ya a la tierra tú has llegado. Has arribado a tu ciudad: México. Aquí has venido a sentarte en tu solio, en tu trono. Oh, por breve tiempo te lo reservaron, te lo conservaron, los que ya se fueron, tus sustitutos (Informantes de Sahagún, *id.*, pp. 98-103).

> ¡Ya va el príncipe más joven, Cuauhtémoc, ya va a entregarse a los españoles! ¡Ya va a entregarse a los "dioses"! (*id.*).

> —Oiga, por favor, nuestro señor el dios: todo cuanto a nuestro palacio llegaba nosotros lo encerrábamos bajo pared (*id.*)

> —Oiga por favor el dios, el capitán (*id.*).

> —Oh, príncipe mío, oiga el dios esto poco que voy a decir (*Séptima relación*, *id.*, p. 147).

> "Venid acá, os llama el 'dios', el capitán" (Relación de la conquista por informantes anónimos de Tlatelolco, *id.*, pp. 149-165).

> El Acolnahuácatl Xóchitl dijo: os manda decir el "dios" capitán y Malintzin [...] (*id.*).

> [...] ya en Tenochtitlán nadie ha de establecerse, pues es la conquista de los "dioses", es su casa. Marchaos (*id.*).

Con todo, no fue ésta la única visión que los indígenas tuvieron de la identidad de los españoles: a veces las plantearon en son de dudas o de posibilidades alternativas, como constará más adelante. Otras veces fueron rotundamente negativas y desacralizadoras:

> Luego viene a ver las cosas el tlapaneca otomí Hecatxin; se lanza contra ellos y dice:

> —¡Guerreros de Tlatelolco, ahora es cuando! [...] ¿Quiénes son esos salvajes? ¡Que se dejen venir acá! [...] (Informantes de Sahagún, *id.*, pp. 130-138).

> —Caminad hacia acá, guerreros, ¿quiénes son esos salvajillos? ¡Son gentuza del sur de Anáhuac! (*id.*).

A través del relato bernaldino, el lector atento puede percibir estas sucesivas y diferentes actitudes de los indígenas frente a la identidad de los españoles, aunque la falta de un comentario más explícito del autor sobre las mismas deja la sensación de que por estar imbuido en otra mentalidad y no captar en lo profundo la de los aborígenes, no alcanzó clara conciencia de las mismas ni de sus fundamentos.

Reconoce con bastante naturalidad que los indios de Cempoal consideren dioses a los españoles, porque ello es consecuencia de la admiración que les suscita el que pongan coto a los abusos con que los humillaban los mexicas:

> y viendo cosas maravillosas y de tanto peso para ellos, dijeron que no osaron hacer aquello hombres humanos, sino *teules*, que así llamaban a sus ídolos en que adoran. Y esta causa, desde allí adelante nos llamaron teules, que es, como he dicho, o dioses o demonios, y cuando dijere en esta relación teules en cosas que han de ser mentadas nuestras personas, sepan que se dice por nosotros (XLVII).

Tampoco atribuye carácter sagrado, sino que la presenta como habitual señal de acato por parte de los aborígenes, a su práctica de sahumar con incienso a Cortés y a otros españoles (XXXIX, XLV, LVIII y otros).

Ni siquiera da por generalizada a toda la hueste que acompaña a Cortés la denominación teándrica, como se evidencia cuando los trabajadores de Moctezuma piden a éste

> que reciba aquello con la gran voluntad que su señor se la envía, y que la reparta con los teules y hombres que consigo trae (XXXIX).

Cierto es cómo se registra el temor de los naturales de Quiauiztlan respecto de la identidad de los españoles:

> y que de miedo se habían ausentado hasta ver qué cosa éramos, porque tenían miedo de nosotros y de los caballos (XLVI),

pero no lo es menos que Moctezuma no tiene dudas: en el cap. XXXVIII despacha emisarios "a saber qué hombres éramos", y en el LXXXIX y siguientes, cuando se refiere a la vieja tradición según la cual llegarían un día los españoles, nunca les asigna entidad divina:

> que verdaderamente debe de ser cierto que somos los que sus antecesores, muchos tiempos pasados, habían dicho que vendrían hombres de donde sale el sol a señorear estas tierras, y que debemos ser nosotros, pues tan valientemente peleamos [...] (LXXXIX);

más aun, les declara sin tapujos que tanto ellos como él mismo son hombres:

> y que ahora que ha visto nuestras personas y que somos de hueso y carne y de mucha razón [...], bien sé que te han dicho [...] que yo soy como dios o teul [...]; bien tengo conocido que como sus entendidos, que no lo creeríais y lo tendríais por burla; lo que ahora, señor Malinche, veis mi cuerpo de hueso y de carne como los vuestros [...] (XC).

La masa de los indios totonaques y mexicanos creyó inicialmente en la divinidad de los españoles, en la medida en que siempre triunfaban en los combates, pero se desilusionaron y los vieron en su verdadera realidad apenas sufrieron "el primer desbarate" en una batalla:

> y que como de antes los tenían por teules... que no nos tuviesen en aquella reputación que de antes, sino por hombres que podíamos ser vencidos [...] (XCIII).

Para Cacamatzin, los españoles son meros "hechiceros" (c), falsos como tales, lo que termina animando a los mexicas en la guerra contra ellos y, como ya hemos visto, a tratarlos incluso despectivamente.

Como síntesis de lo que hasta el momento hemos comentado en esta segunda sección de nuestro trabajo, resulta claro el empeño español en la evangelización de los aborígenes, según el testimonio bernaldino. Pese a las discusiones que en un plano general suelen suscitarse respecto de la efectividad de ello en América, en el caso específico parece hallarse fuera de duda:

> Hernán Cortés, conquistador de Méjico, lleva la palma en este empeño evangelizador [...] la obra principal de la conquista fue la propagación de la fe católica, a que se consagró Cortés sin economizar desvelos (CAYETANO BRUNO, *La evangelización del aborigen americano con especial referencia a la Argentina*, p. 23).

Con todo, nuestro cronista no ignora las imperfecciones humanas que en ello hubo, aun de parte de clérigos:

> Y tenían estos cumplimientos con los clérigos; mas después que han conocido y visto de algunos de ellos y los demás sus codicias, y hacen en los pueblos desatinos, pasan por alto y no los querrían por curas en sus pueblos, sino franciscos o dominicos, y no aprovecha cosa que sobre este caso los pobres indios digan al prelado, que no lo oyen. ¡Oh, qué había que decir sobre esta materia, mas quedarse ha en el tinterol (CCIX).

No deja de consignarse, tampoco, cómo, a propósito de los tesoros que aún no se entregan, Cortés se refiere a los indios como "estos perros" (CXXVIII).

Estas citas permiten un buen enlace con la otra gran motivación de la conquista, la del dominio en el sentido moderno, con el poder, los tesoros y la gloria como sus apetecidos botines.

Díaz se esmerará en poner de relieve que la conquista no fue obra de su solo conductor, sino empresa colectiva. Realza a los más de trescientos oficiales y soldados españoles, portugueses y genoveses que seguían a Cortés, y se presenta a sí mismo ante su Majestad como "el más antiguo" (por haber participado ya en las dos primeras fallidas intentonas de conquista de México, la de Francisco Hernández de Córdoba y la de Juan de Grijalva) y "muy buen soldado" entre todos los conquistadores (cap. I). Y esta autoalabanza no es desinteresada: procura alcanzar, con tono algo descontentadizo, un mejor premio por sus servicios.

Por eso se queja de que, al dirigirse por primera vez al rey en carta desde América, Cortés no se refiera a él y a sus demás soldados, sino que sólo procure beneficios para sí mismo (CCV y otros); de que su jefe haya obrado injustamente, en provecho propio, al distribuir el oro ganado (CV, CVI, CLVII y otros), y de que no haya sido equitativo en la asignación de tierras y de indios a sus subalternos (CXCVI, CCVI). Ni siquiera faltan, aunque atemperadas con contraargumentos, las referencias a que el prócer se habría reservado para sí tesoros que hacía pasar como formando parte del quinto real (CLXVIII y CLXIX).

Que detrás de todo ello no hay una actitud exclusivamente ética, sino un resentimiento muy concreto y pragmático, lo revelan con evidencia la consideración de que

> como el oro comúnmente todos los hombres lo deseamos (CVI).

las frecuentes disputas entre los peninsulares por las ganancias (referidas en varios capítulos) y la confesión de que, ante la habilidad con que Cortés les regateaba su parte en ellas, muchos españoles prefirieron irse de México a otros lugares en busca de oro y otros bienes (CLVII).

Debe reconocerse el realismo nada idílico con que Bernal es capaz de apreciar situaciones propias del conflicto hispano-indígena en México. Y es significativo que —a la inversa de lo que ocurre con la motivación religiosa— el dinero y el poder sean causa de conflictos internos en el seno del mundo de los conquistadores. Como llamativo es, asimismo, que en apoyo de sus demandas al rey, Bernal invoque cómo sus servicios y los de sus compañeros han permitido fuertes ingresos a las arcas imperiales (CCX).

Su crónica refleja, así, dos caras de la conquista que son, en verdad, inseparables.

En parte relacionado con su mentalidad sacralizante, en parte como aspecto del congénito barroquismo americano, resalta también, en los indios de México, un ingrediente mágico-fantástico, cuando, al tomar contacto con los extranjeros y con su civilización, interpretan de un modo animístico, religioso-mítico, los elementos para ellos desconocidos o sorprendentes de su cultura.

Así, según el testimonio de la *Crónica mexicana*, un hombre del pueblo señala, a la llegada de las primeras naves españolas:

> vide andar en medio de la mar una sierra o cerro grande (Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana*, caps. CVI y CVII, cit. por Miguel León-Portilla, *op. cit.*, pp. 58-63. La obra, cuya data estimada es 1598, se conserva sólo en castellano. Su autor, hijo de un emperador azteca, escribió también la *Crónica mexicáyotl* en náhuatl.)

y unos prácticos de mar informan que

> "andaban como dos torres o cerros pequeños por encima de la mar" *(id.)*

Los caballos son descritos por los naturales como "venados enormes, pero sin cuernos" (Informantes de Sahagún, *id.*, pp. 64-72) y como "ciervos" (*Id.*, *id.*, pp. 115-119). Cierto es que, como anota Bernal "jamás habían visto caballos ni hombres como nosotros" (LXXXVIII).

Los perros de los españoles, como "leones, y onzas muy bravas que se comían las gentes" (*Historia de Tlaxcala, id.*, pp. 81-87).

Pintoresquísima resulta la interpretación dada de los negros que acompañan a los españoles. Adjudicándoles el rango teándrico de éstos pero distinguiendo su peculiar pigmentación, se les denomina "divinos sucios" (Informantes de Sahagún, *id.*, pp. 74-77).

Sin embargo, por medios mágico-fantásticos se plantea virtualmente la posibilidad de reconocer un carácter no divino de los recién llegados:

> Y aun dizque (los envió) para que vieran qué casta de gente era aquélla: a ver si podían hacerles algún hechizo, procurarles algún maleficio. Pudiera ser que les soplaran algún aire, o les echaran algunas llagas, o bien alguna cosa por el estilo les produjeran.
>
> O también pudiera ser que con alguna palabra de encantamiento les hablaran largamente, y con ella tal vez los enfermaran, o se murieran, o acaso se regresaran a donde habían venido (*ibid.*)

Es el mismo documento el que —de seguro— nos ofrece la mejor y más gráfica síntesis de la extrañeza con que los nativos apreciaron a los españoles, reflejo de su muy diversa mentalidad y evolución:

> Y cuando él hubo oído lo que le comunicaron los enviados, mucho se espantó, mucho se admiró. Y le llamó a asombro en gran manera su alimento.
>
> También mucho espanto le causó el oír cómo estalla el cañón, como retumba su estrépito, y cómo se desmaya uno; se le aturden a uno los oídos.
>
> Y cuando cae el tiro, una como bola de piedra sale de sus entrañas; va lloviendo fuego, va destilando chispas, y el humo que de él sale, es muy pestilente, huele a lodo podrido, penetra hasta el cerebro causando molestia.
>
> Pues si va a dar contra un cerro, como que lo hiende, lo resquebraja, y si da contra un árbol, lo destroza hecho astillas, como si fuera algo admirable, cual si alguien le hubiere soplado desde el interior.
>
> Sus aderezos de guerra son todos de hierro: hierro se visten, hierro ponen como capacete a sus cabezas, hierro son sus espadas, hierro sus arcos, hierro sus escudos, hierro sus lanzas.
>
> Los soportan en sus lomos sus "venados"'. Tan altos están como los techos.
>
> Por todas partes vienen envueltos sus cuerpos, solamente aparecen sus caras. Son blancas, como si fueran de cal. Tienen el cabello amarillo, aunque algunos lo tienen negro. Larga su barba es, también amarilla; el bigote también tienen amarillo. Son de pelo crespo y fino, un poco encarrujado.

En cuanto a sus alimentos, son como alimentos humanos: grandes, blancos, no pesado, cual si fueran paja. Cual madera de caña de maíz, y como de médula de caña de maíz es su sabor. Un poco dulces, un poco como enmielados: se comen como miel, son comida dulce.

Pues sus perros son enormes, de orejas ondulantes y aplastadas, de grandes lenguas colgantes; tienen ojos que derraman fuego, están echando chispas; sus ojos son amarillos, de color intensamente amarillo. Sus panzas, ahuecadas, alargadas como angarilla, acanaladas.

Son muy fuertes y robustos, no están quietos, andan jadeando, andan con la lengua colgando. Manchados de color como tigres, con muchas manchas de colores (*Id.*, *id.*, ps. 64-72).

No muy diverso, aunque más escueto, es el testimonio de la Historia de Tlaxcala:

Decían esto a causa de que entre ellos no había hierro sino cobre, y que traían tiros de fuego y animales fieros que los traían de trailla atados con cordeles de hierro, y calzaban y vestían hierro, y de cómo traían ballestas fortísimas, y leones, y onzas muy bravas que comían las gentes, lo cual decían por los perros lebreles y alanos muy bravos que en efecto traían los nuestros, que fueron de mucho efecto, y que con estas cosas no se podían escapar ni tener reparo, si los "dioses" se enojaban y no se entregaban de paz, lo cual les parecía a ellos muy bien por excusar mayores daños. Y que les aconsejaban como amigos lo hiciesen así (*Historia de Tlaxcala,* lib. II, cap. v, *id.*, pp. 78-87).

Moctezuma, en su sabiduría, no trepidará, empero, en tildar de "niñerías" lo que sus emisarios le refieren sobre tales truenos y relámpagos, y en decir a los propios españoles que lo tiene por "burla" (xc).

Más lejos llegan los informantes de Sahagún —que, como antes hemos visto, al citar las páginas 130-138 de León-Portilla, trasuntan reticencia ante la identidad divina de los conquistadores—: extienden la minusvaloración de éstos a sus móviles y hacia sus conductas, tales como la violencia sanguinaria, la codicia, la lascivia y la práctica de la esclavitud:

Como que cierto es que eso anhelan con gran sed. Se les ensancha el cuerpo por eso, tienen hambre furiosa de eso. Como unos puercos hambrientos ansían el oro (Informantes de Sahagún, lib. XII, cap. XIII, *id.*, pp. 88-91).

Inmediatamente cercan a los que bailan, se lanzan al lugar de los atabales: dieron un tajo al que estaba tañendo: le cortaron ambos brazos. Luego lo decapitaron: lejos fue a caer su cabeza cercenada. Al momento todos acuchillan, alancean a la gente y les dan tajos, con las espadas los hieren. A algunos los acometieron por detrás: inmediatamente cayeron por tierra dispersas sus entrañas. A otros les desgarraron la cabeza: les rebanaron la cabeza, enteramente hecha trizas quedó su cabeza (*Id.*, lib. XII, cap. XIX-XX, *id.*, pp. 104-112).

Y también se apoderan, escogen entre las mujeres, las blancas, las de piel trigueña, las de trigueño cuerpo (*id.*, lib. XII, cap. XXXIX-XLI, *id.*, pp. 139-144).

Y también jovenzuelos, que fueran sus servidores, los que tenían que llamar sus mandaderos.

A algunos desde luego les marcaron con fuego junto a la boca. A unos en la mejilla, a otros en los labios *(id.)*.

Coincide con tales acusaciones Fernando de Alva Pimentel Ixtlilxóchitl:

Por todas partes se metían, todo codiciaban para sí, estaban dominados por la avidez.

...

Todo lo cogieron, de todo se adueñaron, todo lo arrebataron como suyo, todo se apropiaron como si fuera su suerte.

...

Ya nadie se atrevía a venir por allí: como si estuviera allí una fiera, como si fuera el peso de la noche (Alva Ixtlilxóchitl, Fernando, *XIII relación: De la venida de los españoles y principio de la ley evangélica, id.*, pp. 98-103. El autor, perteneciente a la familia real de Tezcoco, es el principal cronista tezcocano, aunque algo tardío: vivió entre 1568 y 1648, y su obra es de principios del siglo XVII. Su *Historia chichimeca* fue escrita en náhuatl, según Anderson-Imbert, y en castellano según otros autores).

Los ataron y los llevaron a Coyoacán. Tan sólo Panitzin no fue atado. Allá en Coyoacán fueron encerrados, fueron conservados prisioneros. Allá se les quemaron los pies *(Id., id.*, pp. 144-146).

Análogas son las reiteraciones del manuscrito anónimo de Tlatelolco:

Fue cuando ahorcaron a un principal de Acolhuacan, de nombre Nezahualquentzin junto a la albarrada. En segundo lugar, murió el rey de Nauhtla, llamado Cohualpopocatzin. Lo asaetearon, y después de asaeteado, vivo aun, fue quemado (Relación de la conquista por informantes anónimos de Tlatelolco, *id.*, pp. 149-165).

[...] y las mujercitas llevaban las carnes de la cadera casi desnudas. Y por todos lados hacen rebusca los cristianos. Les abren las faldas, por todos lados les pasan la mano, por sus orejas, por sus senos, por sus cabellos *(id.)*

Algunas de estas acusaciones, como la de que españoles tomaban por fuerza para sí mujeres indias —incluso casadas— y las preñaban, son admitidas por Bernal (CLVII). Respecto de las otras conductas denunciadas, también lo hace, según se apreciará en la sección que sigue.

Finalmente —aunque sin ánimo de ser exhaustivos— recordemos que había una peculiar y muy ceremonial ética bélica mexicana, que marcó otra brecha cultural entre ellos y los conquistadores:

La guerra no podía iniciarse sin practicar antes una especie de ritual. Consistía éste en el envío de ciertos escudos, flechas y mantas a aquellos con los cuales se iba a luchar, haciéndoles saber por este medio que se apercibieran a la guerra. Precisamente este hecho explica la sorpresa de los aztecas al ser atacados súbitamente por los españoles, que residían en calidad de huéspedes dentro de su capital, sin que mediara un solo motivo que justificara la lucha y fuera enteramente de lo que cabría llamar el ritual preliminar de la guerra (Miguel León Portilla, *op. cit.*, p. 186).

III. Los inevitables sesgos de las perspectivas

Antes de comentar la diversidad de enfoques que frente a unos mismos hechos pueda apreciarse entre Bernal Díaz y las fuentes indígenas, ha de considerarse que las diferentes perspectivas históricas no pueden entenderse como determinadas por una dispar óptica exclusivamente étnico-cultural.

Suelen obedecer, más bien, a sensibilidades, criterios y experiencias personales, siempre singulares aun dentro de un contexto compartido con otros. Por lo mismo, son perceptibles las discrepancias entre Díaz del Castillo y otros cronistas españoles, de manera muy marcada con Francisco López de Gómara, capellán y panegirista de Cortés en su *Historia general de las Indias, con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaecido desde que se ganaron hasta el año de 1551. Con la conquista de México y de la Nueva España* (Zaragoza, 1552).

Bernal Díaz es reiteradamente explícito para dejar constancia de ellas. Veamos diversos ejemplos, en algunos de los cuales la diferencia puede ser de simple información, pero que en otros importa diversidad de interpretación en asuntos realmente sustantivos:

> Aquí es donde dice el coronista Gómara que cuando Cortés mandó barrenar los navíos, que no lo osaba publicar a los soldados que quería ir a México en busca del gran Montezuma. No pasó como dice, pues, ¿de qué condición somos los españoles para no ir adelante y estarnos en partes que no tengamos provecho y guerras?[1] También dice el mismo Gómara que Pedro de Ircio quedó por capitán en la Vera Cruz; no le informaron bien; Juan de Escalante fue el que quedó por capitán y alguacil mayor de la Nueva España, que aún a Pedro de Ircio no le habían dado cargo ninguno, ni aun de cuadrillero (LVIII).
>
> Después de haber dado con los navíos al través a ojos vistas, y no como lo dice el cronista Gómara, una mañana [...] (LIX).
>
> [...] y más dice la verdadera Fama, que no hay memoria de ninguno de nosotros en los libros e historias que están escritas del coronista Francisco López de Gómara, ni en la del doctor Illescas, que escribió El Pontifical, ni en otros modernos coronistas, y sólo el marqués Cortés dicen en sus libros que es el que lo descubrió y conquistó, y que los capitanes y soldados que lo ganamos quedamos en blanco, sin haber memoria de nuestras personas ni conquistas, y que ahora se ha holgado mucho en saber claramente que todo lo que he escrito en mi relación es verdad, y que la misma escritura trae consigo al pie de la letra lo que pasó, y no lisonjas y palabras viciosas, ni por sublimar a un solo capitán quiere deshacer a muchos capitanes y valerosos soldados, como ha hecho Francisco López de Gómara y los demás coronistas modernos que siguen su propia historia sin poner ni quitar más de lo que dice [...] (CCX).

En medio de este tono polémico, Bernal Díaz, sin embargo, pone cuidado en advertir (XVIII) que había comenzado a redactar su propia obra antes de conocer la de López de Gómara.

---

[1] "Vemos en esta frase del sincero cronista reconocidos los dos móviles: deseos de ganancias y osadía aventurera; pero por cima de ellos se deja ver un orgulloso sentimiento que pretende superioridad del soldado español" (Ramón Menéndez Pidal, "¿Codicia insaciable?" "¿Ilustres hazañas?", en *La lengua de Cristóbal Colón*, p. 96).

Con todo, es natural que muy a menudo las diferentes percepciones, énfasis o interpretaciones se produzcan entre Bernal y otros cronistas hispanos, por una parte, y las fuentes indígenas, por otra.

Según Miguel-León Portilla, éstas son bastante abundantes: se conocen más de quince códices y relaciones autóctonos cuyo tema central es el enfrentamiento con los hombres de Castilla. En su mayor parte, se deben a testigos de vista participantes en los hechos —indígenas unas veces, mestizos otras— si bien hay que reconocer que ello vale más bien para los relatos sincrónicos a la conquista que para los anteriores o más tardíos respecto de ella. Los hay en náhuatl y en otras lenguas, lo que confirma que mayas, mixtecas, toltecas, aztecas y otros pueblos aborígenes de la Nueva España poseían ya secularmente sistemas de escritura (los mayas, a lo menos desde el siglo IV) y códices basados en ellos, además de poemas y tradiciones memorizados que posteriormente se redujeron a escritura latina conservando su idioma originario, todo lo cual, en opinión del mencionado estudioso, constituye "un rico legado de carácter literario" (Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 187).

En las presentes páginas reproducimos testimonios tomados de algo más de una media docena de dichas obras.

Es comprensible que las discrepancias entre los historiógrafos hispanos e indígenas sean de particular relieve en relación con "puntos críticos" del choque étnico, bélico y cultural, como son, entre otros:

a) la matanza de Cholula, ocurrida el 14 de octubre de 1519;

b) la visita de Cortés a Tezcoco en su camino hacia Iztapalapa y Ciudad de México;

c) la matanza que, en ausencia de Cortés, preparó Pedro de Alvarado y perpetraron los españoles en el templo mayor durante la fiesta de Tóxcatl, que los nahuas celebraban en honor de Huitzilopochtli;

d) la muerte de Moctezuma, y

e) la batalla final por Ciudad de México, con su asedio y rendición y la consecuente muerte de Cuauhtémoc.

Empero, todos ellos constituyen asuntos tan complejos que, casi sin excepción, respecto de cada uno difieren entre sí las fuentes indígenas, como asimismo las de los conquistadores.

Acerca de la *matanza de Cholula*, hay opuestos puntos de vista de aztecas, tlaxcaltecas y tezcocanos. El texto de los informantes de Sahagún —cuya data debe presumirse cercana a mediados del siglo, es decir, posterior en 30 o 40 años a los hechos— la atribuye a intriga de los tlaxcaltecas, aliados con los españoles, "cuya alma ardía contra los de Cholula" (cfr. transcripción en Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 80). Según la Historia de Tlaxcala, de Muñoz Camargo, los cholultecas dieron ocasión a su propia destrucción al no haberse sometido a los españoles y al asesinar traidoramente al embajador tlaxcalteca que los incitaba a aliarse con los recién llegados (*id.*, pp. 81-87).

También son disímiles entre sí las versiones hispanas: Bernal Díaz (LXXXII y LXXXIII) la presenta como necesaria, debido a que —tras una recepción pacífica a los españoles— los cholultecas, en acuerdo secreto con Moctezuma y apoyados por dos mil soldados de éste, urdieron un ataque por traición, del que algunos indios amigos previnieron oportunamente a los conquistadores, quienes debieron actuar en defensa propia, acrecentando de paso su prestigio con el triunfo logrado:

> Si de antes teníamos fama de esforzados y habían sabido de las guerras de Potonchan y Tabasco y de Cingapacinga y lo de Tlaxcala, y nos llamaban teules, que es nombre como de sus dioses, o cosas malas, desde ahí en adelante nos tenían como adivinos, y decían que no se nos podría encubrir cosa ninguna mala que contra nosotros tratasen que no lo supiésemos, y a esta causa nos mostraban buena voluntad (LXXXIII).

Así aparece como indirectamente reconocido por el propio Moctezuma en sus actitudes posteriores:

> Como el gran Montezuma [...] después que oyó las palabras que le enviamos a decir acerca de nuestra amistad, y también otras razones bravosas, cómo somos hombres que no se nos encubre traición que contra nosotros se trate que no lo sepamos [...] y como había entendido [...] ahora lo de Cholula, estaba asombrado y aun temeroso; y después de muchos acuerdos que tuvo envió seis principales con un presente [...]. Y cuando aquellos principales llegaron ante Cortés con el presente, besaron la tierra con la mano, y con gran acato, como entre ellos se usa, dijeron: "Malinche, nuestro señor; el gran Montezuma te envía este presente, y dice que le recibas con el gran amor que te tiene, y a todos vuestros hermanos, y que le pesa del enojo que le dieron los de Cholula, y que quisiera que los castigara más en sus personas, porque son malos y mentirosos, que las maldades que ellos querían hacer le echaban a él la culpa [...] (LXXXV).

Con todo, estas protestas del emperador mexica no hicieron variar la opinión de los conquistadores sobre lo realmente acontecido. En efecto, al prender a Moctezuma, Cortés le reprocha que

> asimismo en lo de Cholula tuvieron vuestros capitanes con gran copia de guerreros ordenado por vuestro mandado que nos matasen (XCV).

En su respuesta, el interpelado insiste en su inocencia en el caso:

> estuvo muy espantado y sin sentido, y respondió que nunca tal mandó que tomasen armas contra nosotros, y que enviaría luego a llamar sus capitanes y se sabría la verdad, y los castigaría. Y luego en aquel instante quitó de su brazo y muñeca el sello y señal de Uichilobos, que aquello era cuando mandaba alguna cosa grave y de peso, para que se cumpliese, y luego se cumplía *(id.)*.

Frente a tan contradictorias visiones del asunto, en definitiva resulta decisiva la confesión de los propios testigos invocados por Moctezuma:

> confesaron ser verdad lo atrás ya por mí dicho, y que su señor se lo había mandado que diesen guerra y cobrasen los tributos, y que si algunos teules fuesen en su defensa, que también les diesen guerra o

matasen. Y vista esta confesión por Cortés, envióselo a hacer saber a Montezuma cómo le condenaban en aquella cosa; y él se disculpó cuanto pudo *(id.)*.

Muy otra es la visión de Bartolomé de las Casas:

> Entre otras matanzas hicieron ésta en una ciudad grande, de más de treinta mil vecinos, que se llama Cholula: que saliendo a recibir todos los señores de la tierra y comarca, y primero todos los sacerdotes, con el sacerdote mayor, a los cristianos en procesión y con grande acatamiento y reverencia, y llevándolos en medio a aposentar a la ciudad y a las casas de aposento del señor o señores de ella principales, acordaron los españoles de hacer allí una matanza o castigo [como ellos dicen] para poner y sembrar su temor y braveza en todos los rincones de aquellas tierras, porque siempre fue ésta su determinación en todas las tierras que los españoles han entrado [conviene a saber], hacer una cruel y señalada matanza porque tiemblen de ellos aquellas ovejas mansas (Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias,* capítulo "De la Nueva España").

Bernal Díaz conocía este texto lascasiano y lo refuta:

> Pasemos ya adelante y digamos que éstas fueron las grandes crueldades que escribe y nunca acaba de decir el obispo de Chiapa, fray Bartolomé de las Casas, porque afirma que sin causa ninguna, sino por nuestro pasatiempo, y porque se nos antojó, se hizo aquel castigo, y aun dícelo de arte en su libro a quien no lo vio ni lo sabe, que les hará creer que es así aquello y otras crueldades que escribe, siendo todo al revés que no pasó como lo escribe. Miren los religiosos de la Orden de Señor Santo Domingo, lo que leen en el libro en lo que ha escrito, y hallarán ser muy contrario lo uno de lo otro. Y también quiero decir que unos buenos religiosos franciscanos, que fueron los primeros frailes que Su Majestad envió a esta Nueva España, después de ganado México, según adelante diré, fueron a Cholula para saber e inquirir cómo y de qué manera pasó aquel castigo, y por qué causa, y la pesquisa que hicieron fue con los mismos papas y viejos de aquella ciudad y después de bien informados de ellos mismos, hallaron ser ni más menos que en esta relación escribo, y no como lo dice el obispo. Y si por ventura no se hiciera aquel castigo, nuestras vidas estaban en mucho peligro, según los escuadrones y capitanías que tenían de guerreros mexicanos y de Cholula, y albarradas y pertrechos, y que si allí por nuestra desdicha nos mataran, esta Nueva España no se ganara tan presto ni se atreviera venir otra armada, y ya que viniese estuvieran siempre en sus idolatrías. Yo he oído decir a un fraile francisco de buena vida, que se decía fray Toribio Motolinía, que si se pudiera excusar aquel castigo y ellos no dieran causa a que se hiciese, que mejor fuera; mas ya que se hizo, que fue bueno para que todos los indios de las provincias de la Nueva España viesen y conociesen que aquellos ídolos y todos los demás son malos y mentirosos; y que viendo lo que les había prometido salió al revés, y que perdieron la devoción que antes tenían con ellos, y que desde allí en adelante no les sacrificaban ni venían como en romería de otras partes como solían y desde entonces no curaron de él y le quitaron de alto cu donde estaba, o le escondieron o quebraron, que no pareció más, y en su lugar habían puesto otro ídolo (LXXXIII).

La versión bernaldina parece ser la más representativa de la óptica hispánica sobre el caso, ya que León-Portilla, generalizando, se atreve a afirmar que "Las crónicas españolas afirman que Cortés había descubierto una traición por parte de la gente de Cholula" *(op. cit.,* p. 192). Empero, hemos procurado en

este primer caso ser bastante prolijos para mostrar las brechas interpretativas tanto al interior del mundo autóctono como del peninsular. Ello nos permitirá ser algo más escuetos para subrayar en los puntos siguientes la intrincada malla de factores que inciden en las distintas visiones, más allá del simple enfrentamiento de dos bloques bélicos y culturales.

Acerca de *la visita que Cortés habría realizado a Tezcoco* como resultado de la embajada de paz que habría enviado Cacamatzin en la persona de su hermano Ixtlixóchitl, cuando el conquistador avanzaba hacia Iztapalapa y en último término hacia la capital azteca, a ella se refiere el Códice Ramírez, pero no la *Historia Verdadera*... de Bernal, ni tampoco fuentes autóctonas como la crónica de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (que es un personaje diferente de aquel embajador del mismo nombre) o los informantes de Sahagún. Vistas la cantidad e importancia de los escritos en que no hay alusión a tal visita, en nuestra opinión la ocurrencia misma del hecho queda puesta en tela de juicio.

De la *matanza en la fiesta de Tóxcatl*, tratan directamente el *Códice Ramírez*, el *Códice Aubin* (testimonio de autor indígena, conservado en náhuatl), la *XIII Relación*, de Alva Ixtlilxóchitl y otras fuentes vernáculas, que en lo fundamental coinciden con la visión dantesca que de ella entrega el Padre Las Casas. Por su parte, Bernal Díaz trata el tema de modo más tangencial (cxxii a cxxv), refugiándose en la circunstancia de que, como se hallaba entre los acompañantes del ausente Cortés, no fue testigo presencial de los hechos. No dejará, sin embargo, de registrar la condenación de Cortés a la conducta de Alvarado:

> Y le tornó a decir Cortés que a qué causa les fue a dar guerra estando bailando y haciendo sus fiestas. Y respondió que sabía muy ciertamente que en acabando las fiestas y bailes y sacrificios que hacían a su Uichilobos y a Tezcatepuca, que luego le habían de venir a dar guerra, según el concierto tenían entre ellos hecho; y todo lo demás, que lo supo de un papa y de dos principales y de otros mexicanos.
>
> Y Cortés le dijo: "Pues hanme dicho que le demandaron licencia para hacer el areito y bailes". Dijo que así era verdad, y que fue por tomarles descuidados; y que porque temiesen y no viniesen a darle guerra, que por esto se adelantó a dar en ellos. Y después que aquello Cortés oyó, le dijo muy enojado que era muy mal hecho y gran desatino [...] (cxxv).

Sobre este incidente, habría, pues, unánime actitud de condenación tanto europea cuanto aborigen.

No obstante, parece procedente consignar que ni este ni otros hechos específicos alteraron en lo sustancial la alta estima de Cortés por el acusado. Había tenido anteriormente ocasión de censurarlo por otros motivos; así, por haber dispuesto Alvarado en la isla de Cozumel que se tomasen a los indios

> gallinas y paramentos y otras cosillas de poco valor de los ídolos, y el oro medio cobre [...]. Y reprendióle gravemente a Pedro de Alvarado, y le dijo que no se habían de apaciguar las tierras de aquella manera, tomando a los naturales en hacienda (xxv).

Sin embargo, en Tlaxcala le dio por mujer a la más ilustre de las indias entregadas por los naturales a los españoles: Luisa, hija del cacique Xicotenga, destinada por el padre al propio Cortés. En la oportunidad, el capitán español fundamenta su decisión explicando al cacique

> que aquel a quien la daba era su hermano y su capitán, y que lo hubiese por bien, porque sería de él muy bien tratada (LXXVII),

y, hacia el término de la crónica, consta cómo

> De estos tres capitanes que dicho tengo, fueron muy loados delante de Su Majestad cuando Cortés fue a la corte y dijo al emperador nuestro señor que tuvo en su ejército, cuando conquistó a México, tres capitanes que podían ser contados entre los muy afamados que hubo en el mundo; el primero, que era don Pedro de Alvarado, demás de ser muy esforzado, tenía gracia así en su persona y parecer y razonamientos para hacer gente de guerra [...] (CCV).

En lo tocante a *la muerte de Moctezuma,* para Bernal Díaz el emperador azteca cayó víctima de pedradas de los propios indios, pese a los esfuerzos de los españoles que lo protegían:

> [...] tiran tanta piedra y vara, que los nuestros que le arrodelaban, desde que vieron que entretanto que hablaba con ellos no daban guerra, se descuidaron un momento de rodelarle de presto, y le dieron tres pedradas, una en la cabeza, otra en un brazo y otra en una pierna; y puesto que le rogaban se curase y comiese, y le decían sobre ello buenas palabras, no quiso, antes cuando no nos catamos vinieron a decir que era muerto (CXXVI).

En cambio, para Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, no se sabe cómo ocurrió en verdad:

> dicen que uno de ellos [de los indios] le tiró una pedrada de la cual murió, aunque dicen sus vasallos que los mismos españoles lo mataron, y por las partes bajas le metieron la espada (Transcrito por Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 119. Según este autor, de esta fuente tezcocana discrepan, sobre el punto, otras aztecas y tlaxcaltecas).

Por último, en cuanto a la *rendición final de México y captura de Cuauhtémoc,* éste fue aprehendido mientras escapaba por el agua:

> iba con sus grandes piraguas Guatemuz huyendo (CLVI),

según el testimonio de Díaz del Castillo, quien agrega que los españoles actuaron muy bien respecto a él.

Las órdenes de Gonzalo de Sandoval —encargado de la operación por Cortés— habrían sido perentorias en tal sentido:

> que tuviesen tino a qué parte iba Guatemuz y que no le ofendiesen ni le hiciesen enojo alguno sino que buenamente le procurasen de prender... que si le alcanzase que no le hiciese enojo alguno, más de prenderlo [...] (CLVI).

Más aún, habrían sido fielmente cumplidas:

> Guatemoz cuando lo vio hubo miedo y dijo: "No me tire, que yo soy el rey de esta ciudad y me llaman Guatemuz; lo que te ruego es que no llegues a cosas más de cuantas traigo ni a mi mujer ni parientes, sino llévame luego a Malinche". Y como Holguín lo oyó, se gozó en gran manera y con mucho acato le abrazó y le metió en el bergantín a él y a su mujer y a treinta principales, y les hizo asentar en la popa en unos petates y mantas, y les dio de lo que traían para comer, y a las canoas donde llevaba su hacienda no les tocó en cosa ninguna, sino que juntamente las llevó con su bergantín *(idem)*.

Aunque con diversidad en las circunstancias y detalles, el texto de los informes de Sahagún también presenta a Cuauhtémoc y demás príncipes mexicanos entregándose a los españoles por su propia voluntad, tras de deliberar al respecto (cfr. Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 140).

Alva Ixtlilxóchitl llega más lejos: ya prisionero, Cuauhtémoc, tomando la daga que llevaba Cortés, le habría rogado "pusiera fin a su vida, como había puesto ya fin a su imperio" (*id.*, p. 139. No faltarían, según este autor, otras versiones dispares en fuentes indígenas).

Más sustancial, no obstante, es la coincidencia en apreciar la dureza con que los conquistadores procedieron después de su victoria decisiva, los tormentos y muertes a que sometieron a sus adversarios y las demás vejaciones en que incurrieron en procura del oro y tesoros de los aztecas. Así, a lo menos, hemos comprobado en los informantes de Sahagún, en Alva Ixtlilxóchitl, en Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, en Las Casas. En algunos aspectos, el juicio se da mucho más moderadamente en Bernal Díaz: aunque no hemos de olvidar su ya citado sentir adverso a la ejecución de Cuauhtémoc, en otros puntos se esmera en atenuar la responsabilidad de Cortés o en eximirlo de ella. Al no aparecer —por ejemplo— el oro esperado y ser Cuauhtémoc acusado de haberlo escondido,

> los oficiales de la Hacienda del rey nuestro señor decían y publicaban que [...] Cortés holgaba de ello porque no lo diese y haberlo todo para sí; y por estas causas acordaron los oficiales de la Real Hacienda de dar tormento a Guatemuz [...] y ciertamente mucho le pesó a Cortés y aun algunos de nosotros que a un señor como Guatemuz le atormentasen por codicia del oro [...] y, porque no le achacasen algo a Cortés sobre ello, y no lo pudo excusar, le atormentaron, en que le quemaron los pies con aceite [...] (CLVII).

Pese a ello, ante Su Majestad

> acusábanle que mandó quemar los pies a Guatemuz y a otros caciques porque diesen oro (CLXVIII),

lo que fue desbaratado fundadamente por sus defensores:

> Y a lo que dijeron que Cortés había mandado quemar los pies con aceite a Guatemuz y a otros caciques porque diesen oro, a esto respondieron que los oficiales de Su Majestad se los quemaron, contra la voluntad de Cortés, porque descubriese el tesoro de Montezuma, y para esto dieron informaciones bastantes *(id.)*.

Nuestra apreciación general, después de este recorrido, es que la divergencia de ópticas no se manifiesta tanto en relación con hechos específicos, entre Bernal Díaz y los vencidos, sino en lo atinente al sentido global y profundo de la conquista española de México. Mientras León-Portilla resume la de estos últimos en la palabra "tragedia" *(op. cit.*, p. 175), la *Historia Verdadera*... condensa, en tres capítulos poco antes de culminar (CCVIII a CCX), la evaluación bernaldina del proceso: conversión de los indios al Evangelio, adquisición de oficios y de progresos de civilización usuales en Castilla, ejercicio de cómo tener y guardar justicia. Todo ello, sin omitir la alusión expresa a los bienes materiales recaudados para la Corona, ni dejar de juzgar adversamente —a lo menos en ocasiones— los crueles medios que alguna vez se practicaron en procura de los mismos.

En síntesis: ecuánime frente a los indios, tuvo sereno criterio para ponderar la obra hispánica.

ERNESTO LIVACIĆ GAZZANO
Pontificia Universidad Católica de Chile
Academia Chilena de la Lengua

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON-IMBERT, ENRIQUE, *Historia de la literatura hispanoamericana* "I. La Colonia Cien años de República", México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 1961.

BRUNO, CAYETANO, "La evangelización del aborigen americano con especial referencia a la Argentina", en: *Cuadernos Universitas - Educa*, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, 1988.

DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 13ª ed., 1983.

LAS CASAS, BARTOLOMÉ DE, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Santiago, Nascimento, 1972.

LEÓN-PORTILLA, MIGUEL, *Visión de los vencidos*, Madrid, Historia 16, 2ª ed., 1985. (Como se ha señalado en las páginas que preceden, este volumen transcribe textos de más de quince códices y relaciones autóctonas sobre la conquista).

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, "¿Codicia insaciable?" "¿Ilustres hazañas?", en *La lengua de Cristóbal Colón*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, 1942, pp. 91-107.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO, *Nueva Historia de la Literatura Americana*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1982.

Hacia una teoría borgeana de la recepción

Jorge Luis Borges ha sido, desde el comienzo de su obra, uno de los escritores argentinos que tuvo más en cuenta a su lector posible.[1] Aunque no le interesó quizá que este papel lo asumieran demasiados (más de una vez declaró que escribía sólo para unos amigos), esta preocupación encabeza ya sus dos primeros libros de poesía con "A quien leyere", en *Fervor de Buenos Aires*, y "Al tal vez lector", en *Luna de enfrente*, mientras que el tercero, *Cuaderno San Martín*, se completa con un paratexto final, "Anotaciones", donde explicita el nombre del poemario, su epígrafe, algunas poemas y hasta una poesía en ciernes que no ha pasado a la escritura. Además de ir construyendo, configurando un lector que pudiera entenderlo, va a atribuirle, tal vez por cortesía, pero con perspicacia anticipadora, cualidades que la crítica posterior irá reconociendo al lector (sobre todo, y entre otros, a partir de Bajtín, Mukarovsky y la escuela alemana de la recepción presidida por Jauss, Iser y también, por otro lado, Eco).

Pero conviene recordar que en la literatura argentina Borges no estaba solo en esta actitud. Cuando regresa a Buenos Aires, en 1921, entabla amistad con Macedonio Fernández, quien ya había sido amigo de su padre y será el mentor del grupo martinfierrista. La importancia que Macedonio atribuía al lector se manifiesta en toda su obra narrativa. Macedonio necesita de un lector activo que guste de los "resbalones intelectuales" de su humorística, que complete los "asuntos" o argumentos que al autor no le interesan, que termine las obras que él deje abiertas. El lector macedoniano participa incluso en el proceso productivo: hace oír su voz en medio de la de los personajes y lee tan rápido, por sobre el hombro del autor (en una paradójica unificación del tiempo de la lectura y el tiempo de la escritura) que se anticipa a la producción que es más lenta. Esta constante presencia del lector en la obra al igual que la filosofía idealista de Macedonio pueden haber influido en la formación de su joven discípulo.

En "A quien leyere" Borges da por supuesto que el lector es poeta a la par suya:

---

[1] Lo atestigua la abundancia de prólogos o epílogos para dialogar con su lector. Esta constante lo ha llevado a prodigarlos también al frente de numerosas obras ajenas. Así, en sus últimos años, ha podido publicar un volumen compilando estos prefacios: *Prólogos* (con un prólogo de prólogos), Buenos Aires, Torres Agüero, 1975.

> Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, perdóneme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias que es casi una casualidad esto de ser tu el leyente y yo el escribidor —el desconfiado y fervoroso escribidor— de mis versos.

Más allá de la modestia que emplea el autor o que aparenta ("la humildad que aconsejan la mundología o el uso") y de los neologismos vanguardistas ("leyente", "escribidor") aparece aquí la negación de la idea de la personalidad individual, sustentada por el idealismo (entre otros, Hume y Berkeley). Ya en 1921 Borges afirmaba que la personalidad, el yo, era solo una ancha denominación colectiva que abarcaba la pluralidad de todos los estados de conciencia y que cualquier estado nuevo que se añadiera a los anteriores llegaba a formar parte esencial del yo y a expresarlo, lo mismo lo individual que lo ajeno.[2] El yo no existe como continua memoria de alguien y sí solo en la circunstancia de percibir las cosas, en cuanto son percibidas por una mente y ésta sólo en cuanto percibe las cosas. Y así quedan desbaratadas tanto la unidad del mundo externo como la espiritual. Caduca el objeto y al mismo tiempo el sujeto.[3] Se salvan, por consiguiente, el orden y el rigor de cada uno de los instantes del vivir.[4] Schopenhauer también le apuntala la negación del yo:

> Un tiempo infinito ha precedido a mi nacimiento: ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme yo siempre fui yo; es decir, todos aquellos que dijeron yo durante ese tiempo, fueron yo en hecho de verdad.[5]

A pesar de que "fuera de lo episódico, de lo presente, de lo circunstancial, no éramos nadie",[6] esta sustitución de yos, de simulacros, para utilizar el término borgeano, parece proponerse no de forma sincrónica, sino sucesiva. En "A quien leyere" puede referirse al autor empírico y a su lector futuro, "lector modelo", diría Umberto Eco.

Movimiento hacia el lector, pues, acercamiento, casi identificación y sustitución un poco en el sentido de Mukarovsky de que "la relación del autor respecto de la obra no se distingue fundamentalmente de la del receptor", porque la obra es un signo, no una expresión directa y espontánea de una personalidad. Si Borges declara la sustitutividad del yo, Mukarovsky considera que la obra está destinada a que el receptor la comprenda del mismo modo que el autor.[7] Para Borges el lector podría, al parecer, suplantar al autor y por eso se dirige tanto hacia él, aun cuando a veces lo haga dudando de que pueda existir (como revela en *Luna de enfrente* con "Al tal vez lector"). Haya pensado

---

2 *Nosotros* (diciembre de 1921). Recogido en ÁNGEL FLORES (comp.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1984, p. 26.

3 En *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p. 115.

4 *Ibidem*,

5 *Ibidem*, p. 93.

6 *Ibidem*, p. 90.

7 JAN MUKAROVSKY, *Escrito de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 286.

conscientemente o no en él, al concebir y escribir la obra, no es "el receptor como una mera casualidad que no tiene ninguna relación fundamental con aquella" y en un momento pueden reunirse autor y receptor en una sola persona —dice Mukarovsky— y suele ser en la persona del artista en la que estos dos se reúnen con más frecuencia e incluso con regularidad. Y agrega que así como en esos momentos no se puede distinguir al autor del receptor, tampoco en la obra de arte se puede establecer una diferencia entre los dos porque la obra conlleva un solo sujeto dado por la intencionalidad de ella misma. No tiene nada que ver con la obra en sí el hecho de que este sujeto que confiere intencionalidad a la obra sea aquel que la percibe una vez terminada (el receptor) o aquel que está en contacto productivo con ella (el autor).[8] Esa identidad intercambiable (o inexistente), de Borges, o solo reducida al momento hace que "todos somos unos" porque la vida es "un enmarañado tropel de situaciones de ánimo", "un ensueño sin soñador" ya que "ambos enormes sustantivos, espíritu y materia, se desvanecen a un tiempo"[9] y solo deja como diferencia entre el autor y el lector el hecho de "haberlo compuesto antes", de haber escrito antes el libro, lo que se reduce a algo azaroso. Esa equivalencia, en Borges, hace que abandone el tratamiento de respeto con que trata al lector en tercera persona y lo acerque en una comunicación tuteante, de igual a igual: "y tanto influyen en las almas las circunstancias que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escribidor [...]".[10]

Ahora, si Borges se reúne con el lector durante la concepción de la obra o luego no es óbice para que, coincidiendo con Mukarovsky, lo haga cuando "la juzga en vista del efecto que ésta producirá en el receptor, es decir, cuando percibe la obra realmente como un signo artístico y no como un mero producto para la fabricación del cual son necesario determinados conocimientos y medios técnicos".[11] Así Borges trata aparentemente de no insistir en este último aspecto de la obra: "Hoy no quisiera conversarte de técnica", aclara en "Al tal vez lector" de *Luna de enfrente*. Y en "A quien leyere" considera "axioma desabrido" para el lector interiorizarlo sobre "las composiciones hechas por enfilamientos de imágenes". En los dos prólogos, sin embargo, hecha la salvedad, no va a dejar de lado este asunto y se va a extender en explicaciones sobre sus preferencias temáticas e idiomáticas y su concepción de la poesía, es decir, que intenta allanar al lector el acceso hacia la obra artística, dejarle expedito el camino para el efecto que pueda producirle, hacer realidad esa sustitución singular. Porque aunque no tomemos al pie de la letra la refutación borgeana de la personalidad, convendría recordar (repitiendo a Mukarovsky) que "hemos llegado, pues, a un punto que no tiene nada que ver con la concepción convencional de la personalidad del artista",[12] porque "la obra de arte no expresa la personalidad o los estados psíquicos de su autor"[13] y "entre el artista y la

8 *Ibidem*, pp. 286-287.
9 *Inquisiciones, op. cit.*, p. 115.
10 En "A quien leyere", *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1923, s/f.
11 MUKAROVSKY, *op. cit.*, p. 287.
12 *Ibidem*, p. 286.
13 *Ibidem*, p. 287.

obra no hay una conexión directa" y "la tesis romántica sobre la espontaneidad con que crea el artista está superada tanto práctica como teóricamente [...] a pesar de que en la época de su valimiento haya sido artísticamente fructífera [...]".[14] Borges, ya en 1921, denuncia que el prurito (de la poesía lírica) de querer expresar la personalidad de su hacedor se asienta en un error psicológico[15] y critica irónicamente el culto que hacen de sus personas los poetas:

> Todos viven su autobiografía, creen en su personalidad, esa mezcolanza de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas i puntiaguda lirastenia.

Y estima que de estos "gariteros de su alma" los que "no ostentan el tatuaje azul rubeniano, ejercen un anecdotismo gárrulo, i fomentan penas rimables que barnizadas de visualidades oportunas venderán después, con un gesto de amaestrada sencillez i de espontaneidad prevista".[16] Sólo superando esa inútil terquedad en fijar verbalmente un yo vagabundo que se transforma a cada instante se llega paradójicamente "a la meta principal de toda poesía, esto es, a la trasmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior o emocional".[17] ¿Ultraísmo o ya programa individual de Borges para *Fervor*...?, podríamos preguntarnos.

Mukarovsky continúa deduciendo de lo que expusimos su convicción de que entre el artista y su obra hay muchas cosas y que esa relación no puede ser concebida como espontánea. "Descubriremos —dice— una gran cantidad de factores con los que se encuentra el artista y con los que se enfrenta abriéndose camino hacia su obra. Ante todo [...] en la máxima proximidad de la obra, veremos aquello que suele ser llamado la *auténtica tradición literaria*. Y es que la obra no puede ser creada sin premisas". Esas premisas y esa tradición —señala Mukarovsky— son uno de los factores con que el artista se enfrenta y aunque sea un artista revolucionario, no puede hacer más que cambiarlo y hacérselo sentir al receptor. Va a introducir de este modo en su obra el estado actual del arte y lo convertirá en un fondo sobre el cual aquella se percibe nueva e insólita.[18] Y esos procedimientos tradicionales impiden que el estado psíquico del artista puede entrar en la obra sin ser objetivizado de antemano por ellos.

Borges, en 1920, hallaba también que la tradición literaria era un obstáculo que separaba al poeta del mundo:

> Miles de otros artistas han pulsado las cuerdas del vivir. Entre el mundo externo y nosotros, entre nuestras emociones más íntimas y nuestro propio yo, los fenecidos siglos han elevado espesos bardales. Se nos ha[n] querido imponer [...] las grises telarañas y larvas de pretéritos símbolos. Y nosotros queremos descubrir la vida. Queremos ver con ojos nuevos. Por eso olvidamos la fastuosa fantasmagoría mitológica [...].[19]

---

14 *Ibidem*, p. 288.
15 ÁNGEL FLORES, *op. cit.*, p. 26.
16 GLORIA VIDELA, *El ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1971, p. 202.
17 ÁNGEL FLORES, *op. cit.*, p. 26.
18 MUKAROVSKY, *op. cit.*, p. 289.
19 GLORIA VIDELA, *op. cit.*, p. 205.

Y en 1923 advertirá en "A quien leyere" acerca de en qué consiste su innovación:

> A la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén, quise oponer otra, meditabunda, hecha de aventuras espirituales [...]"

Le va a puntualizar la diferencia entre su intención innovadora y el momento literario institucionalizado y la resistencia, el horizonte de expectativas que le espera:

> Entiendo que tales intenciones sonarán forasteras a esta época cuya lírica suele desleírse en casi-músicas de ritmo o rebajarse a pila de baratijas vistosas.

Y previene que su obra tal vez no logre vencer los prejuicios de la doxa imperante: "Nuestros pobres versos opacos", confiesa, serán abatidos "con tanta luminaria" de endebleces, o "escritura de oro y joyas". Modestia fingida o ardid que contrasta en su beneficio con el trasfondo modernista y parece invitar a su destinatario con ese plural aparentemente humilde, y que diluye la egolatría, a que lo acompañe en su esfuerzo, como co-autor, como autor posible, en un todo de acuerdo con el final de "A quien leyere".

Pero además este sujeto de la enunciación que aquí coincide con el autor empírico, en esta tarea de perfilar un lector que actualice su texto, va dibujándose, descubriéndose también a sí mismo. Eco aclara esta operación al descubrir que "el autor empírico, en cuanto sujeto de la enunciación textual, formula una hipótesis de Lector Modelo y, al traducirla al lenguaje de su propia estrategia, se caracteriza a sí mismo en cuanto sujeto del enunciado, con un lenguaje igualmente estratégico, como modo de operación textual".[20]

De este modo, al rechazar a cierto tipo de lector, Borges se caracteriza como asumiendo lo que será la ideología martinfierrista sobre el populismo literario urbano y la inmigración:

> De propósito he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjerizo: La vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla.[21]

La "chusma universal" del puerto y el centro vocinglero quedan radiados de esa ciudad porteña y criolla, dentro de "lo que podría denominarse criollismo urbano de vanguardia", según Beatriz Sarlo. Borges reivindica de esta manera "una sensibilidad de clase que legitima la elección temática"[22] y el

---

20 UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, pp. 89-90.

21 En "A quien leyere", s/folio.

22 BEATRIZ SARLO, "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en CARLOS ALTAMIRANO y BEATRIZ SARLO, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983, pp. 159 y 163.

uso de un idioma argentino. Los dos pertenecen naturalmente —para Borges— a los que ostentan varias generaciones de habla y sangre en esta tierra:

> Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. No precisaron disfrazarse de otros ni dragonear de recién venidos, para escribir. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia [...] Ser argentino en los días peleados de nuestro origen no fue seguramente una felicidad: fue una misión. Fue una necesidad de hacer patria.[23]

En el prólogo de *Fervor* no hace hincapié en esta aspiración idiomática pero sí en "Al tal vez lector" donde comunica que muchas composiciones han sido "habladas en criollo; no en gauchesco ni arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña", mientras otras asumen un español intemporal que registran los diccionarios. Como vemos, programación de un idioma literario argentino más bien oral, "hablado", aproximado al que cultivaron los grandes conversadores del 80 que eran sus modelos: Wilde, Cambaceres, Mansilla. Por eso en el texto poético insertará el voseo y ya en el prólogo caerá la *d* final de los vocablos (soledá, intensidá, verdá, eternidá). En "Anotaciones" transcribe una muestra directa del lenguaje suburbano de cortesía que surge en el relato autobiográfico: "¿Gustan pasar, caballeros?"

Asimismo este autor empírico que deriva a sujeto del enunciado se revela contradictorio. Una aseveración es negada de inmediato en una de esas estrategias dialécticas textuales que conforman el discurso borgeano. Luego de afirmar que: "Sin miras a lo venidero ni añoranzas de lo que fue, mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas", enseguida sostiene: "Semejante a los latinos, que, al atravesar un soto murmuraban *Numen Inest*. Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo. Sitio por donde discurrió nuestra vida, se introduce poco a poco en santuario".[24] Se ha producido una ruptura, un hueco que desorienta al lector y lo incita a cerrarlo, a llenarlo "con la base del sentido constituido anteriormente, con lo cual se hace así del lector una especie de coautor".[25]

Debemos recordar que aquí el autor se halla en papel de lector de su propia obra y que el tiempo de redacción del prólogo es posterior al de aquella. La competencia del lector debe también acudir, para salvar la grieta, a un tiempo posterior a la lectura del texto poético. Sólo así podrá dialogar con lo que se halla inscrito en la estructura textual. Para poder distinguir entre esa actualidad, "vertiginoso presente" a que está limitado el yo borgeano, y conciliarla con esa esperanza y recuerdo de la autobiografía del poeta, relacionando

---

23 JORGE LUIS BORGES, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1928, pp. 176-177.

24 "A quien leyere", s/folio.

25 ARNOLD ROTTE, "El lector en la crítica alemana de la recepción", en P. BÜRGER y OTROS, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, p. 22.

la primera con la doctrina idealista de la percepción momentánea del yo inestable y lo segundo con la trasmutación de lo vivido en plano metafísico que roza lo sagrado. Este trayecto, este salto, entre lo sustraído a tiempo y espacio y el transcurrir permite que lo dinámico y cotidiano se transforme en quietud trascendente, traspuesto a veneración lo que fue solo lugar de vivencia.

Otras contradicciones no tanto filosóficas sino ideológicas se advierten en estos prólogos y epílogo que deberá el lector dilucidar. Quien rechaza la inmigración, lo extranjerizo, lo gringo y afirma su porteñidad, preocupándose por lo nacional y criollo, enmarca estos afanes con citas de autores foráneos y epígrafes y títulos de obras en otros idiomas. Este cosmopolitismo parece a primera vista no acordar con las calles modestas del arrabal que son el referente vertebral de *Fervor* y que se continúa en *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*. En el prólogo al segundo lo adelantará: "Son las tapias celestes del suburbio y las plazitas con su fuentada de cielo". En "Anotaciones" aclara que el título del libro se refiere al popular cuaderno escolar de la época cuyo "museíto de la tapa —puntualiza Borges— es, antepuesto a las desabridas páginas rayadas o cuadriculadas, un símbolo de lo travieso en lo pobre" y lo compara con un detalle de las casas humildes de su ciudad: "Algo como la balaustrada: la copa de la edificación popular". Predilección por lo pobre y austero, aun en otro plano, el estético. Así asegura metafóricamente sobre su segundo libro en "Al tal vez lector": "Este es el cartel de mi pobreza" y reitera: "Es mi enterizo caudal pobre: aquí te lo doy". A su vez esta modestia se contradice bastante con la ostentación que hace de un linaje que lo vuelve heredero de próceres y estancieros.

Caracterización, pues, del autor, indirecta o involuntaria, al dirigirse a un lector modelo. Otra caracterización indirecta hallamos en el párrafo penúltimo de "A quien leyere", cuando Borges se refiere al método de "enfilamiento de imágenes" y aclara que "no es el único", aunque, sin duda, decirlo "será blasfemia para muchos compañeros sectarios", con lo que el lector puede entender que quien habla ha dejado de ser ultraísta, de pertenecer a la secta. Borges sabía ya algo que luego explicitará Eco:

> [...] prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo esperar que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla".[26]

Borges también se autocaracteriza voluntariamente cuando ocupa la posición de lector de su propio libro. Dice en el prólogo a *Inquisiciones:*

> La prefación es aquel rato del libro en que el autor es menos autor. Es ya casi un leyente y goza de los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio.[27]

---

[26] Eco, *op. cit.*, p. 81.
[27] *Inquisiciones, op. cit.*, p. 5.

O sea, distanciamiento de su obra y disfrute de los sentimientos o efectos que puede producir. Coincide con lo dicho por Mukarovsky cuando argumenta que no hay un límite preciso entre el artista y el receptor, porque "en el arte sucede lo mismo que en un diálogo, donde quien es locutor en un momento puede ser oyente en el instante siguiente".[28] En la cita borgeana transcrita el autor se halla abandonando su posición e invadiendo paradójicamente la del lector, en un cambio de roles, porque "la prefación está en la entrada del libro, pero su tiempo es de postdata y es como un descartarse de los pliegos y un decirles adiós".[29] Acertadamente Lisa Block de Behar clarifica esta sustitución, este intercambio de papeles:

> Fuera del texto, pero formando parte de él; anterior pero consecutivo, teniendo por autor a quien no vacila en categorizarse como lector —el primer lector— el prefacio es un tiempo que no dirime la controversia entre el tiempo de la escritura y el tiempo de la lectura [...]

Otras paradojas añade la misma estudiosa a esta metamorfosis propuesta por Borges:

> Posterior, precede, se excluye del libro y allá se encuentra; el prefacio tiene al autor por autor, alguien que extramuros se identifica con el lector (un mismo autor, lector —auto[r] lector— de un mismo libro) y como un salvoconducto, inicia una complicidad más allá de la obra y su clausura.[30]

Aunque tal vez en cierta forma contradictoria se niega a veces a que un libro concluya del todo. Así para Borges la clausura no es tal en "este diálogo perpetualmente reversible".[31] En *Cuaderno San Martín* fuera del texto poético, un paratexto que ya mencionamos, "Anotaciones", alude a un poema no escrito. Contamos solo con su título: "El Ángel de la Guarda en Avellaneda", y Borges asegura que "sólo se entrevió" el poema, y "no se puede indagar fuera de esta nota la trabajada composición que se llama así".[32] Viene a introducir al lector en la génesis de lo que no alcanzó a escribirse. Comparte con él ese pretexto, le indica su proyecto y lo incita quizá tácitamente a que lo prosiga y lo lleve a cabo. Narra Borges cómo, en una de esas caminatas que hacía por Buenos Aires con Carlos Mastronardi, se enteró por éste de que Francisco Luis Bernárdez, amigo de ambos, pensaba escribir un poema a su Ángel de la Guarda. Borges se interesa por la idea y participa al lector de qué modo él "causalaría" el poema. Sumerge al lector en la "prelusión" del poema, neologismo que parecería significar la prefiguración poética, carente aún de la concreción lingüística, la fase todavía ideal —no real(izada)— del poema. Tanto Mastronardi que se lo comunica, como Bernárdez, Borges y el lector (que puede tal vez como Borges iniciar a su vez otra "prelusión") se hallan en cierto

---

28 MUKAROVSKY, *op. cit.*, p. 286.
29 *Inquisiciones, op. cit.*, p. 5.
30 *Al margen de Borges*, México, Siglo XXI, 1984, p. 25.
31 SILVIA MOLLOY, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, p. 51.
32 En "Anotaciones", citamos por *Poemas* (1922-1943), Buenos Aires, Losada, 1943, cotejado con la primera edición de *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Proa, 1929, p. 154.

modo reunidos para una creación poética colectiva en una obra abierta en el sentido de inacabada. Prueba de la confianza de Borges en el lector, en su capacidad productiva, creencia de que un lector puede cooperar y completar el poema, de que un lector es un autor en potencia y en acto al recepcionar un texto, un colaborador del autor que pasa en limpio obras que son todavía borradores, como ha enfatizado siempre Borges sobre su producción.

Más aún, el lector deviene autor, simplemente por llevar hasta sus últimas consecuencias el papel activo que Borges le restituye, como en la teoría de la recepción, de la que Borges parece ser un precursor *avant la lettre:*

> [...] un libro es más que una estructura verbal [...] es el diálogo que entabla con su lector [...]
> El libro no es un ente incomunicable: es una relación [...]. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil. [33]

Jauss podrá sintetizarlo, por su cuenta, como "rol activo del lector en la concretización sucesiva del sentido de las obras a través de la historia". [34]

No es fortuito que Eco cite a Borges por su cuento "Pierre Menard, autor del Quijote", en su libro sobre el lector, y diga irónicamente que "el Quijote de Pierre Menard es muy distinto del de Cervantes con el que accidentalmente concuerda palabra por palabra". [35] Es otra vuelta de tuerca. El mismo texto de Cervantes se postula como otro diferente hecho por Menard porque este lo lee desde otro contexto histórico. Es decir, lo reescribe, para Borges. Son distintos aunque sean literalmente idénticos.

Borges, al final de su vida, ha ratificado la importancia del lector:

> Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir; yo me jacto de aquellos que me fue dado leer, dije alguna vez. No sé si soy un buen escritor; creo ser un excelente lector o, en todo caso, un sensible y agradecido lector. [...] Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta dar con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. [36]

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Católica Argentina
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

---

33 *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1966, p. 218.
34 HANS ROBERT JAUSS, "Estética de la recepción y comunicación literaria", *Punto de Vista*, IV, 12 (Buenos, julio-octubre, 1981).
35 ECO, *op. cit.*, p. 86.
36 JORGE LUIS BORGES, "Prólogo a la Biblioteca personal de Hyspamérica" (citamos por Robert Graves, *Los mitos griegos*, Buenos Aires, 1985, p. 3.

El Arbol, el Bosque y John Fowles

(A PROPOSITO DE LA REEDICION DE *THE TREE*)

Sea este breve artículo un homenaje al doctor Ángel J. Battistessa, quien iniciara a tantos de nosotros en la lectura y amor a los textos en idiomas diversos, además del castellano, francés, inglés, alemán, portugués..., quizás por aquello que dice Shakespeare (en su soneto 28) y que Battistessa también explicara. "O learn to read what silent love hath writ! / To hear with eyes belongs to love's fine wit".

Quien haya leído la novela de John Fowles *The French Lieutenant's Woman* (1969) sin duda recordará uno de los lugares en que se desarrolla parte de la acción, un bosque a orillas del mar, cerca de Lyme Regis, en el sudoeste de Inglaterra. El mismo Fowles aclaró posteriormente cuál había sido la causa de esa elección de lugar. En 1979 publicó *The Tree (El Arbol),*[1] ensayo que se acaba de reeditar en Inglaterra. Allí dice: "Hay libertades en los bosques que nuestros ancestros tal vez lograron más plenamente que nosotros. Utilicé este bosque, y esta única y particular hondonada, en *FLW*, para escenas que me parecía que en una historia de liberación del yo no podían tener otra ambientación" (*T*, 79).[2] Y es a continuación de esto que Fowles propone la analogía entre el árbol y el bosque y la ficción en prosa, centrando la similitud en la libertad y el apartamiento del mundo: "Esta es la razón principal por la que veo los árboles, el bosque, como la mejor analogía de la ficción en prosa. Todas las novelas son también, de alguna manera, ejercicios para lograr la libertad, aun cuando, en último caso, ellas nieguen la posibilidad de su existencia" (*T*, 79).[3]

Hay un bosque al que cotidianamente se puede acceder para lograr ese retiro necesario sin el cual caeríamos en la desintegración: "El retorno al

---

1 De aquí en adelante *The Tree* será citado *T*, y *The French Lieutenant's Woman*, *FLW*. Todas las citas en ambos casos se hacen de las ediciones que figuran en "Obras Citadas", en versiones al castellano que me pertenecen. En cada caso, en nota, se darán los pasajes en su lengua original. Las versiones de lo dicho por Fowles en la entrevista con Barnum también son mías.

2 There are freedoms in woods that our ancestors perhaps realized more fully than we do. I used this wood, and even this one particular dell, in *The French Lieutenant's Woman*, for scenes that it seemed to me, in a story of self-liberation, coud have no other setting.

3 This is the main reason I see trees, the wood, as the best analogue of prose fiction. All novels are also, in some way, exercises in attaining freedom — even when, at an extreme, they deny the possibility of its existence.

caos verde, el bosque profundo y el refugio del inconsciente es un fenómeno de cada noche, y uno que los psiquiatras (y los torturadores) nos dicen que es esencial para la mente humana. Sin él se desintegra y enloquece" (*T* 80).[4] Los árboles ofrecen una analogía con los procesos liberadores del sueño: "Si aprecio los árboles [...] es a causa de ésta su natural correspondencia con los procesos de la mente más verdes y misteriosos, y porque me parecen los mejores y más reveladores mensajeros para nosotros de toda la naturaleza, los más cercanos a su corazón" (*T* 80).[5]

En *T* (35) y luego en marzo de 1984, en una entrevista, Fowles ha dicho que la clave de su ficción reside en su relación con la naturaleza: "Ahora llamaría a mi relación [con la naturaleza] una relación de amor, ciertamente una de necesidad. Aquello que la mayoría de las personas busca en amigos y contactos humanos, yo lo busco en la naturaleza no humana" (Barnum, 188).

Y aquí llegamos, creo yo, a uno de los puntos de analogía entre la creación de una obra de ficción y la naturaleza: la no suficiencia de las palabras para describir o decir todo lo que habría que decir. En *T* Fowles decía que la naturaleza es "una experiencia cuyo valor más profundo yace en el hecho de que no puede ser directamente descripta por ningún arte... incluyendo el de la palabras" (36, puntos suspensivos en el original).[6] En 1984 amplía este concepto y lo conecta con la escritura de sus ficciones: "Pienso que ningún arte o ciencia puede describir la realidad total de la naturaleza, en parte porque es el experimentarla *ahora* lo que importa, en una presencia dada y con todos los sentidos del cuerpo y el conocimiento de la mente... Con frecuencia siento esto al escribir ficción: que uno está intentando describir lo que uno no puede, y ni siquiera debería estar intentando" (Barnum, 188). El hombre y/o el escritor que quiera describir lo que se experimenta al penetrar en un bosque como el de Wistman en Dartmoor [7] cae en la cuenta de que "toda palabra falta, yo sé que no puedo describirlo", *"all words miss, I know I cannot describe it"* (*T* 93). Pero, paradójicamente, su valor reside en que no puede ser reproducido mediante la palabra, sólo puede ser aprehendido como realidad por otro ser vivo: "Su mayor valor para nosotros es que no puede ser reproducido, que este ser puede ser aprehendido sólo por otro ser presente, sólo por los

---

[4] The return to the green chaos, the deep forest and refuge of the unconscious is a nightly phenomenon, and one that psychiatrists — and torturers — tell us is essential to the human mind. Without it, it desintegrates and goes mad.

[5] If I cherish trees... it is because of this, their natural correspondence with the greener, more mysterious processes of the mind, — and because they also seem to me the best, most revealing messengers to us from all nature, the rearest it heart.

Nótese como Fowles expresa exactamente el simbolismo del bosque. En Chevalier leemos: "D'autres poètes sont plus sensibles au mystère ambivalent de la forêt, qui est génératrice à la fois d'angoisse et de sérénité, d'oppression et de sympathie, comme toutes les puissantes manifestations de la vie... Pour l'analyste moderne, par son obscurité et son enracinement profond, la forêt symbolise l'inconscient" (pp. 455-456).

[6] ...an experience whose deepest value lies in the fact that it cannot be directly described by any art... including that of words.

[7] Allí robles de la especie *Quercus robur* han sobrevivido milagrosamente siglos de depredación. Ver *T*, pp. 86-88.

sentidos vivos y por el ser consciente". Tratar de explicarlo mediante réplicas "mediante la imagen seleccionada, la palabra cultivada como un jardín, a través de otros ojos y mentes, traiciona o destierra su realidad" (*T* 94).[8]

La libertad personal y el apartamiento como una de las formas de lograr encontrarla en un espacio propio, son temas que Fowles desarrolla en *FLW*. Ambos temas están relacionados a la vez con el bosque y con la creación artística: "Un proceso tal de apartamiento del mundo normal, aunque el tema y la superficie sean del mundo normal, es inherente a cualquier acto de creación artística, para no mencionar esa clase específica de escritura que trata de situaciones y personajes imaginarios" (*T* 79).[9]

Para Charles, el protagonista de *FLW*, el encuentro con Sarah Woodruff (y nótese el apellido que alude a un pájaro del bosque), le hace tomar consciencia de su pérdida de libertad: " [...] él comenzó a sentir lástima de sí mismo, un hombre brillante atrapado, un Byron domado [...]" (*FLW* 114). Y continúa: "Ella le hizo caer en la cuenta de su carencia. Su futuro siempre le había parecido de vastas potencialidades, y ahora de repente era un viaje fijo a un lugar conocido. Ella le había traído a la mente eso".[10]

En este capítulo de la novela, y a propósito de las posibilidades y distancias entre lo que un hombre o una mujer podían lograr en cuanto a su realización personal a fines del siglo pasado en Inglaterra, Fowles se embarca en un paréntesis explicativo:

> Sin embargo esta distancia, todos esos abismos no salvados y en ese entonces insalvables por la radio, la televisión, los viajes a bajos costos, y el resto, no eran totalmente malos. Las personas quizás conocieran menos acerca del prójimo, pero se sentían más libres respecto de los otros, y por tanto eran más individuales [...]. Los extraños eran extraños, y a veces con una extrañez interesante, hermosa. Puede que sea mejor para la humanidad que nos comuniquemos más y más. Pero yo soy un herético y pienso que la aislación de nuestros antepasados era como el espacio más amplio del que gozaban: sólo puede ser envidiado [...] (*FLW* 115).[11]

---

8 Its greatest value to us is that it cannot be reproduced, that this being can be apprehended only by other present being, only by the living senses and consciousness. All experience of it through surrogate and replica, through selected image, gardened word, though other eyes and minds, betrays or banishes reality.

9 Some such process of retreat from the normal world – however much the theme and surface is to be of the normal world – is inherent in any act of artistic creation let alone that specific kind of writing that deals in imaginary situations and characters.

10 ...he began to feel sorry for himself – a brilliant man trapped, a Byron tamed... She made him aware of a deprivation. His future had always seemed to him of vast potential; and now suddenly it was a fixed voyage to a known place. She had reminded him of that.

11 Yet this distance, all those abysses unbridged and then unbridgeable by radio, television, cheap travel and the rest, was no wholly bad. People knew less of each other, perhaps, but they felt more free of each other, and so were more individual... Strangers were strange, and sometimes with an exciting beautiful strangeness. It may be better for humanity that we should communicate more and more. But I am an heretic, I think our ancestors' isolation was like the greater space they enjoyed: it can only be envied...

Por todo esto, son las tierras cubiertas de bosques las que permiten, por analogía, comprender sentimientos y conocimientos que la humanidad parece estar a punto de perder:

> [...] Pero en todas las tierras del mundo cultivadas y explotadas económicamente por largo tiempo, nuestros bosques son los últimos fragmentos de una naturaleza comparativamente no adulterada, y por eso son los correlatos externos más accesibles que pueden proveer la relación, el sentimiento, el conocimiento que estamos en peligro de perder: las últimas iglesias y capillas verdes fuera de la civilización y cultura emparedada que hemos hecho con nuestras herramientas [...] (*T* 80).[12]

La expresión de la individualidad en *FLW* se produce a través de las acciones de personajes que, aunque encerrados en una sociedad que impone límites franqueables sólo con grandes riesgos, finalmente parecen lograr trasponerlos. Esas acciones son comparables a las del artista en los últimos ciento cincuenta años: como dice Fowles hemos "devaluado el tipo de experiencia o conocimiento que definimos vagamente como arte" (*T*. 46). Aquello que es irremplazable en un objeto de arte no es "su técnica o artesanía sino la personalidad del artista, la expresión de su único e individual sentimiento" (*T* 46).[13]

Lograr esa expresión necesariamente implica el retiro del que hablábamos antes, que en parte "deberá siempre ser hacia un yo 'salvaje', o comúnmente reprimido y socialmente escondido; hacia un lugar que siempre es una complejidad más allá de la realidad cotidiana, nunca comprensible o abarcable totalmente, siempre más potencial que realizado, y no obstante donde nadie penetrará tan lejos como nosotros. Es nuestro pasaje, nuestro misterio en soledad [...]" (*T* 79).[14] Ese lugar está esperando al artista que quiera penetrar en su silencio lleno de mensajes, como el de los antiguos bosques de Dartmoor.

Así, partiendo de un bosque escondido, descripto en una ficción, hemos vuelto al artista y su lugar de apartamiento: allí se encontrará y encontrará su creación.

Arboles, bosques, paisajes únicos, se unen en la vida y ficción de Fowles,[15] en su palabra publicada y no publicada, en sus silencios: "Yo más bien pienso

---

12 But in all the long-cultivated and economically exploited lands of the world our woodlands are the last fragments of comparatively unadulterated nature, and so the most accessible outward correlatives and providers of the relationship, the feeling, the knowledge that we are in danger of losing: the last green churches and chapels outside the walled civilization and culture we have made with our tools.

13 ...devalued the kind of experience or knowledge we loosely define as art... its technique or craft, but the personality of the artist, the expression of his or her unique and individual feeling.

14 ...must always be into a 'wild', or ordinarily repressed and socially hidden, self: into a place always a complexity beyond daily reality, never fully comprehensible or explicable, always more potential than realized; yet where no one will ever penetrate as far as we have. It is our passage, our mystery alone...

15 Fowles vive actualmente en las cercanías de Lyme Regis, Inglaterra.

de todo lo que he escrito, incluyendo algunas cosas que no han sido publicadas y quizás nunca lo sean, como un paisaje que me rodea..." (Barnum, 203). Tal vez por eso sus creaciones literarias implican al lector desde el comienzo.[16]

ROSA E. M. D. PENNA
Universidad Católica Argentina
Universidad de Buenos Aires

[16] Este artículo anticipa parte de un trabajo que estamos preparando sobre Fowles y su utilización de los espacios en las novelas.

OBRAS CITADAS

BARNUM, CARO, M., "An Interview with John Fowles", *Modern Fiction Studies*, 31 (1965), 187-203.

CHEVALIER, JEAN y GHEERBRANT, ALAIN, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1982.

FOWLES, JOHN, *The French Lieutenant's Woman*, London, Pan Books, 1987. (La edición original es de Cape, 1969).

FOWLES, JOHN, *The Tree*. St. Albans, The Sumach Press, 1992. (La primera edición es de 1979).

SHAKESPEARE, WILLIAM, *Complete Works*, Ed. Peter Alexander, London and Glasgow, Collins, 1951.

El orden primero recuperado: **Le livre de Christophe Colomb** de Paul Claudel

Al maestro Ángel J. Battistessa, que me abrió las puertas del mundo maravilloso de la poesía y me hizo conocer y amar la obra de Paul Claudel, con todo mi reconocimiento.

Al principio creó Dios el cielo y la tierra.
La tierra era confusión y caos y tinieblas
cubrían la faz del abismo, más el espíritu de
Dios se movía sobre las aguas. (Génesis I, 1.2))

Y Dios fue ordenando la faz del abismo y satisfecho de su obra "bendijo Dios el séptimo día y lo santificó porque en él descansó Dios de toda su obra que en la creación había realizado" (Génesis II, 3).

Allí, en esa tierra ya ordenada, instala al hombre y a la mujer para gozar en amistad con el creador. Esta armonía primigenia se rompe y el hombre pierde el mundo de delicias para el que había sido creado pero no pierde el anhelo de alcanzar ese Edén perdido que siente como propio. Muchos movimientos culturales expresan este anhelo pero muy especialmente el Simbolismo que en Francia representa la posibilidad de superar el cientificismo materialista que reinaba en el siglo pasado en los centros intelectuales y en buena parte de la literatura.

Paul Claudel, asfixiado por la enseñanza recibida en el liceo, encuentra en la obra de un poeta —¡tenía que ser un poeta!—, Arthur Rimbaud, la posibilidad de romper la coraza que lo oprimía. Mallarmé, jefe del Simbolismo, le muestra un camino hacia la trascendencia, pero es la Iglesia Católica, su madre, la que le indica el camino y le permite saber dónde está ese mundo anhelado. Es una realidad concreta, existente, que "está ahí" y así completa la parábola y, superando el Simbolismo, observa e interpreta esta realidad —la suya y la nuestra— desde la Fe.

Todo su teatro expresa —como todo verdadero y gran teatro— el destino humano. Ahora será según la visión cristiana, más exactamente católica: una

humanidad caída pero redimida. Caída que ha roto muchas veces la relación del hombre con la creación y redención que permite entrever la posibilidad de devolverle su unidad primera. Unidad en la diversidad. Imagen de Dios uno en sustancia, Trino en persona.

Pero para esto hay que tener los ojos iluminados como los ojos de Paul Claudel. Sus creaturas literarias nos muestran esta posibilidad pero lo extraordinario es que es capaz de hacerlo con dos hechos históricos sin modificarlos. Juana de Arco y Cristóbal Colón adquieren una nueva dimensión después del teatro de Claudel.

Ciertamente en la perspectiva del teatro leído, *El libro de Cristóbal Colón* no es uno de los dramas más importantes de Paul Claudel, como muy bien reconoce Gabriel Marcel *"mais à la scène, c'est comme si la pièce prenait son essort sous l'impulsion de l'enthousiasme général"* (*R. T. de C.*, p. 153).[1]

No es de extrañar esta impresión del filósofo-artista ya que el propio autor le manifestó a Darius Milhaud que la escribió: *"d'un trait dans énthoursiasme la pièce toute entière et le presse de venir le rejoindre à lui en faire la musique"* (*P. C. ou L. du G.*, p. 229).[2]

Estaba en su casa de Brangues durante una licencia de su destino como embajador en Estados Unidos. Ya conocía las dos Américas.

Para poder gozar esta obra en su verdadera realidad es necesario tener la dicha de presenciar su representación. Poesía, música, decorado, danza, crean el clima capaz de encender en el alma la llama del entusiasmo.

Para analizarla se requiere ser historiador, musicólogo y crítico literario, pero muy especialmente tener la sensibilidad del artista.

Aunque sólo profesora de literatura, el amor y la frecuentación de la obra claudeliana y el haber asistido a la representación del drama que se comenta por la compañía Madelaine Renaud-Jean-Louis Barrault, el 14 de julio de 1954, me dan ánimo para intentar unas reflexiones sobre esta creación que ilumina el quinto centenario del descubrimiento de América.

En las dos obras en que recrea hechos históricos —*Le livre de Christophe Colomb* y *Jeanne D'Arc au bûcher*— el poeta parte de la lectura de un libro. El libro de la vida. Libro que para entender no hay que saber ni la A ni la B, como le aclara fray Domingo a Juana encadenada a la picota. Hay que saber interpretar ya que el libro es el símbolo de la ciencia y de la sabiduría *(sagesse)* y muy especialmente el símbolo del universo. El libro de la vida del Apokalipsis está en el centro del Paraíso y se identifica con el árbol de la vida, uno de los dos árboles ejes del Edén perdido.

---

1 Pero en la escena es como si la pieza adquiriera su vuelo bajo el impulso del entusiasmo general.

2 ...la pieza de una tirada con entusiasmo y lo urgió a reunírsele para componerle la partitura musical.

Sabiduría para dar todo su significado a la gesta de este predestinado, cuyo nombre significa "Colombe et Porte Christ".

La paloma, el Espíritu de Dios tal como flotaba al comienzo sobre la creación. El Espíritu que es unión tal como Colón —*Christe-ferens*— reunió la tierra católica e hizo de ella un solo globo bajo la Cruz. Hasta Él, el mundo dividido. Después de Él deja de ser visto como plano y adquiere su verdadera forma esférica como símbolo de perfección, homogeneidad, ausencia de distinción o de división.

Jean-Louis Barrault en su escenografía, presenta —con la ayuda de una película cinematográfica— las manos del Dios hacedor ordenando el cosmos y en medio del caos, la tierra que surge clara y redonda. Una paloma blanca atraviesa la escena.

Cristóbal Colón pudo realizar su obra porque fue fiel a su vocación. La vocación por el otro mundo. El nuevo y el Eterno. Ya el viaje, símbolo de nuestra vida, es una búsqueda de la verdad, de la paz y de la inmortalidad. Para esto había sido creado el hombre y la redención las restituye en parte permitiéndonos alcanzar la Beatitud. Dios lo llamó hacia el oeste como llama a cada hombre a la plenitud que está al final de cada vida. Pero en el oeste está el otro mundo, imagen del Otro Mundo. Colón desde Él podrá contemplar y comprender lo que ha hecho. El sabe muy bien que fue fiel a su vocación.

"J'ai épousé la volonté de Dieu" y muestra un anillo en su dedo. El anillo que le llevó la paloma, el que la reina Isabel había colocado en su patita.

> *Cet anneau qu'une colombe m'a apporté*
> .....
> *C'est avec cet anneau que j'épouserai la terre entière*
> .....
> *C'est moi qui suis la colombe porteuse du Christ* (*L. C. C.*, pp. 75-76).[3]

Se ha desposado con la voluntad de Dios y con esa tierra que halló al final de su viaje. Es un compromiso eterno y por eso no puede quitarse el anillo del dedo para devolvérselo a la reina.

El Colón histórico, ya viejo, pobre y enfermo, contempla en una posada de Valladolid, su propio yo, el verdadero y trascendente. Cristóbal Colón I desde la escena ve actuar al Cristóbal Colón II en el proscenio. La tierra es vista desde el cielo y así toda ella cobra sentido y significado verdadero. Así podemos comprender como años antes había exclamado: *"J'accepte ce monde tel qu'il est, et je n'ai á y changer"*.[4] (*Corona Benignitatis anni Dei*", "Prière

---

[3] He desposado la voluntad de Dios
[...] Este anillo que me trajo una paloma
[...] Es con este anillo que me desposaré con la tierra toda entera
[...] Soy yo que soy la paloma portadora de Cristo"

[4] Acepto este mundo tal cual es y en él nada tengo que cambiar.

pour le dimanche matin"). Verso incomprensible si nos sumergimos en este mundo. Debemos mirar desde la altura.

El libro de Cristóbal Colón es ante todo un drama. El drama del hombre por alcanzar otro mundo. No sólo el del oeste sino muy especialmente una "orilla ulterior", la que la misericordia de Dios quiera alcanzarnos. Para ello es necesario *partir*, siempre *partir*. Cristóbal Colón II anima a su propia realidad terrena:

> *Christophe! Christophe! Porteur du Christ!*
> *Va! Va! Pars! Dieu t'appelle! ne les écoutes pas* (*L.C.C.*, p. 58).[5]

Colón —navegante— siempre tuvo que partir y abandonar su propio entorno familiar. Claudel —diplomático— tuvo que partir muchas veces dejando su tierra de Francia. Siempre fue el campesino de Villeneuve a pesar de sus viajes y los honores recibidos en todos los continentes. El viaje y el partir imagen de la vida humana. Partir para alcanzar. Dejar para alcanzar. Como los verdaderos viajeros de Baudelaire es necesario partir.

> *Mais les vraies voyageurs sont ceux là seuls qui partent*
> *Pour partir; coeurs légers, semblables au ballons,*
> *De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,*
> *et sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!*

¿Hacia dónde?

> *Au fond de l'Inconu pour trouver du nouveau.*[6]
>
> (*Les fleurs du mal*, "Le voyage")

Sí, Colón encontró una tierra nueva pero no fue sólo eso. Fue también para Isabel la puerta del Mundo Eterno, como se lo aclara el explicador:

> *C'est le monde nouveau qui a été pour toi la porte du Monde Eternel!*

Luego agrega:

> *C'est la mer que Christophe Colombe a mise sous tes pieds qui a été por toi la porte des Etoiles!* (*L.C.C.*, p. 193).

El libro es una historia en dos partes. El nudo dramático de la primera es la incomprensión de quienes quieren retener su partida. En la segunda se muestra la ingratitud de quienes no alcanzan a comprender lo que ha hecho este pobre navegante que muere sin más bienes que una mula. La pobre mula que intentan arrebatarle como pago de los gastos ocasionados en la posada. La

---

[5] ¡Cristóbal! ¡Cristóbal! ¡Portador de Cristo! ¡Ve! ¡Ve! ¡Parte! ¡Dios te llama! No los escuches.

[6] Pero los verdaderos viajeros son aquellos que parten / Por partir; el corazón liviano, semejantes a globos / No se separan nunca de su fatalidad / y sin saber por qué dicen siempre: ¡Vamos!
Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo.

vieja mula —ya ricamente engalanada de platería— será la montura de la reina en El Paraíso de la Idea.

La incomprensión y la ingratitud. Dos temas frecuentes en el teatro claudeliano porque son frecuentes en el drama humano. Cristo, incomprendido muere crucificado en medio del abandono de los que habían recibido sus beneficios. El hombre debe completar —algunos más que otros— la redención en el tiempo. Colón —como Juana— conoció la incomprensión y la ingratitud.

El mundo que no lo comprende porque tiene su corazón en los ídolos terrenos se expresa artísticamente en la escena sexta cuando aparecen en el palacio del rey cuatro cuadrillas que danzan al son de la música que sólo se interrumpe para dar lugar al diálogo. Cuatro damas soberbiamente empenachas las preceden. Cuatro ídolos feroces muy conocidos por el viejo navegante: la Envidia, la Ignorancia, la Vanidad y *"la pire de toutes, l'Avarice, j'entends non seulement l'avarice de la bourse, mais celle de l'esprit et celle du coeur"* [7] (L.C.C., p. 50). ¿Es la loba que no sólo impide a Dante el ascenso a la cima del monte, sino que lo hace retroceder y de la que sólo podrá librarlo el lebrel? Dos poetas distantes en el tiempo pero unidos en el conocimiento de la flaqueza humana.

En la corte del rey de España —ha pasado el tiempo y estamos en la segunda parte del libro— los tres hombres sabios *(sages)* expresan el descontento por la hazaña realizada: lo que esperaban hallar y el resultado oneroso que obtuvieron.

Cristóbal Colón, encadenado al palo mayor, es el único que puede salvar la tripulación de la tormenta que los sacude. El barco no tiene nombre; no es ninguna de sus tres carabelas, por eso el explicador no puede nombrarla. Es la nave de la vida y muy especialmente la nave de la Iglesia que ha podido cumplir más precisamente —gracias a Colón— el mandato de predicar el Evangelio a toda creatura. El mensaje de Cristo se extendió a un nuevo continente. Ya todos podemos ser uno, como Jesús expresa al Padre antes de su pasión. "Mas no ruego sólo por ellos, sino también por aquellos que mediante la palabra de ellos, crean en Mí, a fin de que todos sean uno" (Jn. 17, 21).

Quieren retirarle las cadenas pero es innecesario. A Colón —como a Juana— no son las cadenas las que lo retienen. Es la Justicia.

> *Ah, je n'ai pas besoin de chaines! Je suis lié à cet arbre par une passion plus forte!*
> *Quelle est cette passion?*
> *Elle s'appelle la Justice! Elle s'appelle la Justice! J'en apelle à la Justice de Dieu! Le vent nous heurte, mais il no tendrait qu' à moi de vous déraciner!*[8] (L.C.C., p. 146):

---

[7] Y la peor de todas: la Avaricia, entiendo no solamente la Avaricia de la bolsa, sino la del espíritu y la del corazón.

[8] —Ah, no tengo necesidad de cadenas. ¡Estoy atado a este árbol por una pasión más fuerte! ¿Cuál es esta pasión? ¡Se llama Justicia! ¡Se llama Justicia! ¡Apelo a la Justicia de Dios! El viento nos golpea pero me correspondería a mí arrancaros de raíz.

Sólo en la eternidad se le hará justicia pero no estará solo. Lo recibirá la reina Isabel. A ella le dio las Indias nuevas porque sólo ella lo comprendió y lo ayudó y ahora lo espera para consumar la promesa hecha acá en la tierra. Lleva en su dedo el anillo de Cristóbal Colón junto a su alianza matrimonial.

> *Dieu qui no se laisse pas arrêter par les distances temporelles avait remis ton salut entre ses mains et le clef de cette âme violente Dieu à elle seule avait remis la clef de ce coeur dur. Elle savait qu'elle avait les clefs de ton tasaut entre seis mains.*[9] (*L.C.C.*, p. 173).

Este personaje histórico y literario se entronca con la línea de figuras femeninas de los dramas de Claudel al darle las llaves de la salvación del almirante. Son los medios que hacen efectiva la redención. Así Juana hace nuevamente una la tierra de Farncia dividida por los ingleses; Violaine *(La Jeune fille Violaine y L'Annonce faite à Marie)* que con su inmolación aceptada consigue la unidad de la Iglesia separada por el cisma, de su patria, dividida durante la guerra de los cien años y de su familia enfrentada por la incomprensión y la injusticia; Isé *(Partage de Midi)* que permite a Mesa-Claudel comprender el verdadero amor de Dios por cada uno de los hombres; Dona Prouhèze *(Le soulier de satin)*, Cigne de Coufontaine *(L'Otage)* y otras más... Como Eva fue instrumento de pérdida de la Gracia, María fue medio para la redención.

Al final de la obra nuevamente hay un solo Colón. Han entrado en la gloria abrazados el del proscenio y el de la escena. Todo —personas y objetos— se tiñe de blanco y se transforma como de cristal y de plata. El explicador aclara: no son muertos; están en la verdadera vida. Los muertos somos nosotros:

> *C'est nous seuls qui sommes les morts et des cadavres puants.* (*L.C.C.*, p. 184).

Pero todo es gloria y el coro entona por tres veces el Alleluia mientras una paloma atraviesa la escena. Nuevamente el Espíritu de Dios flota sobre la creación.

PAULETTE RACHOU
Universidad Católica Argentina

---

[9] Dios que no se deja detener por las distancias temporales, había puesto su salvación entre sus manos y la llave de esta alma violenta.
Dios sólo a ella había dado la llave de ese corazón duro. Ella sabía que tenía las llaves de tu salvación entre sus manos.

[10] Sólo nosotros somos los muertos y cadáveres pestilentes.

BIBLIOGRAFÍA

CLAUDEL, PAUL, *Le Livre de Christophe Colomb, (L.C.C.)*, París, Gallimard, 1935.
MARCEL, GABRIEL, *Regards sur le théâtre de Claudel (R. T. de C.)*, Paris, Beauchesne, 1964.
ANTOINE GERALD, *Paul Claudel ou l'enfer du génie (P. C. ou L. de G.)*, Paris, Lafont, 1988.
CHEVALIER J., GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers et Jupiter, 1975.
Citas bíblicas: *La Santa Biblia*, versión de Mons. Juan Straubinger, Buenos Aires, Club de Lectores, 1986.

La Torre de Apolidón y el influjo del **Libro de Marco Polo** en el **Amadís de Gaula**

Al maestro Ángel J. Battistessa, quien me inició en la investigación de los textos medievales.

Pero el dios, después que hubo ordenado todo esto, perduró en su modo de ser habitual (Timeo, 42 c).

I. Simbolismo de la Torre de Apolidón del Amadís de Gaula

Algunos edificios descriptos en el *Amadís de Gaula* presentan todavía hoy, a pesar de la ingente deturpación del texto original de esta novela caballeresca y de los efectos no menos destructivos de la ignorancia de sus verdaderos sentidos y funciones, incluso en el simple nivel de lo literario, los vestigios de un importante simbolismo constructivo de orden tradicional. Tales son los casos de la Cámara Defendida, del Arco de Leales Amadores y de otros más. Recordamos aquí, sólo a modo de ejemplo introductorio de nuestro estudio, una de las famosas moradas dejadas por Apolidón en la Insula Firme. Se dice de ella que es "una casa redonda sobre doze postes de mármol, con una cobertura estrañamente fecha. Por entre los postes se cierra con llaves de cristal muy sotilmente, en manera que el que dentro está puede ver todos los de fuera, y tenía unas puertas labradas de fojas de oro y de plata de grande y estraño valor a maravilla. Y cabe cada poste por de dentro de la casa estava una imagen de cobre hecha a la semejança de gigante, y tienen arcos muy fuertes en sus manos, y saetas en ellos con fierros de fuego tan ardientes y tan vivos, como si del fuego saliessen; y dizen que no ay cosa ninguna que allí entre que con las fuerças de aquellas saetas y de su fuego que luego no sea hecha ceniza, porque las ymágines tiran luego con los arcos assí, que no yerran ningún tiro"(II, 63, 561 b). La redondez del edificio, más las doce columnas y partes de su circunferencia, sumadas a la explícita mención del centro en que convergen los tiros de los doce gigantes, corresponden a un evidente simbolismo del sol y de los doce meses y constelaciones del zodíaco. Pero no sólo no se expresa en ningún lugar su sentido y función, sino que incluso falta del *Amadís* actual el episodio del desencantamiento de esta casa, preanunciado sin embargo en un cartel puesto sobre las puertas. Ese episodio parece haber sido sustituido por algún refundidor por una vaga y genérica alusión a todos los desencantamientos que habrían de ocurrir en la Insula Firme, cuando el caballero y la

señora perfectos uno en armas y la otra en hermosura, hubieran entrado en la Cámara Defendida. Y no sólo eso: en otra enumeración de los mismos edificios ni siquiera se la menciona.

La llamada Torre de Apolidón, de que ahora vamos a ocuparnos, presenta vestigios todavía reconocibles de un simbolismo y una funcionalidad particulares. Trataremos de reconstruirlos del único modo posible: por comparación con los modelos tradicionales evidentes, para explicarlos, en primer lugar, y para determinar en la medida de lo posible su conexión con el orden puramente literario del *Amadís*, luego.

La Torre de Apolidón se levanta en medio de una huerta cuyas características son las siguientes: la forma, demostrable por referencia al *topos* medieval y por la alusión que se hace a sus lados, es la de un cuadrado; está cerrada al exterior por un "alto muro de muy hermoso canto y betún"; posee una sola entrada; está poblada de "árboles y otras hierbas de todas naturas" y de "muchos árboles [...] que todo el año tenían fruta, otros que tenían flores hermosas"; tiene por dentro y pegados al muro que la cerca unos ricos portales cerrados que dan toda la vuelta alrededor a modo de claustro; el pavimento, seguramente el del claustro y los caminos, está formado de piedras diversas de colores traídas de Oriente por Apolidón; hay en la huerta cuatro fuentes, una en cada lado de la torre del centro, alimentadas de aguas muy dulces provenientes de una sierra; por ellas se riega toda la huerta. La torre en sí, considerada en el texto "la más principal cosa de toda la insula", que era para el propio Apolidón "la su principal morada donde más contino su estancia (era)", tiene planta cuadrada, pues cada una de las cuatro fuentes corresponde a un lado suyo; se nos dice, con expresión no suficientemente explícita, que tiene "nueve aposentamientos de tres en tres a la par unos en cima de otros, cada uno de su manera"; hechos en parte por ingenio de hombres, pero en parte también por el arte y gran sabiduría de Apolidón, resulta incomprensible su gran sutileza; posee un número indefinido de pisos. En cuanto a las funciones de la torre puede afirmarse lo siguiente: 1) al principio sirve de alojamiento exclusivamente femenino: "Y ningún cavallero en la huerta sitiada de ellas posavan entrava, que assí le plugo a Oriana que se fiziesse y assí lo embió a aquellos señores todos que lo tuviessen por bien, por quanto ella quería estar como en orden fasta que con el rey su padre algún asiento de concordia y paz se tomasse" (IV, 89, 967-9); 2) producida al cabo la concordia y paz de los de Amadís con el rey Lisuarte, acontecen los matrimonios y bodas de muchos de esos caballeros y señoras, después de los cuales los esposos ocupan juntos la torre, convertida en habitación nupcial de todos ellos; por otra parte, el número de estos matrimonios es muy significativo: nueve en total, pues son el de Amadís con Oriana, de Galaor con Briolanja, de Florestán con Sardamira, de Agrages con Olinda, de Bruneo de Bonamar con Melicia, de Grasandor con Mabilia, de Cuadragante con Grasinda, de Dragonis con Estrelleta y de Arquisil con Leonoreta; con todo, la torre sigue siendo lugar de reunión de las mujeres; 3) consideremos la disposición de los personajes en este pasaje que muestra a Amadís agasajando a sus huéspedes en la huerta de la torre:

"Amadís havía mandado poner las mesas en aquellos portales muy ricos de la huerta, y allí fizo comer toda aquella compaña muy ricamente con tanta abundancia de viandas y vinos y frutas de todas maneras, que muy gran maravilla era de lo ver. Cada uno según su estado lo merecía, y todo era fecho mucho por orden. Don Quadragante llevó consigo al rey Cildadán, que él mucho amava, y assí lo hizieron todos los otros cavalleros a cada un uno de los del rey, según lo amavan. Amadís llevó consigo al rey Arbán de Norgales y a don Grumedán y a don Guilán el Cuydador. Norandel posó con su gran amigo don Galaor"; mientas tanto, en la torre permanecen el rey Perió y el rey Lisuarte, cabezas de los bandos antes enfrentados; con la excepción posible del lado de la entrada, ocho personajes se distribuyen en cruz alrededor del centro donde están los reyes, porque "todo era fecho mucho por orden" (IV, 123, 1218).

Los modelos tradicionales que proponemos a continuación proceden del poema súmero-babilónico de Gilgamesh, del Ming-Tang de los emperadores chinos y de un caldero vikingo de origen irlandés.

En el *Poema de Gilgamesh* se refiere que Ea, dios de las aguas, de la purificación por el agua, de la sabiduría, patrono de marineros y artesanos, ordena a Utnapishtim, el Noé babilónico, que construya una nave de determinadas dimensiones y formas para salvarse él, su familia, los seres vivos y los artesanos. Lo hace del modo siguiente: "Los pequeños llevaban brea, / los mayores, el resto de lo que se necesitaba. / Al quinto día coloqué su maderamen, / un *iku* (= 3.600 m^2 = 60 m x 60 m) era la extensión de su suelo, / diez docenas de codos (+ 60 m) la altura de cada pared, / diez docenas de codos cada lado de la cuadrada cubierta. / Di forma a sus costados y los ensamblé / Lo proveí de seis cubiertas, / dividiéndolo así en siete partes. / Dividí su planta en nueve partes, / hice desaguaderos en ella [...] Todo cuanto tenía cargué en el barco; / cuanta plata tenía fue subida a bordo; / cuanto oro tenía fue subido a bordo; / cuantos seres vivos tenía fueron subidos a bordo. / Toda mi familia y parentela hice subir al barco. / Los animales del campo, las bestias salvajes del campo / y todos los artesanos hice subir a bordo (*Poema de Gilgamesh*, pp. 235-6). Utnapishtim, como el Noé bíblico, es el principio de una nueva humanidad y de un nuevo mundo. Como tal, lleva a bordo de su nave gérmenes de todo lo viviente, materias para fabricar y artesanos que den forma a las cosas futuras. Todo se salva del diluvio en una nave, y en una nave de forma perfectamente cúbica, con siete cubiertas y planta dividida en nueve compartimientos.

De acuerdo con algún autor, la estructura de la nave de Utnapishtim constituyó el patrón sobre el cual los babilonios construyeron el Etemenanki, torre escalonada o *ziqqurrat* de siete pisos, levantado en el Esagila o "Siblime Morada", el más grande e importante templo de Babilonia, dedicado al dios Marduk, el matador de la serpiente primordial Tiamat, de la que surgieron en el principio todas las partes del mundo. El templo estaba cerrado por un grueso y alto muro de arcilla decorada. En este templo se celebraba el *akitu* o Año Nuevo babilónico. El rito fundamental de la celebración consistía en

la recitación ante la imagen del dios Marduk del *Enuma Elish* o Poema Babilónico de la Creación, en el cual se relataba la victoria sobre la serpiente y el nacimiento de un nuevo orden universal. Con este ritual se inauguraba el nuevo año y producía la renovación del ciclo cósmico anual. Terminados los ritos, se celebraba el *hierós gamos* del rey y de la reina para comunicar a los campos, ganados y familias fertilidad en el nuevo período. Tenía lugar en el *ziqqurrat*, en una cámara inaccesible al pueblo común.

La China de fines del tercer milenio a. C. tenía nueve provincias: una en el centro y ocho dispuestas en cuadrado según los puntos cardinales y sus intermedios. Esta forma cuadrada del espacio se complementaba con la circular dada al imperio por la circumambulación periódica que el emperador cumplía por las ocho regiones exteriores siguiendo el curso del sol. La forma del imperio constituía, pues, una imagen espacial y temporal del universo. La naturaleza cíclica del tiempo hace que éste sea circular o redondo, mientras que el primer carácter del espacio es el ser cuadrado. Todo espacio, cuadrado por naturaleza, como la tierra, el imperio, la ciudad, la casa, puede ser informado por una especie del tiempo circular. Más allá de los cuatro lados del espacio están las cuatro regiones indefinidas denominadas los Cuatro Mares. En estos mares exteriores al espacio habitan cuatro especies de Bárbaros participantes de la naturaleza de las bestias. El hombre no puede residir fuera del espacio sin perder su naturaleza humana y adquirir otra bestial. Ahora bien, el espacio pleno existe solamente donde la extensión está en función de la comunidad humana, en el mundo cerrado en que los hombres se reúnen, que es donde el espacio adquiere orden, íntegra densidad y plenitud de sus atributos. Para que la reunión de los hombres en sociedad humana exista en un espacio verdadero, compacto, pleno, coherente, concentrado y ordenado es preciso que el lugar se muestre como centro del mundo. En un espacio organizado jerárquicamente y central reside el jefe del grupo humano y en los sucesivos espacios cuadrados sus vasallos, que comunican con él según sus jerarquías. De la comunión con el centro y jefe adquieren los suyos poder de animación y de cohesión de los espacios. De la frecuencia de la comunicación con el centro procede una recreación rítmica de los espacios. De donde surge que el espacio no es concebible independientemente del tiempo. Esa refección periódica del espacio se cumplía, precisamente, en China, por la visita que el soberano hacía a los espacios de sus vasallos ritual y periódicamente. Pero las provincias o espacios exteriores al centro no se recorrían de una sola vez, sino por partes, de modo que, visitada cada una de acuerdo con los ciclos estacionales, el soberano retornaba al centro, reposaba en él y reemprendía luego la visita de la siguiente. Hacía esto para comunicar realmente las virtudes del centro a todas las partes. La residencia del soberano, ubicada en el centro del imperio, es el edificio denominado Min Tang, que, como el imperio, constituye una imagen del Universo. Consta de un grupo de planta cuadrada, en representación de la tierra y del espacio, que son cuadrados, con un techo redondo, como el cielo y el tiempo, que son redondos. El plano del Ming Tang es también similar al del imperio: hay en él nueve salas, ocho exteriores y una central. En

cada lado del cuadrado de la planta hay tres ventanas, por lo cual suman doce todas las del perímetro. Las doce aberturas corresponden a los doce meses del año y se disponen de la siguiente manera: tres en la fachada oriental figuran los tres meses de primavera; tres en la fachada sur, los tres meses de verano; tres en la occidental, los tres meses de otoño y tres en la norte, los tres meses de invierno. Las doce aberturas corresponden también a las doce divisiones del Zodíaco. Como lo hace en el curso de varios años por las provincias del imperio, en uno solo el emperador cumple dentro del Ming Tang una circumambulación completa en el sentido del movimiento del sol y retorna igualmente a la sala central después de recorrer las de cada lado. Con cada cambio de residencia dentro del edificio inauguraba ritualmente los meses, estaciones y ciclos anuales. Por el cumplimiento de estos ritos se constituía en regulador efectivo del orden cósmico, el cual hacía renacer y reanimarse periódicamente, en virtud de que, mediante su ininterrumpida vuelta al centro, se producía en él o por su intermedio la unión de los influjos celestiales y los terrenales. Pues todo está contenido realmente en el centro, de modo que allí se halla en cierta manera y "arquetípicamente" todo lo que hay en el conjunto del Universo. El centro del centro es el propio soberano, quien cumple así la función de "hombre verdadero" y de "mediador" entre el Cielo y la Tierra.

En la antigua Irlanda no había nueve reinos, sino cinco, uno de los cuales era central: el reino de Mide o del "Medio". Sin embargo, un singular vaso o escudilla vikinga de origen irlandés parece indicar que también conocían el simbolismo del cuadro dividido en nueve partes los irlandeses. Se trata del vaso denominado de Micklebostad. Está decorado con una figura muy estilizada, cuyo tórax y abdomen está formado por un cuadro dividido en nueve cuadrados menores: uno central y ocho sobre los lados. El central se destaca de los restantes porque tiene una incrustación de cristal negro redonda y concéntrica y cuatro incrustaciones más muy pequeñas sobre las diagonales. Los cuatro cuadrados construidos sobre los lados del central forman una cruz muy evidente, porque están decorados con pares de ángulos invertidos entre sí esmaltados de color amarillo. Los cuatro cuadrados restantes, construidos sobre los vértices del central, se distinguen con claridad de todos los demás por su taracea ajedrezada de cristales negros. La intención de representar un esquema como el de la planta de la nave de Utnapishtim o del Ming Tang no deja lugar a ninguna duda. Menos evidente es, con todo, la relación que tiene este símbolo con la figura antropomórfica del vaso. Sin embargo, su sentido resulta con claridad, si se tiene en cuenta que en la mitología nórdica el mundo procede de las partes de un gigante primordial muerto y despedazado por un dios soberano. El cuadrado envolvente con sus subdivisiones internas bien puede representar el mundo con sus nueve partes o los nueve mundos componentes del Universo que van a surgir del cuerpo del gigante primordial de la figura antropomórfica. Las referencias a nueve mundos y a un mundo central, aunque acaso sin conexión entre sí, son relativamente frecuentes en los textos mitológicos nórdicos. En las *Eddas* se afirma, por ejemplo, que en la mora del centro del mundo, el Asgard, lugar de residencia de los dioses soberanos, Odín se sienta en

el Hlidskjálf o "Torre de Observación" para contemplar desde ella todos los mundos, para conocer omniscientemente todas las cosas y para gobernarlo todo.

En resumen: el milenario símbolo que acabamos de ejemplificar está siempre en conexión con la idea de la generación de un mundo o universo o con la de la regeneración y renovación de uno antiguo. La instauración o restauración de un orden universal se produce por la participación de sus partes exteriores de la virtud del lugar central, donde la Tierra entra en comunión con el Cielo. Por ese centro el mundo divino infunde en el humano del tiempo y del espacio la animación y reanimación benéfica que sólo puede proceder de él.

Si, como creemos, el simbolismo de la huerta y Torre de Apolidón puede ser reconstruido de acuerdo con los atributos geométricos y numéricos de los modelos precedentes, pues participa como ellos de la forma cuadrada de la planta y de la subdivisión en nueve partes, ahora explicada, también debe acompañar al simbolismo de la Torre una específica función propia manifiesta en los acontecimientos que tienen relación con ella. Y ello ocurre, en efecto, porque la Torre llega a ser en cierto momento el punto de reunión y convergencia de todos aquellos hombres y reinos hasta entonces separados y dispersos o enfrentados entre sí. Pero no sólo esto: en esta Torre se consuman los vínculos matrimoniales de todos los señores y señoras actuales y futuros de casi todos los reinos del mundo conocido. El proceso de anudamiento de los vínculos de los reinos cercanos y distantes del mundo conocido con la Insula Firme comienza en el momento mismo en que Amadís conquista su señorío. Dicen los de la IF, cuando ello ocurre; que ven cumplido lo que mucho habían deseado: "Haver cobrado tal señor con quien esperavan ser bienaventurados y señorear desde allí otras muchas tierras" (II, 44, 368 b). Sin embargo, Amadís no es un conquistador de tierras extrañas. Cuando sale a recorrer el mundo exterior va sumando por su virtud y obras amigos y aliados agradecidos, y los agrega a los que ya se había ganado sin salir de la Gran Bretaña.

Con el viaje a Constantinopla Amadís inaugura una nueva era en la costumbre de las relaciones entre tierras y reinos. Quedan obligados a él el rey Tafinor de Bohemia, la reina Grasinda, cuyos dominios orientales ignoramos, y el propio emperador de Constantinopla, además de Arquisil, que habrá de serlo de Roma. El catálogo de sus aliados en la guerra contra el rey Lisuarte nos muestra la extensión de este nuevo mundo de Amadís: Gaula, Bohemia, Sobradisa, la tierra de don Bruneo de Bonamar, Irlanda, España, Escocia, la tierra de la reina Grasinda, Constantinopla, la propia Insula Firme. Terminado el combate, Arquisil, ahora emperador de Roma, reconoce el señorío de Amadís ante Oriana: "—Señora, yo soy el que se devo humillar ante os y ante vuestro marido, porque él es señor de mi tierra y de mi persona" (IV, 120, 1187 a). Ahora el eje del mundo humano no pasa por Inglaterra y Roma, sino por la Insula Firme y Constantinopla. Todos los reinos y tierras humanos y cristianos quedan inscriptos en este ámbito nuevo. De todos pasa a ser centro la Insula Firme,

misteriosamente humanizada por Apolidón, sabio y fuerte en armas y futuro emperador de Constantinopla. Restaurada la paz entre Amadís y los suyos y los del rey Lisuarte y el emperador de Roma por causa de Esplandián, y consumados los matrimonios en la Torre de Apolidón, salen de la Insula Firme los amigos de Amadís para ocupar sus reinos antiguos y los recién adquiridos y para ganar otros nuevos que habrán de anudar a la Insula Firme. La vinculación del mundo conocido y humanizado llegará a su término cuando Esplandián herede sus extremos: Inglaterra y Constantinopla. "Quando la reyna Brisena vio tantos cavalleros y tantas dueñas y donzellas de tal alta guisa, a quien ella muy bien conocía y sabía dó llegava su gran valor, y que todos estavan a la voluntad y ordenança de Amadís, fue tan espantada que no sabía qué dezir. Y fasta allí bien pensava que en el mundo oviesse ygual casa ni corte a la del rey su marido; pero visto esto que vos digo, no figurava su estado sino de un baxo conde. Y mirava a todas partes y vía que todos andavan tras Amadís y lo acatavan como a señor, y el que más cerca dél yva se tenía por más honrrado, y doquiera qu'él yva yvan todos. Maravillávase cómo pudo ganar tal alteza un cavallero que nunca alcançó sino armas y cavallo" (IV, 123, 1217 a). Es la maravilla del llamado a inaugurar un mundo nuevo. De ello es símbolo, figura y síntesis, la Torre de Apolidón.

Amadís, como Noé, Moisés, Vishnú y tantos otros, pasa las aguas en un pequeño recipiente, para generar un mundo nuevo. *Amadís Sin Tiempo* no quiere significar solamente 'sin tiempo', sino 'sin tiempo y sin espacio'. Amadís, como caballero movido por el amor, con su caballería genera un espacio nuevo y heterogéneo que en cada victoria se extiende y sustituye el espacio viejo caótico y sin forma. Este espacio viejo caótico y sin forma es el ámbito de los gigantes y de los soberbios, de los sin ley o que siguen las crueles leyes antiguas y de los que imponen "costumbres" malvadas a la tierra. Espacio nuevo con forma es el de la ley nueva, de la justicia caballeresca, de la "costumbre" buena, porque emanan del amor. Es también el del amor leal (y aquí reside el misterio de la ausencia de Galaor de los acontecimientos decisivos, no en otra cosa), del amor del buen señor y buen vasallo, del amor universal entendido como la amistad sincera, desinteresada y agradecida que el héroe engendra en los corazones de los beneficiarios, redimidos o vencidos, de su caballería. Al cabo de su carrera debemos dar a Amadís el nombre de Amadís Con Tiempo y Con Espacio, es decir, con tiempo y espacio nuevos. El Amadís pobre y desvalido del arca resulta en el Amadís poderoso y rico en amor y amistad de la Torre de Apolidón. La esencia de una poética de la obra literaria caballeresca consiste en la transformación del espacio-tiempo viejo y en la ganancia y aumento del espacio-tiempo nuevo por los actos de un héroe a quien mueve el amor. Y el fin del amor en esta genuina poética caballeresca es promover al héroe, y por él a los hombres, a ese espacio-tiempo nuevo. El simbolismo de la Torre de Apolidón estaba, pues, implícito en el del arca y en el de los viajes y victorias del héroe, de tal modo, que si en el *Amadís* primitivo no se hubiese hecho explícito, su explicitación sólo habría dado cumplimiento a la indefectible lógica del símbolo, comprendida y respetada por un autor sabio.

II. Origen de la Torre de Apolidón del Amadís de Gaula

Con el progreso de la investigación se han ido señalando diversas fuentes del *Amadís de Gaula*. La materia artúrica de la *Vulgata*, sin embargo, es la que en mayor proporción interviene en su construcción. El estudio del *Lancelot* en relación con los cuatro primeros libros, y de éste y la *Queste* para el cuarto y las *Sergas de Esplandián*, sobre todo, no han rendido todavía los frutos que pueden esperarse de ellos.

Casi todos los edificios del *Amadís*, por ejemplo, tanto en forma cuanto en sentido, proceden del *Lancelot*. El Castillo Tenebroso, el Arco de Leales Amadores y la Cámara Defendida participan evidentemente del esquema geométrico fundamental del triple recinto. Del mismo modo, pero con menor evidencia, lo hace la Torre de Apolidón. Es el mismo esquema que reconocemos en la Dolorouse Garde ganada por Lancelot, que consta de dos murallas defendidas y un castillo interior; de la Torre Dolorosa, con tres murallas y jardín y torre interiores; de Ascalón el Tenebroso y de su manasterio. La Casa de los Doce Gigantes del Amadís recuerda, de otro lado, la Tumba Ardiente del *Lancelot* y la *Queste*. En todos los casos, las formas y simbolismos de estos edificios son de carácter religioso tradicional.

La Torre de Apolidón del Libro IV del *Amadís* presenta un interés muy especial para el conocimiento de las fuentes, la historia del texto, la forma y el sentido de la obra española. Leemos el pasaje correspondiente en la edición de E. B. Place de la impresión de 1508 de Zaragoza:

> Assí como oys entraron en la ínsola por el castillo, y lleuaron aquellas señoras con Oriana a la torre de la huerta, donde don Candales les auía fecho aparejar sus aposentamientos, que era la más principal cosa de toda la insola, que ahunque en muchas partes della ouiesse casas ricas y de grandes lauores, donde Apolidón auía dexado los encantamientos que en la parte segunda más largo lo recuenta, la su principal morada, donde más contino su estancia era [era] aquella torre. Y por esta causa obró en ella tantas cosas y de tanta riqueza que el mayor emperador del mundo no se atreuiera ni emprendiera a otra semejante fazer. Auía en ella nueue aposentamientos de tres en tres a la par, vnos en cima de otros, cada vno de su manera; y ahunque algunos dellos fuessen fechos por ingenio de hombres que mucho sabían, todo lo otro era por la arte y gran sabiduría de Apolidón tan estrañamente labrado que persona del mundo no sería bastante de lo saber ni poder estimar, ni menos entender su gran sotileza. Y porque gran trabajo sería contarlo todo por menudo, solamente se dirá como esta torre estaua assentada en medio de vna huerta que era cercada de alto muro de muy fermoso canto y betún, la más fermosa de árboles y otras yeruas de todas natura, y fuentes de aguas muy dulces, que nunca se vio. Muchos árboles auía que todo el año tenían fruta, otros que tenían flores fermosas. Esta huerta tenía por de dentro pegado al muro vnos portales ricos cerrados todos con redes doradas desde donde aquella verdura se parescía y por ellos se andaua todo al derredor sin que salir pudiessen dellos sino por algunas puertas. El suelo era losado de piedras blancas como el cristal y otras coloradas y claras como rubís, y otras de diversas maneras, las quales Apolidón mandara traer de vnas ínsolas que son a la parte de Oriente donde se crían las piedras preciosas y se fallan en ellas mucho oro y otras cosas de las que acá en las otras tierras pares-

cen, las quales cría el gran feruor del sol que allí contino fiere; pero no son pobladas saluo de bestias fieras, de guisa que fasta aquel tiempo deste gran sabidor Apolidón, que con su ingenio fizo tales artificios en que sus hombres sin temor de se perder pudieron a ellas passar, donde los otros comarcanos tomaron auiso, ninguno antes a ellas auía passado; assí que desde entonces se pobló el mundo de muchas cosas de las que fasta allí no se auían visto, y de allí ouo Apolidón grandes riquezas. A las quatro partes desta torre ven.an de vna alta sierra quatro fuentes que la cercauan, traydas por caños de metal, y agua dellas salía tan alto por vnos pilares de cobre doradas, y por bocas de animalias, que desde las ventanas primeras bien podían tomar el agua, que se recogía en vnas pilas redondas que engastadas en los mismos pilares estauan. Destas quatro fuentes se regaua toda la huerta (IV, 967-969).

La Torre de Apolidón recibe distintos nombres: *torre* (1, IV. c. 84, pp. 967-969; IV, 106, 1077; etc.), *castillo* (IV, 97, 1032-4; IV, 121, 1199) y *alcázar* (Sergas, 24, 430b). No se trata, pues de un solo 'edificio fuerte más alto que ancho', como parece haber entendido el editor de la impresión de Venecia, de 1533 por incomprensión del texto, sino de un conjunto de ellos, nueve en total, según se expresa al respecto. Si no existiese esta evidencia, bastaría para confirmarlo el común uso de la lengua (llamamos Torre de Londres a un conjunto de edificios, por ejemplo) o la imitación de la lengua literaria francesa. En el *Lancelot* son equivalentes, según sus contextos, *castel, forteresce, tor, mestre forteresce* y *mestre tor*. Los nueve edificios o *aposentamientos* en cuestión no se disponen, en consecuencia, en un plano vertical, sino en uno horizontal. Si consideramos que de acuerdo con un uso normal del castellano medieval la frase de preposición *en cima de* significa 'al cabo de', 'al término de' y no 'sobre', debemos entender que el texto "nueue aposentamientos de tres en tres a la par, vnos en cima de otros" refiere una distribución en sentido lateral y anterior-posterior: tres junto a tres y éstos junto a otros tres, es decir, tres detrás de tres y otros tres detrás. Se define de esta manera un cuadrado con ocho edificios sobre los lados (cuatro en los ángulos y cuatro en los medios) más uno en el centro.

No hay en el *Lancelot* ningún edificio de características similares. En esto se muestra el *Amadís* independiente del texto francés. Además, con la excepción del que vamos a proponer como fuente del Amadís, no conocemos en la literatura europea clásica o medieval caso semejante. En un trabajo del año 1987 demostramos que tanto la forma cuanto el simbolismo de la Torre de Apolidón corresponden con exactitud a un tipo tradicional antiguo difundido en varias civilizaciones orientales. En efecto, la planta de la Torre puede identificarse sin dificultad con la de la nave de Utnapishtim, el Noé súmero-babilónico del *Poema de Gilgamesh*, o con el Ming T'ang, residencia principal de los emperadores de la antigua China. Con el progreso de nuestra investigación hallamos cierta dificultad en probar la exacta correspondencia con la torre escalonada *zikkurrat* de la tradición babilónica, aunque como se sabe es una reproducción cultual de la nave de Utnapishtim. También somos menos optimistas con respecto a los casos de las tradiciones céltica y germánica nórdica. A pesar de que es preciso atribuir a la tradición céltica la forma del triple recinto de los edificios de la materia de Bretaña, de la cual, sin embargo, tam-

bién ofrecen testimonios claros textos clásicos como el *Critias*, de Platón, y a pesar de que los celtas conocieron el simbolismo del número nueve, éste se representaba sobre todo mediante la rueda de ocho rayos y las figuras octogonales y no sabemos que construyeran edificios con planta de nueve partes. Por lo que toca a la tradición nórdica podemos decir que los nueve mundos mencionados reiteradamente en las *Eddas* poseen una identidad por demás discutible. Dos extremos de su interpretación hay que considerar. Por un lado, una correspondencia más o menos precisa con los mundos o esferas de la tradición clásica como aparecen en la *República* y el *Timeo*, de Platón, en el *Somnium Scipionis*, de Cicerón e incluso en el famoso pasaje "noviens Styx interfusa coercet", del Libro VI de la *Eneida*, si se supone que el noveno mundo e ínfimo es la tierra o el Hel de las *Eddas*. De un análisis del poema *Alvissmal* hemos deducido que incluso la noción de los nueve mundos es imprecisa, puesto que el autor parece referirse a sólo siete, aunque insista en que lo hace a todos. Por otro lado, también hay quien sostiene que el número nueve de los mundos es un número "místico" sin designación real. En todo caso, el cuadrado o planta de nueve no aparece, hasta donde sabemos, entre los germanos nórdicos.

Pero como compensación de estos inconvenientes hemos descubierto que el cuadrado o planta de nueve de la Torre de Apolidón es idéntico a una de las dos formas básicas de la planta del tempo hindú: la del cuadrado de cuatro y la del de nueve. Todo esto parece confirmar un hecho muy importante relacionado con nuestra tesis: que la forma y su simbolismo no son europeos, sino asiáticos, y que han llegado al *Amadís* desde Oriente. Cómo ha ocurrido es lo que a continuación intentaremos demostrar.

De todos los relatos de viajeros europeos medievales a las partes de Oriente el que mayor posibilidad de ser fuente del pasaje sobre la Torre de Apolidón tiene es el de Marco Polo. Por tres razones: 1º) porque el texto poliano contiene una descripción de un edificio que se ajusta con exactitud a las partes de la Torre; 2º) porque otros pasajes del texto poliano precisos o difusos aparecen remedados en el *Amadís;* 3º) por un cierto influjo de la figura política, religiosa y caballeresca del Gran Can Cublai según la representa Marco Polo en la conformación del personaje Amadís de Gaula.

Aunque la transmisión del texto poliano, que se ha conservado en más de ciento cincuenta manuscritos distintos, es tema de extraordinaria complejidad, es necesario que refiramos algunos pormenores de varias redacciones para confirmar la difusión en España del libro de Marco Polo y la probabilidad de su conocimiento por un autor del *Amadís*, aunque, como se ve, lo primero no es imprescindible desde que tal conocimiento también pudo haberse producido fuera de la Península. Marco Polo estuvo en Oriente entre los años 1271 y 1295, casi veinticinco años. Prisionero de los genoveses en un combate ocurrido en 1298 o 1296, dictó, según se dice, sus experiencias orientales a un compañero de cárcel, Rustichello de Pisa, escritor profesional de segundo orden de literatura caballeresca en francés, cuya intervención en la redacción parece haber sido de escasa magnitud. La lengua utilizada fue la *langue d'oil* mechada de

italianismos, sobre todo toponímicos. La redacción lingüísticamente más fiel del dictado de Polo aparece en el manuscrito francés 1116 de la Biblioteca Nacional de París, que es al mismo tiempo el códice más antiguo de la trasmisión textual, puesto que se remonta a los primeros años del siglo XIV. Muy pocos años posterior es una versión latina contenida en un hoy perdido códice Ghisi utilizado por Juan Bautista Ramusio en su edición de 1559 de una colección de relatos de viajeros y descubridores. La redacción de este códice es idéntica a la del manuscrito latino "zeladiano", de la Biblioteca de la Catedral de Toledo. La crítica moderna ha descubierto en esta familia una redacción más correcta y completa del texto poliano que la representada por el ms. fr. 1116 mencionado. Pero por lo que sabemos, la más famosa y difundida de las versiones latinas, la de Fray Francisco Pipino de Boloña, fue también la mejor conocida en España. Este Pipino fue un monje dominico autor de un *Chronicon* y de un relato de un viaje a Tierra Santa. En uno de los dos Capítulos Generales de la Orden tenidos en Boloña, el de 1302 o el de 1315, recibió el encargo de traducir al latín el texto de Marco Polo. Se valió de un manuscrito véneto considerado entonces como el original y dio término a su obra en 1320. La finalidad de la traducción era la de difundir en gran escala el conocimiento de las cosas de Oriente necesario para las misiones de evangelización que desde toda Europa iban a concurrir a aquellas regiones. El éxito fue inmediato y extraordinario, tanto, que de esta versión se conversaron 58 mss. La imprenta la recogió en Amberes, en 1485. En Aragón, uno de cuyos monarcas, Jaime I, ya había tenido contactos diplomáticos con Oriente y con los tártaros desde 1267, fue conocida y utilizada ampliamente, aunque las menciones de Marco Polo registradas pertenecen al último tercio del siglo XIV. Sin embargo, no parece haber tenido tanta buena fortuna en Castilla, ni en Portugal, por lo menos durante el siglo XIV.

La Península Ibérica produjo tres versiones autóctonas. De la redacción francesa original se hizo después de 1330 una abreviación traducida al catalán en fecha incierta y de este arquetipo, hoy perdido, procedieron una copia catalana, una traducción francesa y, por último, la aragonesa de Juan Fernández de Heredia, realizada entre 1377 y 1396. Este texto aragonés, imperfectamente editado a principios de siglo, fue reeditado recientemente en los Estados Unidos por John J. Nitti.

Ofrecemos a continuación los pasajes del texto aragonés y del de Pipino, concernientes al palacio del Cublai Can, en cuya descripción creemos haber hallado la fuente literaria de la Torre de Apolidón.

En el capítulo XV de la versión aragonesa leemos:

> En aquest ciudat de Guambalech sta el grant chan iii meses del anyo, es assaber: deziembre, ienero, febrero. Et ay vn grant palaçio muyt bello que es fecho de iiii cayres et cascun cayre tiene vna legua, assi que el tiene todo iiii leguas de torno, el qual es muyt bien murado. Et el muro es bien amplo et alto bien x passas et es todo blanco. En cascuno destos cantones ya vn bell palaçio et otro en el medio de cascun canton. Et en medio de aquesti murado ya vn otro grant palaçio, que

es todo pleno de armas; et assi mismo, cada vno de los otros palacios son plenos de diuerssas cosas que sieruen a guerras. Et en el vn cayre desta murala, es assaber, esta enta la part del mig iorn, ya y chicas puertas et en medio ya vna grant que no se abre iamas sino quando el grant chan hi quiere entrar o sallir et tantost se tanca. Et a cascuna part desta puerta ya otras dos chicas puertas por do entran et sallen las otras gentes, et a cascun canton —deues medio dia— ya vna puerta comuna por do entran et sallen todas las gentes. Et dentro aquesti muro ya vn otro, en do ya viii cambras, vna sobre otra, plenas de armas. Assi mismo a la part de medio dia ya otras v puertas semblantes de aquellas del murado de fuera. Et en cascun cayre ya vn portal qui es tancat.

Et en medio del muro es el palacio del senyor, que es mayor que ninguno de los otros qui ya ni que ningun hombre sapia al mundo. Et es todo plano, muyt bello, et es bien x canas de alto; et las cubiertas son de oro et de azur et de otros colores muy resplandientes, todo enuernizado, assi que es tan luzient que apenas lo puede hombre guardar quando faze sol, car assi es pintado de fuera como de dentro. Aquesti palaçio es tan grant que mas de x mil perssonas hi pueden comer.

Et entre el vn muro et el otro si ya muyt bellos prados et herbages et arbores de diuerssas maneras, et otro si hi ha de diuerssas bestias saluages, speçialment de aquellas en que se faze el almesech. Et todas las carreras por do hombre entra et salle son muradas.

Et en el canton que es enta el maestre ya vn grant ya vn grant stanyo de agua en do ya diuerssas maneras de pex, de do pescan poral senyor quanto ende quiere, el qual es muy buen pex por tal como por medio del stanyo passa vn grant rio de agua dulz, la qual hi fue leuada por fuerça. Do entra et do salle el rio en el stanyo ya rexas de fierro por tal que los pexes nonde puedan sallir.

Et ha vna legua luent de aquesti palaçio fizo fer el senyor por fuerça vna montanya de tierra que ha bien o passas de alto et de redondo bien mil, la qual montanya es plena de diuersos arbores en los quales troba hombre fruyta todo el anuyo et no [...] la fulla todo el anyo. Et en somo del mont ya vn bel palaçio todo verde que es muyt bella cosa a veyer (Ed. Nitti, pp. 20, 22-21, 16).

Transcribimos a continuación del texto del Capítulo IX del Libro Segundo de la versión de Pipino como lo ha traducido J. Gil:

Durante tres meses, a saber, diciembre, enero y febrero, el rey Cublay reside sin interrupción en la ciudad regia, en la cuidad regia, en la cual se alza el palacio real, que es de esta traza. En primer lugar su circunferencia abarca cuatro millas, de suerte que cada uno de sus cuatro lados mide una milla. La muralla del palacio es de gran grosor, y de diez pasos de altura; su fachada exterior está pintada por todas partes de blanco y rojo. En cada esquina de la muralla se levanta un palacio grande y hermoso; igualmente hay otro palacio en el centro de cada fachada de las murallas principales, de manera que hay en todo el contorno ocho palacios. En éstos se guarda el aparato y las armas de guerra, a saber, arcos, flechas, aljabas, espuelas, sillas, frenos, cuerdas de arco y demás pertrechos pertinentes al combate; en cada palacio se conservan sólo armas de una clase. La fachada del palacio que mira al mediodía tiene cinco puertas, de las cuales la central es mayor que las demás y no se abre jamás, salvo para la entrada o la salida del soberano, pues nadie puede cruzar por ella excepto el rey; pero tiene dos puertas menores laterales por las que pasan los que acompañan al monarca. Las tres restantes fachadas están provistas de una única puerta en su centro, por la que puede entrar libremente quienquiera.

Detrás de los palacios susodichos situados en el fachada, corre a la distancia oportuna otro muro a la manera del anterior que contiene igualmente ocho palacios, en los que se guardan otros aprestos y enseres preciosos y joyas del gran rey. En el centro del espacio interior se encuentra el palacio real: carece de terraza, pero su pavimento sobresale diez palmos del suelo del exterior. Su techo es muy alto y está primorosamente pintado. Las paredes de las salas y de las habitaciones están todas recubiertas de oro y de plata y en ella se encuentran hermosas pinturas y cuadros con historias de batallas.

En la sala mayor se sientan a la mesa al mismo tiempo alrededor de seis mil hombres. Detrás de las murallas susodichas y entre los mencionados palacios se extienden amenos jardines, cubiertos de praderas y arbustos silvestres de sabrosísimos frutos. Pueblan los vergeles muchos animales salvajes, a saber, ciervos blancos, los bichos en los que se encuentra el almizcle, de los cuales se ha hablado en el libro primero, cabras, gamos, veros y otros muchos animales a maravilla. En la parte de la sala que da al alquilón se extiende junto al palacio un estanque en el que se crían muchos y exquisitos peces, que se llevan allí de otras partes; de éstos puede elegir el rey según le plazca. Al estanque lo atraviesa un río, a cuya entrada y salida están puestas rejas de hierro, para que los peces no puedan escapar. Fuera del palacio y a una legua se eleva un montecillo de cien pasos de altura y de una milla de circunferencia, sembrado de árboles cuya hoja siempre verdea (Ed. Gil., pp. 74-76).

Señalamos las siguientes semejanzas evidentes entre la descripción de la Torre de Apolidón y la del Palacio del Gran Can: 1º) en ambos casos el conjunto consta de dos partes: muro que separa del mundo exterior y edificio central; 2º) muro exterior cuadrangular y alto, aunque con ocho dependencias en el perímetro del de Cambaluc; referencias a aspectos constructivos u ornamentales (canto y betún; colores); 3º) edificio central constituido por nueve partes agrupadas en cuadrado de tres en tres, ocho en el perímetro y una en el centro, aunque las del palacio de Cambaluc están adosadas a un muro interior; 4º) huerto entre muro exterior y edificio central poblado por árboles de diversas clases ornamentales y frutales; 5º) obras hidráulicas de distintas clases en el huerto (fuentes; lago). En la descripción del *Amadís* se añade una referencia a las piedras preciosas que Apolidón hizo traer de unas islas de Oriente pobladas de bestias feroces. Se trata de un lugar común en la literatura medieval, pero también presente en el libro de Marco Polo. Otras redacciones del texto poliano, como la del códice Ghisi o la del zeladiano, brindan detalles suplementarios que podrían explicar la existencia de un claustro adosado al muro exterior de la Torre de Apolidón. En efecto, se agrega en la edición de Ramusio sobre el solado en que se asienta el palacio central y sobre otras partes del conjunto:

Il pavimento dove è fondato [el palacio] è più alto della terra dieci palmi, e a torno vi è un muro di marmo egual al pavimento, largo per due passa, e tra il muro è fondato il palazzo, di sorte che tuttto il muro fuor del palazzo è quasi come un preambulo, pel quale si va a torno a torno passeggiando, dove possono gli uomini veder per le parti esteriori. E nell'estremità del muro di fuori e un bellisissimo poggiolo con colonne, al quale si possono accostare gli uomini (Il Milione, p. 214).

El "poggiolo con colonne" parece haber sido imitado con los "portales ricos" del *Amadís*, y el "muro di marmo" por el cual se puede ir "a torno a torno passeggiando" y desde donde pueden los hombres "veder per le parti esteriori" es semejante a los portales "desde donde toda aquella verdura [de la huerta] se parescía, y por ello se andaua todo al derredor sin que salir pudiessen dellos". Los "portales cerrados" están explícitos en el texto aragonés.

Creemos que en el Libro II del Amadís hay otro pasaje que imita el texto poliano. Amadís y Oriana deben pasar una prueba de lealtad de amor que propone un sobrino de Apolidón. Amadís debe extraer una espada ardiente de una maravillosa vaina de hueso. El origen de este hueso se explica de la manera siguiente:

> Entre Tartaria e Yndia ay vn mar tan caliente que hierue assí como el agua sobre el fuego, y es todo verde, y dentro de aquella mar se crían vnas serpientes mayores que cacodrilos, y tienen alas con que buelan, y son tan emponçoñadas que las gentes fuyen dellas con temor; pero algunas vezes que muertas las hallan, précianlas mucho, que son muy prouechosas para melezinas; y estas serpientes tienen vn huesso desde la cabeça hasta la cola, y es gruesso que sobre él es formado todo el cuerpo, assí tan verde como aquí lo vedes en la vayna y su guarnimiento; y porque fue criado en aquella mar feruiente, ninguno otro fuego lo puede quemar (II, 469).

Este texto resulta en realidad de una fusión de un pasaje de la *Queste*, la descripción de la espada de David que hereda Calaad, con una noticia que Marco Polo da de su paso por Yunnan, provincia china al Norte del actual Vietnam. El pasaje de la redacción de Pipino dice lo siguiente:

> En esta tierra se encuentran grandísimas serpientes: muchas de ellas tienen diez pasos de longitud y xiv palmos de grosor en cerco. Cada una de estas grandes serpientes tiene junto a la cabeza dos piernas carentes de pies, pero en su lugar tiene una garra a modo de león [...] La serpiente susodicha se guarece de día en cavernas subterráneas a causa del calor [....] Los cazadores durante el día hincan aquí y allá debajo de la arena muchas y fuertes estacas, en cuyo extremo están clavadas espadas de acero muy puntiagudas que recubren después de arenas para que no las pueda ver la serpiente. Así, cuando pasa de noche el ofidio se arroja según su costumbre sobre el arenal y, al clavarse en su ímpetu el hierro oculto y agudo, muere en el acto o recibe una herida gravísima. Entonces sobrevienen los cazadores y la rematan, si es que vive todavía; en primer lugar extraen su hiel, que venden a subido precio por su gran valor medicinal, ya que el que sufre la mordedura de un perro rabioso y bebe de ella el precio de un dinero pequeño sana por completo; asimismo, la mujer que se encuentra en los dolores del parto y toma un poco de ellas queda fuera de peligro, y el que padece un apostema, si unta el lugar enfermo con ella, se cura perfectamente en pocos días (pp. 103-4).

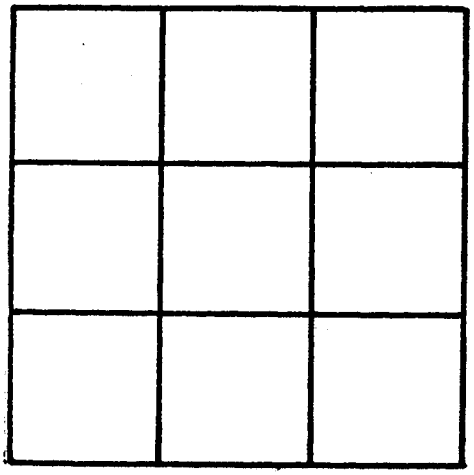
Determinamos las siguientes correspondencias externas e internas entre los dos pasajes: 1º) la ubicación entre Tartaria e India corresponde con exactitud y es explicación de la mencionada del texto poliano; 2º) el nombre *cocodrilo* del *Amadís* comenta con exactitud la clase de animal aludida por M. Polo; 3º) en ambos casos se expresa la utilidad medicinal del animal; 4º) en los dos los

hombres se aproximan a la serpiente cuando la ven muerta; 5º) alusión al calor del medio; 6º) los dos pasajes del Amadís, éste y el de la torre, se relacionan con el mismo personaje: Apolidón.

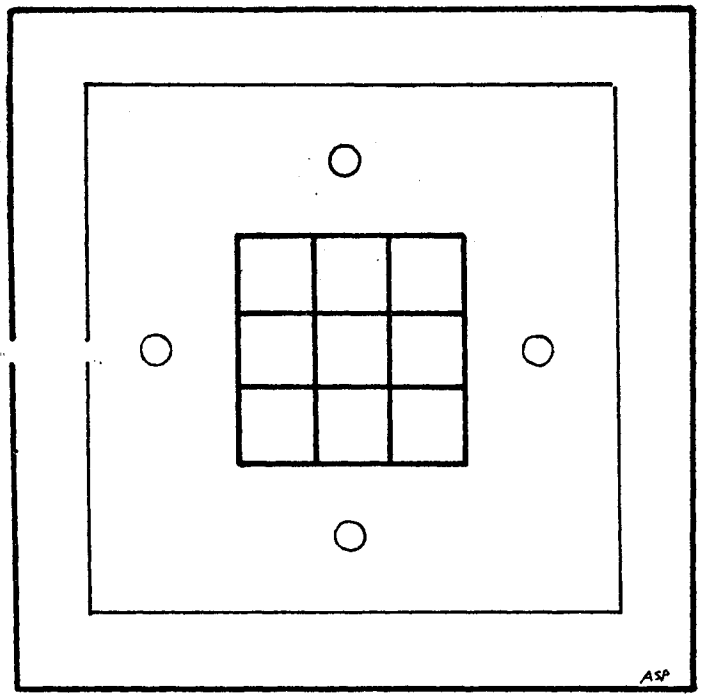
Estas correspondencias y las establecidas anteriormente, sean imitación o reminiscencia del libro de Marco Polo, no proceden indistintamente, sin embargo, de cualquiera de sus versiones. El tema de las serpientes no está en el texto aragonés, ni el del pasadizo que rodea el palacio del Can en el de Pipino. De donde surge que acaso la fuente esté más próxima a la redacción franco-italiana, o a la ghisiana o zeladiana, y que pueda identificarse con alguna de éstas. Pero con los escasos medios de que disponemos nada definitivo podemos afirmar sobre este punto. La importancia que para el conocimiento de la historia del texto del *Amadís* y sobre todo para la datación de su composición primitiva tiene la verificación de tal dependencia es evidente.

En cuanto a cierta semejanza entre la presentación del personaje Amadís y la del Gran Can Cublai tan admirado por Marco Polo, constreñidos como estamos por espacio y tiempo, sólo podemos decir que ambos por sus caballerías han llegado a ser centros y cabezas de sus respectivos mundos o imperios. Claro está que estos imperios son de distinta naturaleza, porque distinta es también la causa profunda que los genera. La causa del "imperio" virtual de Amadís, que culmina en el real de Esplandián necesariamente, es una peculiar forma del amor, o amistad, que supera el marco del tan mentado amor cortés. Aquí radica el sentido genuino del *Amadís*. Con este sentido genuino y hondo está estrechamente ligado el simbolismo de la torre y el de los nueve caballeros y sus nueve matrimonios. Sea que el tema se estudie desde la perspectiva del simbolismo religioso tradicional o de la historia de las religiones, sea que se lo haga considerando influjos poco conocidos como el de la teología escatológica de la historia de un Joaquín de Flor, lo cierto es que la forma y número de la torre junto con el número de los caballeros refieren inequívocamente una teoría de la renovación del universo y de la historia y un gobierno del mundo desde el centro por donde se produce el influjo del Cielo en la Tierra.

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



"Auia en ella nueue aposentamientos de / tres en tres a la par vnos en cima d'otros ca / da unno de su manera" (*Amadís* IV 84 = Zaragoza, 1508, fol. ccvi 11. 9-11a).



"esta torre estaua assentada en medio de vna / huerta: era cercada de alto muro de muy fer naturas: y fuentes d' / aguas muy dulces *que* nunca se vio: muchos ar / boles auia *que* todo el anno tenian fruta: otros *que* / tenian flores fermosas: esta huerta tenia por d' / dentro pegado al muro vnos portales ricos / cerrados todos con redes doradas" (*Amadís* IV 84 = Zaragoza, 1508, fol. ccvi 11. 19-27a).

BIBLIOGRAFÍA

ALFONSO X, REY DE CASTILLA, *Lapidario*. Texto íntegro en versión de María Brey Mariño, Madrid, Castalia, 2ª ed., 1970 ("Odres Nuevos").

Amadís de Gaula, en *Libros de caballerías*, con un discurso preliminar y un catálogo razonado por D. Pascual de Gayangos, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1931 (1ª impresión 1858), (Biblioteca de Autores Españoles, t. XL).

Amadís de Gaula = Los quatro libros del virtuoso cauallero Amadís de Gaula: complidos (Zaragoza: Coci, 1508). Edición, comentarios y notas de E. B. Place, 4 vols., Madrid, CSIC, t. I-1959 (reimpresión aumentada 1971), t. II-1962, t. III-1962, t. IV-1969

Amadís de Gaula, Introducción y versión de Ángel Rosenblat. Adiciones a la Introducción de A. Rosenblat, por Alicia Redondo Goicoechea, Madrid, Castalia, 1987.

J. B. AVALLE-ARCE, "El arco de los leales amadores en el *Amadís*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VI (1952), pp. 149-156.

J. B. AVALLE-ARCE, "El Amadís primitivo", en *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, VI (1977), pp. 79-83.

J. B. AVALLE-ARCE, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

M. BATAILLON, "Acerca de los patagones. *Retractatio*", en *Filología*, VIII (1982), p. 34.

A. V. BEYSTERVELDT, "El amor caballeresco del *Amadís* y el *Tirante*", en *Hispanic Review*, 49 (1981), pp. 407-425.

R. BEZZOLA, *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Paris, Champion, 1968.

T. BURCKHARDT, *Principes et méthodes de l'art sacré*, Paris, Dervy Livres, 1976.

J. M. CACHO BLECUA, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979.

J. CHEVALLIER / A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, 4 Ts., Paris, Ed. Seghers, 1973.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le chevalier de la charreté*. Publié par Mario Roques, Paris, Librairie Honoré Champion, Editeur, 1983.

C. COULSON, "Structural symbolism in medieval castle architecture", en *Journal of the British Archaeological Association*, CXXII (1979), pp. 74-77.

F. F. CURTO HERRERO, *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Juan March, 1976 (Serie Universitaria XII).

D. DEVOTO, "Folklore y política en el castillo tenebroso", en *Textos y contextos*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 202-241.

JAN DE VRIES, *Altgermanische Religionsgeschichte*, 2Bde., Berlin, Walter de Gruyter, Bd. I, 1956, Bd. II, 1957.

— *Altnordisches etymologisches Wörterbuch*, 2Bde. Leiden, E. J. Brill, 1961.

A. DURÁN, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973.

D. E. EISENBERG, *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century*, Londres, Grant and Cutler, 1979 (Research Bibliographies and Checklists 23).

M. ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 2ª ed., 1973 (Punto Omega 2).

— *Traité d'histoire des religions*, Nouvelle édition entierement revue et corrigée. Préface de Georges Dumézil, Paris, Payot, 1974.

— *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1976.

— *El mito del eterno retorno*, Arquetipos y repetición, Madrid, Alianza Editorial, 4ª ed., 1982 (El libro de bolsillo, 379).

Juan Fernandez de Heredia's Aragonese Version of the Libro de Marco Polo, Edited by John J. Nitti, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies Ltd., 1980.

V. FOSTER HOPPER, *Medieval number symbolism*, Its sources, meaning and influence on thought, and expression, New York, Cooper Square Publishers Inc., 1969.

A. GALLINA, "Di un'antica traduzione aragonese del 'Milone'," en *Filología Romanza*, 3 (1956), pp. 296-314.

C. GARCÍA DE LA RIEGA, *Literatura galaica*, El "Amadís de Gaula", Madrid, E. Arias, 1909.

R. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Relación de la embajada de Enrique III al Gran Tamorlán*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.

M. GRANET, *La civilisation chinoise*. La vie publique et la vie privée, Paris, Éditions Albin Michel, 1968.

- *La pensée chinoise*, Paris, Éditions Albin Michel, 1968

R. GUÉNON, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada.* Compilación póstuma establecida y presentada por Michel Valsan, Buenos Aires, Eudeba, 1969.
— *La grande triade, Paris,* Librairie Gallimard, 8me éd., 1957.
— *Le roi du monde,* Paris, Librairie Gallimard, 1958.
W. HAHN, "Die 'neun Welten' der Edda", en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen,* 18 Jg Bd 34, Braunschweig, 1863 (New York/Berkeley, 1967), pp. 439-452.
J. HANI, *El simbolismo del templo cristiano,* Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 1983 (Sophia Perennis 5).
H. HATZFELD, "La décadence de l'amour courtois dans *Le Saintré,* l'*Amadis,* et le *Tirant lo Blanc*", en *Mélanges de Littérature du Moyen Age au XXe. siècle offerts a Mlle. Jeanne Lods,* Paris, École Normale Supérieure des Jeunes Filles, 1978, t. I, pp. 339-350.
K. J. HOLGEN, "Die 'Nine Worthis'", en *Anglia,* 77 (1959), pp. 279-309.
A. HOLTSMARK, *Studier i Snorres Mytologi* (= Skrifter utgitt av Der Norske Videnskaps-Akademi i Oslo, II, Hist.-Filos. Kl,. Ny Serie Nº 4), Oslo, 1964.
COSMAS INDICOPLEUSTES, *Topographie Chrétienne.* Introduction, texte critique, illustrations, traduction et notes par Wenda Wolska-Conus. Préface de Paul Lemerle, Paris, Les Editions du Cerf, 1968.
M. KEEN, *La caballería.* Prólogo de Martín de Riquer, Barcelona, Ariel, 1986.
M. KOMROFF, *Contemporaries of Marco Polo.* Consisting of the *Travel Records to the Eastern Parts of the World of William of Rubruck* (1253-1255); the *Journey of John Pian de Carpini* (1245-1247); the *Journal of Friar Odoric* (1318-1330) and the *Oriental Travels of Rabbi Benjamin of Tudela* (1160-1173), New York, 1928.
S. KRAMRISCH, *The Hindu Temple.* Photographs by Raymond Burnier, 2 vols., Delhi-Varanasi-Patna, Motilal Banarsidass, reprinted 1976.
H. LAMB, *Genghis Khan, emperador de todos los hombres,* Madrid, Revista de Occidente, 1928 (Historia Breve, V).
Lancelot. Roman en prose du XIIIe. siècle. Édition critique avec introduction et notes par Alexandre Micha, 9 Ts., Paris-Geneve, Librairie Droz, t. I, 1978; t. II, 1978; t. III, 1979; t. IV, 1979; t. V., 1980; t. VI 1980; t. VII, 1980; t. VIII, 1982; t. IX, 1983 (pero: t. I del orden real = t. VII de la edición, II=VIII, III=II, IV=II, V=IV, VI = V, VII=VI, t. III de la edic. = versiones cortas. IX = índices y glosario).
P. LE GENTIL, "Pour l'interprétation de l'*Amadis*", en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh,* Paris, CRIEH, 1966; II, pp. 47-54.
W. R. LETHABY, *Architecture, misticism and myth,* New York, George Baziler, 1975.
El Libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón, El libro de Marco Polo, versión de Rodrigo de Santaella. Edición, introducción y notas de Juan Gil, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
MA. R. LIDA DE MALKIEL, "El desenlace del *Amadís* primitivo", en *Estudios de literatura española y comparada,* Buenos Aires, Eudeba, 1969, pp. 149-156 (antes en *RPhil.,* VI [1953], pp. 283-289).
K. LÖWITH, *Meaning in history.* Chicago and London, The University of Chicago Press, 1970.
J. R. MAJER, "Golden Age imagery in the *Amadís de Gaula*", en *Hispanic Journal,* VI-1 (1984), pp. 53-70.
M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela,* 2 Ts., Madrid, Bailly-Bailliere e hijos Editores, t. I, 1905; t. II, 1907.
E. MOCK, "Zur Bewertung des Codex Upsaliensis der Snorra-Edda", en *Pauls Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 49 (1925), pp. 402-414.
SEYYED HOSSEIN NASR, *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines.* Conceptions of nature and methods used for its study by the Ikhwan al-Safa', Al-Biruni, and Ibn Sina, London, Thames and Hudson, revised edition, 1978.
E. NORDEN, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, sechste unveränderte Auflage, 1976.
ODORICO DA PORDENONE, *Relación de Viaje.* Introducción, traducción y notas de Nilda Guglielmi, Buenos Aires, Biblos, 1987.
F. OHLY, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung,* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.
Physiologus Latinus Versio Y, Edited by Francis J. Carmody, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1944.

PLATÓN, *Oeuvres Complétes*. Tome X: Timée-Critias. Texte établi et traduit par Albert Rivaud, Paris, Société d'Éditions "Les Belles Lettres", 4ème. tirage revue et corrigé, 1963.
Platonis Opera. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet. Tomus IV, Tetralogiam VIII continens (=Clitopho, Respublica, Timaeus, Critias). Oxonii e typographeo clarendoniano, MCMLXII.
Poema babilónico de la creación. Enuma Elish. Edición preparada por F. L. Peinado y M. G. Cordero, Madrid, Editora Nacional, 1981.
Poema de Gilgamesh, Edición preparada por F. Lara, Madrid, Editora Nacional, 1980.
MARCO POLO, *Il Milione*. Con un saggio di Anthony Burgess e con le 38 miniature a colori del codice Bodleiano 264. Introduzione e note di Marcello Ciccuto. Milano, terza edizione con nuova introduzione, 1982.
La Quête del Saint Graal, Roman du XIIIe, siècle. Edité par Albert Pauphilet, Paris, 2e. tirage, Librairie Honoré Champion, 1984.
GARCI RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, Edición Juan Bautista Avalle-Arce, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral A 119), 1991.
C. SAMONÁ, "L'Amadis primitivo e il romanzo d'amore quattrocentesco", en *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Nápoles, Armanni, 1962, pp. 451-466.
J. SCUDIERI RUGGIERO, "A propósito del *Amadís sin tiempo*", en *Cultura Neolatina*, XXVIII (1968), pp. 261-263.
B. SIJMONS UND H. GERING, *Kommentar zu den Liedern der Edda*, 1, Hälfte: Götterlieder. Halle a. d. S., 1927 (Germanistische Handbibliothek VII 3, 1. Hälfte).
F. STROM, "Den döendes makt och Odin i trädet", en *Göteborgs Högskolas Årsskrift* LIII (1947), pp. 5-91.
SNORRI STURLUSON, *Gylfaginning*. Texte, Ubersetzung, Kommentar von Gottfried Lorenz. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
— *Textos mitológicos de las Eddas*, Edición preparada por Enrique Bernárdez, Madrid, Editora Nacional, 1982.
A. SUÁREZ PALLASÁ, "Sobre la nave serpiente del *Amadís de Gaula*", en prensa en *Letras* (Buenos Aires, Universidad Católica Argentina).
— "El templo de la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo", en *Letras*, XXI-XXII (1989-1990), pp. 65-74.
M. Tulli Ciceronis De Re Publica librorum sex quae manserunt, Sextum recognovit K. Ziegler accedit tabula, Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri, MCMLXIV.
G. VACCA, "Un manoscritto inedito dei viaggi di Marco Polo", en *Revista Geografica Italiana* 14 (1907), pp. 107-108.
P. Vergili Maronis Opera. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Fredericus Arturus Hirtzel: Oxonii e typographeo clarendoniano, MCMLXIII.
Völuspá. Sigurdur Nordal gaf út. Reykjavik, Helgafell, 1952.
F. WEBER DE KURLAT, "Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*", en *Revista de Literaturas Modernas*, V (1966), pp. 29-54.
G. S. WILLIAMS, "*The 'Amadis' question*", en *Revue Hispanique*, XXI (1909), pp. 1-167.

POST SCRIPTUM DE 1990

A la bibliografía citada citada deben agregarse los siguientes títulos:

1) H. LAMB, *Genghis Khan, emperador de todos los hombres*. Madrid, Revista de Occidente, 1928 (Historia Breve, v). Es una obra importante para explicar el prestigio y admiración que Gengis Kan tenía de parte de muchos europeos latinos y occidentales durante la Edad Media, y para determinar desde el punto de vista hermenéutico las causas por las cuales se utilizó el símbolo de la Torre de Apolidón en el *Amadís de Gaula* y se gestó un personaje como Amadís.

2) COSMAS INDICOPLEUSTES, *Topographie Chrétienne*. Introduction, texte critique, illustration, traduction et notes par Wenda Wolska-Conus. Préface de Paul Lemerle, Paris, Les Editions du Cerf, 1968. En el t. I, p. 195, se reproduce un grabado cristiano primitivo inspirado en fuentes judías en el que se representan las doce tribus de Israel alrededor del Tabernáculo (fol. 86 v. del Ms.; ref. en *Top Crist.* V, 55; *Tabla* nº 23; *Introd.*, pp. 149 y 178). En este texto del siglo VI las tribus de Israel se distribuyen sobre un esquema que reproduce el símbolo del cuadrado de nueve. Sin embargo, para poder adaptar a él las doce tribus, dado que el cuadrado central está ocupado por la Shekinah, esto es la Presencia real de Dios, Moisés, Aarón y seis levitas (= nueve personajes), se tuvo que

recurrir al arbitrio de agrupar seis tribus en dos cuadrados. De tal modo, queda manifestada la importancia que se atribuía al esquema básico. Este testimonio demuestra que judíos y cristianos conocían el simbolismo sobre el cual está concebida la Torre de Apolidón del *Amadís* y confirma nuestra tesis.

3) SEYYED HOSSEIN NASR, *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*. Conceptions of nature and methods used for its study by the Ikhwan al-Safa', Al- Birumi, and Ibn Sina, London, Thames and Hudson, revised edition, 1978. En la parte dedicada a Ibn Sina (Cap. 12, "The anatomy of being", p. 211) el autor presenta un cuadrado de nueve utilizado por Avicena para simbolizar la asociación de las tres hipóstasis de la Creación, *i.e.* Intelecto, Alma y Naturaleza, con el Creador. Hace referencia a R. Guénon (*La Grande Tirade*) y autores musulmanes que se han servido de este símbolo en sus tratados. Es evidente, pues, que el mundo islámico en general, y el español en particular, conocía el simbolismo en el que se origina la Torre de Apolidón.

Ambos testimonios, sin embargo, el de Cosmas y el de Avicena, confirman que el símbolo del cuadrado de nueve es universal, pero que la fuente de donde lo tomó el autor del *Amadís* primitivo es el *Libro de Marco Polo*. Un nuevo hecho contribuye a verificar nuestra tesis: el único lugar del *Amadís* en que se utiliza la medida itineraria *milla*, en lugar de las *leguas* habituales, corresponde a un pasaje imitado del *Libro de Marco Polo*, en el que se mide invariablemente por millas (II, 469 ss.).

4) ODORICO DA PORDENONE, *Relación de Viaje*, Introducción, traducción y notas Nilda Guglielmi, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1987. Se trata de la primera traducción al castellano desde que la obra de Odorico se publicó en 1330. Por supuesto, el autor del *Amadís* primitivo no utilizó este relato como fuente de su Torre de Apolidón. Basta para comprobarlo leer la descripción del palacio del Gran Khan que brinda Odorico en el Cap XXVI (= pp. 78-80), en la cual no se hace referencia de ninguna especie a la estructura básica del cuadrado de nueve. Tampoco figura el relato de las serpientes, que el autor del *Amadís*, toma de Marco Polo y ubica por cuenta propia, con sorprendente dominio de la geografía de Asia y de la geografía poliana, en la provincia de Yunnan (el autor del *Amadís* no menciona el nombre *Yunnan*, que sólo han podido determinar los geógrafos modernos; pero dice en cambio "entre Tartaria e India", que es donde efectivamente está Yunnan, expresión que tampoco está en el texto de Polo y que el autor español sólo pudo llegar a precisar leyendo su fuente en presencia de una carta geográfica). Una prueba más del dominio de la materia geográfica por parte del anónimo autor del *Amadís*. Como se sabe, el periplo de Odorico culmina en la provincia china de Guangdong.

POST SCRIPTUM DE 1991

M. BATAILLON y J. B. AVALLE-ARCE consideran ajenos al *Amadís* primitivo los edificios maravillosos construidos por el caballero sabio Apolidón en la Insula Firme, tanto los descriptos en el Libro II, cuanto la Torre dicha de Apolidón del Libro IV. Hemos demostrado que la Torre de Apolidón y la espada de Macandón proceden, los dos objetos inseparablemente, de una versión, la franco-italiana original o la del códice zeladiano de Toledo, del *Libro de Marco Polo*. Si se reconoce que la prueba de Macandón pertenece al *Amadís* primitivo, como en efecto se hace, debe afirmarse también que a él pertenece además la Torre de Apolidón. Y, reiteramos, dado que el *Libro de Marco Polo* vio la luz en su forma original en 1298 y que la versión zeladiana necesariamente es posterior, el primer *Amadís* no puede ser anterior al año 1300, a menos que se admita que la prueba de Macandón y la Torre de Apolidón entran en él por posterior interpolación, con todas las consecuencias que en el orden literario suscita este nuevo hecho.

Otra observación que nos deja perplejos: investigando la toponomástica del *Amadís de Gaula*, hemos descubierto que en gran parte procede no de la materia artúrica, sino de la historiografía y topografía latinas clásicas y medievales. Del mismo modo, el estudio toponomástico nos llevó a la identificación de muchos acontecimientos narrados del *Amadís* con acontecimientos reales de la historia inglesa medieval, en particular concernientes a los reinados de Enrique III y de Eduardo I, su hijo, emparentado, como se sabe, con el rey Alfonso X de Castilla por matrimonio con su hermana Leonor de Castilla. Este Eduardo, según refieren nuestras crónicas, visitó España, fue armado caballero por el rey Alfonso y mantuvieron entre sí una amistosísima relación. Y después, de acuerdo con lo que cuenta Mateo París, y algún otro cronista inglés, los españoles visitaron Inglaterra, sobre todo para conocer sus tierras y a sus gentes. Ahora bien, con el arturiano Eduardo I de Inglaterra tuvo estrecha vinculación, como se sabe, el propio Rusticiano de Pisa, a quien en la cárcel de Génova dictó Marco Polo su relato.

Jorge Manrique en la tradición literaria del amor y de la muerte

A mi maestro Ángel J. Battistessa, que me inició en una aproximación más profunda de la poesía manriqueña.

El amor y la muerte, tratados por Jorge Manrique de manera casi excluyente, confieren universalidad a su creación poética, que tuvo su marco cultural en la agitada Castilla del siglo XV.

Poeta nutrido de la tradición española, pudo enriquecerla con su aporte, integrado por el juego conceptual entre amor, placer, dolor y muerte, de su lírica amatoria; el sentido trascendente —y quizás heorico— de la vida, expresado en las "Coplas a la muerte de su padre"; la perfección formal de no pocos de sus versos. Rasgos todos a los que aspiraron tantos predecesores con mucha menor fortuna.

Renueva y perfecciona la poesía de su tiempo por el hábil manejo del verso y de la rima, la destreza en los juegos de palabras, el uso de un lenguaje llano y accesible, muy próximo al coloquial. Si fatigan las difíciles composiciones prerrenacentistas por sus numerosas citas eruditas, sus complicadas metáforas, sus audaces neologismos, se llega a un oasis cuando se accede al breve y sencillo cancionero manriqueño, donde la ausencia de aquellos opulentos rasgos adquiere adecuado y atrayente equilibrio sin riesgo de empobrecimiento. [1]

La mayor parte de la producción manriqueña corresponde a la lírica cortesana, enraizada en la tradición literaria del amor, cuyo lejano origen se asienta en la Provenza de los siglos XI y XII. Desde Aragón, Galicia y Portugal la recogerá Castilla, donde irá transformándose. La lírica amatoria cultivada por Castilla en el siglo XV se ha distanciado de esa tradición que le dio origen, para adecuarse a la sociedad de su tiempo. Pero conserva el sentido de veneración de la mujer, a la que canta como dechado de perfección más que como ser singular.

---

[1] La influencia renovadora de Manrique ha sido destacada por Vicente Beltrán en su prólogo a J. MANRIQUE, *Cancionero y coplas a la muerte de su padre*. Edición de Vicente Beltrán. Barcelona, Bruguera, 1981, pp. XVIII, LIII, LIV, LXII, LXXI, LXXII, LXXIII y LXXIV. En esta edición se basan todas las citas de las páginas presentes.

La mujer aparece como un ideal aparentemente inaccesible, muestra actitud reservada o desdeñosa, provocando el dolor incurable del enamorado, que termina por desear la muerte para sustraerse a ese suplicio.[2]

En algunos aspectos este tipo de poesía ha terminado por convertirse en un juego de sociedad, en que los poetas rivalizan para componer a partir del pie que se les propone, o para completar lo iniciado en una estrofa por otro. Resultaba una demostración pública del ingenio, del que gustaban envanecerse. Estas condiciones externas han influido para que se los considerara poemas muy impersonales y de escaso valor poético. Su revalidación ha ido afianzándose sobre la base de bien fundadas investigaciones acerca de las costumbres, los cancioneros que los ofrecen, los juegos conceptuales y las paradojas.[3] Hay versos manriqueños que anuncian formas de expresión usadas por la mística del siglo XVI y por el conceptismo del siglo XVIII.[4]

Hasta quizá medio siglo atrás se creía advertir una actitud siempre suplicante y sin esperanza en el enamorado; se interpretaba el sentimiento del amor como algo valioso en sí mismo, sin aspiración alguna y como una forma de perfeccionamiento personal. Pero se ha llegado a la conclusión de que la poesía amatoria del siglo XV corresponde al momento del cortejo y es, hasta cierto punto, una parte y una forma del cortejo; de allí que el enamorado se muestre como dolorido suplicante que canta lo inalcanzable. No obstante, en ocasiones ciertas expresiones eufemísticas parecen revelar algún logro en la relación cantada.[5]

Todo esto que pudiera parecer frívolo juego de sociedad, tuvo fundamental influencia en la cultura, tanto en lo concerniente a las costumbres como con respecto a la poesía, porque ofreció y exigió ciertas normas para el amor profano, en tanto proporcionaba pautas de expresión y de creación.

Es verdad que no toda creación poética de esta clase logra conmover en nuestros días. Pero también es absolutamente cierto que ofrece buenos ejemplos de atrayente musicalidad, de ingenioso juego conceptual, y hasta algún acento aparentemente muy personal, que permite intuir un sentimiento honda-

---

2 La tradición de la poesía amorosa se estudia con todo rigor en la obra ya clásica de PEDRO SALINAS, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana (1947), 1962, 3ª ed., p. 10 y siguientes.

3 Observaciones de Gracián que tienen relación con la lírica manriqueña apunta Beltrán en su citada edición, p. LVIII, 8, 70, 71, 72, 73, 77, 79, 80, 81, 90.

4 Salinas encuentra "acento precursor de la poesía mística futura", *op. cit.*, p. 17. Beltrán señala el estribillo de la canción 34 de su edición, como antecedente de Santa Teresa a través de una reelaboración del Comendador Escrivá, ed. cit., pp. 35-36, nota 1. El mismo Beltrán pone de manifiesto un equívoco en las coplas "a una beuda que tenía empeñado el brial en la taverna", ed. cit., p. 112, nota 1. Una referencia al chiste conceptista en esa misma composición había hecho JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS en su *Antología de los Manriques*, Zaragoza, Ebro, 1966, p. 21.

5 Beltrán sospecha que la lírica cortés era otra convención entre las del cortejo, est. cit., pp. XLVI-XLVII. Keith Whinnom analiza expresiones que supone eufemísticas en ese tipo de poesía, "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del 'Cancionero General' de 1511", *Filología*, XIII (1970), pp. 375, 378.

mente experimentado en la realidad. Así, pues, ya no se la estudia sólo como una parte en la historia de las letras, sino como creación digna de tenerse en cuenta por sí misma.

En la producción manriqueña lo mejor logrado, a nuestro juicio, se encuentra en las composiciones más breves, cuyos temas reiteran las constantes del amor: los riesgos de la ausencia, el desvío y la ingratitud de la amada, el dolor frente a un amor sin esperanza, el deseo de la muerte para encontrar un alivio a ese dolor, la pérdida gozosa de la libertad en aras del amor, los sentimientos contradictorios que despierta el amor.

Las antítesis presencia-ausencia, amado-olvidado, proporcionan rimas y juego conceptual en la canción sobre los riesgos de la ausencia, advertencia destacada por el *Libro de buen amor* en su paráfrasis del *Arte de Amar* de Ovidio:

Quien no estuviere en presencia
no tenga fe en confiança,
que son olvido y mundança
las condiciones de ausencia.

Quien quisiere ser amado
trabaje por ser presente
que cuan presto fuere ausente,
tan presto será olvidado;

y pierda toda esperança
quien no estuviere en presencia,
que son olvido y mudança
las condiciones de ausencia.

Canción 26

Otra canción lamenta la errada entrega de desvelos a un amor que ha sido olvidado. La torpeza del enamorado, enemigo de sí mismo y de sus propios intereses por amar a una ingrata, le acarreará la soledad. Hay un sentimiento de frustración por la convicción de tener a todos en su contra, incluidos el mismo enamorado y la amada ingrata:

No sé por qué me fatigo,
pues con razón me vencí,
no siendo nadie conmigo
y vos y yo contra mí.
. . . . . .

Canción 27

Llevada al extremo su pena de amor, el poeta desea la muerte para no continuar sufriendo por la ausencia de toda esperanza de ser correspondido:

No tardes, muerte, que muero;
ven, porque biva contigo...

Canción 34

Este juego conceptual vida-muerte aparece también en otro poema, donde la pena de amor llega a desconcertarlo hasta impedirle saber qué quiere y el

mayor daño que recibe proviene de esa agonía prolongada que padece, agonía que no desemboca en la muerte, como desearía el enamorado para liberarse del dolor:

Ni bevir quiere que biva,
ni morir quiere que muera,
ni yo mismo sé qué quiera
pues cuanto quiero se esquiva.
.....
Canción 14

El poema en que el enamorado envía un mensajero a la amada para anunciarle su regreso y ofrecerle nuevamente su servicio parece anunciar el pasaje en que Don Quijote envía a Sancho con recado para Dulcinea:

Ve, discreto mensajero,
delante aquella figura
valerosa
por quien peno, por quien muero,
flor de toda hermosura,
tan preciosa [...]
Canción 2

Otra vertiente en la poesía manriqueña entronca con la tradición literaria de la muerte, cultivada en su tiempo mediante plantos y defunciones, que lloraban y elogiaban a muertos ilustres.

Manrique encara esa tradición de manera peculiar, porque desde la perspectiva en que lo coloca la muerte de su padre, entona una honda meditación sobre la vida y la muerte. La resignación que el poeta pone en boca de su padre es trasunto de su propia resignación, surgida de su sentir religioso y de su convicción de que su padre ha alcanzado las mejores cualidades humanas, pensadas según los ideales de su tiempo. El dolor del poeta, virilmente silenciado, se ha sublimado, transmutándose en belleza a través de la poesía. Hay elogio pero no lamento.

El poema desvaloriza, morosamente, los bienes mundanos, que tanto seducen no obstante su inestabilidad —la juventud, la belleza, la riqueza, las altas posiciones políticas y sociales, que se destruyen por el transcurso del tiempo y por los cambios propios de toda sociedad (Copla VIII y siguientes).

El tiempo adquiere una dimensión particular en las vivencias del poeta, que le adjudica un rasgo aparentemente desconocido para el común de los mortales: el rasgo de arrastrar consigo todo, de tal manera, que puede dejar la impresión de que cuanto pertenece al pasado no ha ocurrido, o ha sido soñado con la imaginación. Y desde otro ángulo daría la posibilidad de considerar que realmente ocurrió lo que esperábamos y no se concretó. (Copla II).

Bellísima y poco común evocación de un fastuoso cuadro cortesano desarrollan con rara perfección las coplas XVI y XVII. La corte poética de Juan II se plasma en inquietantes preguntas que sólo encuentran silencio y vacío por

respuesta. Y todas las preguntas, equilibrada y armoniosamente dichas, pueden sintetizarse en dos, breves y sobrecogedoras: ¿qué fue de tanto lujo, de tanta vanidad? ¿En qué oquedad fue desvaneciéndose la de esas vidas, cuyo relieve individual se pierde en la vida colectiva de la corte? Porque el poeta sólo sabe de damas y galanes, de fuegos encendidos de amadores, de danzas y de trovas, fundido todo junto como en fragua gigantesca, sin dejar relieve para nadie, absorbido todo en el hueco insaciable de la corte.

Diez preguntas restallantes, con vocablos que se repiten obsesivamente en machacona pertinacia, como para despertar las conciencias adormecidas por el diario trajinar. La plasticidad del cuadro cortesano se une sutilmente a la melodiosa cadencia de los versos. Todo suena a inquietante reflexión, porque el poeta no parece haber sido indiferente al hechizo del lujo y del placer, de la graciosa plática intrascendente, del danzar acompasado y cadencioso. Hay como una trémula confesión subyacente en el fluir de los versos. Y, quizá, la melancolía de que las cosas no guardaran en su esencia relación con las apariencias engañosas.[6]

El descuido del hombre por su perfeccionamiento espiritual, como consecuencia de cierta indiferencia por cuanto parezca no poder medirse en logros inmediatos, materiales y cuantitativos, resulta contrarrestado, a través del poema y según el sentir del poeta, por la figura y por la vida idealizadas de su padre, don Rodrigo Manrique.

La conjunción manriqueña entre amor filial y aspiración a la perfección humana, se resuelve en la elaboración de un arquetipo que reúne las mejores cualidades y se convierte en un testimonio de plenitud vital, lograda en el cultivo intensivo de las condiciones personales.

La ejemplaridad del muerto ilustre perdura en el recuerdo, más allá del mero existir ha surgido el paradigma, que invita a la emulación. Vida y personalidad evocadas se han hecho trascendentes:

> [...] aunque la vida murió,
> nos dexó arto consuelo
> su memoria (Copla XL)

Al cultivar la tradición literaria del amor, Manrique fue afinando su sensibilidad y su forma de expresión. Y dentro de la tradición literaria de la muerte, supo crear un poema ilustrativo del bien vivir. Vinculó sutilmente ambas tradiciones por medio del amor, expresado en un tiempo como admiración por la mujer y, por último, como exaltación de la memoria de su padre.

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI
Universidad Católica Argentina

[6] Salinas cree descubrir en esos versos la lucha entre lo eterno y lo temporal; las tentaciones que sonríen como antiguas sirenas, est. cit., pp. 175-176.

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Antología de Poetas Napolitanos, Introducción, texto original, traducción y notas de Dionisio Petriella, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1987, 2 vol., 259 + 259 pp.

Verdaderamente interesante es esta antología con texto original. No es tan fácil, como podría y a veces se piensa, comprender el italiano; menos lo es el italiano literario, y menos aún el napolitano. Sin embargo, con la ayuda de la fiel versión original aquí facilitada, algún conocimiento de francés, español —mucho mejor también un poco de latín— y capacidad de asociación se puede ingeniar el lector para comprender la literalidad del texto. Es que, según se aclara en la solapa de la cubierta, confluyen en el napolitano influencias, además de las mencionadas, oscas y griegas (antiguas y bizantinas), o árabes.

En cuanto a tiempo, Petriella ha elegido textos que van desde el 1200 hasta nuestra época, con la siguiente aclaración:

> Probablemente buscará y no encontrará [el lector] algún autor contemporáneo del que haya tenido conocimiento, especialmente a través del cine y de los nuevos medios de comunicación: radio y televisión. Es que, prudentemente, no hemos querido movernos en un terreno en el que hubiéramos tenido serias dificultades en la selección de los autores. Por lo tanto, nos hemos prácticamente detenido en algunos grandes éxitos poéticos vinculados con el fin del segundo conflicto bélico mundial [...] (p. 14, I).

Respecto al contenido general de la selección:

> Es difícil encontrar en otra literatura la riqueza y diversidad de motivos que inspiran a la musa napolitana. El motivo más abundante en ésta, responde a la ternura provocada por tres factores: la mujer amada, Nápoles (naturalmente con su mar) y la madre (p. 8, I).

Encuentro particularmente provechosa la relación con el tango que apunta Petriella:

> El desencanto amoroso es la nota predominante del tango argentino, donde contrariamente a lo que sucede en la vida real es la mujer la que generalmente abandona al hombre. En la poesía popular napolitana se produce una situación análoga, y el efecto del desencanto asume las formas más diversas (p. 11).

Puede bucear el lector y encontrará ejemplos en la *Antología*, como el *Scapricciatiello* de Pacifico Vento:

> Nun'o vvide ca te repassa?
> te ciancea cu ciento mosse,
> t' 'o ffa credere e pa' te lassa,
> te fa perdere 'a libertà!
> (¿No lo ves, que te está burlando?/ Te mima con cien ademanes,/
> te lo deja creer y luego te abandona,/ ¡te hace perder la libertad!)
> (p. 148, II).

Asimismo, se hallan los versos conocidísimos de canciones que los grandes cantantes italianos difundieron: *Funiculì, funiculà; A Marechiare; 'O sole mio;* a los que impropiamente se designa como "música popular" en el lenguaje periodístico, denominación errónea que por decir mucho no dice nada.

Este precioso trabajo, fundamental para entender incluso nuestras propias costumbres argentinas, está completado con bellas reproducciones de dibujos y grabados de la vida napolitana, noticias biográficas de cada autor, notas y una lista de obras consultadas.

RAÚL LAVALLE

BIOY CASARES, ADOLFO, *La trama celeste*, edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia, Madrid, Clásicos Castalia, 1990, 270 pp.

Es meritoria la decisión de editorial Castalia de reeditar esta importante colección de cuentos de Adolfo Bioy Casares, ya que la última edición en lengua castellana la había realizado "Sur" veinte años antes. En su exhaustiva "Introducción bibliográfica y crítica", Pedro Luis Barcia apunta la escasa atención que han recibido los libros de cuentos de Adolfo Bioy Casares considerados como una unidad, tanto desde el punto de vista crítico como del editorial. En general, los relatos se han reunido o estudiado por tema o género, dejándose de lado la consideración de las colecciones —*Guirnalda con Amores, El lado de la sombra, El gran serafín* etc.— como unidades orgánicas, tal como fueron concebidas por su autor.

Barcia busca reforzar la organicidad de esta colección al rastrear los elementos que los cuentos tienen en común. Después de periodizar la obra de Adolfo Bioy Casares y de ocuparse de su concepción de la literatura fantástica, el editor expone estos factores unitivos.

Comienza explicando el título del libro —que es el de uno de los relatos— y detallando sus fechas de creación. El breve lapso de composición (1944 a 1948) permite, según Barcia, mantener una unidad de estilo. La voz narrativa protagónica en primera persona, los elementos policiales y fantásticos, los fina-

les sorpresivos preparados, la tendencia al "informe", la situación límite o riesgosa del narrador protagonista, los juegos combinatorios de versiones y ambigüedades, el tema del hombre indefenso y desilusionado, son para Barcia los principales factores de unión.

Otro aporte del editor es hacer una cuidada introducción crítica a cada relato en particular. Así, la riqueza de cada cuento nos llega intacta y aun ampliada, ya que Barcia enlaza las ficciones con otras del autor, rastrea temas, desentraña las abundantes alusiones librescas, explicita las hipótesis, las versiones, y las posibles soluciones de las tramas. Los seis cuentos que componen la colección son de pareja excelencia, siendo quizás los más conocidos —y los más frecuentados por las antologías—, "En memoria de Paulina", "La trama celeste" y "El perjurio de la nieve".

La versión de "La trama celeste" que se publica es una especialmente corregida por Adolfo Bioy Casares para esta edición. La aclaración en notas a pie de página de los elementos modificados respecto de las cuatro versiones anteriores nos permite realizar una lectura de "palimpsestos" transparente y significativa. Como en toda la obra del autor, las sucesivas modificaciones van tendiendo gradualmente a un estilo más ceñido, sintético y natural.

Abundantes notas a pie de página ilustran sobre los autores y obras citados, términos en lenguas extranjeras y todo otro dato que resulte de interés. La explicación de los argentinismos y de los elementos propios de la cultura argentina posibilita una lectura más comprensiva para el conjunto de los hispanohablantes. La cuidada edición se completa con varias ilustraciones, y con una acertada bibliografía.

Para Bioy Casares la literatura es una fiesta. Sin dudas, a través de esta edición de *La trama celeste*, todos podemos participar en ella.

CECILIA VELA SEGOVIA

CIPLIJAUSKAITÉ, BIRUTÉ, *La novela femenina contemporánea (1970-1985), Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, 255 pp.

Sobre un *corpus* de seiscientas novelas europeas, escritas entre 1970 y 1985, la autora aborda obras escritas por mujeres y circunscribe su estudio a aquellos textos escritos en primera persona, en la medida que estos traducen un modo de escribir propio de la mujer que es consciente de serlo. También elige este punto de vista pues considera que es el que presenta más aspectos innovadores.

El libro se divide en una nota preliminar y seis apartados. En la primera, la conocida hispanista lituana manifiesta el cuestionamiento que dio origen a

este libro. Habiendo estudiado el tema del adulterio en la novela española del siglo XIX se plantea cómo hubieran enfocado el tratamiento del mismo escritoras mujeres. Deja de lado la cuestión de si existe una literatura femenina, por considerar que el problema sigue aún sin resolver y apunta fenómenos en proceso de formación. Se restringe el estudio de la novela europea por considerar que la latinoamericana tiene otras características relacionadas con su contexto histórico. Busca configurar una tipología sincrónica y diacrónica del período abarcado mediante la cual se va modificando la concepción antigua del estilo femenino.

En el capítulo I, "La novela como autobiografía", constata que la mayoría de las mujeres escriben en primera persona y que en sus novelas la protagonista refleja con mayor frecuencia su condición de mujer y de escritora que reflexiona sobre la relación entre la identidad y la escritura. Registra el uso y función cambiante de la primera persona femenina a través de los últimos siglos, desde las cartas y memorias a la escritura de creación y liberación y marca el proceso del manejo del yo desde la teoría literaria y psicoanalítica.

Los puntos claves del tratamiento del tema marcan el proceso, con abundantes ejemplos de la práctica narrativa, desde el yo que grita al yo que murmura, desde el yo que protesta por una situación social marginada a la expresión natural y espontánea, del estilo autobiográfico sin distancia al estilo artístico y la madurez creadora. Según Ciplijauskaité la autobiografía femenina cumple dos funciones: nace en diálogo contrapuntístico con la novela masculina y el anterior estilo femenino y, negando ese estilo, contesta descubriendo y creando la expresión del yo individual y general de la mujer. Consigna entonces que ha habido una progresión del estilo autobiográfico al autorretrato. Si el primero representa una visión panorámica reflexiva, el segundo consigna desde el presente una revelación continua que incluye examen de conciencia, fragmentos y epifanías y sueños, transmitido por una conciencia desorientada que se traduce en una estructura fluctuante, aparentemente sin plan y con final abierto.

Otra propuesta de modificación para abarcar esta tipología es la distinción que hace, apoyada en la teoría de E. Abel, entre la novela de formación y la novela del despertar, que significa un desarrollo de la conciencia que va más allá del aprendizaje. El despertar es equivalente al darse cuenta y la técnica que implementan es el desdoblamiento, el punto de vista crítico que permite aflorar el yo más profundo. Las innovaciones estilísticas más frecuentes son: la alteración de la sintaxis que se adecua al lenguaje incoherente de los sueños, la valoración de los símbolos, la expresión oral, el predominio de la intuición, los ritmos interiores y la aparición del interlocutor que desencadena el flujo de la confesión que actúa como espejo. El énfasis en lo interior y personal va configurando una nueva subjetividad que se traduce en una expresión más lírica sin renunciar al contexto social ni a la realidad objetiva. Establece un distingo entre el tono del yo masculino que habla al público y el tono del yo femenino que se manifiesta en la confesión y el diálogo personal. Tam-

bién señala que este tratamiento del yo introduce innovaciones en la novela histórica por cuanto la historia es filtrada por una conciencia individual. El tema de la rebelión se manifiesta en modalidades antes marginales como la novela erótica y la de protesta, que más tarde deriva a la novela fantástica. Según la autora el nuevo arquetipo de escritora que está surgiendo es el de aquella en cuyos textos cabe cualquier contenido, con una expresión más personal y variada que evolucionó del grito al canto, del realismo social a la realidad psicológica y de estructuras establecidas a estructuras libres.

El segundo capítulo se titula "El proceso de concienciación". En el mismo se trata las distintas facetas de este tipo de novelas en una serie de apartados en los que se ocupa del trabajo con la memoria desde la perspectiva femenina que consiste en progresar desde la memoria como crónica a la memoria analítica y al uso de la repetición del recuerdo como intensificación del significado. Otro apartado se ocupa de las novelas en la que se enfoca el despertar de la conciencia en la niña. Algunas ven la infancia y la adolescencia de manera positiva y en otras la protagonista queda marcada por las vivencias de esa época. En ambos casos no se cuenta detalladamente el crecimiento de la protagonita sino en forma fragmentaria. A veces se enfrentan protagonistas de dos ambientes sociales distintos. La presencia de la narradora suele aparecer con preguntas abiertas o párrafos que aluden a la discusión literaria o al contexto histórico. En otro apartado de este capítulo se ocupa de las novelas en que la mujer toma conciencia de lo que es. Consigna que en todas aparecen reflexiones sobre la mujer independiente en las que se conjuga la historia amorosa y la emancipación profesional. Considera en otro apartado la renovación realizada sobre el tema de la maternidad. En este sentido ha habido un cambio de enfoque que acerca el proceso de la gestación de un niño a la gestación de un escrito. El diálogo con el niño no nacido da lugar al nuevo lirismo no sentimental que se vincula con el nacimiento de la palabra. Otro aspecto más polémico que aparece en otras novelas tratadas es la concienciación político-social. Aduce que en las más polémicas aflora la novela de ideas. El tratamiento del tema aparece como una voz subjetiva que expresa al individuo en un contexto social. La mujer, según la autora, ve la literatura y el compromiso unidos por cuanto psicológicamente la mujer está más ligada que el hombre al mundo que la rodea y recoge la idea de compromiso en la mujer como una misión de hacer ver a otros. En el apartado siguiente titulado 'Escribir como mujer' desarrolla las dificultades que aparecen en personajes de las obras tratadas para ser reconocida como profesional. Citando a Lessing vincula motivos femeninos con la experimentación del estilo. En ocasiones, la realización a través de la palabra, utiliza técnicas psicoanalíticas y es frecuente la representación de la escritura haciéndose. El último apartado de este capítulo se ocupa de los procedimientos de concienciación, aspectos que retomará, en su realización técnica, en el capítulo final. Evalúa que el recurso más usado es el desdoblamiento incluyendo el doble y el espejo. Sistematiza una serie de variantes de los distintos modos de enfrentamiento o contraste entre generaciones y asigna la función de llenar el espejo vacío a la literatura femenina en general. En todos los casos los procedimientos se ordenan a la búsqueda de un lenguaje propio.

En el capítulo III se ocupa de La novela psicoanalítica". Esta novela es la que utiliza técnicas psicoanalíticas para indagar el subconsciente y descubrir las causas secretas del problema actual de los personajes. La autora aclara que el psicoanálisis entra en este libro como determinante de un tipo de novela pero que no utiliza la psicocrítica como método. En todos los casos, la meta de las autoras que implementan esta técnica es la de encontrar el yo auténtico y ver cómo se ha formado. La mayoría de ellas están influidas por Young en la búsqueda del ser íntegro o por Lacan en el significado de la palabra. Una teórica del feminismo, H. Cixous, considera que el psicoanálisis es el único modo de recuperar el yo reprimido. La necesidad de autoestudio tiene vinculación con la autocreación y la mayoría de las novelas se centran en la escritora y sus problemas. A veces el proceso de concienciación es doble o triple: el del individuo, el de la mujer y el de la escritora que intenta crear un lenguaje nuevo. Se aborda el tema de la locura como un modo de asimilar las partes oscuras del yo. Aparece la acentuación del eros sobre el logos y de la intuición sobre la opinión. La figura del psicoanalista o interlocutor silencioso adquiere el papel de filtro y ayuda a la mujer a salir del arquetipo para llegar a la individuación. El paciente colabora y elabora con su expresión desordenada la palabra clave, el analista desencadena la confesión. El fluir libre facilita la indagación y el yo aparece como sujeto y objeto.

L. Irigaray ve en la incompletud una característica de lo femenino, algunas ironizan sobre este tópico. Cita textos en que el proceso del análisis se incorpora a la novela como trama principal, por tanto la autora se mueve en varios niveles temporales; el de la sesión en curso, el de las recordadas y comentadas y el de las imaginadas. El tema siempre es el de la búsqueda de identidad, relacionando el proceso de indagación con la escritura. La crítica social implícita permite unir elementos tradicionales y técnicas nuevas. Muchas autoras investigan el origen del caso y algunas lo elevan al nivel metaficcional.

En el Capítulo IV se dedica a los "Procedimientos narrativos". En los últimos años la crítica investigó la relación de las estructuras sociales de los siglos XVIII y XIX con la narrativa de ese período analizando en qué medida la reflejan y/o la rechazan. Consigna entonces que es difícil apuntar estas características en la nueva novela en desarrollo de la que se ocupa en este estudio. Por otra parte, también la mujer sigue buscando su lenguaje y en la escritura de las últimas décadas aparece un nuevo ideal de estilo que es respuesta al estilo femenino precedente. Apunta que el procedimiento más frecuente es la subversión que se extiende a todos los niveles y aspectos, de los cuales la modalidad más común es la inversión mediante la ironía y la ambigüedad. El modo más adecuado de buscar esa voz nueva es el uso de la primera persona y el cambio de modelo objetivo por el subjetivo. Se produce entonces una tránsito de la novela realista a la novela lírica, que si bien también se registra en la escritura masculina, los hombres lo hacen de un modo más intelectual, mientras la mujer escribe más con el cuerpo y las emociones.

Analiza el comportamiento frente al narcisismo y distingue que el hombre se mira en el agua y se admira, mientras que la mujer se mira buscándose en el agua movediza. En cuanto a la estructura, la mujer subvierte la trama lineal, los mitos y los arquetipos. Por tanto el lector con respecto a estos últimos debe de hacer una doble lectura para confrontar el modelo con la variante. Esto trae como consecuencia una descentralización y la configuración de estructuras polifónicas, de carácter dialógico. Interesa la vivencia interior y establece varios focos de conciencia alternándose. El uso de tiempo también se configura de manera distinta, subrayando lo cualitativo; distingue entre las escritoras jóvenes que ponen énfasis en vivir el presente y las maduras que retroceden al tiempo de la infancia en la que sentían libres.

Con respecto al espacio la presentación de los exteriores no es fotográfica, sino que está marcada por el punto de vista del personaje que lo mira y se le otorga mayor preferencia a los interiores en el que aparecen otras innovaciones. Consigna que para la crítica feminista la caverna o la gruta significan lo inconsciente femenino, la oscura matriz de la escritura. Los interiores no están captados en una visión global sino fragmentariamente, como con una cámara de cine y alguno de los símbolos como la casa han pasado de ser una cárcel a ser el ámbito de la fabricación de los sueños. El sueño también ya no significa evasión sino camino de conocimiento y transformación. Los pájaros que representaban el deseo impedido de volar hoy se ven como movimiento, otro tanto el agua que se relaciona con la fluidez y la transformación constante y el mar como lo simultáneo y la duración. En cuanto al tono antes de sumisión e incertidumbre nacido del deseo de merecer aprobación de la autoridad, hoy se resuelve en un lenguaje con mayor fuerza en las exitosas y con agresividad en las frustradas. Los cambios de tono van acompañados de cambio de enfoque. También aparece el humorismo en la mujer con una alta dosis de autoironía. En cuanto al uso del lenguaje se marca la asociación libre y la atención a la palabra hablada y espontánea contra la literaturidad. Se deja el punto de vista fijo y se produce la ambigüedad que incorpora la relatividad, predominando la perspectiva múltiple. El desdoblamiento suele ir acompañado del tópico del espejo y la técnica del monólogo interior. El lenguaje se vuelve más atrevido y la semática se ensancha. Concluye este capítulo retomando un aspecto enunciado en la "Nota preliminar": "queda abierto si existe o no un estilo femenino, como queda abierto el libro que la mujer está escribiendo". En este proceso queda desterrada la concepción antigua del estilo femenino. El libro se completa con veinte páginas de bibliografía en la que se citan estudios generales de teoría y las obras de ficción tratadas, en algunos casos con la bibliografía existente sobre esas autoras. Seguidamente aparece un índice de autores que facilita el manejo del texto.

Merece todo elogio este libro claro y minucioso que combina práctica y teoría. Necesario sobre todo en el ámbito de la literatura femenina española que aflora con una producción numérica y cualitativa importante en el período abarcado, dentro del contexto europeo. Hace un análisis tanto temático como

técnico y sienta las bases de una tipología que apunta a la continuidad del ordenamiento de la creación posterior y en curso, involucrando al crítico-lector en el deslinde de perspectivas de estudio de este fenómeno en formación.

TERESA I. GIOVACCHINI

Coplas del Medio Siglo (1940-1950), Augusto Raúl Cortazar, Tejedora (dibujo) - Carlos Luis García Bes. Biblioteca de Textos Universitarios, Universidad Católica de Salta, 1991, nº 236 (de 400 ejemplares numerados). Selección y prólogo de Isabel Cortazar de Seghezzo.

Esta primorosa edición recoge 50 coplas tradicionales del vasto repertorio recogido por el estudioso del folklore Augusto Raúl Cortazar hace 50 años en los valles Calchaquíes de Salta. Es la segunda edición de la serie V de publicaciones de la Biblioteca de Textos Universitarios dirigida por Iride María Rosside Fiori que lleva el título general de "Papeles viejos". Como explica en nota preliminar Dolores Rodríguez de Colina, encargada de la dirección de la quinta sección de la Biblioteca de Textos Universitarios, la elección del nombre de la serie apunta al valor cultural del papel, pliego, manuscrito o documento y con el adjetivo 'viejos' se refiere al vehículo que nos une con el patrimonio del pasado. La selección del material recoge en particular coplas de temática amorosa de variada perspectiva que, según la clasificación del investigador de campo Juan Alfonso Carrizo, podrían incluirse respectivamente en las variantes amorosas de declaraciones, piropos, celos, quejas, juramentos, penas, olvido. Son coplas de impecable belleza que aúnan sencillez, profundidad y magnífica resolución formal.

La compiladora, hija del polifacético investigador de campo, señala el método de trabajo de Don Augusto Raúl Cortazar quien "abordaba con la misma pasión el estudio riguroso del folklore... como los viajes en mula por los cerros de nuestra patria". Explica el criterio de su selección, partiendo de la conciencia de que se trata de un tesoro viviente y que ha elegido aquellos textos que "a nuestro juicio tienen especial interés estético, como exponente de la trayectoria histórica de la copla". También señala la continuidad de la vigencia actual de las mismas en el arte popular, por lo que considera que "leerlas ahora no es despertar un olvido, sino tender un lazo hacia el pasado que es también presente y futuro".

Isabel Cortazar de Seghezzo encuadra su estudio señalando que los textos seleccionados potencian su belleza en un contexto más amplio en el que se conjugan música, instrumentos y situación festiva. Indica que el conjunto ofrece, por una parte, un texto netamente hispánico, que es el que aquí se brinda y

por otra la música pentatónica y la caja, netamente americana y en este sincretismo se produce la realización plena de la copla.

Luego se dedica al análisis técnico del material seleccionado, señalando que en la estructura hay una tendencia a la bipartición en la que los dos primeros versos corresponden a formas estereotipadas, con frecuentes alusiones a la naturaleza y a la vida, mientras que los dos últimos expresan un aspecto más personal y emotivo. Con respecto a la estructura métrica consigna que la mayoría de las coplas, restos de una fragmentación de romances u otras especies de poesía tradicional española, son versos de ocho sílabas y rima asonante entre los versos segundo y cuarto. Analiza la ascendencia cultural de este *corpus:* el caso del uso de la redondilla, los juegos de palabras culteranos y los ecos medievales y renacentistas. En casos particulares marca el eco metafísico de raíz quevediana. Luego se ocupa del análisis de los elementos expresivos señalando la particularidad del diminutivo emotivo en sus formas más audaces ponderativas o anómalas y la resonancia estética de algunos arcaísmos. Cierra su estudio con una valoración del mundo cultural reflejado en las coplas en general y en las particularmente aquí analizadas en los que destaca la riqueza de la cultura folk, que ahonda en las esencias, se compenetra con la naturaleza y enriquece y la potencia una visión del mundo amenazada por la vulgaridad de la cultura popular urbana. De las coplas recogidas por el doctor Cortazar, bástenos señalar dos, a modo de muestra y para remitir al lector a la lectura de su totalidad, que cifran belleza, hondura, precisión expresiva y abarcan los motivos del canto a la amada: "El día que tú naciste/ nacieron las cosas bellas;/ nació el sol, nació la luna/ y nacieron las estrellas", (1) como motor de la creación y la razón de ser del hombre en relación con lo afectivo: Para volar nació el ave, / para perfume la flor, / para morir nace el hombre,/ para amar el corazón." (47)

Esta edición se complementa con el dibujo suelto enumerado y firmado de García Bes que ilustra la figura de un personaje del ámbito recreado por el texto de las coplas: una tejedora con aires "picasianos", que desarrolla en los planos diversificados la dinámica de la actividad del tejido, destacando las manos y las agujas en movimiento, que desdobla también el modelo natural del rostro en los planos del movimiento de las agujas, que a su vez señalan, y apuntan al fluir de la tradición que sigue viva en las coplas de la cultura presente y futura.

Al final de la publicación se encuentran, como es regla en toda la colección, la bibliografía del doctor Cortazar y la del dibujante y la nómina de la serie de la Biblioteca de Textos Universitarios, que comprende nueve secciones, la nómina de obras publicadas, las de próximas publicaciones y obras en preparación.

El cuidado diseño de la tapa corresponde a Guillermo Pucci y Alberto Elicetche y la responsable de edición y composición del texto es Rosanna Caramella de Gamarra.

Este texto merece la más alta recomendación y elogio, por el proyecto editorial, por la esmerada impresión, por la presentación y análisis del material seleccionado y por riqueza de las coplas recogidas por el doctor Cortazar, testimonio de la continuidad vital de nuestro patrimonio folklórico.

TERESA I. GIOVACCHINI

DOMÍNGUEZ, FRANK A., *Love and Remembrance: The Poetry of Jorge Manrique*, Lexington, The University of Kentucky, 1988.

En el marco de cooperación entre España y Universidades de Estados Unidos, Frank A. Domínguez, Profesor en la de North Carolina at Chapel Hill, ha elaborado un estudio muy completo sobre la creación poética de Jorge Manrique y cuanto la hizo posible: la tradición cultural, y el contexto social y político en que surgió. Logra el triple objetivo, propuesto en el prólogo, de mostrar por qué Manrique fue considerado por sus contemporáneos un modelo como poeta del amor; la relación entre esas formas poéticas y las *Coplas por la muerte de su padre;* de qué manera esas *Coplas* justifican la reputación de su autor como uno de los más grandes líricos españoles.

El amor y el recuerdo, que Domínguez destaca en el sugerente título de su estudio, permiten vislumbrar el sustrato del sentir y del poetizar manriqueños, analizados en los capítulos 2, 3 y 4, mediante observaciones personales tanto como con citas y confrontación de comentarios, a veces pormenorizadamente expuestos o transcriptos en las notas que integran las veinticinco páginas finales.

Advierte Domínguez la necesidad de conocer la época de Manrique en su aspecto político, para una mejor comprensión de las *Coplas,* su obra mayor. Señala la densidad de pensamiento puesto de manifiesto en juegos de palabras, ambigüedades y engañosa sencillez de la poesía amatoria del poeta. Apunta —con respecto a las *Coplas*— la asociación entre memoria y contemplación, como proceso de autoiluminación relacionado con una experiencia religiosa; el esfuerzo por retribuir la generosidad de Dios hacia el hombre, ejemplificado por Rodrigo Manrique.

Una abundante bibliografía (que incluye referencia a manuscritos y a ediciones tempranas) seguida de un índice de nombres propios cierra el volumen, hito valioso en la crítica manriqueña, que Domínguez considera vasta, y a menudo repetidora y contradictoria.

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI

García Lorca, Federico, *Mariana Pineda*, edición de Luis Martínez Cuitiño, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1991, 366 pp.

Se trata de la primera edición crítica de esta segunda obra teatral de García Lorca. El estudio introductorio, de 125 páginas, se divide en tres secciones: I. "Estudio crítico y literario", que se ocupa de los antecedentes históricos del personaje y del material tradicional que el autor elabora y la estilización de ambos en la configuración del texto; II. "Estudio textual y genético", en el que se da cuenta de las versiones, ediciones y manuscritos hallados y manejados para esta edición y los criterios que utiliza Martínez Cuitiño para fijar el texto; III. "Explicación del aparato crítico", en el que se detalla el criterio seguido para la transcripción de los manuscritos y las siglas y códigos con que aparecen en las notas. A continuación se agradece a una serie de personas, en especial a Isabel García Lorca, quien organizó la Fundación en memoria de su hermano y para custodia de su obra, y que "alienta la tarea de los lorquistas"; a Manuel Fernández Montesinos, sobrino del poeta y secretario ejecutivo de la institución, quien permitió al investigador revisar los manuscritos conservados; y a Salvador Blasco y Maruja González, funcionarios del Ministerio de Relaciones Exteriores y Directora de Becas, respectivamente, que allanaron todo tipo de trámites y dificultades burocráticos. Se cierra este estudio introductorio con la bibliografía sobre el autor y *Mariana Pineda*.

La primera parte de la introducción se ocupa de la figura histórica de Mariana Pineda, cuyo destino tiene puntos de coincidencia con una heroína romántica: es reconocida por el padre durante la gestación, a los quince meses sus padres litigan por ella; cuando muere el padre, vuelve con la madre y luego vive con un tío paterno; cuando éste, su tutor, se casa, la esposa no acepta a la huérfana y sólo alcanza un hogar estable en el del matrimonio constituido por don José de Mesa y doña Úrsula, servidores de su tío. También el amor le deparará a Mariana sinsabores: se casa a los quince años con un militar liberal, quien muere a los tres años, dejándola con dos criaturas. Aquí se inicia su intervención en política, en la línea de su marido, y se suceden sus actos de colaboración con conspiradores contra el régimen de Fernando VII que la llevarán al cadalso. En 1828 prepara la fuga de su primo Fernando Alvarez de Sotomayor, nombre que inspira a Lorca la figura de don Pedro, mientras que deja el nombre de Fernando para el joven enamorado. Consigna Martínez Cuitiño que los amores que la leyenda y los romances atribuyen a Mariana al final de su vida pueden haber sido con un capitán, Casimiro Brodett, del que da noticias su minuciosa biógrafa, Antonina Rodrigo. Otro personaje de la historia que se traslada a la obra es el Alcalde del Crimen y jefe de policía, don Ramón Pedrosa, quien la persigue desde que llega a Granada y le tiende una trampa decisiva, haciendo llevar la bandera liberal, que Mariana había mandado bordar a unas gitanas del Albaicín, a la propia casa de la heroína, aprovechando su ausencia, para utilizarla como prueba del delito. Varias escenas de la pieza lorquiana se sustentan en el rumor que corría por Granada acerca de la pasión que Pedrosa siente por la protagonista. Al verse

rechazado en sus pretensiones, el Alcalde del Crimen, por despecho, la habría enviado al patíbulo. La acusación y defensa, y su documentación, fueron sustraídas de la Cancillería y el Archivo Histórico Nacional, pero algunos fragmentos se salvaron en la biografía que había publicado un amigo de Mariana, Peña y Aguayo, fragmentos que transcribe el prologuista como prueba del móvil que se atribuía a Pedrosa y al que alude el defensor. A los 27 años, Mariana muere ajusticiada por garrote vil con serenidad ejemplar. Cinco años después, con el triunfo de los liberales, comienza la glorificación oficial de Mariana, cuya historia ya había alcanzado carácter legendario en la tradición popular. Lorca niño contemplará desde su casa el monumento a la heroína, levantado por suscripción pública en 1873.

En el ítem siguiente Martínez Cuitiño analiza de qué modo el poeta va a incorporar a su obra los elementos de la tradición literaria. Al respecto destaca todo el material existente y sus fuentes, que recorre en detalle y que divide en dos vertientes: la que proviene de la rehabilitación oficial a los cinco años de su muerte y que se halla en textos cultos de carácter neoclásico y anota los motivos que, de este material circunstancial y retórico, rescatará García Lorca. Fundamenta luego que la mayor incorporación proviene de romances que previamente había elaborado el pueblo con enfoque distinto a los poemas de homenaje político y civil. Según Martínez Cuitiño, la tragedia en la inspiración popular pierde el carácter heroico de la vertiente culta para convertirse en algo íntimo y sentimental. El crítico prueba que, además, el poeta enriquece la visión ingenua e incorpora su romance del Duque de Lucena, que recitan en la obra los hijos pequeños de Mariana Pineda. Cita testimonios de entendidos y especialistas que avalan que, en fecha reciente, el material que Lorca reelaboró continúa fluyendo en forma oral, en versiones tradicionales, por toda España y también en América. Confronta los romances con los datos reales y concluye que en aquellos lo histórico queda subordinado a la leyenda.

En el apartado siguiente, el crítico se atiene a "La génesis poética de *Mariana Pineda*". Aclara que la costumbre del poeta de comunicar a sus amigos los proyectos de creación que tenía en mente proporciona paratextos para rastrear esa gestación, así como también los intertextos que surgen del conocimiento que Lorca tenía de la tradición literaria, la estatuaria y las fiestas populares; y del cotejo de paratextos e intertextos con la obra, en su versión final, deduce la estilización que ha realizado el poeta. Entre los paratextos, recuerda las cartas de 1923 dirigidas a Gallego Burín y a Melchor Fernández Almagro, esta última con un dibujo de Marianita, de trazo aniñado, sentada en su sala meditando acerca de si borda o no borda la bandera de la libertad; un reportaje de 1933 con motivo del estreno de la obra en Buenos Aires, en el que reitera Lorca su obsesión por la mujer legendaria y otra declaración, cuando el estreno en Granada, en la que el poeta afirma haber cumplido con su deber, "oponiendo una Mariana, viva, cristiana y resplandeciente de heroísmo, frente a la fría, vestida de forastera y librepensadora del pedestal". A continuación el prologuista se refiere a las vicisitudes del estreno y relata los rechazos y malos entendidos que padeció el autor y de qué modo el paso del tiempo lo

hace dudar de la vigencia que su obra. Documenta la intermediación de la cubana Lydia Cabrera ante Margarita Xirgu, y la opinión entusiasta de esta actriz que finalmente sube la obra a escena, en el teatro Goya, de Barcelona, el 24 de julio de 1927. En cuanto a la "estructura dramática", Lorca la presenta como un romance popular dividido en estampas. Su hermano Francisco testimonia que el poeta trabajaba "sobre la dramatización de una materia que ya tiene existencia artística previa". Martínez Cuitiño señala que en este caso lo previo es el romance infantil, cantado por un coro de niñas al principio, con la excepción de una estrofa que entonará una niña vestida a la moda de 1850, mientras cruza la escena. Otro coro, este de niños, cierra la pieza cantando, de nuevo, la primera estrofa del romance. El crítico interpreta este recurso como una indicación de que la pieza puede terminar y volver a empezar como en los cuentos infantiles del nunca acabar, y que mediante esta estructura circular se nos sugiere que Mariana participa de la perennidad del mito. La utilización de lo mítico se concreta en una niña llorosa que puede identificarse con la del Prólogo y que parece acompañar la soledad de Mariana en su último día, en la ciudad atemorizada y desierta, atravesando las barreras de espacio y tiempo: La división en estampas supone que Lorca tuvo en cuenta los grabados antiguos del siglo XIX y apunta a la estilización a que somete el tema, la evocación romántica implícita y la esencia de una época histórica y literaria. Asimismo se sustituyen actos por estampas para lograr plasticidad y estatismo. Martínez Cuitiño estima que la estructura de la obra enmarcada por coros de niños responde no al teatro dentro del teatro sino al teatro dentro del juego y que se acentúa con el recurso de ubicar a esa niña que, separada del coro, canta sola en la noche, reviviendo con su mirada infantil, más de veinte años después, el drama de Marianita, que vivía en una casa vecina a la suya, aquella "pintada con escenas marinas y guirnaldas de frutas". Se refiere luego el crítico a la dinámica de cada una de las tres estampas y a la relación de la acción externa con la interioridad de Mariana quien, cuando está más cercada, descubre la dimensión espiritual de la libertad.

En "El espacio y tiempo escénico" estudia los colores de la escenografía cuyos decorados realizó Dalí y el simbolismo que representan. También hace alusión al dibujo de Lorca sobre el Beaterio de Santa María Egipcíaca, lugar de prisión de la heroína, en el que los arcos, cipreses y el chorro de las fuentes concuerdan con la apertura hacia lo alto que empieza a descubrir Mariana desde su cárcel. Con respecto al tiempo, establece los hitos del tiempo histórico y la inserción en el tiempo mítico, con el que trasciende el tiempo cerrado de la historia. También marca la importancia de la luz como símbolo de la búsqueda de la libertad interior de la protagonista. En "Conflicto y tensión entre los personajes" hace hincapié en la función de cada una de ellos, en particular en la deconstrucción de la heroína histórica, en oposición a las tres figuras masculinas que no alcanzan la categoría de antagonistas. Acerca de "Los símbolos dramáticos" detalla el tratamiento y significación de cada uno de ellos en función de la noción de libertad de Mariana. No deja de estudiar asimismo el lenguaje poético y el sistema de signos no lingüísticos como el

decorado, la iluminación y el lenguaje gestual, comprobando que todos ellos tienden a una intensidad de significación mediante recursos novedosos.

La Introducción trata en su parte segunda del aspecto textual y genético que es el propio de la edición crítica. Describe el proceso de esta tarea desde el descubrimiento de fragmentos inéditos del texto, anteriores y diversos del manuscrito de 1925. Señala que el acceso a los manuscritos que conserva la Fundación García Lorca en Madrid ha posibilitado verificar que el poeta utilizaba tintas de diversos colores y lápiz, lo que ha permitido establecer un orden cronológico de tachaduras, correcciones y agregados, es decir una cierta codificación de los sucesivos abordajes de Lorca sobre sus textos hasta llegar al último. Privilegia al reproducido en la revista teatral *La Farsa*, pues es el único publicado en vida del poeta y con su autorización. De la versión publicada en 1928, corrige los errores ortográficos, entre otras cosas. Y la coteja, como texto básico, con los fragmentos encontrados y con el manuscrito de 1925 y las ediciones de Losada, cuyas *Obras completas*, fueron compiladas por Guillermo de Torre en 1938, y de Aguilar, que publica las suyas bajo la dirección de Arturo del Hoyo, en 1954. Se comparan y asientan variantes en el aparato crítico a pie de página y se comprueba que muchas se convierten en variantes exegéticas, según la calificación de Tavani, cuando amplían, como glosas explicativas o poéticas, los textos primerizos. Las versiones de Losada y Aguilar son diferentes del texto de *La Farsa*. La última porque Arturo del Hoyo ha fundido partes de las dos ediciones y del manuscrito del 25, y la de Losada porque contiene fragmentos de este manuscrito agregados a la versión de *La Farsa*. Las dos son descartadas por cuanto, en lo que sabemos, no responden a la voluntad del autor, pero las variantes son registradas, teniendo en cuenta que puedan interesar al director de alguna hipotética puesta en escena. Sobre todo si se recapacita que lo que impide considerar texto básico a la edición de Losada es la imposibilidad de datación por el extravío del manuscrito o libreto apógrafo que reproduce. La cronología de las variantes ayuda a establecer la génesis de Mariana Pineda y los modos de composición y reelaboración del texto. Martínez Cuitiño ilumina con los paratextos e intertextos este análisis exhaustivo de la creación lorquiana que se completa asimismo con las referencias al contexto político-social, con las notas históricas, explicativas y estilísticas y con el "Apéndice" que, al final del libro, transcribe el texto respectivo de los cinco fragmentos manuscritos descubiertos y los "fragmentos de romances" sobre Mariana Pineda que Lorca copió de su puño y letra y tuvo evidentemente en cuenta.

Complementan esta edición las ilustraciones, desde la cuidada reproducción en la cubierta de una "Dama española sentada", hecha por el poeta, con tinta china y lápices de colores, con la que el documentador gráfico, Fernando Muñoz, rescata una figura que puede asimiliarse a la de Mariana, hasta otros dibujos lorquianos, ya sea de esbozos de decorados o dibujos que aparecieron en la edición *princeps* como "La sala de Mariana", "Casa de Mariana Pineda", "Convento de Santa María Egipcíaca", "El Beaterio", "Mariana en el cadalso". También se reproducen el famoso dibujo de Ontañón, de 1930, en que Mariana

Pineda conversa con el poeta, mientras borda la bandera, más allá de límites temporales, y páginas como las primeras del Prólogo y de la Estampa primera del manuscrito de 1925, que dan una idea de los modos de corrección del escritor estudiado.

La historia de este texto cuyo original se ha perdido, ya fuera un manuscrito o un libreto apógrafo, publicado en 1928 por *La Farsa*, planteaba un problema textual que pedía o esperaba una edición de esta naturaleza que, no sólo reconstruyera la serie de ajustes que el autor va elaborando en torno a su visión del tema para acercarlo a la idea poética que lo originó, sino que sirviera de modelo de edición crítica para un poeta dramático del siglo XX. La edición ilumina, además, la visión de la obra completa lorquiana, sobre todo con respecto a los perfiles femeninos del resto de su producción teatral.

Luis Martínez Cuitiño ya probó en anteriores estudios y ediciones anotadas su conocimiento profundo de la obra de García Lorca. Tal vez por ello, el duende del poeta lo guió al hallazgo de los fragmentos inéditos que le permitieron dilucidar el proceso genético del texto y la consecuente interpretación de los procedimientos creativos del genial granadino.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

LEÓN, FRAY LUIS DE, *Poesía completa*. Edición de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1990, 797 pp.

La presente edición de la poesía luisiana era esperada con justificada impaciencia por los hispanistas, dada la magnitud de la empresa y la solvencia del editor.

En efecto, es sabido que las poesías de Fray Luis plantean numerosos problemas, quizá más de los habituales dentro de la nada sencilla transmisión poética de los siglos de oro. Al describirla, Rodríguez Moreno recuerda que casos como los de Hurtado de Mendoza, Montemayor o Herrera, que publican en vida, son minoría. Esto sin contar que la publicación no excluye las restantes vías de transmisión. Más habitual, cuando ésta existe, es que sea realizada tiempo después de la muerte del poeta, por amigos o parientes más o menos al tanto de su obra. Además hay que contar con la difusión en antologías y pliegos sueltos, por un lado, y en manuscritos coleccionados por aficionados —los cartapacios— por otro. Estos, aparte de las inevitables erratas, no dudan en corregir a su gusto, completar faltantes; sucede también que confundan o desconozcan autorías. Dejemos de lado, en fin, la tradición oral, la musical, o la inclusión en novela y teatro, que no conciernen a la poesía luisiana.

Este panorama, rompecabezas a veces para el filólogo, nos habla de una poesía viviente, gustada antes que estudiada, de una recepción particularmente activa y de un horizonte de expectativas estimulante para el poeta, gustador de

poesía también él (lo sabemos a ciencia cierta de Fray Luis, poseedor de manuscritos con obras "de poesía profana").

En este trasfondo, la situación de nuestros textos podría resumirse así: hacia el fin de su vida, Fray Luis recoge su obra poética a la que veía circular abundantemente, más o menos deformada y cargada de atribuciones falsas (las "mil malas compañías" y "malos siniestros que habían cobrado con el andar vagueando" de la Dedicatoria); prepara una edición dedicada a Don Pedro Portocarrero, pudiera ser que bajo seudónimo. Pero ni se llegó a publicar ni nos ha llegado el texto preparado por Fray Luis.

En 1631, en plena polémica anticulterana, Quevedo, otro poeta inédito en vida como lo hace notar Blecua, publica los poemas luisianos contenidos en el manuscrito propiedad de un canónigo sevillano, ex rector de Salamanca y amigo del Brocense, amigo a su vez de Fray Luis. Lo publica como argumento polémico, sin corregir pruebas ni releer el texto, que contiene atribuciones falsas, un poema repetido, omisiones y erratas. Su edición se reproduce con pocas diferencias en Milán el mismo año y en Venecia en el siglo XVIII. Con el siglo XIX comienza una tarea crítica más compleja. Entre 1804 y 1816 el Padre Merino publica una edición basada en manuscritos —fundamentalmente tres— con un orden diferente al de Quevedo y coteja con siete manuscritos más, además de la edición de Quevedo.

Más de un siglo después, en 1932, el Padre Llobera avanza con solvencia por el mismo camino, con similares limitaciones, pero siguiendo el texto de Quevedo.

El único en intentar una edición crítica, con agrupación de manuscritos e impresos por familias y establecimiento de un *stemma,* es el Padre Vega, en 1955, quien sigue como Merino la familia Lugo-Jovellanos. Tanto Macrí, autor de cuatro importantes ediciones sucesivas, como el mismo Blecua, objetan esta opción por estimar endebles sus bases; llegan a la conclusión de fundamental importancia, de que es indispensable trabajar, no sobre el conjunto de la obra, sino sobre cada poema en particular, dado que cada uno puede tener una historia textual diferente.

En este marco nada sencillo se inscribe el propósito de José Manuel Blecua, de modestia ejemplar, "publicar toda la obra poética de fray Luis con más rigor del acostumbrado, y dar todo el material posible al futuro editor crítico, por decirlo así", dándose por satisfecho con "no otra cosa que numerosas recensiones".

La descripción que sigue permitirá al lector juzgar por sí mismo la magnitud de la tarea que estas palabras recubren.

Como queda dicho, Blecua coincide totalmente con Macrí, cuya edición de 1982 juzga "perfecta" en texto, notas y comentarios, considerando a la

edición de Quevedo texto definitivo. En esta —y en algún otro aspecto— discrepa enérgicamente con el Padre Vega, cuya descripción y cotejo de manuscritos valora en general. Su edición contiene por lo tanto los poemas de la edición de 1631, en el mismo orden, con el agregado de los capítulos de la traducción del libro de Job en octava rima, no incluidos por Quevedo, pero contenidos en el autógrafo de Fray Luis.

La "Introducción" consta de varios apartados: 1) "La transmisión textual de Fray Luis de León", que historia detenidamente lo que más arriba resumimos. 2) "Las fechas de los poemas", donde reúne las opiniones más importantes acerca de la de cada uno de los originales; por cierto queda implícitamente claro lo escaso de las bases para fechar la mayoría de ellos, los que no contienen alusiones explícitas o no figuran en el manuscrito Fuentelsol de 1580; como bien observa Blecua, situaciones y emociones pueden perfectamente ser revividos, o poemas anteriores reelaborados. 3) "Poemas atribuidos", sea por manuscritos o impresos de época —empezando por la misma edición de Quevedo—, sea por deducciones de estudiosos, de Merino en más; 4) El *Cantar de cantares en octava rima* se publica descartando expresamente que pueda ser de fray Luis. 5) "Nuestra edición" plantea sobriamente los fundamentos y propósitos de esta. 6) "Impresos y manuscritos utilizados en esta edición" describe 18 impresos y 61 manuscritos; ello sólo da una medida de la ingente tarea desarrollada.

Los apéndices incluyen un elenco de rimas y una descripción de cinco manuscritos no utilizados; la edición se completa con un índice de primeros versos y un índice general.

Lo dicho hasta ahora da idea del valor de esta edición acendradamente filológica, que marca una posición definida en el rumbo para establecer sólidamente los textos poéticos luisianos.

A pesar de algunos finos análisis que fundamentan la elección del texto de Quevedo, no se trata en modo alguno de una edición anotada y comentada. Ninguna conclusión acerca de posibles relaciones intertextuales, ámbito conceptual, interpretaciones, comentarios, etc., queda planteada; no es ese su propósito. Sino acercarse —y con qué labor— al establecimiento depurado del texto definitivo.

Una tarea ingente y exigente, digna de fray Luis —filólogo también él, después de todo— y del editor.

TERESA HERRAIZ DE TRESCA

MORDINI, RODOLFO L., *Rosa de Galilea*. Obras en verso: escenas bíblicas / poemas dramáticos y alegorías / marianas para teatralizar, Buenos Aires, Verbum Pacis, 1988, 149 pp.

Rosa de Galilea recoge cinco dramatizaciones líricas de tema religioso: tres marianas, una veterotestamentaria y una neotestamentaria, representadas por primera vez en 1954 ("Los misterios gozosos"), 1956 ("No mates a tu hijo"), 1957 ("Sueño de primavera"), 1963 ("Llanto y perdón") y 1965 ("La inmaculada concepción").

El público a quien están dirigidas, y ante quien se representaron por primera vez, es el de parroquias y colegios; ello presupone, y los textos lo demuestran, una firme intención catequética. La dificultad —no imposibilidad— de aunar la intención didáctica a la plenitud poética es bien conocida, sobre todo cuando falta la tradición cultural y social correspondiente.

De esa dificultad hay huellas en estos poemas. Sin embargo, demuestran intensidad expresiva, una fuerte imaginería sensorial, próxima a veces a una sensibilidad, sensualidad y modos expresivos barrocos. Emociones y actitudes interiores son generalmente confiadas a una voz narradora, Relator o Relatora, que se adentra frecuentemente, a través de imágenes y metáforas, en las repercusiones corporales de toda emoción. Ambientes, situaciones, relaciones, paisajes, reciben una suntuosa carga descriptiva y metafórica que a la vez evoca y desdibuja. Los textos bíblicos son a veces insertados en su inimitable expresividad, a veces reescritos en una clave menos sobria, forzosamente por debajo del original (*V.g.*, la respuesta de la Virgen en la Anunciación).

La rosa, el rosal, el fuego, el color rojo, espigas o trigales, surcos, heridas de la tierra, el río-serpiente, aromas y perfumes, el viento, son elementos dominantes —no únicos— de una apretada red expresiva en la que se abre de tanto en tanto la fisura de una íntima contradicción, secretamente significativa: "el campo enmarañado de trigales" funde la imagen fecunda y apacible del trigal con la amenazadora de las zarzas; la rosa es a veces Cristo, a veces la Virgen, a veces la plenitud conyugal descartada por ésta, del mandato divino en el paraíso se dice: "Clavado en el cristal de sus sonrisas", "severo", "en sus sueños se agazapa" —tres connotaciones de violencia, no-diálogo y traición—. Rasgos como éstos parecen delatar una tensión o búsqueda que se abre a subrepticios, quizá dolorosos, y ricos caminos.

Para profundizar aciertos expresivos podría sugerirse confiar más en la palabra poética y dramática; no siempre es necesario que el relator describa o anticipe lo que el público acaba de presenciar, o está por hacerlo.

La forma métrica combina endecasílabos y heptasílabos manejados con soltura, con ocasionales estribillos que subrayan la dimensión lírica.

En una capacidad poética interesante, temas y lógica interior hacen prever incesantes y exigentes depuraciones a lo largo de su trayectoria.

TERESA HERRAIZ DE TRESCA

MUJICA, HUGO, *Origen y Destino —De la memoria del poeta presocrático a la esperanza del poeta en la obra de Heidegger—*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1987.

Origen y Destino es un libro de Hugo Mujica publicado en 1987. No obstante, es de suma actualidad, pues, tal como lo sugiere el extenso subtítulo, aborda el interesantísimo tema del poetizar. Con este objetivo, el autor se remonta a los poetas y pensadores presocráticos, estableciendo un vínculo entre ellos y el filósofo contemporáneo del Ser que es Martin Heidegger. Tratar de comprender a este pensador de nuestro tiempo, tarea harto difícil, supone ubicarlo como un iniciador de lo que hoy en día se clasifica de "post-modernidad". En efecto, lo postmoderno en Heidegger, reside en su aprecio del nihilismo nietzschiano como signo del ocaso de occidente y como exigencia de un nuevo inicio. El filósofo alemán asumió esta postura en su mismo filosofar. Desde la nada del ente se propone reconstruir una verdadera filosofía del Ser. Simultáneamente presenta un nuevo enfoque estético. Éste queda comprometido con la exigencia de mantenerse en el origen del poetizar, donde este puede emerger en su prístina exigencia develadora del Ser. Mujica hace suya este tipo de poética, de ahí su necesidad, como poeta, de asentarse sobre la base de la "diferencia ontológica".

Una breve introducción explica que el ensayo está dividido en dos partes. La primera dedicada a la *poiesis* —al hacer poético—, está trazada en sus rasgos más generales de acuerdo con el "oficio poético" de los poetas presocráticos. La segunda, que sin duda se sale fuera del marco precomprensivo y mítico, se sumerge de lleno en el mundo filosófico de Heidegger. Ya las primeras líneas permiten percibir la estrecha relación entre los poetas y pensadores griegos y el filósofo alemán. Entre una y otra parte del ensayo se establece así una íntima ligazón. Casi parecería que Heidegger, en sus reflexiones estéticas sobre el poeta y la poesía, fuese como el espejo de lo que ya habían dicho y sentido los presocráticos. En el fondo no hace más que explicitar, en el propio y peculiar lenguaje, lo que ya estaba latente en aquellos.

La coincidencia más evidente entre ambos textos es la idea de la consustanciación del origen de la poesía con su destino.

La primera parte nos ofrece un profundo estudio de Mujica sobre el quehacer "poiético" de los griegos arcaicos. Recurrir a ellos es algo que se impone, puesto que las mismas palabras "poeta" y "poesía" provienen etimológicamente de la Antigua Hélade, y por eso mismo reside en ellas la fuente de toda la creación poética occidental.

En virtud del poder creador de los poetas arcaicos, este primer horizonte mítico, aun antes de que haya cristalizado la civilización en Grecia, echa una primera luz sobre la tarea del poeta. Ésta, dentro de la perspectiva griega preconceptual, linda con lo numinoso y sagrado. Al mismo tiempo representa el dominio propicio a la manifestación del Ser. Las mismas Musas o diosas ins-

piradoras impulsan al poeta a que en su poesía revele algo sobre lo que es. Como hijas de *Mnemosyne* son auténticas portadoras de un "saber original" y por este motivo, al entusiasmar y posesionar al poeta, hacían de él una suerte de profeta o adivino.

Para los griegos, parecidamente a lo que luego se da con Heidegger, el poeta debía estar reverentemente a la escucha de lo que las diosas inspiradoras musitaban. Sólo asumiendo tal actitud, podía recordar y rememorar la voz de lo divino, a la vez que se ubicaba en los orígenes instauradores del todo. Se veía entonces embargado por un peculiar estado anímico musical —expresión acuñada más tarde por Schiller.

Pero el inspirarse simultáneamente está vinculado con un rito de iniciación. En efecto, el poeta debía descender al Hades, morir, a fin de purificarse a través del dolor, el fuego y las aguas del olvido. Semejante itinerario expresa simbólicamente el pasaje de lo externo a lo interno —a lo esotérico—, donde acontecede la epifanía. Cuando el ya iniciado emprendía el camino del regreso, ascendiendo hasta el mundo de los vivientes, estaba capacitado a semejanza de Orfeo, de recordar y cantar lo original". Entonces las palabras del poeta eran palabras de a-letheia, palabras sin *lethe*, es decir, sin olvido de lo esencial.

Como conclusión de su pensamiento alrededor de la *poiesis* en la Grecia presocrática, reclama Mujica la importancia de la memoria en la poesía. Dentro de este peculiar contexto, la memoria adquiere rasgos de una "potencia religiosa", habilitada para religar el verbo poético con la voz del Ser. Así *poiesis* no es otra cosa que la palabra poética, instauradora y creacional.

En cuanto a la parte del libro dedicada a Martín Heidegger, muestra Mujica cómo este filósofo retorna a los presocráticos, precisamente para poder remontarse al origen, en el que tiene lugar la dispensación de la verdad. Estos primeros filósofos viven auténticamente la manifestación y develación del Ser y por eso mismo están facultados para abrir el hoy de nuestro tiempo a su revelación. Heidegger, a partir de un semestre que dicta en 1935 sobre los himnos *"Germanien"* y *"Der Rhein"* (El Rhin), de Friedrich Hölderlin, convierte a este poeta romántico en el poeta por excelencia, considerándolo prototípico para todo su reflexionar acerca de la poesía. El filósofo llega a la poesía, pasando poco a poco de una actitud puramente filosófica, a un pensamiento poético —si bien filosóficamente encarado—, que rescata la originalidad del ser en su eterno surgir como verdad, en oposición al pensamiento de estructura lógico-mental reinante en nuestra era de la metafísica, característica de una voluntad de dominio, tal como ella aflora en el campo supertecnificado y racionalizado del presente. Solamente en la poesía de Hölderlin se prefigura lo que Heidegger postula como el "Acontecimiento original y originante" de una auténtica filosofía del Ser. Sólo cuando el poeta se dispone a escuchar, cosa que aconteció ejemplarmente en el romántico Hölderlin, regresará el hombre a su "esencia mortal", retornando a "lo propio", y desde allí todo será puesto inicialmente al descubierto, de tal suerte que el hombre "habitará en presencia de los dioses" y "será tocado por la esencia cercana de las cosas" (p. 25). De este modo

habitará desde la *poíesis;* únicamente entonces podrá con-jugar el juego del mundo, el juego de "los mortales y los dioses, el cielo y la tierra", esto es el juego de la "cuaternidad".

Por otra parte, destaca Mujica, las "protopalabras", palabras fundamentales y "conducentes", desde las cuales las demás parten y derivan. Una de ellas es la de "camino", protopalabra que alude al propio pensamiento "itinerante" de Heidegger. El poeta embarcado en tal caminar, pone al descubierto una dimensión que escapa al "principo" de razón suficiente, una región que se sustrae al pensamiento objetivante. Nuevamente recurre Heidegger a un poeta y místico, éste de fines de la Edad Media germánica, a Angelus Silesius, quien ejemplarmente sirve para aclarar la imagen de "mirada poética", que en uno de sus poemas está dirigida a la rosa. Esencial a este tipo de mirada es que ella "deje ser a la creatura rosa en su aparecer de rosa". Con este "dejar ser" —dejar que las cosas sean— el poeta se franquea el acceso a la dimensión cosal, dejando detrás suyo la esfera de los "objetos". Sólo entonces irrumpe la rosa desde su mismo fundamento, cosa que a su vez está implícita en otra protopalabra heideggeriana: la de "phusis". Ella queda desvinculada de lo que habitualmente entendemos por "física", para designar el acontecimiento del emerger y reservarse a la vez del siendo del Ser.

El mismo hombre debe, en su "dejarse-ser", al igual que la rosa, abrirse allende su subjetividad, al acontecimiento de su copertenencia con el Ser.

También el cántaro, otra imagen poética, manifestado en lo abierto de la mirada poética, contiene en él lo que en él es vertido, o sea, lo recibe y lo retiene, lo alberga dentro de sí y lo custodia, incluso, el verter del agua y del vino en él, determina lo que él es. Agua y vino reunidos y aunados en el cántaro, se tornan don de bebida para la sed de los mortales, don que eclosiona en la alegría cuando se escancia en la fiesta de los hombres. Es así que el poetizar adquiere algo de celebratorio y festivo. El cántaro, asimismo, conjuga en su naturaleza el reunir del *legein*. De algún modo representa la reunión de lo disperso tal como se da en el mundo. Sin embargo esta reunión-unión es lo que fundamentalmente sale a relucir en la cosa; no podemos negar por lo tanto la relación mundo y cosa, pues mundo y cosa poseen su ser sólo por y en el otro, y ambos lo poseen "en la palabra poética". De ahí que la palabra desempeñe un papel muy significativo, tan cierto es esto que para Heidegger palabra y pensamiento conforman una sola unidad.

El mismo decir no puede tampoco reducirse a una simple expresión fonética, sino que entraña un modo de "dejar aparecer", siendo un solo acto que a la vez "deja ver" y "comprender". Y es precisamente el "decir" que lleva a cabo la relación del Ser y la esencia del hombre. Gracias al decir, el hombre terminará haciéndose "el poema del Ser".

Empero, junto a este decir explícito, existe otro, un "silente decir" que no es otra cosa que el *lethe* de la *A-letheia*, el secreto que "pertenece a la verdad como el corazón mismo de la verdad".

Otra cuestión que se plantea Heidegger con respecto a la poesía es la de la medición; ¿de dónde le viene la medida al poeta? Ella no es misión del oído, tampoco es tarea de los ojos. El poeta la toma en el percibir en conjunto. Esta posibilidad de conjugar en un todo, relacionada con la medida, muestra que ella es inseparable de lo sagrado, y que sólo a partir de él puede pensarse la esencia de la Divinidad. Pero la medida como cifra alta en la que todo es medido y la medición, son instancias que desaparecen desde que Heracles, Dionisio y Cristo partieron de nuestro mundo. Para todas estas reflexiones y glosas del pensamiento heideggeriano somos remitidos por Mujica a la elegía "Pan y vino", de Hölderlin. Desde este ángulo de la medida y la ausencia de ella se insinúa el tema de la ausencia de Dios. Pero sólo el poeta tiene oído para experimentar la ausencia de Dios como ausencia. Ahora bien, cuando el poeta se pone bajo el horizonte trascendental, es que dice la medida, y la medida es su palabra poética. En este sentido, la palabra que mide reúne en su espacio al mundo y la tierra; por eso dice Heidegger: "la palabra mantiene abierto el ámbito donde el hombre, sobre la tierra y bajo el cielo, habita la casa del mundo".

La obra posee, en relación con las reflexiones anteriores, la gratuidad y la unidad entre la tierra y el mundo, tierra que dice a la materialidad de la obra, a su "ocultamiento", y mundo que está ligado al sistema de sus significaciones; pero ambas instancia se complementan dialécticamente una como sombra, la otra como luz y manifestación, pero tanto su reflujo como su flujo efectúan la unidad de la obra. Ésta mantiene abierto lo abierto del mundo.

El poeta es el que rescata la medida de la desmedida, y en ella se realiza "la esencia del hombre". Usando su lenguaje esencial, el poeta recuerda, cantando, lo que el lenguaje ordinario olvida, canta la esencia mortal del hombre.

Origen y destino quedan finalmente trabados el uno con el otro y deben ser contactados con un doble movimiento: el del *Andenken* y *Vordenkenen*, es decir, el del recordar y del proyectar. Por la "conmemoración" es posible moverse restrospectivamente hacia el origen, y esto tan sólo para poderse adelantar desde allí, desde lo no pensado ni dicho de él, desde lo que en él es reserva de sentido, hacia el futuro. Todo pasado debe por lo tanto descubrir lo que alberga de futuro. Aquí se apunta evidentemente a un "recuerdo que proyecta". Por eso mismo la arqueología es superada en escato-logía: "el pasado original, en cuanto comienzo anticipador sale al encuentro de todo lo que adviene..." (p. 73). En resumidas cuentas, el poetizar heideggeriano, norma del poetizar de Mujica, rico en pensamientos y provisto de un poder develador del Ser, es algo que se da en el origen, pero al mismo tiempo es tarea del futuro, de manera que el poetizar se convierte simultáneamente en el destino de todo poeta.

CARMEN BALZER

Impreso en los Talleres Gráficos
UNIVERSITAS, S. R. L.
Ancaste 3227 — Buenos Aires
Abril 1993

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