Letras

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

SETIEMBRE 1990 - AGOSTO 1991

UN PEQUEÑO GRAN GIGANTE: MAS NOTAS ACERCA DE LA HIPERBOLE DE LO CORPORAL EN LA OBRA DE RABELAIS

"Well, I'll eat it", said Alice, "and if it makes me larger, I can reach the key; and if it makes me smaller, I can creep under the door..."
LEWIS CARROLL, *Alice in Wonderland.*

En el mundo ficcional rabelaisiano —universo dominado por la abundancia, las dimensiones y cantidades colosales— el cuerpo humano no puede menos que alcanzar su afirmación hiperbólica más completa: el gigantismo. Es que ese "autre petit monde qui est l'home" —como nos recuerda Panurge en el *Tiers Livre* [1]— participa de la dinámica interna de un mundo que posee, entre sus características fundamentales, lo que Bakhtin denomina *categoría del crecimiento.* [2]

Recurrir a gigantes como protagonistas de una ficción no es en modo alguno una novedad de Rabelais. [3] No obstante, lo que resulta en extremo interesante es observar el tratamiento del gigantismo en la obra del autor francés, pues en cuanto se lee el texto atentamente, se choca con el hecho de que los indicios relacionados con el tamaño de los gigantes nos deparan más de una sorpresa.

La primera de ellas es la constatación de que, pese a dominar el mundo novelístico, los inmensos cuerpos de Gargantúa y Pantagruel merecen, en realidad, escasas referencias descriptivas directas. La segunda sorpresa es la deliberada ambigüedad con que Rabelais trata la talla de sus personajes, lo que

---

[1] FRANÇOIS RABELAIS, *Oeuvres Complètes,* edición de Guy Demerson, Paris, Seuil, 1973, p. 385. En adelante todas las citas de Rabelais se harán en base a esta edición.

[2] MIKHAIL BAKHTIN, "Formas del tiempo y el cronotopo en la novela" (VII. "El cronotopo de Rabelais") en *Problemas literarios y estéticos,* La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986, p. 363.

[3] ABEL LEFRANC señaló como una innovación de Rabelais el presentar a sus gigantes como reyes y no como vasallos que ayudan a un soberano (véase *Rabelais. Etudes sur Gargantua, Pantagruel et le Tiers livre,* Paris, Editions Albin Michel, 1953, p. 65). Pero, de ser cierta la cronología que John Lewis propone para las crónicas, la observación de Lefranc no resultaría pertinente, pues *La grande et merveilleuse vie du trespuissant et redoutè Roy de Gargantua* (en la que, obviamente, se atribuye la dignidad real a Gargantúa) dataría de 1527-1531, es decir que sería anterior a la primera edición de *Pantagruel.* Con respecto a la cronología de las crónicas gargantuinas, puede consultarse: John Lewis, "Towards a chronology of the *Chroniques gargantuines*" en *Etudes Rabelaisiennes,* tome XVIII, Genève, Droz, 1985, pp. 83-101; Marcel Françon, "Des Chroniques Gargantuines à Pantagruel" en *Modern Philology* 53 (1955), 86 y ss. y del mismo autor "Sur la genèse de Pantagruel" en *PMLA,* LXII (1947), 45-61. También sobre este tema versó la comunicación presentada por Lewis al *Colloque International François Rabelais* (Tours, 1984). El título de ese trabajo era "Litérature para-rabelaisienne d'avant 1562".

podríamos denominar tal vez *motivo del pequeño gigante*. La tercera sorpresa es la casi total desaparición, en los dos últimos libros, del motivo de las proporciones gigantescas, que tanta importancia tiene en los dos primeros. Efectivamente, en *Tiers Livre* y *Quart Livre* sólo encontramos dos menciones directas a la talla de Pantagruel pero tanto los objetos como las proezas y los actos gigantescos han quedado fuera del mundo ficcional.

Analizar el conjunto de indicaciones y referencias vinculado con el gigantismo escapa a las posibilidades de este artículo. Por ende, he limitado el objetivo de este trabajo al estudio de las indicaciones que, sin concernir directamente al cuerpo de los gigantes, llevan al lector a inferir el aspecto colosal de tales personajes. Dentro de este sistema de referencias indirectas, es factible diferenciar dos grupos. El primero de ellos está constituido por la descripción de los objetos empleados por los gigantes. El segundo, por el relato de las acciones y en especial las proezas gigantescas.

1. El mundo de los objetos

El mecanismo implícito en este conjunto de indicios consiste en dar a inferir las dimensiones del personaje detallando el tamaño de los objetos que emplea. Un ejemplo de este procedimiento es la hiperbólica descripción de la yegua de Gargantúa, "la plus énorme et la plus grande qui feust oncques veue [...], car elle estoit grande comme six oriflans" (p. 84). Para transportar a este animal, cuya cola "estoit, poy plus poy moins, grosse comme la pile Sainct Mars" (p. 84), se precisaron "troys carracques et un brigantin" (p. 85). Imagínese, en consecuencia, la talla del jinete.

El recurso resulta particularmente claro en la descripción de los objetos más directamente vinculados con la vida corporal: vestidos y alimentos. Así, en el capítulo 8 del *Gargantua* (*'Comment on vestit Gargantua'*), se hace una detallada mención de la indumentaria del gigante. El autor insiste en especificar pormenorizadamente la cantidad de material requerida para confeccionar cada una de las piezas de la vestimenta. Para comprender adecuadamente tales indicaciones, es menester tener en cuenta las equivalencias de las antiguas unidades de medida. La *aulne* (vara), por ejemplo, equivalía en París a 1,188 m. Veamos algunos de esos datos. Para mayor claridad, consignaré entre paréntesis el valor aproximado en metros o kilogramos según corresponda.

Para la camisa fue necesario emplear "neuf cens aulnes de toille de Chasteleraud" (1069 m.), para el jubón "huyt cens treize aulnes de satin blanc" (966 m.), para las calzas "unze cens cinq aulnes et ung tiers d'estamet blanc" (1313 m.), para la bragueta —cuya abertura tenía "la longueur d'une canne" (1 m 80 cm)—, "seize aulnes un quartier d'icelluy mesmes drap" (19 m.). La elaboración de los zapatos requirió "quatre cens six aulnes de velours bleu cramoisi" (482 m.) y "unze cens peaulx de vache brune" para las suelas. El cinturón exigió "troy cens aulnes et demye de cerge de soye" (356 m.). Nuestro

elegantísimo gigante emplea además una *image* (joya esmaltada que se prendía al sombrero y portaba una divisa o emblema adaptado a la personalidad del dueño), que pesaba "soixante et huyt marcs" (un poco más de 16 kg.) y una cadena de oro de "vingt et cinq mille soixante et troys marcs d'or" (más de 6.000 kg.).

La cantidad de alimento necesaria para satisfacer a los gigantescos bebés es otro indicio de su tamaño. Así, se nos cuenta que Pantagruel consumía la leche de "quatre mille six cens vaches" (p. 227), detalle en el cual se revela más discreto que su padre, para cuya crianza "feurent ordonnées dix et sept mille neuf cens treze vaches de Pautille et de Brehemond" (p. 58).

2. Los actos y proezas

Ciertos actos de los gigantes sirven también para que el lector infiera sus colosales dimensiones y fuerza. El bebé Pantagruel, tras liberarse de los cables que lo retienen en la cuna (comparados a los de la nave llamada "La Grande Françoise", tan enorme que en 1535 se debió renunciar a hacerla dejar el puerto), captura a un oso "et le mist en pièce comme un poulet" (p. 228). Ya joven, en el curso de sus viajes "fist le pont du Guard et l'amphithéâtre de Nîmes en moins de troys heures" (p. 233). Para vengarse de la burla de los parisinos, Gargantúa orina sobre la multitud y ahoga a "deux cens soixante mille quatre cens dix et huyt, sans les femmes et petiz enfans" (p. 88). Para proteger a su ejército de la lluvia, Pantagruel los cubre con la mitad de su lengua. Durante el asalto al castillo del vado de Vède, en el curso de la guerra contra Picrochole, Gargantúa, que confunde las balas de cañón de los defensores con granos de uva y las de arcabuz con moscas (p. 152), arranca un árbol de cuajo y "Alors chocqua de son grand arbre contre le chasteau, et à grands coups abastit et tours et forteresses, et ruyna tout par terre" (p. 152).

Todos estos actos de los gigantes contrastan con otras circunstancias. Grandgousier, padre de Gargantúa, al recibir la noticia del ataque de Picrochole se lamenta amargamente de tener que cargar con una armadura sus "pauvres espaules lasses et foibles" y de verse en la necesidad de empuñar la maza y la lanza con su "main tremblante" (p. 132). Pantagruel estudia en la facultad de derecho de Bourges en cuyas aulas parece caber perfectamente, al igual que en la biblioteca de Saint Victor que visita en París o en la Sorbona. Los ejercicios físicos del joven Gargantúa, detallados en el capítulo 23 del *Gargantua*, resultan igualmente sorprendentes, pues no sólo el gigante aprende el "arte de caballería" de un instructor humano (Gymnaste), sino que se nos dice que "gravoit ès arbres comme un chat, saultoit de l'une en l'aultre comme une escurieux [...] montoit au hault d'une maison comme un rat" (p. 114). Además de las comparaciones que vinculan al gigante con animales pequeños, es evidente que las acciones resultan imposibles considerando su peso y tamaño.

Uno de los pasajes más interesantes para observar la ambigüedad con que Rabelais maneja el gigantismo de su personaje es la lucha entre Pantagruel y

Loup Garou, relatada en el capítulo 29 del *Pantagruel*. Este combate singular está precedido por una serie de circunstancias también reveladoras.

En el capítulo 28, se nos explica como Pantagruel envía de regreso al campamento de sus enemigos a un prisionero con un doble propósito. En primer lugar, para que se le informe al rey Anarche que espera la llegada de las galeras de su flota a bordo de las cuales llegarán "dix huyt cens mille combatans et sept mille géans, tous plus grans que tu me veois" (p. 323). En segundo lugar, para que le entregue una caja con drogas que provocan la sed y le transmita su desafío: si es capaz de comer una onza de ese preparado sin beber, podrá resistir sin miedo. Obviamente los dipsodas "beurent tant et tant qu'ilz s'endormirent comme porcs, sans ordre, parmy le camp" (p. 325).

Resulta extraño constatar que el inmensamente fuerte Pantagruel recurra al engaño y al expediente de provocar la sed, elemento que nos remite sin duda al diablillo medieval, del cual nuestro gigante tomó el nombre.[4] La paradoja es particularmente notable porque al mismo tiempo que se nos relatan tales tretas, el texto insiste en subrayar el gigantismo del personaje. De regreso en el campamento el prisionero advierte que ha llegado "un grand géant nommé Pantagruel, qui avoit desconfit et faict roustir cruellement tous les six cens cinquante et neuf chevaliers" (p. 325). Pantagruel toma el mástil de su navío como bordón, lo que deja sin respuesta cómo, poco tiempo antes, ese mismo navío pudo transportarlo junto con sus compañeros hasta el puerto de Utopía. Finalmente el "déluge urinal" mediante el cual inunda el campo enemigo y provoca un diluvio a diez leguas a la redonda, completa el cuadro hiperbólico que se cierra con las admirativas exclamaciones del narrador "O qui pourra maintenant racompter comment se porta Pantagruel contre les troys cens géans? O ma muse, ma Calliope, ma Thalie, inspire-moy à ceste heure!" (p. 327).

Pese a este comentario del narrador y a la invitación de Panurge, Pantagruel no se lanza a combatir a los gigantes que salen del campo inundado sino que recuerda que "Hercules ne ausa jamais entreprendre contre deux" (p. 328). Al divisarlo, Loup Garou, lejos de impresionarse por el tamaño de su contrincante "feut esprins de témérité et oultrecuidance, par espoir qu'il avoit d'occire le *pauvre bonhommet*" (p. 329). El adjetivo *pauvre* y el diminutivo *bonhommet* aplicados a Pantagruel no dejan de ser sorprendentes. En realidad, en la primera fase del combate la figura que se agiganta es la de Loup Garou, mientras que Pantagruel parece empequeñecerse frente a su adversario.

La colosal talla de Loup Garou está sugerida nuevamente mediante una referencia indirecta: las dimensiones de su maza encantada que pesa "neuf mille

---

[4] El nombre de Pantagruel no es una invención de Rabelais. Como observa Abel Lefranc (*op. cit.*, pp. 141-154), en el *Mystère des Actes des Apostres*, obra de la segunda mitad del siglo XV atribuida a Simon Greban, aparece un personaje llamado Pantagruel. Se trata de uno de los cuatro pequeños diablos que acompañan a Lucifer y a cada uno de los cuales corresponde uno de los cuatro elementos. Pantagruel está relacionado con el agua marina y actúa como un genio de la sed, que se complace en arrojar sal en la garganta de los que duermen.

sept cens quintaulx deux quarterons" (p. 329). Como señala M. Tetel,[5] uno de los recursos de Rabelais consiste en crear un cuadro hiperbólico a partir de un detalle. Así, cuando se nos indica que la más pequeña de las puntas de diamante de esa maza "estoit aussi grosse comme la plus grande cloche de Nostre Dame de Paris" (p. 329) lo que equivale a 12.500 kg., resulta casi inconcebible imaginar el tamaño del brazo capaz de manipular tal arma y más aún la talla del gigante.

Iniciado el enfrentamiento, el primer ataque de Pantagruel contra su oponente no consiste en terribles golpes sino en arrojarle sal, lo que una vez más trae a la memoria al diablillo del *Mystère de Actes des Apostres*. Al quebrarse el mástil que Pantagruel empuña, su reacción inmediata es llamar a Panurge, como si su amigo que tiene la fuerza y el tamaño de un hombre normal pudiera ayudarlo. Luego comienza a dar golpes a ciegas a Loup Garou, pero parece que su fuerza hubiera desaparecido pues "il ne luy faisoit mal en plus que feriez baillant une chicquenaude sus un enclume de forgeron" (p. 332).

No obstante, cuando ya tememos por la suerte de nuestro gigante, Rabelais le devuelve su fuerza titánica: de un solo golpe derriba a Loup Garou cuyo cuerpo levanta luego en el aire como una pica. Munido de tan espectacular arma —señala el narrador— Pantagruel se asemeja a un labrador que con su hoz abate la hierba, es decir, los trescientos gigantes enemigos. Es obvio que las dimensiones se han invertido: el colosal cuerpo de Loup Garou es arrojado a la plaza de la ciudad, donde cae "comme une grenoille sus ventre" (p. 333). Este gigante, reducido a las dimensiones de una rana, sólo es capaz de matar al estrellarse contra el suelo a "un chat bruslé, une chatte mouillée, une canne petière et un oison bridé" (p. 333). Loup Garou, el feroz, ya sólo es un enemigo temible para los animales domésticos.

3. Conclusiones

3.1. El juego de los tamaños

Resulta complejo determinar por qué y en qué casos Rabelais cambia deliberadamente la talla de sus personajes. Particularmente, no he podido encontrar una ley interna en la narración que explique las transformaciones de tamaño y no creo que exista.

De todos modos, es notable que los elementos que tienden a reducir las dimensiones de los gigantes son especialmente frecuentes en dos tipos de secuencias. En primer lugar, en los capítulos referidos a las infancias, en los que

[5] Marcel Tetel, *Etude sur le comique de Rabelais*, Biblioteca dell' Archivum Romanicum, serie I, vol. 69, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1964, p. 63.

la edad de los personajes facilita la articulación del juego.[6] En segundo lugar en los pasajes en que se narra o se acaba de narrar alguna proeza colosal, episodios en los que el efecto cómico del recurso se ve amplificado por la desproporción entre las referencias que empeñecen a los gigantes y los actos que se les atribuyen. Pero es preciso advertir que no siempre que se relata una hazaña del gigante se incluyen referencias de este tipo.

Parece evidente que los cambios de escala cumplen con un doble objetivo. En primer lugar, generan un efecto cómico inmediato basado en el absurdo implícito en referir a los gigantes características, hechos o comparaciones que contradicen su propia naturaleza. Por otra parte, estas transformaciones de los personajes permiten parodiar las crónicas gargantuinas.

Al parodiar estos textos populares burlescos, que constituían sin duda un género absolutamente menor, Rabelais los ha homologado, en cierto sentido, con los demás géneros parodiados en su novela: la epopeya y los libros de caballería.

3.2. La desaparición del gigantismo

A lo largo de este trabajo se ha señalado que el motivo de las proporciones gigantescas, que tanta importancia tiene en los dos primeros libros, desaparece casi totalmente en los dos últimos. En *Pantagruel*, basta con que el gigante saque la mitad de su lengua para que todo un ejército quede protegido del aguacero. En *Quart Livre*, al declararse la tormenta, Pantagruel sostiene fuertemente el timón e implora la ayuda de Dios. El tiempo de las hazañas sobrehumanas ha concluido definitivamente.

Pero, ¿cómo explicar este cambio de perspectiva? M. Tetel señala la confluencia de dos factores: por un lado, la evolución moral de los gigantes, por otro, la necesidad de renovar la materia cómica ante los cambios en los intereses del público:

> *Au fur et à mesure que les géants deviennent des êtres moraux et que nous commençons à nous préoccuper de leurs facultés intellectuelles et non de leurs prouesses physiques, le thème du gigantisme disparaît.* [...] *L'évolution du caractère des géants est parallèle au renouvellement de la matière comique des derniers livres; les prouesses des géants des deux premiers livres cèdent la place à la recherche du bonheur par Panurge et aux aventures maritimes des ouvrages suivants. Le fait que Rabelais met le gigantisme à l'arrière plan ne vaut pas dire qu'il avait épuisé ce thème; c'est tout simplement une manifestation du changement d'intérêt des contemporains. Puisque la popularité des "croniques gargantuines" était passé, il a opté pour la Querelle des Femmes et les voyages d'aventures.*[7]

---

[6] He analizado esta cuestión en la comunicación titulada "Gigantismo: la hipérbole de lo corporal en la obra de Rabelais" que se publicará en las *Actas de las II Jornadas de Literatura Francesa*-Universidad Nacional de Cuyo, actualmente en prensa.

[7] Marcel Tetel, *op. cit.*, p. 61.

Pese a que, esencialmente, coincido con su explicación, creo necesario formular una salvedad. Desde mi punto de vista, la evolución del carácter de los gigantes no es paralela a la renovación de la materia cómica sino que la precede. La conducta moral de los gigantes es notable ya en el *Gargantua*, publicado en época de auge de las "crónicas gargantuinas", y marca una importante diferencia entre los episodios guerreros de los dos primeros libros. En la guerra contra Picrochole no sólo se destacan las hazañas de Gargantúa sino también los esfuerzos de Grandgousier para evitar la guerra y el trato que se dispensa a los enemigos derrotados. En el *Pantagruel*, el combate contra Anarche y Loup Garou se resuelve por medio de un enfrentamiento físico. En *Gargantua*, la victoria de los gigantes no es solamente física sino también moral.

Esa diferencia se manifiesta también en la manera como cada uno de los libros concluye. *Pantagruel* se cierra, como ya observamos, con una acumulación de cuadros hiperbólicos centrados en el cuerpo del gigante. Estos cuadros parecen llevar a la apoteosis la celebración de la fuerza física del gigante, y es esa fuerza colosal el elemento que ha inclinado la balanza en la Guerra contra los Dipsodas. *Gargantua* se cierra con la formulación de un proyecto utópico: la abadía de Thélème, digno corolario de la victoria moral de los gigantes.

SUSANA G. ARTAL
Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
Universidad de Buenos Aires

UNA LECTURA DE LOS CUATRO CUARTETOS DE T. S. ELIOT

(2ª PARTE)

EAST COKER

I

El segundo soneto consagrado a la tierra, expone la experiencia de quien vive en la tierra (las traducciones son nuestras):

In my beginning is my end. In succesion
Houses rise and fall, crumble, are extended,
Are removed, destroyed, restored, or in their place
Is an open field, or a factory, or a by-pass.
Old stone to new building, old timber to new fires,
Old fires to ashes, and ashes to the earth
Which is already flesh, fur and faeces,
Bone of man and beast, cornstalk and leaf.
Houses live and die [...]

En mi principio está mi fin. En sucesión
Las casas se levantan y caen, se desmoronan, se extienden,
son trasladadas, destruidas, restauradas, o en su lugar
Hay un campo abierto, o un taller, o una travesía.
Vieja piedra para un nuevo edificio, vieja leña para nuevos fuegos,
Viejos fuegos para cenizas, y cenizas para la tierra
Que es ya carne, piel y heces,
Hueso de hombre y de bestia, tallo de maíz y hoja.
Las casas viven y mueren [...]

(vv. 1-9)

De entrada lanza la frase: "In my beginning is my end". Es una frase musical significativa. Va a jugar en el poema con su doble valor sonoro y de sentido. Enuncia una vivencia que sacude al yo íntimo, que va a ahondar y a la que aplicará su reflexión.

A este enunciado siguen observaciones sobre el mundo exterior al yo. Sin embargo, lo que se ve afuera se corresponde con lo que se percibe adentro: cambio, caducidad, destrucción. Todo lo que empieza tiene un término. Las casas no sólo ilustran una experiencia: están ligadas a la vida humana; y el yo parece afectado por lo que describe. Se diría que, al hacerlo, va trasponiendo los ruidos de la caída, del desmoronamiento, de las sucesivas restauraciones y reconstrucciones... Esto golpea en el alma confirmando la certeza dramática: "En mi principio está mi fin". Las casas que se edifican sobre la tierra con elementos que ésta proporciona, finalmente van a la tierra y devuelven sus materiales: como los hombres, como los animales, como los vegetales, son polvo

y van al polvo. Es la obra del tiempo. "Las casas viven y mueren", mostrando lo que es intrínseco al tiempo: pasaje y cambio continuo. Con todo, el tiempo y el cambio no se dan sin un cierto ritmo que el poeta señala: "Hay un tiempo para construir y un tiempo para vivir y un tiempo para engendrar...". Y a la cadencia de los versos, que sugieren el ritmo, se agregan los ecos del *Eclesiastés* que resuenan en la memoria: "Tiempo de nacer, tiempo de morir; ... tiempo de derruir, tiempo de construir". También aquel otro pasaje: "Todos caminan al polvo y van al polvo..." (Ecl. 3).

Hasta aquí el poeta ha descripto la acción del tiempo y ha marcado su movimiento y su regla: "in my beginning is my end". Hace una pausa, tras la cual arranca nuevamente con la misma frase:

In my beginning is my end. Now the light falls
Across the open field, leaving the deep lane
Shuttered with branches, dark in the afternoon,
And you lean against a bank while a van passes,
And the deep lane insists on the direction
Into the village, in the electric heat
Hypnotised...
The dahlias sleep in the empty silence.
Wait for the early owl [...]

En mi principio está mi fin. Ahora la luz desciende
A través del campo abierto, dejando el callejón profundo
Cerrado con ramas, oscuro en la tarde,
Y tú te inclinas sobre una loma mientras un carro pasa.
Y el profundo callejón insiste en la dirección
Hacia la aldea, en el calor eléctrico
Hipnotizado...
Las dalias duermen en el vacío silencio.
Aguarda a la temprana lechuza [...]

(vv. 14-23)

Aquí el movimiento se detiene. La repetida frase musical, esta vez, introduce a un momento de tránsito hacia una instancia más allá de la experiencia cotidiana —hacia algo dado como en un rapto. La interrupción del flujo temporal queda marcada: dice "ahora". Se trata de una oportunidad y la hora es propicia: cae la tarde, llegan las sombras y el silencio. Es como si desde alguna otra parte o de algún otro tiempo viniera un llamado, dirigido a lo más íntimo; es como si alguien misterioso lo invitara (e invitara al lector), diciéndole (diciéndome) "tú"... Tú estás en el campo, cerca de un callejón alumbrado por una luz eléctrica que parece marcar su dirección: si "tú" lo siguieras llegarías a la aldea. Pero no, se trata de detenerse, de quedarse y de no seguir por los rieles del tiempo ordinario que llevan a la vida habitual. La invitación pide aguardar —"aguarda a la temprana lechuza". Si te quedas en la oscuridad, ocioso, sin intenciones, receptivo para lo que no sabes y se te propone; si dejas que la noche llegue y avance, verás y oirás:

In that open field
If you do not come too close, if you do not come too close...

En ese campo abierto
Si no te acercas demasiado, si no te acercas demasiado...

(vv. 24-25)

Observemos el escenario —un campo "abierto"— y el ritmo del último verso —tiende a suscitar quietud interior y actitud de distancia, de respeto, ante ese algo maravilloso que nos será concedido contemplar:

[...] On a summer midnight, you can hear the music
Of the weak pipe and the little drum
And see them dancing around the bonfire
The association of man and woman
In daunsinge, signifying matrimonie-
A dignified and commodious sacrament.
Two and two, necessarye coniunction,
Holding eche other by the hand or the arm
Whiche betokeneth concorde. Round and round the fire
Leaping through the flames, or joined in circles,
Rustically solemn or in rustic laughter
Lifting heavy feet in clumsy shoes,
Earth feet, loam feet, lifted in country mirth
Mirth of those long since under earth
Nourishing the corn. Keeping time,
Keeping the rythm in their dancing
As in their living in the living seasons
The time of the seasons and the constellations
The time of milking [...]

[...] En una medianoche de verano, tú puedes oír la música
Del débil caramillo y el tamborcito
Y verlos danzar alrededor de la hoguera
La asociación del hombre y la mujer
En danza, que significa matrimonio-
Un digno y cómodo sacramento.
Dos y dos, necesaria conjunción,
Tomados recíprocamente de la mano o el brazo
Lo que es prenda de concordia. Girando v girando en torno al fuego
Brincando a través de las llamas, o formando corros,
Rústicamente solemnes o en rústico alborozo
Alzando los pesados pies con burdos zapatones,
Pies de tierra, pies de barro, alzados en campestre regocijo
Regocijo de aquellos que hace mucho ya bajo la tierra
Nutren la mies. Manteniendo el tiempo,
Manteniendo el ritmo en su danza
Así como en su vida en las estaciones de la vida
El tiempo de las estaciones y las constelaciones
El tiempo del ordeñe [...]

(vv. 26-44 y ss.)

Se trata de una visión de origen. Misteriosamente se le concede al contemplador ser trasladado a otro ámbito. Esta vez no es, como en *Burnt Norton*, el que trasciende al mundo. Esta visión es en la tierra —en el mismo campo que tiene ante sí— pero en un tiempo casi mítico: tierra de Inglaterra, allá lejos en el tiempo, donde en las noches de luna salen los gnomos y las dríadas a danzar. ¡Qué tiempo! ¿Será el de los antiguos sajones? En todo caso es un tiempo de remotos antepasados. La alusión a la institución sagrada del matrimonio enlaza este ámbito con el Génesis. El matrimonio proviene de los orígenes y esto es marcado y acompañado por la lengua que utiliza el poeta: en un abrupto cambio (tan abrupto como el pasaje de este tiempo al otro) adopta la grafía antigua del inglés retomando partes de una obra del siglo XVI (*Boke named the Governor*) de su antepasado Sir Thomas Eliot. Es una manera más de subrayar

el trasladarse al "principio". Las alusiones y referencias juegan como los instrumentos del cuarteto, enriqueciendo la melodía única y coordinándose con ella. La danza que está describiendo es una liturgia matrimonial, un ceremonial de bodas que pone de manifiesto su esencia y su sentido. El matrimonio, origen de la vida, es una institución divina —"dignificado sacramento"— que, en la alegría rústica de la escena, muestra su carácter natural. El matrimonio forma parte del orden del cosmos y entra en su ritmo, conjugándose armónicamente con la cópula de los animales y la fecundidad del suelo. Esta es la ley de la tierra. Así, pues, el poeta retoma el tema del "ritmo del tiempo", en que se suceden las generaciones regidas por las constelaciones y las estaciones. Nuevamente el modo expresivo alude al Eclesiastés. El ritmo de los versos sugiere el ritmo de la danza, y el ritmo de la danza el del tiempo, en su aspecto de repetición. Es el ciclo de la vida y de la muerte, en el eterno retorno de las estaciones sucesivas de la naturaleza y de la vida de los matrimonios:

[...] Feet rising and falling.
Eating and drinking. Dung and death.

[...] Pies que suben y bajan.
Comiendo y bebiendo. Estiércol y muerte.

(vv. 46-47)

La descripción acaba, pues, en una ilustración paralela a la de las "casas". Desde un principio, "casas" y "bailarines" vienen cumpliendo un ciclo que acaba en la muerte.

Al cabo, la visión se evapora con la luz del alba. Llega otro día común. Pero ahora el contemplador se halla dispuesto para una renovada reflexión sobre su vida. Termina diciendo:

[...] I am here,
or there, or elsewhere. In my beginning.

[...] Estoy aquí,
o allá, o donde sea. En mi principio.

(vv. 50-51)

Y la frase "En mi principio", empezada, pero no completada como antes, parece indicar que está percibiendo algo nuevo que está pujando para salir a la luz.

II

En efecto, el segundo movimiento del cuarteto empieza con una pregunta que, aunque aparenta referirse a un hecho externo de la naturaleza, sólo se comprende en relación con un momento de renovación en la vida. Como si no pudiera ver claro en su interior sin proyectarse al mismo tiempo hacia afuera, inquiere:

What is the late November doing
With the disturbance of the spring
And creatures of the summer heat,

And snowdrops... and hollyhocks...
Late roses filled with early snow?

¿Qué está haciendo el tardío Noviembre
Con el disturbio de la primavera
Y las creaturas del calor veraniego,
Y campánulas... y malvas...
Rosas tardías henchidas de tempranas nieves?

(vv. 52-58)

La descripción de lo que ocurre sobre la tierra es completada, en los versos siguientes, con lo que sucede en el firmamento: la constelación de Escorpio luchando con el sol, etc. Esto recuerda las ilustraciones de los *Libros de Horas* medievales, que muestran las actividades campestres en los meses, en relación con los astros y constelaciones influyentes. También es como un eco del fragmento de Heráclito que encabeza el poema: "El camino de arriba y el camino de abajo es uno y el mismo". Hay un "orden" universal, y analogías entre las realidades del mundo exterior y las del alma humana: hay "edades" en la vida del hombre, como hay estaciones sobre la tierra, y todo está regido desde "arriba"... Este "yo" que reflexiona, lo hace contemplando, y halla en su interior reflejos de lo que ve en el mundo. Lo que acaba de describir tiene que ver con lo que le está sucediendo a él mismo.

Además, el que reflexiona contemplando es un poeta, y busca en la poesía un modo de expresarse. En este momento crucial debe tratar de ajustar su expresión a algo nuevo que siente surgir en su interior: de inmediato, enfocando con mirada crítica la descripción que recién acaba de hacer, la halla "no muy satisfactoria", "en un estilo pasado de moda", que "lo deja aún en la lucha intolerable con palabras y significados". Y es curiosa su conclusión: "La poesía no interesa. No era (para empezar otra vez) lo que uno había esperado" (vv. 69-73). Puesto que lo que en el pasado trató de hacer y lo que logró en poesía no sirve más, inicia un replanteo general:

What was to be the value of the long looked forward to,
Long hoped for calm, the autumnal serenity
And the wisdom of age?

¿Cuál iba a ser el valor de haberlo largamente aguardado,
De haber esperado largamente la calma, la serenidad otoñal
Y la sabiduría de la madurez?

(vv. 74-76)

Este replanteo se vincula con la pregunta inicial y la aclara: el "yo" que reflexiona está pasando por el período "otoñal" que precede al invierno, a la vejez; está en su "tardío noviembre" —Eliot cuando escribe tiene cincuenta y dos años— y siente que algo brota en su interior, algo nuevo entre lo que ya declina. Tal es el sentido de aquella primera pregunta: ¿qué es esta "primavera" en mí, qué son estas flores, estas "rosas en medio de tempranas nieves"? ¿Vale la pena renunciar a mis anteriores expectativas de llegar a reposar en la experiencia adquirida a lo largo de los años, la experiencia propia y la adquirida gracias a los libros? ¿Vale la pena tratar de recomenzar? ¿Es posible un nuevo nacimiento a esta altura de la vida?

Pero, justamente, el haberse dado cuenta de que no sirve el viejo "estilo" para exponer lo que está naciendo en él, lo ayuda a descubrir que en la vida no es posible detenerse, ni mentirse cómodamente a sí mismo con la ilusión de que es suficiente lo que se sabe y lo que se ha logrado hasta el momento. Dice:

[...] There is, it seems to us,
At best, only a limited value
In the knowledge derived from experience.
The knowledge imposes a pattern, and falsifies,
For the pattern is new in every moment
And every moment is a new and shocking
Valuation of all we have been.

[...] Hay, nos parece,
A lo sumo, sólo un valor limitado
En el conocimiento derivado de la experiencia.
El conocimiento impone un modelo, y falsifica,
Pues el modelo es nuevo en cada momento
Y cada momento es una nueva y chocante
Valoración de todo lo que hemos sido.

(vv. 82-88)

El descubrimiento, aquí es el descubrimiento del "presente". La vida no es un mero transcurrir en el que se acumulan experiencias, propias y ajenas; y la edad madura no es aquella en que se puede dar por terminado el período de acumulación, para de allí en más servirse de lo acumulado (como si fuera un archivo). La vida, más bien, es un constante presentarse nuevas situaciones, está hecha de sucesivos "presentes" que reclaman de uno estar "presente". No es que no valga ya la experiencia pasada; es que a ella hay que agregarle lo nuevo e integrar lo anterior en lo nuevo.

Y este descubrimiento es precisamente "lo nuevo". Hasta entonces el "yo" parece haber estado acariciando vanas esperanzas: alcanzar de una vez por todas un estilo poético; componer, con la suma de las experiencias, una sabiduría definitiva. Ahora es el momento de la decepción, del desengaño. ¿Esto es malo? Al contrario:

[...] We are only undeceived
Of that which, deceiving, could no longer harm.

[...] Sólo estamos desengañados
De lo que, engañando, no puede dañar más.

(vv. 88-89)

Dañaba antes, mientras perduraba la ilusión. Pero despojarse de las ilusiones es ganancia: quita un velo que permite ver mejor y darse cuenta, entonces, que nunca puede uno apoltronarse, dando por concluido su archivo de experiencia o sintiéndose sabio y a cubierto de sorpresas. Hay que estar siempre alerta, y también en la vejez:

In the middle, no only in the middle of the way
But all the way, in a dark wood, in a bramble,
On the edge of a grimpen, where is no secure foothold,
And menaced by monsters, fancy lights,
Risking enchantment. Do not let me hear

Of the wisdom of old men, but rather of their folly,
Their fear of fear and frenzy, their fear of possession,
Of belonging to another, or to others, or to God [...]

En la mitad, no sólo en la mitad del camino
Sino en todo el camino, en una selva oscura, en un zarzal,
Al borde de un precipicio, donde no se pisa seguro,
Y amenazados por monstruos, luces fantásticas,
En peligro de encantamiento. Que no me hablen
De la sabiduría de los viejos, sino más bien de su locura,
Su miedo del miedo y el frenesí, su miedo de posesión,
De pertenecer a otro, o a otros, o a Dios [...]

(vv. 90-97)

En este punto, Eliot integra la voz de Dante a su propia exposición poética. Las alusiones al primer canto de la *Divina Comedia* ("en medio del camino de la vida... la selva oscura... el precipicio... los monstruos que amenazan") se entretejen con la línea sonora y significativa del cuarteto y lo vivido por el vate florentino adensa la experiencia del poeta inglés; las voces y las situaciones confluyen, y entonces lo dicho adquiere una resonancia universal. Sucede aquí lo que observa Eliot en sus páginas críticas: "Hay momentos en que las palabras sugieren toda la historia de una lengua y una civilización".[1] Es que se trata de una experiencia clave dentro de la tradición occidental: el descubrimiento de haberse desviado de un recto camino, el darse cuenta de que hay vías muertas, callejones sin salida y espejismos engañosos, y el comprender que en todo momento surgen los peligros de una desviación. Y cuando alguien hace esta experiencia, repitiendo la de sus antepasados, entonces para él deja de ser letra muerta lo que ellos dijeron: sus ecos refuerzan la experiencia nueva ayudando a comprenderla y a expresarla. De este modo contribuyen los ecos de Dante en este trozo.

Los peligros que acechan y que desvían del recto camino no vienen de afuera, sino de adentro: son los vicios que en la *Divina Comedia* representan los "monstruos": la lujuria (el leopardo), la soberbia (el león) y la codicia (la loba); son también los fantasmas mentales que nos encandilan, distrayéndonos de la realidad y aún de la misma conciencia de estar distraídos (lo mismo que decía en *Burnt Norton* acerca de estar "llenos de fantasías y vacíos de sentido").

Los vicios y las fantasías, que son frutos del egoísmo, nos "encantan" con sus promesas engañosas. Y conviene recordar que su amenaza no cesa en la vejez. Al contrario, en ella suele exacerbarse el egoísmo, y por lo tanto sus consecuencias. El egoísmo, curvo sobre sí mismo, con los años acrece el encierro, la desconfianza y el miedo. El egoísmo enquista e impide ponerse en contacto con los dones de la vida, de los hombres, de Dios.... ¿A qué hablar, pues, de la sabiduría de la vejez? Habría que decir más bien locura, vanidad, limitación... Y, frente a esa pretendida sapiencia, hay que proclamar la verdadera sapiencia: la "sabiduría de la humildad".

---

[1] T. S. Eliot, *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires, Sur, 1959, p. 27.

The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility: humility is endless.

La única sabiduría que podemos esperar adquirir
Es la sabiduría de la humildad: la humildad es infinita.

(vv. 98-99)

La humildad es la sabiduría propia del hombre. Es una sabiduría, pues consiste en "saberse" un ser humano (*'homo'*, *'humanus'*), hecho con el polvo de la tierra (*'humus'*) y que retorna al polvo de la tierra. El humilde no se engaña: conociendo su limitación (el hecho que aquí remarca: que "todos los bailarines van a parar bajo la colina"), puede aprovechar los dones y la experiencia de la vida en la tierra.

Y además la sabiduría de la humildad consiste en creer y esperar en la promesa evangélica: "el humilde será exaltado". En este sentido puede afirmarse que la humildad es "infinita". El humilde se abre a un don ilimitado que lo eleva sobre su condición.

III

De aquí en más, el poeta se interna decididamente por esta senda sapiencial. Por de pronto, encara humildemente la muerte:

O dark, dark, dark. They all go into the dark,
The vacant insterstellar spaces, the vacant into the vacant,
The captains, merchant bankers, eminent men of letters.
The generous patrons of art, the statesmen and the rulers,
Distinguished civil servants, chairmen of many commitees,
Industrial lords and petty contractors, all go into the dark,
. . . . . .
And cold the sense and lost the motive of action.
And we all go with them, into the silent funeral,
Nobody's funeral, for there is no one to bury.

Ah, oscuro, oscuro, oscuro. Todos ellos entran en lo oscuro,
Los vacíos espacios interestelares, el vacío en el vacío,
Los capitanes, banqueros mercantiles, eminentes hombres de letras.
Los generosos mecenas, los estadistas y los gobernantes,
Distinguidos funcionarios públicos, presidentes de muchos comités,
Magnates industriales y pequeños contratistas, todos entran en lo oscuro,
. . . . . .
Y frío el sentido y perdido el motivo de la acción.
Y todos nosotros vamos con ellos, al silencioso funeral,
Funeral de nadie, pues no hay nadie a quien enterrar.

(vv. 102-112)

El poeta contempla la muerte de los que en la tierra se habían encumbrado. Les sucede como dice el Evangelio: "el que se exalta será humillado". La muerte los hace descender a la nada oscura. Y el contemplador se da cuenta de algo más: que a esa nada oscura bajan los que ya antes eran "nada". Así como hay "lugares vacíos" entre las estrellas luminosas, así también hay personajes fantoches que, bajo una pretendida importancia, están huecos y helados

por falta de afecto y finalidad ("frío el sentido y perdido el motivo de la acción"). Ya eran nada, nadie; por eso el poeta ve un "funeral de nadie". A la oscuridad del infierno van los que están definitivamente frustrados: con la muerte se pincha su vana hinchazón y se ve la nada que encubrían las apariencias exteriores.

Como en la *Divina Comedia*, este descenso a la mala oscuridad es para aprender uno mismo: para tomar conciencia del propio vaciamiento interior (con el consiguiente riesgo de hundimiento): "todos nosotros vamos con ellos..." Vale la pena este aprendizaje como paso previo a una subida a la luz. Humildemente, a oscuras, el alma puede abrirse a la visita de Dios. Entonces se abre paso un nuevo tema, el de una oscuridad llena de esperanza:

I said to my soul, be still, and let the dark come upon you
Which shall be the darkness of God. As, in a theatre,
The lights are extinguished, for the scene to be changed
With a hollow rumble of wings, with a movement of darkness on darkness,
And we know that the hills and the trees, the distant panorama
And the bold imposing façade are all being rolled away -
Or as, when an underground train, in the tube, stops too long between stations
And the conversation rises and slowly fades into silence
And you see behind every face the mental emptiness deepen
Leaving only the growing terror of nothing to think about;
Or when, under ether, the mind is conscious but conscious of nothing-
I said to my soul, be still, and wait without hope
For hope would be hope for the wrong thing; wait without love
For love would be love of the wrong thing; there is yet faith
But the faith and the love and the hope are all in the waiting.
Wait without thought, for you are not ready for thought:
So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing.

Le dije a mi alma, estate quieta, y deja que caiga sobre ti lo oscuro
Que ha de ser la oscuridad de Dios. Así como, en un teatro,
Apagan las luces para cambiar de escena
Con un hueco estruendo de bambalinas, con un movimiento de la oscuridad en la oscuridad,
Y sabemos que las colinas y los árboles, el distante panorama
Y la altiva imponente fachada están siendo enrollados y quitados-
O así como, un tren subterráneo, en el túnel, se detiene demasiado entre dos estaciones
Y la conversación sube y lentamente cae en el silencio
Y tras cada rostro ves el vacío mental que se ahonda
Dejando sólo el creciente terror de no tener en qué pensar;
O cuando, bajo el éter, la mente está consciente pero consciente de nada—
Le dije a mi alma, estate quieta, y aguarda sin esperanza
Pues la esperanza podría ser esperanza de lo equivocado; aguarda sin amor
Pues puede que el amor fuese amor de lo equivocado; todavía está la fe
Pero la fe y el amor y la esperanza, todas están en el aguardar.
Aguarda sin pensamiento, pues no están lista para el pensamiento:
Así la oscuridad será la luz, y la quietud la danza.

(vv. 113-129)

Acá se pasa de una oscuridad hueca a una oscuridad substancial: la oscuridad de Dios. Si bien Dios es Luz, para el alma es oscuridad: es una luz que

supera y deslumbra a la miopía humana, hasta que se le conceda recibir un aumento en su capacidad de ver. Hay que aguardar, pues, en la oscuridad, hay que aquietarse. La quietud y la oscuridad son dos condiciones equivalentes; y ambas son una primera gracia, la primera participación de lo divino. Al principio Dios parece oscuro y quieto (el "punto quieto", en el primer cuarteto). De modo que sucede que el alma que se aquieta en su vivencia de oscuridad, es como si empezara ya a participar de algo divino, al menos de ese atributo suyo: la quietud.

Este don de aquietarse en la oscuridad puede llegarle al alma, tanto a partir de la percepción de la insubstancialidad y perentoriedad del mundo, como a partir de la del propio vacío interior. Aquí son descriptas esas dos experiencias.

En la primera, ve el mundo como un "teatro" (como Shakespeare entre muchos).[2] Las cosas cambian, los personajes mueren, y también pasan las glorias y las pompas (*Sic transit gloriam mundi*, dicen algunas inscripciones de tumbas). Y la naturaleza misma, como "escenario", será un día enrollado como un volumen. La descripción de Eliot alude a la del Sexto sello del libro del *Apocalipsis* (6, 12-16). Las palabras son casi las mismas, y brindan su resonancia a la del acorde total de este pasaje. Este decorado externo ha de ser quitado, y el "yo" que reflexiona anticipa el momento final viendo la caducidad de las apariencias mundanales.

En la segunda experiencia, se da cuenta de la insubstancialidad de los pensamientos y fantasías. El tren subterráneo es imagen del alma que toma conciencia de ello al verse obligada a detenerse: trata de entretenerse con su propio parloteo hasta que éste se va desvaneciendo como una sombra vana... Las fantasías son como personajes interiores que se ponen a charlar y pronto, muestran su inconsistencia (quizás podría agregarse: ¿qué pasaría si, de pronto, se parasen la radio, la televisión, el cine...? Sobrevendría el vacío...). Pero la "conciencia de nada" puede resultar beneficiosa: si uno no insiste en buscar lo ilusorio, lo artificial, lo falso; si uno se decide a quitar ese decorado interior, así como el exterior; si uno se queda quieto, interiormente a oscuras, a partir de ese vaciamiento consentido podría aguardar otra cosa...

El poeta insiste mucho aquí en la actitud de espera. Más que de "esperar" (que puede confundirse con "esperanza"), se trata de "aguardar": aguardar algo que no es lo que "uno había esperado" antes. Por eso dice: "aguarda sin esperanza". Hay que renunciar a todas las viejas expectativas que se evidenciaron como engañosas y desilusionantes. Hay que despojarse asimismo del amor a todo lo conocido y experimentado y de toda nueva fantasía, para quedar libre y preparado así para el amor de lo que a uno le será mostrado. Y "todavía está la fe" —agrega— "pero la fe, el amor y la esperanza, todas están en el

2 WILLIAM SHAKESPEARE, "El mercader de Venecia", act. I, en *The work of William Shakespeare*, London, Odhams Press, 1947.

aguardar". Ahora se ve claro: se ve que ha estado hablando, no de sentimientos naturales de esperanza, amor y fe, sino de las tres Virtudes infusas, que son gracia, dones de Dios que no pueden exigirse sino sólo aguardarse; y además: el "aguardar" al que se refiere es también una gracia, una disposición a recibir, a la que no se llega sin una ayuda de lo alto, como un anticipo de ese triple don del Espíritu Santo.

Finalmente se dice a sí mismo: "aguarda sin pensamiento...". Es que en esta humilde disposición, el pensamiento mismo ha quedado a oscuras, y ha de esperar a la fe que vendrá a iluminarlo. La fe —así como la esperanza y la caridad— no se encamina a objetos terrenos visibles e inteligibles, sino a realidades sobrenaturales reveladas. Pero la fe ilumina y aumenta la potencia visiva de la inteligencia: a su luz se ven mejor las realidades terrestres. A esta luz, la inteligencia penetra en su íntimo significado, en el designio divino, superando sus conocimientos anteriores, y descartando interpretaciones fantasiosas. Por ello, habiendo descubierto la insuficiencia de la visión natural del mundo (gracias a la experiencia de la "fachada"), y habiendo constatado la falacia de los productos vanos de la mente (gracias a la experiencia de su cháchara vacía), le dice a su pensamiento que espere hasta estar "listo": verá y pensará de modo nuevo. En todo ha de haber una renovación.

La humilde espera en quietud y oscuridad es el comienzo de algo nuevo: hace apto para recibir una luz y una vitalidad insospechadas: "Así la oscuridad será la luz y la quietud la danza". Luz y vitalidad que emanan de su divina fuente... Por eso, a continuación, se enumeran experiencias de iluminación, súbitas visiones en las que la inteligencia revitalizada se agudiza y percibe en la realidad su marca de origen, como si resurgiera entonces la memoria de la Divinidad de la que el hombre proviene:

Whisper of running streams, and winter lightning.
The wild thyme unseen and the wild strawberry,
The laughter in the garden, echoed extasy
Not lost but requiring, pointing to the agony
Of death and birth [...]

Susurro de rápidas corrientes, e invernal relampagueo.
El tomillo salvaje y la salvaje fresa,
La risa en el jardín, éxtasis con eco
No perdido, sino requiriendo, apuntando a la agonía
De la muerte y el nacimiento [...]

(vv. 130-134)

Son raptos en que las cosas naturales descubren su prístina esencia; salvajes, aún no cambiadas por mano del hombre, se capta en ellas el sello del Creador; se manifiestan como "creaturas", y uno reconoce al mismo tiempo su propia condición de "creatura"; la revelación de las creaturas nos despierta y nos indica su origen y su fin, y nos sacude interiormente. En esas visiones súbitas (como la descripta en el primer movimiento de *Burnt Norton:* la del jardín, a la que aquí alude), resuena un llamado, un eco que nos alerta y nos convoca: de allá vienes, hacia allá vas...; no vas hacia la muerte definitiva,

sino hacia una muerte que te hará nacer definitivamente, a lo que ya posees en tí sin saberlo, a lo que ya sabías y has olvidado...

El eco de estos éxtasis anima y estimula en los momentos de oscuridad. La oscuridad es una gracia que dispone el alma para mayores iluminaciones; es un camino privilegiado para encontrarse con Dios. Eliot corrobora aquí el testimonio de muchos otros. El místico inglés Walter Hilton dice: "Esta es una noche buena y una luminosa oscuridad, pues nos arranca del falso amor del mundo y nos trae cerca el verdadero día".[3] San Juan de la Cruz cita el salmo: "La noche será la iluminación en mis deleites".[4] La noche ilumina con la promesa de un Dios que es luz. Pero a esa luz no se accede directamente. Dante, perdido en la selva oscura, atisbó al cabo una montaña iluminada, pero no logró escalarla, impedido por los tres animales de presa, que representan sus deseos descaminados; mientras fuera tironeado por ellos, evidentemente no podía elevarse a Dios; por eso Virgilio, el enviado del cielo, le aconseja: "Te conviene emprender otro viaje...".[5] Antes, debe seguir otro camino para tomar conciencia de esos deseos descaminados y despojarse de ellos. Del mismo modo aquí, tras el eco de las súbitas visiones reveladoras, resuena la voz de San Juan de la Cruz con su consejo de tomar el camino del despojo y del total abandono, el camino que da en su "Noche oscura":

[...] In order to arrive there,
To arrive where you are, to get from where you are not,
You must go by a way wherein there is no ecstasy.
In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.
In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession.
In order to arrive at what you are not
You must go through the way in which you are not.
And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not.

[...] Para llegar allá,
Para llegar a donde tú eres, para salir de allí donde no eres,
Debes ir por un camino en donde no existe el éxtasis.
Para llegar a lo que no sabes
Debes ir por un camino que es el camino de la ignorancia.
Para poseer lo que no posees
Debes ir por el camino de la desposesión.
Para llegar a lo que no eres
Debes atravesar el camino en el que no eres.
Y lo que no sabes es lo único que sabes
Y lo que te pertenece es lo que no te pertenece
Y donde estás es donde no estás.

(vv. 138-148)

Esta secuencia indica claramente que las negaciones son negaciones de lo errado y lo no correspondiente, en vistas a tomar posesión de lo que correspon-

---

3 WALTER HILTON, *The scale of Perfection*, Salzurgo, Anacleta Cartusiana, 1987.

4 SAN JUAN DE LA CRUZ, "Noche oscura", en: *Obras*, Burgos, Padre Silverio de Santa Teresa, 1943.

5 DANTE ALIGHIERI, "Inferno", canto II, en: *Divina Comedia*, edición de Angel J. Battistessa, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1972.

de: el auténtico ser del hombre. El camino de la noche oscura consiste en una ascesis liberadora de lo que falsea al ser humano. Este ha de tender a lo que le es esencial. Esta ascesis lleva a un verdadero encuentro consigo mismo y con su íntimo anhelo, lo que había perdido y olvidado, y sin embargo está en el fondo de su entraña como posibilidad que clama ser cumplida.

IV

El cuarto movimiento justifica esa necesaria ascesis y revela quién la realiza en nosotros (si bien con nuestra colaboración). En cinco quintetos cantarinos, rítmicos y rimados, como un movimiento de "allegro" y con una imaginería audaz muy contemporánea, el poeta declara toda la economía de la Redención:

The wounded surgeon aplies the steel
That questions the distempered part;
Beneath the bleeding hands we feel
The sharp compassion of the healer's art
Resolving the enigma of the fever chart.
Our only health is the desease
If we obey the dying nurse
Whose constant care is not to please
But to remind of our, and Adam's curse,
And that, to be restored, our sickness must grow worse.
The whole earth is our hospital
Endowed by the ruined millionaire,
Wherein, if we do well, we shall
Die of the absolute paternal care
That will not leave us, but prevents us everywhere.
The chill ascends from feet to knees,
The fever sings in mental wires.
If to be warmed, then I must freeze
And quake in frigid purgatorial fires
Of which the flame is roses, and the smoke is briars.
The dripping blood our only drink,
The bloody flesh our only food:
In spite of which we like to think
That we are sound, substantial flesh and blood—
Again, in spite of that, we call this Friday good.

El cirujano herido aplica el acero
y escudriña la parte perturbada;
Bajo las manos ensangrentadas sentimos
La compasión cortante de su arte curativa
Resolviendo el enigma del mapa de la fiebre.
Nuestra única salud es la dolencia
Si obedecemos a la enfermera moribunda
Cuyo constante celo no es complacer
Sino recordar la maldición de Adán y nuestra,
Y que, para sanar, debemos antes empeorar.
La tierra entera es nuestro hospital
Dotada por el arruinado millonario,
En donde, si bien hacemos, moriremos
Del cuidado absoluto y paternal
Que no nos dejará, mas nos previene a todas partes.
El escalofrío sube de los pies a las rodillas,
La fiebre canta en los alambres mentales,
Para calentarme debo helarme

Y tiritar en frígidos fuegos purgatoriales
Cuyas llamas son rosas, y el humo, zarzales.
La sangre que gotea es nuestra única bebida,
La carne ensangrentada nuestra única comida:
Pese a lo cual nos complace pensar
Que estamos sanos, carne y sangre substanciales—
De nuevo, pese a ello, le llamamos a éste: Viernes Santo.
(vv. 149-173)

La ascesis tiene sentido y eficacia en cuanto es participación en la pasión redentora del Salvador, y es un instrumento curativo en sus manos.

El "cirujano herido" es Cristo, quien en la Cruz fue herido de muerte y por su muerte extirpa nuestro mal. Nuestra enfermedad es el pecado, heredado de Adán, "el millonario arruinado". Realmente el hombre creado por Dios era riquísimo en dones naturales y sobrenaturales; y dilapidó esa fortuna, para él y para sus hijos. Desde entonces, todos sufrimos de un mal mortal. Mas hay una esperanza de salud: ha venido el "cirujano", y la tierra (esta *tierra* a la que está consagrado este cuarteto) se convirtió en un hospital. En él vivimos para curarnos, porque Dios Padre no nos dejó abandonados, sino nos atiende. El hace que muramos al mal, auxiliados por la "enfermera" que secunda al cirujano. La Iglesia es la enfermera ("moribunda", agotada, por el trabajo que le damos), a la que deberíamos obedecer, y cuyo celo se trasunta, no en complacernos, sino en recordarnos que, estando graves, hemos de someternos al doloso tratamiento. Nuestro mal requiere ser operado, y el que opera, Cristo mismo, realiza un acto de compasión al extirparlo. Sufrimos y creemos empeorar justamente cuando nos están sanando. La fiebre que nos hace tiritar nos purga y nos renueva por entero. Jesús mismo en la Eucaristía, que es el memorial viviente de su Pasión y Resurrección, se vuelve un viático curativo: "nuestra única comida" y "nuestra única bebida" en orden a nuestra plena salud.

Finalmente está la reflexión: no nos gusta recordar esta situación y más bien preferimos pensar que estamos sanos y no necesitamos de esta dolorosa curación. Empero, nos alerta el nombre que seguimos manteniendo para el día de la Pasión del Redentor: es el Viernes de su benéfica bondad, el "Viernes Santo".

La alegría que manifiestan la rima y las imágenes es comprensible: el poeta creyente ha hallado la clave del nuevo "comienzo": la vida nueva "en Cristo". Somos miembros de su cuerpo, la Iglesia, y en ella recibimos el beneficio de la salud. Así cobra sentido y eficacia aquel camino ascético que se nos propone: es como una operación que reproduce la Operación del cirujano divino. La gracia de la Redención nos previene y nos conduce: ella actúa, y nosotros no tenemos más que dejarla hacer para recibir su efecto curativo.

V

El tono desciende en el quinto movimiento. Después de esa especie de "allegro teológico" de alcance universal, reaparece la voz íntima que se adentra

en la reflexión, como aplicándose a sí misma las consecuencia de lo que acaba de recibir de la Revelación: la mala nueva del estado de pecado y la buena nueva de la Redención. A su luz examina su vida y su poesía:

So here I am, in the middle way, having had twenty years—
Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres*
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
In the general mess of imprecision of feeling,
Undisciplined squads of emotion. And what there is to conquer
By strenght and submission, has already been discovered
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope
To emulate —but there is no competion—
There is only the fight to recover what has been lost
And found and lost again and again: and now, under conditions
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
For us, there is only the trying. The rest is not our business.

Así pues aquí estoy, en medio del camino, habiendo pasado veinte años—
Veinte años bien malgastados, los años entre las dos guerras
Tratando de aprender a usar las palabras, y cada tentativa
Es un nuevo arrancar, y un tipo diferente de fracaso
Porque uno sólo ha aprendido a manejarlas
Para algo que uno ya no tiene que decir, o del modo
En que uno ya no está más dispuesto a decirlo. Y así cada intento
Es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado
Con un mísero equipo que se va gastando
En el desorden general de la imprecisión del sentimiento,
Escuadras indisciplinadas de emoción. Y lo que hay que conquistar
Con fuerza y sumisión, ha sido ya descubierto
Una o dos, o varias veces, por hombres a quienes uno no pretenderá
Emular —pero no hay competencia—
Sólo hay la lucha por recobrar lo que se perdió
Y se encontró y se perdió una y otra vez: y ahora en condiciones
Que no parecen propicias. Pero tal vez ni ganancia ni pérdida.
Para nosotros, sólo hay el intento. El resto no nos concierne.
(vv. 174-191)

El poeta se detiene "en medio del camino", y la clara alusión a Dante enfatiza lo crucial del momento. Es un momento de "conversión" que abarca al hombre entero. Empieza un nuevo camino y, como es poeta, ha de labrarse un nuevo camino poético para expresar adecuadamente la novedad de lo que ahora piensa y siente.

Por de pronto, mirando hacia atrás, le parecen malgastados esos veinte años anteriores que pasó tratando de aprender a utilizar las palabras. Eliot había buscado entonces recrear el lenguaje poético para adecuarlo a las vivencias del hombre contemporáneo —vivencias de "hombres huecos" en "tierra baldía", como lo indican los nombres de sus dos grandes poemas de esa época.[6]

[6] T. S. Eliot, "The Hollow Men", *The Waste Land*, Collected Poems, London, Faber and Faber, 1963.

Logró ese intento y fue considerado entonces (y hasta hoy) como el "leader" del modernismo en lengua inglesa.

Ahora, superadas aquellas vivencias, con mayor razón ha de renovar su manera de expresarse. Una vez más ha de explorar las posibilidades del lenguaje, ordenar los sentimientos y adiestrar las palabras para que manifiesten su reciente descubrimiento. Pero, justamente, lo que descubrió ya había sido descubierto por otros: Dante, Julian of Norwich, San Juan de la Cruz, etc., a los que citó o aludió, y tantos más a lo largo de la historia literaria que componen una tradición que se remonta hasta el mensaje evangélico. En esta ocasión, entonces, no se trata ya simplemente de innovar sino de rescatar un legado que hoy parece perdido u olvidado. Esto sucedió muchas veces pues si bien la validez del legado es permanente cada generación y cada hombre han de apropiárselo, vivirlo y expresarlo a su manera. Lo que Eliot dice aquí, lo repite en sus ensayos críticos:

> Uno de los mayores estímulos para mi creación poética fue pensar: He aquí alguien que dijo algo que corresponde a lo que yo quiero decir ahora. Tengo que hacerlo en el lenguaje de mi lugar y de mi tiempo.[7]

No hay competencia sino estimulación. No se trata de ser "original" en el sentido que se le da corrientemente a la palabra; interesa volver al "origen", a la fuente de la corriente inspiradora, y (como los antecesores que allí se abrevaron) trabajar arduo sometiéndose a ella. La misma regla vale para renovar la vida: reanudar el contacto con el "hogar" y patria del alma ahondándolo e intensificándolo en el transcurso de los años. Esto es lo que sugieren, como en un resumen final, los últimos versos del cuarteto:

> Home is where one starts from. As we grow older
> The world become stranger, the pattern more complicated
> Of dead and living. Not the intense moment
> Isolated, with no before and after,
> But a lifetime burning in every moment
> And not the lifetime of one man only
> But of old stones that cannot be deciphered.
> There is a time for the evening under starlight,
> A time for the evening under lamplight
> (The evening with the photograph album).
> Love is more nearly itself
> When here and now cease to matter.
> Old men ought to be explorers
> Here and there does not matter
> We must be still and still moving
> Into another intensity
> For a further union, a deeper communion
> Through the dark cold and the empty desolation,
> The wave cry, the wind cry, the vast waters
> Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.
>
> El hogar es de dónde uno arranca. A medida que envejecemos
> El mundo se vuelve más extraño, más complicado el diagrama
> De muertos y vivos. No el intenso momento

[7] T. S. Eliot, *Criticar al crítico*, Madrid, Alianza, 1967, p. 72.

Aislado, sin antes ni después,
Sino toda una vida ardiendo en cada momento
Y no toda la vida de un individuo solamente
Sino de viejas piedras que no se pueden descifrar.
Hay un tiempo para la noche bajo la luz de las estrellas,
Y un tiempo para la noche a la luz de la lámpara
(La noche con el álbum de fotografías).
El amor está más cerca de sí mismo
Cuando aquí y ahora dejan de importar.
Los viejos han de ser exploradores
Acá o allá no importa.
Debemos estar quietos pero moviéndonos
Hacia otra intensidad
Para una unión más allá, una más honda comunión
A través de la fría oscuridad y la vacía desolación,
El grito de la ola, el grito del viento, las vastas aguas
Del petrel y el lobo marino. En mi fin está mi principio.

(vv. 192-211)

El poeta integra aquí todos los temas del cuarteto, en una síntesis que muestra la vida de una persona y su regla de desarrollo, desde su nacimiento hasta su muerte. La vida arranca desde un ámbito conocido y amable, que nos brinda protección, estímulo y seguridad: el "hogar", que no es sólo el de nuestros padres terrenales sino, más allá, el del secreto origen y patria del alma. El niño conserva en la memoria algo de ese hogar y sabe recibir sus mensajes en momentos privilegiados, por ejemplo, "bajo la luz de las estrellas". En ellos renace el conocimiento y el amor. Esto basta para guiarse y seguir adelante.

Más tarde, al ir madurando y envejeciendo, el hombre pierde esa familiaridad con lo creado y su fuente, pero en cambio va acumulando otras experiencias, y no sólo las propias sino también el acervo de sus pares y mayores (algunas imposibles de descifrar). Con estos aportes la norma de vida se complica: ella consiste entonces en integrar esos aportes y la propia experiencia, aunándolo todo en cada presente vivido con ardor.

Y después llega el momento de aquietarse y de recordar el pasado. Para el anciano, ya casi no hay futuro, nada que esperar. ¿Hacia dónde podría tender, qué le queda por amar? Y, sin embargo, ésta es la época en que "el amor está más cerca de sí mismo". Si se adquiere el desapego respecto de todas las atracciones terrenales, se puede descubrir el verdadero amor que aquéllas velaban o distraían. Así purificada, la voluntad puede volver a intentar lo que el niño lograba espontáneamente: ponerse en contacto con el origen. Esto es lo que deben hacer los viejos: en su quietud moverse atraídos con recto amor, el mismo que impulsaba al niño a vivir. ¿Para qué vivimos? Para redescubrir ese amor. Para hallar el verdadero significado de aquella frase con que se inicia este cuarteto: "En mi principio está mi fin". "Para ese fin de amor hemos sido creados", dice San Juan de la Cruz. Los viejos no tienen ante sí más que la muerte. Y bien, que se dejen guiar por esta norma; que se conviertan en exploradores para adentrarse en una nueva esperanza: ya no en la compleja vida de la tierra, sino en la oscuridad de la muerte, pues ella no es el fin. Tras ese

pasaje desolado y temible comenza la verdadera vida: ser auténticamente uno mismo en Dios.

En suma: en todo momento, en todas sus estaciones y edades, la vida humana tiende (aún sin saberlo) a ese fin que "está en su principio", y a ese principio que "está en su fin". Aunque esta tendencia le es connatural al hombre, sólo el despojo total de la muerte le abre camino hacia su objeto: que no es otro que Dios mismo, que también lo puso en movimiento.

Cuando se cierra el ciclo de la vida sobre la tierra, el poeta, invirtiendo la frase con que arrancara este cuarteto, da el acorde final con las palabras que pronunciara María Estuardo ante su propia muerte: "In my end is my beginning" —"En mi fin está mi principio".

INÉS DE CASSAGNE
Universidad Católica Argentina

LOS ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS CON BASE COMPUTACIONAL *

1. Introducción

Quienes trabajamos dentro del área de la lingüística computacional desde hace muchos años, sabemos que el tema tiene dos aspectos. Por un lado, la variedad de términos bajo los cuales se llevan a cabo investigaciones aparentemente relacionadas entre sí. Pensemos por ejemplo en Matemática Lingüística y Estadística Lingüística que son las más conocidas. El elemento común es en todos los casos, el uso de técnicas algorítmicas de computación.

El otro aspecto es el de la concepción del lenguaje humano como una estructura procesal. La idea de que el lenguaje es algo procesal, que se integra por medio de procedimientos, no existe ni en el estructuralismo ni en el generativismo. Para el primero, una lengua siempre ha sido un conjunto de sistemas: sistemas opositivos o sistemas paradigmáticos. Sistemas de unidades lingüísticas, como por ejemplo, sistemas opositivos de fonemas, sistemas paradigmáticos de morfemas, sistemas de planos de construcción de oraciones o campos semánticos. Todos conjuntos típicos del estructuralismo. Pero una lengua también puede ser un conjunto de procedimientos, o en una terminología más informática, un conjunto de algoritmos. Para el productor (emisor) se trata de transformar un fragmento de su memoria —sistema de conceptos cognitivos— en una estructura transmisible; y transmisible quiere decir superficial, periférico y por razones anatómicas, superficial periférico quiere decir, lineal. Recordemos que la linealidad del signo lingüístico es un punto importante en la teoría de Saussure. El receptor, por su parte, modifica su memoria por medio del procesamiento de esta estructura superficial periférica que no abarca frases sueltas sino textos enteros.

Cuando hablamos del lenguaje como algo procesal estamos considerando que todo el circuito humano de comunicación lingüística implica fragmentos de memoria que se quieren expresar, y estructuras que reflejan la estructura de la memoria, y que pueden manifestarse a través de una estructura lineal. Se trata de estructuras intermedias que dependen de las estructuras más profundas —equivalentes a la memoria en sí—, y de estructuras superficiales lineales. El proceso puede verse como verdaderos programas o algoritmos.

Massaro (1979) recomienda la óptica propia del procesamiento de la información para explicar aspectos de la percepción de habla, porque el objetivo es delinear los distintos pasos de aquellos procesos que ocurren entre el estímulo acústico y el significado en la mente humana.

---

* Trabajo presentado en el *Curso de Postgrado de Treinamento Computacional para Lingüística Indígena*, realizado en la Universidad de Santa Catarina, en Florianópolis, Brasil, del 18 de febrero al 9 de marzo de 1991.

Por otra parte, Johnson-Laird[1] considera que uno de los cambios más importantes en Psicología Cognitiva, en los últimos quince años, ha sido la creciente comprensión de la importancia de construir modelos computacionales. La teoría computacional ha estado dirigida precisamente a realizar un mínimo número de afirmaciones para poder explicar un amplio rango de posibilidades. Algo que cualquier ciencia necesita. También la lingüística.

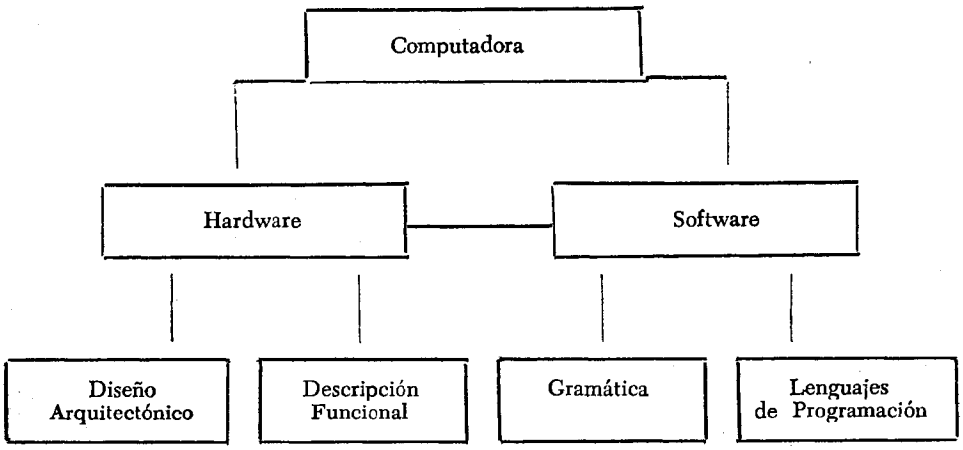
2. Condiciones generales de la lingüística automática

Cuando hablamos de lingüística automática o computacional estamos enunciando las condiciones materiales para su ejercicio: una lingüística practicada con ayuda de calculadoras electrónicas digitales que suelen denominarse computadoras en la mayor parte del mundo y ordenadores en España y Francia.[2]

Es un sistema complejo capaz de tratar información. Tratamiento que como es ya bien conocido implica una información de entrada, que tras sufrir una serie de elaboraciones dará lugar a una información de salida (los resultados).

La información de entrada comprende dos partes: el programa y los datos. El programa es el conjunto de instrucciones u órdenes donde expresamos lo que queremos lleve a cabo la computadora, y los datos constituyen la información concreta sobre la que ha de realizar las sucesivas elaboraciones.

En la figura siguiente se sintetizan con más claridad todos los elementos que abarca la máquina.



[1] Confr. el reportaje que J. A. García Madruga le hizo a Philip Johnson-Laird en *Cognitiva*, vol. 163: 225-336 (1988).

[2] Marvin Minsky —actual propulsor de la Inteligencia Artificial— considera que el término computadora es antiguo, y el de ordenador enfatiza demasiado la noción de orden y rigor, lo cual no se ajusta al concepto de "sociedad de la mente" que él utiliza

El Diseño Arquitectónico presenta un dispositivo de entrada de datos y otro de salida. Pero lo que es más importante: involucra también en su parte central a la memoria de la computadora que permite almacenar información convenientemente codificada. Realiza operaciones aritméticas y lógicas a gran velocidad y con una alta confiabilidad. Hay además un conjunto de operaciones no numéricas y un vocabulario básico que da a la máquina cierto nivel de organización; es el sistema operativo.

La Gramática se refiere a diferentes dispositivos para la generación y reconocimiento de expresiones o clases de expresiones que describen algún objeto o fenómeno. La denominación significa sistema formal.

Con toda esta indumentaria, la computadora se transforma en un "personaje" polifacético: es instrumento de aplicación, de verificación, de información y de creación. Y por todo ello ha convertido a la lingüística automática en puente de paso de múltiples disciplinas, practicadas por especialistas de diferentes campos. Pero sobre todo ha contribuido a liberar a la lingüística de las trabas de la tradición de las Letras al introducirla en el mundo de las Ciencias Exactas.

La investigación estadística, formal y cuantitativa tiene la posibilidad de explorar, de un modo más veloz y seguro, conjuntos de datos lingüísticos de dimensiones muy grandes. Cálculos muy complicados pueden tener en cuenta hasta los más pequeños elementos en combinaciones especiales. Pues como dice de Kock (1974) "la investigación lingüística puede ser experimental, inductiva, descriptiva, analítica, distributiva o, por el contrario, teórica, deductiva, explicativa, generativa, transformativa, pero tendrá que recurrir a la computación si quiere abarcar o descubrir la realidad movediza de las lenguas naturales a cualquier nivel".

3. Lo que el lingüista puede pedir a la computadora

Existe ya una literatura especializada sobre el proceso de datos pero el lingüista la desconoce casi siempre o le resulta de difícil acceso por su carácter muy técnico. Suelen ser trabajos teóricos o técnicos que se ubican en las zonas limítrofes de la lingüística. Es una literatura raramente escrita por lingüistas o que no parece dirigirse a ellos.[3]

De ahí que resulte particularmente relevante que quienes trabajamos "amasando" el lenguaje reflexionemos un momento sobre lo que el lingüista puede

---

para explicar nuestro funcionamiento cerebral mediante la combinación sincronizada de numerosos "agentes" (procesos). Reportaje de Héctor D'Amico para *La Nación* (Buenos Aires, 29 de abril de 1990).

[3] Valgan como ejemplos las *Transactions on Acoustics, Speech and Signal Processing* de la IEEE de Estados Unidos o algunos trabajos del *Second Symposium on Advanced Man-Machine Interface through Spoken Language* (Hawaii, noviembre 1988, 19-22).

pedir concretamente al área de la computación. En una palabra, que partiendo del pasado y sopesando la situación actual, cada lingüista se interrogue sobre la manera de sacar más provecho a la automatización.

A mediados de la década del 50[4] el padre Roberto Busa —en su *Centro per la Automazione dell'Analisi Lingüistica* de Gallarate, Varese— tuvo la idea de recurrir a la computadora para sus trabajos lingüísticos y filosóficos sobre Santo Tomás de Aquino llegando a publicar más de cuarenta tomos del *Index Tomisticus*.

Estos trabajos —junto a los del padre J. W. Ellison que en 1957 concluyó la primera concordancia electrónica de la Biblia— fueron pioneros en el camino de las numerosas aplicaciones que las computadoras tienen dentro de las ciencias del lenguaje y de la literatura. Fueron estudios que favorecieron especialmente a lenguas como el latín, el inglés, el francés, el alemán, el italiano y el sueco.

Los primeros trabajos sobre el español aparecieron en la década del 60. A. Juilland y E. Chang Rodríguez, por ejemplo, dieron a conocer en 1964 un léxico lematizado con indicación de frecuencias basado en una muestra de 500.000 palabras-textuales.[5] El léxico fue el más considerado aunque a fines de esta década empiezan los lingüistas a incluir la computadora en sus trabajos sintácticos. Rameh, por ejemplo, realiza un proyecto de estadística sintáctica aplicado al portugués de Brasil.[6]

Tosh (1968) insiste en la multiplicidad de usos que el lingüista puede dar a la computadora y reseña todos los trabajos que en este sentido se han desarrollado en los Estados Unidos comprendiendo diferentes áreas: morfología, sintaxis, diccionarios, comunicaciones, aplicaciones históricas y comparativas, actividades pedagógicas, etcétera.

En los últimos años, o mejor dicho en las últimas décadas, el trabajo del lingüista se torna cada vez más interdisciplinario. En este sentido es notable el desarrollo que ha tenido nuestro conocimiento de las propiedades acústicas, articulatorias y lingüísticas de los sonidos de habla. Y todo esto también es el resultado del acercamiento a la computación. El creciente uso de la compu-

---

[4] Es la tercera generación de computadoras la que se asocia con la investigación científica, gracias al desarrollo del Software. Como es sabido la primera generación abarca los prototipos electromecánicos (1944); la segunda, los transistores que reemplazan a las válvulas.

[5] Para una bibliografía variada aunque no exhaustiva sobre el español véase el artículo de L. Sáez-Godoy, "Las computadoras en el estudio del español: bibliografía", *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, t. XXXVIII, mayo-agosto de 1983, Nº 2: 340-375.

[6] C. A. Rameh, *Towards a Computarized Syntactic Analysis of Portuguese* (Ph. D. Dissertation). Georgetown University, 1970. Este trabajo inicia una serie de estudios cada vez más especializados indicadores del acercamiento entre lingüística y computación que se fue dando en Brasil. Confr. "Linguistica Computacional um apelo a interdisciplinaridade", número especial de *Letras de Hoje*, Revista de la Pontificia Universidade Catolica do Rio Grande do Sul, vol. 25, nº 82, diciembre 1990.

tadora en el laboratorio de Psicoacústica y en el laboratorio de Fisiología se debe básicamente a la facilidad con que interactúa este sistema operativo y el mundo real. Ciertos mecanismos especializados, relacionados con las funciones de entrada de datos, permiten a la computadora aceptar determinada información y procesarla de acuerdo con reglas y fórmulas prescriptas. Luego se obtienen cuantificación de estímulos, cuantificación de respuestas, cuantificación de eventos fisiológicos, para mencionar sólo las más requeridas (Singh, 1975).

Los intereses pueden ser múltiples y variados, de ahí la tendencia al trabajo interdisciplinario. Pero el intercambio de experiencias entre lingüistas también es sumamente necesario. Sobre todo cuando los lingüistas sufren la misma "sintomatología": recurrir a la computadora porque el trabajo se plantea fundamentalmente en términos de exactitud y rigor científico.

Entonces para responder a la interrogación indirecta que quedó pendiente en el encabezamiento del punto 3, enumeramos sintéticamente así:

1) Perfecciona nuestras posibilidades de reunir *inventarios de datos lingüísticos* más completos y accesibles que los actuales; *índices de palabras*,[7] por orden directo o indirecto o concordancias; *mapas de rasgos dialectales; listas de rasgos fonéticos y fonológicos*, etc.

2) *Estadística Lingüística:*[8] Inventarios de fonemas, sílabas y palabras según su frecuencia, distribución y posibles combinaciones, etc.

3) *Cartografía Lingüística*: Seriación y filiación de manuscritos. Desciframientos de lenguas. *Traducción automática*, etc.

A partir de inventarios exhaustivos de datos la automatización permite hacer inducciones referentes a los sistemas lingüísticos y a sus márgenes, facilitando el estudio de los hechos concretos que nos ofrecen las lenguas naturales.

Veamos algunos ejemplos que presentaron distintos investigadores en un Simposio sobre la "Utilización de Ordenadores en Problemas de Lingüística" realizado en España.[9]

Diego Catalán, interesado por la variación como propiedad esencial de la poesía oral (y de las lenguas naturales), acude en 1970 a los "ordenadores electrónicos" para comparar las múltiples manifestaciones de una sola estruc-

---

[7] P. Guiraud sostiene que no es absurdo pensar que una máquina electrónica puede ser el más grande lexicólogo de nuestra generación (*Structures Etymologiques du Lexique Français*, Paris, 1967).

[8] Es el primer modelo de lo que puede hacerse con una computadora en Lingüística. Si bien la cuantificación, la formalización y la estadística ya habían sido incorporados al campo lingüístico mucho antes. Para familiarizarse con el razonamiento estadístico y habituarse al lenguaje algebraico que sirve de soporte a dicho razonamiento véase *Estadística Lingüística* de Charles Muller. Traducción realizada por A. Quilis para Editorial Gredos de Madrid, en 1973.

[9] *Revista de la Universidad Complutense*, vol. XXV, nº 102, marzo-abril 1976.

tura de romance. El programa utilizado pretendía lograr el descubrimiento y la descripción de la mecánica reproductiva o proceso metonímico que lleva a la creación de una infinidad de objetos semióticos a partir del programa virtual que los engendra, y además dar cuenta de las relaciones observables entre los varios planos de organización del relato dramático poético. Es decir, que abarcaba tanto la variación reversible o circular como la irreversible. El *corpus* abarcó más de 600 versiones de un solo romance: "Romance de La Condesita", también llamado "El Conde Sol".

Se trataba además de realizar un análisis lingüístico, poético y narrativo, y para ello fue necesario ordenar y segmentar el *corpus*.

En la versión número 096 pueden observarse los siguientes resultados proporcionados por la computadora:

Hemistiquio		Segmento		Elemento		Arquetipo		
096.01A	Que triste está la condesa	12	(pesar de los esposos)	129	pesar de la esposa	12	129	11
096.01B	que triste está de llorar	12	„	129	pesar de la esposa	12	129	11
096.02A	*en ver que llevan al conde*	*12*	„	115	el conde destinado lejos	*11*	115	01
096.02B	*de capitan general*	*12*	„	117	cargo militar	*11*	117	01
096.03A	–Si a los siete años no vengo	113	(plazo)	133	duración de la ausencia	13	133	01
096.03B	condesa te casaras	13	„	139	posibilidad otro matrimonio	13	139	01

Otro tipo de análisis computacional, por su parte, realiza la representación cartográfica de la distribución del "Romance de la Condesita" en la península ibérica.

También es posible una estilística lingüística y cuantitativa mediante la computación en la que se comparen poemas y artículos periodísticos de un mismo autor. Es el ejemplo que se presenta ahora y que constituye apenas una página de resultados sobre el *Cancionero* de Unamuno y 260 artículos de periódicos escritos por él (1931-1936: 228.138 ocurrencias).

Griego	–1.0000000000
Hacerse	–1.0000000000
Muchas	–1.0000000000
Portugués	–1.0000000000
Sigue	–1.0000000000
Tiempos	–1.0000000000
Unas	–1.0000000000
Visto	–1.0000000000
Castillo	–1.0000000000
Constitución	–1.0000000000
Estatua	–1.0000000000
Haya	–1.0000000000
Llamar	–1.0000000000
Nuestras	–1.0000000000
Antaño	–1.0000000000
Dado	–1.0000000000
Especie	–1.0000000000
Salamanca	–1.0000000000
Tragedia	–1.0000000000
Fueron	–1.0000000000
Haciendo	–1.0000000000
Lucha	–1.0000000000
Artículo	–1.0000000000
Enseñanza	–1.0000000000
Generación	–1.0000000000
Nadie	–1.0000000000
Ruinas	–1.0000000000
Salir	–1.0000000000
Entiende	–1.0000000000
Habría	–1.0000000000
Portugal	–1.0000000000
Propiamente	–1.0000000000
Tenía	–1.0000000000
Alto	–1.0000000000
Cerca	–1.0000000000
Cualquiera	–1.0000000000
Cuál	–1.0000000000
Jesús	–1.0000000000
Memoria	–1.0000000000
Pasaje	–1.0000000000
Año	–1.0000000000
Comunidad	–1.0000000000
Creen	–1.0000000000
Cuya	–1.0000000000
Republicanos	–1.0000000000
Creer	–0.0196078431
Mío	–0.0188679245
Dejar	–1.0000000000
Doctrina	–1.0000000000

Esto	–0.7682403433
Uno	–0.7361111111
Otros	–0.7076923076
Ellos	–0.6814159292
O	–0.6618004866
Decir	–0.6595744680
Eso	–0.6567164179
Menos	–0.6513761467
Acaso	–0.6338028169
Hombres	–0.5955055179
Español	–0.5869565217
Sentido	–0.5855855855
Años	–0.5740740740
Ahora	–0.5612903225
Sino	–0.5462686567
Esa	–0.5447154471
Pueblo	–0.5274725274
Aunque	–0.5114503816
Ello	–0.5106382978
Mejor	–0.5094339622
También	–0.5000000000
Sea	–0.4776119402
Conciencia	–0.4683544303
Dice	–0.4659685863
Otra	–0.4611872146
Ese	–0.4609929078
Calle	–0.4571428571
Gran	–0.4545454545
Como	–0.4515235457
Historia	–0.4489795918
Guerra	–0.4318181818
Otro	–0.4196428571
Claro	–0.4177215189
Pero	–0.4082568807
Quiere	–0.4018691588
Les	–0.4000000000
Tiene	–0.3913043478
Muy	–0.3904761901
Espíritu	–0.3902439024
Porque	–0.3732718894
Aquel	–0.3636363636
Habla	–0.3636363636
Cosas	–0.3611111111
Nueva	0.2000000000
Me	0.2116917626
Una	–0.3563474387
Don	–0.3440860215
Esta	–0.3407821229
Contra	–0.3333333333

Dijo	–0.3333333333	Ver	–0.2134831460
Dicen	–0.3333333333	Juan	–0.2121212121
Luego	–0.3333333333	Bien	–0.2112676056
Este	–0.3227091633	Tierra	0.3796791443
Mucho	–0.3125000000	Entrañas	0.3823529411
Vez	–0.3076923076	Cual	–0.2068965517
Tal	–0.3027522935	Por	–0.2060221870
Después	–0.3000000000	Así	–0.2047477744
Hasta	–0.2985074626	Tan	–0.2023121387
Mismo	–0.2968036529	Cosa	–0.1754385964
Ser	–0.2968036529	Hacer	–0.1666666666
Tanto	–0.2967032967	A	–0.1579450418
Sí	–0.2941176470	Quien	–0.1543624161
Fuera	–0.2816712328	Nuestro	–0.1518987341
Aquí	–0.2789699570	Junto	–0.1428571428
Cuanto	–0.2786885245	Ir	–0.1428571428
Hay	–0.2780487804	Que	–0.1387469749
Libro	–0.2727272727	Él	–0.1385767790
Quijote	–0.2702702702	Si	–0.1315789473
Dicho	–0.2702702702	Un	–0.1315104166
Leyenda	–0.2692307692	No	–0.1256384065
Llama	–0.2676056338	Nuevo	–0.1232876712
Más	–0.2662337662	Siente	–0.1200000000
Lo	–0.2580424366	Nuestro	–0.1191709844
Todos	–0.2139682539	Son	–0.1186440677
Ella	–0.2527472527	Era	–0.1179039301
Y	–0.2459689240	Pues	–0.1169811320
Patria	–0.2432432432	Tres	–0.1162790697
He	–0.2406417112	Antes	–0.1111111111
Los	–0.2394115024	Tiempo	–0.1093750000
Han	–0.2356687898	Hombre	–0.1052631578
Campo	–0.2352941176	Sobre	–0.1005917159
España	–0.2312500000	Nombre	–0.1000000000
Haber	–0.2307692307	Dentro	–0.0980392156
Para	–0.2290502793	Le	–0.0945157526
Aun	–0.2238805970	Entre	–0.0940170940
Ni	–0.2260405693	Señor	0.6744186046
Dar	–0.2187500000	Luz	0.7043478260

Este listado constituye la parte central de las 500 formas más frecuentes utilizadas por Unamuno en ambos géneros literarios. Han sido clasificadas teniendo en cuenta la frecuencia relativa de cada una según una fórmula preestablecida. Abarcan dos clases: las que aparecen con menor frecuencia en poesía que en prosa (se las señala con el signo –), y las que son más frecuentes en poesía (no van precedidas por ningún signo).

Los filólogos, a su vez, han recurrido a la computadora para el estudio estadístico de palabras de un texto desde un punto de vista fonético, léxico, sintáctico y estilístico. Programas especialmente diseñados han permitido, por

ejemplo, que en el Laboratorio de Análisis Estadístico de Lenguas Antiguas de la Universidad de Liege se hayan realizado importantes análisis relacionados con esta unidad lingüística.

La entrada de los textos depende en todos los casos de la lengua que se quiera considerar. Así, el tratamiento del griego presentó las dificultades propias de una transcripción especial: alfabeto por una parte, y acentos y espíritus, por otra. El *corpus* incluyó una tragedia de Eurípides, *Electra* y las *Cartas* de San Juan Crisóstomo.

El sistema de análisis y lematización automática del francés es según estos investigadores, salvo raras modificaciones, igual a los métodos de tratamiento del latín. El programa entonces sólo se modifica porque se tienen en cuenta la diversidad de terminaciones que presenta el francés. Cada especificación (lema, radical, categoría gramatical y terminaciones posibles de la palabra) tiene una letra mayúscula o un número, tal como puede observarse en el párrafo siguiente:

1	14	1	au	au	JI	A
1	14	2	nord	nord	A	A
1	14	3	et	et	HI	
1	14	4	à	à	G	
1	14	5	l'	le 1	DI	&
				le 2	JI	&
1	14	6	est	est	A	A
				être 2	E6C11	
				être 3	E6C11	
1	14	7	l'	le 1	DI	&
				le 2	JI	&
1	14	8	horizon	horizon	A	A
1	14	9	s'	se	DI	
				si 3	H2	
1	14	10	ouvrait	ouvrir	E3C12	
1	14	11	librement	librement	F	
1	15	1	vers	ver	A	J
				vers 1	A	I
				vers 2	G	
1	15	2	le	le 1	DI	A
				le 2	JI	A
1	15	3	large	large	B	&
1	15	4	mais	mais	HI	
1	15	5	à	à	G	
1	15	6	l'	le 1	DI	&
				le 2	JI	&
1	15	7	ouest	ouest	A	A
1	15	8	il	il	DI	A
1	15	9	était	être 2	E6C12	
				être 3	E6C12	

1	15	10	barré	barrer	E1056	A
1	15	11	par	par	G	
1	15	12	une	un 1	C	B
				un 2	D6	B
				un 3	J2	B
1	16	1	falaise	falaise	A	B

4. El análisis de unidades lingüísticas

En el punto anterior resumimos las tendencias tradicionales que se dan en el acercamiento del lingüista a la computación. Veamos ahora cuáles son las experiencias actuales que sin ninguna duda están caracterizadas por una mayor confianza y precisión.

4.1. Fonemas, sílabas y palabras

Si tomamos como referencia nuestra propia experiencia, entonces es necesario clarificar los distintos tipos de análisis que se llevan a cabo, por ejemplo, en el Laboratorio de Investigaciones Sensoriales del CONICET, en Buenos Aires.

En principio, como centro interdisciplinario, se considera que el empleo de las técnicas de procesamiento digital de señales acústicas y de reconocimiento de patrones puede inspirar modelos análogos que sean transferibles a otros procesos de comunicación.

Pero lo concreto, en lo que a este tema concierne, es que se trata de determinar cuáles son las estructuras básicas de la secuencia hablada desde un punto de vista fonético, fonológico, acústico, perceptual y estadístico. También se realizan experimentos sobre reconocimiento automático de dígitos y secuencias de consonantes en contexto vocálico.

Nuestra hipótesis central de trabajo está basada en la creencia de que la sílaba es la unidad básica de todos los procesamientos de habla; por esta razón casi todos los esfuerzos siempre están dirigidos a "desentrañarla" como unidad. Cuando realizamos el estudio estadístico entonces nos encontramos con un total de 74.460 sílabas españolas en un *corpus* de 43.000 palabras constituidas además por 173.000 fonemas. [10]

[10] Confr. M. Guirao y M. A. García Jurado, *Estudio Estadístico del Español*, 1991 (en prensa).

TABLA I. LISTA DE LAS SILABAS MAS FRECUENTES

Rango	Sílabas	Ocurrencias	Porcentaje
1	/a/	4117	5.529
2	/ke/	2929	3.920
3	/no/	2849	3.826
4	/de/	1850	2.484
5	/se/	1832	2.460
6	/es/	1771	2.378
7	/i/	1549	2.080
8	/te/	1521	2.042
9	/si/	1322	1.775
10	/do/	1248	1.676
11	/ta/	1228	1.649
12	/to/	1190	1.598
13	/la/	1131	1.518
14	/me/	1109	1.489
15	/ra/	1079	1.449
16	/sa/	1048	1.407
17	/ko/	984	1.321
18	/na/	971	1.304
19	/pa/	958	1.286
20	/e/	930	1.249
21	/ba/	894	1.200
22	/lo/	889	1.193
23	/da/	846	1.136
24	/o/	801	1.075
25	/ka/	799	1.073
26	/el/	782	1.050
27	/ro/	777	1.043

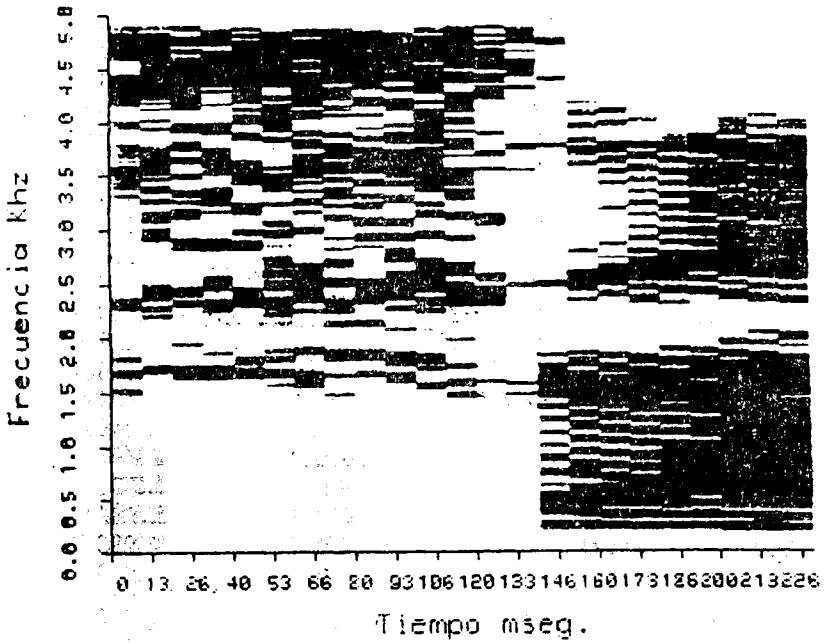
Este enorme recuento que nos ha permitido observar cómo se combinan las unidades, cuáles son las sílabas iniciales y finales de las palabras fonológicas y ortográficas más frecuentes, la diferencia entre frecuencias de sílabas y tipos silábicos fonéticos, etc., ha sido posible porque interdisciplinariamente hemos recurrido a la computadora. Por haber considerado varias unidades, los programas fueron más de uno; si bien los objetivos fueron siempre los mismos: la conformación de tablas con las características de cada unidad desde un punto de vista probabilístico.

Otro tipo de análisis fue y sigue siendo el acústico, que no sólo nos ha permitido establecer con mayor exactitud las propiedades espectrales de los sonidos españoles sino que ha originado los estímulos necesarios para nuestras pruebas perceptuales.

En las Figuras 1 y 2 se pueden observar dos tipos de registros obtenidos por técnicas computacionales.

FIGURA 1

(a)



(b)

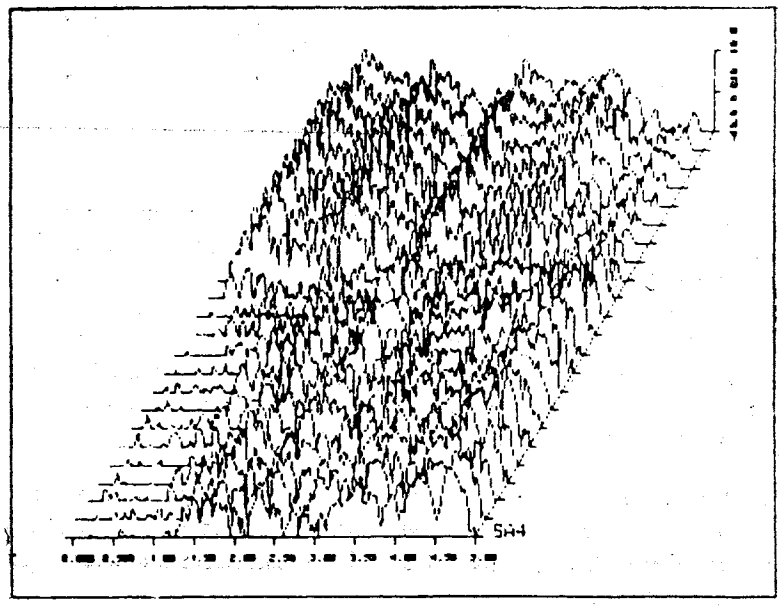
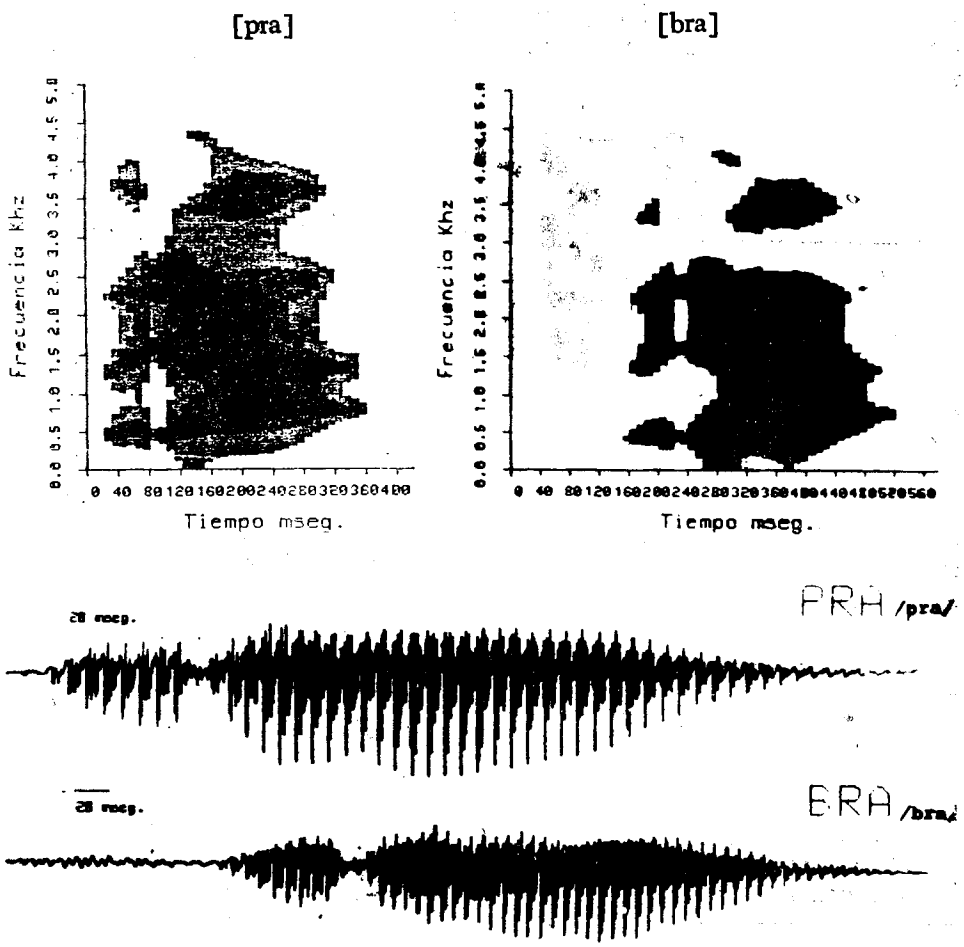


FIGURA 2



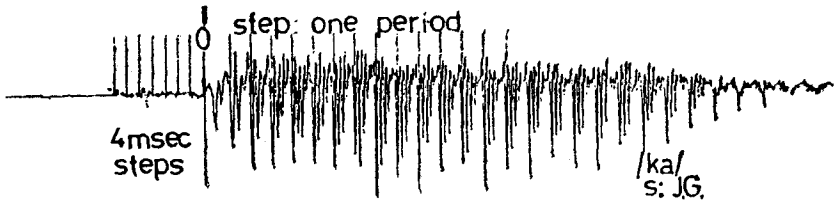
La Figura 1 muestra un espectrograma (a) y el gráfico tridimensional (b) de la misma sílaba, en este caso [sa].

La Figura 2 presenta también un espectrograma —de diferente diseño por variación de parámetros— en la parte superior y la correspondiente forma de onda de las sílabas [pra] y [bra].

Esto nos permitió no sólo aportar nuevos datos a los ya clásicos sobre las consonantes líquidas del español sino que también pudimos realizar una comparación interlingüística con el francés de Canadá.[11]

11 B. Jacques, M. A. García Jurado y M. Guirao, "L'influence de la durée dans l' identification des liquides: étude comparée en espagnol de Buenos Aires et en français de Montréal", 1990, XXIIème Congrès International des Sciences Phonetiques, 19-24 ag., 1991, en Aix-en-Provence.

Una de las técnicas que más utilizamos es el splicing. Por medio de un editor acústico (Franco, 1983), se van colocando marcadores sobre la forma de onda de la unidad que se quiere analizar. Es lo que puede verse en el siguiente gráfico.[12]



4.2. VARIACIONES PROSÓDICAS

Las técnicas digitales también han aportado algunos resultados en el estudio de los aspectos suprasegmentales. Las investigaciones de Manrique y Signorini (1983) y de Toledo (1988) [13] sugieren que el habla española presenta un ritmo libre entre la isocronía silábica y la acentual que son las tendencias universales de las lenguas naturales.

La Tabla II muestra los resultados obtenidos para el ritmo de la prosa leída.[14]

TABLA II

Frecuencia y porcentaje de aparición de 3088 grupos de acento clasificados en 17 patrones rítmicos. Las sílabas inacentuadas se representan por x; las sílabas acentuadas se representan por -

Patrones rítmicos	Frecuencia	Porcentaje	Ejemplo
x-x	695	22.51	de barro
xx-x	686	22.22.	tan reciente
-x	378	12.24	era
xxx-x	363	11.76	que el ingenio

12 Tomado de GURLEKIAN, J. A. GUIRAO, M. y FRANCO, H. E. (1985), "Acoustic characteristics and perception of Spanish stop consonants". *Transactions of the Commitee on Speech Res./Hearing Res. of the Acoustical Society of Japan* S85-36.

13 MANRIQUE, A.M.B. DE y SIGNORINI, A., "Segmental duration and rhythm in Spanish", *Journal of Phonetics*, II: 117-128 (1983); TOLEDO, G. A., *El ritmo del Español;* un estudio fonético con base computacional, Madrid, Gredos, 1988.

14 Tomada de TOLEDO (1988), *ibidem.*

Patrones rítmicos	Frecuencia	Porcentaje	Ejemplo
xx-	200	6.48	colonial
xxx-	160	5.18	que construyó
x-	152	4.92	pasó
xxxx-x	108	3.50	multitudinario
x-xx	92	2.98	al público
xxxx-	73	2.36	y se los mostró
xx-x	46	1.49	la antigua
-xx	43	1.39	Ursula
-	29	0.94	él
xxxxx-	26	0.84	por la simplicidad
xxxxx-x	17	0.55	se le humedecieron
xxx-xx	11	0.36	para llevárselos
xxxxxx-	9	0.29	de su imaginación

En trabajos recientes se intenta lograr una integración mayor entre distintos niveles de análisis y esto se observa sobre todo en el estudio de la entonación.[15] Con todo esto no hacemos otra cosa que seguir enumerando todas las posibilidades que el área de la computación nos permite realizar.

Quienes nos dedicamos a los aspectos lingüísticos, por nuestra formación universitaria no debemos perder de vista la interrelación. Es importante cuando se trabaja en un Laboratorio de Fonética Experimental. La técnica nos ayuda a desarrollar nuestro trabajo, pero el marco teórico en el que estamos insertos es siempre relevante. Siempre que nos interese mantenernos en una cosmovisión integral.

4.3. Palabras en contexto sintáctico

Esta es otra posibilidad que nos ha permitido el estudio estadístico llevado a cabo con programas de computación. Cuando las palabras aparecen en contexto se definen por su clase. La simbiosis entre sintaxis y léxico es muy fuerte y, al mismo tiempo, nos brinda un amplio margen para la investigación.

[15] Toledo, G. A., "Entonación y tópico-comento". *IX Congresso Int. de ALFAL*: Campinas, San Pablo, del 6 al 10 de agosto de 1990.

La Tabla III es un registro de las formas verbales más frecuentes dentro del *Corpus* utilizado.[16] Las columnas indican: nº de ocurrencias, porcentaje y porcentaje acumulativo.

TABLA III

1	ES	687	8.0890 %	8.089 %
2	ESTa	195	2.2960 %	10.385 %
3	TIENE	156	1.8368 %	12.222 %
4	Se	139	1.6366 %	13.858 %
5	HACE	110	1.2952 %	15.154 %
6	SABE	102	1.2010 %	16.355 %
7	DECIR	100	1.1774 %	17.532 %
8	ERA	99	1.1657 %	18.698 %
9	SABeS	95	1.1186 %	19.816 %
10	HAY	93	1.0950 %	20.911 %
11	TENGO	92	1.0832 %	21.995 %
12	PARECE	89	1.0479 %	23.043 %
13	DA	85	1.0008 %	24.043 %
14	PASA	84	0.9890 %	25.032 %
15	HACER	77	0.9066 %	25.939 %
16	SON	77	0.9066 %	26.846 %
17	VER	74	0.8713 %	27.717 %
18	FUE	69	0.8124 %	28.529 %
19	DIJO	65	0.7653 %	29.295 %
20	SER	65	0.7653 %	30.060 %
21	MIRa	63	0.7418 %	30.802 %
22	VAMOS	58	0.6829 %	31.485 %
23	DICE	57	0.6711 %	32.156 %
24	QUEReS	53	0.6240 %	32.780 %
25	TENeS	53	0.6240 %	33.404 %
26	IR	50	0.5887 %	33.993 %
27	ESTaN	46	0.5416 %	34.534 %
28	DIGO	43	0.5063 %	35.041 %
29	DIGA	39	0.4592 %	35.500 %
30	VIENE	39	0.4592 %	35.959 %
31	ESTOY	38	0.4474 %	36.406 %
32	ESTABA	38	0.4474 %	36.854 %
33	SOS	38	0.4474 %	37.301 %
34	TIENEN	38	0.4474 %	37.749 %
35	DIJE	37	0.4357 %	38.184 %
36	ANDa	34	0.4003 %	38.585 %
37	SOY	34	0.4003 %	38.985 %
38	VA	34	0.4003 %	39.385 %
39	VE	34	0.4003 %	39.786 %
40	PASo	32	0.3768 %	40.162 %
41	HAGA	31	0.3650 %	40.527 %
42	IMPORTA	31	0.3650 %	40.892 %

[16] Conf. GUIRAO-GARCÍA JURADO, nota 10.

43	QUIERE	31	0.3650 %	41.258 %
44	GUSTA	30	0.3532 %	41.611 %
45	ESTaS	29	0.3415 %	41.952 %
46	PASAR	29	0.3415 %	42.294 %
47	SEA	27	0.3179 %	42.612 %
48	VOY	27	0.3179 %	42.929 %
49	ESTAR	26	0.3061 %	43.236 %
50	SABER	25	0.2944 %	43.530 %
51	VISTE	24	0.2826 %	43.813 %
52	ACUERDO	23	0.2708 %	44.083 %
53	VENi	23	0.2708 %	44.354 %
54	ACORDaS	22	0.2590 %	44.613 %
55	HABLA	22	0.2590 %	44.872 %

Dijimos que la Estadística Lingüística era una de las aplicaciones o de los intereses que el lingüista puede tener con respecto a la computadora. Y dentro de ese campo hemos visto que la palabra es y ha sido una estructura central.

4.4. El análisis fonoestadístico de palabras

El tema está relacionado con otra posibilidad brindada por la automatización a los estudios lingüísticos. En este caso al estudio concreto y a la vez interminable de la Lingüística Indígena. Pensamos que para todos quienes participamos del *Curso de Verano de Treinamento Computacional para Linguistica Indigena*, organizado por la Universidad Federal de Santa Catarina, en Florianópolis, hay más de una posibilidad. Vale decir que nos quedará como saldo otras aplicaciones. El Software programado muy actualizado, permite realizar estudios fonéticos, fonológicos, morfológicos, archivo de textos, etc.

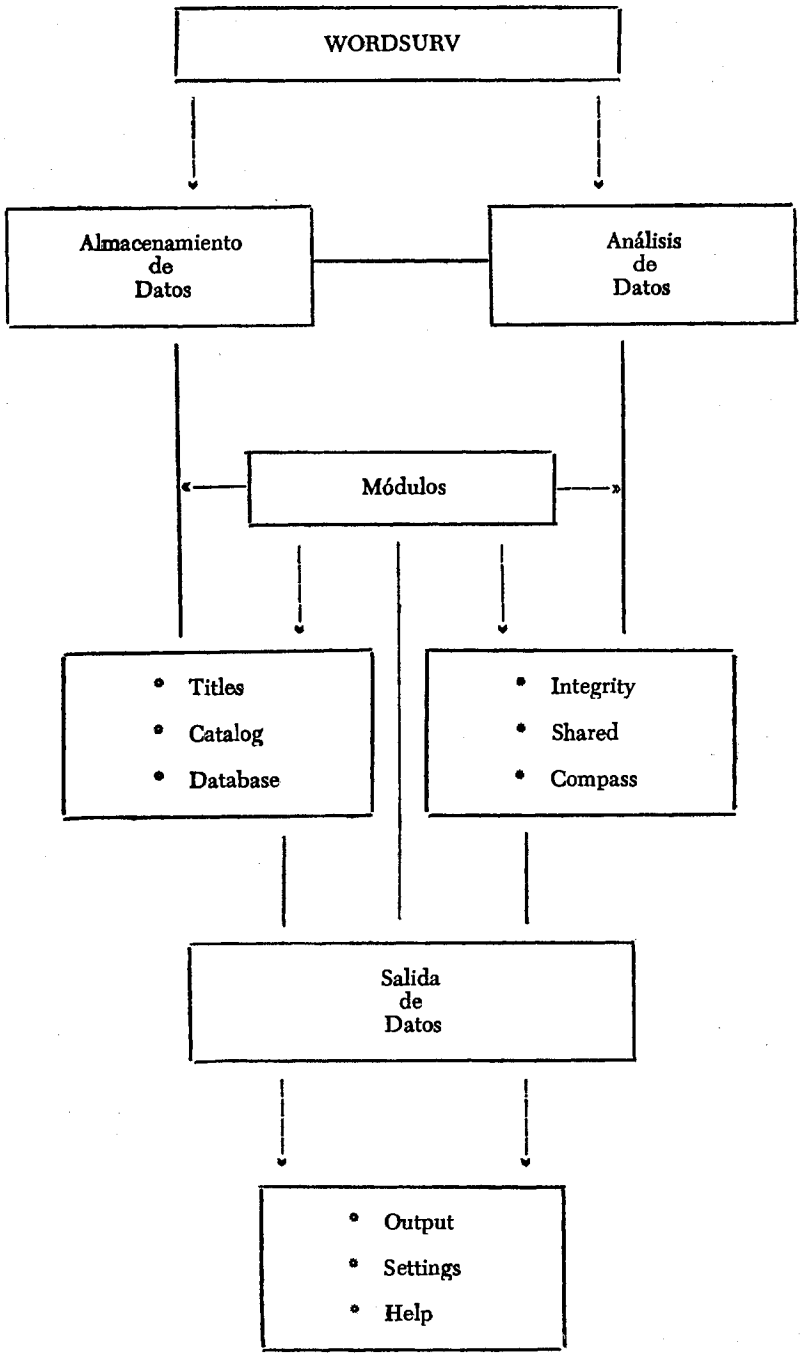
En su mayor parte, los programas se centran una vez más en la palabra. Tal es el caso del *Wordsurv* (Wimbish, 1989).

4.4.1. Un programa especial

El *Wordsurv* es un programa diseñado para la colección y análisis de listas de palabras que presenta algunas ventajas: 1) Proporciona un formato especial imprimible para el añadido de listas adicionales de palabras. 2) Reduce el tiempo empleado en entrar cada lista y 3) Lleva a cabo un análisis comparativo más profundo que el análisis léxico estadístico tradicional, el análisis fonoestadístico, lo cual permite estimar las divergencias fonológicas entre dialectos.

Se trata de un programa que fue probado por primera vez con datos sobre 50 listas de palabras filipinas, en 1986. Permite ahora un máximo de 90 listas de palabras con 999 ítems cada una.

Si intentamos graficar los principales componentes de este programa quizás el resultado sería el siguiente:



Lo que se quiere obtener es en principio una pintura actualizada de la situación de una lengua dentro de un área dada. En cierto sentido, el módulo *Compass* implementa una aproximación al método comparativo utilizado por la lingüística histórica. Pero las rutinas son inadecuadas para el estudio histórico riguroso, y muy suficientes para el análisis de tipo sincrónico.

El objetivo del programa es lograr buenos datos, vale decir, listas confiables de palabras de diferentes lenguas. De ahí que junto a cada ítem lexical hay una información adicional relacionada con el origen de la palabra. Se trata de una verdadera escala de confiabilidad que abarca —tal como puede observarse en una primera pantalla del programa— cinco posibilidades: desde *A* que representa datos provenientes de más de veinte años de trabajo de campo en una lengua dada, hasta *E* con datos originados en una situación poco intensiva y con información monolingüe.

```
DATABASE:                                  PHONETIC
  Filename:            WORDSURV .db        DEGREES of
  Backup Filename:     WORDSURV. dbk       DIFFERENCE:
  Automatic backup:    W
  In memory «W»        Weeds backup «W»    SHARED
                                           CONF's
CATALOG:                                   A:  1.010
  Filename:            WORDSURV. cat       B:  1.320
  Backup Filename:     WORDSURV. cbk       C:  1.645
  Automatic backup:    W                   D:  1.960
  In memory «W»        Weeds backup «W»    E:  2.575

MODULE on program entry: F6

USE SCHEME
  Current use scheme:  All initialized titles
  User specified titles:

Available memory: 507
                                   Wordsurv Version 3.2

Function Keys
F1  CATALOG
F2  COMPASS
F3  DATABASE
F4  INTEGRITY
F5  OUTPUT
F6  SETTINGS
F7  SHARED
F8  TITLES
F9  HELP
F10 EXIT
```

Database Catalog Module Use Titles Phonetic Shared
Database file settings submenu.

Como reflexión final sólo queda esperar que el exceso de datos proporcionados por la computadora en cualquiera de las áreas lingüísticas mencionadas, no nos ahogue y nos deje, como dice Rodríguez Adrados [17] "libres la imaginación y el sentido crítico para interrogarle con acierto", demostrando como las nuevas técnicas y las clásicas humanidades pueden emprender tareas comunes.

María Amalia García Jurado
Laboratorios de Investigaciones Sensoriales, CONICET

[17] Véase nota 9 (1976).

BIBLIOGRAFIA

DE KOCK, J. DE, *Introducción a la Lingüística Automática en las lenguas románicas*, Madrid, Gredos, 1974.

FRANCO, H. E., "Desarrollo de un sistema de análisis de habla", *Informe Laboratorio de Investigaciones Sensoriales XVI* (0325-2043), 9-11 (1983).

MASSARO, D., "Perception of speech vs. nonspeech", Symposium Nº 8 del *Ninth International Congress of Phonetic Sciences*, Copenhagen, Dinamarca, Ag. 6-11, 1979.

SINGH, S., *Measurement Procedures in Speech, Hearing and Language*, Baltimore, Maryland, University Park Press, 1975.

TOSH, W., "Computer Linguistics", en A. A. HILL (ed.), *Linguistics*, Washington, Forum Editor (Voice of America), 1969, Cap. 18, pp. 225-234.

WIMBISH, J. S., *WORDSURV: A Program for Analyzing Language Survey Word Lists*, Summer Institute of Linguistics, Dallas, Texas. (Occasional Publications in Academic Computing nº 13), 1989.

BUCOLISMO EN UNA CARTA DE SIDONIO APOLINAR

La alabanza de la vida rústica y su superioridad sobre la vida urbana y de corte ha sido tema de antiguos y modernos. Si hacemos a un lado toda visión romántica del problema, veremos que muchas veces los panegiristas del bucolismo son cortesanos, a los cuales habría costado no poco empeño prescindir de las comodidades y ventajas (no excluyo el "cultivo" o *ars*, que faltaba a los hombres antiguos, según Ovidio, y que sí campeaba en la Roma augustal) de la vida de palacio. Los poetas áureos, Claudiano con su *Senex Veronensis* y varios más escribieron la historia de este lugar común; Sidonio Apolinar continúa en el siglo v su tratamiento de una forma no carente de originalidad. Una carta a su amigo Eutropio mostrará concretamente cómo se adecua algo ya trillado a una época caracterizada por profundos cambios.[1]

---

[1] Sidonius, *Poems and Letters* (ed. W. B. Anderson), London & Cambridge, Mass., William Heineman & Harvard University Press, 1936. Todas las citas las hago por esta edición; la carta es *I, vi* (vol. i, ps. 362-366), de la que ofrezco una rápida traducción.

Hace ya tiempo deseaba escribirte, pero mucho más me siento impelido a hacerlo ahora que he emprendido, con la benevolencia de Cristo, el camino que conduce a la Ciudad. El único, o al menos el más importante motivo, es para sacarte del mar de la quietud doméstica y llamarte a cumplir con los deberes de la milicia imperial... *(laguna en el texto)*. Hay que añadir a esto que gracias a Dios tienes perfecta fuerza de edad, de cuerpo y de ánimo; luego que, rico de caballos, armas, ropas, dinero y sirvientes, sólo temes empezar, si no me engaño. Aunque eres emprendedor en tu casa, una inactiva falta de confianza te hace temblar si se trata de emprender un viaje; si verdaderamente puede decirse que haya viajado un hombre de origen senatorial, que a diario lleva las imágenes de sus antepasados de vestiduras consulares, porque una sola vez en su juventud vio el hogar de las leyes, el gimnasio de las letras, la curia de las dignidades, el ápice del mundo, la patria de la libertad, única ciudad del mundo en que sólo los bárbaros y esclavos son extranjeros. ¡Pero qué vergüenza si ahora vas a permanecer entre rústicos boyeros y porquerizos dormilones! ¡Pensar que si abres el campo con tembloroso arado, o te inclinas para segar con curva hoz las floridas riquezas del prado, o excavas agachado para levantar con tu azada una vid cargada de sarmientos, esto es para ti la mayor felicidad de tus deseos! Antes bien, levántate y que tu ánimo blando y ajado por un muelle ocio aspire a cosas mejores. Alguien de tu linaje debe cultivar su persona no menos que su villa. Por último, lo que tú llamas ejercitación de la juventud es en realidad ocio de veteranos, en cuyas cansadas manos hay, en vez de herrumbradas espadas, tardías azadas. Y bien, supongamos que tus cubas se llenan de espuma por la multitud de tus viñedos; que tus graneros acumulen también hasta reventar inmensos cúmulos de granos; que tu obeso pastor encierre un apretado rebaño de ubres llenas para ordeñar, en medio de malolientes corrales: ¿con qué fin aumentar tu patrimonio con tan repugnante ganancia y permanecer en el anonimato en medio de estas cosas, más aún —lo cual es más torpe— por causa de ellas? ¿No sería una injusticia si en tiempo de asamblea debes permanecer como un campesino sin gloria, anciano desapercibido de pie detrás de jóvenes sentados que dan su parecer, y si estás obligado a escuchar la propuesta de algún pobre revestido de dignidad, cuando te duelas de verte superado por aquellos que sería vergonzoso incluso que siguieran vuestros pasos? ¿Pero qué más debo decir? Si toleras mis exhortaciones, yo mismo seré tu compañero, tu colaborador, tu guía y partícipe. Pero si, envuelto en los seductores lazos de los place-

Gaius Sollius Modestus Apollinaris Sidonius vivió en el siglo V, galorromano de Lyon y de destacada participación en la vida contemporánea: yerno del emperador Avito, laureado poeta, figura de varias cortes imperiales, *praefectus urbi* y hasta obispo de Auvergne.[2] No es raro que haya disentido con Eutropio y su decisión de permanecer en su dominio de la Galia y abstenerse de aspirar a dignidades en Roma; él mismo era un hombre habituado a las intrigas y patronazgos de palacio, y esta carta, como todas las de los libros I y II, parece haber sido escrita antes de su elección como obispo hacia el 470.

> Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
> e terra magnum alterius spectare laborem...

Con esta comparación (II, vv. 1-4), Lucrecio quería expresar que el sabio, desde los altos templos de su *doctrina*, contempla de qué modo se afanan los mortales por el poder y las riquezas. El tempestuoso mar es el tópico. En nuestra carta el mar ofrece en cambio una menos frecuente inversión de sentido, pues Sidonio desea sacar a Eutropio *a profundo domesticae quietis*; no hay comparación desarrollada en Sidonio sino una tibia alusión en *profundo* y *quietis*, pero sí la hay en Lucrecio, como vimos. El calmo mar de que gozaba Eutropio era, por lo que se ve, el de la filosofía. En la carta *III, vi* vuelve el de Lyon sobre la metáfora al escribir a su amigo congratulándose de que le haya hecho caso; y no poco tuvo que ver su exhortación en que Eutropio fuera encumbrado a prefecto de la Galia:

> Testis est ille tractatus, in quo exhortationis meae non minimum incitamenta valuerunt: quibus vix potuistis adduci, ut praefecturam philosophiae iungeretis, cum vos consectanei vestri Plotini dogmatibus inhaerentes, *ad profundum intempestivae quietis* otium Platonicorum palaes tra rapuisset: cuius disciplinae tunc fore astruxi liberam professionem, cum nil familiae debuisset (la cursiva es nuestra).

Una dedicación excesiva a la filosofía no era apropiada para hombres de calidad y méritos, pues a la primera obligación que debían responder era al servicio del Imperio. El mejor ejemplo literario que viene en mente a Sidonio es el de Plotino, quien se desentendía drásticamente de cuanto tuviera relación con lo material, como teniendo vergüenza de estar en el cuerpo:

> Plotino, el filósofo que vivió en nuestros días, parecía que tenía como vergüenza de estar en el cuerpo.[3]

Las condiciones personales de Eutropio eran óptimas, según dice la carta, y en la conmoción que domina el siglo V la romanidad pugnaba por salvarse a sí misma. El propio Sidonio Apolinar experimenta en su carácter un combate

---

res, prefieres como dicen unirte a las doctrinas de Epicuro, quien en desmedro de la virtud pone el sumo bien en el sumo goce del cuerpo, pongo por testigos a los dioses y a nuestra posteridad de que nada tengo que ver con semejante maldad. Adiós.

[2] Sobre la figura y la obra, recomiendo André Loyen: *Sidoine Apollinaire et l' esprit précieux en Gaule aux derniers jours de l' Empire*, Paris, Les Belles Lettres, 1943.

[3] Porfirio, *Vita Plot.*, 1.

interior, pues se sabe plenamente romano, heredero de una cultura notable que está haciendo agua por muchas partes. Varios escolásticos ilustres como él debieron hacer un sacrificio intelectual para admitir dentro de su concepto de romanidad otros elementos impensables no demasiados años antes. El viejo retórico y gran poeta Ausonio escribe a su antiguo discípulo Paulino de Nola, conminándolo a que se haga cargo del lugar que le corresponde como noble, rico y varón consular: ¿dónde estaría el Imperio si todas sus figuras hicieran deserción y sólo atendieran a minúsculos problemas particulares —se incluyen aquí preocupaciones religiosas o místicas—? Eutropio teme viajar a Roma, aun cuando su doméstica conducta sea ejemplar:

> cum sis alacer domi, in aggredienda peregrinatione trepidum te iners desperatio facit.

Haber viajado una sola vez y en la juventud a la Urbe no es bastante, puesto que Roma no es una ciudad más; uno puede comparar cosas grandes con otras pequeñas si se trata de cachorritos o algo semejante, pero —los versos del Mantuano son notables—

> Verum haec tantum alias inter caput extulit urbes
> quantum lenta solent inter viburna cupressi.
>
> *Buc.* I, 24-25

Sidonio Apolinar comparte la emoción que despiertan los esplendores de una gran ciudad, junto con otras grandes figuras. Al frente de la larga lista creo que debe ponerse a Ovidio y a los elogios tributados a la ciudad imperial en su *Ars amandi*. Pero tampoco tenemos necesidad de salir de esa maravillosa "decadencia" de los siglos IV y V; con Ausonio y su *Ordo urbium nobilium*, con el *De reditu suo* de Rutilio Namaciano es reina del mundo y por siempre pervivirán sus laudes, como en

> Exaudi, regina tui pulcherrima mundi
> inter sidereos Roma recepta polos,
> exaudi, genetrix hominum genetrixque deorum,
> non procul a caelo per tua templa sumus:
> te canimus semperque, sinent dum fata, canemus:
> sospes nemo potest immemor esse tui.
>
> *De red. suo* I, 47-52

Oigamos el elogio de Sidonio a la gran patria que abraza a todos los ciudadanos que se sometieron al yugo de sus leyes y bebieron su cultura:

> [...] si semel in iuventa viderit domicilium legum, gymnasium litterarum, curiam dignitatum, verticem mundi, patriam libertatis, in qua unica totius orbis civitate soli barbari et servi peregrinantur.

Concedemos que acumular es una de las notas más usuales del género laudatorio, pero nuestro cortesano tiene la acumulación por cosa común en toda su obra. Los elementos diseminados son unidos al final *in qua unica totius orbis civitate*; a veces explicitan un enunciado, como en esta bizarra preterición:

Non hic Herculis excolam labores
cui sus, cerva, leo, Gigas, Amazon,
hospes, taurus, Eryx, aves, Lycus, fur
Nessus Libs, iuga, poma, virgo, serpens,
Oete, Thraces equi, boves Hiberae,
luctator fluvius, canis triformis
portatusque polus polum dederunt.

Carm. IX, vv. 94-100;

o en un epitalamio en que se alaba la hermosura de una novia:

nec minus haec species totiens cui Iuppiter esset
Delia, taurus, olor, Satyrus, draco, fulmen et aurum.

Carm. XI, vv. 89-90;

o cuando otro epitalamio repite la alusión al narrar el labrado de una tela:

iamque Iovem in formas mutat quibus ille tenere
Mnemosynam, Europam, Semelem, Ledam, Cynosuram
serpens, bos, fulmen, cygnus, Dictynna solebat.

Carm. XV, vv. 174-176;

o en este elogio de Narbona:

salve, Narbo potens salubritate,
urbe et rure simul bonus videri,
muris, civibus, ambitu, tabernis,
portis, porticibus, foro, theatro,
delubris, capitoliis, monetis,
thermis, arcubus, horreis, macellis,
pratis, fontibus, insulis, salinis,
stagnis, flumine, merce, ponte, ponto;
unus qui venerere iure divos
Lenaeum, Cererem, Palem, Minervam
spicis, palmite, pascuis, trapetis.

Carm. XXIII, vv. 37-47.

He citado nada más algunos ejemplos de una técnica de la cual Sidonio abusa en forma desgastante.

La *congeries* era una característica de los poetas anteriores a la época de Augusto. L. R. Palmer la tipifica en aliteración, tricolon y "estilo rimbombante":

Salmacida spolia sine sudore et sanguine.
(Ennio, *Trag.*, 22 W.)

Urit populatur vastat
(Nervio, *Carm.* 32 W.)

more antiquo audibo atque auris tibi contra utendas dabo.
(Ennio, *Trag.*, 324 W.).[4]

[4] Las citas de Palmer (*Introducción al latín*, Barcelona, Planeta, 1974, ps. 114-115) son más abundantes; por comodidad mantengo su abreviatura: cita por la ed. de E. H. Warmington, *Remains of Old Latin* (vol. i y ii), London & Cambridge, Mass., William Heinemann & Harvard University Press, 1935-1936.

Pero los poetas tardíos, como vimos en Sidonio, gustan más de la *congeries synonimica* o de la mitológica.

Vayamos ahora al tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea: ¿cuál es la postura de Sidonio? Para traer a su amigo a la ciudad no se conforma, no es suficiente, con explicar la grandeza de Roma —ya dijimos que fue directo al punto con una acumulación de elogios—, sino que pasa a transmutar lo pastoril idílico por un lenguaje burlón y con rebuscamiento de vocabulario. Leamos:

> et nunc, pro pudor, si relinquare inter busequas rusticanos subulcosque ronchantes! quippe si et campum stiva tremente proscindas aut prati floreas opes panda curvus falce populeris aut vineas palmite gravem cernuus rastris fossor invertas, tunc tibi est summa beatitudo. quin potius expergiscere et ad maiora se pingui otio marcidus et enervis animus attollat.

Todo cuanto de idílico suele acompañar a lo pastoril vemos que desaparece en estas líneas: si bien los hechos son los mismos, ha cambiado el punto de vista. En efecto, la falta de adulación y la tranquilidad del reposo bajo los árboles pueden transformarse en Sidonio en una vida chata y soñolienta (nótese el valor del *expergiscere* en el pasaje anterior); la agradable sencillez de las tareas rústicas es desaprovechamiento de la existencia en majaderías; los sones de zampoñas y caramillos devienen ronquidos de porqueros. En realidad la obligación primaria del hombre de rango no consiste en perfeccionar su villa, sino su persona:

> non minus est tuorum natalium viro personam excolere quam villam.

Llamar felicidad a tan bajo retiro esencialmente es una simpleza —nada de epicureísmo, ni de íntima unión con la naturaleza, ni de hurgar en las causas de las cosas. ¿Que la vida rústica puede ser una escuela en que la juventud se forma en antiguas virtudes romanas? ¡Tonterías!, responde Sidonio con el desdén que mostraría el doctor Johnson por un montañés de Escocia:

> ad extremum, quod tu tibi iuventutis exercitium appellas, hoc est otium veteranorum, in quorum manibus effetis enses robiginosi sero ligone mutantur.

En fin, el cúmulo de palabrerío que hay sobre este tema se asemeja a aquel famoso discurso que don Quijote pronunció ante unos cabreros sobre la Edad de Oro. Es más, las fragancias silvestres del bucolismo son suciedad de mosto y repugnante olor de ubres de ovejas en corrales que ni el propio Hércules podría limpiar. *Antra olida caularum*, un nada estético *pinguis pastor*, un *faeculentum patrimonium* son los términos de que se vale el autor para la transmutación de lo idílico en lo vil.[5]

---

[5] Un hombre como Ovidio, tan afecto a los esplendores de las ciudades que nunca duermen, le hace decir a Apolo (*Metam.* I, vv. 513-514) *Non ego sum pastor, non hic armenta gregesque Horridus observo.* Como hay una historia del bucolismo, la hay también del sentimiento contrario.

El gusto que halla Sidonio en la variación de vocabulario (compartido sin duda por la literatura tardía) se da también en sus poemas; por ejemplo en las diversas formas de llamar a la púrpura:

> At parte ex alia textrino prima Minervae
> palla Iovis rutilat cuius bis coctus aeno
> serica Sidonius fucabat stamina murex.
> ebria nec solum spirat conchylia sandix;
> insertum nam fulgur habet, filoque rigenti
> ardebat gravidum de fragmine fulminis ostrum.
>
> *Carm.* XV, vv. 126-131

En la carta que comentamos están *busequa, subulci, floreus, faeculentum, latitabundi.* En el citado poema XV, epitalamio dedicado a Polemio, Prefecto de la Galia hacia el 470 y hombre versado en astrología, Sidonio se considera obligado a justificar el empleo, extemporáneo en versos nupciales tal vez, de vocablos astronómicos, ajenos a Apolo y a las Musas, salvo Urania. Dice en el proemio en prosa:

> videris, utrum aures quorundam per imperitiam temere mentionem centri, proportionis, diastematum, climatum vel myrarum epithalamio condicibilem non putent.

La tendencia a cargar los escritos con vocabulario especial se debía a un sano interés por huir de la vulgaridad, como el expresado en otra carta:

> tantum increbruit multitudo desidiosorum ut, nisi vel paucissimi quique meram linguae Latiaris proprietatem de trivialium barbarismorum robigine vindicaveritis, eam brevi abolitam defleamus interemptamque: sic omnes nobilium sermonum purpurae per incuriam vulgi decolorabuntur.
>
> *Ep.* II, x.

De todos modos, no debemos olvidar que Sidonio fue pródigo en elogios de villas, de propios y de extraños, siguiendo en esto —él mismo lo admite— las huellas del verboso Estacio; se defiende así de los que le criticaban el alargarse demasiado en estos dibujos de *villae* o *praetoria*:

> si quis autem carmen prolixius eatenus duxerit esse culpandum, quod epigrammatis excesserit paucitatem, istum liquido patet neque balneas Etrusci neque Herculem Surrentinum neque comas Flavii Earini neque Tibur Vopisci neque omnino quicquam de Papinii nostri silvulis lectitasse.
>
> *Carm.* XXII (epíl. en prosa)

En la obra de nuestro también "bucólico" autor está el poema *Burgus Pontii Leontii* y la epístola *II, ii,* sobre su villa de Avitacum, ejemplos de su gusto por tales descripciones. Se encuentra muy cómodo en el género porque le permite mostrar los placeres de una vida de ocio, como también porque las villas rústicas eran marco de reuniones de hombres cultos semejantes a él; lugares que a veces tenían bibliotecas nada despreciables. En la *ep. II, ix* explica

por qué se había detenido tanto tiempo en Nîmes: los predios vecinos de sus huéspedes Ferréolo y Apolinar le ofrecieron mil delicias, como la que copio:

> huc libri adfatim in promptu (videre te crederes aut grammaticales pluteos aut Athenaei cuneos aut armaria exstructa bybliopolarum) [...]

Los convivios sobre temas varios estaban a la orden del día en tales cenáculos. Ahora bien, no es razonable pensar que un hombre ilustre como Eutropio pasase el día íntegro removiendo tierra y ordeñando ovejas; lo que ocurre es que Sidonio se coloca del otro lado de la mesa y, con tal de hacer venir a su amigo a la ciudad, no titubea en avasallar todo el bucolismo embellecido por los maestros del género. Entre ellos era común decir que en la vida rústica no había suntuosidad, pero sí lo necesario a profusión. Nuevamente cambia el punto de vista Sidonio y declara que, aun cuando el resultado sea *patrimonium promovisse*, es la mayor torpeza no sólo *inter ista*, sino más aún, *propter ista latuisse* y privar a la Urbe del obsequio de un hombre ilustre. Hay todavía otra razón importante, de amor propio: si no ejercita Eutropio sus cualidades, en un futuro se verá superado por el esfuerzo de algún otro, inferior en bienes pero superior a él en gloria (*pauperis honorati*); tendrá que conformarse con escuchar de pie opiniones ajenas y resignar, cual *inglorius rusticus*, un papel protagónico, ser periferia y no centro. Tal vez deba leerse aquí una realidad tan vieja como la competencia. El noble e ilustrado Sidonio, hijo y nieto de prefectos de la Galia y emparentado por línea materna con la familia de los *Aviti*, tiende a *invidere* al espíritu emprendedor de cualquier *parvenu* (*homo novus* si queremos), que suplía con esfuerzo su falta de lustre y desplazaba a nobles desidiosos. Por tal motivo, cierto resentimiento contra el surgir de clases populares a la milicia imperial asoma en la citada carta *III, vi*, donde se alude a envidiosos que afirman provocativamente que los hombres de calidad no acceden a ella porque no pueden, no porque no quieran:

> Porro autem desidiae vicinior putabatur contemptus ille militiae, ad quam iactitant lividi, bonarum partium viros non posse potius quam nolle conscendere.

Para terminar, ofrece a su amigo sus servicios para ayudarlo en los efectos prácticos (*conatuum tuorum*) de su decisión, pero no aplaudirá resoluciones basadas en la doctrina de Epicuro. Creo evidente que unos conocimientos no muy bien digeridos inducen a Sidonio a esta errónea interpretación filosófica de los hombres más sinceros y conspicuos del Jardín.

Los ejemplos en que los poetas bucólicos vuelven a la realidad son incontables. El mejor que yo conozco es el de Juan Labrador, personaje de *El villano en su rincón*, de Lope de Vega. Es un campesino lleno de riquezas de la tierra, que vive feliz en su aldea y no muestra el menor interés en ver al rey una vez que éste pasa cerca de sus rústicos dominios. Enterado el rey del desdén de su vasallo, lo visitará sin darse a conocer:

Déjale con su opinión;
que si al Rey con su poder
no quiere ver, yo iré a ver
al villano en su rincón.

II, vv. 125-128; [6]

deberá soportar impertinencias como ésta:

¡Qué cortesano de fama!
Sentaos; que en mi casa estoy,
y no me habéis de mandar;
yo sí que os mando sentar,
que en ella esta silla os doy.
Y advertid que habéis de hacer,
mientras en mi casa estáis,
lo que os mandare.

II, vv. 647-654.

Aunque Lope pinte la vida de Juan Labrador sencilla y rica, libre de cuidados, llena en fin de las ventajas de aldea, como poeta cortesano sabe que el peso es infinitamente mayor en el otro plato de la balanza. Así, andando la comedia resulta que es el Rey quien manda buscar y recibe a su vasallo en palacio, le pone delante un banquete y lo deja boquiabierto con el esplendor de su corte. Todo esto

porque es el rey el espejo
en que el reino se compone
para salir bien compuesto.
Vasallo que no se mira
en el rey, esté muy cierto
que sin concierto ha vivido,
y que vive descompuesto.
Mira al rey, Juan Labrador;
que no hay rincón tan pequeño
adonde no alcance el sol.
Rey es el sol.

III, vv. 895-905

Evidentemente, los espectadores del teatro de Lope no podían atribuir a las convenciones bucólicas más valor que el de una fábula, y el motivo que explica la carta de Sidonio y los muchos otros textos de este tenor es, no hay duda, que elevadas consideraciones filosóficas del trabajo del campo rara vez trasponían lo teórico. Más, poco aptas para una época en que el Imperio parecía una colección de dioramas bélicos.

Sidonio define a un tal Magno de Narbona, noble galorromano, con cuatro palabras que pueden tomarse como ingredientes que conforman al hombre de calidad:

seu nos, Magne, tuus favor tenebat,
multis praedite dotibus virorum,
forma, nobilitate, mente, censu...

Carm. XXIII, vv. 455-457

Pues bien, los hombres así dotados, aconsejan Ausonio a Paulino de Nola y Sidonio Apolinar a Eutropio, deben componerse no en un oscuro retiro, sino ante el espejo de la corte.

Es opinión generalizada entre los estudiosos que las epístolas son lo más interesante de la producción de Sidonio Apolinar. Allí la prosa pone cierto freno a los desbordes estilísticos, que hallan en los poemas campo más fecundo. Hay que agregar además que el epistolario de nuestro autor es un conjunto de bellos cuadros sobre el conflictivo y fascinante siglo V. Pero el estudio de su obra total es capítulo de una tarea a mi juicio omitida en nuestras latitudes. Me refiero al estudio de la literatura latina tardía o decadente, como suele llamársela (mentes más bondadosas hablan de Edad de Plata). Cuando llega el momento de explicar a otros autores "decadentes" de otras épocas (quizá en Góngora tengamos óptimo ejemplo), se hacen las referencias a los clásicos de la Edad de Oro y se omiten las debidas a otros autores, entre ellos al nuestro, Claudiano o Ausonio, todos bien conocidos por el humanismo. Sin embargo, ciertas peculiaridades —si no queremos decir defectos— de estilo, por ejemplo la técnica diseminativa y recolectiva, la acumulación retórica, el rebuscamiento de vocabulario, la mitología y la erudición trasnochadas y el alargarse más de la cuenta, suelen ser características que exhiben epígonos literarios de diversos clasicismos. El estudio de tales escritores es justo decir que no siempre es pesado y por obligación, antes bien rico de interesantes aspectos que el lector desprejuiciado no dejará escapar.

Las reflexiones que anteceden en verdad se han extralimitado, después de dejar largamente atrás el primario objetivo, un simple comentario de una carta; en cambio, han acometido una apología de la literatura tardía. Pero preciso es llamarnos a sosiego y hacer nuestras, traslaticiamente, unas palabras del poeta en que se disculpa de haber hablado demasiado:

> Sed iam te veniam loquacitati
> quingenti hendecasyllabi precantur.
>
> *Carm.* XXIII, vv. 507-508

RAÚL LAVALLE
Universidad Católica Argentina
Universidad de Morón

FACUNDO: LA "BARBARIE" COMO POESIA DE LO ORIGINAL/ORIGINARIO

Como señala Noé Jitrik, no puede decirse que en algún momento del *Facundo*, Sarmiento defina claramente los conceptos (civilización y barbarie) que constituyeron, en la primera edición, el título fundamental de la obra. Pero el antagonismo es descrito de todos modos, en el despliegue de la trama textual de múltiples maneras: por asociaciones y contigüidades, por imagen, por metáfora y metonimia.

El concepto de *barbarie*, en primer lugar, se precisa en buena parte por negación y por ausencia, como lo opuesto a civilización, como el ámbito donde la civilización *no* está. Así, un primer registro, tanto en la secuencia lógico-demostrativa como en el orden del texto, es el geográfico.

1. Geografía de la barbarie: un territorio de la negatividad

"Barbarie" es, ante todo, una determinación impuesta por la geografía. Luego de la introducción (suprimida en posteriores ediciones) el Capítulo I de *Facundo* se dedica al "Aspecto físico de la República Arjentina, i caracteres, hábitos e ideas que enjendra". La desmesura, la inmensidad, el vacío, la ausencia de límites, son las categorías espaciales (que asumirán una densidad casi metafísica) a las que el autor apela inmediatamente para describir su objeto.

"Inmenso" (en sus variantes adjetivas y sustantivas) y "estensión" son lexemas que se repiten constante y furiosamente, como para aprehender el "mal metafísico" de la Argentina: "inmensa estensión de país", "enteramente despoblada", "desierto" que "rodea", "se le insinúa en las entrañas":

> Allí la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra, entre celajes y vapores tenues, que no dejan, en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba i principia el cielo (p. 26).

En esta tierra no medida y quizá inmedible, el límite es caracterizado por la ausencia (de vida humana):

> la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son por lo jeneral, los límites incuestionables entre unas i otras provincias (p. 26).

O por presencias extrañas y amenazantes (en tanto "bárbaras") que se presentan (tal en la descripción subsiguiente de la caravana de carretas) como amenaza nocturna y fantasmal:

> Al sud i al norte acéchanla los salvajes, que aguardan las noches de luna para caer, cual enjambres de hienas, sobre los ganados que pacen en los campos, i sobre las indefensas poblaciones (p. 26).

El prefijo negativo domina en los lexemas elegidos para describir el basamento físico de lo que, en un registro antropológico se señalará después como la vida bárbara del hombre argentino: lo in-menso, lo in-finito, lo in-audito, lo des-poblado, lo in-cierto, lo in-seguro, lo in-defenso, lo in-culto, lo i-limitado.

A un primer intento de "aproximación por el vacío" sigue una exaltación de los dones de la abundancia. Pero tal opulencia es relativa y engañosa, sigue dominada por la negatividad. Los bosques del Norte tienen "estensiones *in*-auditas", "formas colosales" que son casi lo informe. Al centro, combaten la Pampa y la selva, hasta que domina la Pampa, con su "lisa i velluda frente, *in*finita, *sin* límite conocido, *sin* accidente notable; es la imajen del mar en la tierra; la tierra como en el mapa". La tierra, en fin, *in*-tocada, *in*-culta: "aguardando todavía que se le mande producir las plantas i toda clase de simiente" (p. 27).

2. El registro sociopolítico: el Oriente, la estepa, los restos

La Pampa se liga particularmente a un paradigma geográfico oriental que corresponderá a uno socio-político: las estepas del Asia, "las llanuras que median entre el Tigris y el Eufrates", "la caravana de camellos que se dirige hacia Bagdad o Smirna" (similar a la tropa de carretas que va despacio rumbo a Buenos Aires). También la patria de Facundo, los Llanos de la Rioja, se inscribe enteramente en este esquema oriental.

En el registro socio-político la mónada o unidad de la barbarie es la *campaña*, donde toda vida social está marcada por la falta de límites y medida y por la carencia de lo que hace, positivamente, a su opuesto: *la ciudad*.

La transcripción de una extensa cita dará una buena muestra para analizar:

> En las llanuras arjentinas no existe la tribu nómade: el pastor posee el suelo con títulos de propiedad; está fijo en un punto que le pertenece; pero para ocuparlo, ha sido necesario *disolver la asociación i derramar las familias sobre una inmensa superficie.* [...] El desenvolvimiento de la propiedad inmobiliaria no es imposible, los goces del lujo no son del todo incompatibles con este aislamiento: puede levantar la fortuna un soberbio edificio en el desierto, pero *el estímulo falta,* el ejemplo *desaparece,* la necesidad de manifestarse con dignidad, que se siente en las ciudades, *no se hace sentir* allí *en el aislamiento y la soledad.* Las *privaciones* indispensables justifican la pereza natural, i la frugalidad en los goces trae en seguida todas las esterioridades de la barbarie. *La sociedad ha desaparecido completamente;* queda solo la familia feudal, aislada, reconcentrada; *i no habiendo sociedad reunida, toda clase de*

> *gobierno se hace imposible:* la municipalidad *no existe,* la policía *no puede ejercerse,* i la justicia civil *no tiene medios* de alcanzar a los delincuentes. Es todo lo contrario del municipio romano, que reconcentraba en un recinto toda la población, i de allí salía a labrar los campos circunvecinos.

Verbos, adjetivos, sustantivos, adverbios, pronombres, se encaminan unánimes a señalar las deficiencias de la "sociedad" de la campaña (cuyo carácter de sociedad es precisamente lo que se pone en duda) con respecto al paradigma de la ciudad civilizada que se remite, en último término, al modelo occidental del municipio romano, subvertido e invertido por lo que, a juicio de Sarmiento, constituye la aberrante distribución poblacional campestre.

Antes que definirse aquí como lo esencial y originario, la barbarie campesina se presenta como el resto, el fragmento, la ruina, el relicto degradado de una sociedad mejor y mayor que sí merecía este nombre. La circunstancia actual se muestra como el efecto de la disgregación de un todo preexistente, mediante un hábil tratamiento estilístico. Así, se dice que la asociación se ha *disuelto,* que las familias *se han derramado,* que la sociedad *ha desaparecido completamente* y *queda* la familia feudal. Ni siquiera la introducción de los modelos socio-políticos orientales alcanza aquí para dar cuenta del miserable estado de esta población pastoril. Aún la tribu nómade —aduce— anda "en sociedad siquiera ya que no se posesiona del suelo" (p. 36); la antigua Sloboda Esclavona "era agrícola, i por tanto, más susceptible de gobierno; el desparramo de la población no era tan estenso como este" (p. 36). Este carácter de resto degradado se irá explicando luego por apelación a la barbarie caudillesca, que todo lo ha destruido.

El esquema feudal, que se aparta del modelo clásico para ingresar en los que, para Sarmiento y la Ilustración fueron tiempos oscuros, es el único que parece aproximarse a este inconcebible apartamiento.

Con todo, la campaña, si es definida por la *falta,* por la *desposesión,* tiene empero, *algo,* que relacionaré *infra* con los registros antropológico y estético. Hay un modelo que precede en el tiempo a los anteriores (romano y feudal) que excede el marco de la sociedad occidental, pero porque se remonta a sus fundamentos mismos: se trata de sus antecedentes homéricos y bíblicos, tomados en un sentido estético que mueve al llanto al romántico Sarmiento.

Así la descripción de la escena en que el patriarca hacendado (de prosapia europea marcada por el cutis blanco y los ojos azules) reza el rosario coreado por sus servidores:

> Era aquel un cuadro homérico: el sol llegaba al ocaso; las majadas que volvían al redil hendían el aire con sus confusos balidos (p. 37).
>
> creía estar en los tiempos de Abraham, en su presencia, en la de Dios i de la Naturaleza que lo revela (p. 38).

El tema de la asociación (o de la falta de ella) continúa en el capítulo III, donde se sigue trabajando sobre lo que ya es un tópico sarmientino, desde

el eje de la carencia: "la cultura del espíritu es *inútil o imposible*, los negocios municipales *no existen*, ...el bien público es una palabra *sin sentido*" (p. 61).

Este contexto sociológico determina la emergencia del hombre dotado como criminal, como *outlaw*, quien, a falta de un entorno social normalmente constituido (un "espacio de contención", diría el psicoanálisis) debe forjarse "un mundo con su moral y sus leyes aparte, i en él se complace en mostrar que había nacido Napoleón o César" (p. 61). En esta estructura social, el poder ejercido por este tipo de "hombre de excepción" es arbitrario y absoluto, indiscutible, y responde al esquema oriental de la barbarie opuesto a la racionalidad de Occidente:

> el caudillo que en las revueltas llega a elevarse, posee sin contradicción i sin que sus secuaces duden de ello, el poder amplio i terrible que sólo se encuentra hoi en los pueblos asiáticos. El caudillo arjentino es un Mahoma que pudiera a su antojo cambiar la relijión dominante i forjar una nueva (p. 62).

De tal naturaleza es el poder del capataz de carretas, del Juez y del Comandante de Campaña, antesala, para Sarmiento, del caudillaje. El Comandante es descrito como un bandido al que el propio Gobierno inviste de autoridad legal para tenerlo de aliado, como en las mejores monarquías del Oriente:

> así, el Sultán concedía a Mehemet Alí la investidura de Bajá de Ejipto, para tener que reconocerlo más tarde rei hereditario, a trueque de que no lo destronase (p. 62).

La subversión de los valores llega así a su colmo, puesto que quien manda es siempre, un malhechor y quien obedece, un "sistema" gubernativo sólo nominal: la "institución" inexistente en la práctica, que debiera establecer, impersonalmente, las leyes y las normas.

La recurrencia a las sociedades no europeas, no civilizadas, para explicar de algún modo nuestra realidad, es constante a lo largo de todo el libro. La "legislación de la montonera" impuesta por Artigas, sólo tiene par —afirma Sarmiento— con "los pueblos asiáticos que habitan las llanuras" (p. 69). Los montoneros argentinos son semejantes a "las hordas beduinas, que hoi importunan con su algazara i depredaciones la frontera de Arjelia" (p. 67). La Argentina se asimila al Africa por "un sistema de asesinatos i crueldades, tolerables sólo en Ashanty o Dahomai en el interior del Africa" (p. 69). "Sólo la historia de las conquistas de los mahometanos sobre la Grecia presenta ejemplos de una *barbarización*, de una destrucción tan rápida" (p. 72).

En la divisa roja que Rosas prefiere, ve Sarmiento un símbolo por excelencia de la barbarie que equipara la estructura gubernativa rosista a sociedades que fundan el poder en el terror:

> ¿Es casualidad que Arjel, Túnez, el Japón, Marruecos, Turquía, Siam, los africanos, los salvajes, los Nerones romanos, los reyes bárbaros, *il terrore e lo spavento*, el verdugo i Rosas se hallen vestidos con un color

> proscrito hoi día por las sociedades cristianas i cultas? ¿No es el colorado el símbolo que expresa violencia, sangre i barbarie? (p. 132, confr. también, p. 210).

Rosas, en quien confluyen al final todos los ataques a la forma de vida bárbara, ha presentado —acusa— una imagen degradada de Hispanoamérica, mostrándola "bárbara como el Asia, despótica i sanguinaria como la Turquía, persiguiendo i despreciando la inteligencia como el mahometismo" (p. 259).

Cabe destacar que, si al principio del libro Sarmiento habla del modo de vida argentino como de una organización social relativamente insólita e inexplorada que él —nuevo Tocqueville americano— se dispone a estudiar y dilucidar ("este nuevo modo de ser que no tiene antecedentes bien marcados i conocidos", p. 11), luego va negando tal "originalidad" para demoler a Rosas. Éste, dice Sarmiento, llama "americanismo" a la "legislación de la montonera" (p. 68), intenta despertar calculadamente, sistemáticamente, *el sentimiento llamado americanismo* que para Sarmiento en realidad se reduce al denominador común de la barbarie imperante en los pueblos no regidos por la *ratio* occidental:

> Todo lo que de bárbaros tenemos, todo lo que nos separa de la Europa culta, se mostró desde entonces en la República Arjentina organizado en sistema i dispuesto a formar de nosotros una entidad aparte de los pueblos de procedencia europea (p. 251).

Hay, con todo, algo muy esencialmente *pampeano* en la nueva estructura legal que Sarmiento atribuye siempre a Rosas, y no a Facundo: es la aplicación al gobierno del *modelo de la estancia de ganados*, con equivalencias claras y precisas: fiestas parroquiales = yerra; cinta colorada = marca; degüello a cuchillo = costumbre de degollar las reses; azotes, Mazorca, matanzas = doma de la ciudad (p. 238). Pero estos rasgos "originales" son aberrantes, puesto que degradan la condición humana equiparándola a la del animal doméstico. A todo esto hay que sumarle otra "originalidad": la influencia del lado oscuro de España, de todo lo que en España no es Europa, y que se resume en el modelo de la Inquisición, con el que Rosas, según Sarmiento, ha sido educado.

Por lo demás, el autor de *Facundo* insistirá siempre en el carácter *destructor* de la barbarie caudillesca. No se trata de venir a implantar algo nuevo, ni de restaurar un feliz (o auténtico) estado original, sino de asolar todo lo bueno que antes había: "las tradiciones de gobierno desaparecen, las formas se degradan, las leyes son un juguete en manos torpes..." (p. 101), "Facundo [...] rechaza todos los medios civilizados que ya son conocidos, los destruye i desmoraliza;..." (p. 104). Hay dos ejemplos fundamentales para exhibir este movimiento arrasador: la ciudad de San Juan, en el interior, y la ciudad de Buenos Aires. Sobre ellas, la barbarie representada por las "pisadas de los caballos" y quienes los montan, ha operado como la peste. Sus efectos —ignorancia y pobreza— "están como las aves mortecinas, esperando que las ciudades del interior den la última boqueada, para devorar su presa, para hacerlas campo, estancia" (p. 78).

Sarmiento comienza planteando el antagonismo ciudad/campaña de manera irreductible. Opuestos como la luz y la tiniebla en el sistema maniqueo de pensamiento, se combaten sin síntesis posible. Una de ellas vencerá, aniquilando a la otra (p. 63).

Sin embargo, hacia el final del libro, comienza a hablar de una síntesis paulatina que acabará por destruir el gobierno de Rosas. Paradójicamente, Rosas mismo es quien ha posibilitado la mixtura, quien se ha preparado esta trampa. Huyendo de las crueldades del Restaurador, muchos ciudadanos se han recluido en la campaña y han confraternizado con los gauchos: "unos y otros execraban aquel monstruo sediento de sangre i crímenes, ligándolos para siempre en un voto común. La campaña, pues, había dejado de pertenecer a Rosas..." (p. 260). Por otra parte, "echándose las campañas sobre las ciudades se han hecho ciudadanos los gauchos i simpatizado con la causa de las ciudades. La montonera ha desaparecido con la despoblación de La Rioja, San Luis, Santa Fe y Entre Ríos, sus focos antiguos, i hoi los gauchos de las tres primeras corretean los llanos i la Pampa, en sostén de los enemigos de Rosas" (p. 266).

Esta síntesis de campaña y ciudad, recién ahora visible y que parece contradecir las tesis principales de Sarmiento que abrieron el *Facundo*, está aparentemente despejando camino al deseado vínculo cooperativo Buenos Aires-interior que sólo podría establecerse a la sombra de la Constitución. Constitución por la que Facundo, el bárbaro, también habría luchado, en un rasgo —el único y fundamental— que lo recupera como hombre de poder (y víctima de Rosas) en el plano socio-político.

Si bien la Argentina —afirma Sarmiento— debe ser unitaria por determinación geográfica, este unitarismo tendrá lugar bajo el imperio de la ley, y no del terror, y no servirá para beneficiar pura y exclusivamente a Buenos Aires, sino para que sus privilegios se repartan entre las provincias. En este punto —señala Jitrik— Sarmiento se acerca a la comprensión profunda del verdadero problema del interior, aunque al final termine negándolo "en virtud de un cómodo y deslumbrante esquema, de un sistema recubierto de detalles y de signos externos de civilización" (1968: 109).

Hay, además, ciertos resquebrajamientos en el todo monolíticamente positivo que constituye, en un comienzo, el ente "ciudad" frente a la "campaña". Y esto ocurre cuando Sarmiento se pone a analizar con detenimiento el caso de dos ciudades: Córdoba y Buenos Aires.

Córdoba es culta, sí, pero su cultura no es dinámica y renovadora sino pedantemente doctoral y escolástica y su altanería clerical se evidencia aún en las clases populares. Córdoba es para Sarmiento la ciudad reaccionaria, retrógrada, llena de conventos y monasterios, inficionada por el jesuitismo. Su emblema, bello y rígido, es el "estanque encantado" de aguas inmóviles: "la ciudad es un claustro encerrado entre barrancas, el paseo es un claustro con rejas de fierro..." (p. 113), así son las inteligencias rectoras de la estática vida

comunitaria: "como su paseo, tenían una idea inmóvil en el centro, rodeada de un lago de aguas muertas..." (p. 114).

Córdoba se inscribe en el paradigma negativo, rechazado, de lo colonial hispánico en su faceta autoritaria e inquisitorial. Por este lado su hipercultura, su academicismo añejo terminan, paradójicamente, rozando la barbarie. Córdoba es esencialmente *medieval* y esto Sarmiento se empeña en recalcarlo en las descripciones aparentemente más inocuas.

> En la plaza principal está la magnífica catedral de orden gótico con su enorme cúpula recortada en arabescos, único modelo que yo sepa que haya en la América del Sud de la arquitectura de la Edad Media (p. 111).

> si queréis, pues conocer monumentos de la Edad Media, i examinar el poder i las formas de aquella célebre orden [los jesuitas], id a Córdova, donde estuvo uno de sus grandes establecimientos centrales de América *(ibidem)*.

> la legislación que se enseña, la teología, toda la ciencia escolástica de la Edad Media es un claustro en que se encierra y parapeta la inteligencia contra todo lo que salga del testo i del comentario (p. 113).

Y la Edad Media (aunque en su aspecto feudal) es *también* el paradigma histórico seleccionado por Sarmiento (confr. *supra*) para explicar o hallar una equivalencia de la "sociedad" de las campañas. El autoritarismo de curas y doctores, su desprecio por todo lo que no sea su propio saber, recuerda al lector inevitablemente el poder arbitrario y absoluto ejercido por los jueces, comandantes de campaña, gobernadores, caudillos, tan apegados a lo propio y tan poseídos del *horror novi* como los cordobeses. En ambos casos se impide el progreso, se siembra y se cosecha la esterilidad: aguas muertas, estancamiento, o desierto arrasado por las patas de los caballos.

También son Córdoba y las campañas igualmente hostiles a la revolución (hablo siempre desde la acusación sarmientina y no desde el análisis objetivo de los hechos históricos). Si la montonera se pone al servicio de la Independencia es —aduce Sarmiento— porque quiere arrasar con la autoridad en tanto sistema, en tanto aparato organizado, pero "la revolución, excepto en su símbolo esterior, independencia del rei, era solo interesante e inteligible para las ciudades arjentinas, estraña i sin prestigio para las campañas" (p. 65).

Sarmiento confronta a Córdoba con Buenos Aires, que aparece como su perfecta antípoda. La descripción de la ciudad porteña y sus actividades, por su enumeración de hechos y cosas heterogéneas, da idea de insaciable cambio y movimiento, con lo cual la imagen se contrapone a la de Córdoba, reino de la repetición y del estatismo.

Por un lado, Buenos Aires realiza sobre sí misma la encomiable tarea de *desespañolizar* y de *europeifícar*. Es el pueblo *revolucionario y transgresor* por excelencia: "una ciudad entera de revolucionarios" que ha "vencido en todas partes, mezclándose en todos los acontecimientos, violado todas las tradiciones,

ensayado todas las teorías..." (p. 117). Pero en ese continuo ensayar de teorías hay mucho de improvisación y de sin sentido (aunque Sarmiento ensaye una disculpa aduciendo que tampoco sabían más en Europa); también hay fatuidad ingenua: "sin conciencia de sus propias tradiciones, sin tenerlas en realidad: pueblo nuevo, improvisado, que desde la cuna se oye saludar pueblo grande" (p. 118). Opera, asimismo, sobre el culto Rivadavia y sus partidarios, la misma fascinación de la Pampa, del desierto, que hechiza al gaucho y al cantor popular (confr. *infra):* "Cómo ponerle rienda al vuelo de la fantasía del habitante de una llanura sin límites dando frente a un río sin ribera opuesta..." (p. 118). Este "espíritu poético y grandioso" debiera, sin embargo, ser sacrificado —como la barbarie del cantor gaucho— a las necesidades de la política práctica. Una política que ya no admitirá la indefinición altisonante y pomposa de los viejos unitarios que pueden emparejarse con los intelectuales cordobeses por su manía razonadora y deductiva pero carente de aplicabilidad a lo real (p. 121).

Pero Buenos Aires tiene algo más que sueños elocuentes. Tiene un puerto cuyos beneficios no comparte con el resto de la Nación, y esta actitud de la ciudad porteña es la que ha lanzado la barbarie sobre ella: "Los pueblos no reclamaron de Buenos Aires el puerto con las armas sino con la barbarie, que le mandaron en Facundo y en Rosas" (p. 124).

A partir de entonces Buenos Aires, la culta, se ha quedado con la barbarie y con el puerto, y la conversión de los opuestos llega a su colmo. El paradigma de la civilización en América del Sud se transforma bajo el poder de Rosas en una enorme estancia de ganado de la cual escapan sus habitantes hacia la relativa libertad de las campañas, para no ser marcados con el hierro del gobernador propietario; por esta operación metafórica se exhibe crudamente la esencia de la economía de la provincia de Buenos Aires, como factor de poder que, Rosas mediante, presiona sobre el interior del país y lo expolia en su beneficio.

La propia imagen de la cuna de la civilización: Francia, termina desdoblada para Sarmiento, en una Francia ideal y una Francia real, que se niega a la intervención, apoya tácitamente a Rosas, y en este sentido es *cómplice* de la barbarie (p. 262).

Revisando, en suma, el registro socio-político del concepto de "barbarie" en el *Facundo* podría concluirse lo siguiente:

1. Sarmiento describe la barbarie en su sentido social, por aproximación y comparación, apelando a tres esquemas fundamentales:

a) El de las sociedades no europeas, no occidentales, asiáticas y africanas.

b) La sociedad medieval y feudal.

c) La colonia hispánica en sus aspectos autoritarios e inquisitoriales (esto último como causa parcial de la barbarie argentina).

Estas comparaciones sirven a Sarmiento como arma retórica para negar toda originalidad al "americanismo rosista", el cual queda definido por la barbarie planetaria y por sus antecedentes hispánicos.

2. La barbarie se define siempre en este registro negativamente, *por carencia*, como ausencia y desaparición de un orden previo, como disolución, fragmentación, relicto degradado de una sociedad normal y próspera.

3. Barbarie es, por un lado, bajo la égida de los caudillos de provincias, el ámbito caótico donde los valores y las jerarquías se subvierten y el hombre dotado para sobresalir se convierte en el criminal, el *outlaw* que se forja un mundo a su medida en vez de adaptarse a un sistema institucional y legal que carece de toda fuerza.

4. Barbarie es unidad por el terror, por el poder arbitrario y absoluto, puramente personal (la ley del más fuerte), y no institucional; es la "legislación de la montonera", la "civilización tártara".

5. La valoración positivo-negativo adscrita respectivamente a los términos ciudad-campaña, no se mantiene *idéntica* en todo el discurso sarmientino. Hay formas del orden ciudadano que, o *emanan* de la barbarie (Buenos Aires bajo el sistema rosista) o conducen a ella (el escolasticismo cordobés). Se está en el camino de la barbarie (la devastación, la degradación) cuando se registran efectos esterilizantes en la génesis de formas nuevas de convivencia y productividad, cuando predominan el despotismo y el autoritarismo en el uso (abuso) del poder, cuando hay infecundidad, rigidez, inmovilidad. Y estos rasgos pueden darse (quizá se dan sobre todo) en un sistema organizado para la represión de la inteligencia y la libre iniciativa (el rosismo, el espíritu escolástico de Córdoba) más aún que en la destrucción brutal y desorganizada de la montonera.

6. Buenos Aires, que todavía mantiene sus *élites* culturalizadas y su refinamiento cosmopolita, es sin embargo la capital de la barbarie, el centro donde ella reina como sistema, en el modelo gubernativo de la estancia de ganado, mezcla de lo original pampeano y de los resabios de la inquisición española.

7. Buenos Aires es además, barbarizadora, como poder opresivo sobre el resto del país al que expolia, negándole los beneficios del puerto.

8. Buenos Aires, la culta, que ha llevado a un extremo la capacidad de cambio, de prueba —ensayo y error— de teorías e ideologías políticas europeas, puede conducir a la barbarie acaso por esta misma característica que parece colocarla a la cabeza del movimiento intelectual (y que merece algún desprecio no muy bien embozado del provinciano y más sólido Sarmiento). Ese afán de probar, de ensayar, al que se ha entregado desenfrenadamente, puede producir al cabo el mismo efecto esterilizante que la montonera y las patas de los caballos, bajo las cuales "nada se sostituye, nada se establece" (p. 101).

Con todo, quedan instituciones permanentes como fruto de este perpetuo movimiento innovador y esto es lo que atenúa y al cabo diluye la crítica de Sarmiento sin que podamos, por ello, desconocer la existencia de sus reparos.

9. Rosas, el "bárbaro calculador", el monstruo de crueldad formalizada, aparece paradójicamente como elemento disolvente de la barbarie que ha fomentado, como involuntario mediador entre dos mundos antes disociados: la ciudad y la campaña, que se mezclan por el terror que él mismo inspira y que terminan uniéndose para combatirlo, con predominio, según Sarmiento, de la ideología de la ciudad ("se han hecho ciudadanos los gauchos").

3. Los registros antropológico y estético: Facundo o la fascinación del origen

3.1. El Facundo como antropología literaria

Facundo es, entre otras cosas, un esbozo de antropología argentina y latinoamericana, y esta antropología, cuando se refiere al hombre bárbaro, lo contempla fundamentalmente en su aspecto estético. Es, puede decirse, una antropología literaria. Todos los gérmenes novelescos que hay en el texto florecen en su costado antropológico, en su pintura de caracteres propios, locales, pintorescos.

No olvidemos, por otra parte, que Sarmiento tiene sus miras puestas en un posible público extranjero (el público europeo que lee la *Revue de Deux Mondes*, por ejemplo), y que busca impresionarlo, conmoverlo, encantarlo, por la evocación de un mundo para ellos indudablemente exótico. Sarmiento piensa mucho, no cabe duda, en la recepción extra-muros de su obra, en su aptitud reveladora, para "la Europa", "la Francia, tan ávida de fases nuevas en la vida de las diversas porciones de la humanidad" (p. 11). Toda su capacidad literaria, todo su deseo de ser apreciado especialmente como escritor, se focalizan en este punto. Así, señala en el Capítulo II ("Orijinalidad y caracteres arjentinos") que "esta situación tiene su costado poético i faces dignas de la pluma del romancista. Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, i sobre todo, de la lucha entre la civilización europea i la barbarie indíjena, entre la intelijencia i la materia" (p. 41).

Como "romancista" enfocará, pues, Sarmiento, su tarea de descripción antropológica, tratando de sacar el mejor partido del antagonismo básico que plantea desde el título, pero ahora cargando las tintas *del lado de la barbarie*, de la que extrae, incluso, a la manera romántica, toda una teoría de lo poético.

3.2. La barbarie como matriz de la poesía

La teoría sarmientina del hecho estético planteada en el *Facundo* justifica plenamente ese vacío sobrecogedor, esa ausencia, carencia y falta de límite que definen a la barbarie como *factum* geográfico.

La poesía precisamente —señala Sarmiento— nace de "la estensión, de lo vago, de lo incomprensible, porque sólo donde acaba lo palpable y vulgar, empiezan las mentiras de la imajinación, el mudo ideal" (p. 43). La Pampa, territorio condenado desde el registro sociopolítico, aparece así como el ámbito por excelencia de la ficcionalidad: donde no hay mundo real, preciso y circunscripto, pueden crearse a voluntad mundos ideales.

La misma determinación natural que produce la barbarie socialmente considerada produce también la poesía de la barbarie que es la seducción y la fascinación de lo Desconocido (muerte - infinito) como riesgo permanente. La Nada —esto es, lo único que ve el habitante de la Pampa cuando mira a su alrededor— se vuelve altamente productiva. Vuelve aquí la vieja idea del *nihil* del cual el Dios judeo-cristiano ha extraído el mundo, idea que será reelaborada en ensayistas posteriores como Héctor A. Murena.

Es interesante destacar el extenso párrafo donde Sarmiento expone con énfasis e imaginería románticas su idea del nacimiento de la poesía. Al horizonte: incierto, vaporoso, indefinido, corresponden tres verbos: lo fascina, lo confunde, lo sume, en un estado de ánimo muy contrario, por cierto, a la feroz agresividad de la montonera, y más cercano a la actitud del intelectual: la contemplación y la duda. Pero, a diferencia de la pesquisa filosófica, contemplación y duda no desembocan aquí en el conocimiento. A la pregunta retórica: "¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar?", sigue la respuesta exclamativa: "¡No lo sabe!" El vacío de lo ilimitado ajeno a toda certeza, se puebla, en cambio, de criaturas ilusorias que enmascaran o aluden a lo que hay más allá ("¡la soledad, el peligro, el salvaje, la muerte!"). Por eso "el hombre que se mueve en estas escenas, se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto".

La poesía, que Sarmiento ha definido antes como "facultad del alma" se manifiesta primero en un estado de intensa emoción interior. Una emoción que se confunde con la *religiosa* (en cuanto "numinosidad" de la que emanan al mismo tiempo fascinación y terror). Así puede apreciarse en la escena de la tormenta:

> un poder terrible, incontrastable, le ha hecho en un momento reconcentrarse en sí mismo, i sentir su nada en medio de aquella naturaleza irritada; sentir a Dios, por decirlo de una vez, en la aterrante magnificencia de sus obras (p. 43).

Ahora bien, estas emociones intensas y profundas alcanzan una verbalización en un producto "natural" también: la poesía popular. Agradable, pintoresca, pero, se deduce, insuficiente. Esta poesía popular —dice Sarmiento—

candorosa y desaliñada (p. 45) proviene de una "áspera musa" (p. 46) que quizá encuentre otro intérprete más afinado —acaso el autor del libro que leemos.

El poeta bárbaro por excelencia es otro personaje: el "gaucho cantor" que también —como Sarmiento— se ocupa de "la catástrofe de Facundo Quiroga i la suerte que le cupo a Santos Pérez". El bardo pampeano "está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media"; el mismo trabajo que, desde el sector "culto" de la sociedad argentina moderna de su época (ese siglo XIX que corre paralelo al siglo XII) pretende llevar a cabo Sarmiento, "con superior intelijencia de los acontecimientos" (p. 54). Pero el sanjuanino, a diferencia de las *élites* cultivadas a las que se refiere, sí se cuida "de lo que tiene a sus pies" *(ibid.)* y está hondamente preocupado por ello.

La misma fascinación violenta que provoca en el ánimo del espectador la tempestad desatada descrita *supra*, es la que Sarmiento intenta producir cuando construye a Facundo con retórica que destaca sus rasgos inhumanos, salvajes, naturales y por esto mismo más impresionantes.

El romancista que hay en Sarmiento se dedicará ahora a la pintura de caracteres bárbaros o seducidos por la barbarie en sus facetas más pintorescas y atrayentes, más aterradoras e inéditas cuya *originalidad* debe entenderse en dos sentidos: estético y temporal (en tanto son imágenes de lo primitivo).

3.3. La invención de Facundo como prototipo estético de la barbarie

3.3.1. Mitificación literaria de Facundo: Inspiración del personaje en el paradigma de lo extrahumano: lo ultramundano, lo animal, lo monstruoso, el Oriente

La invocación de resabios helénicos que abre el texto: "¡Sombra terrible de Facundo, voi a evocarte!..." es algo más que una prestigiosa figura retórica. Antes que un hombre concreto y fenecido, Facundo será visto como una sombra de límites difusos que supera a la muerte, agigantada, dueña de los arcanos de la historia. Lo extra-humano del caudillo, afianzado con toda una serie de recursos comparativos al mito y a la leyenda, tendrá sobrado ámbito de desarrollo en el despliegue del texto, tanto en las reflexiones y acotaciones del autor como en la calidad de los hechos relatados.

Ya en la primera escena en que Facundo se muestra como imagen concreta, real (su encuentro con el tigre), se destaca su afinidad con el animal mismo: "También a él lo llamaron tigre de los llanos, i no le sentaba mal esta denominación a fe". La animalidad marcada en su retrato (confr. Jitrik, 1968) no es desdeñosa, subraya la emergencia de Facundo como fuerza natural a partir de su entorno. Es menos que un hombre civilizado, pero más que él porque está en contacto íntimo, esencial, con las fuentes vitales del tremendo

poder de la Naturaleza (confr. Anderson Imbert, 1977; Borello, 1977, 292; Américo Castro, 1938, 31).

A la identificación de Facundo con la fiera salvaje se suma su homología con la figura de Medusa:

> su cólera era la de las fieras: la melena de sus renegridos i ensortijados cabellos caía sobre su frente i sus ojos, en guedejas como las serpientes de la cabeza de Medusa; su voz se enronquecía, sus miradas se convertían en puñaladas (p. 89).

La mirada mortífera atribuida a Facundo trasciende por cierto las fronteras de la metáfora y pasa a ser presentada por Sarmiento como un poder real. Así, un vecino que ha ignorado su orden de carnear reses, sorprendido por Quiroga mientras desollaba una res muerta "¡a su vez cae también muerto a la vista terrífica del general ofendido!" (p. 103). La Severa Villafañe que, perseguida por la lujuria de Facundo, se ha escondido en un beaterio de Catamarca, cae exánime cuando ve al riojano, que ha mandado traer a su presencia a las reclusas (p. 163). En otro episodio Facundo ocupa nítidamente el estereotipo del ogro en un cuento infantil: en Tucumán, a las puertas de una lujosa casa, Facundo pregunta por su dueña, una hermosa viuda a quien corteja, a unos niños que juegan. Enterados de su identidad, se desbandan corriendo y llorando, y uno de ellos, "cae redondo y tarda después largo tiempo en recobrar parcialmente la razón" (p. 200).

Si bien Sarmiento niega explícitamente a Facundo toda presciencia de orden sobrenatural, no deja de señalar que sus gauchos se la atribuían, debido a una sagacidad excepcional que le permite ubicar al riojano en el viejo paradigma de la "sabiduría salomónica": "sus dichos, sus expedientes, tienen un sello de originalidad que le daba ciertos visos orientales, cierta tintura de sabiduría salomónica en el concepto de la plebe" (p. 90). El episodio de las varitas (como éste, dice Sarmiento, hay centenares en la vida de Facundo) encuadra en efecto, perfectamente, en el marco de cualquier apólogo oriental.

Dentro de este paradigma confluyen a menudo rasgos positivos y negativos. Otro episodio asimilado por Sarmiento a la tipología veterotestamentaria es la fuga de la cárcel, en la que asesina a prisioneros españoles enarbolando, supuestamente, el "macho" de los grillos: "acaso la historia de los grillos es una traducción arjentina de la quijada de Sansón, el Hércules hebreo" (p. 88).

Facundo también es comparado a menudo a Tamerlán o a Atila; o bien a Mehmet Alí que se ha adueñado de Egipto y a quien Facundo superaría por su "rapacidad sin ejemplo aún en la Turquía" (p. 104). Por otro lado, hay anécdotas que lo presentan, de golpe, con la magnífica y arbitraria generosidad de un Harún-al-Raschid; por ejemplo, su magnánima conducta con el general Alvarado, sus obsequios al francés y al andaluz que lo han insultado (pp. 165-166). Estos episodios contribuyen a la mitificación, además, porque Sarmiento los explica como efectos de la sobreabundancia pasional, de la desmesura que caracteriza la extra-humanidad de Facundo.

La mitificación se refuerza, en la línea oriental, por el recurso a modelos estéticos. Así, en el retrato de Facundo, Sarmiento injerta las imágenes del Caín de Ravel y del Alí Bajá de Monvoisin (p. 82).

Toda esta trama de vínculos ubica a Facundo fuera del clásico paradigma de la *humanitas* occidental y realza un exotismo que es también primitivismo.

3.3.2. Relaciones con la "virtus" occidental y la sublimidad clásica

Pese a todo lo anteriormente expuesto, Facundo es a veces también aproximado al paradigma oficial de los héroes de Occidente. Sarmiento ve en el riojano un "alma poderosa", la madera de un "grande hombre" que puede ser trabajada en uno u otro sentido según el contexto social en el que se inserte:

> Quiroga poseía esas cualidades naturales que hicieron del estudiante de Brienne el Jenio de la Francia, i del mameluco oscuro que se batía con los franceses en las Pirámides, el Virrei de Ejipto. La sociedad en que nacen da a estos caracteres la manera especial de manifestarse: sublimes, clásicos, por decirlo así, van al frente de la humanidad civilizada en unas partes, terribles, sanguinarios i malvados son en otras su mancha, su oprobio (p. 82).

De aquí que la biografía de Facundo, prócer malogrado que "había nacido Napoleón o César" (p. 61) sea también una "biografía del héroe" en cuya niñez indaga el historiador vernáculo para extraer anécdotas que anuncien la personalidad adulta. Así, Facundo aparece en una "galería consagratoria" junto a Alcibíades y Napoleón, que han incurrido en similares actos de orgullo y desafío (pp. 82-83) (confr. Borello, 1977).

La sublimidad clásica, con todo, no sería ajena al Facundo adulto que, en un momento dado, se aparta del camino del desvío (el paradigma perverso) para configurarse como héroe civilizador. Aparece aquí lo que Jitrik ha llamado "segunda imagen de Facundo". El caudillo selvático, dispuesto a apoyar la idea de la Constitución Nacional que unificará al país (aun oponiéndose a Rosas) baja a Buenos Aires. El *orden*, como a Droctulft en el cuento de Borges, parece haberlo seducido (p. 214). Tiene un aire egregio y clásico sin abandonar la peculiaridad de su vestimenta americana, destacada siempre por Sarmiento:

> Su conducta es mesurada, su aire noble e imponente, no obstante que lleva *chaqueta*, el poncho terciado, i la barba i el pelo enormemente abultados (p. 214).

El ennoblecimiento de Quiroga supone, claro, su ajuste a la legalidad, a la civilización. Ajuste ciertamente precario, pues toda mesura se pierde en cuanto Facundo traspone los umbrales de Buenos Aires hacia el interior. De ahí que su inclusión en el museo de los héroes occidentales sea siempre muy relativa, más una ausencia que una realidad. Antes bien, ella sirve para resaltar, por contraste, su barbarie americana contra el ideal que no alcanza cumplimiento, contra el mármol refulgente de lo que podría haber sido.

3.3.3. La carrera de los crímenes ("cursus criminum" contra el clásico "cursus honorum"). Facundo como arquetipo del transgresor social. Juego, violencia, violación, parricidio, sacrilegio

Facundo, hombre natural, es también el violador de todos los tabúes sociales. Casi ninguna de las categorías de la transgresión falta en la amplia nómina, lo cual lo convertiría en un héroe de *roman noir*, si no fuera por la básica inocencia animal que hace de Facundo antes un *dáimon* pagano que una figura satánica cristiana, creadora del pecado por la deliberación y la inteligencia.

Facundo rechaza, en principio, toda sumisión a la autoridad social constituida. La figura paterna (y su sustituto inmediato, el *"magister"*) es el primer blanco: una bofetada al maestro cuando intenta castigarlo, y otra al padre por similar motivo, inauguran en un plano familiar y próximo la rebeldía de quien no admite depender, ser hijo, ser originado, y se coloca él mismo como origen, como fuente de autoridad y de poder. Facundo, que es llamado significativamente "el padre" por los peones, mientras trabaja en una hacienda de Plumerillo, no bien se despide de aquella casa y pierde todo su salario en el juego, asesina al juez (otro padre, la conciencia) que le reclama su papeleta de conchavo.

Lo peor, lo que se sitúa en el límite de lo decible y de lo indecible es el supuesto intento parricida: el incendio que Facundo habría tratado de provocar en la habitación de sus padres, aprovechando el sueño de éstos. Hábilmente, Sarmiento se rehúsa primero a admitirlo, lo cual le permite acentuar la inconcebible magnitud del crimen, para luego concluir aceptando el hecho en una insidiosa nota final, avalada por uno de esos "fidedignos" y siempre anónimos testigos con los cuales el autor intenta verosimilizar sus acusaciones.

Quien ha sido capaz de tratar el parricidio lo será también de *sacrilegio*, en dos formas: levantando la bandera de "Religión o muerte" para ejercer bajo su amparo toda suerte de violencia, prostituyendo y corrompiendo el verdadero sentido de una religión en la cual no cree, y deseando a la mujer prohibida: Severa Villafañe, que ha ido a refugiarse en un beaterio. La *mentira* define sus relaciones con lo religioso. El hombre a quien los exaltados llaman "el enviado de Dios" (p. 138) según las aseveraciones de un compañero de infancia, "jamás se ha confesado, rezado ni oído misa... él mismo le decía que no creía en nada" (p. 89). Por otra parte, Facundo no vacila en ultrajar a los sacerdotes de diversos modos. O posponiéndolos y humillándolos con la indiferencia (pp. 138-139), o bien, sometiéndolos a tormentos, cuando no concuerdan con su posición política (p. 139).

Esta incapacidad para el reconocimiento de la autoridad divina y humana se explica —reitero— desde la pretensión de Quiroga (el gaucho malo, el *outlaw)* a erigirse en origen y creador incontestable tanto de sí mismo cuanto de todo posible esquema del mundo, reemplazando al tradicional *cursus honorum* de los romanos, por el paradigma inverso del *cursus criminum*:

> Se sentía llamado a mandar, a surjir de un golpe, a crearse él solo, a despecho de la sociedad civilizada y en hostilidad con ella, una carrera a su modo, asociando el valor con el crimen, el gobierno con la desorganización (p. 85).

A la actitud transgresora corresponde otra *fundadora:* "él se forja un mundo con su moral i sus leyes aparte" (p. 61). El caudillo modela la historia y los hombres a su modo, no cree en otro Dios que su voluntad, se instala en el vacío que deja la inutilidad de las leyes de la civilización: ese universo abstracto que flota por encima de la realidad concreta a la que sí se adhieren, carnalmente, las patas de los caballos.

Desde esta pretensión absoluta, fundadora, divina, puede leerse también *la pasión del juego.*

El crítico no puede sino pensar en Sarmiento (que fue siempre pobre y trató de ser ordenado y práctico) mirando con fascinación la indiferencia, la gratuidad total con que Facundo entrega al azar inmensas sumas. La "rabia del juego" sustituye por una parte la actividad genuinamente creadora que el alma de Facundo, tan poderosa como inculta, necesita para sentirse viva ("Una alma poderosa, pero incapaz de abrazar una grande esfera de ideas, necesitaba esta ocupación ficticia en que una pasión está en continuo ejercicio, contrariada i halagada a la vez, irritada, excitada, atormentada", p. 100).

A todas estas transgresiones que afectan al *poder* constituido, se añade —no podía faltar— el abuso de la sexualidad, que en Facundo es más bien genitalidad. Sarmiento acumula historias truculentas, de violación, más que de seducción. Como todo en el "tigre de los Llanos", su lascivia también es exagerada, desmedida, inhumana o sobrehumana, y motiva comparaciones sugestivas: "En Tucumán el Cupido o el Sátiro no estaba ocioso" (p. 200).

La personalidad dionisíaca de Facundo queda así perfilada por esta suma de transgresiones (para el punto de vista civilizado) que lo confirman como fuerza de la Naturaleza, emergente en el lugar arrasado del Padre, de las leyes, y que le dan también —lo discutiré *infra*— los requisitos precisos para convertirse en víctima expiatoria, maléfica y benéfica, abominable y sobrehumana (confr. Girard).

3.3.4. La representatividad antropológica: Facundo como esencia de lo americano y de lo humano originario

Facundo no es para Sarmiento uno de tantos jefes sino *el* caudillo que transforma las guerras locales en guerra civil nacional. No es una expresión secundaria de la sociedad argentina, sino su amplificador, su "grandioso espejo". En este orden, es tan representativo del país como Alejandro Magno de Grecia: "la expresión fiel de la manera de ser de un pueblo, de sus preocupaciones e instintos" (p. 7).

Con este personaje histórico, el más singular y notable a la vez que el más esencialmente propio, Sarmiento hará *lo que no se ha hecho con Bolívar*, a cuyos biógrafos critica porque lo han presentado como un general europeo y no como el caudillo popular que realmente fue. El biógrafo de Facundo se está en cambio proponiendo a sí mismo como el escritor americano auténtico, el único tal vez capaz de dar la medida de lo bárbaro americano, tan representativo en su oficio letrado como Facundo, en la conducción de montoneras. En ello consiste su gran apuesta estética (Sarlo, 1988).

A la naturaleza salvaje que Facundo manifiesta, corresponde el *poncho* y no el *frac*, el *traje americano*, que Facundo llevará siempre, como desafío agresivo en sus épocas de general montonero, y como imposibilidad de modificar un hábito que es *esencia*, cuando baja a Buenos Aires para enfrentar a Rosas en su propio terreno (confr. pp. 106, 140, 187, 214).

Facundo, el más insigne de los *gauchos malos*, es la personificación evidente del "espíritu de la Pampa" que para Sarmiento constituye la naturaleza profunda de lo argentino: "pues si solevantáis un poco las solapas del frac con que el argentino se disfraza, hallaréis siempre el gaucho más o menos civilizado, pero siempre el gaucho" (p. 177).

Este "espíritu de la Pampa" o sea, lo bárbaro, seduce, pues, *desde adentro*, desde lo más íntimo, y motiva incluso la ruina de figuras espontáneas (por lo tanto, nobles en la tabla de valores sarmientina) que habían obtenido buenos frutos de tácticas europeas. El caso más llamativo es tal vez el del propio general Lavalle, que cambia papeles con Rosas y adopta —para su desgracia— el estilo de ataque de la montonera. A Lavalle no le va en zaga un tal mayor Navarro, más ignoto pero más pintoresco. La vida de este joven de buena familia que elige a los indios como congéneres predilectos, se casa con la hija de un cacique, "se mezcla en las guerras de las tribus salvajes, se habitúa a comer carne cruda i beber la sangre en la degolladera de los caballos" (p. 183) aparece como notorio precedente para la borgeana "Historia del guerrero y de la cautiva". Sarmiento le concede un apreciable espacio a este "relato de conversión" donde la ironía no llega a anular una admiración velada y una curiosidad profunda por esta personalidad que emblematiza la convivencia (sin desgarramiento) de la civilización y de la "barbarie": "porque joven era i tan culto en sus modales como el primer pisaverde, lo que no estorbaba que cuando veía caer una res, viniese a beberle la sangre" (p. 184).

Otros militantes del "bando de la civilización", como el general Lamadrid, exhiben también muy claras huellas de la "seducción de la barbarie". Lamadrid es definido como "uno de los tipos naturales del suelo arjentino" (p. 129) y no por su "valor romancesco" (refrendado e hiperbolizado en la descripción épica de este héroe) sino porque ocupa un lugar en la galería de tipos que Sarmiento ha diseñado en el Capítulo II: "Es un Tirteo que anima al soldado con canciones guerreras, el cantor de que hablé en la primera parte; es el espíritu gaucho, civilizado, consagrado a la libertad" (pp. 129-130). Pero este

bárbaro civilizado sucumbe por un rasgo de barbarie: la desmesura, el exceso de su propio coraje.

Ni Navarro, ni Lamadrid, ni Lavalle pueden, en fin, vencer a Quiroga, el bárbaro puro, con sus mismas armas. Lo hará en cambio, el único que se ha librado del sortilegio del suelo, el general Paz, "militar europeo" (como se deleita Sarmiento en llamarlo), matemático calculador, científico de las batallas, cuyos propios enemigos no le guardan rencor porque no ha ejercitado contra ellos crueldad ni pasión (pp. 153 y ss.).

Por otra parte, Facundo tiene frente a su continuador y adversario, Rosas, el atractivo de lo puro, de lo absoluto, de lo incontaminado, de *lo original como lo originario*, de lo espontáneo (preferencia esta notoriamente romántica; confr. Barrenechea, 1963). Es el hombre arcaico, el salvaje cuyo mundo precede a la cultura:

> Es el hombre de la naturaleza que no ha aprendido aún a contener o a disfrazar sus pasiones; que las muestra en toda su enerjía, entregándose a toda su impetuosidad. Este es el carácter orijinal del jénero humano (p. 89).

Por eso Facundo puede transgredir sin culpa, inocentemente, como una fiera, todos los tabúes culturales que para él, hombre pre-cultural, nada significan:

> Facundo es un tipo de la barbarie primitiva; no conoció sujeción de ningún jénero: su cólera era la de las fieras [...] (p. 89).
>
> se sentía fuerte i con voluntad de obrar i impulsábalo a ello un instinto ciego, indefinido, i obedecía a él [...] (p. 137).
>
> Y sin embargo de todo esto, Facundo no es cruel, no es sanguinario, es bárbaro nomás, que no sabe contener sus pasiones, i que una vez irritatadas no conocen freno ni medida (p. 159).
>
> Facundo es cruel sólo cuando la sangre se le ha venido a la cabeza i a los ojos, i ve todo colorado (p. 190).
>
> era bárbaro, avaro i lúbrico i se entregaba a sus pasiones sin embozo (p. 201).

Frente a Facundo, bárbaro a rostro descubierto, Rosas es mostrado como un monstruo, un peligroso híbrido. Facundo lleva el sello declarado de la barbarie desde el aspecto físico: es bajo, moreno, de negra cabellera enmarañada, encaja por completo en el paradigma semítico. Rosas, por el contrario, tiene todo el tipo del occidental, del ario: rubio, de helados ojos azules, frente amplia y rostro prolijamente rasurado. Sin embargo, es un "barbarizador" mucho más temible que Quiroga. Si Facundo es bárbaro porque no puede hacer otra cosa, porque así lo ordenan sus impulsos desatados, Rosas ha adoptado la barbarie como sistema, con gélida deliberación. Facundo no es un ser degradado sino un ser natural, primario. Rosas, frío, calculador, se rebaja a gaucho, se hace gaucho para poder degradar a los otros (confr. Erro, 1963, 131).

Esta antinomia se reitera siempre que Sarmiento compara a Facundo con Rosas.

> i lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtióse con Rosas en sistema, efecto i fin; la naturaleza campestre colonial i bárbara, cambióse en esta metamorfosis en arte, en sistema i en política regular [...] (p. 9; confr. p. 105).

Si bien como lo ha señalado Jitrik, el instinto y la ferocidad son dotes tan naturales como la inteligencia y la capacidad de cálculo, Rosas, para Sarmiento, pertenece al ámbito de la cultura —en parte y perversamente, eso sí— porque ha hecho un *cultivo* de su personalidad, disciplinándose y sujetando sus impulsos.

Rosas posee, en este sentido, algo que se le escapa por completo a Facundo (confr. las críticas de Sarmiento a las proclamas de Quiroga, incluidas en el apéndice a la 2ª edición, p. 281). Se trata del dominio de la palabra y de los marcos formales de la legalidad; ámbitos verbales e ideales que subvierte y pervierte, como una especie de Platón caricaturesco:

> Es el Estado una tabla rasa en que él va a escribir una cosa nueva, original; es él un poeta; un Platón que va a realizar su República ideal, según él la ha concebido; es éste un trabajo que ha meditado veinte años i que al final puede dar a luz [...] Es un jenio en fin que ha estado lamentando los errores de su siglo i preparándose para destruirlos de un golpe (p. 231).

Este pseudo Platón tiene la habilidad de invertir el contenido de las palabras, de adulterar verbalmente la esencia de la realidad a la que se refiere. Así cuando adosa a los unitarios sus consabidos motes de "impíos", "salvajes", "asquerosos", "inmundos", etc., con el objeto de que la repetición continua consolide la identidad del sustantivo y de sus adjetivos:

> los salvajes, los sanguinarios, los pérfidos, inmundos unitarios; el sanguinario Duque de Abrantes, el pérfido Ministro del Brasil, la federación, el sentimiento americano!! el oro inmundo de la Francia, las pretensiones inicuas de la Inglaterra, la conquista europea!! Palabras así bastan para encubrir la mas espantosa i larga serie de crímenes que ha visto el siglo XIX (p. 201).

Es Rosas quien, en los hechos, establece el sistema unitario por el dominio general del terror, aunque su estrategia verbal sea muy otra. Gracias a una elemental pero eficaz magia lingüística, Rosas logra cambiar, al menos para las masas que lo siguen, el sentido de la realidad (confr. pp. 243-244).

Pero Rosas, falsario del idioma, sofista rioplatense, tiene también un núcleo de autenticidad, y éste es el espíritu de la Pampa que lo conecta con la naturaleza bárbara y lo asimila a héroes románticos como Napoleón y Lord Byron:

> Es el primer jinete de la República Arjentina, i cuando digo de la República Argentina, sospecho que de toda la tierra; porque ni un equitador, ni un árabe, tiene que habérselas con el potro salvaje de la Pampa. Es un prodigio de actividades, sufre accesos nerviosos en que

> la vida predomina tanto que necesita saltar sobre un caballo, echarse a correr por la Pampa, lanzar gritos descompasados, rodar, hasta que al fin, estenuado el caballo, sudando a mares, vuelve a las habitaciones, fresco i ya dispuesto para el trabajo. Napoleón i Lord Byron padecían de estos arrebatos, de estos furores causados por el exceso de vida (p. 237).

Este es el otro rostro del hombre de gabinete (p. 190) que sólo a costa de la quema de sus furores parecería obtener la lucidez intelectual necesaria. No es la única vez que Sarmiento se refiere a los talentos hípicos de Rosas. Si, por un lado, recalca que mantiene el poder por su capacidad de cálculo y su sofistería verbal, tampoco deja de insistir en que este poder le ha correspondido por sus dotes de mejor jinete, lo cual es rasero y medida de gobernantes en una sociedad hechizada por el mencionado espíritu de la Pampa.

Sarmiento ilustra con una anécdota su afirmación anterior de que es en los juegos de equitación donde se forjan las "grandes ilustraciones" que han llenado con su nombre la República (p. 60). Rosas, Facundo y López, simbolizan su permanente competencia por el poder saliendo a "gauchear" *(sic)* por la Pampa. En estos juegos peligrosos, Rosas se muestra como "el más grande hombre", esto es, como "el mejor jinete", y también como el más bárbaro, el más brutal (por los golpes que inflige continuamente a sus compañeros) (confr. p. 173).

La conclusión que Sarmiento deduce de este novelesco episodio no se hace esperar: "...imperio *al más de a caballo!*" (p. 175).

Que a Rosas no le preocupe la libre navegación de los ríos, lo explica Sarmiento no tanto por razones de conveniencia económica ("sujestiones de porteño ignorante que posee el puerto i la aduana jeneral de la República", p. 202), sino por sus "instintos de gaucho de la Pampa que mira con horror el agua, con desprecio los buques, i que no conoce mayor dicha, ni felicidad igual a la de montar un buen parejero para transportarse de un lugar a otro" (p. 203).

Un rasgo de la política rosista que Sarmiento marca constantemente (como lo ha marcado en Facundo) es la imposición del *traje americano,* al que se agrega la divisa punzó:

> Los arjentinos saben la guerra obstinada que Facundo i Rosas han hecho al frac i a la moda. El año de 1840 un grupo de mazorqueros rodea en la oscuridad de la noche a un individuo que iba con levita por las calles de Buenos Aires. Los cuchillos están a dos dedos de su garganta (p. 133, confr. también, p. 251).

El mismo se presenta a la ceremonia de la recepción del mando con un atuendo desusado y, como el de Quiroga, desafiante. Pero su imagen, como la de Quiroga en Buenos Aires, no se halla exenta de cierta particular nobleza:

> El 13 de abril de 1835 se recibió Rosas del Gobierno i su talante desembarazado i su aplomo en la ceremonia no dejó de sorprender a

> los ilusos que habían creído tener un rato de diversión al ver el desmaño y *gaucherie* del gaucho. Presentóse de casaca de jeneral desabotonada, que dejaba ver un chaleco amarillo de cotonía. Perdónenme los que no comprendan el espíritu de esta singular *toilette*, el que recuerde aquella circunstancia (p. 231).

De modo que tanto Rosas como Facundo, los antípodas en ciertos aspectos, coinciden en ser ambos emanaciones de ese espíritu de la Pampa que constituiría para Sarmiento el núcleo de la vida argentina. Pero es Facundo, y no Rosas (tortuoso, doble, conscientemente cruel) el héroe obvio (el héroe épico) de la historia y de esta historia, el que da testimonio de una fascinación perdurable, que debe ficcionalizarse, empero, para ser aceptada, transfigurarse en arte y en efigie.

3.4. La barbarie como productividad en la escritura sarmientina

Sarmiento tiene plena conciencia de haber concebido con el *Facundo*, un libro *al margen*, tanto de la preceptiva de los géneros literarios tradicionales, como de toda aspiración de pureza verbal, de refinamiento estético.

Tal opinión sobre su propia obra aparece ya en el "Anuncio de la vida de Quiroga", publicado en *El Progreso*, de Santiago de Chile, el 1º de mayo de 1845. La urgencia, el apremio impuesto por las circunstancias (la llegada a Chile de un enviado de Rosas, el peligro de un cambio favorable a éste en la opinión pública chilena) se acentúan como la *necesidad* que ha determinado la descuidada, rápida, escritura del texto: "He creído necesario hacinar sobre el papel mis ideas tales como se me presentan, sacrificando toda pretensión literaria a la necesidad de atajar un mal que puede ser trascendental para nosotros" (p. 4).

En la segunda edición de *Facundo*, Sarmiento, al dedicarla a Valentín Alsina —prolijo enmendador de las inexactitudes y deslices de la primera— vuelve a insistir en la "prisa" y en el carácter de arma política de su "pobre librejo". Sin embargo, se ufana ya de los "defectos" de su criatura que, "tal como era" *se ha convertido en mito*, y en *mito popular*, como su héroe. Así, ejemplares "ajados i despachurrados de puro leídos" han tenido acceso a "los campamentos del soldado i a la cabaña del gaucho, hasta hacerse él mismo, en las hablillas populares, un mito como su héroe" (p. 21).

Sarmiento no sólo comprende que se ha hecho un mito de Facundo y de *su* Facundo, sino que se enorgullece de su público lector (o auditor): *el gaucho mismo*. Por ello se excusa de usar la mayoría de las "preciosas notas" de Alsina. Su libro no es un trabajo de investigación, no es un tratado, no es tampoco una obra literaria preciosista, pero en su mismo carácter "informe" e informal radica su vitalidad, lo que debe permanecer intocado: "su fisonomía primitiva, i la lozana i voluntariosa audacia de la mal disciplinada concepción" (p. 21).

La indisciplina se transforma así en mérito, la escritura en una suerte de potro bagual, lo que garantiza su autenticidad americana. Y esta autenticidad, resumida en la articulación deslumbrante del paisaje y en la violencia evocativa-invocativa de la palabra, es lo que Sarmiento destaca y defiende, ya sin vacilaciones ni falsa modestia, cuando en 1881 se refiere a la traducción italiana del *Facundo*. Por eso puede decir que su obra ha sorprendido a Avellaneda "como visión de los objetos que nos hace ver el rayo en la noche oscura, cayendo de nuevo en las tinieblas, pero ya con la imagen fulgurante en la retina". Por eso también citará las alabanzas del rosista Pedro de Angelis: "esto se mueve, es la Pampa; el pasto hace ondas agitadas por el aire, se siente el olor de las yerbas amargas" (p. 453).

Este fulgor vital, desmañado, espontáneo, autóctono, sin aderezos, ha motivado antaño la crítica de ciertos literatos locales: "el gusto literario de entonces lo inspiraban algunos alquimistas de la lengua, rebuscones de palabras castizas" *(ibid.)*. Pero este desaliño —recalca— es su gloria y su fuerza, porque ha hecho que la Pampa argentina se instale como mito poético en la imaginería universal, porque es la tan indiscutible como heterodoxa arma de combate que ha derrotado a Rosas:

> no lo toquéis! así como así, con todos sus defectos, con todas sus imperfecciones, lo amaron sus contemporáneos, lo agasajaron todas las literaturas extranjeras, desveló a todos los que lo leían por primera vez, y la Pampa arjentina es tan poética hoy en la tierra, como las montañas de la Escocia diseñadas por Walter Scott [...]
>
> [...] el tirano cayó abrumado por la opinión del mundo civilizado, formada por ese libro extraño, sin pies ni cabeza, informe, verdadero fragmento de peñasco que se lanzan a la cabeza los titanes (p. 455).

Los receptores de su época captaron, por cierto, lo natural, espontáneo, salvaje, en el estilo sarmientino, ya para elogiarlo, ya para censurarlo acremente. Juan María Gutiérrez utiliza, para describir esta escritura, metáforas del mundo silvestre:

> [...] jiros de expresión que parezcan vuelos ansiosos de una ave, ideas nuevas estendidas, como nútrida o lince [...] (p. 296).

Destaca su "originalidad" (su verdad) americana, que asocia el pensamiento europeo moderno y culto a "todo el *libertinaje* de la frase i de la espresión, que sin dejar de ser pura, no es de ninguna escuela". "Está escrito como hablamos en América, oimos las cosas como salieron de boca de los personajes en quienes las pone; tiene pues trozos inimitables, sublimes, verdaderos" (En *El Mercurio*, de Valparaíso, 27 de julio de 1845, p. 295 de la edición de Palcos).

Tejedor marca la "enerjía de pinceladas" que proporciona a la obra una carnalidad inmediata y veraz: "o parece sino que uno se paseaba todavía por esas vastas pampas según eran no hace tiempo" (En *El Progreso*, Santiago de Chile, julio 28 de 1845, p. 309 de la edición de Palcos).

Por otra parte, es imposible no recordar la condenatoria asimilación de Sarmiento al "gaucho", al "bárbaro", enérgicamente consumada por Alberdi en sus *Cartas Quillotanas*, donde llama a nuestro "apóstol civilizador" de la leyenda escolar, "gaucho de la prensa", "caudillo de la pluma", "minotauro de nuestros campos" que "embiste a la academia con tanto denuedo como a las primeras autoridades de la república". Palabras que Sarmiento contesta con un "y a mucha honra", en su réplica de *Las Ciento y una:*

> Yo no soy sino periodista a sueldo, un *gaucho malo* de la prensa. Asumo con placer tal carácter; a bien que escritos el libro de Alberdi y mis réplicas para lectores gauchos, gobiernos gauchos y ejércitos gauchos, que se están dando de sablazos, no les ha de saber tan mal el lenguaje campestre del pago, y el de la ciudad pequeña, que es el mío.

Este lenguaje campestre y provinciano, ese "tinte americano, arjentino, gaucho", que Sarmiento, en *Recuerdos de provincia*, atribuye a su pariente Domingo de Oro, es también el que los críticos de las más diversas orientaciones han reconocido en el autor de *Facundo.*

Así, Monner Sans resalta el uso libérrimo de la lengua coloquial, la inexistencia de una deliberada voluntad de estilo, la fecunda "incorrección" ("sin pagar impuesto en las aduanas de la gramática ni cumplir cuarentena en los lazaretos de la preceptiva", 1947, 143).

Palcos (1929) habla de la "estética de la espontaneidad" sarmientina, de su repudio hacia el artificio y el acicalamiento. También insiste en su orgullo de escribir "para la multitud, libre de ataduras oligárquicas" en lo cual se identifica con Rosas, otro "desertor de sus filas".

Bernardo Canal Feijóo (1938, 63) señala su "montonerismo" (verbal y vital); Américo Castro habla de la condición de *Urmensch* (primitivismo, arcaísmo) que Sarmiento compartiría con Goya. Marcelo Sánchez Sorondo (1977, 138) apunta, entre otras ambivalencias, el carácter a la vez transgresivo y fundador de su escritura que juega con la innovación y el casticismo.

Beatriz Sarlo (1988) afirma que "escribiendo al margen de la belleza, Sarmiento es impetuoso, entrecortado, bárbaro".

Carilla (1964) subraya su acción como "revolucionario de la lengua" que trabaja con materiales heterogéneos, su capacidad para hacer convivir normas arcaicas con novedades y transgresiones gramaticales.

Son notorias, por otra parte, las metáforas "guerreras" con que muchos críticos se refieren al estilo sarmientino. Por ejemplo, Monner Sans habla de "arma blanca", "acero", "puñalito certero"; Carilla, del "ruido del látigo", Palcos, de "páginas encendidas sobre el mismo yunque de la acción", Schvartzman (1988) dedica un artículo a examinar la potencia bélica (polémica) del lenguaje de Sarmiento.

La escritura sarmientina queda identificada, en suma, por su propio autor y por sus lectores, *con el objeto de su discurso:* la barbarie, la violencia, el brutal y despojado esplendor de lo originario, que seduce, impregna, invade, conquista todo el territorio de su imaginación verbal y lo convierte en deslumbrado invocador de aquellos mismos a quienes deseaba combatir.

3.5. Facundo como víctima expiatoria

La ambivalencia de la mirada sarmentina sobre Facundo, la doble naturaleza de éste: odioso y admirable, repugnante y bello; la índole de transgresor absoluto que le es atribuida, su representatividad comunitaria pero también su esencial diferencia de lo humano ordinario (es el semita, el extranjero, el exótico, es el "hombre de excepción", el dios y la fiera, el supremo Culpable, la encarnación de lo natural terrible) configuran la imagen de la víctima expiatoria tal como ha sido descrita por René Girard (1985, 1 y 2; 1982; 1984).

Al igual que el sujeto del sacrificio: ese centro donde se polariza y se absorbe la violencia colectiva (la violencia de los dobles, iguales en su aparente diferencia bajo sus máscaras), Facundo es recuperado (venerado) *desde la muerte.* No sólo en el texto mismo de esta biografía, donde se exaltan su coraje ciego, y su soberbia (tan censurable como magnífica), sino en meditaciones sarmientinas muy posteriores.

Cuarenta años más tarde, luego de una visita a la tumba de Facundo Quiroga en el Día de los Muertos, dirá Sarmiento que Facundo "a quien el arte literario más que el puñal del tirano [...] ha condenado a sobrevivirse a sí mismo y a los suyos" reviste, ya inscripto en la historia, "las formas de los héroes primitivos, de Ayax y de Aquiles". Llegará incluso hasta afirmar la fusión con el hermano-enemigo en lo más íntimo: en la carne y en la sangre: "mi sangre corre ahora confundida en sus hijos con la de Facundo, y no se han repelido sus corpúsculos rojos porque eran afines" *(El Debate,* 4 de noviembre de 1885).

Pero Facundo, aunque cumple al cabo para la vida nacional la misma función fundadora, unificante (me refiero siempre al Facundo, personaje de Sarmiento) que la víctima expiatoria, se diferencia de ésta porque no la inmola la violencia de todos (aunque esa violencia sea la causa indirecta que lo sacrifica). Tiene un asesino secreto pero con nombre y apellido, un siniestro *deus ex machina* que ha movido los hilos: Juan Manuel de Rosas, el otro "hermano enemigo", el otro doble, último objeto del deseo.

3.6. Facundo, Rosas, Sarmiento y la estructura triangular del deseo

En la relación narrativa Sarmiento-Facundo, que convierte al personaje en una suerte de *alter ego* abominable y encandilante, puede leerse acaso la arquitectura metafísica del "deseo según el otro" que expusiera con brillantez René

Girard (*Mentira romántica y verdad novelesca*, 1985). El poder, objeto codiciado, parece diluirse en la fascinación que inspira el personaje, en los contornos grandiosos de su mediador: Facundo. El movimiento del deseo deviene triangular, se refracta en el amado/odiado adversario. Más que la posesión del objeto en sí se anhela, secretamente, la identificación con el otro, infinitamente distante e infinitamente próximo.

Pero si bien Facundo es el héroe obvio, el puente para explicar con letras claras la retorcida caligrafía en que su presunto asesino está escribiendo la historia del país, Rosas es también una mediación donde Sarmiento queda preso (es quizá la "verdad" de su mentira romántica). Rosas —a quien Unamuno ve descrito con los rasgos de un Satanás miltoniano— ejerce sobre Sarmiento una atracción no siempre oculta. En definitiva, quizá ya no importa tanto el poder, sino "estar en el lugar de Rosas", *ser* Rosas, de algún modo.

Si Facundo es la primera seducción de la tierra a quien de algún modo la muerte santifica y aplaca, Rosas es la mediación final que la vida aún distancia, el titán contra el que Sarmiento arroja su "libro informe", "verdadero fragmento de peñasco". Titán emergente como doble último e inconfeso del Doctor Montonero que, por generosidad de lo real, ocupará su sitio en el gabinete de Palermo, contará la victoria empuñando su pluma.

MARÍA ROSA LOJO
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

SARMIENTO, D. F., *Facundo*. Prólogo y notas del profesor Alberto Palcos, Tomo I, reedición ampliada de la edición crítica y documentada que publicó la Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. Edición especial de 6 tomos de la obra de Domingo F. Sarmiento, 1961.

Sobre Sarmiento y el tema de la barbarie

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *Genio y figura de Sarmiento*, Buenos Aires, Eudeba (1967); "Sarmiento y la ficción", en *Sur*, nº 341 (Julio-Dic. 1977).

BARRENECHEA, ANA MARÍA, "Las ideas de Sarmiento antes de la publicación del *Facundo*", *Filología*, V, 3 (Buenos Aires, Sept./Dic. 1959), pp. 193-210; "Función estética y significación histórica de las campañas pastoras en el *Facundo*", en *Sarmiento, educador, sociólogo, escritor, político*, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1963, pp. 43-60.

BORELLO, RODOLFO, "*Facundo:* heterogeneidad y persuasión", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1977, nº 263-264, pp. 283-302.

CARILLA, EMILIO, *Lengua y estilo en Sarmiento*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1964.

CARRICABURO, NORMA y MARTÍNEZ CUITIÑO, LUIS, "El Facundo como interpretación semiológica de la realidad argentina", *Gaceta cultural de la embajada argentina en México*, nº 1, set. 1983; "Estudio Preliminar", *Facundo*, Buenos Aires, Losada, 1989.

CASTRO, AMÉRICO, "En torno al *Facundo* de Sarmiento", en *Sur*, a. 8, nº 47, agosto 1938, pp. 26-34.

CANAL FEIJOO, BERNARDO, "Escorzo del Doctor Montonero", en *Sur*, a. 8, nº 47, 1938.

ERRO, CARLOS ALBERTO, La aportación sociológica de Sarmiento", en *Sarmiento educador...*, 1963, pp. 27-39.

GEYER CROWLEY, FRANCES, *Domingo Faustino Sarmiento*, New York, Twayne Publishers, 1972.

HALPERÍN DONGHI, TULIO, "Sarmiento: su lugar en la sociedad argentina post-revolucionaria", *Sur*, nº 341 (Julio-Dic.), 1977, pp. 121 y ss.; "Sarmiento o el progreso como obligación histórica", Entrevista de Ricardo Kunis, *Clarín*, 21 de abril de 1988.

FERNÁNDEZ, MARÍA ANGELA, "El tema del hombre en Sarmiento", en *Humanidades*, t. 37, V. 2, 1961, pp. 291-324.

JITRIK, NOÉ, *Muerte y resurrección de Facundo*, Buenos Aires, CEAL, 1968; "Para una lectura del *Facundo*", *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970.

KUSCH, RODOLFO, *La seducción de la barbarie*, Buenos Aires, Raigal, 1983; *América profunda*, Buenos Aires, Hachette, 1962.

MONNER SANS, JOSÉ MARÍA, "Sarmiento escritor", en *Sarmiento educador...*, 1963, pp. 141-153.

MORENA, HÉCTOR A., *El pecado original de América*, Buenos Aires, *Sur*, 1954.

PALCOS, ALBERTO, "Las ideas estéticas de Sarmiento", *Nosotros*, XXIII, T. LXIV, 240, Mayo 1929, pp. 145-157.

RODRÍGUEZ BUSTAMANTE, NORBERTO, "La filosofía social de Sarmiento", en *Sarmiento educador...*, 1963, pp. 73-89.

SÁNCHEZ SORONDO, MARCELO, "Sarmiento, hombre de acción", *Sur*, 341 (Julio-Dic. 1977).

SARLO, BEATRIZ, "Sarmiento: un héroe cultural", Entrevista de Ricardo Kunis, *Clarín*, 11 de febrero de 1988.

SCHVARTZMAN, JULIO, "La estrategia polémica de *Las ciento y una*", en "Sarmiento 100 años después", *Clarín*, 8 de setiembre de 1988.

VERDEVOYE, PAUL, "Costumbrismo y americanismo en la obra de Domingo Faustino Sarmiento", *Sur*, 341 (Julio-Dic. 1977).

ZÁRATE, ARMANDO, "El *Facundo*: un Héroe como su Mito", *Revista Iberoamericana*, XLIV, 104-105 (Julio-Dic. 1978), pp. 471-485.

BIBLIOGRAFÍA DE RENE GIRARD

Mentira romántica y verdad novelesca, Barcelona, Anagrama, 1985.

La violence et le sacré, Paris, Grasset, 1985.

Literatura, mímesis y antropología, Barcelona, Gedisa, 1984.

El misterio de nuestro mundo. Claves para una interpretación antropológica, Diálogos con Oughourlian y Lefort, Salamanca, Sígueme, 1982.

LA ELEGIA A MARIA BLANCHARD

Federico García Lorca compuso dos elegías, destinadas a dos seres excepcionales que amó y que admiró: María Blanchard, una gran pintora; Ignacio Sánchez Mejías, un gran torero.[1] Retoma, así, la tradición de la elegía española, cultivada ya en los siglos XIV y XV. Y la retoma en las dos direcciones señaladas por Pedro Salinas para aquel tiempo: una, de reflexión sobre la vida y la muerte; otra, de estilización del *planto* —o llanto—, con elogio destacado del difunto.[2] Pero estas elegías de García Lorca no son mero ejercicio literario ni poesía de circunstancias; estas elegías lloran a dos muertos por lo que cada uno de ellos significó para el poeta. Y la reflexión sobre la vida y la muerte no es exposición doctrinal hecha poesía; aflora sorpresivamente en alusiones y en símbolos vinculados con ambas.

La *Elegía a María Blanchard*, compuesta en prosa, data del año 1932.[3] El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, integrado por cuatro poemas, es de 1935; "síntesis de la poesía lorquiana" y "máximo nivel de su lírica" para Salinas;[4] "uno de los pocos poemas verdaderamente grandes de la literatura universal", según Christoph Eich.[5] Ambas elegías prefiguran la elegía subyacente en la admirativa actitud de la crítica sobre la obra toda de García Lorca, de quien Carlos Ramos Gil ha dicho que el mito comienza a eclipsar al hombre y al poeta.[6]

La *Elegía a María Blanchard* es breve; quizá extraña. El mismo García Lorca la denomina "pequeña elegía". Consta de dos partes: una primera en que

---

1 "Ignacio Sánchez Mejías personificaba a la perfección el modo de ser y de vivir del español. Torero, hombre valeroso y ágil [...], era al propio tiempo un refinado sevillano de variada cultura y educación, poeta él mismo y amigo de poetas". Christoph Eich, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*. Madrid, Gredos, 1970, pp. 178-179).

2 PEDRO SALINAS, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962, p. 72.

3 "El origen de esta 'Elegía a María Blanchard' es una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid, por Federico García Lorca, en 1932, con motivo de la muerte de la célebre pintora. El texto, manuscrito, fue entregado y dedicado por su autor, a doña *Josefina de la Serna de Saiz de la Maza* [...], escrito en levísimas cuartillas [...]" Juan C. J. Perruel. Prólogo a *Elegía a María Blanchard*, Buenos Aires, Ediciones Artibus, 1978. Ejemplar número 35, de los 65 ejemplares especiales, impresos en papel imitación pergamino, con geminaciones plásticas de Pablo Picasso, realizadas a mano por Francisco P. González. Sin numeración de páginas. Todas las citas corresponden a esta edición.

4 PEDRO SALINAS, *Literatura española siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp. 199-201.

5 Obra cit., p. 178.

6 CARLOS RAMOS GIL, *Claves líricas de García Lorca*. Madrid, Aguilar, 1967, p. 11.

se evoca la figura de María; otra, final, que es apóstrofe dirigido a la pintora y quiere ser *serenata*.

La meditación sobra la muerte, de las antiguas elegías españolas, se condensa en ésta a María Blanchard, con brevísima expresión que sintetiza el ser y el acaecer de María en la vida terrena, y el premio a sus virtudes después del tránsito definitivo: ... "ella sube al cielo", dirá el poeta. No hay lamento por la muerte de María, pero ha habido solidaria emoción y callado dolor ante sus padecimientos, "porque no está bien que la gente sepa que un poeta es un hombre que está siempre ¡por todas las cosas! a punto de llorar".

El elogio de María se desarrolla en las dos partes de la elegía. En la evocación se destacan aspectos de su actividad y de su personalidad, en íntima fusión con vivencias del poeta, que recuerda su apasionada admiración de la adolescencia, desde su primera aproximación a la pintura de María: "Uno de los primeros cuadros que yo vi en la puerta de mi adolescencia [...] fue un cuadro de María", confiesa.

Ha de verse elogio en la conmovedora referencia a su relación intemporal con la pintora, con que inicia la elegía, pronunciada en el Ateneo de Madrid: "...no vengo aquí ni como crítico ni como conocedor de la obra de María Blanchard, sino como amigo de una sombra. Amigo de una dulce sombra que no he visto nunca pero que me ha hablado a través de unas bocas y unos paisajes". Esa autopresentación como "amigo de una sombra", reiterada con el agregado del calificativo, habla de una forma de amistad, posible por la admiración de la obra creadora. Es amistad henchida de tal espiritualidad, que no requiere un trato directo, como entre el común de los mortales. Ha bastado el mensaje de belleza —intuido, plasmado, gustado— en formas humanas y en formas paisajísticas. En esa indefinida alusión a bocas y paisajes surge todo un mundo de realidades hechas sueño, y de sueños esfumados en la realidad; es, quizá, el mundo en que se gesta la creación poética de Federico. Y desde la imagen plástica, la imagen femenina de María, soñada en la adolescencia a partir de las texturas y de la composición en su obra pictórica.[7] Y otros sueños de adolescente: el de encontrar en María una comprensión dulce como su sombra; una comprensión que lograra el prodigio esperado, de acercarle a alguien que no se burlara de sus audacias o timideces de poeta apenas iniciado, y de pianista.[8]

---

7 "La energía del color puesto con la espátula, la trabazón de las materias y el desenfado de la composicin me hicieron pensar en una María alta, vestida de rojo, opulenta [...]" *Elegía a M. B.*

8 "Yo había pensado con la tierna imaginación adolescente que quizá María como era artista, no se reiría de mí por tocar al piano 'latazos clásicos', o por intentar poemas"... Ibídem.

Federico ve la deformidad de María como "pobres vidrios de carne", por los que puede contemplarse "la perfección de su alma hermosa".[9] La dualidad carne-espíritu se disgrega así en símbolo que enfrenta fealdad corporal con belleza espiritual; símbolo expresado en metáfora infrecuente, difícil, única, que manifiesta una huída de la expresión fácil, tal como la que García Lorca señala en Góngora "por una preocupación de eternidad".[10]

Federico ve la familia de María en densa urdimbre de realidades conocidas o soñadas, donde se entrecruzan el asombro del niño y el prodigio del mago, creando una atmósfera de dulzura y de amor. La bondad esencial de los padres de María aparece simbolizada en los frutos y en las aves ofrecidos a los niños visitantes; en esas llaves que nunca se encuentran por guardarse en lugares insólitos, como si se dejaran a disposición de todos los que quisieran manejarlas; en ese jinete que vuelve sin su cabalgadura, para no molestarla.[11]

Sólo un retrato de María ha visto el poeta. Lo ha visto en tiempo de poesía; en tiempo que llama de "la apoteosis final de Rubén". La discrepancia entre la belleza espiritual de María y su físico le hará ver ese retrato como caricatura triste, porque no dejaría adivinar cuánta bondad anidaba en ese ser, cuánta espiritualidad, cuánto anhelo de bien.

El elogio de María comienza con la evocación de su generosa hospitalidad de Madrid, donde "cobija en su casa a todo el mundo, a un ruso, a un chino, a quien llame en la puerta". En poética expresión se alude a la vida y a la lucha de María: "La lucha de María Blanchard fue dura, áspera, pinchosa, como rama de encina..." Después, el recuerdo de la dulzura, de la piedad de María, de la pureza de sus costumbres, como respuesta a la dureza de su lucha. María se erige, así, en figura ejemplar. "No fue nunca una resentida", afirma el poeta. Esta ejemplaridad se acentúa cuando se la ve frente a los demás, soportando las burlas por su aspecto y las burlas por sus primeras exposiciones; soportando a sus amigos, como una enfermera del espíritu, pero permaneciendo en sobrecogedora soledad. Por tres veces, con énfasis, usa el poeta la palabra *aguantar*, para caracterizar la situación de María; palabra desagradable por su sonido tanto como por su significado; palabra con que se quiere mostrar descarnadamente la dolorosa resignación de una incomprendida, la nobleza de su alma, la orfandad de quien se había brindado sin reservas.

Habla el poeta de una "patria invisible" que debió buscar María a causa de su soledad, patria recóndita en que sus heridas se impregnarían del "mun-

---

9 "...María se cayó por la escalera y quedó con la espalda combada [...]. Desde luego la empujaron; *alguien*, Dios, el demonio, alguien ansioso de contemplar a través de pobres vidrios de carne, la perfección de un alma hermosa". *Elegía a M. B.*

10 FEDERICO GARCÍA LORCA, "La imagen poética de don Luis de Góngora". Incluido en *Prosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 125.

11 "María Blanchard viene de una familia fantástica. El padre era un caballero montañés, la madre una señora refinada; de tanta fantasía que era casi prestidigitadora". *Elegía a M. B.*

do estilizado del dolor". —Metáfora lacerante ésta, sólo imaginable en quien alguna vez sintiera la misma soledad, el mismo dolor, la misma incomprensión padecidos por María Blanchard—.

Culmina el elogio de María con la referencia a su perfeccionamiento espiritual, que ha ido logrando paulatinamente, con el correr del tiempo. Ese perfeccionamiento —que el poeta denomina *purificación*— se va advirtiendo de manera palpable en sus actos, "que adquirieron mayor trascendencia y mayor responsabilidad". El mismo camino ascendente ha de seguir su pintura, en que hay motivos inspirados en la infancia y en la maternidad, que bien podrían considerarse el soporte dulce y esperanzado de la vida.

En la vida de Cristo ha de buscar María "norma, dogma y consuelo". La luminosidad de su alma proviene de la luminosidad de Cristo, que va iluminando su vida. Con caridad y con inteligencia responde María a ese llamado de la luz. Y si Cristo es fuente de consuelo para ella, en esa fuente bebe para volcarse en obras.

La evocación de cuanto se relaciona con María aparece aureolada de una atmósfera mítica: sus padres, sus luchas, sus cuadros, sus amigos. Esa atmósfera mítica pudo haber tenido su origen en los sueños del poeta adolescente, que imagina a la mujer-pintora, conocida sólo por su obra, y piensa en ella con la devoción de quien todavía no vive el mundo a veces indiferente de los adultos. Para quienes se pregunten cuál es el sentido del mito, el poeta lo manifiesta en la elegía: "...los mitos crean al mundo, y el mar estaría sordo sin Neptuno y las olas deben la mitad de su gracia a la invención humana de la Venus". No parece ajeno a García Lorca ese "sentimiento teogónico agudo" que ha encontrado en Góngora, de quien afirma que "transforma en mito todo cuanto toca".[12]

Después de haber evocado a María Blanchard y su mundo, el poeta la invoca, hacia el final de su elegía. "Querida María Blanchard", la llama. A partir de ese apóstrofe se ha de dirigir directamente a ella. Acudiendo a la simbología cristiana y a la pagana, destacará el contraste entre la belleza del rostro de María y la deformidad de su cuerpo: "La lucha del ángel y el demonio estaba expresada de manera matemática en tu cuerpo". También la llamará bruja y hada: "Si los niños te vieran de espaldas exclamarían '¡la bruja, ahí va la bruja!'. Si un muchacho ve tu cabeza sola asomada en una de esas diminutas ventanas de Castilla exclamaría: '¡El hada, mirad el hada!'. Bruja y hada, fuiste ejemplo respetable de llanto y claridad espiritual". Y al decir que todos la elogian, dará la pauta cabal de sus valores, destacados por críticos y amigos: "Todos te elogian, elogian tu obra los críticos y tu vida tus amigos". El poeta manifiesta querer ser galante con María, galante como hombre y como poeta, por eso señalará la belleza de sus ojos, la de sus manos, la de su pelo.

---

12 Estudio cit., p. 119.

Se alude a la muerte en la referencia al carácter de elegía de estas páginas, en la representación de María como sombra, en las dos metáforas sobre su tránsito, en el uso de imperfecto para el elogio de sus atributos físicos. La presencia de la muerte es en esta elegía ingrávida, callada.

Christoph Eich considera a García Lorca "un poeta del presente", en el sentido de que actualiza cuanto entra en su conciencia.[13] Leer la elegía a María confirma esa impresión, porque parece verla a ella deslizarse por la vida, con sus padres, entre sus cuadros, frente a sus amigos, asomada a una pequeña ventana castellana con su rostro de hada.

El mismo Eich cree ver el uso lorquiano de imperfecto y de presente como "expresión de lejanía o cercanía afectivas".[14] El presente de la elegía tanto puede considerarse de actualización cuanto de cercanía afectiva, en lo que respecta al origen de María, a su premio ultraterreno, a su generosidad abierta a todos. El imperfecto de los distintos aspectos de su vida y de su imagen física sólo muestran la distancia del tiempo transcurrido, ahondada por la muerte.

Vida y figura de María, derramadas por su elegía como una fragancia exquisita, la impregnan de serenidad, hasta cuando se habla de su lucha y de su dolor. Porque parecería que su arte, que seguía el mismo ascenso de su espíritu —en el sentir de García Lorca—, le darían la posibilidad de sustraerse a ese mundo suyo signado por la soledad. El Arte y la Religión, sus dos grandes amores, dulcificaron su vida.

La *Elegía a María Blanchard* se aparta de la convención tradicional, pero renueva esa antiquísima tradición, con su acento, con sus recursos expresivos. Hay en ella una engañosa sencillez, un complejo juego de evocaciones personales y de datos objetivos. No faltan aspectos de difícil comprensión o de significado ambiguo; ni faltan aristas abruptas y riscosas. Y aun puede encontrarse algún rasgo agresivamente sorprendente. Sin el dolorido acento del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, sin su lúgubre atmósfera de sombríos pensamientos, también puede incitar —dicho con las palabras de Federico— a "este juego encantador de la emoción poética, tan imprescindible en la vida del hombre cultivado".[15]

Si puede encontrarse en la lírica de García Lorca un "reclamo de la muerte", "una presencia oscura" que condiciona el "reino iluminado y enigmático" de su lírica, según apunta Ramos Gil,[16] en la *Elegía a María Blanchard*, de hondo lirismo aunque compuesta en prosa, la única sombra es la de la misma María; pero es una sombra dulce. Y su muerte no sobrecoge, porque ese "terri-

---

13 Obra cit., p. 97.
14 Ibídem., p. 99.
15 *La imagen poética de don Luis de Góngora*, ed. cit., p. 93.
16 Obra cit., p. 13.

ble parto, en que la gran paloma de su alma apenas si podía salir por su boca" pudo significar la liberación del dolor y de la soledad; porque su alma había adquirido tal dimensión, que ya no tenía cabida en la tierra. Es la suya la muerte a su hora, como en su tiempo la de Rodrigo Manrique evocada en las célebres *Coplas*. La serenidad surge de la plenitud. No puede haber desesperación cuando la vida se extingue siguiendo el curso natural que la rige; y el consuelo ante esa vida que se extingue es tanto mayor si el ser que se duerme para siempre pudo acrecentar sus virtudes y cultivar sus aptitudes.

El mismo mensaje en un guerrero del siglo XV y en una pintora del siglo XX; mensaje cantado con lucidez en el acento de dos poetas que supieron captarlo.

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI
Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina

NOTA

NOTA

HOMENAJE AL V CENTENARIO DE AMERICA. QUINIENTOS AÑOS DE CULTURA HUMANISTA

1. América, encarnación del humanismo

La idea de América como totalidad no es una propuesta de los años recientes. Arraiga en la visión de los navegantes italianos, portugueses y españoles que avizoraron las áreas descubiertas como origen de la humanidad (Colón), como Mundo Nuevo (Vespucci), como ámbito de realización del humanismo cristiano. Hoy se estudia con amplitud la función de la utopía cristiana en la historia de América Latina y surge la importancia de la espiritualidad humanista en la construcción de las instituciones de la colonia.

América, designada con el nombre del humanista florentino, pasa a ser "tierra del humanismo", tanto para los europeos como para sus hijos criollos y mestizos o para los indios educados en la misma mentalidad.

Justo es consignar, además, que si bien los pueblos indígenas —ya sean los de condición tribal o los más evolucionados— no poseían una visión global de la tierra que habitaban (no poseían cartas o mapas geográficos, ni conocían la extensión del mundo), sin embargo, moderaron y reformularon a través de su propia cultura el humanismo europeo al ofrecerle su arraigo a la tierra como factor de concreción de la teoría humanista. América no era en verdad la utopía sino la topía. Cuando Tomás Moro, mártir de la Iglesia, instauró la expresión "Utopía", lo hizo en el estilo doblado de los humanistas para referirse a las tierras descubiertas por Colón y Vespucci; el marinero Rafael Hythloday, acompañante de este, es quien relata en su obra las bondades de la nueva república, con intención de criticar a las instituciones europeas.

El estudio desprejuiciado de las letras latinoamericanas revela claramente la fuerza con que se implanta en ellas la visión humanista. La originalidad de esta visión consiste en una singular conjunción de la razón y la fe. El humanista es hombre religioso: uno de sus símbolos predilectos es la hoja de hiedra que se aferra al muro; pero es también hombre de libre pensamiento, inclinado a las ciencias, la especulación filosófica, la reflexión, el humor, la risa. La ciencia empírica, como se sabe, nació en el seno de la orden franciscana; tendencias modernas de la filosofía, estudiadas por Umberto Eco, tienen igualmente su origen en ámbitos religiosos. El humanismo engendra su estética, sus géneros propios, su estilo. Su particular predisposición a recoger y reelaborar lo popular lo convierte en una doctrina amalgamante de distintas clases sociales. Su pecu-

liar "teandria" —intermedia entre el teocentrismo antiguo y el antropocentrismo moderno— le reserva un especial papel en la historia de América.

Ciertos críticos que analizan el Diario de Navegación de Colón y las Cartas de la época relacionadas con el Descubrimiento, tienden a hallar su modelo en la retórica jurídica medieval. Por nuestra parte nos inclinamos a relacionar la original expresión del Diario con la tradición humanística franciscana, que pasa por Dante y Petrarca. Dante anotó en su libro de sonetos: "incipit vita nova", frase totalmente evangélica que, sin duda, tuvo presente Colón al percibir realidades desconocidas. La expresión de lo nunca visto exigió nuevos lenguajes: la crónica, enfrentada a la "historia oficial"; la novela, diversificación del relato mítico; el ensayo, género novedoso en el que se entramaban el libre pensamiento y la confesión de estirpe agustiniana.

2. Consideraciones sobre barroco y modernismo

Bajaron de los árboles en naguas
las bellas hamadríades hermosas...

Silvestre de Balboa, 1608.

Indagar el tema inagotable de la identidad cultural hispanoamericana supone desprejuicio y libre aceptación de sus constantes más características de identidad. Entre las categorías estéticas que suelen señalar críticos y creadores —especialmente después de la contundente afirmación de Alejo Carpentier— para abarcar la cultura de América Latina, se halla la del Barroco, categoría sin duda europea cuyo examen nos lleva sin embargo a constatar cierta tendencia excéntrica a Europa, romántica o prerromántica, que viene a enlazar sutilmente a la naciente modernidad con el trazo religioso de las culturas antiguas. Esencialmente hispánico, como lo ha señalado H. Hatzfeldt, el barroco marca la culminación y superación del *logos* renacentista sin violentar no obstante su precisa fórmula de equilibrio humanista entre mito y razón. Su módica apertura a la modernidad, a la ciencia, al dialogismo, volvía a encerrarse en la voluta de una reafirmación mítica, de una recuperación nueva de las reservas tradicionales; ello dio al siglo XVII español ciertos rasgos muy diversos con relación al libre pensamiento, el empirismo, el cartesianismo y la literatura puramente crítica. Barroco se hace sinónimo de demasía, amplificación, hipérbole, vuelta hermética sobre el propio rasgo o significación, yuxtaposición, contraste, plétora, unidad de conjunto, emocionalidad, tensionalidad. No son ajenas a su definición aquellas parejas en contraste que el profesor Wolfflin proponía, hace medio siglo, para una correcta distinción de pintura clásica y pintura barroca. Sin embargo, corremos el riesgo de entender al Barroco como caligrafía y manierismo, si perdemos de vida su génesis en una actitud de espíritu, su arraigo en una manera de ver el mundo. No es comprensible el Barroco sin la afirmación hispánica de catolicidad, es decir, de universalismo religioso, que arraiga en el humanismo renacentista pero se apoya en la propia tradición sincrética de España misma. El descubrimiento del Mundo Nuevo,

que de veras lo ha sido para Europa y para los propios americanos en la medida en que tomaron conciencia de su identidad naciente, creó un mestizaje cultural bajo el signo católico. Su cultura, su estilo, su escritura, no podían ser sino una manifestación del Barroco, un Barroco Americano nutrido del mito indígena, de la revelación cristiana, de símbolos africanos y orientales, que venían a crear en un nuevo espacio de convergencia la realidad de una cultura nueva.

Cabe pensar, asimismo, que el Barroco español tiene mucho que ver con la irrupción del nuevo espacio americano, origen de la reafirmación de la fe hispánica. América aparecía como el lugar donde las Escrituras advenían a su real cumplimiento histórico. La relación historia-mito se hizo evidente para el europeo moderno a partir de la Conquista. La idea de la "República cristiana" venía a tomar cuerpo en los católicos humanistas, esa vertiente tan hispánica que supo conjugar la herencia religiosa con la aventura humana, sin sobrepasar los límites de la fe.

Vista en su forma exterior, la expresión del Barroco puede ser confundida con el manierismo, el estilo recargado por búsqueda de efecto; vista en su génesis, recobra su valor celebrante, su contenido de sorpresa, tensión, maravilla y terror, propio del alma religiosa, del hombre que sin perder su lucidez crítica se rinde a la fuerza del misterio cósmico y natural. América era el desafío para una nueva etapa de la historia; acaso, como la ha sugerido Carpentier, era un verdadero *recurso* de la Historia.

En América, la tendencia proliferativa y amalgamante que define el Barroco español se recrea y afirma sobre el nuevo mestizaje, que incluye al hispanismo medieval-renacentista en un fuerte reconocimiento mítico-religioso. Es como si el impulso mitificante del humanismo se hubiera fortalecido en el contacto con culturas totémicas, rituales, donde el mito venía a mostrarse con fuerza socializante y el mensaje cristiano, lejos de ser totalmente rechazado, hallaba un suelo propicio. Es ésta una noción muchas veces eludida por historiadores e intérpretes modernos, pero enfatizada por cronistas de aquellos siglos; de modo eminente, por el mestizo Garcilaso. Esa peculiar mestización, nunca suficientemente bien comprendida como causa de la originalidad americana, sostiene la proliferación celebrante del Barroco Americano, su sincretismo mítico, sus contrastes característicos, su abigarrada concentración expresiva. Los rasgos estéticos del Barroco se hacen comprensibles como fruto de la historificación del Evangelio, que tiende a conjugar y contrastar permanentemente lo alto y lo bajo, lo cotidiano y lo celeste, lo natural y lo transhistórico. La visión religiosa, connatural al indígena, se vuelve vivaz y consciente de sí misma por la aproximación de la particular modernidad hispánica, tocada a su vez por la vocación simbólica. Es de tal acercamiento que surgen el contraste abrupto, la visión humorística, el escándalo a la razón que caracterizan a las crónicas y testimonios de los siglos coloniales. Las escrituras americanas son "novelas", noticias de la realidad, no invenciones gratuitas. Había demasiado hecho asombroso que comunicar, demasiada maravilla para ser puesta en letra escrita. El Barroco era el estilo correspondiente a la novedad hiperbólica de América.

Saltando en el tiempo, aunque aquella tradición siguiera prosperando por los anchos cauces de la cultura popular, las leyendas, las creaciones gauchescas, los romances, el teatro, el siglo XIX nos aboca a una fractura política que trajo consigo una fractura ideológica y ciertos cambios en el gusto literario, más que un verdadero cambio cultural. Frente a la progresiva incorporación, a los medios urbanos e intelectuales, de las ideas iluministas, enciclopedistas, liberales del siglo XIX, y a la subsiguiente incorporación de la mentalidad positivista y evolucionista, debemos reconocer la subsistencia de cierto espíritu que podremos llamar mágico o tradicional, el que se expresa en distintos niveles. Puede asombrar a críticos acostumbrados a rótulos convencionales que pretendamos unificar lo tradicional hispanoamericano y los nuevos alardes del modernismo, pero visto en profundidad el fenómeno modernista muestra una viva relación con las tradiciones de los pueblos, con la cultura de las clases medias y populares, con el mundo sentimental, entretejido de símbolos, dado a la canción y la música, pródigo en gestos y manifestaciones plásticas que caracteriza a los habitantes de este subcontinente. Los escritores de la segunda mitad del siglo XIX que reaccionan más profundamente frente al positivismo y el pragmatismo anglosajón son aquellos que, penetrados por los últimos brillos del romanticismo, adhieren asimismo a un modo nuevo de mirar y expresar que es latino, francés, y más remotamente hispánico. Las "influencias" culturales siempre se entretejen con la propia tradición, entrando en interacción con elementos propios, con definiciones genuinas. El desvío simbolista y decadentista de ciertos escritores hispanoamericanos es una puesta al día del anacronismo cultural que caracteriza al continente, pero significa al mismo tiempo un profundo impulso hacia el redescubrimiento de la propia identidad.

El modernismo vuelve a instaurar el Barroco americano, y lo hace de la mano del símbolo. La tradición religiosa se había refugiado en las áreas rurales, en los estratos populares de la cultura, en grupos medios no plenamente intelectualizados. Una *élite* formada en el gusto afrancesado del decadentismo incorpora el refinamiento esteticista del Parnaso y el simbolismo, e incluso asimila parcialmente su cansancio de época, su saturación, su *spleen*. Pero es en la vitalidad de la tradición hispánica donde estos escritores reafirman su americanismo, donde recobran el sentido mundonovista de su propia cultura, marcada por la fe. El llamado "premodernismo" no es sino una flexión particular de la cultura latinoamericana, que entra por la vía del simbolismo en la comprensión plena de su propia identidad.

Los simbolistas y parnasianos franceses eran también "modernistas", si accedemos al giro baudelairiano dado a esta expresión. Penetrados por el aire conflictivo de la modernidad, llevaban a su último refinamiento el rasgo propio de una literatura espiritual que se sabía herida de muerte. Se rieron de sí mismos en mueca amarga, o se refugiaron en el hermetismo desdeñoso. De allí se desprenden dos orientaciones disímiles: la puramente esteticista de Mallarmé y Valery, la utópica y desesperada de Rimbaud.

El modernismo americano cumple un breve periplo literario, que amplía sin fracturas las constantes espirituales tradicionales, volcando su expresión a formas más elaboradas, menos ingenuas. El fondo "romántico", religioso, universalista y a la vez muy americano del modernismo emerge en la exaltación criollista, la nueva proliferación del barroquismo, el lujo de la imagen, la esplendidez musical y rítmica afirmada como identidad cultural. Los modernistas abren la etapa de una plena autoconciencia americana y por lo tanto de la recuperación progresiva de todos los componentes y etapas de nuestro devenir. La revaloración de lo propio en el modernismo no es ya la resultante de una mímesis candorosa, sino el fruto maduro de una hermenéutica cultural que progresa y se acentúa en todo el siglo xx. Pero ninguna vuelta es simple ni cumple con el designio de la repetición histórica. La reafirmación de la identidad religiosa del americano debía darse sobre un modo agónico de vivir la fe, sobre una ampliación de lo institucionalmente establecido y sobre la nueva formulación de una utopía histórica. El modernismo hispanoamericano se ubica en el quiasmo de un mundo cansado de civilización, que produce una nueva sensibilidad urbana, y un mundo nuevo, con espacios aún no colonizados, que se propone como posibilidad de futuro.

GRACIELA MATURO
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Universidad Católica Argentina

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES, *Teatro griego clásico. Los persas. Los siete contra Tebas. Electra. Hipólito. El cíclope.* Traducción de José María Coco Ferraris, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1990, 224 pp.

Esta publicación de reciente data forma parte de la Colección Teatro Clásico Universal; el solo nombre de los autores publicados (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Schiller, Shakespeare, Heinrich von Kleist) es garantía de excelencia y universalidad, y sólo cabe desear que la colección se amplíe y mantenga su nivel en lo que a autores y traductores se refiere.

Ya en tema, comenzamos nuestro comentario con las "últimas líneas" de la introducción referidas "precisamente al cometido de la traducción", insoslayable problemática siempre en el tapete, con soluciones y métodos que cada traductor ensaya y defiende. Se da por sentada la necesidad de trasvasar las grandes obras de una lengua a otra; en forma incipiente con Livio Andronico del griego al latín —no a la inversa ni entre otras culturas—; modernamente en forma desbordada con la creciente apertura de fronteras culturales y lingüísticas. No obstante se cuestiona aún la posibilidad de un trasvasado integral de un odre a otro, quizás muy distinto, sin mengua de la pureza y calidad del vino. En efecto, el vino literario así vertido y transliterado pierde en alguna medida su original sabor y graduación. Los riesgos de la operación son grandes, pero deben aceptarse sin reparar en cuidados y esfuerzos. La expresión traductor-traidor es antigua y conocida, y expresa una reacción saludable contra las versiones alguna vez reinantes, excesivamente libres, más paráfrasis que traducción o trasvasado. La comparación de éstas con la mujer bella pero infiel es más reciente pero no menos exacta. Mas hay quien sostuvo modernamente que esta reclamada fidelidad, tanto en el caso de las mujeres como en el de las traducciones, "por sí sola no basta para hacerlas soportables". El testimonio de Margarita Yourcenar, citado por el autor, es reforzado por otro aún más cuestionable del helenista inglés Gilbert Murray sobre la necesidad de agregar algún ornamento que compense la pérdida de la inasible sustancia poética que hay inherente en ese "instrumento maravillosamente articulado" que son las desinencias nominales y verbales de las lenguas griega y latina. Por lo que nuestro traductor sólo sugiere el debate y concluye que "un texto poético sólo puede volcarse en verso" o condicionarse a "algún tipo de restricción rítmica", en lo que no podemos sino asentir con beneplácito por encarar con suficiencia tamaña empresa. Sostiene esta teoría y con buen criterio la aplica con mayor rigor y logro en las partes corales que en las coloquiales. Se percibe en una cuidadosa lectura la preeminencia del octosílabo y del endecasílabo, enrique-

cido éste a menudo con cortes, extensiones y una acentuación más libre, adaptados a la entonación enfática del monólogo y a la naturalidad del diálogo.

Aceptamos pues esta teoría y alabamos su praxis en el presente caso de una traducción que tiende a recrear en otra lengua un texto de veinticinco siglos, que el lector no tiene a la vista y al que no puede acceder. Esta es la razón obvia por la que no se deja constancia ni del texto griego seguido, ni de sus variantes críticas y no se da la enumeración de los versos, omisiones que no serían excusables en una edición bilingüe para estudiosos. En ésta el fin es el texto original sobre el supuesto de un conocimiento básico de la lengua, y tanto la traducción como las notas y el aparato crítico son sólo medios instrumentales para acercarnos al mismo. En tal caso y especialmente con obras en verso, el autor de la edición bilingüe da las herramientas y el material, guía y prepara al lector —más un estudioso que un curioso— para que él mismo con su imaginación y sensibilidad y con estos elementos se acerque lo más posible al original, lo asimile, lo recree y lo disfrute. Hay pues dos formas de ofrecer al lector una obra en lengua extranjera, ambas legítimas, cada una con sus ventajas y desventajas.

Nuestro traductor eligió una. Doctorado en Filosofía y Letras con su recordada tesis sobre *El cíclope*, asume la responsabilidad de trasladar por sí recreando, sin el auxiliar de las notas y el texto enfrentado, obras teatrales creadas hace veinticinco siglos. Con lenguaje digno, con ritmo apropiado al noble diálogo y al elevado monólogo, acordes con la nobleza del coturnado personaje, acerca al lector no especializado al menos el texto teatral, ya que la acción y la representación, en aquel entonces esenciales, son infrecuentes.

En las cuatro tragedias vertidas, logra comunicarnos chispas de aquella vibración humana que en la culminación de la tragedia producía la catarsis que Platón trata de desentrañar en su Poética. Para ello desechó la erudición de nutridas notas; se valió sólo de la visible base de su formación clásica y de una dosis de emoción que se debe sentir para hacerla sentir, según el precepto horaciano y que se trasunta en las nobles formas de la elegancia señalada y, por último, acudió como recurso extra a la síntesis de tan sólo diez páginas introductorias.

Allí ha plantado con firmeza de especialista los pilares del origen de la tragedia ateniense, como también del drama satírico, en su triple perspectiva religiosa, política y literaria. La concisión no le ha impedido excavar en los primigenios aportes históricos y legendarios de Pisístrato y de Tespis, ni en las características del coro, en el que cada estrofa y antiestrofa están estructuradas con rigor simétrico —fielmente respetado en la versión—. Dicho coro, que luego irá perdiendo protagonismo, involuciona en profundidad lírica con las formas y el dialecto dórico de la poesía himnica y, a la vez, evoluciona en círculos dramáticos, conjuntamente y a la par del agonista, alrededor de las peripecias, generalmente aportadas por mensajeros, oráculos o sueños. Lo hace en calidad de suplicante o confidente, como plañidera o consejero, para conver-

tir la escena en *agora* y para llevar desde la escuela a la discusión pública los grandes temas morales y religiosos, humanos y divinos, amalgamando en unidad la trinitaria participación del espectador, actor y autor.

Luego en relación con los tres grandes trágicos, señala con trazos seguros sus aportes originales, la temática que surge de sus creaciones más representativas (hado, justicia, piedad religiosa, pasiones humanas), la evolución del papel del coro, cuyo protagonismo inicial se transfiere a individuos cada vez más humanos hasta llegar a una sensibilidad y psicología casi modernas, en el caso de Eurípides, en quien la grandeza trágica cede la primacía a una mentalidad más racionalista y a la vez más intimista y poética. En una suerte de cotejo o paralelo, "admiramos —concluye— en Esquilo y Sófocles el giro ético y religioso que dieron a ese gran empeño educativo que es el teatro, pero en Eurípides nos parece oír la íntima voz contradictoria del poeta, de su ironía y de su desencanto" (p. 14).

Un somero apareamiento con el original comprueba la fidelidad esencial de la versión, cuestionada y veleidosa dama que deseamos exhibir con sus galas en alguna máxima o antítesis, tan del gusto de retóricos griegos y latinos. Veamos a modo de ejemplo los doce versos del primer diálogo de *Los persas*, antes de la llegada del mensajero con noticias de la catástrofe:

Reina: ¿Dónde dicen, amigos, que se levanta Atenas?
Corifeo: Lejos, donde se pone nuestro Señor el Sol.
Reina: ¿Y es la ciudad que ansiaba mi hijo avasallar?
Corifeo: Así la Grecia entera sería esclava del Rey.
Reina: ¿Cuentan, pues, con ejército de infinitos guerreros?
Corifeo: Al menos mucho daño han causado a los medos.
Reina: ¿Qué tienen, además? ¿Suficientes riquezas?
Corifeo: Un manantial de plata, tesoro de su tierra.
Reina: ¿Dominan la saeta que pone tenso el arco?
Corifeo: No: luchan con escudos y lanzas, cuerpo a cuerpo.
Reina: ¿Y cuál es el pastor que guía tanto ejército?
Corifeo: No se llaman esclavos ni súbditos de nadie.

Las muy escasas erratas, tan habituales en nuestra industria editorial, no alcanzan a desmerecer los méritos de esta edición.

Nos hemos detenido en demasía, pero sea ello en reconocimiento justo para la labor del traductor y del editor; y concluimos con la expresión de un anhelo y una esperanza de que obras como éstas, escritas para ser representadas y lograr así vida plena, vuelvan a la escena, ya en tablas de madera, ya en las de la ficción de un teatro leído, en razón de que los medios masivos de comunicación, los más modestos de la edición y los muy reducidos de la educación escolar, tienen una gran deuda —incobrable como tantas— para con los clásicos universales bien traducidos.

ALFREDO J. SCHROEDER

FREDERICK ALFRED DE ARMAS, *The return of Astraea - An astral-imperial myth in Calderón*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1986, x + 262 pp.

The return of Astraea constituye un intento de inscribir en el ámbito de dicha figura mitológica parte de la obra de Calderón. Más específicamente, las trece comedias en que de una forma u otra, en el nombre o seudónimo de un personaje (sea principal o secundario), o en alusiones a veces claras y otras recónditas, aparecen menciones a la diosa o a su área de influencia.

De los diez capítulos que con el prefacio y la conclusión, integran la obra, los tres primeros atienden a un esbozo de descripción del mito, "desde sus principios en la astronomía y literatura griegas hasta la época de Calderón" (Prefacio). Efectivamente, tal descripción se ciñe a esas fuentes, quedando de lado las consideraciones religiosas y cultuales.

Los siete capítulos restantes analizan las trece obras mencionadas desde una óptica sobre todo temática y argumental. Tales obras son: *La gran Cenobia* (cap. III), *La puente de Mantible, Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* (cap. IV), *La vida es sueño* (caps. IV a VI), *La hija del aire, El mayor encanto amor, Los tres mayores prodigios* (cap. VII), *El privilegio de las mujeres, Las armas de la hermosura* (cap. VIII), *El golfo de las sirenas, Ni el amor se libra de amor, Los tres afectos de amor* (cap. IX), y *El monstruo de los jardines* (cap. X).

La sola utilización de un nombre, naturalmente, no resulta suficiente para fundar una relación válida entre el mito y cada obra estudiada. El profesor De Armas nos lleva pues por ello a un sugerente trabajo de interpretación de las ocurrencias o huellas del mito, e incluso de las alusiones políticas que detecta. Arriba a la conclusión de que la búsqueda de dicha y armonía primigenias, proyectadas en el mito de la Edad de Oro, a su vez ligado al de Astrea, se funda para Calderón sobre todo en la integración personal y la superación de impulsos instintivos, aunque sin relegar la lucha exterior.

Abundantes notas ricas en bibliografía, además de una nota bibliográfica y un índice de nombres, completan útilmente la obra.

Quizá la dinámica del tema lleve a veces un poco lejos las interpretaciones. Se coincida o no con cada una de ellas, la obra presenta un indudable interés.

TERESA HERRAIZ DE TRESCA

GENE KOPPEL, *The religious dimension of Jane Austen's novels*, London, UMI Research Press, 1988.

DAVID GREY, ed., *Jane Austen's Beginnings. The Juvenilia and Lady Susan*, London, Ann Arbor UMI, 1989, xxii + 272 pp.

El tema religioso en las novelas de Jane Austen ha sido tomado en cuenta por críticos actuales y contemporáneos a la autora. Jane Austen raramente plantea el problema religioso en forma directa y jamás el problema teológico. Sin embargo, sus enfoques artístico y moral se hallan unidos de tal manera que llevan al lector a preguntarse si existe o no una dimensión religiosa en esa moralidad.

Koppel presenta dos interpretaciones, si bien diferentes, complementarias, de los elementos religiosos en la obra de Austen. En primer lugar demuestra con la ayuda de críticos como Wayne Booth y Wolfgang Iser que sus novelas tienen como fundamento las creencias cristianas tradicionales. Luego argumenta que en la obra de la autora hay una percepción de los procesos del mundo como independientes de un plan divino. En su estudio Koppel reconcilia la primera postura con una concepción contingente y no providencial del universo, propia de algunos teólogos modernos. Para los autores del siglo XVIII la religión era todavía una opción viva; sin embargo, por el hecho de vivir un momento de transición intelectual en el cual la ciencia y el escepticismo cobraban importancia, la contingencia y la falta de sentido del universo se les presentaba como una posibilidad. Como consecuencia sus obras evidencian al mismo tiempo la presencia de una fe religiosa todavía vital y la percepción de un mundo naciente de procesos independientes.

Según el autor hay en las novelas de Jane Austen una fusión de factores negativos y positivos que crea una dimensión espiritual. Entre los negativos ubica la ironía, que a menudo limita los intentos de comunicación, de comprensión mutua y de autoevaluación de los personajes; luego la conciencia de la contingencia que resulta en la posibilidad de que nuestro mundo carezca tanto de dirección divina como de significación humana.

En cuanto a los factores positivos, los textos de Jane Austen generan en el lector y en ciertos caracteres una empatía y comprensión que conducen a la tolerancia y en última instancia a la caridad. Estos sentimientos crean la convicción de que los seres humanos y sus obras son importantes; que el amor creativo y el autosacrificio son la clave de la plenitud humana y puente hacia la Realidad Suprema. Esta Realidad nos inspira la intuición de que nuestras vidas y acciones tienen significado real y no ilusorio.

El objetivo del autor es permitir un enfoque más consciente de la diversidad de significados posibles de las novelas de Jane Austen. Pero para que esto ocurra el lector debe primero reexaminar sus propias convicciones religiosas en

relación con su visión de la obra de la autora y del mundo actual. Tal planteo resultará enriquecedor en ambos casos.

Jane Austen's Beginnings. The Juvenilia and Lady Susan, editada por J. David Grey, una autoridad en Jane Austen, es la primera colección de ensayos críticos dedicada enteramente a las obras juveniles de esta autora, tan a menudo no tomadas en cuenta.

Según la prologuista, Margaret Drabble, esta juvenilia proporciona al estudioso de Jane Austen un contexto y un sentido de tradición, ilumina el desarrollo de un extraordinario talento individual; marca el viraje desde una sensibilidad formal, equilibrada, propia del mundo Augusteo y Johnsoniano, a un mundo de sentimiento, extravagancia, terror gótico, entusiasmo pintoresco y romanticismo. En algunos fragmentos hay indicios de otra Jane Austen, una escritora más apasionada, desinhibida, despiadada, con una visión oscura de la motivación humana y una energía desbordante. Estas obras nos proveen de un excelente antídoto contra la visión convencional de Jane Austen como una novelista serena y de buenos modales, confinada a un estrecho mundo social de matices sutiles y un decoro por momentos inestable.

En esta colección más de veinte críticos reflexionan sobre la relevancia de estas obras juveniles, discutiendo entre otras cosas las maneras en que anticipan "las célebres seis novelas". Los especialistas que figuran en este volumen incluyen algunos de los actualmente más destacados estudiosos de la autora.

A. Walton Litz, el más notorio en este tema, señala la evolución en la elección de recursos estilísticos, desde la mera actitud burlesca de los comienzos hasta el descubrimiento del discurso indirecto libre. Desafía a los lectores a olvidar el término peyorativo de "juvenilia" y a hacer una investigación diligente de estas obras no tan menores. El autor opina que estas obras escritas entre los 11 y 20 años de edad sin intención de ser publicadas, tienen el poder de atraernos gracias a su ingenio, energía intrínseca y su visión aguda de la vida en Inglaterra a fines del siglo XVIII. Estos son los primeros trabajos de una artista que más tarde escribiría grandes novelas y justamente nos interesan como preliminares a éstas.

John Halperin (autor de *The life of Jane Austen*, publicada por John Hopkins, UP, en 1984) describe estas obras como "precoces" y "a veces divertidas", pero de ninguna manera brillantes, e intermitentemente entretenidas. Pero reconoce que ilustran los primeros intentos de la autora de encontrar una voz propia, la voz de la ironía que nunca abandonará. Joan Austen-Leigh, cofundadora de la Jane Austen Society de los Estados Unidos, cree que estas obras juveniles deberían haberse guardado en un cajón para el examen de los investigadores, quienes, según sospecha la autora, son justamente los que menos acceden a ellas. Deborah J. Knuth, intenta abordar la complejidad de los temas de las novelas de Austen, tomando como foco de atención las relaciones amistosas entre mujeres que aparecen en sus obras. Mary Gaither Marshall describe en

detalle las circunstancias en que estas obras fueron gestadas para ilustrar la evolución de la autora desde una "novata de 11 años" a "una dotada escritora de 18".

Otros críticos incluidos en esta edición son: John McAleer, que nos indica la utilidad de la juvenilia para un biógrafo; Christopher Kent, Laurie Kaplan y Patricia Meyer Spacks. También se transcribe la discusión de un panel de expertos sobre Jane Austen y una bibliografía anotada exhaustiva sobre sus obras tempranas.

El valor de la obra radica en que por primera vez se presta la debida atención a las obras tempranas de Jane Austen, lo que permitirá a los estudiosos del tema tener una mejor y más acabada apreciación de la autora.

DOLORES MIGLIORE - FLORENCIA AGRASAR

KURT y ROSWITHA REICHENBERGER, *El teatro español en los siglos de Oro. Inventario de bibliografías*, Kassel, Edition Reichenberger, 1989, 319 pp.

Este riguroso inventario de bibliografía sobre todos los aspectos del teatro español en la Edad de Oro brinda útil y muy amplia información a los estudiosos, en cuidada edición. El volumen integra la colección de bibliografías y catálogos sobre el teatro de los Siglos de Oro, dirigida por Kurt y Roswitha Reichenberger, en colaboración con heo Berchem y Henry W. Sullivan. Por tratarse del segundo ejemplar en esa colección, pueden esperarse otras bibliografías de igual calidad, siempre bienvenidas en el ámbito de la investigación.

Una breve introducción expone propósito, metodología y plan adoptados. La selección de los títulos más representativos, tanto como las referencias a reseñas que informan sobre el estado actual de las investigaciones y su proyección futura, asignan especial valor a esta publicación, dedicada con justicia a don José Simón Díaz, "patriarca de la Bibliografía Hispánica".

En acertada agrupación de autores dramáticos por orden cronológico, se dedican sendos capítulos especiales a Lope y a Calderón, por ser los más prolíficos; se repite cada título *suo loco*, cuando incluye distintas cuestiones, para hacer posible una más ágil consulta; y un apéndice agrega títulos aparecidos mientras este inventario se encontraba en proceso de impresión, para atemperar el hecho de que esta clase de publicaciones ya resultan anticuadas al ser dadas a conocer, como bien apuntan sus autores.

Se publican en alemán y en castellano los títulos de las distintas partes, el sumario y la introducción, no así los comentarios que figuran sólo en alemán. Pero la introducción anuncia un proyecto de edición con comentarios en espa-

ñol, que ha de concretarse, teniendo en cuenta la seriedad y el ritmo de trabajo en que se desenvuelve la empresa editorial patrocinante.

La bibliografía de orientación temática da idea concreta sobre el interés particular que despertaron las figuras de don Alvaro de Luna y de Inés de Castro, o el tema de Don Juan.

Buen espacio se dedica a *La Celestina*, con títulos sobre bibliografía y estudios críticos, en la parte de referencia a orígenes del teatro español. El teatro cervantino también es objeto de especial atención, en tanto se dedican unas sesenta páginas a bibliografía sobre Lope, Calderón y la llamada escuela de Calderón, con abundantes datos sobre bibliografías generales, manuscritos, reseñas de investigación, y otros aspectos.

La parte final está reservada a títulos sobre el escenario y las representaciones, la impresión de obras dramáticas, los catálogos y bibliotecas públicas y privadas de distintos países. Se completa el volumen con un índice temático, un índice de autores modernos, un registro de Bibliotecas, una *addenda* y *corrigenda*, con nuevos títulos, publicados en 1988 y en 1989, es decir, en el año anterior y en el mismo año que esta obra.

Una investigación y una selección encaradas con rigor, una labor ímproba y encomiable, una sorprendente amplitud de perspectiva se han conjugado para la elaboración de esta guía idónea como valioso auxiliar de investigación.

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI

NIKOS KAZANTZAKIS, *Cristóbal Colón* (Traducción directa del griego y estudio sobre el teatro de Kazantzakis: Miguel Castillo Didier). Caracas, Edición de la Embajada de Grecia y del Centro Griego-Venezolano, 1988, 127 pp.

La presente edición nos muestra un panorama somero pero exhaustivo de la producción dramática de Kazantzakis en general y de *Cristóbal Colón* en particular. Castillo Didier inicia su estudio con una breve referencia al escritor (1883-1957) y pasa a continuación a enumerar puntualmente las obras kazantzakianas distribuyéndolas, de acuerdo con su cronología, en dos períodos: la producción anterior a la redacción de la *Ascética* (1923), y las obras posteriores. Analiza en toda ella las ideas que preocuparon a lo largo de su vida a nuestro autor: el sacrificio total, la espera en vano. Ejemplifica con fragmentos de distintas obras estos motivos, destacando el hecho de que el teatro de Kazantzakis es esencialmente poético. Reitera esta aseveración apoyándose en juicios sólidos, ya sea de estudiosos del artista cretense o bien en los testimonios vertidos por la Sra. Heleni Kazantzaki. Castillo Didier recurre a una buena bibliografía demostrando profundo conocimiento del dramaturgo. Habla en par-

ticular de su helenismo y universalidad, de su lenguaje dramático y de la representación del teatro de Kazantzakis, permitiéndonos por medio de una exposición clara y concisa aproximarnos al universo dramático del artista. Los interrogantes que plantea el mismo crítico encuentran respuesta en su análisis, por ejemplo si son representables las tragedias kazantzakianas.

El análisis de *Cristóbal Colón* está precedido por una presentación de la figura del descubridor del Nuevo Mundo. Vemos en estas páginas a un Colón "navegante también, aventurero y buscador de oro, y, mucho más que esto, el hombre que emprenderá y llevará a término una de las hazañas más maravillosas que ha contemplado la historia" (p. 34), vemos a un hombre de "voluntad indomable", que, en un momento histórico crucial, luchará por concretar su empresa. Destaca Castillo Didier lo sobrenatural de la misión de Colón y cómo Kazantzakis pone en boca del Almirante la idea de que es un mensajero de Dios. Su estudio particular sobre la obra nos permite advertir conexiones con otras tragedias kazantzakianas, centrándose en el enfoque particularmente humano que impera en ellas. Obra de acción relativamente limitada, logra una admirable caracterización de Colón con su personalidad avasallante y su entrega exaltada a la realización de una gran idea, en que la fuerza del espíritu del Descubridor se expresa con poesía sobrecogedora (parafraseamos aquí al mismo Castillo Didier). El crítico, vasto conocedor de la literatura neohelénica, ha mantenido sin duda alguna el espíritu y fuerza de la obra de Kazantzakis en su traducción.

La poca difusión que han tenido las piezas de nuestro autor en lengua castellana constituye una invitación a la edición de obras aún no traducidas al español, aporte que Castillo Didier ha comenzado a llevar a cabo, así como a revalorizar la representación de alguna de sus piezas, síntesis de una verdadera preocupación por la desesperanza y angustias del ser humano.

MARÍA ALEJANDRA PERTINI

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Memorias - Diario*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1990, 226 pp.

La Academia Argentina de Letras acaba de publicar en su versión completa, con prólogo y notas de Enrique Zuleta Alvarez (quien tuvo también a su cargo el cuidado de la edición) un texto sumamente importante para la historia del pensamiento latinoamericano: se trata de las *Memorias - Diario*, de Pedro Henríquez Ureña, maestro en la cultura de nuestro continente. Las *Memorias - Diario*, de las que sólo se habían publicado fragmentos, permiten un conocimiento hasta ahora inédito (sólo atisbado en su epistolario) de la personalidad de Henríquez Ureña: muestran su *historia privada*, su *vida íntima*

cotidiana en diversos ángulos, tal vez datos menores pero que informan sobre su visión de la vida, sus preferencias y hábitos intelectuales, su educación, su inserción política y su *habitus;* su desempeño social.

En este sentido, el período abarcado (desde la infancia hasta 1911, es decir, hasta sus veintisiete años) resulta una historia novelesca de viajes y pruebas, deseos y desencuentros, elecciones y pérdidas a partir de los que se va construyendo, a la vez firme y azarosamente, la joven figura de un intelectual latinoamericano tensionado entre el estudio y las necesidades cotidianas, el mandato del saber y la escritura y los trastornos de la convulsionada historia de su patria, Santo Domingo.

Las *Memorias - Diario* fueron escritas en la primera etapa de su estadía en México (1906-1914): son comenzadas en junio de 1909 (cuando Henríquez Ureña tiene veinticinco años) y se cierran en abril de 1911. Las *Memorias* se dividen en cuatro capítulos: en el primero relata su infancia y adolescencia en Santo Domingo; en el segundo su permanencia en Estados Unidos; en el tercero su traslado a Cuba; en el cuarto se refiere a su establecimiento en México a partir de 1906 (a las 21 años).

A partir de agosto de 1909 el original de las *Memorias* se interrumpe y asume la forma de un *Diario*, donde según fechas cotidianas se van incorporando notas sobre sucesos vividos, no en el pasado, sino muy recientemente. El *Diario* sufre en dos momentos interrupciones: Henríquez Ureña suspende sus anotaciones de diciembre de 1909 a marzo de 1910 y de abril de 1910 a marzo de 1911.

Como observa acertadamente el prologuista, las *Memorias - Diario* no son producto de la vejez ni de la madurez y cuando Henríquez Ureña comenzó a redactarlas tenía por delante mucho más tiempo del que había hasta allí vivido. Estos textos nacen de la voluntad de *autoexaminarse*, de *revisar su carrera intelectual* y especialmente de la necesidad de objetivar un comportamiento ético y espiritual que le diera fuerzas para, afirmando su joven personalidad, seguir adelante contra muchos disgustos. La materia de la que estas *Memorias - Diario* hablan es una trayectoria espiritual y privada, nacida de una profunda necesidad interior de autoconocimiento. Es por esto que, por ejemplo, el *Diario* no incluye menciones de hechos políticos tan importantes como la Revolución Mexicana iniciada en 1910. Las *Memorias - Diario* se leen como un *relato de aprendizaje,* trae al recuerdo textos ficcionales como *Un retrato del artista adolescente,* de J. Joyce.

Las *Memorias - Diario,* de Henríquez Ureña, muestran al humanista gestándose, sujeto a las avatares de la construcción de un nombre en la cultura, atestiguando la mediocridad del contexto intelectual mexicano. Por otro lado, muestra su precoz madurez, su sorprendente capacidad como lector y sus infinitas lecturas de autores europeos, de filosofía, su devoción por el teatro y la ópera. Nos permiten conocer sus primeros pasos intelectuales (entretelones de la publicación de su libro *Horas de estudio,* en 1910, en París) y aspectos

del campo intelectual mexicano: sus vínculos con Alfonso Reyes, Angel del Campo, el dramaturgo Marcelino Dávalos, Rafael Altamira, Julio Torri, Martín L. Guzmán y otros. Interesa especialmente su participación en la fundación y desarrollo del "Ateneo de la Juventud".

Por otra parte, las *Memorias - Diario* son muestra óptima de la capacidad de Henríquez Ureña para escribir una prosa de clásica belleza, que se acentúa hacia el final del *Diario*, en el relato de la excursión al volcán Popocatepétl, donde el interior de México y su naturaleza son descriptos.

JORGE A. DUBATTI

SOFÍA CARRIZO RUEDA, *Las transformaciones en la poesía de Garcilaso de la Vega*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988.

El auge de nuevas tendencias críticas, por un lado, y el constante crecimiento de la producción literaria, por el otro, suelen fomentar en los últimos tiempos, entre muchos estudiosos, un afán de originalidad o, al menos, de "novedad" en cuanto a posibles aportaciones interpretativas. Como contraparte, resulta necesario decir que no siempre aquellas tendencias ni esta sugestión de lo inmediato son suficientes de por sí para garantizar la solidez de una labor crítica. Esta se nutre, entre otras cosas, de conocimientos pacientemente atesorados y de un contacto íntimo y directo con el texto. Y en estas condiciones, la prueba de fuego para el investigador consiste precisamente en enfrentarse con los "clásicos" y hacerlo de manera tal que del estudio realizado surja una verdadera y efectiva contribución al mejor conocimiento del tema propuesto.

Cuando el objeto de estudio es, por ejemplo, la poesía de Garcilaso de la Vega, lo que acabamos de decir cobra pleno sentido. La obra de Garcilaso constituye uno de los nervios vitales de la literatura española. Volver sobre ella implica ciertamente un riesgo y no de los más fáciles de sortear. Desde la famosa edición del Broceso en 1574 y los no menos célebres *Comentarios*, de Herrera, de 1580, una verdadera pléyade de escritores y críticos ha retomado, en muchos casos desde enfoques realmente renovadores, la obra del poeta toledano. En nuestro siglo, varios hispanistas de renombre han continuado la tarea, desde Tomás Navarro Tomás hasta las contribuciones más recientes de Elías L. Rivers, Antonio Gallego Morell y otros.

Ante este panorama crítico, que aquí dejamos apenas esbozado en algunas de sus líneas, el estudioso actual que pretende un nuevo acercamiento a Garcilaso se encuentra frente a una ardua tarea. Desde sus primeras páginas, el libro de Sofía Carrizo Rueda muestra que la autora es consciente de ello. Por esta razón, en su planteo inicial de la problemática de las "transformaciones" alude a la necesaria "elección de los recursos metodológicos que requiere cada texto",

que ella encamina siguiendo en principio las propuestas exegéticas de Cesare Segre, sin desconocer, por cierto, muy precisas contribuciones sobre cuestiones textuales (por ejemplo, los estudios de Alberto Blecua, de decisiva importancia en este plano) junto con la obra de estudiosos garcilasistas de la talla de un Rafael Lapesa.

Carrizo Rueda divide su libro en cuatro capítulos, centrados respectivamente en los aspectos léxicos, los recursos poéticos, los contenidos temáticos y el ambiente histórico. Sobre la base de estos acercamientos, sucesivos y complementarios, la autora va destacando en cada caso el carácter de las transformaciones detectadas y su importancia dentro del texto.

En los aspectos léxicos y en particular en el tratamiento del sustantivo, la autora acude al cotejo —inevitable, pero no por ello menos certero y *necesario*— con el *Cancionero General*, tan esencialmente representativo —incluso dentro de su propia variedad— de la lírica del siglo xv. Surgen de este modo no sólo las constantes que se reiteran en Garcilaso sino también —y aquí es particularmente destacable la aportación de la autora— los desplazamientos y variantes de interés que reflejan un proceso de mutación importante, en planos que trascienden sin duda la mera catalogación. La indagación en las transformaciones concernientes al uso de los recursos poéticos muestra —a la par que una fundamentación en trabajos señeros, como los de Margot Arce Blanco y, con inevitable frecuencia, los de Lapesa— el deseo de la autora de desentrañar la relación entre el plano "real" y el "plano irreal" del discurso garcilasiano. En este aspecto, destaca en particular el valor de la creación metafórica y su vinculación con el entrecruzamiento de aquellos.

No menor importancia ofrecen las páginas dedicadas al simbolismo, cuestión sin duda central en la literatura de los Siglos de Oro, que la autora vincula con el plano ético, uno de los *tour de force* en que se asienta su tesis. Esta intención parece quedar confirmada en el capítulo dedicado a los contenidos temáticos y luego consolidada en el dedicado al "ambiente histórico".

A través de este estudio sobre las transformaciones, Carrizo Rueda ilustra, entre otros aspectos, sobre la conjunción de clasicismo y "sacudimientos manieristas", sobre el carácter original de ciertas "imitaciones" (la permanente cuestión de tradición y originalidad), sobre la pluralidad dentro de la unidad, notas ciertamente capitales en el autor de las *Eglogas*. Todo ello conduce a una tensa y a la vez armónica convivencia de los opuestos en el ámbito del humanismo renacentista que precisamente Garcilaso definió de manera rotunda para las letras españolas.

En resumen, a partir de un enfoque consistente del problema de las transformaciones, este libro contribuye a ampliar la perspectiva acerca de Garcilaso, en particular con respecto a la creación de un lenguaje y de un mundo poéticos que en su momento fueron nuevos y que hoy no resultan viejos.

DINKO CVITANOVIC

UMBERTO ECO, *El péndulo de Foucault*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989, 584 pp.

Una "Eco-grafía" de "El péndulo de Foucault"

Hace casi dos décadas, siendo aún estudiante de historia, me encontré —por primera vez— con el nombre de Umberto Eco, entonces un casi desconocido "intelectual de avanzada" europeo que intentaba sacudir al ambiente parisino con su crítico análisis de *Apocalípticos e integrados en una sociedad de masas.* Varios años más tarde, preparando mi tesis doctoral recurrí nuevamente a él para encontrar al docente práctico que —"parte del sistema"— indicaba ordenada —y amenamente— *Cómo preparar una tesis doctoral* (¿para integrarse al sistema?). Mi docencia universitaria en historia medieval me tentó a "seguir la moda" —junto a los consejos de varios amigos— y algo más tarde que el resto compré *El nombre de la rosa.* Redescubrí en Eco un indudable afecto por el mundo medieval que va más allá de sus críticas a las instituciones, pero también esa cosmovisión nominalista propia del mundo de la semiótica que le consideraba uno de sus gurúes, y que fue claramente evidenciada en algunas reseñas (especialmente por Inés F. de Cassagne y por Alfredo Di Pietro).[1]

Con estos antecedentes no debe extrañar que me introdujera en las casi seiscientas páginas de *El péndulo de Foucault*, con gran expectativa, mucha curiosidad y cierta inclinación juvenil por la temática esotérica, acrecentadas por el hecho que —llamativamente— la obra tardó año y medio en ser publicada en castellano. ¡He aquí, los frutos de esta lectura veraniega!

De manera similar a *El nombre de la rosa*, Eco muestra un gran conocimiento del mundo medieval —ahora también de las épocas posteriores en la temática hermética— aunque quizás un menor cariño por aquel. También conserva esa despreocupación —que él consideraba adrede— por la fluidez del relato, que, en este caso conserva la aridez y pesadez de las primeras cincuenta páginas (descripción del museo), agravadas por un estilo de redacción que alguien denominó barroco. Estos aspectos auguran un menor éxito editorial, aunque parte del mismo ya está asegurado por el autor "de moda" y el llevar su libro bajo el brazo ("cultura de sobaco") aunque no se lea (y ni hablar de que se comprenda), lo cual —quizás— resulte una ventaja para esa cosmovisión "nominalista" —sobre la que volveremos— que se hace cada vez más escéptica y negativa.

Una vez más su novela es un juego de ingenio y erudición por parte de un semiótico que conoce muy bien su oficio y sabe obtener significativos frutos de él combinando adecuadamente palabras, ideas, angustias, aventura, algo de sexo y una cosmovisión que interesa a pocos.

---

1 INÉS DE CASSAGNE, "Eco y *El nombre de la rosa*", *Glaudius*, 7, navidad de 1986 y ALFREDO DI PIETRO, *Información Empresaria*, Nº 230, Buenos Aires, junio de 1987.

Una lectura rápida y superficial de la novela nos llevaría a afirmar —sin entrar en detalles de la trama por respeto al futuro lector— que se trata de la búsqueda de un *plan* (secreto), urdido por los templarios, trasladado por aquellos que no fueron ajusticiados en el siglo XIV y continuado por sucesivas generaciones para obtener el "dominio" del mundo ("conocer es poder") por medio del control de ciertos puntos subterráneos claves que permitirían, básicamente, alterar el clima del planeta. En este contexto, la Orden del Temple —derogada en el siglo XIV en un célebre *affaire*— es presentada sucesivamente "como sargentos de una película de John Ford, después como unos mugrientos, más tarde como caballeros de una miniatura, luego como banqueros de Dios, dedicados a inmundos negocios, luego, como un ejército derrotado, luego como adeptos a una secta satánica, y, por último, como mártires de la libertad de pensamiento" (p. 94). Aquí se puede vislumbrar el relativismo y la multitud de opciones que el mismo Eco señala casi entreviendo la imposibilidad de un estudio científico (no nominalista).

Pero el fondo argumental de la novela pasa por el "secreto" que se perdió al cortarse la cadena de la continuidad generacional. Y lo que al principio parecía un verdadero *Plan*, basado en un pequeño trozo documental se convierte, gracias al sentido común de una joven en una "boleta de lavandería" y los buscadores del "secreto" en creadores del *plan*. Así, al modo del Golem judío y en el ambiente de la Kábala que signa toda la novela (incluso los títulos de los capítulos y su continuidad estructural) se va creando, ampliando, perfeccionando... hasta que, como el Golem, adquiere vida propia y termina con sus propios inventores. ¿Sería ése el castigo de la Divinidad por querer comprender el sentido del universo?

Según afirmó Eco —en su entrevista a Ferdinando Adornato en "La Nación", del 30-X-88— la novela está estructurada sobre el "síndrome de la sospecha", consecuencia de la "enfermedad de interpretación" que signa nuestro siglo. Por ello diríamos que no corresponde interpretar y la ciencia debe limitarse a describir o combinar.

En una novela llena de simbolismos no es casual que el protagonista se valga de una computadora (identificada con la kabalística denominación de Abufalia) para construir su *plan*, mostrando así cómo nuestro mundo puede ser construido —al menos conceptualmente— por una máquina, mediante el sencillísimo mecanismo lógico (nominalista) de buscar conexiones. Eco mismo señala: "porque cuando se buscan conexiones acaba encontrándoselas en todas partes y entre cualquier cosa, el mundo estalla en una red, un torbellino de parentescos en el que todo remite a todo, y todo explica todo [...] (p. 416).

La lenta construcción de la trama le resulta fácil porque atenta su innegable atracción por lo hermético y su biblioteca de casi dos mil ejemplares sobre estantemática —cuyas joyas no vacila en citar, incluso en los epígrafes, mostrando su predilección por las "bibliotecas" ya vista en *El nombre de la rosa*— le permiten, mediante el procedimiento combinatorio expuesto unir —con

su erudición casi sin límites— "cualquier cosa con tal que sea hermética" (confr. p. 167) y aun el propio cristianismo es reformulado en términos esotéricos (p. 337).

Como no podría ser de otra manera el "secreto" templario pasa por la kábala y la ciencia renacentista, se traslada a Londres bajo Bacon-Shakespeare, encuentra a Rosenkrautz en Germania, al conde de Saint-German en París y aún a Cagliostro, entronca con los jesuitas, se traslada al Brasil con sus macumbas y vudús e incluye a Hitler —cuyo exterminio de judíos se debería "a una confusión de consonantes" (p. 476)— como también a la Okhrana rusa y los infaltables Protocolos de los Sabios de Sión. Terminada la lista —que lleva casi quinientas páginas de relato complotístico— uno queda como exhausto, pero si conoce algo del tema, debe reconocer que Eco no se olvidó de nadie y los unió muy ingeniosamente dificultando la separación entre la novela y la literatura de investigación sobre el tema. También nos permite inferir que, así, la historia de la humanidad —y su interpretación— podría reescribirse —de manera subjetiva— permanentemente.

La reformulación de las líneas de continuidad del *plan* le permiten manifestar toda su cáustica ironía que no deja en pie creencia ni concepción alguna. Sostiene que Jesús es un mito celta (p. 131), que el cristianismo fue un invento de los evangelistas (p. 181), menciona un "mito de Nazaret" que presuntamente se refiere a la virginidad de María y al nacimiento de Cristo (p. 132), critica toda la tradición escrita (p. 236), se burla de Lenin por la falta de atractivos de la Krupskaia (p. 49), ironiza sobre Levi-Strauss (p. 239), ridiculiza las sectas esotéricas modernas (p. 242 y ss.) y al esoterismo en general (p. 339), que le han dado el material para su novela. Obviamente parecerá inapropiado señalar que no hemos escuchado las "voces de protesta" por las difamaciones contra el cristianismo, como en los casos de Rushdie o en comentarios blasfemos sobre el judaísmo.

La cosmovisión de Eco que subyace —y sale a la superficie a través de sus personajes y especialmente Casaubón (que la hace casi psicoanalíticamente autobiográfica)— no resulta muy diferente de *El nombre de la rosa*, aunque entronca en ésta y —de algún modo— en su continuidad, pues allí Eco partía del orden de la Creación para llegar al caos final ("sólo queda el *nombre* de la rosa") es una posición nítidamente nominalista. Ahora, en cambio, Eco parte ya directamente del caos originario de un Cosmos sin sentido y trata de encontrar *essentia* —al estilo talmúdico por medio de las letras sacras (¿la computadora?)— o armar el "rompecabezas", cual un nuevo Demiurgo que pretende crear y ordenar el Cosmos. Y termina castigado, aunque quizás sin darse cuenta, pues Eco concluye la novela escribiendo: "La certeza de que no había nada que comprender, esa debía ser mi paz y mi triunfo..., no diré nada, aprende a buscarte la vida" (p. 578). Y disconforme con ello, defendiendo la teoría conspiratoria de Popper —como señala en su entrevista con Adornato— agrega que "siempre buscarían otro sentido, incluso en mi silencio" (p. 579)... Pues, pese a Eco, no puede aceptarse un mundo "sin sentido".

No resulta difícil comprobar que para Eco el "secreto" del *plan* no es otra cosa que el intento de crear y ordenar este mundo caótico o al menos explicarlo... pero concluye —coherente con el resultado obvio de su cosmovisión nominalista— que no tiene sentido, no hay tal secreto... como ya lo intuyera uno de sus personajes, al colocar la palabra clave de la apertura del programa de la computadora, la respuesta —para Eco— es *no*, o sea: *nada*.

FLORENCIO HUBEÑAK

VICENTE HUIDOBRO, *Antología poética*. Edición, introducción y notas de Hugo Montes, Madrid, Clásicos Castalia, 1990, 123 pp.

La importancia de la obra y las teorías poéticas de Vicente Huidobro dentro de la historia de la literatura y de las corrientes estéticas contemporáneas no se discute. Esta circunstancia, si bien ha convertido al poeta en un hito insoslayable para el historiador literario, también ha traído como consecuencia que el conocimiento que gran parte del público culto de nuestra lengua tiene de él a menudo se limite al contacto con unos pocos párrafos de un manual de historia literaria, que a lo sumo se permitirán incluir algunos de entre los versos más típicamente creacionistas del autor, seleccionados a modo de ejemplo para la caracterización de sus principios poéticos más que con un criterio de valoración intrínsecamente estética. Es por esta razón, entre otras, que debemos saludar la publicación de esta *Antología poética*, como un intento más, oportunísimo, de rescatar la obra de Huidobro y ofrecerla como lo que es, alta poesía digna de ser frecuentada y apreciada por su propio valor, al margen de su innegable significación histórica.

Clásicos Castalia ha encomendado al poeta y profesor chileno Hugo Montes la tarea de antologar, prologar y anotar la poesía de su ilustre compatriota; Montes, editor de las obras completas de Huidobro y autor de numerosos ensayos críticos sobre el poeta, emprende aquí la riesgosa tarea de elegir treinta y seis de sus mejores composiciones, recurriendo para ello a las primeras ediciones y, cuando lo cree necesario, a su propia edición de 1976 de las *Obras Completas* del escritor. Su introducción se abre con una evocación biográfica de Huidobro, que va jalonada con la mención y caracterización de sus libros según éstos van siendo escritos y publicados, y continúa con una concentrada y medulosa exposición de las ideas estéticas del autor, iniciador y teórico, como se sabe, del movimiento creacionista.

Los libros antologados van desde *Canciones en la noche*, de 1913 (del cual se incluyen cuatro "caligramas" que se anticipan cronológicamente a los de Apollinaire), hasta *Ultimos poemas*, volumen póstumo publicado por la hija del

poeta en 1948. Entre ambos extremos, se incluyen composiciones de *Adán* (1916), *El espejo de agua* (1916), *Horizon carré* (1917), *Tour Eiffel* (1918), *Hallali, poème de guerre* (1918), *Ecuatorial* (1918), *Poemas árticos* (1918), *Altazor* (1931), *Ver y palpar* (1941), y *El ciudadano del olvido* (1941). Los poemas escritos en francés por Huidobro se publican según su versión original y se acompañan de las traducciones castellanas de José Zañartu. De los libros que constituyen poemas unitarios, como *Ecuatorial* y el que ha sido unánimemente considerado la obra maestra de Huidobro, *Altazor*, Montes selecciona aquellos fragmentos que por su carácter cerrado y relativamente autónomo pueden leerse y gustarse aun desprendidos del total. La antología, que incluye composiciones célebres como el "Arte poética" de *El espejo del agua* ("por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema...", p. 41), y "Monumento al mar", de *Ultimos poemas*, da asimismo cabida a dos textos no poéticos de Huidobro, "Non serviam" y "El creacionismo"; se trata de dos manifiestos literarios donde el autor expone su tesis creacionista y sus ideas generales acerca de la poesía, y cuya atinada inclusión en el volumen permite a los lectores conocer o recordar los principios teóricos que han regido la composición de los versos que tienen entre manos. Así define Huidobro, por ejemplo, el poema creacionista, concepto básico de su poética:

> [...] poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos [...]. Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo [...]. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte (p. 113).

A la luz de este principio debe el lector entender y gozar las imágenes típicamente huidobrianas de la casi totalidad de los poemas antologados, como "Su ojo desnudo/ Cigarro del horizonte/ Danza entre los árboles" (p. 69); o "Yo en la orilla silbando/ Miro la estrella que humea entre mis dedos" (p. 72). Realidades nuevas que no copian las del mundo externo sino que surgen de la poesía, la cual crea sus propios objetos.

El volumen se completa con una "Noticia bibliográfica" con las primeras ediciones, antologías y ediciones de las obras completas de Huidobro, y una "Bibliografía selecta sobre el autor".

JAVIER R. GONZÁLEZ

JORGE GUILLERMO BORGES, *El caudillo*. Prólogo de Alicia Jurado, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1989, 153 pp.

Repetidas veces, ya sea en sus libros o en reportajes, Jorge Luis Borges manifestó la profunda veneración que sentía por su padre. En una entrevista de 1960 observó: "Mi padre había querido ser escritor y ha dejado una serie de cuentos orientales que se titulan *El jardín de la cúpula de oro* y una novela histórica entrerriana de la época de López Jordán, llamada *El Caudillo*". Esta última fue publicada en pequeño tiraje durante su primera estadía en Europa, en Palma de Mallorca, 1921. Ahora la Academia Argentina de Letras, con acierto, la reedita con la finalidad de acercar a un público más amplio este texto raro y atractivo.

Alicia Jurado, la autora del prólogo, obtuvo a través de extensas charlas con la ya nonagenaria Leonor Acevedo valiosos datos sobre la vida del autor de *El caudillo*. Jorge Guillermo Borges nació en Paraná, Entre Ríos, en 1874, hijo del Coronel Francisco Borges (celebrado por su nieto en muchas páginas) y Frances Haslam (quien inspiraría "Historia del guerrero y la cautiva"). Jorge Guillermo Borges no conoció a su padre, muerto en la batalla de La Verde cuando el niño tenía apenas siete meses. Se crió en Paraná con la familia materna, en un hogar donde se hablaba inglés (costumbre que luego mantuvo con sus hijos). Realizó estudios en Buenos Aires, donde se recibió de abogado. En 1898 contrajo enlace con Leonor Acevedo, quien dio a luz poco después a Jorge Luis y a Norah. Trabajó como profesor de psicología, en inglés, en el Profesorado de Lenguas Vivas y como abogado en la Secretaría de un Juzgado Civil, en Tribunales. Una catarata congénita determinó que, como sus ascendientes y más tarde su hijo Jorge Luis, a los treinta y siete años empezara a perder la vista. Gracias a su mujer, que durante trece años le leyó en voz alta, mantuvo sus hábitos de lector: la Biblia, budismo, cábala, hinduismo, filosofía china, el Corán, y sobre todo autores ingleses (Shaw, Bennet, Spencer, Wells, Shakespeare, Shelley, Keats). Luego de una riesgosa operación recuperó la vista. Realizó con su familia dos viajes a Europa: en el primero, a causa de los disturbios de la Primera Guerra Mundial, debieron establecerse por largo tiempo en Ginebra. Tomó especialmente a su cargo la educación de Jorge Luis, a quien estimuló enormemente en su carrera literaria. Más tarde diría el autor de *Ficciones:* "La producción literaria de mi padre fue esporádica, su destino no fue el de un escritor y él quiso que se realizará en mí el destino que no pudo cumplir". Víctima de una hemiplejia y de enfermedad al corazón, falleció en 1938 a los sesenta y cuatro años.

El caudillo está lejos de ser una novela perfecta, pero sabe despertar interés en diversos sentidos. Es producto de un hombre cultísimo, consciente del oficio literario. Su ideal lingüístico es una prosa transparente, sin estridencias ni lugares comunes. La línea argumental es escasa y comienza a adensarse ya avanzada la novela. A Espinillo, dominación casi feudal del caudillo entrerriano Andrés Tavares, llega el aporteñado Carlos Dubois para instalar, en tierras de su padre, saladero y curtiembre. Las rarezas del muchacho pronto disgustan al

caudillo, quien decide expulsarlo del lugar. A través de los hijos de Tavares, Carlos tendrá acceso a la familia del caudillo y, sin quererlo, enamorará a su hija más preciada, Marisabel. Apasionada por Dubois, ella escapa de su hogar para evitar que éste vuelva a Buenos Aires y para ofrecerle su amor. Débil de carácter y contra sus deseos, Carlos se deja llevar por las propuestas de la muchacha. Escribe una carta explicatoria a Tavares, pero llega tarde: el caudillo ha enviado treinta hombres para asesinar a Dubois. La fábula no es el principio estructurante de la novela; en su interés por el *decir* más que por *lo dicho* y en el depurado esteticismo de muchos párrafos, pueden leerse aprendizajes tomados de la novela modernista.

Sin embargo, desde el punto de vista ideológico y de la representación de mundo, *El caudillo* se mantiene en forma remanente dentro del sistema de la novela del ochenta, que se prolonga hasta bien entrado nuestro siglo. Es una tardía novela romántica cuyo modelo es *Amalia* y los folletines sentimentales sobre la tiranía rosista. Trabaja con la típica polarización de personajes, el bárbaro Andrés Tavares y el idealista y civilizado Carlos Dubois; construye una pareja imposible en torno del ideal de una vida nueva, abatida salvajemente por la ciega brutalidad del caudillo.

Jorge Guillermo Borges persigue, por otra parte, reproducir la sociedad provinciana que constituye como referente. Más allá del título, que centraliza el texto en la figura de Tavares, se trata de la novela de un pequeño pueblo, elaborada a partir de sus experiencias juveniles en Entre Ríos.

El conflicto sentimental está situado históricamente (no es, contra lo dicho por Jorge Luis Borges, una novela histórica) en el momento de ascenso de caudillos regionales de menor poder luego del asesinato de Urquiza y en el marco de la revolución jordanista. Pero, a la vez, Jorge G. Borges compone una imagen estándar del poder político y la vida provinciana: sus personajes son tipos sin nombres particularizados y representados por rasgos selectivos (el caudillo, el comandante, el comisario, el general, el indio, el gringo).

Es muy valiosa la construcción de una imagen trágica de la naturaleza que emparenta *El caudillo* con textos argentinos ancestrales, como el *Romance* de Luis de Miranda o el *Facundo*, y que más tarde recuperará Martínez Estrada, para su *Radiografía de la Pampa:* las aguas violentas de la inundación (metonimia de la barbarie caudillesca) arrasan el puente construido por el gringo y retrotraen la tierra al tercer día de la Creación. La dimensión mítica de la novela es sugerida desde su inicio a través del relato de la leyenda del Yrisunday, gigantesco yacaré que habita la cenagosa laguna donde nace el arroyo destructor, dios de una extinguida tribu guerrera originaria de Espinillo.

Un tópico recurrente en las páginas de *El caudillo*, el del "criollismo", es tal vez el punto de contacto más fuerte de esta novela con los libros del primer Jorge Luis Borges. En *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) y *Evaristo Carriego* (1930), el criollismo es una de sus principales preocupaciones juveniles, que sin duda debió discutir largamente con su padre.

A pesar de su mucha información, el prólogo no consigna bibliografía ya existente sobre esta novela, como el estudio de Antonio Pagés Larraya incluido en su *Sala Groussac* (1965).

La reedición de *El caudillo* suma un nuevo eslabón a la serie de textos nacionales y latinoamericanos vinculados a la imagen de políticos todopoderosos, feudales y violentos: caudillos, tiranos, dictadores. Por otra lado, arroja luz sobre uno de los iniciales maestros de Jorge Luis Borges, nada menos que su padre, figura indispensable para pensar los orígenes, la formación intelectual y estética del autor de *El Aleph*.

JORGE A. DUBATTI

CARMEN DE BURGOS (*Colombine*), *La Flor de la Playa y otras novelas cortas*, Madrid, Castalia, 1989. Instituto de la Mujer. Biblioteca de Escritoras. Edición, introducción y selección de Concepción Núñez Rey, 456 pp.

CONCHA ESPINA, *La esfinge maragata*, Madrid, Castalia, 1989. Instituto de la Mujer. Biblioteca de Escritoras. Edición, introducción y selección de Carmen Díaz Castañón, 400 pp.

La Editorial Castalia inauguró una colección dedicada a la escritura de mujeres españolas, con el nombre de Biblioteca de Escritoras, que tiene un consejo editor integrado por académicas y escritoras relevantes: Elena Catena, Marina Mayoral, Amparo Soler, Matilde Vázquez.

Estos volúmenes que reseñaremos apuntan a un relevamiento y puesta al día de la obra de las dos escritoras, que no sólo atiende a su producción creativa sino a otros textos que constituyen un testimonio de la intensidad de sus vidas como mujeres comprometidas con su época y sus circunstancias. Aun cuando se trate de la escritura y la actuación pública de dos mujeres distintas, transparece el objetivo del Instituto de la Mujer, común a esta tarea de relevamiento y redescubrimiento, en la siguiente afirmación de una de las anotadoras: "Recuperarla es mejorar nuestro presente".

En el caso de Carmen de Burgos, Concepción Núñez Rey intenta recuperar su figura, que cayó en olvido durante tanto tiempo, a través de *La Flor de la Playa* y otras seis novelas cortas. Esta selección se hace con dificultad dentro de un vastísimo repertorio; la autora declara haber escrito "ciento cinco novelas cortas" en el prólogo a *Vida y Milagros del Pícaro Andresillo Pérez*, y aun agrega la compiladora que publicó otras cinco antes de su muerte. No obstante, esta última procede, con verdadero tino, a trazar un estudio panorámico de este universo narrativo y luego a fundamentar los motivos que la indujeron a considerar como representativas las piezas seleccionadas.

La "Introducción" da cuenta del sentido de esta recuperación de la obra de una mujer "que produjo actividades tan vastas y supo gozar de la vida y recorrer el mundo para satisfacer su sed de conocimiento". Esta síntesis fundamenta el interés y la tarea denodada de la anotadora. No dice que va a recuperar la obra de la escritora, sino que incluye en este relevamiento la significación de sus múltiples actividades, como lo refleja la cita de Gómez de la Serna y del retrato que él mismo hace de "Colombine" en *Prometeo*: "[...] es una mujer inverosímil en esta tierra de mujeres a ultranza, de unilaterales [...] en ella está la iniciación de todos los temperamentos y el primer cuarto de camino de todos los destinos de mujer [...]". Transcribe otra cita de Gregorio Marañón, quien la asistió poco antes de morir, que dice: "[...] noble luchadora, que no ha conocido un día sin batalla; y en todas se ha puesto del lado de la mujer, de la justicia y la libertad", para agregar la suya propia que engloba las anteriores: "Fue más que una escritora; fue un impulso histórico. Defendió a la mujer pero no contra el hombre. No tenía modelo y creó en sí misma una nueva mujer".

Reseña su vida en varios capitulillos, el primero se titula "La inadaptada" y en él da cuenta del contraste entre el mundo de su infancia, el valle andaluz de Rodalquilar, en el que se crió como "buen salvaje", y la ciudad, de la que dice Carmen de Burgos "vi pequeñeces y miseria". Se refiere a su casamiento temprano y su voluntad para graduarse de maestra y su también temprana inquietud por el tema de la mujer que se traduce en uno de sus ensayos de 1900 "La educación de la mujer", de clara influencia krausista y, por último, nos remite a su inquietud permanente por la educación y su sólida formación autodidacta.

En el capítulo "Colombine y la Dama Roja", se ocupa de la producción y actividades comprendida entre los años 1902 y 1908. En 1903 Carmen se convierte en la primera mujer redactora del periódico "Universal". Participa a diario en la columna "Lecturas para la mujer", allí la bautizan con el seudónimo de "Colombine". La importancia de esta columna radica en la variedad de registros, desde la condición de las obreras modistas, pasando por aparentes artículos frívolos referidos a la belleza o al comportamiento del mundo de la aristocracia, hasta la reseña de las actividades del Congreso de Trabajadoras del Imperio británico o la noticia y promoción de la creación de la Unión Iberoamericana para el desarrollo intelectual de la mujer. También da cuenta de la técnica utilizada por la autora, vista con más claridad a la distancia, que buscaba despertar sin sobresaltar, que "presentaba la bomba envuelta en celofán".

Detalla los múltiples viajes de este período y las distintas actividades que en ellos desarrolla y que documenta a través de sus crónicas y artículos. Consigna la creación de la tertulia "Miércoles de Colombine", a la que caracteriza como un foco importante de la vida literaria madrileña y en la que aparecerá el joven Gómez de la Serna, desplazando a otros contertulios.

En "Colombine y el amor", se ocupa del período comprendido entre 1908 y 1913 en el que merecen señalarse la creación de la "Revista Crítica", su actividad en la Escuela Normal de Maestras, pero por sobre todo esclarece con un juicio de valor la verdadera relación entre Carmen y Ramón, refiriendo: "En dos mesas juntas escribieron durante años, frente a frente, con un infinito amor a la vida y a la literatura". Ramón reseñará en varios textos las actividades conjuntas y sobre todo el estímulo que Carmen significó en los inicios de su obra.

En el capítulo que titula "La perseguidora", en obvio parangón con la novela corta *El Perseguidor* que recoge en este libro, detalla las actividades de 1913 a 1927. Entre ellas destaca el viaje a Argentina, el viaje a la Europa en la gran guerra, en la que estuvo a punto de ser fusilada, el viaje con Ramón a Portugal, en 1915, que se transparenta en *La Flor de la Playa*, y posteriores viajes a Nápoles, Cuba y México, así como también las múltiples actividades literarias, periodísticas y académicas de este periplo. El estreno de la pieza teatral *Los Medios Seres*, de Ramón, en 1929 marca la conclusión de las relaciones entre el autor y Carmen. Recuperada de este episodio desagradable, dedicará el resto de sus días, hasta la fecha de su muerte, 1932, a la actividad política relacionada con la República, particularmente a la lucha por los derechos de la mujer y presidirá actos políticos junto a Unamuno y Victoria Kent.

Sin conocer la obra literaria total de Carmen de Burgos, excepto por el panorama y la nómina que de ella hace Concepción Núñez Rey, la lectura de las obras que recoge este volumen nos ponen en contacto con la identidad polifacética de la autora, la capacidad de transformar experiencias vividas en ficción literaria con un estilo ameno y apasionante. Pasaremos ahora a dar rápida noticia de los textos coleccionados. El primer texto, es un extracto de la novela *El Ultimo Contrabandista*, que tiene lugar en el mundo mítico de la infancia de Carmen. La segunda, de 1909, *En la Guerra*, tiene como escenario la Guerra de Marruecos y si bien podría definirse como una crónica novelada ya que la autora sitúa el momento de escritura en Melilla, en un prólogo en el que dice: "Lector: he escrito esta novela en el campamento, con el mismo brazo que acaba de curar heridas de verdad [...] impresionada por las desgarraduras y crudezas de la guerra [...] necesitaba una sangría que me aliviara de todo el exceso de sangre [...]", también coloca a una protagonista femenina, modelo de mujer libre, que se opone al espíritu de esclavas de las mujeres moras, con lo cual abona sus argumentos antibelicistas pero también trasciende el mero documento.

En otra novela de 1910, *El Veneno del Arte*, hace una divertidísima parodia de una tertulia literaria de la que participa en la primera década de su vida en Madrid. La documentación que nos suministra la prologuista establece los verdaderos protagonistas históricos a los que apunta la sátira. En ellos se traza un panorama real del vedetismo de los concurrentes a la tertulia, pero lo que nos resultó más divertido e inteligente es la autocrítica de las posturas feministas a ultranza en las que la propia autora se desdobla.

Apasionante también es la novela de 1917, *El Perseguidor*, como la caracteriza la anotadora: "Es una novela existencial y también una novela de viaje". Señala los elementos autobiográficos referidos a su estancia en Nápoles con Gómez de la Serna, pero por sobre todo se destaca la búsqueda de plenitud en la aventura compartida del vivir.

La novela que encabeza los títulos de este libro, *La Flor de la Playa*, de 1920, está ambientada en Portugal, y detrás de los protagonistas, la pareja de una modista y un empleado que viaja a ese lugar, están las figuras de Carmen y Ramón y su compartido amor por el intercambio de los viajes y la escritura.

La novela, deliciosamente narrada, muestra los personajes en la común aventura del conocimiento y la compiladora con sagacidad, rastrea la aparición de dos greguerías en el texto que confirman la fecundidad del intercambio entre los interlocutores.

En *El permisionario*, de 1917, la protagonista es una viajera, que esconde a la autora que otra vez manifiesta su postura antibélica, referida a la guerra de 1914, que esta vez se concreta en la sátira a un grupo de gente frívola que veranea en la Costa Azul e ignora los dolorosos episodios de la guerra. En medio de esta crítica sitúa un episodio de amor en el que los protagonistas, separados por la conflagración intensifican el sentido privado del amor y se suman con grandeza al dolor colectivo de la guerra.

La última novela que se incluye en esta colección es de 1930 y se titula *Vida y Milagros del Pícaro Andresillo Pérez*. El título remite a la naturaleza del personaje, un pícaro que recoge las líneas de dos antecedentes famosos de la literatura española: el Lazarillo y el Guzmán. Esta novela que lleva una visión pesimista es caracterizada por la autora como un "Estudio Social" y corresponde a la etapa final de su producción. Endereza la crítica social a través de este personaje tipo, promueve a la reflexión y también abona la perspectiva de lucha en defensa de la mujer destacando un acto injusto del pícaro que deja desprotegida a su esposa. También enlaza otros subtemas que desarrolló en obras anteriores como la evocación de la bohemia literaria o los episodios de Melilla en que Andrés actúa como militar.

La obra se completa con un nómina bibliográfica en la que es curioso destacar que muchos de los textos que utiliza como fuente biográfica son obras de Ramón Gómez de la Serna. También incluye láminas con fotos y caricaturas de la autora y la cubierta de la primera edición de una de las novelas de esta colección.

La edición es cuidada como las que acostumbra a hacer Castalia, con viñetas y dibujos que encabezan cada uno de los textos y el trabajo encomiable de la prologuista nos hace cerrar el libro con la impresión de haber dialogado con esa mujer múltiple que fue Carmen de Burgos, con una escritora a la que nos parece haber visto ayer en una conferencia, en una escuela o en la redacción de un periódico y nos hace sentir que sigue escribiendo.

En el caso de Concha Espina, Castalia publica la novela *La Esfinge Maragata*, que es considerada por la prologuista y otros críticos, junto con *El Metal de los Muertos*, una de sus mejores novelas. Publicada en 1914, recreará el tema de la Maragatería, del que le da noticias el pintor Montserrin, refiriéndole que es "[...] un país en que sólo hay mujeres porque los hombres se han ido".

La prologuista, Carmen Díaz Castañón desarrolla la introducción a esta obra en tres capítulos: I. C. Espina: la mujer y la obra; II. Algunas opiniones críticas; III. La esfinge maragata.

En el primer capítulo reseña las características de la sociedad santanderina en la que nació y creció la autora en medio de la prosperidad familiar y el éxito social. Comienza a escribir versos a los 13 años y publica en el periódico de Santander a los 19; en el mismo medio se hace eco de las cuestiones feministas que asoman a la opinión pública. Cuando quiebra la sociedad minera donde trabajaba su padre, éste se traslada a las minas de Ujo, Asturias, ámbito en el que Concha conoce y se sensibiliza con el problema social de los mineros que aflorará en algunas de sus obras. Luego de su casamiento y de su viaje a Chile con su marido y mientras colabora en periódicos y revistas, regresará a la casa familiar de Mazcuerras, desde cuyo retiro multiplicará su actividad literaria y la preocupación por la actualidad de su país. En 1903 realiza su estudio sobre "Mujeres del Quijote". En 1904 publica la colección de poesías *Mis Flores*, y por estas mismas fechas se incrementa su preocupación por dos temas candentes: la emigración y el destino de las mujeres. Por esta misma época convive con una prima de su marido que luego será diputada socialista, entre 1933 y 1936, con la que comparte las preocupaciones sociales. En 1907 habla de lanzarse a un "feminismo activo" y en 1909 publicará su primera novela *La Niña de Luzmela* que, con ciertos tintes de novela rosa y folletinesca constituye un delicado estudio de psicología femenina.

Las viejas desavenencias conyugales se agudizan y provocan un alejamiento temporario cuando su marido rompe una serie de poemas escritos por su mujer, en 1908, ruptura que se hace definitiva cuando al año su marido vuelve de su trabajo en México. En este lapso Concha se traslada a Madrid y, animada por amigos y por la difusión de su primera novela publica en diversos periódicos sobre temas de actualidad, entre los que se destacan su prédica por el pacifismo, el feminismo y la emigración. También se suceden sus libros: *Despertar para Morir* (1910); *Agua de Nieve* (1911); *La Esfinge Maragata* (1914); *La Rosa de los Vientos* (1916).

Por esta época crea su salón literario entre cuyos concurrentes se encuentran: Cansinos Assens, Ramón y Cajal, Rodríguez Marín, A. Machado, Gerardo Diego, Pilar de Valderrama.

En 1917 descubre Cataluña y en particular le llama la atención la igualdad de libertades para el hombre y la mujer, y la armonía entre capitalismo y trabajo que, al compararla con la vida miserable que conoció en las minas de Asturias, le hace ver que en ese lugar no necesitan emigrar. Parte de estas

observaciones aparecen en su novela *El Metal de los Muertos*, obra para la cual recorre varias minas y toma como punto de apoyo la huelga de los mineros de Riotinto. También por esta época publica su cuento "Avaricia", con el tema de la prostitución y el derecho de la mujer a liberarse mediante el trabajo de la tutela masculina.

Cuando por motivos familiares viaja a Alemania, descubre las injusticias sociales del medio que denuncia en su libro *El cáliz rojo*, en el que escuda su protagonismo tras el nombre de Isabel Valtenebros. Entre 1923 y 1931 se suceden publicaciones, premios, viajes y reconocimientos públicos, como el Premio Cervantes de la Academia y su postulación como candidato de la Corporación.

En *Las niñas desaparecidas* (1927) y *La virgen prudente* (1929) continúa el tratamiento de temas feministas.

En 1931, adhiere a la bandera de la República, contagiada por su hijo Luis, pero en 1936, cuando sus hijos se incorporan a las filas nacionales, cambiará de actitud e inclusive se afiliará a la Sección Femenina de la Falange, por considerarla una institución que puede liberar a la mujer mediante la educación.

En 1939 publica en Barcelona *Princesas del martirio*, se basa en la historia real de tres enfermeras durante la contienda y le otorgan por ese texto la medalla de oro de la Cruz Roja. En 1940 se agudiza su ceguera, pero sigue trabajando con tres secretarias. En 1941 la vuelven a proponer como académica, tampoco en esta ocasión se logra pues, como dice Rodríguez Marín, hay una resistencia de la Corporación "a dar entrada en ella a las señoras". Se suceden diversas publicaciones, de marcada tendencia feminista, como *El Más Fuerte* (1947), estudio costumbrista en el que el protagonista, derrumbado moralmente es levantado por la reserva heroica de su mujer, o *Un Valle en el Mar* (1948), cuya protagonista, Salvadora, hace frente sola a las consecuencias de la violación de la que ha sido víctima. En 1950, sobre la base de documentos autógrafos de Antonio Machado que le ha confiado Pilar de Valderrama, publica fragmentos de cartas del poeta a la amada encubierta bajo el nombre de Guiomar, con el título *De Antonio Machado a su Grande y Secreto Amor*. En los últimos años de su vida continúa su actividad y recibe múltiples honores: en 1950, la Medalla del Trabajo; en 1954 la medalla de oro de Santander y le levantan un monumento en Luzmela.

El segundo capítulo de la introducción recoge opiniones críticas de Cansinos Assens, quien redacta el primer estudio sobre sus obras en 1924. También la elogian Benavente, Pemán y Gerardo Diego. José Hierro destaca el valor del idioma y sus tesis no panfletarias; Torrente Ballester la penetración de los personajes femeninos y su modernidad en el manejo del lenguaje y Eugenio de Nora la considera una síntesis femenina de reciedumbre y sentimentalismo.

En el tercer capítulo la prologuista se ocupa del comentario de la obra publicada por la colección. El título de la obra parece surgir de la visión del forastero, ante cuyos ojos se presenta: "la esfinge maragata, el arquetipo de la madre antigua, la estampa de ese pueblo petrificado sobre los oleajes de la historia".

El argumento es simple y se apoya en datos recogidos en el terreno por la autora. Se trata de la familia Salvadores, una de las más pudientes del pueblo maragato que ha caído en la pobreza y cuya única esperanza es que la protagonista, Mariflor, acepte casarse con un primo rico. La novela, por tanto, es la narración de una renuncia exigida por el entorno social y con ella se destaca el tema de la falta de libertad de una mujer para disponer de sí misma. El episodio que va a destacar el sacrificio de la protagonista es su enamoramiento de un poeta romántico, un forastero sin fortuna. El conflicto pasa por la oposición entre los dos candidatos, entre la abuela y la nieta, entre la nieta y las tristes mujeres del pueblo, "las siervas de la gleba", y entre el individuo y la sociedad que condena al conformismo a la protagonista que sólo logra evadirse en el plano de la fantasía. El determinismo que se plantea en la novela también está encarnado en el cura, quien considera que es mejor el destino de monja para la niña, no refiriéndolo a la vocación, sino a que es menos vergonzoso para la mujer sin patrimonio.

Los planteos feministas de Concha Espina se centran en la figura de Mariflor, quien se niega a aceptar que la única misión de las mujeres sea tener un hijo cada año y el trabajo embrutecedor.

Ella anhela un mundo en que el trabajo redima y ennoblezca, el mundo sin duda que conoció y elogió Concha Espina en Barcelona.

El relato, que en su recorrido, pretende esclarecer, por parte de su protagonista, el hecho de ser mujer se cierra con una visión negativa pero se rescata la claridad de conciencia sobre la identidad, por tanto la novela deja planteada una nueva perspectiva.

El prólogo se completa con la bibliografía general y de las ediciones y traducciones de esta obra. La edición contiene varias láminas ilustrativas de distintas etapas de la vida de la autora y el texto de la novela contiene importantes notas sobre vocabulario y usos lingüísticos.

El material de los textos publicados de las dos autoras y la reconstrucción y puesta al día de ambas introducciones de sus trayectorias personales, permiten una lectura global de la literatura femenina de la época con la respectiva reconstrucción de sus contextos. Este mismo objetivo se cumple con otros textos publicados por la misma editorial como es el caso de *Poesías y epistolarios de amor y amistad*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

En el caso de los dos textos reseñados podemos ver, además de la importancia de las obras, y de la índole distinta de las dos escritoras, una común actitud antibelicista, una constante preocupación por temas de actualidad que manifestaron en periódicos y una militancia constante en favor de la mujer y la adquisición de su libertad, mediante la educación. También se destaca la continua actitud de diálogo y debate que en un momento adelantaron en sus respectivas tertulias y, por último, el hallazgo de un estilo propio, femenino, de vivir y de creer.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

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

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