Letras

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

MAYO 1988 - AGOSTO 1989

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Lic. JUAN ROBERTO COURRÈGES

Director del Departamento de Letras

Prof. ALFREDO JUAN SCHROEDER

Secretario Académico

Lic. ANGELA GARCÍA DE BERTOLACCI

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Prof. LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

Secretarios de Redacción

Profª TERESA IRIS GIOVACCHINI
Profª L. S. SORIANO de PENSEL

Consejo Asesor

Profª NILDA E. BROGGINI, Profª MABEL BLANCO de NERI, Prof. CARMELO DI LEO, Profª TERESA HERRÁIZ de TRESCA, Dra. MARIA ESTHER MANGARIELLO y Profª GRACIELA PUCCIARELLI de COLANTONIO.

Consejo de Administración y Composición

Profs. JAVIER GONZALEZ y CECILIA VELA SEGOVIA

LAS "GENTILES CASAS" DEL LIBRO DE PERO TAFUR

Notas para la diferenciación del texto dentro de su serie literaria *

La aparición de la "casa propia" es un importante fenómeno sociocultural dentro de los grandes cambios que el occidente europeo experimenta en ese período durante el cual se va extinguiendo un modelo de vida al que genéricamente, denominamos "medieval". Este hecho ha sido puesto de relieve en varias ocasiones por J. A. Maravall y en uno de sus estudios ha subrayado la influencia que tuvo sobre diversos aspectos de la producción textual. Orienta su análisis hacia los efectos que el medio en el cual se produce el proceso receptor ejerce sobre éste. Y señala, por ejemplo, la necesidad de que el público goce de cierto grado de intimidad individual o familiar para que puedan encontrar una recepción adecuada géneros como el poema lírico breve, la epístola, el diálogo y sobre todo la novela. Géneros todos, cuyo desarrollo coincide con las postrimerías de la Edad Media, cuando la diversión de las lecturas colectivas o las recitaciones públicas comienza a retroceder ante la delectación de la lectura individual con su ritmo personal para la concentración, el paladeo demorado de los detalles, los paréntesis comprensivos. Estas actitudes, dice, pudieron afirmarse hasta llegar a ser el principal modo de recepción de un texto en ese ámbito de características determinadas que es el recogimiento de las casas particulares. [1]

No hemos podido dejar de tener presentes tales propuestas al acercarnos al *Trattado de las andanças e viajes* de Pero Tafur. Durante su periplo realizado entre 1436 y 1439 por una buena parte de lo que era entonces el mundo conocido, este viajero andaluz anotó todo aquello que juzgó digno de interés. Y fue así como varios años más tarde compuso el que probablemente, es el más importante relato de viajes del siglo xv español.

Entre las características básicas de la serie literaria en que esta obra se inscribe, ha identificado Pérez Priego el motivo de la ciudad como "índice de referencia esencial" ya que es en las descripciones de las ciudades donde se concentra el mayor interés narrativo. En cuanto a las descripciones mismas, ha señalado que tienen como guía el modelo retórico del *laudibus urbium.* [2] Pero,

---

* Ponencia leída el 6 de septiembre de 1985 en las "Ias. Jornadas de Literatura Española Medieval", organizadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la U. C. A.

[1] J. A. MARAVALL, "Interés personal por la casa propia en el Renacimiento", *Revue de Littérature Comparée*, III, 1978, cfr. sobre todo, pp. 255-260.

[2] M. A. PÉREZ PRIEGO, "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *EPOS*, I, (1984), pp. 224-225 y 227.

por supuesto, tenemos que contar en cada caso con la autonomía de los autores dentro de estos márgenes y así por ejemplo, en la *Embajada a Tamorlán* encontramos un mayor detenimiento en las referencias a los huertos de cada ciudad, a la variedad de sus frutos y a su forma de riego, mentras que Tafur pone mayor esmero en las características de las viviendas. A veces se trata solamente de una referencia breve y de carácter general como cuando dice de Florencia: "Esta çibdat es de muy gentiles casas".[3] En otras ocasiones selecciona algunos datos que si bien son escasos resultan claramente tipificadores como al recordar que en Génova "todas las casas son torres de cuatro o çinco sobrados ó más".[4] Tipo de construcción que vuelve a mencionar retomando los mismos rasgos como si de un esquema se tratara, al hablar de Ancona "bien murada é fuerte, é las casas de dentro todas entorreadas, altas á la manera de Génova".[5] Otras veces, las descripciones son más extensas y coloridas pero hay que observar que ello se debe a las cualidades mismas del sujeto al que se refiere, ya que siempre parece querer atenerse a particularidades fundamentales. Veamos cómo recuerda a las moradas venecianas:

> Las casas desta çibdat som muy notables é muy altas é muy encamaradas é con muchas chimeneas, é présçianse de ricas portadas é finiestras á las calles, labradas ricamente de oro é de açul, bien enmarmoladas.[6]

Si se compara esta descripción la de las casas de Basilea, se apreciará que es imposible confundir lo que distingue a unas y otras;

> es çibdat muy bien murada é muy gentilmente encasada, de buenos sobrados altos é chimeneas, é están gentilmente labradas con sus vedrieras á la calle, é muchas torres con sus cruxíos con sus grínpolas ençima, é muy polida cosa de ver de dentro é muy mucho más de fuera.[7]

Los rasgos seleccionados para cada descripción reflejan con claridad el tipo de casas de ambas ciudades. El lujo llamativo de las venecianas contrasta con el estilo sobrio de las alemanas, el enmarmolado con el arte de las cristaleras, la magnificencia de portadas y ventanas con el movimiento ascensional del bosque de gallardetes. Y el empleo de los adverbios también establece con sutileza una diferencia entre las fachadas "ricamente labradas" en un caso y en el otro, "labradas gentilmente". Pero desde nuestra perspectiva, nos interesa también un aspecto de las casas de Basilea que llamó la atención del observador

---

[3] F. López Estrada, presentación bibliográfica; M. Jiménez de la Espada, ed., *Andanças e viajes de un hidalgo español, Pero Tafur* (1436-1439); J. Vives Gatell, "Estudio y descripción de Roma", Barcelona, El Albir, 1982, p. 292.

[4] Cfr. ed. cit., p. 12

[5] Cfr. ed. cit., p. 192.

[6] Cfr. ed. cit., p. 209.

[7] Cfr. ed. cit., p. 233.

Tafur: el cuidado por su interior. Tal cuidado no era común en Europa durante los siglos anteriores al momento del que estamos hablando y algunas de sus manifestaciones más importantes serán el perfeccionamiento de los sistemas de alumbrado y de calefacción. Ambos son incluidos por Maravall entre la serie de hechos de diferentes órdenes —económico, sociológico y aun político— que según afirma,

> colaboran a potenciar el papel del ámbito doméstico respecto a la literatura y permiten a ésta encargarse de cumplir nuevas funciones.[8]

Con respecto a la calefacción, queremos recordar la coincidencia de que Tafur cree interesante describir la solución ingeniosa con que se combaten los rigores invernales en la zona de la antigua Breslau.[9]

De todos los relatos de viajes españoles de la Edad Media, éste que nos ocupa es el que presenta un más acusado tinte "urbano", ya que en los otros el interés por la ciudad se manifiesta en descripciones muy detalladas pero más atentas a características externas. En cambio, *Andanças e viajes* revela una particular atención por las condiciones de vida y así encontramos por ejemplo, comentarios sobre el cuidado de la salud pública en Venecia, Milán y Florencia,[10] la descripción de cómo estaban organizados para combatir los incendios los vecinos de Estrasburgo,[11] o una referencia a las aficiones musicales de los burgueses alemanes: "fasta las personas comunes cantan por arte con todas tres voces como personas artistas".[12] Asistimos de este modo al espectáculo esplendoroso de las ciudades italianas donde se gestaba el Renacimiento o a la pujanza que ya habían alcanzado los centros comerciales en Flandes o a la organización de la vida cotidiana en Alemania. El libro parece trasparentar una sincera preocupación por todo lo que significaba una evolución favorable de las condiciones de vida y al respecto hay que tener en cuenta uno de los propósitos que expone el autor en el prólogo. Juzga muy conveniente que los caballeros salgan a ver mundo para que a su regreso "puedan, por la diferencia de los governamientos é por las contrarias qualidades de una nación a otra, venir en conosçimiento de lo más provechoso á la cosa pública é establecimiento della".[13] No es aquí por cierto, el viaje un "ornato caballeresco" como parecen insinuar otros textos medievales.[14] Una primera apreciación pone en evidencia

---

8 Cfr. art. cit., p. 257.

9 "[....] é áun aquí las chimeneas nin estufas non son bastantes á dar suficiente calor; mas ay otra manera de estufas, que es una sala sobradada, é debaxo ponen fuego, é arriba están agujeros atapados é puestas sillas ençima foradadas, é asiéntase onbre ençima de la silla é desatapa el gujero, é por allí le entra por entre las piernas el calor á todo la persona." Cfr. ed. cit., p. 278.

10 Cfr. ed. cit., pp. 211, 229 y 292-293.

11 Cfr. ed. cit., pp. 237-238.

12 Cfr. ed. cti., pp. 235.

13 Cfr. ed. cit., p. 2.

14 Véase esta alabanza de Juan de Mena al infante D. Pedro de Portugal: "Nunca fue después ni ante / quien viesse los atavíos / y secretos de Levante, / sus montes, ínsoas y ríos, / sus calores y sus fríos, / como vos, señor Infante. / Ante moros y judíos / esta

el alto valor que aquí se otorga a la experiencia personal.[15] y juntamente con ella se proclama el provecho práctico que tiene para los hombres —en este caso los gobernantes— al entrar en contacto con el mundo que se encuentra más allá de las fronteras conocidas.[16] Sospechamos que Tafur tenía la secreta esperanza de que aquellos que no viajaran, podrían por lo menos instruirse con su obra y no podemos olvidar que la transmisión de la experiencia personal y la asimilación de otras realidades con la intención de que puedan ser aplicadas a cambios en el propio entorno serán funciones relevantes en los relatos de viajes de los siglos posteriores.

En cuanto a la lengua y prosa, también se ajustan a los mismos rasgos que los otros relatos de viaje del siglo xv; arcaica construcción paratáctica, un léxico escasamente culto y latinizante y un exiguo ornato retórico.[17] Pero si todas estas características alejan al *Tratado*... de las tendencias que renovaron la prosa castellana durante este siglo, en cuanto a la narración misma, encontramos rasgos esenciales a los que consideramos signos de las nuevas concepciones literarias de la época. Se trata de lo biográfico y lo novelesco. Ambas se fusionan en la historia caballeresca que como delgado hilo subterráneo recorre la narración, apareciendo en algunos momentos en la superficie. Tafur declara que es un caballero y como tal recibe toda clase de honores[18] y también se ve en la obligación de correr heroicos riesgos y de ejercer la caridad.[19] Pero el fragmento que nos parece más significativo en este sentido se halla hacia la mitad del libro cuando el Emperador de Constantinopla le revela la procedencia regia de su linaje.[20] El viaje de Tafur es así también el peregrinaje del caballero que a través de distintas pruebas va hacia el reencuentro con sus orígenes. Hay mucho más que decir sobre este aspecto, así como sobre la actitud autobiográfica y sobre los resortes novelescos, pero por falta de tiempo sólo podemos dejar esbozado el tema y comenzar a poner algo de orden en las conclusiones.

Regresamos entonces a las propuestas que han motivado estas reflexiones las cuales, quizás por el influjo del estilo de los libros de viajes medievales, han resultado un tanto abigarradas. Habíamos partido del fenómeno socio-cultural que constituye la aparición de la casa particular, ámbito privado para la vida familiar a la cual se empieza a dotar de una serie de condiciones que favorecen el recogimiento doméstico. También habíamos visto que esta evolución

---

gran virtud se cante [...]." Cfr. Mena, Juan de, *Obra lírica*, ed., estudios y notas de M. A. Pérez Priego, Madrid, Alhambra, 1979, pp. 205-208. En Pérez Priego, art. cit., pp. 235-236.

15 Maravall subraya el despuntar en Castilla de la valorización de la experiencia personal al estudiar el prehumanismo del siglo xv. Cfr. su *Antiguos y modernos*, Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1966, p. 262.

16 Para un conocedor de los relatos de viajes castellanos del siglo xv como F. Mergalli, Tafur puede considerarse dentro de la península ibérica casi el teorizador del hecho de "ver mundo". Cfr. su *Cronisti e viaggitori castigliani del Quattrocento* (1400-1478). Milano, Instituto Editoriale Cisalpino, 1957, p. 67.

17 Pérez Priego, art. cit., p. 238.

18 Cfr. ed. cit., pp. 38-39, 119, 250, 274, etc.

19 Cfr. ed. cit., pp. 186-187, 255, etcétera.

20 Cfr. ed. cit., pp. 141-146.

dentro de los modos de vida tuvo su repercusión en el campo literario al brindar un medio adecuado para la recepción de determinados géneros que comenzaban a desarrollarse por esa época. Por otra parte, hemos visto a un Tafur interesado en el ascendente mundo urbano y que si bien estaba lejos de ser un humanista no era ajeno a los intereses de su siglo. Además en cuanto a lo estrictamente literario, muestra un acercamiento a los nuevos géneros y una mayor diferenciación dentro del carácter informativo que prima en los relatos de viajes medievales. Creemos que constituye un paso importante dentro de la renovación del género. Los contactos que se desarrollarían con la novela y la mentalidad de un público que necesitaba participar racionalmente de otras realidades para actuar o simplemente reflexionar sobre la propia, concederían a estas narraciones durante la Edad Moderna un sitio de privilegio que antes no habían conocido.

No sabía Pero Tafur que las casas "polidas" por dentro, acogedoramente acondicionadas que llamaron su atención, eran el medio adecuado para la recepción de una literatura de viajes tal como él comenzaba a cultivarla. Que un complejo proceso histórico elevaría a unas a modelo de vivienda familiar e individual en una potenciación del espacio privado, al tiempo que impulsaba el movimiento opuesto de apertura hacia el espacio exterior, que en el plano literario sería acogido por los relatos de viajes.

SOFÍA CARRIZO RUEDA
Universidad Católica Argentina

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

Introducción

Los *Cuatro Cuartetos*, publicados en conjunto en 1943, fueron compuestos entre 1935 y 1942, es decir entre los 47 y los 54 años de su autor. Poética y humanamente son su obra de madurez. En ella confluye y culmina un doble e inseparable itinerario de búsqueda de orden y armonía: orden de vida, orden de lenguaje.

T. S. Eliot (1888-1965), considerado ya en la década del 20 como el renovador de la poesía inglesa, lo fue tanto por haber encontrado un nuevo "modelo" formal cuanto por acoger en él las voces de sus contemporáneos y sus desgarradoras vivencias. Aquellos hombres de la primera postguerra se debatían, como él, entre opiniones contrastantes y desarmónicas, pues habían perdido desde tiempo atrás un punto de referencia común y valores absolutos unificantes. Esto es lo que buscaba Eliot, sin hallarlo aún. Mientras tanto, retrataba ese mundo caótico y esos seres sin brújula, y se retrataba él mismo. *The Waste Land* (1922) y *The Hollow Men* (1925) son el testimonio de aquella angustiosa constatación: de una "tierra devastada" y de unos "hombres huecos", vacíos de sentido. En estas obras había logrado, al menos, objetivar esas vivencias desintegradoras y encauzarlas en un marco ordenador. Al mismo tiempo que Joyce con su *Ulyses* conseguía algo semejante en la narrativa, Eliot había dado con un "patrón" poético. Pero él buscaba algo más que un orden literario. El clasicismo de la gran herencia occidental era un modelo a tener en cuenta, y someterse a él fue como un "ritual" que lo arrancaba al individualismo y al escepticismo desesperantes. En esos años críticos, entre 1923 y 1926, se lo veía también entrar en las iglesias, admirando a los que allí se arrodillaban. Arrodillarse era, evidentemente, reconocer una instancia superior: justamente la misma en torno a la cual se había orquestado esa cultura clásica que produjo síntesis tan armoniosas como la *Divina Comedia*. Así, el encuentro con Dante y luego con Santo Tomás de Aquino le fueron ejemplares y lo orientaron. Decidió "arrodillarse" él mismo abrazando la fe. Bautizado en 1927, su poema *Ash Wednesday*, de 1929, manifestaba con su título que se iniciaba para él una etapa cuaresmal, purificadora, y con su primer verso (*"Because I do not hope to turn again"*) lo irrevocable de su conversión. Si bien persistían dudas de viejo escéptico, confiaba en la gracia. Fiel desde entonces a la

T. S. ELIOT, *Conécted Poems* (1900-1962), London, Faber & Faber, 1963 (edición utilizada).

actitud de humildad en la oración y en la práctica sacramental, pudo comprobar la verdad de la máxima teológica "*Credo ut intelligam*": poco a poco la fe iluminó su inteligencia revelándole ese orden real que tanto anhelaba: el orden de la creación, el orden del amor de Dios.

Durante la década del '30, si bien famoso y orientando la opinión cultural desde la revista *Nuevo Criterio* y desde la dirección de la editorial Faber & Faber, Eliot, incomprendido por la mayoría de sus viejos amigos, separado dolorosamente de su mujer, vivía en un verdadero retiro en la casa parroquial de Saint Stephen, ahondando en su vida interior. Allí fue donde surgieron los *Cuartetos:* obra de la maduración del convertido, no asequible sino desde ese nuevo punto de mira que transforma al hombre en cristiano: desde la fe que alumbra al intelecto y enciende al corazón. En ellos Eliot vuelca su experiencia, reflexiona sobre ella a la luz de la revelación y de la teología, y la elabora con ayuda de otras voces que, antes que él, expresaron vivencias afines.

Las voces de los Cuartetos y su orquestación

¿Quién habla en los *Cuartetos?*

Básicamente, nos llega la voz de un "yo", voz íntima y reflexiva. Este "yo" parece realizar el consejo de San Agustín: "Entra en ti mismo; en el hombre interior habita la verdad". No la verdad de alguien aislado y autocentrado, sino la verdad que sabe que es objetiva y compartida por muchos. De allí las continuas apelaciones a un "tú" que puede captarla y participar de ella. No la verdad del hombre autónomo, que pretende darse a sí mismo su propia ley de pensamiento, sino la verdad que es un don, y que se recibe con agradecimiento y veneración. Es la Verdad que viene al mundo y se hace carne, la verdad que se convierte en Pan de Vida. Esto es así: lo muestra en el poema la insistencia sobre las actitudes de espera, purificación y humildad.

Ese "yo" íntimo es, a la vez, un gran contemplador. Así como mira hacia adentro, mira hacia afuera para buscar la verdad. Y la visión externa confirma la percepción interior y la equilibra. Ve en el mundo un orden y una armonía que lo unifica todo. Por eso su voz se vuelve descriptiva (sin dejar de ser íntima). Hay momentos en que pinta situaciones comunes y lugares conocidos; otras veces, al encenderse de pronto la mirada con la luz de la contemplación, describe lo indescriptible: instante de éxtasis en los que penetra hasta la raíz de lo real. Entonces describe mediante imágenes (surgidas de ese mismo mundo que está descubriendo como creación de Dios). En estos casos el "yo" suele convocar al "tú", al lector, para que penetre con él en el misterio.

Algunas veces ese "yo" halla en su interior voces falsas y perturbado-

ras: quimeras, fantasías o ecos del "tentador". Entonces las denuncia y las desecha.

En cambio no desecha otras muchas voces que resuenan en su memoria como concurriendo a confirmar o completar su propia experiencia: son voces que le llegan desde el pasado, desde los libros. Enumerarlas a todas sería difícil. Dante, San Juan de la Cruz, Juliana de Norwich y otros místicos ingleses; pensadores místicos pre-cristianos como Heráclito y Platón; ecos de la sabiduría oriental que confluyen en la cristiana, por ejemplo, algunos pasajes de los *Vedas*. Sobre todo recoge el espíritu de la Sagrada Escritura (que es el Espíritu Santo): hay voces de los libros sapienciales (en especial el Eclesiastés), y de los Evangelios y el Apocalipsis.

Las voces de los libros aparecen en ocasiones como ecos; en otras, en forma de referencias más explícitas; en algunos casos son fragmentos, en otros casos son adaptaciones o glosas de los mismos; hay también voces que se presentan como recreaciones de estilo.

Importa destacar que esas voces confluyen en el cauce de los cuartetos sin que cada uno (ni las voces ni los cuartetos) pierda su sentido propio: así se establece un "diálogo", ya que todo contribuye apuntando a un *logos* común. Es como un procedimiento dramático, sobre todo cuando hay preguntas acuciantes, invitaciones y respuestas. No sucede aquí como en algunas obras llamadas "intertextuales", en las que los creadores manejan citas, fragmentos, referencias o estilos de obras, pero aprovechándose de ellas como meros materiales. En tales casos —pienso por ejemplo en Joyce— se dejan de lado los contenidos propios de los textos utilizados, se los "desnaturaliza" o "des-substancializa", con lo que ya no hay diálogo, sino sólo un "armado" de elementos. Aquí, al contrario, se evidencia un cuidadoso respeto por los textos y reconocimiento por sus autores. Eliot procede como Dante, en cuya *Divina Comedia* se dan cita tantas voces antiguas y medievales; o como Santo Tomás de Aquino, que acoge en sus *Sumas* las opiniones y los aportes de los pensadores que lo precedieron. En los *Cuartetos*, como en aquellas obras, se da una integración armónica de todas las voces, como en un coro polifónico.

Hay una orquestación. Hay concordancia: corazones que resuenan al unísono. Lo que dice cada voz parece brotar de entrañas conmovidas: tiene un sentido viviente. Y todas se comunican y responden. Surge así la música de los *Cuartetos:* música sonora y significativa. Esta música refleja otra música: la de la realidad misma. Todas las voces concurren para manifestar que el mundo tiene un sentido y una norma, un orden y una forma. Hay momentos de duda y de angustia, ya que se exponen vivencias y reflexiones humanas, pero se buscan caminos y se hallan respuestas. La corriente musical se remansa a veces acompañando la encontrada certeza: el universo está ordenado, refleja a Dios; la vida del hombre tiene un sentido: brota de Dios y va hacia Dios.

La consonancia de voces que se refieren a una realidad común hace que los *Cuartetos*, junto a su carácter entrañable, den la impresión de una gran objetividad. No hay en ellos sentimentalismo, aunque sí sentimientos que corresponden a hechos reales; no dan curso a fantasías quiméricas, sino a imágenes, tomadas del mundo, que manifiestan lo secreto y lo indecible; y exponen inquietudes y encuentros con la verdad.

Burnt Norton

El tema de este cuarteto: la relación del tiempo con la eternidad. Compuesto por cinco movimientos, cada uno de ellos expone una reflexión: no reflexión en abstracto sino surgida de profunda y acuciante vivencia de la realidad. Una persona que ve, siente y medita, va trasladando a sus versos la emoción de esos momentos y las dramáticas preguntas que los acompañan. Los planteos arrancan de lo más íntimo y, sin embargo, coinciden con los de otros autores: constantes alusiones y citas entretejen el poema, completando y apoyando la experiencia del que habla. Hay, además, un diálogo con el lector: el poeta lo invita a participar pues presupone, evidentemente, vivencias comunes. Porque el tema es universal es posible compartir la reflexión: autores del pasado y hombres de hoy, somos todos llamados a ahondar en su comprensión.

Se podría decir que "el tema está en el aire", y es el aire el vehículo a través del cual nos llegan tantas voces convocadas que dialogan en torno a un *logos* común. También por el aire recibimos la luz que nos permite ver e insertarnos en el gran cosmos. Hay un continuo mirar al mundo y a la ordenación cósmica con su repercusión en la vida humana. Se nos invita a mirar y a escuchar: nos presentan visiones e imágenes; se nos pide estar atentos a sonidos, ecos y cantos, y se nos alerta a percibir la música que, escondida en lo íntimo de las cosas, compone una armonía universal. Por último, el aire permite el movimiento y la danza, y se describen movimientos y danzas. Quizás, por todo esto, haya el poeta dedicado este primer cuarteto al elemento "aire". Quizás también porque el espíritu —la *psyché*— es como un suspiro, y aquí se describe un suspirar: un anhelar del alma, que vive en el tiempo, por la eternidad de Dios.

I

El primer movimiento arranca con una secuencia: son hipótesis sobre las relaciones entre las diversas instancias del tiempo:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.

If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.

(El tiempo presente y el tiempo pasado
tal vez en el tiempo futuro estén ambos presentes,
y el tiempo pasado contenga el futuro.
Si todo instante es presente eternamente
ningún instante es redimible.
Lo que pudo haber sido es una abstracción
que sigue siendo una perpetua posibilidad
sólo en un mundo de especulaciones.)

(vv. 1-8)

El tiempo real (dejando de lado el irreal: "lo que pudo haber sido") daría la impresión de cerrarse sobre sí mismo, sin salida: uno se siente atrapado en el eterno retorno de un ciclo temporal incambiable y, por ello, "irredimible". Pero aparece una salida cuando el poeta anuncia:

What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

(Lo que pudo haber sido y lo que fue
tienden a un solo fin, siempre presente.)

(vv. 9-10)

Este anuncio cambia la perspectiva: el correr temporal no está replegado sobre sí mismo sino constantemente está tendiendo a un término. Debe decirse que el mundo no es eterno, que ese término está siempre presente y constituye la "finalidad" a la que debiera encaminarse cada momento. Además, no sólo se habla de "lo que fue", sino también de "lo que pudo haber sido", con lo cual, emergiendo de un ciclo cerrado ineluctable, asoma la libertad humana que en cada instante puede escoger. Ese "fin siempre presente" es, sin duda, la eternidad: término y finalidad del tiempo que transcurre. Entonces hay una salida y, por lo tanto, un vínculo y una posibilidad de pasaje entre cada "presente" temporal y el "presente" eterno que trasciende el tiempo.

Y, justamente, la frase de anuncio precede a una invitación de pasaje: desde aquí a otro espacio intemporal. La frase antecede y cierra una visión, encuadrándola. Es como si de pronto se abriera un resquicio en la memoria, por donde nos llegaran ecos indicadores de una puerta hacia un ámbito desconocido:

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind.

But to what purpose
Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves
I do not know.
Other echoes
Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner. Through the first gate,
Into our first world...

(El ruido de los pasos resuena en la memoria
por ese corredor por el que no hemos tomado
hacia la puerta que nunca hemos abierto
del rosedal. Así resuenan mis palabras
en tu mente.
Pero con qué intención
turban el polvo en un tazón
de pétalos de rosa, no lo sé.
Otros ecos
habitan el jardín. ¿Los seguiremos?
Rápido, dijo el pájaro, encuéntralos, encuéntralos,
allí a la vuelta. Por el primer portón
a nuestro primer mundo...)

(vv. 11-23)

Es un rapto contemplativo. El que habla dice escuchar ecos en su memoria y sus palabras quieren ser vehículo de esos ecos en la mente de otros. A éstos los llama para asociarlos a su aventura: se trata de retornar... La experiencia tiene sabor platónico: se trata de un despertar de la mente por obra de la reminiscencia. Algo nos recuerda de pronto que venimos de otra parte, reconocemos nuestro origen trascendente y nos retrotraemos hacia él... Toda una tradición poética de inspiración platónica parece hacer resonar esta invitación: recordemos tan sólo las *Intimations of Inmortality* de Wordsworth... Pero además, a esta vivencia se asocia la revelación: el Génesis, los Salmos, los Libros sapienciales y el prólogo del Evangelio de San Juan, los cuales manifiestan que la creación es efecto de la Palabra de Dios. Es natural que esta palabra *(logos)* resuene en sus obras y que, como dice el salmo 18, el cielo, los pájaros y todas las creaturas "hablen" y traigan "mensajes" de su creador. El alma despierta a esos ecos; escucha resonar, en las realidades del mundo, aquella palabra que les dio origen y significado. Así, desde un tazón de pétalos de rosa, visión habitual y cotidiana, desde el polvo terreno, partimos hacia el origen, hasta "el jardín de rosas", hasta "nuestro primer mundo":

... ... Into our first world.
There they were, dignified, invisible,
Moving without pressure, over the dead leaves,
In the autumm heat, through the vibrant air,
And the bird called, in response to
The unheard music hidden in the shrubbery,
And the unseen eyebeam crossed, for the roses
Had the look of flowers that are looked at.
There they were as our guests, accepted and accepting.

(... ... ... En nuestro primer mundo.
Allá estaban ellas, enaltecidas, invisibles,
moviéndose sin peso, sobre las hojas muertas,
en el calor de otoño, por el aire vibrante,
y el pájaro llamó, respondiendo a la música
inaudible escondida entre las plantas, y
la mirada no vista cruzó, porque las rosas
tenían un aspecto de flores contempladas.
Como huéspedes nuestras allá estaban, acogidas y acogiendo.)

(vv. 24-32)

El jardín es un ámbito de descubrimiento y encuentro. Hay llamados y respuestas; nos reciben y recibimos. Todo es nuevo y misterioso y, sin embargo, todo nos resulta familiar, como un lugar ya conocido. No podía ser de otro modo: es "nuestro primer mundo". De allí procedemos y ahora lo reconocemos. Allí están las rosas: la floración de la vida. Es una vida llena de sentido, porque allí todo habla. Es una vida armoniosa, porque hay canto y música. El aire vibra al transmitir palabras y cadencias.

La creatura que nos ha conducido hasta allí —el pájaro— canta, respondiendo a una música que se oculta en la espesura. Esa música no era oída hasta entonces, porque para percibirla hay que adentrarse hasta el secreto más hondo de la realidad, hasta donde suena la palabra de Dios que la ha creado.

Las rosas son invisibles: son las ideas divinas, ejemplares de aquello que vemos con nuestros ojos corpóreos. Ellas se mueven sobre las hojas muertas (los pétalos que nos han despertado hasta ver su figura original). En el momento de éxtasis, nuestra visión, visión intelectual, trasciende y supera lo visto con la simple retina. Ahora, al mirar, contemplamos: intuimos la vida llena de sentido y gracia que está en las rosas; y vemos, al mismo tiempo, que esa vida llena de sentido y gracia proviene de alguien que las está mirando: un ojo que es luz las ilumina. Una frase de San Agustín aclara lo que sugiere esta descripción. "Nosotros —dice— vemos las cosas porque ellas son, y ellas son porque Dios las ve". Ver es conocer, y Dios crea conociendo; de allí que nosotros podamos ver y conocer. En la contemplación, vemos las cosas en su misma esencia, "dignificadas" por el sentido y gracia que Dios les confiere.

Otra fórmula ayuda a explicar lo que está sucediendo en este momento contemplativo. Dice Santo Tomás de Aquino: "Las cosas están entre dos intelectos". El intelecto del Creador infunde la idea íntima en la cosa; el intelecto del hombre recibe la idea, penetra el secreto de la realidad. Por eso el jardín es un ámbito de descubrimiento, de "verdad" ("verdad" para los griegos es *a-létheia* —develamiento—) y un ámbito de encuentro. Las rosas nos estaban esperando y nos reciben; y nosotros, en el gozo de la contemplación, que trasciende las apariencias, recibimos su entrañable misterio en nuestro intelecto.

El poeta va a describir los pasos siguientes del adentrarse místico. Todo se desarrolla ordenadamente, como en un ritual. A partir de la "contemplación terrena" (ver las cosas saliendo de la mirada de Dios, llenas de luz y musical sentido), vendrá una fase de "purgación" hasta recibir la íntima "iluminación" de Dios. Ver las "rosas" es reconocer la "creaturidad" de las cosas; entonces ellas se nos vuelven "huellas", indicadoras de un camino hacia su Creador, y ahora, por el jardín redescubierto, ellas, como "huéspedes nuestros", parecen invitarnos a avanzar hacia otra etapa de encuentro:

So we moved, and they, in a formal pattern,
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, browned edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light,
And they were behind us, reflected in the pool.

(Así avanzamos, nosotros y ellas, formalmente,
por la senda desierta, y entramos en el círculo
de boj, para mirar adentro el estanque vaciado.
Seco el estanque, cemento seco de bordes pardos,
y el estanque se llenó con agua brotada de la luz solar,
y surgieron los lotos, suavemente, suavemente,
la superficie centelleaba brotando desde el corazón de luz,
y ellas, detrás de nosotros, se reflejaban en el estanque.)

(vv. 33-40)

Este movimiento es el movimiento del alma enamorada. Nos hemos enamorado de Dios por su manifestación en las creaturas; pero al que ama no le bastan los mensajes del amado y desea su presencia. Tendemos hacia él, y las creaturas (que eran "huellas" y "mensajeras") nos acompañan, pero ya no nos atraen; conduciéndonos, se eclipsan, por eso el camino nos resulta desolado. Este despojo de lo exterior, que antes nos satisfacía y ahora no, nos lleva a nuestro interior. El "estanque" es nuestro interior, y lo hallamos vaciado. No vemos nada, no sentimos nada, sólo sed (y nada indica que será saciada). Este es el intermedio "purgativo", de soledad externa y sequedad interna, necesario para acoger a Dios allí adonde él va a manifestarse plenamente: bien adentro.

Primero fue adentro de la realidad (*"into our first world"*), luego, adentro nuestro (*"into the circle"*, *"down into the pool"*).

Ese vacío y esa sed del alma vaciada, desecada, van a ser colmados por Dios. De pronto "el estanque se llenó de agua proveniente de la luz solar". Dios no sólo envía el "rayo de su mirada" a las cosas, iluminándolas para que las veamos y lo descubramos a él, sino nos ha creado "a su imagen y semejanza". Dios es "*intimior intimo meo*,[1] y ahora lo descubrimos: El está en lo más íntimo de nuestro ser. Se manifiesta como luz y agua: luz que ilu-

1. San Agustín.

mina y hace ver; agua que sacia. Animados por El desde lo más íntimo, sentimos que la vida surge en nosotros: los "lotos" que surgen quietamente son la imagen del despertar de la vida. Somos espejos de Dios y lo vemos reflejarse en nosotros, "centelleamos" desde la hondura de su amor creador, "corazón de luz".

Este es el momento supremo del encuentro: Dios aparece aquí dándose al alma como su manantial: fuente de vida luminosa. Dios se derrama en nuestro "estanque" y lo comprendemos todo: vemos también a las "rosas", que están tras nosotros, reflejadas en nuestro intelecto iluminado. Y ahora las vemos "en Dios", cómo El mismo las ve: viéndolas y amándolas desde su corazón de luz.

En esta descripción resuenan las palabras de la Revelación. Recordamos aquella frase inspirada por un poeta griego que San Pablo tomó al empezar a predicar a los atenienses: "en Dios vivimos, nos movemos y existimos".

Todos los ecos del lenguaje místico confirman esta experiencia y ayudan a expresarla. Nos viene a la memoria el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, cuyas diez primeras estrofas parece seguir Eliot paso a paso (desde el seguimiento de las huellas y mensajes de Dios en sus creaturas, hasta el adentrarse en la "cristalina fuente" de la fe que mora en el alma). Y es imposible no evocar el canto XXX del *Paraíso* de Dante con su visión del río centelleante y las flores luminosas.

La descripción de Eliot es breve y concisa pero tan sugestiva que es imposible agotarla con un comentario; más bien conviene leerla y releerla, aplicando la inteligencia, esa capacidad viviente de "leer adentro", de ahondar en el misterio insondable. Es un testimonio de reencuentro con la patria de la que procedemos y a la que anhelamos volver. Entendemos así cuál es ese "único fin" al que apuntan todos los instantes del tiempo. Se nos ha revelado en un rapto, tan denso como fugaz:

Then a cloud passed, and the pool was empty.
Go, said the bird, for the leaves were full of children,
Hidden excitedly, cointaining laughter.
Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality.
Time past and time future
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

(Luego pasó una nube, y el estanque se vació.
Váyanse, dijo el pájaro, pues las hojas estaban llenas de niños
escondidos y excitados, conteniendo la risa.
Váyanse, váyanse, dijo, que la especie humana
no puede soportar mucha realidad.
El tiempo pasado y el tiempo futuro
lo que pudo haber sido y lo que fue
tienden a un solo fin, siempre presente.)

(vv. 41-48)

La densidad del rapto explica su fugacidad. La nube (nuestras preocupaciones, ocupaciones o visiones comunes) nos descarga, pues, de esa visión de "mucha realidad" que supera nuestra fuerza normal. El pájaro que nos había llamado (parecía entonces una llamada a la ilusión) nos despide ahora burlonamente, recordándonos esa incapacidad nuestra y como para que no hagamos el ridículo ante los niños. Quizás esta referencia a los niños se deba a lo dicho por Cristo: "Si no os hiciérais como niños, no entraréis en el Reino de los Cielos".

Para ver lo que hemos visto (el mundo como Reino de Dios) ha sido nuevamente despertada nuestra capacidad de ver como los niños: con mirada límpida y recta. Pues "en el calor del otoño", en el otoño de la vida en que nos ha sobrevenido esta experiencia, esa capacidad nuestra estaba latente y como tapada "bajo las hojas muertas": nuestras cansadas vivencias de adultos.

Hemos gozado como niños, pero ya no tenemos su frescura ni su entusiasmo. Y todavía no estamos listos para llegar a sostener la visión definitiva. Que nos baste con haber vuelto, en un relámpago, al origen, para saber hacia dónde debemos enderezar nuestros pasos en adelante. Sabiendo de dónde provenimos, sabemos ya a qué fin han tendido o hubieron de tender los pasados así como han de tender los futuros. Todos los momentos de nuestra vida en el tiempo están vinculados y han de vincularse con la eternidad de Dios.

II

Las descripciones del segundo movimiento tienden a mostrar que en el universo hay un orden y una Providencia. Tras haber hecho patente que el tiempo está vinculado con la eternidad (en cuanto esta es su principio y su finalidad), aquí, en esta segunda instancia, se va a presentar la relación entre el ritmo cíclico de lo temporal y el eterno presente de la eternidad. Para ello, el poeta recurre a la imagen de la rueda y su eje.

En primera instancia, esta imagen puede aplicarse al orden de la naturaleza. Las estaciones tienen un ritmo circular recurrente que posibilita el desarrollo de la vida y su renovación, y ya Platón declaraba en el *Timeo* que este movimiento circular del tiempo tiene un "modelo" que es la eternidad. El giro de los astros la refleja, rigiendo así el orden universal.

A esta primera aseveración del orden natural (ciclos regidos por un modelo eterno) se agrega la revelación evangélica de la Providencia: según ella Dios dirige paternalmente el curso de la historia interviniendo en todas las circunstancias de la vida de sus hijos. Entonces se plantea la pregunta: si es cierta esta doctrina de que "todo concurre al bien de los que aman a Dios", ¿cómo interpretar la "mala suerte"? La imagen de la rueda y su eje ayuda a dar una explicación. El que la utilizó para esto fue Boecio, el filó-

sofo platónico cristiano del 500. Comparando el transcurrir de la vida humana con el girar de la rueda, y a la Providencia divina con el eje inmóvil que sustenta ese movimiento, observa que éste no puede ser comprendido sin referirse a aquel. Al hombre le parece que su suerte gira al azar y habla de la "Fortuna", en cuyo rodar ve alternativamente "altos" y "bajos". Pero esto es sólo lo aparente: en la medida en que se acerque con su inteligencia al Dios paternal se verá tanto menos atado a esas alternancias y penetrará tanto más en el sentido benéfico de todas ellas. Ya no hablará más de "destino azaroso", sino de "designio" sabio y bondadoso de Dios, cuya Providencia, como desde un centro regulador, lo guía todo, por lo cual son buenas todas clases de "suertes".

Eliot retoma esta imagen y estas explicaciones (tan reiteradas por la iconografía y la literatura durante el Medievo y el Renacimiento) y las presenta de una manera renovada. Su descripción parece corresponder a lo que va viendo un contemplador que, desde un lugar de la superficie terrestre, se va acercando a un centro trascendente (fuera de la tierra). Se destacan netamente dos partes, que corresponden a dos etapas de visión.

La primera parte tiene una métrica de versos cortos y ágiles, como si fueran peldaños para una subida; y es como si por ellos el contemplador fuera elevándose desde el barro terráqueo hasta el firmamento y lograra entonces una visión de conjunto del universo:

Garlic and saphires in the mud
Clot the bedded axle-tree.
The trilling wire in the blood
Sings below inveterate scars
Appeasing long forgotten wars.
The dance along the artery
The circulation of the lymph
Are figured in the drift of stars
Ascend to summer in the tree
We move above the moving tree
In light upon the figured leaf
And hear upon the sodden floor
Below, the boarhound and the boar
Pursue their pattern as before
But reconciled among the stars.

(Ajo y zafiros en el barro atascan
el eje hundido y bajo cicatrices
inveteradas el alambre trémulo
de la sangre canta apaciguando
conflictos hace siglos olvidados.
La danza por el curso de la arteria,
la circulación de la linfa, están
representados en la traslación
de las estrellas, y en verano ascienden
al árbol. Nos movemos sobre el árbol
móvil en luz sobre la hoja delineada
y oímos allá abajo sobre el suelo

mojado al jabalí y al mastín de caza
que repiten su esquema como antaño
reconciliados entre las estrellas.)

(vv. 41-63)

Lo que describe al principio corresponde a la visión superficial e imperfecta: el hombre habla de mala suerte ("ajos") y de buena suerte ("zafiros") en tanto sólo percibe su existencia como un moverse azaroso sobre la tierra. Permanece en el barro, atascado en sus consideraciones rastreras sin encontrar explicación ni sentido a la vida: para él, es como si el "eje" no existiera (está "hundido").

Sin embargo, bastaría alzar los ojos al firmamento para comprobar que los astros se mueven según una ley y que ésta repercute en el ritmo vital de la tierra. Entonces corresponde pensar: así como gira el universo en torno a un eje normativo, así también nosotros "nos movemos sobre el árbol móvil en luz sobre la hoja delineada". Es como si el contemplador comenzara a columbrar un eje viviente (Dios) que delinea sabiamente ("en luz") el curso de su vida: esta se ilumina y cobra sentido al ser regida desde ese centro. Corroborando esto, percibe el orden y la armonía del universo. Así termina la primera parte.

Luego, antes de empezar la segunda parte, hay un hito que sugiere un abismo. Es como si de pronto el contemplador hubiera saltado más allá del espacio, a un ámbito trascendente. En esta sección los versos se alargan como para que el contemplador, remansado en el espectáculo que se le ofrece, pueda explayarse en su descripción. He aquí lo que alcanza a ver:

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is.
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor toward.
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, there *we have been: but I cannot say where.*
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.
The inner freedom from practical desire,
The release from action and suffering, release from the inner
And outer compulsion, yet surrounded
By a grace of sense, a white light still and moving,
Erhebung, *without motion, concentration*
Without elimination, both a new world
And the old made explicit, understood
In the competition of its partial ecstasy,
The resolution of its partial horror.

(En el punto quieto del mundo que gira. Ni carne ni descarnado;
ni desde ni hacia; allá en el punto quieto está la danza,
mas ni parada ni movimiento. Y no habléis de fijeza,
donde el pasado y el futuro se recogen. Ni salida ni avance,
ni ascenso ni descenso. Salvo por el punto, el punto quieto,

no habría danza, y sólo hay la danza.
Sólo puedo decir, *allá* estuvimos: pero no decir dónde
ni decir cuánto tiempo, porque sería situarlo en el tiempo.
La íntima liberación de todo anhelo práctico,
el reposar de toda acción y sufrimiento, y de la compulsión
exterior e interior, y no obstante rodeada
por una gracia de sentido, una blanca luz quieta y móvil,
elevación sin movimiento, concentración
sin eliminación, a la vez un nuevo mundo
y el viejo vuelto explícito, entendido
en la consumación de su parcial éxtasis,
en la resolución de su parcial horror.)

(vv. 64-80)

Dije antes que al contemplador se le ofrece un espectáculo. En realidad, lo que ve es sólo un Punto. Pero ese Punto verdaderamente merece ser llamado un espectáculo, o mejor: "el espectáculo" por antonomasia. Y si la extensión de cada verso y la cantidad de versos parecen contrastar con la no extensión del objeto contemplado, es porque se trata de una realidad no dimensionable: un ser más allá de toda calificación que trasciende y contiene todo lo creado (espiritual y carnal) como en una cifra. En esta realidad, que es Dios mismo, coinciden los opuestos y se resuelven las aparentes contradicciones: el punto, en torno al cual el mundo gira, es quieto y se mueve; no es de carne pero tampoco es desencarnado; no va ni viene; ni sube ni baja, y sin embargo en él hay alternancias, danza. Parece corroborarse la famosa definición de Nicolás de Cusa: Dios es la *coincidentia oppositorum.*

Pero también recordemos que esta descripción le debe mucho a Dante. No sólo se realiza aquí un ascenso (desde la tierra hasta el firmamento) desde donde se salta finalmente al ámbito de la absoluta trascendencia, como en el "Paraíso" de la *Divina Comedia*, sino también Dios es percibido como un Punto de similares características. Al acceder Dante al Noveno Cielo (Cielo Cristalino) ve un punto radiante, como una "chispa", y Beatriz le explica: "De ese Punto / depende el Cielo y toda la natura" (par. 28, 41-42). En efecto, el poeta florentino ve surgir y girar en torno suyo todos los coros angélicos, parecidos a Dios y atraídos por El. Después su guía le enseña: hacia allí "apunta todo *ubi* y todo *quando*" (par. 29, 11-12), es decir: tienden a Dios todos los lugares y todos los tiempos (tal cual dijo Eliot al final del primer movimiento). El contemplador del Cuarteto comprende que en ese punto "el pasado y el futuro se recogen": en la eternidad se cosechan las acciones realizadas en el tiempo.

Y así como Dante ve danzar alrededor del Punto a los ángeles, así también el contemplador del cuarteto ve danza en el punto quieto. No describe a los coros angélicos, pero indica: "sin ese punto no habría danza". En él hay danza, y de él surge la danza: alrededor de él gira todo lo creado. De ahí el comprender: "allá estuvimos". Provenimos del pensamiento y de la intención creadora de este Ser viviente y luminoso.

Acompañan a la descripción las sensaciones y sentimientos que esta visión produce en el contemplador: libertad y plenitud. El encuentro con Dios es saciante, por tanto quedamos desligados de todo deseo, descansamos del obrar, del sufrir y de las atracciones que venían del mundo, así como de las ideas y fantasías. Resplandecemos con una luminosidad que es la gracia de Dios envolviéndonos, quieta y móvil como El. El contemplador se siente entonces elevado sin haberse movido pues se le concede la posesión completa de la sobrenaturaleza. Es ahora hombre cabalmente, hombre según Dios lo concibió: no mera naturaleza sino hijo suyo adoptivo, hombre divinizado.

Finalmente, el contemplador descubre allí un "nuevo mundo". En él se "concentra" el mundo conocido (y nada queda eliminado de este). Ese viejo mundo que reaparece en el "nuevo" está ya juzgado: todo lo pasado ha quedado explicitado; se han separado los que merecen el "éxtasis" y los que merecen el "horror". Esa separación de "justos" y "pecadores" es resultado del Juicio de Dios. El contemplador puede sostener la mirada ante ese juicio a la luz de Dios con la comprensión y la fuerza que El le confiere.

Dios, que lo trasciende todo, que es Espíritu y Vida más allá de toda distinción entre cuerpo y alma y que nos quiere acoger en cuerpo y alma, ha dispuesto no abrumar al hombre con visiones como esta mientras dura su vida mortal. Al débil género humano, que vive y cambia en el tiempo, lo "protege" el tiempo mismo —termina diciendo Eliot— pues el continuo cambiar y pasar "apenas le permite ser consciente". (vv. 81-86). Como dijo al final de la primera visión: "el género humano no soporta mucha realidad".

Sin embargo aquí concluye con una revalorización del tiempo, resultado de haber tomado conciencia de que gira en torno a Dios y es recogido en Dios: señala que el transcurrir temporal permite "recordar" experiencias contemplativas como las que acaba de describir. Recordarlas es también meditarlas y sacar conclusiones para la vida corriente. Por eso, "envueltas" o "mezcladas con el pasado y el futuro", esos raptos repentinos de visión de toma de conciencia pueden repercutir en instantes sucesivos y ayudarnos a conquistar el tiempo para la feliz eternidad. El tiempo es valioso porque:

> *Only trough time time is conquered.*
>
> (Sólo mediante el tiempo el tiempo es conquistado.)
>
> (v. 92)

III

Puesto que todo tiempo "apunta a un fin único, siempre presente" (que es el *Punto* recién contemplado), dado el valor del tiempo, resulta de vital importancia no desperdiciarlo. Entonces también conviene obser-

var a los que lo desperdician. Es lo que se nos propone en la primera parte del tercer movimiento. Contrastando con el anterior (un "ascenso") aquí hay un descenso: bajamos al subterráneo de Londres. Cualquier habitante de una gran ciudad puede compartir la experiencia y acompañar la meditación a la que da lugar.

Here is a place of disaffection
Time before and time after
In a dim light: neither daylight
Investing form with lucid stillness
Turning shadow into transient beauty
With slow rotation suggesting permanence
Nor darkness to purify the soul
Emptying the sensual with deprivation
Cleansing affection from the temporal.
Neither plenitude nor vacancy. Only a flicker
Over the strained time-ridden faces
Distracted from distraction by distraction
Filled with fancies and empty of meaning
Tumid apathy with no concentration
Men and bits of paper, whirled by the cold wind
That blows before and after time,
Wind in and out of unwholesome lungs
Time before and time after.
Eructation of unhealthy souls
Into the faded air...

(Aquí hay un lugar de desafecto
Tiempo antes y tiempo después
En una turbia luz: ni luz del día
Invistiendo la forma con lúcida quietud
Tornando la sombra en pasajera belleza
Con lenta rotación que sugiere permanencia
Ni oscuridad para purificar el alma
Vaciando lo sensual con privación
Limpiando el afecto de lo temporal.
Ni plenitud ni vacío. Sólo una llama vacilante
Sobre caras cansadas arrugadas por el tiempo
Distraídas de la distracción por la distracción
Llenas de fantasías y vacías de sentido
Túmida apatía sin concentración
Hombres y trozos de papel, barridos en remolinos por el viento frío
Que sopla antes y después del tiempo,
Viento que entra y sale de pulmones malsanos
Tiempo antes y tiempo después.
Eructo de almas enfermizas
Hacia el aire marchito...)

(vv. 93-112)

El lugar que se nos muestra es todo lo contrario de un ámbito de contemplación. Para contemplar hay que detenerse, y en el subterráneo no hay sino un continuo pasar: "tiempo pasado y tiempo futuro", no hay presente.

Uno se detiene ante algo atractivo, y aquí nada atrae: es "lugar de desafecto".

La iluminación es mala: una penumbra impropicia para contemplar. No así la luz del día pues en su lento girar va envolviendo las cosas y en cada instante las aquieta, permitiendo que manifiesten su forma y un atisbo, al menos, de lo que en ellas es permanente. La belleza es resplandor del ser, dice la larga tradición. Aquí Eliot expresa algo semejante. La medialuz del subterráneo enturbia la visión y hace opacas las cosas: ni resplandecen ni nos atraen.

Tampoco es posible allí realizar la ascesis del desasimiento y la purificación del alma que requieren quedarse a oscuras. Es un paso previo a la contemplación perfecta, que es contemplación de lo invisible, del recóndito secreto de la realidad. "Lo esencial es invisible a los ojos", dice un autor contemporáneo. La oscuridad impide que los sentidos queden fijos en las apariencias y que la voluntad apetezca sólo la envoltura sensible. Prepara de este modo al espíritu para penetrar más hondamente en la realidad, y amarla por lo que es en sí misma.

El subterráneo es imagen de la existencia que corre sin pararse nunca. El "hombre del subterráneo" no vive el presente. No está presente a la realidad, y ni siquiera se prepara para estarlo.

Por medio de estas imágenes se muestra la situación de embotamiento mental (y de consiguiente indiferencia afectiva) en la que se hallan muchos hombres contemporáneos, sobre todo aquellos que viven en las grandes ciudades. Andan apurados. Hay infinitos estímulos artificiales que alejan de la realidad. Hasta la luz que prevalece es artificial. El ajetreo y los ruidos aturden y obstaculizan el contacto directo con los seres. Desciende la facultad intelectual y baja la capacidad de amar. El aire se enrarece y se enturbia la mirada. Al no ver a plena luz, o al presentarse demasiadas cosas, no puede haber ni atención ni atracción, sino "túmida apatía". La mente tiende a replegarse sobre sí misma y a hundirse en un túnel interior poblado por huecos fantasmas: proyectos, ilusiones, quimeras. Sobreviene lo que Joyce pintó tan bien en su personaje Bloom del *Ulyses:* un vagabundeo de la mente, un continuo deslizarse de fantasía en fantasía, el escapismo de la distracción. Incluso los hace entrar en un círculo vicioso: están "distraídos de la distracción por la distracción". No se dan cuenta.

El "hombre del subterráneo" es fútil y hueco: está íntimamente vacío por más que se entere de todas las novedades. Lee las revistas y los diarios y se llena de insubstancialidades: son "hombres y hojas de papel" que se lleva el viento. Las noticias cambian cada día y cada día hay que llenarse de otras. No se profundiza ninguna. La insubstancialidad debilita y enferma. Sólo la realidad densa es alimento del alma; sin ella el hombre se enflaquece interiormente hasta llegar a ser una sombra o un eructo de aire malsano. El hombre que no ve ni ama no recala en nada, no se arraiga: es como aire

que vuela por el tiempo hacia la nada. Desconoce el presente, ese al cual hay que hacerse presente en cuerpo y alma; lo deja pasar sin "conquistarlo". Así el tiempo se le va pasando, desperdiciado.

De allí que este descenso al subterráneo valga también como un anticipo del "horror", de la mala eternidad; como descripción de la antesala del infierno, con su murmullo de malsanas futilidades... Sirve para tomar conciencia de una forma de vida equivocada y frustrante, y apartarse de ella.

Pero entonces el poeta propone otro descenso, un descenso beneficioso:

Descend lower, descend only
Into the world of perpetual solitude,
World not world, but which is not world,
Internal darkness, deprivation
And destitution of all property,
Dessication of the world of sense,
Evacuation of the world of fancy,
Inoperancy of the world of spirit;
This is one way, and the other
Is the same, not in movement; while the world moves
In appetency, on its metalled ways
Of time past and time future.

(Desciende más, desciende solamente
Al mundo de la perpetua soledad.
Mundo no mundo, sino aquello que no es mundo,
Interna oscuridad, despojo
Y destitución de toda propiedad,
Desecación del mundo del sentido,
Evacuación del mundo de la fantasía,
Inoperancia del mundo del espíritu;
Este es un camino, y el otro
Es el mismo, no en movimiento
Sino abstención de movimiento; mientras el mundo se mueve
En apetencia, por sus caminos metálicos
de tiempo pasado y tiempo futuro.)

(vv. 117-129)

Este descenso, más profundo que el otro, es un descenso a la interioridad: el individuo lo hace solo, retirándose y apartando todas las imágenes del mundo sensible, todas las fantasías mentales, y aún todo pensamiento e intención. Es un desasimiento de cuanto se posee, un abandono de cuanto se desea, un vaciamiento completo.

Eliot describe una experiencia personal, aunque se inspira indudablemente en San Juan de la Cruz. El gran místico español, en su obra *Noche Oscura*, resume de modo parecido este camino de despojo y dice su meta: "desembarazarse de todo lo temporal y no embarazarse con lo espiritual, y quedar en suma desnudez y libertad para la divina unión". Esta vía de negación se parece a un muerte (a un descenso a la tumba) pero su fin es eminentemente positivo: encontrarse con Dios.

Este camino hacia el encuentro con Dios (al que todo hombre desea, aun sin saberlo, y que es lo único que lo saciará) tiene un doble aspecto. Por un lado, es un camino de movimiento en cuanto el hombre hace algo por sí: remover obstáculos, vaciarse para darle lugar a Dios. Por otro lado, no es de movimiento: ha de dejarse estar así para que Dios se manifieste.

El encuentro con la realidad saciante es una gracia: no puede exigirse ni apurarse. Pero, eso sí, requiere una condición previa que depende del hombre: apartarse de la vanidad mundanal para estar alerta. Dios está siempre presente y todo tiempo "apunta a ese único fin, siempre presente". Es el hombre, entonces, el que debe hacerse presente. ¿Cómo? Abandonando los "caminos metálicos" del subterráneo, no dejándose llevar superficialmente de un instante a otro instante, del pasado al futuro. El hombre ha de calar en el presente hundiéndose oscuramente hasta el fondo de su alma. Allí, en cualquier momento, la Divina Presencia podrá inundar el tiempo con el desborde de la eternidad.

IV

El cuarto movimiento ilustra justamente una vivencia de hundimiento en las tinieblas que termina en un atisbo de encuentro luminoso:

Time and the bell have buried the day,
The black cloud carries the sun away,
Will the sunflower turn to us, will the clematis
Stray down, bend to us; tendril and spray
Clutch and cling?
Chilll
Fingers of yew be curled
Down on us? After the kingfisher's wing
Has answered light to light, and is silent, the light is still
At the still point of the turning world.

(El tiempo y la campana ya enterraron el día,
la nube tenebrosa rapta el sol.
¿Se volverá hacia nosotros el girasol y la clemátide
se estirará, se curvará; los zarcillos, los brotes
se enroscarán, se prenderán?
¿Gélidos
dedos de ciprés descenderán
hacia nosotros? Después que el ala del martín pescador
contestó luz con luz, y ha callado, la luz persiste quieta
en el punto quieto del mundo que da vueltas.)

(vv. 130-139)

Apenas unos toques para describir esa vivencia íntima. Tal como muere el día nos sentimos morir. Así como las nubes se llevan al sol, así la oscuridad nos invade, y nos preguntamos con angustia si esto será definitivo. La pregunta, planteada con las sensaciones de alguien que hubiese descendido a la tierra, trasunta la incertidumbre de la noche oscura del alma.

Pero todo dura una exhalación. En nuestra quietud silenciosa llegamos a columbrar la luz trascendente de ese Punto quieto como una respuesta que nos aquieta y asegura.

Es un cuadro perfecto que retrata el alma con imágenes del mundo creado (al modo de San Juan de la Cruz en sus poemas místicos). Es la experiencia de la noche oscura que conduce a Dios. Descender a esa noche es como morir; pero esta muerte se abre a la Vida. Y es realmente como una glosa del salmo que resume (según el mismo San Juan) este momento de la "noche luminosa": "La noche será la iluminación en mis tinieblas".

V

El último verso del movimiento anterior repitió la frase-clave: "*At the still point of the turning world*" ("en el punto quieto del mundo que gira"). En ese Punto se cifra el movimiento del tiempo y el de la existencia humana. Ahora el poeta va a reflexionar sobre su ejercicio poético: va a referirse a las palabras y a "la Palabra". Esta meditación se relaciona con lo anterior puesto que Dios (como lo revela el Evangelio de San Juan) es "la Palabra": da a entender que sus palabras (y la música que componen sus palabras) giran también en torno al Punto que es "la Palabra":

Words move, music moves
Only in time; but that which is only moving
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stilness.
Not the stillnes of the violin, while the note lasts,
Not that only, but the co-existence,
Or say that the end precedes the beginning,
And the end and the beginning were always there
Before the begininng and after the end.
And all is always now Words strain,
Crack and sometimes break, under the burden,
Under the tension, slip, slide, perish,
Decay with imprecision, will not stay in place,
Will not stay still. Schiriecking voices
Scolding, mocking, or merely chattering,
Always assail them. The Word in the desert
Is most attacked by voices of temptation,
The crying shadow in the funeral dance,
The loud lament of the disconsolated chimera.

(Las palabras se mueven, la música se mueve
Sólo en el tiempo; pero aquello que sólo está viviendo
Puede sólo morir. Las palabras, tras el discurso, entran
En el silencio. Sólo por la forma, el modelo,
Pueden las palabras o la música alcanzar

La quietud, así como un jarrón chino todavía
se mueve perpetuamente en su quietud.
No la quietud del violín, mientras la nota dura,
No eso sólo, sino la co-existencia,
Es decir, que el fin precede al principio,
Y es que el fin y el principio estaban siempre allí
Antes del principio y después del fin.
Y todo es siempre ahora. Las palabras se esfuerzan,
estallan y a veces se rompen, bajo la carga,
Bajo la tensión, resbalan, se deslizan, perecen,
Decaen con imprecisión, no permanecerán en su puesto,
No permanecerán quietas. Voces chillonas
Refunfuñantes, burlonas, o meramente parlanchinas,
Siempre las asaltan. La Palabra en el desierto
Es más atacada por voces de tentación,
La sombra llorosa en la danza fúnebre,
El ruidoso lamento de la desconsolada quimera.)

(vv. 140-161)

Para que las palabras no se evaporen, una vez pronunciadas, es necesario que se las organice en torno a una idea; que todas ellas, a lo largo del poema, se refieran a lo mismo; que formen un todo unitario y ordenado. Esta organización y este ordenamiento constituyen primero un "modelo" en la mente del creador y dan por resultado la "forma" del poema. En una obra de arte plástica se advierte la "forma" más directamente pues allí no cuenta el factor "tiempo": se la capta entera en el instante de mirarla. Por eso viene bien el ejemplo del jarrón chino: uno ve que está quieto y que en esa quietud se mueve perpetuamente. Tiene un sentido circular y gira alrededor de un eje (por lo que remite asimismo a la descripción anterior del curso temporal girando alrededor del Punto). Del mismo modo, las palabras y la música que componen se mueven en torno a la "idea" o "*logos*" esencial que quieren desarrollar. Y uno se da cuenta de que esa "idea" se hace presente en cada palabra, en cada verso, en cada movimiento del poema; que cada una de estas instancias unitarias refleja a su modo la "idea" y la resume. La "idea" estaba antes del principio, después del fin y en cada instante como un "todo" que da sentido al poema y lo hace comprensible: "todo es siempre ahora".

Conseguir esto no es fácil. Las palabras a veces se resisten y no siempre responden a la norma que se les quiere imponer: esta es una lucha bien conocida por todos los poetas.

Pero el que esto escribe parece estar describiendo aquí, además, el esfuerzo que está haciendo al tratar de trasladar a los versos su experiencia esencial, que es lo que constituye el *pattern* de su poema. Ha descubierto que el tiempo surge de la eternidad y va a la eternidad, y que en cada presente de su recorrido está regido por ella, apuntando a ella. Ese Punto Quieto, la eternidad divina, está lleno de vida y de sentido: "en él está la danza y sin él no habría danza"; es decir: en él se explican todas las cosas y de él brotan; en él están las esencias y la raíz de todo cuanto existe;

en él todo se recoge y es consumado. Es la Palabra que creó la realidad; la Palabra que rige y conduce la realidad; y la Palabra que juzgará la realidad. Ahora bien, hablar de la Palabra como clave de lo real, que es lo que está haciendo el poeta, implica exigir de las palabras y de su musicalidad un esfuerzo supremo; y así como decía que "el género humano no puede soportar mucha realidad" (I,45), así también aquí confiesa que sus palabras padecen y se resisten y hasta "se rompen bajo la carga". Es un peso enorme colocado sobre un material endeble.

Además, a esta dificultad propia de la naturaleza de las palabras, se agregan impedimentos que pone el Tentador en la mente del poeta: "voces chillonas, refunfuñantes, burlonas o meramente charlatanas". No en vano al Tentador se lo llama "diablo": porque divide, deshaciendo la unidad; porque distrae, impidiendo la concentración; porque desparrama, en lugar de juntar. El Tentador trabaja en la fantasía, inflando globos de quimeras para apartar de la realidad. Y estas "voces de tentación" lo asaltan en especial al que quiere dar testimonio de "la Palabra". Le sucede lo mismo que a Jesús en el desierto: El, que era la Palabra encarnada, fue acometido por las fantasías tentadoras con que el demonio pretendió desviarlo de su misión.

Como la palabra tiene poder, puede ser utilizada para manejar a los hombres. Y así como el Tentador le propuso a Jesús dominar el mundo en lugar de redimirlo, así también esas "voces tentadoras" ponen tropiezos al recto uso de la palabra tratando de llevar al poeta a falsear la realidad, a ironizar sobre ella o, al menos, a conseguir de él que se entretenga en una vana charlatanería. Si lo hace con arte y con ingenio, podrá deslumbrar, ser tomado como creador de un nuevo estilo y llegar a ser famoso y admirado. Pero esto es pervertir la palabra. Al poeta se le ha dado el don de la palabra para dar testimonio de la Palabra; no para engañar, sino para decir la verdad. Ya lo decía Platón: "artista de la palabra es el que manifiesta la verdad".

Para prepararse a este fin, la palabra humana debe ser previamente purificada. Por eso señala el poeta:

> *The detail of the pattern is movement*
> *As in the figure of the ten stairs.*
>
> (El detalle de la norma es el movimiento
> como en la figura de los diez peldaños.)
>
> (vv. 162-163)

La figura de los diez peldaños es la que da San Juan de la Cruz en su *Noche Oscura:* se trata de una "escala de purgación contemplativa" por la cual se va subiendo hasta alcanzar a Dios. En diez gradas sucesivas, el que ha descubierto a Dios como objeto de su deseo, como supremo anhelo

del alma, va despojándose progresivamente de todas las demás apetencias. Es una rectificación de la voluntad humana, la cual se endereza así al Amor verdadero.

Entonces, si para ordenar las palabras en cualquier poema ya es menester atenerse a una norma o modelo, ¡con cuánta mayor razón en este caso, en el que se trata de mostrar a Dios como cifra del movimiento universal, como supremo Bien saciante, Amor, en fin, al que tienden todos los deseos, se hará necesario señalar cuál es el "detalle" esencial de la norma poética!: ¡es moverse con anhelo de alcanzar a Dios! El movimiento de las palabras, así como todo movimiento "en el tiempo", cobra sentido por este amor.

Los últimos versos del cuarteto están dedicados a hablar de Dios que "es amor", como lo revela el Evangelio, y del deseo que provoca:

Desire itself is movement
Not in itself desirable;
Love is itself unmoving,
Only the cause and end of movement,
Timeless, and undesiring
Except in the aspect of time
Caught in the form of limitation
Between un-being and being.
Sudden in a shaft of sunlight
Even when the dust moves
There rises the hidden laugter
Of children in the foliage
Quick now, here, now, always-
Ridiculous the waste sad time
Stretching before and after.

(El deseo es de por sí movimiento
en sí no deseable;
el amor es inmóvil de por sí
sólo la causa y el fin del movimiento,
intemporal y sin deseo,
salvo bajo el aspecto temporal,
asido en la forma de limitación
entre no-ser y ser.
De pronto en un rayo de sol
mientras se agita todavía el polvo
surge la escondida risa
de los niños en el follaje
rápido ahora, aquí, ahora, siempre-
Ridículo el triste tiempo desolado
que se estira antes y después.)

(vv. 164-178)

El deseo es tendencia hacia el objeto amado; nace del amor y busca el amor. El poeta retoma aquí la clásica distinción entre los tres momentos de la pasión de amor: el amor, cuando surge, se llama enamoramiento; cuando busca su objeto se llama deseo; y cuando lo encuentra y reposa en

su posesión se llama gozo o fruición del amor. A diferencia del deseo, que es movimiento y búsqueda, los otros dos momentos del amor, el inicial y el terminal, son extáticos: son momentos de visión. Al hacerse presente el objeto amado, el amante queda como clavado en el arrobamiento: por eso estos dos momentos son "intemporales". Sin embargo, mientras el amante de Dios viva en el tiempo, no alcanzará la perfecta consumación del amor; su visión gozosa es limitada: está todavía "entre no-ser y ser".

Esta visión gozosa es repentina: de pronto parece limpiarse la mirada, volverse como la mirada de los niños —pues sólo a ellos y a los que son como ellos se ha prometido "que verán a Dios"—; y hay que acudir sin dilación entonces a la manifestación de Dios: "rápido ahora, aquí, ahora, siempre". Hay que hacerse presente a su presencia enamorante que está siempre: siempre porque es intemporal, y siempre porque siempre está asomando; sólo requiere que se la recoja "aquí y ahora": en un presente temporal que une con el presente eterno.

Por esos atisbos de eternidad sabemos cuál es el gozo intemporal que nos espera; sabemos cuál es el sentido de nuestra vida en el tiempo. Luego de haberlos conocido, damos por "ridículo" el mero transcurrir de un tiempo que nunca se detuviese en tales "presentes" de encuentro y que meramente fuera pasando...

Acá concluye el poema, habiendo completado un verdadero ciclo en torno a la eterna presencia que es: principio y fin, luz y vida, eje y punto quieto, Palabra y Amor. En Dios se cifra el movimiento del tiempo, del universo y de la vida humana. La eternidad divina es el modelo que refleja el curso temporal, es norma del movimiento de los astros y de las estaciones. Es Amor, y atrae a los hombres que lo descubren. Y en cuanto es la Palabra, de donde brota el significado y la existencia de toda la realidad, rige también las palabras del poeta que ha querido dar testimonio de ese orden universal, reflejando musicalmente esa armonía.

Esta música queda resonando en el aire y en el alma, girando quietamente cuando termina el cuarteto, con un eco de anhelo.

INÉS DE CASSAGNE
Universidad Católica Argentina

LA NOCION DE FUNCION EN LAS CIENCIAS DEL LENGUAJE

Diego.- ma stia tranquilla, signora.
Donna Livia.- no! Il vostro obbligo, se siete amico vero di mio figlio, è dir francamente quello che sapete!
Diego.- Ma se non so nulla! E vedrà che non sarà nulla! Vuol far caso di parole?

LUIGI PIRANDELLO (Ciascuno a suo modo)

Interminablemente en su crepúsculo
Obedecen a un juego que no entiende
Y que dirige un dios indescifrable.
En voz alta repite y cadenciosa
Fragmentos de los clásicos y ensaya
Variaciones de versos y epítetos
Y bien o mal escribe este poema.

JORGE LUIS BORGES (Un sábado)

I. INTRODUCCIÓN

En su libro *La comunicación y la articulación lingüística*, Eric Buyssens nos dice:

> La importancia de la función es tan evidente que los lingüistas nos hablan de ella de hace muchísimo tiempo: los términos sujeto, objeto directo, etc. designan funciones sintácticas. Más cerca de nosotros los fonólogos han demostrado que los fonemas se definen por su función en el significante. En 1939, en su informe para el V Congreso Internacional de Lingüística, L. Hjemslev escribía: "Las funciones constituyen el principio inherente y constitutivo de la estructura". Fuera del mundo lingüístico se ha producido la misma toma de conciencia: para G. Bachelard toda noción científica se funda en una función; y entre los lógicos la función proposicional desempeña un papel fundamental.
>
> El término función se toma aquí en sentido amplio. Cuando se trata de articulación, la función es el vínculo entre la unidad de un plano inferior y otra unidad de otro plano superior. [1]

El texto antecedente no hace otra cosa sino poner en evidencia por un lado la importancia fundamental de la noción de función en el ámbito lingüístico y por otro la variedad de significados que acepta el término.

1. *La comunicación y la articulación lingüística*, Buenos Aires, Temas Eudeba, 1978, p. X.

¿Qué se quiere significar cuando se dice que se tomará el término función en *sentido amplio?* Hablar de un sentido amplio implica la existencia de uno o varios *sentidos estrictos,* además de que un sentido amplio no connota de por sí la totalidad de los sentidos que pudiera completarse con dos o más sentidos amplios.

Este pequeño análisis semántico del grupo endocéntrico "sentido amplio" nos presenta limitado el campo de la totalidad de los sentidos del término función en tres áreas: un sentido lingüístico amplio, uno o varios sentidos lingüísticos estrictos y otro u otros sentidos que quizás no pertenezcan al campo de estos estudios.

Es una realidad constante que quienes comienzan a frecuentar las bibliografías de las ciencias del lenguaje, de la semiótica y de las ciencias de la comunicación entre otras, se encuentran reiteradamente con el término función utilizado en diferentes sentidos y acotado por adjetivos que lo ubican en cierto nivel: función sintáctica, función narrativa, función semiótica, función conativa, estilística, predicativa, anómala, etc. El lector desprevenido se encuentra así, desorientado en un mar de funciones que las más de las veces no llegan a estructurarse en sentido y niveles sino después de un gran esfuerzo intelectual.

El presente trabajo no tiene por finalidad hacer una recopilación de todo lo que se ha dado en llamar función dentro de las ciencias del lenguaje, aunque se presenten un buen número de ellas (quizás las más importantes) en la parte más extensa de este trabajo para justificar y fundamentar, sino que su finalidad es responder a la pregunta de cuáles son los sentidos fundamentales con que se toma la palabra función dentro de estas ciencias. Es decir que se tratará de reducir los sentidos del término a los mínimos posibles (sentidos amplios) y de presentar con cierto orden las diferentes funciones puntuales (sentidos estrictos) de las que se hablan en las ciencias que nos ocupan.

II. Las funciones en sentido estricto

A. *La función semiótica*

Jean Piaget[2] estima que la función del lenguaje es un caso particular de la llamada *función simbólica* y que en el caso del lenguaje convendría llamarla *función semiótica* dado que involucra tanto signos como símbolos. Por otro lado no delimita el campo de acción de la función semiótica al ámbito humano sino que también lo extiende al animal. Acota que el estudio de los símbolos es un estudio interdisciplinario que pasa por la

2. *Psicología y epistemología,* Buenos Aires, Emecé, 1972, pp. 127-131.

lingüística, la antropología cultural, y la psicología (representaciones colectivas, el símbolo inconsciente en sentido freudiano, el juego simbólico de los niños, etc.) pero que todas las reflexiones sobre esta función simbólica (semiótica) refieren a la relación de significante a significado y no a propiedades intrínsecas de los objetos o de los sujetos.

Fuera del ámbito de la psicología, más precisamente desde la semiótica (por suerte hoy erigida como ciencia autónoma) Umberto Eco [3] admite que existe *función semiótica* cuando una expresión y un contenido están en correlación. La expresión (dada por los elementos de un sistema transmisor) y el contenido (por los de un sistema transmitido) son los términos o funtivos de la función que se correlacionan gracias a un código semántico asociativo.

Un signo no sería desde este punto de vista una entidad semiótica fija, sino el lugar de encuentro de dos elementos independientes pertenecientes a sistemas diferentes y asociados por una correlación codificadora. En realidad no existirían signos sino funciones semióticas. [4]

B. *Las funciones generales del lenguaje*

Responder la pregunta de cuál es la función fundamental del lenguaje hace transitar a los autores en la franja que supone la distancia existente entre los que proponen la *función representativa* y los que asignan a la *función comunicativa* el trabajo de desempeñarse como función general. [5]

G. von Humboldt cree que la función representativa es lo esencial de la lengua en la historia de la humanidad: "La lengua no es un simple medio de comunicación, sino la expresión del espíritu y la concepción del mundo de los sujetos hablantes". [6]

Ideas semejantes se encuentran a lo largo de toda la insustituible obra de Benveniste: [7]

> La lengua re-produce la réalidad [...] confiere al acto del discurso una doble función: para el locutor representa la realidad; para el oyente recrea

3. *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1985, pp. 99-101.

4. Sin duda esta es la consecuencia coherente y en extremo atrayente de considerar una realidad nominal última como un todo autónomo, posición a menudo sostenida por la semiótica de hoy y que presenta sus antecedentes en el nominalismo medieval.

5. Es de notar que aquellos, los que proponen la función comunicativa como función general no desestiman la función representativa pero le otorgan el papel subestimado de la mediación.

6. Ducrot-Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1986, p. 381.

7. Una obra que abre caminos dentro de las más diversas direcciones de la lingüística de unos años atrás, y que en cada observación presenta una sugerencia brillante o un comentario certero y agudo.

esta realidad [...] Porque el lenguaje representa la forma más alta de una facultad que es inherente a la condición humana, la facultad de simbolizar [...] Entre la función sensorio-motriz y la función representativa, hay un umbral que sólo la humanidad ha franqueado. [8]

Se puede subdividir más esta función y presentar subfunciones. Es por ejemplo lo que hacen E. Cassirer desde su filosofía del símbolo y otros autores desde distintos puntos de partida. La función del lenguaje, dice Cassirer, [9] en un principio fue una *función mítica* que se fundó en la palabra mágica, o sea en la palabra que espera someter la naturaleza a partir de la idea de que su estructura jerárquica es análoga a la de la sociedad humana. Con el correr de la historia Heráclito advirtió la *función semántica o simbólica del lenguaje* —aquí el poder no está dado por la magia sino por el *logos*—, apareció cuando el hombre reconoció la imposibilidad de someter la naturaleza y nació a la vida metafísica. Por último Protágoras utilizó el lenguaje, las palabras no estuvieron ya destinadas a llevar nuevas ideas o pensamientos sino a inducir a los hombres a ciertas acciones; instituyó, así, la *función pragmática.* [10] El término opuesto de la tensión antedicha hizo decir a los estudiosos de Port Royal que la lengua fue inventada por los hombres para comunicarse mutuamente pensamientos. [11]

Pierre Guiraud por su parte no desacredita esta postura:

La función del lenguaje consiste en comunicar el pensamiento, comunicación que puede ser de orden lógico o expresivo [...] La función semántica es pues, la condición de la función comunicativa ... [12]

Igualmente tampoco la desacredita Hernán Urrutia Cárdenas: "La estructura del lenguaje [...], tiene una funcionalidad esencial como instrumento de comunicación". [13]

Adscribe también Edmund Husserl: " ... las expresiones de un lenguaje tienen una función comunicativa ... ". [14]

Lo mismo dice un gran número de autores que por lo reiterativo sería en extremo tedioso citar.

---

8. *Problemas de la lingüística general,* México, Siglo XXI, 1985, vol. I, pp. 26-29.

9. *Antropología filosófica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1979, pp. 168-173.

10. El desarrollo histórico que supone Cassirer para estas tres funciones del lenguaje es sólo aceptable si se entiende como una ficción pseudohistórica utilizada por el autor para delinear cada una de las funciones más acabadamente. Pero es inaceptable *ad literam,* debería pensarse más bien que ellas existen y existieron contemporáneamente y que sólo quizás en ciertos momentos o mejor aún, bajo ciertas circunstancias una u otra ejercieron cierta supremacía.

11. Ducrot-Todorov, ob. cit., p. 381.

12. *La gramática,* Buenos Aires, Eudeba, 1979, pp. 54-55.

13. *Lengua y discurso en la creación léxica,* Madrid, Planeta, 1978, p. 19.

14. Simon, *Aspectos y problemas de la filosofía del lenguaje,* Buenos Aires, Alfa, 1977, p. 110.

Otros en cambio sin dejar pasar por alto el aspecto comunicativo, lo acotan y lo matizan. Roland Barthes dice en *El grado cero de la escritura:*[15] "He aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es sólo la de comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la Historia y la posición que se toma frente a ella".[16]

Hay quienes sostienen la función comunicativa e hilan un poco más fino en su análisis. A partir de Karl Bühler y posteriormente de Roman Jakobson se establecen funciones en relación con los elementos que conforman una comunicación. Para Bühler[17] la comunicación implica tres elementos y sus interrelaciones: Mundo, Emisor y Receptor, así que, según el lenguaje remita a uno de estos elementos, se obtendrían distintas funciones (*representativa*, *expresiva* y *apelativa* respectivamente). Por su parte R. Jakobson[18] completa el esquema de Bühler; habla de Contexto (Mundo), Locutor (Emisor) y Destinatario (Receptor) rebautizando las funciones como *referencial*, *emotiva* y *conativa* respectivamente. Pero a su vez agrega al esquema el Código, el Enunciado y el Contacto a los que el lenguaje nos remite a través de las funciones *metalingüísticas*, *poéticas* y *fáticas*.

Jan Mukarovsky,[19] un precursor que trata de deslindar los fenómenos estéticos de los extraestéticos,[20] centra su atención en la *función estética*[21] estrechamente ligada a los conceptos de norma y valor estéticos:

> ... el análisis de la función estética que al mismo tiempo incorpora lo estético a los fenómenos sociales, y acentúa, gracias a su carácter energético, el carácter ininterrumpido de la evolución inmanente de la esfera estética [...] La función estética ocupa un campo de acción mucho más amplio que el arte mismo [...] la actitud activa a la función estética no es una propiedad real del objeto [...] sino que se manifiesta sólo en circunstancias determinadas es decir en un contexto social determinado [...] los límites entre la esfera estética y extraestética [...] varían para cada caso uno de nosotros [...] pero apenas reemplazamos el punto de vista individual por el punto de vista del contexto social, resulta que, [...] existe una localización considerablemente generalizada de la función esté-

15. *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1985, p. 11.

16. Es de notar que Barthes entiende por escritura "la relación existente entre la sociedad y la creación, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia" (ob. cit., p. 22).

17. *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1950, pp. 35-43.

18. *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta, 1985, pp. 347-364.

19. *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 44-59. El libro se completa con estupendas notas aclaratorias a cargo de Jordi Llovet que aportan una gran perspectiva histórica.

20. El artículo al que nos referimos data de 1936, apenas hacía seis años que el stalinismo había disuelto la escuela formalista de San Petesburgo. Es uno de los primeros intentos por deslindar la función poética como tal.

21. Nosotros la hemos llamado más arriba, siguiendo a Roman Jakobson, función poética.

tica.[22] ... en el arte la función estética es una función dominante, mientras que fuera de él [...] su papel es secundario.[23]

... Otra característica significante es el placer que provoca [...] La función estética, al suplir las otras funciones se convierte a veces en un factor de economía cultural.[24]

Más recientemente M. A. K. Halliday[25] desde una óptica sociológica retoma, critica y modifica las funciones presentadas por Bühler. Sólo hasta cierto punto el esquema bühleriano es válido para él dado que se trata de un esquema desde una perspectiva psicolingüística y él se interesa por la variante sociológica de la ciencia. Su definición de función es la siguiente:

Eso significa que adoptemos un criterio funcional de la lengua, en el sentido que nos interesa lo que la lengua pueda hacer o, mejor dicho, lo que el hablante, niño o adulto, puede hacer con ella; y de que tratamos de explicar la naturaleza de la lengua, su organización interna y su conformación en término de las funciones que ha desarrollado para servir.[26]

El autor diferencia *funciones iniciales* o *del protolenguaje*, de *macrofunciones* y de *metafunciones*. Las primeras corresponden a la etapa del protolenguaje[27] y se relacionan estrechamente con los usos, aquí encontramos la *función instrumental* ("quiero")[28] que satisface necesidades materiales, la *función interativa* ("yo y tú") que involucra personas, la *función reguladora* ("haz lo que digo") del comportamiento con los demás y la *función personal* ("aquí estoy") que indica y manifiesta el yo. Además de la *función heurística* ("dime por qué"), la *función imaginativa* ("finjamos") y la *función informativa* ("tengo algo que decirte") que explora el mundo exterior e interior, crea el propio mundo y comunica nuevos informes respectivamente.

---

22. El gran aporte de Mukarovsky es acercar la esfera del individuo y de sus percepciones individuales al hecho estético en oposición a la crítica oficial rusa (L. Trotsky, A. Lunatcharsky y B. Arvatov).

23. El mismo criterio sostiene Jakobson en 1960: "Cualquier intento de reducir la esfera de la función poética a la poesía, o de reducir la poesía a la función poética, desembocaría sólo en una simplificación excesiva y engañosa. La función poética no es la única función del arte del lenguaje, es sólo su función dominante." (ob. cit., p. 358).

24. Se refiere aquí a las cosas en que el tiempo quita su función práctica a un elemento (ruinas, trajes regionales, ritos, etc.), permaneciendo solamente la función estética que por ausencia de las otras funciones pasa a ser principal, pudiendo también el tiempo otorgarle una nueva función práctica.

25. *El lenguaje como semiótica social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 19-79, 95-100 y 141-166.

26. Halliday, ob. cit., p. 27.

27. Lenguaje utilizado por el niño cuando aún no ha adoptado el código de la lengua materna.

28. Entre paréntesis se coloca la realización caracterizadora de la función.

En el momento en que el niño se decide a dejar de lado su propia ontogenia del lenguaje y adopta para sí, por conveniencia, un lenguaje ya hecho y probado como el de sus padres, Halliday comienza a hablar de macrofunciones, que son la reelaboración y un paso en el grado de abstracción de las anteriores. De las funciones instrumental y reguladora evolucionó la *función pragmática* (definida como aquella que exige respuesta) y de la heurística y la personal evolucionó la *función matética* (aquella que no la exige).

Entrar en el sistema adulto supone poder reunir en una sola realización una pluralidad de significados, posibilidad que no encontrábamos en ninguno de los estadios anteriores, y el último paso en la abstracción. La función pragmática deviene en la *función interpersonal* (el lenguaje como expresión de las relaciones entre participantes en la situación y la propia intrusión del hablante en ella) y la función matética se transforma ahora en *función ideacional* (la expresión del mundo exterior y de la propia conciencia) que a su vez o bien expresa procesos o fenómenos, *función experiencial*, o bien expresa relaciones lógicas, *función lógica*. Por último en este nivel del sistema del lenguaje adulto Halliday propone la *función textual* como potencial de formación de textos, es lo que hace importante al lenguaje pues lo hace operativo en un contexto de situación. Comparativamente con el esquema de Bühler, la función ideacional de Halliday es más abarcadora que su función representativa pues incluye el componente lógico que Bühler no toma en cuenta y las funciones expresiva y apelativa reunidas se equipararían con su función interpersonal. La función textual no tiene equivalente en dicho esquema.

C. *Las funciones en el análisis lingüístico*

Cualquier persona que haya incursionado, aunque más no sea superficialmente en la abundantísima bibliografía de la lingüística estructural, seguramente, encontró repetidas infinidad de veces y conoce o sospecha el alcance de las siguientes funciones que a continuación sólo enumero en forma incompleta y con las que los lingüistas trabajan de ordinario: *funciones gramaticales*, *sintácticas*, *atributiva*, *conectiva*, *demarcativa*, *culminativa*, *endocéntrica*, *exocéntrica*, *significativa*, *oracional*, etcétera. [29]

D. *Las funciones en análisis del discurso*

Baste la aclaración que en este caso entiendo por "discurso" cualquier sintagma de mayor extensión que el oracional.

29. Estas y muchas otras funciones se encuentran definidas y comentadas en Rodríguez Adrados, *Lingüística estructural*, Madrid, Gredos, 1974.

D.1. *El nivel de las funciones como nivel de descripción del relato*

El límite autoimpuesto de la lingüística era la frase. La antigua retórica fue la encargada del estudio y sistematización de todo aquello que fuera más allá de la frase, de todo aquello que hoy día se conoce con el nombre genérico de discurso. Fue necesario entonces implantar una nueva lingüística que no necesariamente deba partir del punto limítrofe de la frase, pero que sin duda debió tenerla en cuenta. Esta nueva lingüística del discurso debió y debe aún formular sus propias unidades, reglas y gramática. [30]

Dentro de las formas posibles que puede asumir el discurso, el relato es la forma que los analistas han privilegiado como objeto de sus investigaciones. Dos elementos fundamentales nos brinda la lingüística en el análisis estructural del relato, por un lado el concepto de *nivel de descripción* [31] y por otro lado la *teoría de los niveles* de Benveniste que nos presenta dos tipos de relaciones posibles: las distribucionales (relaciones dadas dentro de un mismo nivel) y las integrativas (que corresponden a la perspectiva jerárquica de relacionar niveles entre sí). [32]

La retórica tradicional habla del nivel de la *dispositio* y el de la *elocutio*. Lévi-Strauss en su análisis estructural de los mitos habla del *nivel de los mitemas* [33] y T. Todorov propone trabajar sobre el *nivel de la historia* (que se corresponde con una lógica de las acciones y una sintaxis de los personajes) y el *nivel del discurso* (que comprende los tiempos, aspectos y modos del relato). [34]

Por su parte Roland Barthes [35] propone para el análisis del relato una división ternaria de los niveles. Este es el punto que verdaderamente nos interesa a partir de los objetivos de este trabajo, dado que al nivel de análisis inferior o primario lo llama *nivel de las funciones*, al intermedio *nivel de las acciones* (con el sentido que Greimas da a los personajes como actantes) [36] y por último el *nivel de la narración* (que se corresponde con lo que Todorov llama discurso). [37]

---

30. En 1966, hace ya más de veinte años, Roland Barthes hacía en su "Introducción" del *Análisis estructural del relato* una exhortación en favor de la implantación de esta nueva lingüística. Hoy es un hecho aunque no pueda decirse, lamentablemente, que lo sea totalmente en nuestro medio.

31. Claro está que no nos referimos aquí a los diferentes niveles específicos como el fonético, fonológico, gramatical, etc., sino a la noción misma de describir según el criterio de los niveles.

32. Benveniste, E., ob. cit., vol. I, p. 123.

33. *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1984, pp. 186-210.

34. Barthes-Greimas-Eco y otros, *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1985, pp. 162-188.

35. Barthes-Greimas-Eco y otros, ob. cit., pp. 11 y 55.

36. Para ampliar esta semejanza (actuante igual o semejante a personaje) el estudio preliminar de A. J. Greimas en Courtes, J., *Introducción a la semiótica narrativa*, Buenos Aires, Hachette, 1980, pp. 5-23.

37. En la obra literaria el aspecto discurso se relaciona con el hecho de que existe un narrador que relata la historia frente a un lector que la recibe. (Barthes-Greimas-Eco y otros, ob. cit., p. 161).

En el nivel de las funciones el autor define las unidades mínimas a partir del sentido como criterio divisorio. Las funciones son evidentemente una unidad de contenido que no deben coincidir, aunque puedan hacerlo, con las partes tradicionales del discurso narrativo (acciones, escenas, párrafos, diálogos, etc.) ni con unidades psicológicas (conductas, motivaciones, intensiones, etc.). Además las funciones pueden coincidir o no con la frase.

Existen, según Barthes, dos unidades en este nivel de análisis: *funciones* e *indicios*. Las funciones (cabe recordar aquí que los indicios son también unidades funcionales) tienen relaciones distribucionales, los indicios se relacionan integradoramente. Las funciones remiten a un acto complementario y consecuente, tienen una naturaleza horizontal de relación, remiten a una operación, están dentro del sintagma e implica la funcionalidad del hacer de las relatos metonímicos. Los indicios remiten a un concepto más o menos difuso (indicios de carácter, indicios de atmósfera), la naturaleza vertical de relación se advierte al notarse que es necesario la relación con un nivel superior (de las acciones o de la narración) para comprender para qué sirven los indicios (aquí la relación integradora que los define), remiten a un significado, son sanciones paradigmáticas y mantiene la funcionalidad del hacer de los relatos metafóricos. A su vez tanto las funciones como los indicios se subdividen. Las funciones en *núcleos* (o *funciones cardinales)* y *catálisis*, todo depende de si son verdaderos nudos del relato o si sólo llenan un espacio narrativo. Las catálisis tienen funcionalidad puramente cronológica, mientras que los nudos mantienen una doble funcionalidad cronológica, o sea son consecutivos y consecuentes. La función constante [38] de la catálisis es la función fática (remitimos a lo dicho de la citada función). Los indicios se subdividen en *indicios propiamente dichos* que remiten a un carácter, sentimiento, atmósfera, filosofía, y las *informaciones* que sitúan en el tiempo y en el espacio. Los indicios siempre proveen significados implícitos. Los informantes proporcionan un conocimiento elaborado. Restaría decir que cualquier segmento puede ser polifuncional, o sea que puede cumplir al mismo tiempo los requisitos de dos o más funciones y que las catálisis, indicios e informantes tienen en común el hecho de ser expansiones infinitas en oposición a los núcleos que forman un conjunto finito poco numeroso, necesario y suficiente. Existe para este nivel de análisis una gramática que no es otra cosa que hacer explícita las reglas de la combinatoria funcional. Se han propuesto principalmente dos órdenes de la combinatoria, el orden cronológico que sostiene Propp [39] y el orden lógico que sostiene indirectamente Aristóteles [40] y directamente Lévi-Strauss [41], Greimas [42] y Todorov [43].

38. Entendemos por *función constante* aquella que necesariamente se encuentra en la catálisis y por lo tanto la define.

39. *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981, pp. 33-34.

40. *Poética*, Buenos Aires, Barlovento, 1977, p. 55.

41. Lévi-Strauss, ob. cit., p. 210.

42. Courtes, J., ob. cit., pp. 79-83.

43. Barthes-Greimas-Eco y otros, ob. cit., pp. 162-169.

D.2. *Las funciones sintagmáticas y sugestivas como funciones analíticas*

Después del estructuralismo es bastante común para el análisis del discurso hablar en términos de función para la combinación de las oposiciones sugestivo/sintagmático y significado/significante. Hablamos así de las *funciones sintagmáticas del significante* basándonos en el principio de iteración. Buscamos, señalamos e interpretamos versos, estrofas, hemistiquios, sílabas, tonos, intensidades, aliteraciones, rimas, asonancias, semicadencias, estribillos, paralelismos, anáforas, polisíndeton, quiasmos, ritmos y signos diacríticos.

Hablamos de las *funciones sugestivas del significante* (recuérdese que aquí sugestividad y simbolismo son sinónimos en el sentido de la "segunda significación" de Barthes) [44] cuando la semántica y la articulación se revelan simultáneamente en el mensaje. Fijamos nuestra atención en las onomatopeyas, en los simbolismos fonéticos indirectos (no onomatopéyicos), sinestésicos o análogos, en la rima, en la organización rítmica, en los elementos gramaticales y en la sintaxis.

Hablamos de las *funciones sugestivas del significado,* es decir de las funciones que se sirven del simbolismo semántico, [45] tanto léxico como connotativo. En este nivel observamos que el símbolo libera una intensa energía connotativa con amplia manifestación en un ámbito socio-cultural y raíces profundas en el contenido psíquico resistente a las distinciones lógicas-experimentales. Observamos también la ambigüedad y la polisemia que están siempre presentes; la comparación que establece una ecuación connotante y la metáfora que lo hace silenciando un término; la alegoría que asocia una imagen (visual) y una construcción intelectual; el montaje que superpone dos significados para lograr un tercero; etcétera.

Hablamos de *función sintagmática del significado* cuando, siguiendo a Jakobson, [46] distinguimos figuras de semejanza y de contigüidad y por lo tanto una dirección metafórica de una dirección metonímica del discurso.

D.3. *Otras funciones analíticas posibles*

También se puede incurrir en el campo de las funciones teniendo en cuenta la *función ambigua* del pretérito indefinido o de la tercera persona de la novela, o la *función de alineación y retracción* del discurso clásico. (Ver ROLAND BARTHES, *El grado cero de la escritura*). [47]

---

44. BARTHES, S/Z, México, Siglo XXI, 1986, pp. 4-6.
45. El simbolismo como la metonimia de una estructura socio-cultural o profunda.
46. JAKOBSON, ob. cit., pp. 380-381.
47. BARTHES, *El grado cero de la escritura,* pp. 40-43.

E. *Las funciones de la literatura*

La reflexión sobre la literatura sólo es escasamente posterior a esta. Su historia se cuenta en milenios y la variedad de criterios analíticos y explicativos es verdaderamente asombrosa. La función de la literatura fue y es aún hoy una de los preocupaciones centrales de esta reflexión. Aguiar e Silva[48] intenta la siguiente introducción al tema:

> Después del intento de determinar la naturaleza de la literatura, conviene formular una nueva pregunta: ¿Cuál es la finalidad o la función de la literatura? Esta pregunta ha recibido en las diversas culturas múltiples y dispares respuestas, y seguramente ha de suscitar en el futuro la misma disparidad de soluciones.

Durante la Antigüedad y toda la Edad Media al arte se le otorgó una *función hedonista-pedagógica* cuya expresión paradigmática encontramos en Horacio: [49] "*Aut prodesse volunt, aut delectare poetae aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*". Ya en el siglo XVIII se puede hablar en Kant de una finalidad sin fin de la literatura, de una *afuncionalidad*, dado que según este autor el sentimiento estético no es de orden pragmático. Lo agradable va siempre unido al interés, pero la belleza (objeto formal del sentimiento estético) en la pura contemplación pone en movimiento y armoniza el intelecto y la fantasía (las dos facultades que constituyen la estructura del sujeto consciente). Estos planteos fueron presentados en su *Crítica del juicio*, en 1790.[50]

La afinalidad del arte es una idea recurrente durante todo el romanticismo, la idea de la obra de arte como sin propósito y autónoma. Pero el romanticismo tampoco se privó de suponer una *función gnoseológica específica*,[51] esto es, la finalidad de transmitir el conocimiento de los enigmas sobrenaturales y misterios de la vida, transformando la literatura en un valor absoluto.

Sigue corriendo el agua del mismo río y ya en el siglo XX Ortega y Gasset[52] dice:

> La aspiración al arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, por el contrario, gran modestia. Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna —como sólo arte, sin más pretenciones.

---

48. *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1979, p. 43.
49. Horacio, "*Epistula ad Pisones*", vv. 333-334 ("Los poetas quieren o ser útiles o deleitar o tratar al mismo tiempo asuntos gratos e idóneos para la vida") en *Odas y Epodos*, México, Porrúa, 1977.
50. Aguiar e Silva, ob. cit., pp. 45-47.
51. Hegel, *Poética*, Buenos Aires, Austral, 1947, pp. 30-31.
52. *La deshumanización del arte*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 52.

Se sigue defendiendo aún entonces la actitud del arte por el arte. El artista crea su torre de marfil y se evade. La *función evasiva* de la literatura significa la construcción de un mundo más acorde con nuestros anhelos, la compensación de un ideal, es un sedante que como la seda es suave y agradable.

Por otra parte la función gnoseológica de la literatura que ya hemos mencionado, la habían profundizado Platón [53] (para quien proporciona un conocimiento vano por ser solamente una imitación de la imitación de las ideas) y Aristóteles, [54] quien en el conocido combate entre Poesía e Historia otorga los laureles a la primera por narrar con preferencia lo universal.

A mediados de nuestro siglo la llamada estética simbólica o semántica representada por Ernest Cassirer [55] da nuevos bríos a la función gnoseológica diciendo que el arte "no es una imitación sino un descubrimiento de la realidad".

Existe desde Aristóteles [56] otra función controvertidísima: la *función catártica*. Mucho se ha dicho y diverso sobre qué significa la expurgación de tales pasiones y no viene al hecho citar aquí esas interpretaciones.

Por último, contemporáneamente, la reflexión de Sartre nos lleva a la literatura comprometida y el programa de la Unión Soviética de la revolución comunista después del año 1917 nos lleva a la literatura planificada. Existe la siguiente diferencia entre ambas literaturas: la comprometida nace de la libertad del escritor, la planificada de los objetivos del partido, ambas suponen reconocer en la literatura una *función político-social*. [57]

III. Las funciones en sentido amplio

El diccionario de la Real Academia Española dice:

> *Función* f. Ejercicio de un órgano o aparato de los seres vivos, máquinas o instrumentos. // 2. Acción y ejercicio de un empleo, facultad u oficio. // 3. Acto público, diversión o espectáculo a que concurre mucha gente. // 4. Concurrencia de algunas personas en una casa particular, por cumpleaños, convite u otra cosa semejante. // 5. Mat. Cantidad cuyo valor depende del de otra u otras cantidad variable...

53. *República*, Buenos Aires, Eudeba, 1978, 597 d-e.
54. Ob. cit., pp. 60-63.
55. Ob. cit., p. 14.
56. Ob. cit., p. 50.
57. Para una mejor comprensión de los términos antecedentes: *comprometida, planificada, función político-social;* ver Aguiar e Silva, ob. cit., pp. 78-98.

Sin dudas las cuatro primeras acepciones tienen rasgos sémicos comunes ligados con "actuación", "producción", "acción", "ejercicio". La quinta en cambio sugiere la función como "dependencia", como "relación" entre subordinante y subordinado.

En adelante trabajaremos con estos y otros sentidos amplios.

A. *La NOCION FINAL del término*

Extrañamente "finalidad" [58] como rasgo sémico del término no aparece denotada en la definición de diccionario transcripta. Pero es evidente que gran número de veces el vocablo en cuestión es usado en este sentido.

En todo el apartado en que hablamos sobre la *función de la literatura* la relación con este sema es clara, también lo es en lo referente a la *función comunicativa* o *representativa* de la lengua. Menos evidente pero cierto es interpretar en sentido "final" el término función en *función demarcativa, atributiva, conectiva, directiva, culminativa* y *significativa.* En la introducción de este trabajo decíamos que a menudo encontrábamos el término función acotado por distintos adjetivos que lo ubicaban en cierto nivel analítico. Resulta interesante aquí, señalar que la mayoría de las veces que se utiliza el término en su noción "final", el adjetivo que lo acota *es de derivación verbal directa* (culminar ⊻ culminativa; dirigir ⊻ directiva, etc.). [59]

Por otro lado las funciones propuestas por E. Cassirer y que nosotros presentamos más arriba como subfunciones de la función representativa se incluyen también dentro del uso "final" del lexema, *finalidad mítica o mágica, finalidad semántica* y *finalidad pragmática.*

Delimitaríamos de esta manera un primer sentido amplio: el de finalidad o noción final.

B. *La NOCION RELACIONAL del término*

Dice Rodríguez Adrados: [60] "Función se refiere a las relaciones que una unidad es susceptible de contraer con otras unidades para formar una unidad superior".

58. "Finalidad" entendida como objeto o motivo con que o por qué se hace una cosa.

59. Si bien es cierto que adjetivaciones como *hedonista-pedagógico, gnoseológico y catártico* no se derivan directamente de raíces del castellano, se puede argumentar que designan procesos directamente relacionados con temas verbales (disfrutar-enseñar, conocer y expurgar respectivamente) y principalmente que son castellanizaciones de derivados directos de verbos griegos.

60. Ob. cit., p. 45.

La cita antecedente es clara y precisa dado que es cierto que los lingüistas hablan la mayoría de las veces de funciones como de relaciones. Basta tener en cuenta aquí los ejemplos citados de *función gramatical, función sintáctica, función semiótica, endocéntrica, exocéntrica, oracional.* ¿Acaso una función gramatical no es la marca de una relación entre elementos gramaticales o una función endocéntrica la relación entre subordinado y subordinante sintácticos?

También en el área del análisis del discurso se puede rastrear este segundo sentido amplio. Tzvetan Todorov [61] da la siguiente definición de función: "El sentido (o las funciones) de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra total".

Se hace presente el segundo sentido, el de relación.

C. *La NOCION ACTIVA del término*

Roland Barthes dice explícitamente, [62] en el caso de los niveles de descripción mencionados *(funciones cardinales, catálisis, indicios,* e *informantes)*, tomar el sentido del término en cuestión de Propp [63] quien definía la función como "la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación para el desarrollo de la intriga". La definición de Propp nos lleva a pensar la función como una acción.

Para finalizar restaría decir que Radcliffe-Brown [64] quizás precise más cuando dice que la función es la contribución que una actividad parcial hace a la actividad total.

Presentamos así la tercera significación bajo el campo de la acción, del efecto y del funcionamiento. Creemos que una función refiere a una noción activa cuando su presencia produce un efecto, desarrolla un proceso o actúa en forma autónoma con una direccionalidad. Las *subfunciones del lenguaje* presentadas por Bühler y Jakobson son activas. La función representativa o referencial "produce" o "define" el referente, la función metalingüística actualiza la reflexión sobre el código, etc. Por propia definición también es activa la noción de función utilizada por Halliday en sus *funciones iniciales, macrofunciones* y *metafunciones* ya presentadas y comentadas y la función estética de Mukarovsky que equiparamos a la poética de Jakobson. Tienen el mismo sentido las *funciones ambigua* y *de alineación y retracción* de Barthes. La *función sintagmática* y la *sugestiva*

61. Barthes-Greimas-Eco y otros, ob. cit., p. 159.
62. Barthes-Greimas-Eco y otros, ob. cit., p. 12.
63. Ob. cit., p. 33.
64. *Estructura y función en la sociedad primitiva,* Barcelona, Planeta, 1985, p. 206.

también lo son: la actividad producida en el sintagma y en la sugestividad del texto.

Corresponden unas últimas palabras a modo de aclaración. Es cierto que función en función comunicativa está utilizada en sentido "final" y que es esta su significación más profunda. Pero, ¿quién podría desmentir que toda comunicación es una acción que establece relaciones entre interlocutores?

Pierre Guiraud [65] dice:

> La función referencial [...] define las relaciones entre el mensaje y el objeto a que hace referencia [...] La función emotiva define las relaciones entre el mensaje y el emisor [...] La función connotativa o conminativa [66] define las relaciones entre el mensaje y el receptor.

En primer lugar todas definen y por lo tanto actúan y de aquí que nosotros las hayamos ubicado dentro de la noción activa, pero no se puede negar que designen relaciones. Comentarios análogos podrían hacerse de la mayoría de las funciones citadas, encontrando cualquier combinación posible entre las tres nociones existentes. Esto se debe a que si bien los tres sentidos delimitados son claramente diferenciales, también son ampliamente relacionales. Esto trae como consecuencia que a veces se dude en la elección de un sentido determinado para una función específica. Un problema de fácil resolución si pretendemos reconocer una realidad compleja y estructurada, e insoluble si acostumbramos forzar la realidad en función de nuestros preconceptos o de nuestras necesidades. [67]

HUGO EDGARDO LOMBARDINI
Universidad Católica Argentina

65. *La semiología*, México, Siglo XXI, 1986, pp. 12-13.

66. La habíamos llamado anteriormente conativa por ser la denominación clásica y corriente.

67. Pretendemos presentar en esta última nota la bibliografía que no fue citada en las notas precedentes pero no por ello deja de ser fundamental. BARTHES. ROLAND, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972. CHOMSKY, NOAM, *Reflexiones sobre el lenguaje*, Barcelona, Planeta, 1985. DUCROT, OSWALD, *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette, 1984. ECO, UMBERTO, *La definición del arte*, Barcelona, Planeta, 1985. ECO, UMBERTO, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1985. JAKOBSON, ROMAN, *Nuevos ensayos de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1986. KAISER, WOLFGANG, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1986. LATELLA, GRACIELA, *Metología y teoría semiótica*, Buenos Aires, Hachette, 1985. PAGNINI, MARCELLO, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1982. WELLER R., WARREN, A., *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1974.

Bibliografía

Aguiar e Silva, Víctor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, 1ª ed., 1974.

Alleman, Beda, *Literatura y reflexión*, 2 vols. Buenos Aires, Estudios alemanes Alfa, 1ª ed., 1975-1976.

Apel, Karl Otto, "Acerca de la idea de la pragmática trascendental en el lenguaje", pp. 227-262 (en Simon, Josef, *Aspectos y problemas de la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Estudios alemanes Alfa, 1977).

Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Barlovento, 1977. *Retórica*, ed. bilingüe a cargo de Antonio Tovar, Madrid, Instituto de estudios políticos, 1971.

Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972. *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 7ª ed., 1985. *El mundo de Roland Barthes*, selección y prólogo de Beatriz Sarlo, Buenos Aires, C.E.A.L., 1981. *S/Z*, México, Siglo XXI, 3 ed., 1986.

Barthes, R., Greimas, A. J., Eco, U. y otros, *Análisis estructural del relato*, México, La red de Jonás Premia, 4ª ed., 1985.

Benveniste, Emilio, *Problemas de lingüística general*, 2 vols., México, Siglo XXI, 12ª ed., 1985.

Bühler, Karl, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1950.

Buyssens, Eric, *La comunicación y la articulación lingüística*, Buenos Aires, Temas Eudeba, 1978.

Courtés, Jean, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*, estudio preliminar de A. J. Greimas, Buenos Aires, Hachette, 1980.

Chomsky, Noam, *Reflexiones sobre el lenguaje*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.

Ducrot, Oswald, *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette, 1984.

Ducrot, O., Todorov, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 12ª ed., 1986.

Eco, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985. *La struttura assente, la ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Tasc. Bompiani Fabbri, 3ª ed., 1985. *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, Palabra en el tiempo 122, 3ª ed., 1935.

Eley, Lothar, "El lenguaje como acto lingüístico", pp. 109-145 (en Simon, Josef, *Aspectos y problemas de la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Estudios alemanes Alfa, 1977).

Fernández, María Luisa, "Afectividad y expresión" pp. 39-55 (en *Letras*, XIII, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Agosto 1985).

Guiraud, Pierre, *La gramática*, Buenos Aires, Eudeba, Cuadernos 13, 4ª ed., 1979. *La semiología*, México, Siglo XXI, 13ª ed., 1986.

Halliday, M. A. K., *El lenguaje como semiótica social*, México, F.C.E., 1986.

Hegel, G. W. F., *Poética*, Buenos Aires, Austral-Espasa Calpe, 1977.

Horacio, *Odas y épodos, Sátiras, Epístolas, Arte poética*, México, Porrúa, 2ª ed., 1977.

JAKOBSON, ROMAN, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985. *Nuevos ensayos de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1976.

KAYSER, WOLFGANG, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 4ª ed., 1976.

LATELLA, GRACIELA, *Metodología y teoría semiótica*, pról. de A. J. Greimas, Buenos Aires, Hachette, 1985.

LAVANDERA, BEATRIZ R., *Curso de lingüística para el análisis del discurso*, Buenos Aires, Biblioteca universitaria C.E.A.L., 1985.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Manuales Eudeba, 9ª ed. 1984.

LÓPEZ GRIJERA, LUISA, "Lectura retórica del Facundo" pp. 119-128 (en *Letras*, VI-VII, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, diciembre 1982-abril 1983).

MUKAROVSKY, JAN, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La deshumanización del arte*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.

PAGNINI, MARCELLO, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 3ª ed., 1982.

PLATÓN, *República*, Buenos Aires, Eudeba, 2ª ed., 1978.

PROPP, VLADIMIR, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 5ª ed., 1981.

RADCLIFFE-BROWN, A. R., *Estructura y función en la sociedad primitiva*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 19 ed., 1970.

RODRIGUEZ ADRADOS, FRANCISCO, *Lingüística estructural*, 2 vols., Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 2ª ed., 1974.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO, *Breve tratado de literatura general*, Madrid, Zig-zag, 27 Rodas, 18ª ed., 1972.

URRUTIA CÁDENAS, HERNÁN, *Lengua y discurso en la creación léxica*, Madrid, Planeta-Universidad de Deusto Cupsa, 1978.

WELLER, R., WARREN, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 4ª ed., 1974.

LOS "BORGES" DEL *FERVOR*

Fervor de Buenos Aires se publica en 1923 y es el primer libro editado de Jorge Luis Borges, en víspera de un viaje a Europa. Hacía dos años que había regresado al país, luego de estar en el extranjero otros siete (su adolescencia y primera juventud, desde los 15 a los 21 años). Había realizado estudios de bachillerato en Ginebra, aprendido francés y alemán e iniciado su vida literaria en dos ciudades españolas: Sevilla y Madrid, donde había participado del movimiento ultraísta bajo la tutela de Cansinos Assens. A su llegada a Buenos Aires se convierte en jefe de poetas jóvenes a quienes adoctrina y con quienes publica una revista mural, *Prisma*, que alcanzó dos números, y luego por invitación de Alfredo Bianchi, en *Nosotros* aparece un artículo sobre el ultraísmo, en diciembre de 1921, y más adelante, en setiembre de 1922, una antología de los nuevos poetas de vanguardia en la misma revista. Borges, entre tanto, conoce a Macedonio Fernández, quien lo impresiona fuertemente y con él y otros poetas ultraístas publica una nueva revista *Proa*, que no sobrepasa los tres números, desde agosto de 1922 a julio de 1923. En esta nueva partida de su país, Borges era ya un nombre con futuro en el ambiente literario porteño. Su libro plasma una imagen del Buenos Aires urbano que reconoce como su "patria" al volver en 1921. El mismo narra en su "autobiografía" la impresión que sintió al volver:

> Me causó sorpresa, tras vivir en tantas ciudades europeas —tras tantos recuerdos de Ginebra, Zurich, Nimes, Córdoba, Lisboa— advertir que mi ciudad natal había crecido y que era una ciudad muy grande, extendida, casi interminable, con edificios bajos de techos lisos, que se estiraba hacia el oeste, hacia la zona que los geógrafos y los literatos llaman las pampas. Aquello fue algo más que un regreso al hogar, fue un redescubrimiento. Pude ver Buenos Aires de cerca y con ansias porque había estado alejado de ella durante mucho tiempo. Si yo nunca hubiera ido al extranjero, me pregunto si habría podido verla con el peculiar choque y el resplandor que ahora me proporcionó. La ciudad —no toda la ciudad desde luego, sino algunos sitios de ella que me eran emocionalmente importantes— inspiró los poemas de mi primer libro editado, *Fervor de Buenos Aires*. [1]

Esta ciudad que constituye el objeto textual de la obra, va a ser un Buenos Aires anacrónico, un Buenos Aires sólo de suburbios y deshabitado,

1. "Autobiographical Essay", comp. de Norman Thomas di Giovanni, *The New Yorker* (1970). Citado por EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Borges. Una biografía literaria*, México, FCE, 1987, pp. 151-152.

recorrido por un sujeto que se pluraliza en distintos egos, unos autobiográficos y otros no, que a veces se entrecruzan y contaminan. Así, un yo *flâneur* que prefiere para su deambular la hora del atardecer, un yo filosófico que reflexiona sobre los problemas de la metafísica, un yo histórico y mitificante que remonta el pasado y puebla el ámbito vacío con héroes y tiranos, el yo de un poeta que medita sobre su tarea, con un resto de ultraísmo evidente en el "enfilamiento de imágenes" o en la forma y abundancia de las metáforas.

En el primer poema, el *flâneur* escindirá la ciudad y mostrará las calles de su preferencia:

> No las calles enérgicas
> molestadas de prisas y ajetreos,
> sino la dulce calle de arrabal
> enternecida de árboles y ocasos
> y aquellas más afuera
> ajenas de piadosos arbolados
> donde austeras casitas apenas se aventuran
> hostilizadas por inmortales distancias
> a entrometerse en la honda visión
> hecha de gran llanura y mayor cielo ("Las calles"). [2]

Ya en el prólogo había Borges explicitado que:

> Mi patria —Buenos Aires— [3] no es el dilatado mito geográfico que estas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiro que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas.

---

2. *Fervor de Buenos Aires* se cita por la 1ª ed., Buenos Aires, 1923. Como no está paginada, citamos a los poemas por sus nombres.

La construcción de un Buenos Aires anacrónico, limitado al arrabal, se hacía paralela y a veces anticipadamente en los ensayos recopilados en sus primeros libros en prosa. Valga un ejemplo: "A despecho de la humillación transitoria que llegan a infligirnos algunos eminentes edificios, la visión total de Buenos Aires nada tiene de enhiesta. No es Buenos Aires una ciudad izada y ascendente que inquiete la divina limpidez con éxtasis de asiduas torres o con chusmas brumosas de chimeneas atorreadas. Es más bien un trasunto de la planicie que la ciñe, cuya derechura rendida tiene continuación en la rectitud de calles y casas. Las líneas horizontales vencen las verticales. Las perspectivas —de moradas de uno o dos pisos, enfiladas y confrontándose a lo largo de las leguas de asfalto y piedra— son demasiado fáciles para no parecer inverosímiles. Atraviesan cada encrucijada cuatro infinitos. En la alta noche, al recorrer la ciudad que simplifican la dura sombra y nuestro rendimiento quejoso, nos hemos azorado a veces ante las interminables calles y hemos desfallecido apuñalados, mejor dicho, alanceados y aun tironeados por la distancias" *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, pp. 80-81).

3. Llamar a Buenos Aires *mi patria* implica una toma de posición política anacrónica en la lucha de Buenos Aires contra la federalización, proyectándose tal vez en el coronel Francisco Borges que murió en el combate de La Verde. También el título *Fervor de Buenos Aires* remite antitéticamente a *La muerte de Buenos Aires*, de Eduardo Gutiérrez, a quien Borges leía desde jovencito. Cfr. también: "Ya Buenos Aires, más que una ciudá *(sic)* es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen" *(El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926, p. 9).

El referente para constituirse en objeto textual debe, al parecer, relacionarse con elementos de la biografía del poeta. Borges se ha convencido de que "las cosas no son intrínsecamente poéticas, para ascenderlas a poesía es necesario que las vinculemos a nuestro vivir, que nos acostumbremos a pensarlas con devoción". [4]

En otra ocasión declara justamente sobre estos poemas:

> Yo soy un hombre que se aventuró a escribir y aún a publicar unos versos que hacían memoria de los barrios de esta ciudad y estaban *entreveradísimos con su vida,* porque en uno de ellos fue su niñez y en el otro gozó y padeció un amor que quizá fue grande. [5] (La bastardilla es nuestra.)

Y ya en las páginas de *Fervor*... encuentra que cualquier lugar por ignorado o humilde que sea puede ser poético si está en contacto con nuestra experiencia alegre o dolorosa:

> Paisaje que arraigó una tradición de amor en el alma
> no ha menester vanaglorioso renombre
> .....
> bástale para conseguir las laudes del verso
> ser el sitio implorado de una pena ("Villa Urquiza").

El *flâneur* [6] de "Las calles" comienza con una premisa:

> Las calles de Buenos Aires
> ya son la entraña de mi alma.

Este yo lírico ha practicado un movimiento de expansión, centrífugo ("alma mía que se derrama por corazones y calles", dirá en el poema siguiente), para alcanzar el objeto y en un movimiento contrario, centrípeto, podemos decir, se lo ha adentrado hasta volverlo entraña de su alma, lo ha internalizado como si en esta percepción momentánea reiterada el yo vacío se constituyera con ellas. Esta operación con el referente se ratifica con otros poemas. Así en "Calle desconocida" todo lo que ésta tiene de común con otras calles de barrio, lo típico, lo repetitivo ("la honesta medianía de las casas austeras", las "columnitas y aldabas"): [7]

---

4. *Inquisiciones,* ob. cit., p. 56.

5. *El tamaño de mi esperanza,* ob cit., pp. 145-146.

6. Otro *flâneur* porteño anterior, Baldomero Fernández Moreno, publica *Ciudad* (1918) donde Buenos Aires es poetizada en su real totalidad y con su ritmo afiebrado de urbe populosa, ajetreada y moderna.

7. Cfr.: "[Las casas] constituyen lo más conmovedor que existe en Buenos Aires. Tan lastimeramente iguales, tan incomunicadas en su apretón estrechísimo, tan únicas de puerta, tan petulantes de balaustradas y de umbralitos de mármol, se afirman a la vez tímidas y orgullosas" (*Inquisiciones,* ob. cit., p. 82).

se me adentró en el corazón anhelante
con limpidez de lágrima.

En la misma poesía el yo paseante especifica con un oxímoron que sintió la calle "lejanamente cercana". El símil trae aparejada una reminiscencia platónica:

como recuerdo que si parece llegar cansado de lejos
es porque viene de la propia hondura del alma.

Imágenes todas de esta interiorización del objeto por el yo del texto. En "La vuelta" hay una curiosa anagnórisis de la casa de infancia que la produce la subjetivización del objeto. No es ya el yo quien realiza el adentramiento, aquí es el objeto el que lo hace subjetivizado e invierte el movimiento que ahora se proyecta desde el objeto hacia el sujeto textual:

y cuánta quebradiza luna nueva
infundirá al jardín su dulcedumbre
antes que llegue a reconocerme la casa
y torne a ser una provincia de mi alma!

El último poema, "Despedida", testimonia la fuerza de esa fusión de objeto y sujeto metaforizados en el hallazgo del verbo:

El tiempo arrancará con dura mano
las calles enzarzadas en mi pecho...

En cambio, las calles del centro,[8] excluidas de esta ciudad (al igual que el puerto, como se anticipa en el prólogo) le quitarán al sujeto el alma, le arrasarán su quietud (la quietud es obsesiva para el sujeto, así como su estado antitético); "charras algarabías" refieren sin duda al habla del inmigrante que contribuye a inquietarlo:

Charras algarabías
entran a saco en la quietud del alma.
. . . . . .

Yo atravieso las calles desalmado
por la insolencia de las luces falsas ("Ciudad").

8. Cfr.: "Permitir que la calle se vuelque de rondón en los versos —y no la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y enternecida de ocasos, sino la otra, molestada de prisas y ajetreos— siempre antojóseme un empeño desapacible" (Ibídem, pp. 121-122).

Calles que carecen precisamente de la austeridad, medianía y quietud propias del arrabal que atraen a este *flâneur* porteño, quien se declara "codicioso de almas". Estas calles son entonces para él "una promesa de ventura":

> pues a su amparo hermánanse tantas vidas
> desmintiendo la reclusión de las casas ("Las calles").[9]

El sujeto textual proyecta sobre el objeto su soledad. Así recorre calles solitarias, desprovistas de rostros humanos. Una única vez se quiebra la soledad por "un alboroto de niñas" de donde surge una linda chiquilla. Los otros personajes pertenecen al pasado o sólo se proponen como indicios efectos sinecdóquicos desagradables: "badajadas y gritos" ("Final de año"), "charras algarabías".

Las calles parecen obedecer al *flâneur* porque no pueden evadirse de este yo que las despuebla. Acorde de soledades en el objeto textual:

> la noche acerca agrestes lejanías
> y fortalece mi jurisdicción de las calles
> que laciamente sumisas
> acompañan mi soledad con la suya ("Caminata").

Para este callejear solitario prefiere el yo transeúnte la hora del atardecer:

> En busca de la tarde
> fui apurando en vano las calles ("Plaza San Martín").

Borges ha dudado en la elección del momento que convenía para ver de veras la ciudad: "Ni en la mañana ni en la diurnalidad ni en la noche", declara. Queda el atardecer y destaca en él "la dramática alteración y el conflicto de la visualidad y la sombra". Trata de definirlo:

> [...] es como un retorcerse y un salirse de quicio de las cosas visibles [...] en su ahínco recobran su sentir humano las calles, su trágico sentir de volición que logra perdurar en el tiempo, cuya entraña misma es el cambio. La tarde es la inquietud de la jornada y por eso se acuerda con nosotros que somos también inquietud.

9. Sin embargo, el caminante anda por ellas con "voluntad heroica de engaño", voluntad que trasunta un "escepticismo indagador" (como ya ha destacado Néstor Ibarra, *La nueva poesía argentina*. Ensayo crítico sobre el ultraísmo 1921-1929, Buenos Aires, 1930, p. 24), un vaivén que va de la esperanza a la desesperanza: "que es toda casa un candelabro/ donde arden con aislada llama las vidas,/ que todo inmediato paso nuestro camina sobre Gólgotas ajenos" ("Calle desconocida").

Concluirá diciendo que "es a fuerza de tardes que la ciudad va entrando en nosotros". [10] En una versión anterior de este artículo, Borges se sintió inclinado a estimar como la hora ideal las dos y pico de la tarde, hora "huérfana" en la que nadie se fija, en que "el cielo asume entonces cualquier color" y "ningún director de orquesta nos impone la batuta". Y aclara:

> La cenestesia fluye por los ojos pueriles y la ciudad se adentra en nosotros. Así nos hemos empapado de Buenos Aires. [11]

Pero esta hora sin tradición literaria ilustre [12] quedó descartada quizá porque era inadecuada para que el sujeto textual devolviera el aura a la ciudad (en el sentido a que se refiere Benjamin).[13] Sylvia Molloy va a puntualizar que más que aura es voluntad de aura del yo errante. [14]

El poniente pondrá de manifiesto el fluir de los días que contrasta con el ansia de infinitud de las calles del arrabal que se pierden en el campo:

> Siempre es conmovedor el ocaso
> por vocinglero o apocado que sea,
> pero más conmovedor todavía
> es aquel brillo desesperado y final
> cuya herrumbe avejenta cualquier llanura espaciada
> cuando en su horizonte nada recuerda
> la vanagloria del poniente. ("Resplandor").

Ana María Barrenechea cree que "Borges muestra su inclinación a lo patético en la simbólica repetición de ocasos que iluminan los arrabales y que aluden a la fugacidad de la vida, poniendo con su colorido sangriento una nota a la vez esplendorosa y trágica": [15]

> El poniente que no se cicatriza
> aún le duele a la tarde. ("Campos atardecidos")

---

10. *Inquisiciones*, ob. cit., pp. 79-80.

11. Publicado en *Cosmópolis* en octubre de 1921. Citado por SYLVIA MOLLOY en *"Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, p. 494.

12. No habría que olvidar quizá que ese yo transparenta un deseo de argentinidad criolla y que en la tradición literaria gauchesca y culta *La cautiva*, de Echeverría, y "Santos Vega", de Rafael Obligado, se abren plasmando esa hora crepuscular. El mismo Borges, en sus conversaciones con Jean de Milleret, ha sostenido que la hora responde a una tradición literaria romántica (JEAN DE MILLERET, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Caracas, Monte Avila, 1971, p. 86).

13. WALTER BENJAMIN, *Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 161-170.

14. SYLVIA MOLLOY, art. cit., p. 493.

15. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Paidós, 1967, p. 136.

Lo agresivo y violento se reifica concretamente:

> El poniente implacable en esplendores
> quebró a filo de espada las distancias. ("La noche de San Juan")

A un paso de esta imagen, la corporización de raíz bíblica:

> El poniente de pie como un Arcángel [16]
> tiranizó el sendero. ("Campos atardecidos")

Y la transformación de la tarde en Juicio Final, emparentada con la anterior imagen, perdurará como aquella en libros posteriores:

> cuántas veces he visto morir sus calles agrestes
> en el Juicio Final de cada tarde! ("Villa Urquiza")

En consonancia con ese "salirse de quicio" de las cosas de que Borges hablaba, puede el yo arribar a una realidad "distinta" en esa hora "de fina luz arenosa", esa "hora única" que

> aventajaba con prestigio la calle
> dándole privilegios de ternura
> haciéndola real como una leyenda o un verso. ("Calle desconocida")

El sujeto siente una ruptura del espacio y la calle viene entonces como de lo profundo de sí mismo, aunque pierda después su carácter de "entrañable" y quede extraña al yo que la percibe.

Ante tantas reiteraciones y variantes de tardes y crepúsculos, resulta insólito hallar en uno de los poemas últimos esta aseveración del *flâneur*:

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

---

16. Borges hace hincapié en la trascendencia de la imagen: "¿Qué verso de hoy se atreverá a mentir la fénix o a ser un centauro? Ninguno, pero en cualquier poesía, por moderna que sea, no le desplace ser nidal de ángeles y resplandecerse con ellos. Yo me los imagino siempre al anochecer, en la tardecita de los arrabales o de los descampados, en ese largo y quieto instante en que se van quedando solas las casas a espaldas del ocaso y en que los colores distintos parecen recuerdos o presentimientos de otros colores" *(El tamaño de mi esperanza*, ob. cit., p. 69).

Tantas tardes que se suceden se reducen a una sola, de la que se predica dos cosas que debieran excluirse pero que en ella se armonizan: la fijación y la temporalidad. El tiempo así se refuta, se reconcentra, se inmoviliza. También la repetición detiene al *flâneur* cuando las manzanas de casas, diferentes e iguales, parecen configurar una sola manzana arquetípica:

> Mis pasos claudicaron
> cuando iba a pisar el horizonte
> y estuve entre las casas
> .....
> encarceladas en manzanas
> diferentes e iguales
> como si fueran todas ellas
> recuerdos superpuestos, barajados
> de una sola manzana. ("Arrabal")

El objeto textual tiende a desrealizarse platónicamente y el espacio a anularse. Paralelamente, el *flâneur* también a veces se contamina de irrealidad y tiende a diluirse en el objeto en un movimiento contrario al que hacía cuando lo entrañaba:

> Yo casi no soy nadie,
> soy tan solo un anhelo
> que se pierde en la tarde. ("Sábados")

Otras veces el yo se afirma como dueño del objeto que existe gracias al percibidor:

> Yo soy el único espectador de esta calle,
> si dejara de verla se moriría. ("Caminata")

Pero esta afirmación idealista podría implicar también lo contrario. Borges, en respuesta a Berkeley, especula que podría asegurarse que "sólo existe la mente como perceptiva y meditadora de cosas". De este modo caducarían sujeto y objeto. La hipótesis borgeana deja en paz el orden de cada uno de los instantes y aun de pequeñas agrupaciones temporales. "Lo que sí vuélvese humo son las grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio, el tiempo". En la misma ocasión Borges amplía:

> En lo atañente a negar la existencia autónoma de las cosas visibles y palpables, fácil es avenirse a ello pensando: la Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir para dar siempre con él. [17]

17. *Inquisiciones*, ob. cit., pp. 115 y 119.

Este idealismo se plasma en la poética borgiana con dos imágenes que se resemantizan: el espejo y el crepúsculo. Como sujeto vacío que necesita de la realidad exterior, el espejo necesita de una imagen para reflejar. El crepúsculo, por otra parte, es la hora en que la luz se va atenuando paulatinamente y los objetos comienzan a desrealizarse, apagada la claridad diurna:

> como al cesar la luz
> se acalla el simulacro de los espejos
> que ya la tarde fue entristeciendo. ("La Recoleta")

Y con las sombras:

> En la alcoba vacía
> la noche ajusticiará los espejos. ("Campos atardecidos")

El último resplandor de la tarde, en oposición al amanecer, es el temor de que se desvanezcan al mismo tiempo el sueño y el soñador:

> Nos duele sostener esa luz tirante y distinta
> esa luz tan sin causa
> que es una alucinación que impone a la vida
> nuestro unánime miedo de la sombra
> y que se desbarata y cesa de golpe
> al advertir nosotros su falsía,
> como la validez de un sueño caduca
> cuando el soñador advierte que duerme. ("Resplandor")

Como vemos ya en estos ejemplos, el *flâneur* alterna el paseo con la meditación filosófica. Este yo metafísico busca, además del espacio propio del caminar, las calles, otros espacios sosegados, como las plazas, los patios, el cementerio:

> ¡Qué bien se ve la tarde
> desde el frágil sosiego de los bancos!
> . . . . . .
> Y la honda plaza igualadora de almas
> ábrese como pecho generoso ("La plaza San Martín").

El otro espacio abierto está dentro de la casa y se hace puente vertical entre el hombre y Dios, en tanto que horizontalmente se identifica con otro absoluto que es la pampa:

> El patio es la ventana
> por donde Dios mira las almas.
> El patio es el declive
> por el cual se derrama el cielo en la casa. ("Un patio")

Los patios

[...] están cimentados
en las dos cosas más primordiales que existen:
en la tierra y el cielo. [18] ("Cercanías")

Son el sitio de la revelación, de la visión que quiebra el espacio súbitamente. En un patiecito de la calle Sarandí, especifica el sujeto textual, "he mirado la Pampa". [19] La minucia de la mención de la calle prepara al lector, depone su incredulidad para afrontar la desmesura de la experiencia. La música desencadena el hecho:

Estaba acurrucada
en lo profundo de una brusca guitarra. [20] ("La guitarra")

La enumeración anafórica yuxtapone fragmentarias imágenes actuales, metafísicas e históricas:

Vi muchas brazadas de cielo
sobre un manojito de pasto.
.....
Vi el campo donde cabe
Dios sin haber de inclinarse,
vi el único lugar de la tierra
donde puede caminar Dios a sus anchas.
Vi la pampa cansada
que antes horrorizaron los malones ("La guitarra").

Otra ciudad, la de los muertos, tienta al paseante. Una urbe que copia de la otra veredas, arquitectura, ésta "sin rodeos", "y las plazuelas donde hay frescura de patios". El sujeto nos advierte el engaño de creer que la quietud, la vida apacible es el no-ser. Lo raro es para el *flâneur* que dejemos de ser:

milagro incomprensible, inaudito
aunque su presunta repetición abarque con grave horror la
existencia ("La Recoleta").

---

18. Los dos versos anteriores son: "Los patios agarenos/ llenos de ancestralidad y eficacia". Cfr.: "Siempre campea un patio en el costado [...] que está lleno de patricialidad y de primitiva eficacia, pues está cimentado en las dos cosas más primordiales que existen: en la tierra y en el cielo" (*Inquisiciones*, ob. cit., p. 82).

19. Cfr.: "[...] cuyos ejemplares y símbolos (de la poesía porteña) fueron siempre el patio y la pampa, arquetipos de rectitud", *El tamaño de mi esperanza*, ob. cit., p. 59.

20. Cfr.: "Porque Buenos Aires es hondo, y nunca, en la desilusión o el penar, me abandoné a sus calles sin recibir inesperado consuelo, ya de sentir irrealidad, *ya de guitarras desde el fondo de un patio*, ya de roce de vidas" (*Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955, pp. 29-30. (La bastardilla es nuestra.)

El *flâneur* se aleja a tal punto de lo habitual que considera "presunta" la repetición del morir.

Otra experiencia metafísica se relata en "Amanecer", donde este yo construye su objeto teórico: la posibilidad de que el mundo desaparezca cuando pocos velan. Con un discurso extremadamente racional el sujeto expone su hipótesis:

> Si están ajenas de sustancia las cosas
> y si esta numerosa urbe de Buenos Aires
> . . . . . .
> no es más que un sueño
> que logran en común alquimia las ánimas,
> hay un instante
> en que peligra desaforadamente su ser
> y es el instante estremecido del alba
> cuando el dormir derriba los pensares
> y solo algunos trasnochadores albergan
> cenicienta y apenas bosquejada
> la visión de las calles
> que definirán después con los otros.
> ¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
> está en peligro de quebranto
> reducido con angustia forzosa
> a la estrechez de pocas almas que piensan,
> hora en que le sería fácil a Dios
> matar del todo la amortiguada existencia!

El yo se inserta luego como personaje de esta aventura (puramente mental) ubicándola en un tiempo y un espacio:

> y con algún remordimiento
> de mi complicidad en la resurrección cotidiana
> solicito mi casa. ("Amanecer")

Una hora también "turbia", entre la luz y la sombra, se ha salido del quicio de la rutina para transformarse, en oposición al crepúsculo, en la hora del renacimiento, en el ingreso a la realidad diaria. La especulación idealista cobra entonces un primer plano en el yo cogitante, amenazado cuando las sombras relegan a un fondo indiferenciado la realidad externa de la que se apropia y entraña.

Dentro de esta misma concepción filosófica ("de Schopenhauer y de Berkeley / que arbitra ser la vida / un ejercicio pertinaz de la mente, / un populoso ensueño colectivo") se halla "Remordimiento por cualquier defunción", donde "el muerto, ubicuamente ajeno / no es sino la perdición y ausencia del mundo". Quienes le sobreviven se apresuran a repartirse sus días y sus noches, toda su experiencia vital y racional, quizá para no restarle ser a ese ensueño colectivo.

Otras veces el yo filosófico, despersonalizado en una voz, se remonta desde una escena aparentemente costumbrista a la esencialización de un mito universal, como en "El truco". El tiempo se detiene en la mesa del juego y las barajas se combinan en bazas que reiteran en el presente idénticas bazas del pasado. Las vidas personales se suspenden en el juego; los jugadores viven a través de los naipes y el eterno retorno posibilita la anulación del tiempo histórico.

El mismo yo preside "Final de año", donde desde una perspectiva personalizada se refuta también el tiempo.

Además del yo filosófico, en el *flâneur* converge también el yo histórico. Si en "La Recoleta" intenta refutar el no-ser "porque sólo el vivir existe", al penetrar en la "Sala vacía" la experiencia retrotraerá al yo histórico al pasado. Los espacios abiertos atraen al yo filosófico en tanto que los cerrados (la sala familiar, las lápidas de los ancestros) convocan al yo histórico. Si el *flâneur* debía de realizar un movimiento centrífugo para colmar su vacuidad, en los ámbitos clausurados el *flâneur* se remonta anacrónicamente por los laberintos del tiempo. Si la *flânerie* se produce en un espacio que le es entrañable, familiar, también el viaje retrospectivo se realizará a partir de los héroes de su linaje. Como el paseante prefería el suburbio porque linda con la llanura, el yo histórico lo remitirá a través de las figuras de sus abuelos a la frontera, que también fue orilla de la civilización. El *ocaso* de la frontera fue decisivo para el cambio histórico que Borges no acepta: el inmigrante que venía a llenar el espacio vacío del desierto. Así como la división que hace el *flâneur* de Buenos Aires proscribe el centro y el puerto, también en la *flânerie* histórica se detendrá en el culto al valor e ignorará las tematizaciones posibles de la política inmigratoria. Estas preferencias y rechazos lo acercan a los escritores del 80 con quienes quiso sentirse identificado. Eduardo Gutiérrez en sus folletines había asentado las bases del culto del coraje que Borges se encargará de trasladar a un plano mítico.

En "Sala vacía" precisamente une y opone el espacio interior con el exterior que lo agrede, contrasta "la actualidad convincente y sanguínea" con el tiempo detenido de la sala familiar. [21]

21. La sala se describe con elementos que la ubican en el siglo XIX: muebles de caoba, brocados, daguerrotipos, tertulia, aniversarios borrosos y butacas seniles y un espacio poblado de fantasmas: "su casi-voz angustiosa/ corre detrás de nuestras almas/ con más de medio siglo de atraso". Emir Rodríguez Monegal describe el departamento en que vivían Borges y su madre durante sus últimos años, en la calle Maipú, y el living tiene curiosamente semejanzas con esta sala. Es igualmente anacrónico: "Por dentro un *living-room* bastante espacioso estaba lleno de muebles del siglo XIX, en la parte correspondiente al comedor, mesas y sillas sólidas, un aparador con algunas piezas de plata; contra la única y amplia ventana, había un pequeño sofá y dos sillas [...] la caoba relucía, las sillas y el sofá, recubiertos de cuero, parecían nuevos a pesar de que forma y color fueran anticuados. Casi todas las piezas eran recuerdos de familia que [...] certificaban su vínculo con otras épocas más holgadas. En las paredes algunos daguerrotipos ilustraban el museo familiar [...] El departamento parecía hecho de una sustancia inmune al tiempo. Era un espacio mágico,

La misma sala sirve de marco para que surja el fantasma de Rosas. Así, a través de una figura clave para la ciudad, la historia familiar entronca con la patria. [22] Espectro cuyo nombre evoca muerte y sangre, fue en vida quien dividió las familias, la ciudad, el país. Constreñido entre el odio y la alabanza, el sujeto de la enunciación propone un olvido que él mismo rompe.

Entre "Sala vacía" y "Rosas" [23] ubica "Inscripción sepulcral", con la siguiente dedicatoria: "Para el coronel don Isidoro Suárez, mi bisabuelo". El adjetivo posesivo hace corresponder al sujeto de la enunciación con el autor empírico. El héroe de la patria pertenece al clan familiar y cronológicamente se sitúa en las luchas por la Independencia. Si para Rosas se proponía el olvido, con los guerreros moralizantes la actitud propuesta es la inversa, traerlos a la memoria.

Otra "Inscripción sepulcral" reincide en el pacto autobiográfico. [24] Está dedicada al abuelo, el coronel don Francisco Borges y continúa la difusión de sombras familiares heroicas. Cronológicamente corresponde a la conquista del desierto, a la guerra con el Paraguay y el coronel muere por Buenos Aires en el bando mitrista cuando la lucha por la Federalización. [25]

---

un *omphalós*, el ombligo o centro de un mundo privado y místico" (*Borges. Una biografía literaria*, ob. cit., pp. 428-429). Podemos deducir entonces que Borges no necesitaba anacronizar este espacio, como hacía con la ciudad, porque la sala familiar era anacrónica.

22. Rosas pertenecía también a su familia. E igualmente los coroneles Isidoro Suárez y Francisco Borges. RICARDO PIGLIA, hablando de la mitificación que hace Borges con sus ancestros, dice: "Los antepasados, los mayores, son los héroes, los guerreros que han hecho la historia. Cadena de nombres gloriosos, la familia que aparece como productora de héroes, en realidad es la que hace la historia [...] La historia argentina es una historia familiar y esta proximidad asegura una herencia épica y da derechos sobre el pasado" (en "Ideología y ficción en Borges", en ANA MARÍA BARRENECHEA y otros, *Borges y la crítica*, Buenos Aires, CEAL, 1981, pp. 90-91). Así en 1971 pudo Borges, aboliendo el tiempo postular: "[...] hará tres o cuatro generaciones que dejé de ser hacendado, cuando Rosas, primo de mis abuelos, les confiscó las tierras que aún guardan los nombres de mi sangre" (*La Razón*, 26 de mayo de 1971, p. 9). En "La noche cíclica" surge el tema ya mitificado de su estirpe: "... esta vana madeja/ De calles que repiten los pretéritos nombres/ De mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez.../ Nombres en que retumban (ya secretas) las dianas,/ Las repúblicas, los caballos y las mañanas,/ Las felices victorias, las muertes militares" (JORGE LUIS BORGES, *Obra poética*, Madrid, Alianza-Emecé, 1960, p. 126).

23. La figura de Rosas producirá en el Borges juvenil cierta atracción ambivalente, como una seducción de la barbarie. Opinaba del caudillo de este modo: "Nuestro mejor varón sigue siendo don Juan Manuel: gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre de saberse vivir, pero incapaz de erigir algo espiritual, y tiranizado al fin más que nadie por su propia tiranía y su oficinismo" (*El tamaño de mi esperanza*, ob. cit., p. 8). Pero este juicio, muy reiterado por el Borges de esta época, cambiará totalmente en la madurez borgeana, cuando la figura de Rosas encarne para él la barbarie que en un eterno retorno se corporizó para él en este siglo: "Diríase que el triste destino de Buenos Aires —conste que soy porteño— es engendrar cada cien años un tirano cobarde, del cual luego nos tienen que salvar las provincias" (*La Razón*, 26 de mayo de 1971, p. 9).

24. En sentido lato, basándonos en PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

25. Este poema fue suprimido en la edición de Losada de 1943 y algunos versos se incorporan a otro poema añadido a la 2ª edición de *Luna de enfrente*, en la misma edición

Borges, limitado a sus tareas de escritor, resiente la falta del yo activo que caracteriza a nuestros literatos hasta el 80.[26] Los del 80 escribían además de ser políticos o militares o médicos o diplomáticos. Había una vida profesional complementada por la reflexión y las letras. En este siglo recién vamos a encontrarnos con el escritor puro. En el caso de Borges, que desea asimilarse a la generación del 80, la ausencia de una faceta no literaria le hace trasladar ese vacío de su yo a la casta familiar (guerrero-hacendados) y proyecta mitificada una ascendencia que lo reubica, como en el caso del 80, dentro de un endogrupo patricio.

La función metapoética está desde un principio presente en la obra borgeana. El autor asume su yo poético que es el responsable de convertir al referente en objeto textual, de literaturizar la experiencia del *flâneur*, Las cosas inmediatas que existen en tanto exista la mente que las piensa cobran entonces realidad verdadera en la obra literaria. Superan el tiempo en la fijación como poemas.

En "Vanilocuencia" el objeto textual lo constituye precisamente ese proceso de extrañar en palabras una ciudad[27] que el *flâneur* ha entrañado ("y literaturicé en la hondura del alma / la viacrucis inmóvil / de la calle

---

de 1943, donde se repite dos veces la fecha de la muerte del héroe, pero sólo se sugiere la actitud final suicida en el campo de batalla, la que no se mencionaba en la primera versión: "El día 28 de noviembre de 1874,/ para que te viera la muerte,/ montabas un caballo plateado/ y te envolviste en un poncho blanco". También se lo relaciona con "la pampa de Catriel y Martín Fierro", literaturizando la figura. Borges explicita el suicidio indirecto en una entrevista que le hizo Victoria Ocampo (*Diálogo con Borges*, Buenos Aires, Sur, 1969, p. 14), siguiendo de cerca el relato de Eduardo Gutiérrez (*Croquis y siluetas militares*, Buenos Aires, Hachette, 1956, p. 83). En el soneto "Alusión a la muerte del Coronel Francisco Borges", de *El otro, el mismo* (*Obra poética* ya citada, p. 177), se reelabora el tema, aprovechándoselo para encarnar una idea clave de la poética borgeana: "Yo he sospechado que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: es el momento en que el hombre sabe quién es" (*Evaristo Carriego*, ob. cit., p. 130). El soneto se ciñe a ese momento de totalidad (ha desaparecido la dedicatoria donde el autor ostentaba su parentesco) y el tema se universaliza: "Lo dejo en el caballo, en esa hora/ Crepuscular en que buscó la muerte;/ Que de todas las horas de su suerte/ Esta perdure, amarga y vencedora".

26. Oliverio Girondo también reconoce, aunque de modo humorístico, el vacío de otra actividad además de la literaria, cuando en la *Exposición de la actual poesía argentina* (1922-1926), de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, a un pedido de biografía responde: "Me pide usted algo que no tengo: una biografía compacta y precipitada, la que no soy capaz de escribir: sería demasiado deshilvanada y lenta. Atribúyame Ud. la de mi bisabuelo Arenales o la del cotudo que lo asistía; invente la vida más chata y más inútil y adjudíquemela sin remordimientos... Cualquier cosa... menos forzarme a reconocer que soy un hombre sin historia..." (citado en *Homenaje a Girondo* [Organización, introducciones y notas de Jorge Schwartz], Buenos Aires, Corregidor, 1987, p. 142). En una posición desmitificante Girondo asume una actitud opuesta a la de Borges.

27. Cfr.: "¡Qué lindo ser habitadores de una ciudad que haya sido comentada por un gran verso! [...] Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz mientras algún símbolo no lo pueble. La provincia sí está poblada [...] La ciudad sigue a la espera de una poetización" (*El tamaño de mi esperanza*, ob. cit., pp. 143-144).

sufrida", dice en "Arrabal"). Rescatarla de la vida para el verso es tarea similar a la del guerrero antepasado:

> ... clavar con dolor un claro verso
> de pie como una lanza sobre el tiempo.

El yo lírico de Borges, amante de la quietud, del referente anacrónico y arquetípico, lo fija en la inmutabilidad del verso, en proceso opuesto al de Oliverio Girondo (el poeta más vanguardista de su generación) en el que el objeto textual es aprehendido siempre en plena mutación metafórica.

Asimismo en "Forjadura" expresa la difícil tarea poética, comparable a trabajar los metales. La realiza el *flâneur* que va "palpando / por las noches hendidas / los versos venideros".

Entre el referente y el objeto textual el salto metafórico implica una esencialización:

> Hacia los cuatro puntos cardinales
> se van desplegando como banderas las calles:
> ojalá en mis versos enhiestos
> vuelen esas banderas. ("Las calles")

La desiderativa implica la extensión geográfica de los puntos cardinales y la elevación simbólica de la bandera por la patria.

Borges busca confundir la experiencia vital del *flâneur* con lo producido literariamente o simplemente mediatiza la vivencia con la metáfora que remite el plano literario. Así, en su metapoética, realidad y literatura se interfieren.

El yo poético pasea por una realidad que ya prefigura como literaria:

> Y he copiado andanzas de antaño
> como quien practica un verso olvidado ("La vuelta").

> Quizá esa hora única
> aventajaba con prestigio la calle
> dándole privilegios de ternura
> haciéndola real como una leyenda o un verso ("Calle desconocida").

> Se abre la verja del jardín
> con esa presteza incondicional de las páginas
> que una frecuente devoción manosea. ("Llaneza")

Borges tiene en cuenta simpre al lector, a quien considera como su igual. A veces, cuando el objeto textual parece demasiado sutil o acaso

intransferible, apela a su competencia textual. Así la inefabilidad de un recuerdo amoroso es obviado por la complicidad receptiva:

> ¿A qué apilar altos alardes verbales,
> decoro de sentencias y de imágenes,
> para decirte lo que sabes?
> También tú junto a la esperanza viviste
> y hubo en ti dicha dolorosa, desolación de ausencia y gloria inconstante
> y certidumbre venturosa entre dudas
> y amartelada gustación de otra alma.
> Quiero que ante esta flor y esa palabra
> nos reconozcamos iguales
> como ante una común música patria. ("Caña de ámbar")

Se da también por supuesto que la igualdad social y cultural del lector le permitirá captar lo que connota la inclusión de nombres y autores célebres, poetas o filósofos, en el texto poemático (Manrique y Fray Luis de Granada en "La Recoleta" o Schopenhauer y Berkeley en "Amanecer"). Se presupone asimismo que el lector pueda adherir a la tácita intertextualidad de algunos poemas (como el diálogo con el Lugones del "Salmo pluvial" en "Barrio reconquistado").[28]

—*—*—

28. Borges, como buen vanguardista, carecía de afán comercial y sabía que aún no había marcado para su libro. El padre, hombre de posición económica desahogada, le había pagado la edición de *Fervor*. A Borges, en vísperas de un viaje a Europa y quizá amedrentado por su timidez, no se le ocurre mejor modo de distribuir su obra que llevarle 50 ó 100 ejemplares a Bianchi, en las oficinas de *Nosotros*, para que los distribuyera gratuita y anónimamente en los bolsillos de los abrigos colgados en el guardarropas. Como vemos, un modo de apelar a un público de pares, los escritores que acudían a la revista. El lector empírico no coincidió del todo en esta época con el lector modelo que Borges esperaba. El mismo lo atestigua, aunque exagerando humorísticamente los alcances de la recepción: "[...] se me abalanzaron dos o tres críticos y me asestaron sofisterías y malquerencias de las que asombran por lo torpe. Uno me trató de retrógrado; otro, embusteramente apiadado, me señaló barrios más pintorescos que los que me cupieron en suerte y me recomendó el tranvía 56 que va a los Patricios, en lugar del 96 que va a Urquiza; unos me agredían en nombre do los rascacielos; otros, en el de los rancheríos de latas. Tales esfuerzos de incomprensión (que al describir aquí he debido atenuar, para que no parezcan inverosímiles) [...]" *(El tamaño de mi esperanza*, ob. cit., pp. 145-146). No toda la recepción siguió en este tono. En el primer número de *Inicial*, Roberto A. Ortelli publica una reseña, "Dos poetas de la nueva generación", donde alaba el acierto de unir vanguardia y emoción, aunque lamenta la inclusión de poemas de tipo anecdótico entre los más ultraístas. Destaca que Borges no cree en la inspiración y espontaneidad, "cosa muy elogiable que le hace perfeccionar su obra constantemente, convencido en su intimidad de lo inasible de la perfección absoluta" (octubre de 1923, p. 63). Rafael de Diego ataca, en cambio, desde *Nosotros*, en actitud tradicionalista, pero reconociendo que "acaso no seamos nosotros los mejor indicados para señalar sus deslices" (número 173, octubre de 1923, p. 216). Fueron Luis Emilio Soto e Ildefonso Pereda Valdés quienes hicieron hincapié en la original visión porteña de *Fervor*. El primero, en *Proa*, afirma: "La concepción de la ciudad [...] en cuanto a su modalidad estética no guarda semejanzas con la de ningún otro libro" (número 1, agosto de 1924, p. 16); y Pereda Valdés: "Su amor es mayor por el Buenos Aires que fue que por el Buenos Aires que es" (*Nosotros*, 200-201, enero-febrero de 1926, p. 107). Según el relato materno, cuando Borges

El sujeto textual que coincide más de una vez con el autor empírico, [29] al mismo tiempo que se pluraliza en distintos egos, [30] trasluce un sujeto residual común a todos. Un sujeto anhelante de quietud, de sosiego, de remansamiento (son innumerables las reiteraciones semémicas de este concepto) que será tentado con pulsiones tanáticas continuamente. Así puede verificarse ya desde los títulos de poemas como "La Recoleta", "Remordimiento por cualquier defunción", dos veces "Inscripción sepulcral", una "Inscripción en cualquier sepulcro". Incluso la ciudad despoblada del rostro y del cuerpo humano (a excepción de una niña), y desprovista del ajetreo e inquietud del centro y del puerto, tiende a ser una réplica de necrópolis con casas repetidas, casi iguales como panteones silenciosos, como "candelabros / donde arden con aislada llama las vidas".

Este impulso de muerte es el que lleva al yo en "La Recoleta", "junto al propio lugar donde han de enterrarme" a tratar de convencerse de que "sólo el vivir existe".

Sin embargo, esta falta de vida, de pasión, la advertimos en los poemas amorosos (pese a que hay una novia del autor empírico invocada en una dedicatoria por su propio nombre y apellido), donde la mujer es una ausencia, un recuerdo, siempre incorpórea y tan desrealizada como la misma ciudad. [31]

---

llega a Madrid encuentra a Gómez de la Serna, Enrique Díez Canedo y Alfonso Reyes entusiasmados con *Fervor*. Gómez de la Serna le consagra un artículo en la *Revista de Occidente* que se conoce en Buenos Aires antes del regreso de Borges. La madre concluye: "... quand Georgie revint son livre était lancé" (*L'Herne*, número dedicado a Jorge Luis Borges [1964], p. 9). El espaldarazo inicial, como pasará con el definitivo, le viene a Borges de Europa. Como sucede en el casod de Girondo, la crítica europea actúa como mediatizadora entre la novísima producción vanguardista y la cultura hegemónica nacional.

29. Esta intromisión declarada de lo autobiográfico en el texto poético muestra cuánto camino recorrido había ya entre el joven ultraísta que abominaba de todo confesionalismo gárrulo y el que va a postular que "toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vilumbre de él" (*El tamaño de mi esperanza*, ob. cit., p. 146).

30. Explicando a María Esther Vázquez de dónde le venía el horror por los espejos, Borges recuerda que en su cuarto de niño había un ropero de tres cuerpos con espejos: "Antes de dormir yo abría repetidamente los ojos para ver si las imágenes en los tres espejos seguían siendo fieles a lo que yo creía mi imagen o si habían empezado a modificarse rápidamente y de un modo alarmante. A eso se agregó la idea de la pluralidad del yo, de que el yo es cambiante, de que somos el mismo y somos otros; eso lo he aplicado muchas veces" (*Borges: Imágenes, memorias, diálogos*, Caracas, Monte Avila, 1977, pp. 52-53). Es notorio que Borges, primer y advertido lector de su obra, señale ya esta pluralidad de egos de su yo autoral.

31. Esto concuerda con lo que contesta sobre Concepción Guerrero, su novia de esa época, a una pregunta de Jean de Milleret: "No, creo que yo estaba enamorado de una imagen que había creado. Como era una persona sin gran cultura, no existía la posibilidad de diálogo. Y siempre se necesita un poco de diálogo ¿no es cierto?" (*Entrevistas con Jorge Luis Borges*, ob. cit., p. 32). Esta respuesta da la pauta de que la ausencia del objeto amoroso no responde a condiciones físicas (tiempo o espacio) sino a una incapacidad de entrañamiento de la mujer real.

Reconocemos en los poemas de amor las voces de poetas clásicos reemplazando la del yo enamorado. Y subrepticiamente se desliza el afán disolutorio de la novia justo en la hora preferida: "Tardes que fueron nichos de tu imagen" ("Ausencia").

Los humildes jugadores de truco, fantasmagóricos, irreales han sido desplazados de la vida y "amuletos de cartón pintado / conjuran en placentero exorcismo / la maciza realidad primordial / de goce y sufrimiento carnales".

El clausuramiento del sujeto que no logra salir de sí mismo es el motor de esta ansia de anegarse en un tiempo y espacio que se anulan, de encarnar "la grande fatiga, la sed de no ser de todo cuanto en esta tierra poluta vibra, y sufriendo vive" ("Llamarada").

Esta negación vital le sirve para escapar a un pasado donde luchas y pasiones han sido cubiertas por el tiempo y el olvido. Se inscribe retrospectivamente en el siglo XIX a través de los héroes familiares.

La progenie proveniente de criollos y europeos de Borges lo instaura en una dicotomía de intelectuales y guerreros, y esta misma polarización facilita la pluralidad de egos del sujeto textual que ya se advierte en este primer libro programático,[32] aunque se irá haciendo más nítida en su obra posterior cuando discurra sobre el otro Borges o sobre "Borges y yo", poniendo de manifiesto, en este último caso, la función-autor señalada por Foucault.[33]

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

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

32. Este libro es programático desde su misma conformación material. Las páginas no estaban numeradas ni tenía índice, como si negara la sucesión y propiciara la simultaneidad. Todos los temas que desarrollará más tarde están presentes en él. Borges en su "Autobiografía" confirma: "Me temo que el libro fuera un budín de pasas: había demasiadas cosas allí. Y sin embargo, mirándolo ahora en perspectiva creo que nunca me aparté mucho de ese libro. Siento que todos mis textos subsiguientes sólo han desarrollado temas que estaban inicialmente allí; siento que durante toda mi vida he estado reescribiendo ese libro" (EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Borges. Una biografía literaria,* ob. cit., p. 159).

33. Véase MICHEL FOUCAULT, "¿Qué es un autor?", *Conjetural,* (4 de agosto de 1984).

EL SONETO PRIMERO DE GARCILASO COMO AFIRMACION DOCTRINARIA *

Luego de los exhaustivos escolios críticos e interpretativos, estudios sobre fuentes y análisis dedicados en este siglo a la obra de Garcilaso de la Vega [1] parece difícil añadir datos y observaciones de interés sobre ella. Nuestro propósito es modesto; se trata de proponer una relectura de las obras clásicas a partir de una consideración fenomenológico-hermenéutica no muy frecuentada por los estudiosos modernos, a menudo compenetrados de una orientación analítico-cientificista, o bien de propuestas semiológicas, pragmáticas o deconstruccionistas. Una relectura de los Sonetos de Garcilaso de la Vega a partir de un enfoque fenomenológico, completado por una indagación hermenéutica dentro de una tradición de sentido, puede reservarnos todavía crecientes sorpresas y un innegable enriquecimiento de nuestra propia comprensión del hecho literario, al liberarlo de la consideración objetivante que lo aliena de nuestro mundo propio, y a la vez de las visiones prejuiciadas por el objetivo de deconstruir los principios de una cultura.

Como ejemplo propongo tomar el Soneto Primero, texto que constituye una profesión de fe mística y a la vez una declaración doctrinaria de neta raíz plotiniana, que insume y abarca la totalidad de los sonetos, así como de la obra del poeta.

Transcribimos el texto:

Cuando me paro a contemplar mi estado
y a ver los pasos por do me ha traído,
hallo, según, por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;

más cuando del camino estó olvidado
a tanto mal no sé por do he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

---

* Trabajo presentado a las Jornadas de Homenaje a Celina Sabor de Cortazar, organizadas por la Universidad Nacional de Salta, en 1987.

1. Bastará recordar la bibliografía clásica sobre la obra de Garcilaso, acrecentada en nuestro siglo por los trabajos de Margot Arce, Dámaso Alonso, Rafael Lapesa, Alberto Blecua, Elías Rivers, y nuestra homenajeada Celina Sabor de Cortazar, entre otros aportes que testimonian continuamente el interés que despierta la obra del poeta.

Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme,
si ella quisiere, y aun sabrá querello;

que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello? [2]

Una aproximación fenomenológica al texto nos revela su enjundia introspectiva y personalizada, que continúa una tradición lírica antigua transmitida al Renacimiento español por Petrarca y Jacopo Sannazzaro. Recordemos que este soneto glosa y reformula las "razones" del soneto XV de Petrarca, [3] y tanto en uno como en otro se hace imposible aplicar la distinción autor-hablante lírico, que instituye la crítica contemporánea para otro tipo de discursos. La presencia directa de la voz autoral es característica del género lírico en la Antigüedad clásica, la lírica trovadoresca, el Dolce Stil Nuovo y la vasta familia que continúa a estas escuelas en Occidente y en América. Aún en casos en que se ficcionaliza un hablante poético, de estructura mitológica o artística, se hace visible la voluntad de restablecer su íntima relación con el hablante real, sujeto del poetizar como actividad espiritual y expresiva. Pero no es éste el caso de los Sonetos, ni en Garcilaso ni en Petrarca. En ambos la expresión aparece íntimamente asumida como discurso lírico y filosófico que suscribe plenamente el autor, y que nos remite por lo tanto a su biografía —no tanto en lo anecdótico cuanto en su dimensión espiritual— a sus lecturas, experiencia, contexto cultural y tradición literaria frecuentada.

---

2. El texto ha sido tomado de la edición de Tomás Navarro Tomás, Madrid, Clásicos Castellanos, 1963.

3. Transcribimos el texto del Soneto XV de Petrarca, 1ª parte del *Canzoniere:*

Io mi rivolgo in dietro a ciascun passo
col corpo stanco ch'a gran pena porto,
e prendo allor del vostro aere conforto
che'l fa gir oltra, dicendo —Oime lasso—!

Poi ripensando al dolce ben ch'io lasso
al camin lungo et al mio viver corto,
fermo le piante sbigottito e smorto,
e gli occhi in terra lagrimando abasso.

Talor m'assale in mezzo a'tristi pianti
un dubbio: come posson queste membra
da lo spirito lor viver lontane?

Ma rispondemi Amor: —Non ti rimembra
che questo e privilegio de gli amanti,
sciotti da tutte qualitate umane?

(*Poesía Completa, El Cancionero.* I. Ed. bilingüe. Madrid, Rio Nuevo, 1976).

La segunda nota que nos llama la atención en el texto es su estructura discursiva, que relega la encarnación imaginaria, aunque como veremos esa encarnación aparezca aludida en forma indirecta y pronominal. En compensación, es grande la fuerza otorgada al discurso mismo, cuyas "razones" nos conducen al campo filosófico hermético propio del humanismo. Incluso la colocación del soneto al comienzo de una serie certifica su carácter doctrinario abarcador, que la suma de los Sonetos despliega e ilustra.

El texto convoca de inmediato a una lectura hermenéutica, más atenta a la "lingüisticidad" que a las figuras o imágenes. Y es aquí donde se pone a prueba nuestra frecuentación de una corriente de sentido, nuestra capacidad de inscribir el texto en la tradición o "economía de conjunto" que le es propia, incluidos códigos y subcódigos específicos, así como la existencia de un "círculo hermenéutico" que sin cerrar las valencias semánticas del discurso lo limita en parte y le otorga significaciones más precisas. La lectura ejercida dentro de tal esfera hermenéutica se contrapone pues a la infinita semiosis que al pretender abrir el texto lo despoja de sentido, de voluntad intersubjetiva y comunicativa.

Recordemos que el soneto es "razón de amor"; las suyas son las razones de la filosofía del amor, de antigua estirpe, expuesta en los diálogos platónicos y reelaborada en el siglo III por Plotino, filosofía que constituye el fondo doctrinal de los grupos místicos y espirituales que en la Edad Media y el Renacimiento presiden el surgimiento de la poesía lírica moderna de Occidente. Veamos a la luz del Soneto la explicitación propuesta.

Las dos cuartetas, como es frecuente en el género, exponen y preparan el planteo que alcanza, en los tercetos, su resolución y exaltación dramática. Ellas nos enfrentan a una serie de voces que son familiares a una corriente de pensamiento y práctica mística, como *estado*, *pasos*, *camino*, *perderse*, *llegar*, que conforman metafóricamente el *itinerario* del poeta-místico. Críticamente el poeta se refiere a una instancia secreta y necesaria, el paso peligroso que en expresión de Joseph Campbell podríamos señalar como "cruce del umbral"; esa salida a lo abierto, desafiante, que el humanismo propone como verdadera iniciación y liberación de la tutela dogmática. Garcilaso lo expresa en forma velada, refiriéndose al *mayor mal* que pudo sobrevenirle en esos "pasos perdidos" de su aventura. Si esto puede ser leído como signo de regreso a la "buena senda", también puede leerse entre líneas como afirmación de fe mística, en igual dirección de las declaraciones de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. La vía místico-poética es la vía de la libertad, del desarrollo pleno de la personalidad y la experiencia; también la vía de la encarnación del arte poético en la palabra. Los versos quinto y sexto completan esta idea de la aventura.

La profesión de fe de Garcilaso, reiterada en tantas páginas suyas (*"En esto estoy y estaré siempre puesto"*) se refuerza en los versos séptimo y

octavo: su "cuidado" es decir la unitaria convergencia de su sensibilidad, intelecto y voluntad en la dirección asumida, se halla íntimamente unido a su vida y sólo con ella ha de concluir;

> Sé que me acabo y más he yo sentido
> ver acabar conmigo mi *cuidado*

Los versos van encadenando sutilmente los vocablos y los conceptos, en la forma específica del género. Así el verso noveno retoma la voz *acabar* (finir, morir) de los dos versos anteriores, pero para iniciar ahora otro *excursus*, en el que aparece un elemento nuevo. De la esfera subjetiva del yo, que rige las dos cuartetas, se pasa a un otro, designado por dos voces pronominales: *quien* y *ella*.

> Yo acabaré que me entregué sin *arte*
> *a quien* sabrá perderme y acabarme

Retomemos ante todo la estrofa anterior, para profundizar en un concepto, el *cuidado* que en cierto modo se contrapone con el *arte*. Ambos se refieren a la actitud y compromiso del poeta, pero apuntan a dos aspectos de la vida interior y asimismo del poetizar. El *cuidado* se presenta como el equivalente del Amor, eje de la actitud espiritual humanista; sólo será abandonado en la muerte, si ella lo exige. En tanto el *arte* —cuya mención nos conduce a restituir la acepción de técnica o disciplina para lograr un objetivo— ha sido dejado de lado: "yo acabaré que me entregué sin arte". Continuando nuestra lectura global, podemos ver en ello una confirmación del rumbo libre y espiritual del humanismo, refractario a la disciplina eclesiástica, así como a la coerción de la letra.

Pero, ¿quién es ese alguien a quien el poeta entrega vida y muerte? Es solamente *ella*, innominada y apenas aludida, cuya presencia flota sobre la poesía de Garcilaso como también sobre el *Canzoniere* de Petrarca. Su poder, luz de inteligencia, consustanciación con la Belleza, podría llevarnos a entender una hipérbole amorosa inspirada por una mujer concreta. Pero la compulsa de la tradición filosófico-literaria frecuentada por el autor, y así reinterpretada en su tiempo —sabemos que Lope de Vega hizo una glosa de este soneto en sus *Rimas sacras*— nos lleva en otra dirección, corroborada en el caso de Petrarca por la inclusión final en sus sonetos de un poema dedicado expresamente a la Virgen.

Garcilaso asienta su entrega y su aceptación de la muerte, más aún la pide:

> si *ella* quisiere, y aun sabrá querello

acompañando esta insinuación con razones que contrastan la voluntad humana y la divina, siendo la Virgen de tal esencia, como lo vive el humanismo:

> que pues mi voluntad puede matarme
> la suya, que no es tanto de mi parte,
> pudiendo, que hará sino hacello?

Al completarse sutilmente el concepto, quedan equilibradas, como es típico del género, las fuerzas en juego: la libertad impulsora de la aventura místico-poética, y la fe, que es entrega de vida y muerte a la Virgen, encarnación de la Divina Providencia. El último verso, con su interrogación, entraña una petición velada que refuerza la insinuación del verso once:

> 11 si ella quisiere, y aún sabrá querello
>
> .....
>
> 14 pudiendo, que hará sino hacello?

donde el querer y el poder se entrelazan como sustentación del obrar supremo en el destino humano.

Héctor A. Ciocchini[4] ha señalado atinadamente la unidad global de los sonetos con las demás expresiones poéticas de Garcilaso —las églogas, canciones y elegías— considerando al conjunto como una totalidad novelística en la que se combinan los pasos de su vida personal con el fondo mitológico recreado a la luz de la óptica renacentista. Coincidiendo con esta postulación, nos permitiríamos subrayar el carácter doctrinario y espiritual de la aventura expuesta, y por lo tanto su íntima relación con el tejido mítico invocado. De modo análogo otros géneros antiguos y modernos desde los acertijos y diálogos del antiguo Egipto hasta la poesía cortés medieval, o desde las fábulas de Teócrito hasta la égloga renacentista, pasando por una compleja tradición filosófico-literaria, recrean y pluralizan el legado de los viejos misterios y ritos de iniciación, al que acompaña la doctrina del Amor, expuesta por Platón en el siglo IV A.C. y reformulada por Plotino en el siglo III.

Han sido los poetas, esos teólogos naturales de que hablaba Vico, quienes han desplegado esa doctrina abierta y reconciliadora, por una vía marginal, siempre negada o relegada por la teología dogmática.

---

4. Véase Héctor A. Ciocchini, "Garcilaso, poeta europeo", en *Cuadernos del Sur*, Nº 11. En otro de sus trabajos comenta el autor el "Soneto V" y la "Egloga Tercera" de Garcilaso a la luz de la emblemática tradicional. Véase Héctor A. Ciocchini, "Una hipótesis de simbología figurada en dos obras de Garcilaso", en *Revista de Filología Española*, tomo XLIX (1968), pp. 329-334.

Recobrada con sentido hermenéutico por Dante y los "fieles de amor", esa doctrina esplende a partir de la Academia Florentina en el siglo XV y nutre un vasto tramo de la cultura occidental europea, generando frutos americanos de gran fuerza original como lo son las poéticas de Leopoldo Marechal y José Lezama Lima.

Es tesis principal de tal doctrina la dignidad del sujeto humano, su condición divina, su posibilidad de transformarse, por el Amor, en lo Amado. Centro y símbolo de esa filosofía del amor en los siglos cristianos es la Virgen, la *Theotokos* que reúne en sí los valores de la vida y de la pureza, de la maternidad y la virginidad representadas emblemáticamente en los colores de la *rosa* y la *azucena* ("En tanto que de rosa y azucena...")

Siendo ella luz y Puerta del Cielo, significa para los humanistas la real y concreta generación del Intelecto de Amor, luz y fuego transformador que posibilita el ingreso en un nuevo *estado*.

Contraria a una mística negativa,[5] la doctrina del Amor revalida el camino estético como vía de conocimiento; afirma el rumbo de las artes liberales; la libre interpretación del texto literario. Por ello se ha señalado cierta orientación erasmiana, cripto-reformista, en los poetas españoles de los siglos XVI y XVII.

Dentro de esta corriente el cultivo de determinadas formas adquiere visos altamente significativos. Así por ejemplo el *soneto (sonetto, sonnet, son)* surgido como corolario de una refinada práctica expresiva que incluye la creación de tercetos, sextinas, couples o coblas, y otras combinaciones versificadas y rimadas, de gran contenido doctrinario, como lo ha señalado ejemplarmente Karl Vossler.[6] En ese florilegio romance de plural oriundez helenística, árabe y latina, se perfila el soneto como forma íntimamente ligada a la exposición de la filosofía del amor; su estructura, dinamismo interno, y forma elocutiva propia, responden al doble impulso lírico-filosófico propio del místico doctrinario, quien comunica sus razones poéticas valiéndose de un instrumento elaborado por excelencia para tal finalidad.

Es lección de la exégesis bíblica el prestar atención al género, redescubriendo los nexos genéticos de forma y mensaje dentro de una determinada tradición; esta puede ser explorada, asimismo, a partir de sus múl-

5. La distinción entre una mística imaginaria, poética, y una mística negativa, la vemos perfectamente señalada en el trabajo de Miriama Widakowick Weyland "Meister Eckhart y San Juan de la Cruz: dos místicas apofánticas", en Revista *Humboldt*, Nº 19.

6. Para el origen del soneto sigue siendo de gran interés a nuestro juicio el estudio de Karl Vossler, que señala al soneto como forma netamente latina entroncada con los juegos de la métrica y la rima, de sentido iniciático y religioso, propios de las escuelas trovadorescas. Véase VOSSLER: *Formas poéticas de los pueblos romances*, versión española, Buenos Aires, Losada, 1946.

tiples expositores filosóficos y poéticos. En primer término el contexto del propio autor, quien reafirma y certifica su adhesión a los arquetipos platónicos y a la reminiscencia espiritual en otros momentos de su obra:

> Escrito está en mi alma vuestro gesto
> Y cuanto yo escrebir de vos deseo
> Vos sola lo escribistes, yo lo leo... (Soneto V)

donde aparece claramente definida la escritura como acto espiritual, en sí mismo filosófico, destinado a generar la anamnesis o reconocimiento de los arquetipos primordiales, cuya marca es innata en el hombre. La vastedad del *Logos* o universo inteligible y su preexistencia al intelecto humano es reafirmada en muchas páginas de Garcilaso y debe ser considerada como fundamento de su decir:

> que de tan bien lo que no entiendo creo
> tomando ya la fe por supuesto

Dentro de esta afirmación doctrinaria cabe restituir su pleno valor a la compulsa mitológica, que dista de ser en el humanismo —y en todo momento creador— un *ornatus* de la expresión. Las fábulas de Apolo y Dafne, Ero y Leandro, Orfeo y Eurídice, recreadas o aludidas por vasta progenie artística, recobran su sentido religioso en una lectura humanística que tanto pudo ser la del siglo XVI como la nuestra. Se hace así comprensible el relacionamiento simbólico, no herético para los poetas, de Orfeo y Cristo —aún revalidado por Julio Cortázar en este siglo— como de Galatea y María, permitiendo así la oblicua referencia teológica a través de figuras mitológicas aparentemente no relacionadas con la simbólica cristiana. Todo héroe antiguo se espiritualiza y refleja a partir del Renacimiento en el "Hombre nuevo", toda figura salvífica femenina se confunde asimismo con la imagen de la Virgen.

Las múltiples exposiciones de los siglos XV, XVI y XVII que difunden y enriquecen este evangelio del Amor pueden completar e iluminar nuestro esbozado escolio. Así el célebre *Comentario* de Pico della Mirandola a la *Canzone d'Amore* de Girolamo de Benivieni o Beni Beni [7] —comentado a su turno por nuestro poeta D. Luis de Tejeda; o el *Comentario al Banquete de Platón*, realizado por Marcilio Ficino; los *Diálogos de Amor* de Judas Abrabanel —León Hebreo— traducidos por el Inca Garcilaso dentro de una corriente ciertamente muy interesante de difusión neoplatónica en América; o bien el tratado *El cortesano* de Baltasar Castiglione, o el pro-

7. Sobre la *Canzone* de Girolamo de Benivieni, como exposición doctrinaria véase OLGA ZORZI PUGLIESE: "Girolano Benivieni, umanista riformatore", en *La bibliofilia*, 72, 1970, pp. 253-288.

pio discurso de "las armas y las letras" incorporado a su obra por Cervantes.

Garcilaso realiza en vida y obra el ideal humanístico, que no resta el esfuerzo por la justicia y el compromiso vital a la tarea espiritual, religiosa, acrecida en el estudio y en el amor de la escritura puesta al servicio de aquella, que no otra cosa son las "armas" y las "letras" para esta corriente. El propio Garcilaso afirmó su noción espiritual del lenguaje cuando en su Carta a Doña Jerónima de Almogaver señalaba la importancia de una traducción más atenta a la "verdad de las sentencias" que al rigor de la letra, dando con ello nueva muestra de su adhesión a la *kalokagathia* platónica, no desmentida por los humanistas.

El estado contemplativo, místico, se encarna en las figuras del amor humano —como es propio de muy amplia y ramificada tradición oriental y occidental, que tiene antigua expresión en el *Cantar de los Cantares* de Salomón— por ser de naturaleza análoga a éste, y admitirlo asimismo como etapa en la ordenación a lo Uno; pero es igualmente defendido y apuntalado por razones poéticas de nítida raigambre filosófica, en poemarios que callan el nombre de la Amada. La vigencia de esta actitud espiritual es verificable desde las cortes de Avignon, Nápoles y Toscana, pasando por los *fedeli d'amore* en los que se incluye Dante Alighieri, hasta Petrarca y el Siglo de Oro español. Leopoldo Marechal retoma tan rica tradición con sus *Sonetos a Sophia.* Pero lo que interesa señalar aquí es que en esta tradición poética halla también su germen la hermenéutica moderna, esa hermenéutica instauradora de sentido que proponemos frente a la infinita semiosis o las prácticas de la deconstrucción del texto.

La propia doctrina plotiniana del *nous* —remoto antecedente de la fenomenología— puede servirnos de preparación para una lectura ejercida dentro del círculo hermenéutico de la tradición, lectura que si bien puede ser afirmada en un momento fenomenológico descondicionado, intuitivo y libérrimo, es legítimo enriquecer con la ampliación filológica y hermenéutica que revalida positivamente la vigencia del contexto, la existencia de un horizonte de "pre-comprensión" orientador de las primeras hipótesis interpretativas, y la posibilidad de su ampliación por la compulsa de otros elementos pertenecientes a la misma tradición o *corpus* de sentido. La validación del género, su inclusión en determinada esfera de desenvolvimiento estético ligada a un determinado fondo de significaciones culturales, adquiere plena legitimación en esta aproximación al texto que asume un carácter instaurador constituyente.

Un prejuicio muy difundido afirma la necesidad de establecer una distancia objetivante y una mirada hipercrítica al texto estudiado. En tal sentido el crítico se postula como un antagonista del mundo de sentido del texto, al que estaría en situación de denunciar, reducir y aniquilar a través de la pregunta, la inversión, la disolución. Por nuestra parte reclamamos

un acto que es asimismo libre, y es el que conduce a la restauración del sentido, a la búsqueda de la intencionalidad y unidad del texto, al reconocimiento de un sujeto —si bien intermediado por la palabra escrita que establece su propia esfera de significaciones—, a la tarea de interconectar entre sí los distintos segmentos del discurso histórico y cultural en procura de una cierta homogeneidad del sentido. Si libre es la de /con/ strucción, libre es también, y éticamente validable, la reconstrucción a que adherimos.

La lectura del texto clásico a la luz de la perspectiva fenomenológico-hermenéutica desplegada por Heidegger, Gadamer, Ricoeur, no excluye la integración de pasos analíticos que pueden coadyuvar en la tarea interpretativa, como lo son el análisis morfo-semántico del vocabulario, la indagación de las técnicas sintácticas o de los pormenores del verso y de la rima. Al abarcar esos pasos en una más amplia voluntad interpretativa es como podemos integrar el texto en una tradición —no necesariamente esclerosada o ajena— y, más aún, producir la incorporación del mismo a nuestra propia esfera vital.

En esta última fase de apropiación del sentido, como la define Antoine Vergote, este soneto que nos llega a través de cinco siglos como valioso legado de la España humanista, adquiere para nosotros un valor especial, pero no meramente como expresión poético-místico-doctrinaria de una modalidad cultural superada, sino como actitud humana religante, tendida al enlace vivo de la razón y la fe, que se nos ofrece asimismo como modelo intelectual. Madona Inteligencia, nuevamente, viene a guiar nuestra tarea creativa e interpretativa, recordándonos que frente a la tendencia computacional hay un mundo que reclama ser defendido: el mundo de la cultura, el mundo humano. Esa vuelta al sentido no puede ser ejercida desde la semiología materialista ni desde la productividad del signo, exaltadas por la última fase de la civilización posindustrial, sino desde una rehabilitación de las fuentes de la cultura a la cual pertenecemos.

Cerramos este esbozo interpretativo con un soneto de Julio Cortázar, perteneciente a su libro *Presencia*. Su comentario daría pie a un nuevo escolio crítico. Sólo pretendo señalar la total actualización —revalorativa, hermenéutica— de Garcilaso en un creador argentino surgido en la atmósfera del Cuarenta. A nuestro turno podemos decir, nuevamente: "Aquí la guerra, aquí el Danubio abate / el estandarte con su azor ceñido..."

JULIO CORTAZAR

RECADO A GARCILASO

Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?

Aquí, señor, prosigue tu combate
de palomas y fuentes encendido
aunque en la noche esté el jinete herido
y el corcel no obedezca al acicate.

Aquí la guerra, aquí el Danubio abate
el estandarte con su azor ceñido,
¡Garcilaso! venado perseguido
por no nacido arquero que le mate.

Si vanamente ardida tanta nieve,
si de llantos la fronda entretejida
y hosca la estrella como amargo el higo,

más bella esta esperanza que nos mueve
los cantos y el encargo de tu vida.
—Adiós, hermano. Adiós, Salicio amigo.

(1944)

GRACIELA MATURO
Universidad Católica Argentina
Universidad de Buenos Aires

LOS SIMBOLOS DE LA CULPA EN "CARTAS DE MAMA"

El símbolo da qué pensar

P. Ricoeur

La sangre de tu hermano grita
hacia mí desde el suelo... Por
eso maldito seas lejos del suelo
que abrió sus fauces para recibir
la sangre de tu hermano derramada
por ti... Andarás por la tierra
errante y vagabundo.

Génesis 4-10/11

El presente trabajo pretende iluminar el cuento "Cartas de mamá", de Julio Cortázar, desde la perspectiva de los estudios hermenéuticos de Paul Ricoeur: *Finitude et culpabilité*, Paris, 1969 y *Le conflit des interprétations*, Paris, Du Seuil, 1969. [1]

Comenzaremos por definir el relato de *Las armas secretas* (1966) como literatura de confesión o literatura penitencial; pasaremos en segundo término a considerar el lenguaje simbólico que tales obras asumen a lo largo de la historia literaria según la teoría de Paul Ricoeur, para concluir con el análisis de la simbólica utilizada en "Cartas de mamá".

En este texto el protagonista mediante la técnica del monólogo interior narrado intenta dar expresión (con la palabra y por la palabra) a una confusa experiencia emocional saturada de ceguera, temor y angustia para aliviar el escozor de una conciencia culpable. Lenta anagnórisis provocada por el "arma secreta" de un antagonista, tradicionalmente juez o padre, aquí figura materna, que se torna beligerante en procura del reconocimiento de un mal infligido.

El tema del mal en el hombre, con su consiguiente corolario de merma existencial por separación de lo Santo, es una interesante reconquista por parte de la angustiada literatura del siglo XX.

1. Hay traducción al español: *Finitud y Culpabilidad*, Buenos Aires, 1969 e *Introducción a la Simbólica del Mal* (tercera parte de *Le conflit des interprétations*) Buenos Aires, Megápolis, 1976.

El hombre no busca ya ocultarse tras nuevas máscaras; ha pasado el tiempo de la inocencia radical del romanticismo, del determinismo naturalista y de las justificaciones psicológicas y empieza a sospecharse víctima o responsable del mal que lo inviste. Trata de conjurarlo por medio de la confesión, y el lenguaje con que logra expresarse brota en forma indirecta, figurativa, simbólica, como si la abrumada conciencia fuera incapaz de un proceso de abstracción.

Tomemos dos ejemplos ilustrativos de la literatura americana contemporánea donde la temática del mal se perfila insinuante. Comencemos por el juego encantatorio que abre las páginas de *El señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias: "...¡Alumbra, lumbre de alumbre, *Luzbel* de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, *maldoblestar* de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, *Luzbel* de piedralumbre, sobre la *podredumbre!* ¡Alumbra, lumbre de alumbre, sobre la *podredumbre*, *Luzbel* de piedralumbre...!" [2] (La bastardilla es nuestra).

Luzbel, maldoblestar, podredumbre: invocación al príncipe infernal en la visión del mundo judeo-cristiano; irradiación neológica del vocablo maldoblegar, doble - estar - mal, con la sugerencia de predominio del mal sobre el bien en la existencia, presentación de la materia en condición de corrupta.

Más breve, pero sí fuertemente indicial es la interrogación de Bartolomé San Juan en *Pedro Páramo:* "¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos *ha podrido* el alma?". [3]

Sirvan estas citas de apertura al tema que pasamos a desarrollar:

En la representación del mal, el hombre del siglo XX recurre a una invención lingüística indirecta, más descriptiva que explicativa, de la dolorosa experiencia de culpa. Ricoeur ha descubierto que ella corresponde al arsenal de símbolos culturales cuyas articulaciones pueden recorrerse a través de distintos rituales de confesión de diversas comunidades de creyentes: Psalterios babilónicos, literatura hebrea y helénica. Su vigencia actual lo incita a establecer una hermenéutica de dichos símbolos a los que divide y clasifica de la siguiente manera:

A. Símbolos primarios que constituyen bases lingüísticas y semánticas del sentimiento de culpa y confesión.

B. Símbolos de segundo grado: Míticos, compuestos en base a símbolos primarios que se formalizan en dramatizaciones con personajes, espacios y acciones desarrolladas, a fin de fijar una experiencia arquetípica.

2. MIGUEL A. ASTURIAS, *El señor Presidente*, Buenos Aires, Losada, 2ª ed. 1955, p. 9.
3. JUAN RULFO, *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 9ª ed. 1968, p. 88.

A. *Los símbolos primarios* son clasificados por Ricoeur en:

1. *Cósmicos* (que sugieren relaciones del hombre con el espacio sagrado).

2. *Oníricos* (que sugieren relaciones del hombre con su psique en su aspecto nocturnal), conexiones de vida y más allá a través de los sueños. "Esta función que desempeña el símbolo como jalón y como guía de llegar a sí mismo, debe empalmarse y no oponerse, a la función cósmica de los símbolos, tal como se expresa en las hierofanías descritas por la fenomenología de la religión. El cosmos y la psique son los dos polos de una misma expresividad; yo me autoexpreso al expresar al mundo, yo exploro mi propia sacralidad al intentar descifrar la del mundo." [4]

Téngase presente la importancia de los intérpretes de sueños en las distintas comunidades culturales.

3. *Patéticos*: la imaginación poética actúa como complemento de la expresividad cósmica y onírica y convierte los símbolos cristalizados de ambas dimensiones en seres nuevos de nuestro lenguaje. Aquí Ricoeur sigue a Gastón Bachelard en su idea de "lenguaje como alumbramiento" expuesta en *La poética del Espacio.*

Descontado está insistir en la actuación interrelacionada de los distintos tipos: cósmicos, oníricos y poéticos en los textos literarios.

Seguidamente dedica su esfuerzo a describir los símbolos cósmicos que ocupan un lugar preponderante por su mayor riqueza y transformación a lo largo del proceso cultural. Ellos parten de una relación del hombre con el espacio sagrado como hemos indicado más arriba y se manifiestan en un abanico de expresiones según se considere la conciencia del mal como:

— Mancha
— Separación
— Peso

La mancha: Es el símbolo más arcaico que se registra y de riquísima y compleja evolución. Parte de la idea de profanación del espacio portador de hierofanía; roto el tabú, el sujeto queda manchado y esta mancha física infecta por contacto exterior (aspecto objetivo). La mancha de sangre se constituye en la figuración más grave del delito de homicidio. En las primitivas concepciones mágicas del mal como impureza se recurría a ritos de purificación tales como: lavar, enterrar, escupir, quemar, separar para evitar el contagio.

4. Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad,* ob. cit., p. 249.

Sucesivas transformaciones convierten la mancha en una contaminación espiritual que afecta (aspecto subjetivo) a la totalidad del ser y procura: *terror* en el ser manchado ante la cólera vengadora, anónima en un principio, más tarde atribuida a la divinidad, *sufrimiento*, necesidad de *purgación* con el castigo y *reconcilia*ción final.

Concluyendo: el vocabulario de lo puro-impuro del simbolismo de la mancha se constituye en rica base lingüística y semántica del sentimiento de culpabilidad en el acto de confesión.

En segundo término Ricoeur señala el símbolo de la *Separación* del espacio sagrado con sus equivalentes de: apartamiento, deambulación, transgresión y camino torcido; allí el mal se describe en su aspecto negativo como relación rota y en su aspecto positivo como sometimiento o cautividad.

En tercer lugar el de *Peso* o *Carga*, experiencia más interiorizada de la culpa, agobiante merma existencial que sólo la autoridad del tribunal puede aliviar. El ciclo del tribunal sufre gran evolución: a un juicio delante de Dios (Israel) le sucederá el del tribunal de la ciudad (Grecia) hasta llegar a la acongojada experiencia moderna en donde sólo existe la conciencia individual en la que "la culpabilidad anuncia una acusación sin acusador, un tribunal sin juez, un veredicto anónimo. La culpabilidad se ha convertido en esa desgracia sin retorno que describe Kafka". [5]

A qué distancia quedamos de la voz del Salmista en quien los diversos símbolos cósmicos de la literatura penitencial se manifiestan transparentemente: la mancha, el dolor de la relación rota por el distanciamiento de lo Santo, la expectativa del juicio y la esperanza de la reconciliación purificadora:

Salmo 51	*Símbolos*
...Apiádate de mí, ¡oh Dios!.. según la muchedumbre de tu misericordia, *borra* mi iniquidad.	Mancha
Lávame más y más de mi iniquidad *límpiame* de mi pecado... *Contra ti*, sólo *contra ti* he pecado	Apartamiento-Separación
He hecho lo malo a tus ojos para que seas vencedor en el *juicio*...	Peso
Aspérgeme con hisopo, y seré puro; *lávame* y *enblanqueceré* más que la nieve	Mancha
...Aparta tu faz de mi pecado y *borra* todas mis iniquidades...	Mancha

5. Paul Ricoeur, *Introducción a la simbólica del mal*, ob. cit., p. 31.

No me arrojes de tu presencia	Apartamiento-Separación
y no quites de mí tu santo espíritu...	
Líbrame de la *sangre*, ¡oh Dios!	Mancha
Dios de mi salvación	
y cantará mi lengua *tu justicia*..." [6]	Peso

Ejemplos de símbolos de primer grado con referencia al mal, encontramos también en el mundo griego a través de políticos, oradores, poetas y filósofos. En boca de Demóstenes la ley draconiana del destierro es una expresión oratoria de la necesidad jurídica de separación del miembro impuro del cuerpo social.

Idea que reasume su ropaje simbólico en el siglo v a través de la tragedia. En *Edipo Rey*, ante la peste enviada por la divinidad ofendida dice Creonte: —"el Rey Apolo ordena de modo claro que *expulsemos* de esta tierra al *miasma* que en ella se está alimentando y que no aguantemos más un mal que es incurable". [7]

También significativos resultan los vocablos cátaro y catarsis. Cátaro con su valor de limpio, puro, separado de un mal en sentido físico, material, ritual y moral. Catarsis como purgación, también término médico y religioso de liberación de cuerpo o del alma de algo nocivo. Los pitagóricos lo emplearon como purificación a través de la música. Aristóteles aplica la teoría catártica a la higiene del alma por la tragedia.

B. *Símbolos de segundo grado. Mitos.*

Se hace necesario esclarecer el valor del término "mito" en el lenguaje de Ricoeur, quien comparte la acepción que dan al mismo los estudiosos de la fenomenología de la religión tales como Van der Leeuw, Mircea Eliade y Leehardt para quienes el mito es una interpretación simbólica de algo sucedido *in illo tempore*, que pretende iluminar el enigma de la existencia humana: El salto de una inocencia primordial y el estado de caída como ser culpable, manchado, pecador del hombre. Ellos se explican ese salto recurriendo a la narración: "los mitos ya no son para nosotros, hoy, explicaciones de la realidad: pero, precisamente porque han perdido su pretensión explicatoria, asumen, a su vez, una significación exploratoria; manifiestan una función simbólica, es decir, una manera de decir indirectamente la relación entre el hombre y aquello que éste considera como su sagrado. Por paradojal que pueda parecer, el mito, de este modo demitologizado por el contacto con la física, la cosmología, la historia científica, se convierte en una dimensión del pensamiento moderno. Nos devuelve una capa de ex-

6. *Sagrada Biblia*, Trad. Nácar Colunga, Madrid, BAC, 1962, p. 621.
7. SÓFOCLES, *Edipo Rey*, Buenos Aires, Ciordia, 1961, p. 12.

presiones más fundamentales que toda narración y que toda especulación; es de ese modo que el relato de la Caída en la Biblia, extrae su significado de una experiencia de pecado arraigada en la vida de la comunidad: a saber, la actividad cúltica y el llamado profético a la "justicia" y a la "misericordia" que proveen al mito su subestructura de significaciones". [8]

Ricoeur se refiere en especial, en el complejo y muchas veces contradictorio mundo de los mitos, a los relativos al origen y fin del mal. El ve a través de su convención plástica y episódica una triple función: universalidad concreta, orientación temporal y exploración ontológica. "La primera función de los mitos del mal consiste en englobar a la humanidad en masa en una historia ejemplar... de esta manera la experiencia trasciende al singular transformándose en su propio arquetipo". [9]

Con estas cautelas puede referirse a sucesos bíblicos bajo la denominación de mitos, tales como el de la Caída (transgresión y pérdida de la inocencia) al que prefiere llamar mito adámico, el Exilio (deambulación, apartamiento de lo Santo), etcétera.

En el mundo griego son los dramaturgos los encargados de mantener vivas la memoria de los orígenes a través de la recreación de los mismos por la literatura.

En el siglo v, en pleno apogeo de la *polis*, el término injusticia desde el punto de vista jurídico sigue cargado de valores religiosos y es sinónimo de impiedad. Aunque son los tribunales de la ciudad los que ejercen la sanción penal sobre la *adiké*, *hamartía* o *hybris*, los autores trágicos establecen el puente entre el presente y el pasado de sacralidad mítica.

Pensemos en el Areópago, tribunal de Atenas que arrebata del ámbito familiar el deber de la venganza para reemplazarlo por el juicio de notables y encuentra su expresión trágica en el desarrollo del viejo mito que afecta al destino de la familia de Atreo. Palas Atenea habla al coro de Las Euménides: "Ciudadanos de Atenas, que vais a juzgar por primera vez en causa de sangre, mirad ahora la institución que fundo... se asentará en esta colina donde acamparon Las Amazonas... en este lugar ofrecieron sacrificios al dios Ares, con que esta roca tomó el nombre de Areópago, y aquí velarán por los ciudadanos el respeto y el temor... Mirad, pues, con temerosa y merecida reverencia la majestad de este Senado, porque así tengáis un baluarte defensor de vuestra ciudad y patria cual no lo tiene pueblo alguno en el mundo". [10]

La tragedia muestra el cambio de papel de las viejas divinidades de la venganza, las Erinias, hacia la imparcialidad del juicio del Areópago frente a la culpa del matricida Orestes.

---

8. Paul Ricoeur, *La simbólica del mal*, ob. cit., p. 168.
9. Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, ob. cit., p. 449.
10. Esquilo, *La Orestiada*, Buenos Aires, Losada, 8ª ed., 1984, p. 233.

Dejamos aquí las explicaciones sobre la función de los símbolos en Paul Ricoeur para pasar al análisis del cuento.

Análisis de "Cartas de Mamá"

Como hemos anticipado el cuento puede encuadrarse dentro de la literatura confesional y es nuestro propósito señalar el uso de los símbolos cósmicos, oníricos, poéticos y míticos que realiza el narrador.

Narrador que amparado en la técnica del monólogo interior narrado [11] traduce trabajosamente la emoción, el temor y la violencia que el reconocimiento de la culpa lleva implícitos.

Ocho secuencias son necesarias para alcanzar la comprensión de esta conciencia que se desnuda entre evasivas sugeridas artísticamente por una red de recursos literarios:

— adjetivaciones emocionales.
— exasperaciones sintácticas (paréntesis, interrogaciones, reiteraciones).
— juegos sinonímicos progresivos.
— secuencias abiertas.
— escamoteo temporal de datos.
— y enorme riqueza simbólica.

Ocho secuencias motivadas por un agente externo que golpea tres veces: tres cartas de mamá suscitan esta descarga y relacionan dos mundos distantes (París-Buenos Aires), dos tiempos diversos (presente-pasado) y cuatro personajes que giran su perfil aparente hasta hacer caer las máscaras y mostrar su realidad. El relato sigue la línea espiral descendente que en giros sucesivos va hundiéndonos en una historia de sordideces hasta descorrer el fondo de anonadamiento en la culpa.

La primera secuencia:

Primera reacción ante una carta cuyo contenido desconocemos, se inicia con la recurrencia al símbolo del tribunal:

> bien hubiera podido llamarse *libertad condicional* [12]
>
> *libertad* duramente conquistada. (p. 8).
>
> No quedaba más que una *parva libertad condicional*, la irrisión de vivir... (p. 8).

11. "Esta técnica ha sido estudiada bajo diferentes nombres: *style indirect libre, Represented speech, Erlebte Rede,* Estilo vivencial. Adopto el término de Dorrit Cohn *narrated monologue: Definition of a fictional style. Comparative Literature,* XVIII, 2 (1966). El término más conocido es el discurso indirecto libre". Enrique Anderson Imbert, *Teoría y Técnica del cuento,* Buenos Aires, Marymar, 1979, p. 319.

12. Julio Cortázar, "Cartas de mamá", en *Las armas secretas,* Buenos Aires, Sudamericana, 4ª ed., 1966, p. 7. En adelante citaremos por esta edición.

Símbolos que sugieren una conciencia que se siente vigilada. Mezclados a ellos, los símbolos de mancha apuntan al sentimiento de culpa:

> leve a gusto a *aceite de ricino* (p. 7)
>
> Cada nueva carta insinuaba [...] él las borraba en el acto (p. 8)
>
> si se pudiera romper y tirar el pasado como el *borrador* de una carta... Pero ahí quedaba siempre, *manchando* la copia en limpio (p. 8).

Esta serie de símbolos, cósmicos y poéticos, ya insinúan la desazón y precariedad de una vida que ha dejado atrás un episodio oscuro, el cual roe la realidad del presente. A esta sospecha se agregan los símbolos de apartamiento y violencia en recreación poética:

> vida recortada con *feroces golpes de tijera* (p. 8)
>
> cada carta lo devolvía en un *duro rebote de pelota* (p. 7)
>
> necesidad de contestar enseguida como quien vuelve a *cerrar una puerta* (página 8).

La primera secuencia concluye sin que el personaje se atreva a exteriorizar las palabras de la carta que tal alteración han producido en la rutina de su vida. Sólo la mención de un error de nombres: "Nico" en vez de "Víctor" y la preocupación confusa por la reacción de Laura transparentan la preocupación real por sí mismo.

La segunda y tercera secuencias:

Siguen girando en torno a ese texto desconocido para nosotros que constituye la misiva; pero el encarnizado revolver en el pasado que ella provoca, permite ahora que emerjan a la superficie de la conciencia de Luis nuevos datos. Ellos arman algo más de la difusa figura de ese pasado perturbador y esos datos se dibujan como símbolos de relación rota:

> Se había jurado *escapar* de la Argentina, del caserón de Flores, de mamá y los perros y su hermano (que ya estaba enfermo) (p. 12)
>
> Su juramento había sido el gesto brutal del que *hace trizas* una botella en la pista... (p. 13)
>
> porque Laura estaba en París y cada carta de mamá la definía como ajena, como cómplice de ese *orden* que él había *repudiado* cada noche en el jardín, después de oír una vez más la tos apagada casi humilde de Nico (página 15).

Enlace de símbolos y mitos: apartamiento, camino torcido, distanciamiento del jardín de Flores (¿insinuación del jardín del Edén, la Caída, el Exilio?), relación rota en la cual ha arrastrado a Laura sin precisar los motivos. La secuencia deja exasperadamente abierto el interrogante sobre el contenido de la carta que sólo será satisfecho cuando el peso de la culpa se haga intolerable.

La cuarta secuencia:

Exploratoria de un pasado mediato, nos trae la certidumbre de una traición: hermano contra hermano (Caín-Abel, nuevos símbolos arquetípicos), Luis arrebata la novia a Nico, la desposa, muere Nico, silencio perturbador de Laura y otra vez el apartamiento y la mancha diseñan gruesamente la crisis:

> Un lento territorio prohibido se había formado poco a poco en su lenguaje, *aislándolos* de Nico, envolviendo su nombre y su recuerdo en un *algodón manchado y pegajoso.*

Cabe señalar que a la abundancia de símbolos cósmicos y poéticos agrega ahora Cortázar otros de dimensión onírica que transforman en creciente amenaza la figura del hermano muerto, quien pasa de "pobre fantoche" a ser presencia sobrenatural y monstruosa: "llamado a la plena luz de su nombre *el íncubo* se hubiera desvanecido" (p. 18).

Con esta evolución de la figura fraterna, el relato se desliza hacia las zonas del cuento fantástico, con su carga estremecedora de ámbitos no sólidos, de fronteras borrosas entre la vida y el más allá, que irrumpirá con horror en la octava secuencia.

La quinta secuencia:

En la segunda carta de mamá la simbólica de lo puro y lo impuro asume un registro de formas poéticas que en su variedad de sintagmas y juegos reiterativos acrecen la atención dramática, subrayan el peso de la enfermedad moral y apuran la explosión de la conciencia culpable:

> El Boby se había escapado a la calle... había empezado a rascarse contagio de algún perro *sarnoso*... no era cosa de que el Boby le pegara *la peste* al negro..., los bañara con *acaroína*... algún polvo *insecticida* espolvorearlo con *dedeté* por si no era *sarna*..., toda clase de *pestes*... *microbios* en el aire (p. 19).

Identificado con los símbolos, el protagonista se ve compelido al reconocimiento de su impureza y estalla al fin en un grito desgarrador al quitarse la última máscara de fatuidad y egoísmo:

> Sí, mamá, sí pobre Boby sarnoso, mamá. Pobre Boby, *pobre Luis, cuánta sarna*, mamá... (p. 21).

Una vez abierta hasta el fondo (cuánto tiempo llevó hacerlo, cuántas evasivas) la conciencia se precipita en la enumeración total de sus faltas sin necesidad ya del ropaje simbólico: el baile, la seducción, el ocultamiento, la traición, brotan al fin como imperiosa necesidad de limpiar, aliviar el peso del alma. Ya no son más autoengaños:

> La carta de mamá lo metía, lo ahogaba en la realidad de esos dos años de vida en París, la mentira de una paz traficada (p. 21).

Esta expulsión verbal deja al protagonista como vaciado y frente a la realidad de su empobrecida vida marital.

La sexta secuencia:

Se vuelca ahora sobre la figura de Laura. El cambio de foco es escogido por el narrador para sugerirnos la corresponsabilidad de la traición que descubrimos en el discurso narrativo una vez más bajo las formas simbólicas apuntadas por Ricoeur.

> Laura lo despertaba con un gemido ronco, una sacudida convulsiva de las piernas, y de golpe un grito que era una negativa total... de algo horrible que le caía desde el *sueño* como un enorme pedazo de *materia pegajosa* [...] Luis sabía que ella sabía que acababa de enfrentarse con aquél que entraba en *su sueño*, vaya a saber bajo que *horrenda máscara*... (p. 25).

Imbricados aquí los símbolos cósmicos y oníricos sugieren la desazón de la conciencia femenina y la vinculación de la vida con el más allá.

La séptima secuencia:

Es manejada por el narrador en forma provocativamente escamoteadora. Ella nos hace partícipes de la agitación del espíritu de Luis y Laura frente a una tercera carta de mamá cuyo mensaje nos es ocultado para crear el suspenso preparatorio de la última parte. Junto a nuestra curiosidad acicateada se agrega ahora la sospecha de la no inocencia del papel maternal:

> Comprendió que la partida continuaba... Pero esa partida la estaban jugando tres jugadores, quizás cuatro. Ahora tenía la seguridad de que también mamá estaba al borde del tablero (p. 28).

La octava secuencia:

Refuerza desde el comienzo el protagonismo creciente de la figura materna:

> Proteger a mamá. ¿Pero realmente (no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo) había que proteger a mamá, precisamente a mamá? (p. 30).

Recordemos que reconocida la culpa, la relación con el tribunal se impone de inmediato. La expulsión verbal de la sexta secuencia ha dejado a Luis inerme ante la autoridad enjuiciadora. ¿Pero quién se constituye aquí en autoridad exigente, en tribunal acusador o divinidad que juzgue? ¿Quién ha provocado el acto de confesión a través de tres sutiles pasos? ¿Qué agente ha forzado la concientización y exteriorización de la culpa? La figura del juez, pero otra vez la riqueza de los símbolos en estado de "alumbramiento" transforman la figura tradicional de divinidad o autoridad del tribunal de las literaturas hebrea y griega en la equívoca, difusa, ambigua figura materna cuya importancia está subrayada por la reiteración del vocablo mamá, setenta y cinco veces empleado en la extensión del relato.

Decimos ambigua, puesto que la apreciación de la misma se hace huidiza: primero asume la apariencia común de maternidad resignada y sufrida para ir transformándose:

> lo que él había entendido como dolor, se le mostraba ahora como otra cosa, algo donde había una rencorosa desconfianza... Ahora empezaba a ver de veras la cara de mamá... el humo del cigarrillo... parecía llenar poco a poco de odio como si fuera la cara misma de mamá (p. 35).

Aquí entrevemos que Cortazar está muy cerca de las raíces culturales griegas y que el mito de las Erinias [13] proveedoras de remordimientos y de insania empieza a investir la figura de la madre hasta convertirla en nueva Furia vengadora del crimen familiar. Ella atormentará sutilmente a través de las cartas al ser impuro hasta conducirlo a la confesión de su culpa, la merma existencial y la locura, quizá.

Pero no tendremos el desenlace de *La Orestíada* con la purgación de Orestes, el juicio del Areópago y la restauración del orden. No es posible este desenlace en la literatura del siglo XX, en un autor en exilio espiritual, en permanente búsqueda sin rumbos ciertos. El final será necesariamente abierto pues "la poética de la obra abierta tiende, como dice Pousseur, a promover en el intérprete actos de libertad consciente, a colocarlo como centro activo de relaciones inagotables, entre las cuales él instaura la pro-

13. "Erinias, maldición vengadora y efecto de ella (locura, destino). Castigo reivindicatorio por una violencia de status (moira); las Erinias son protectoras de un orden social. Representan la ira o la furia de los dioses, invocados por una maldición ante un asesinato o grave falta a hombres o dioses". ANTONIO CAMARERO BENITO, *Cultura clásica Griega*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, U.N. del Sur, 1977, p. 43.

pia forma, sin estar determinado por una *necesidad* que le prescriba los modos definitivos de la organización de la obra gozada".[14] A la desazón del lector *mon semblable, mon frére*, como gusta llamarnos Cortázar, a los lectores "cómplices" quedará la dilucidación. Arriesguemos entonces hipótesis:

1. ¿Preso de locura como castigo, el delirio paranoico inviste a Luis como lo sugiere con ambientación expresionista?:

> "Quizá estaba en la otra habitación, quizá esperaba apoyado en la puerta..., o se había instalado ya donde siempre había sido el amo, en el territorio blanco de las sábanas... Sentía la casa como un puño que se fuera apretando. Todo era más estrecho, más sofocante..." (pág. 35).

2. ¿Sólo el reconocimiento del infierno interior como una conciencia prisionera de su propia injusticia será su castigo?:

> "La mentira de Laura ya no importaba, una más entre tantos besos ajenos, tantos silencios donde todo era Nico, donde no había nada en ella o en él que no fuera Nico..." (pág. 35).

3. Quizá, para no cerrar la puerta a la esperanza, ¿la admisión de complicidad en la culpa inicia el diálogo desde donde puedan remontarse hacia la vida, purgando su crimen?:

> "—¿A vos no te parece que está mucho más flaco? —dijo.
> Laura hizo un gesto. Un brillo paralelo le bajaba por las mejillas.
> —Un poco —dijo. Uno va cambiando" (p. 36).

Quedan así expuestas algunas posibles resoluciones del ambiguo final.

Conclusión:

A lo largo del relato el campo de los símbolos ha ido formando indiciales constelaciones: el tribunal, la mancha, la relación rota, el peso, la pérdida del Edén, la Furia vengadora, provocaron al lector emoción y temor. Viejos símbolos que perviven como expresión de una esencial problemática humana pero que hoy, en "Cartas de mamá", se resuelven en apertura significativa.

La hora del lector suena propuesta por Cortázar para hacernos participar activamente de la desazón del Mal y de la búsqueda de una respuesta valedera.

Como bien dice Ricoeur: "El símbolo da qué pensar".

GRACIELA PUCCIARELLI DE COLANTONIO
Universidad Católica Argentina

14. UMBERTO ECO, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 30-31.

LA ANOTACION DE LA *SOLEDAD I* (vv. 883-957)

El cuerpo central de este fragmento (ver APÉNDICE I) lo constituye el discurso nupcial de enhorabuena, pronunciado por una de los jóvenes serranas en la celebración de las bodas pastoriles, a las que asiste el peregrino. Está enmarcado por dos descripciones: la danza de las doce labradoras (como parte del ritual del matrimonio) y la aparición de la novia y su séquito en "la verde florida palizada". La danza de las serranas comienza una vez terminado el banquete nupcial; la novia y sus acompañantes aparecen en la "olímpica palestra" para presenciar la competencia de los mozos en los juegos atléticos que ocurrirán a continuación. En esta oportunidad, nos importa destacar cómo el canto nupcial, más allá de las posibles fuentes,[1] se halla en íntima correspondencia con el tono y la intención de las *Soledades* y lleva el sello personal del poeta cordobés.

Nos ocupamos, en primer lugar, de la versión explicativa de los versos en cuestión y de la interpretación de los comentaristas. Los críticos de la época, Pellicer de Salas y Tovar,[2] Salcedo Coronel[3] y Díaz de Rivas,[4] arrojan luz para la interpretación del fragmento. P. S. T. nos brinda una explicación del texto, a la que S. C. añade la alusión a posibles fuentes, mientras que D. R. dedica su atención a los autores que pudieron servir a Góngora de modelos.

> vv. 833-892. Levantadas las mesas, seis labradoras de los montes y seis de la campaña entraron bailando numerosamente,[1] al canoro son de la que fue ninfa un tiempo y ahora es caña[2] (Siringa). El sutil oro (de sus cabellos) rayaba sus espaldas, oro que el nácar bien tejido (cintas) negó al viento.[3] Eran un terno bello de gracias,[4] repetido cuatro veces en doce labradoras; y dulce musa[5] entre ellas, si el Parnaso consiente bárbaras moradoras, dijo:

---

[1] Como es sabido, Góngora retoma una composición de la antigüedad grecolatina prestigiada, entre otros, por Safo y Catulo: el epitalamio (en su acepción más general de "canto de boda"). Ya Spitzer señaló que toda la escena de las bodas encierra elementos paganos y populares. Ver: LEO SPITZER, "La *Soledad Primera* de Góngora. Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso", *RFH*, II, 1940, p. 174 y RAÚL D. LAVALLE, "Catulo: una presencia en el gongorismo", *Letras* nº 1, 1981, p. 52. Este sostiene que la mayor presencia de Catulo en Góngora no está en algún pasaje que pudo haber imitado o refundido, sino en una poética preciosista semejante.

[2] JOSÉ PELLICER DE SALAS Y TOBAR, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630. En adelante lo mencionaremos P. S. T.

[3] GARCÍA DE SALCEDO CORONEL, *Las "Soledades" de Don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, Imprenta real, 1636. Lo llamaremos S. C.

[4] PEDRO DÍAZ DE RIVAS, *Anotaciones a la Primera Soledad*, mss. 3726 y 3905 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Versión dactilográfica. En adelante, D. R.

1. — S. C.[5] "concertadamente" y "Dámaso Alonso"[6] "acordadamente".

La voz está tomada en su significación etimológica.

2. — S. C. y P. S. T. refieren la historia de Siringa

> que perseguida del dios Pan, se transformó en caña, de que hizo el amante en memoria suya los albogues, instrumento pastoril...[7]

En el verso 831 de la *Soledad II*, Góngora alude nuevamente a la leyenda de Siringa:

> Rebelde ninfa, humilde ahora caña,

3. — D. R.:

> Porque estaban ligados (los cabellos) con cintas de nácar.[8]

4. — Para expresar la belleza de las labradoras las llama "terno de gracias bello", como lo había hecho antes en el *Polifemo* con Galatea (octava 13):

> Ninfa, de Doris hija, la más bella,
> adora, que vio el reino de la espuma.
> Galatea es su nombre, y dulce en ella
> el terno Venus de sus Gracias suma.

D. A.:

> las Gracias eran divinidades femeninas, jóvenes, bellísimas, asociadas a otra principal, y muchas veces a Venus.[9]

Según Roberto Parodi,

> Góngora sigue a Hesíodo cuando nos dice que son tres: Aglaya, la resplandeciente; Eufrosine, la gozosa; y Talía, la floreciente.[10]

5. — La expresión "dulce musa" ha sido utilizada en el verso 2 de la dedicatoria al duque de Béjar, "Dulce musa" llama a la labradora que pronunciará el discurso de deseos de bienaventuranza y prosperidad para la pareja.

---

[5] S. C., ob. cit., fol. 172 r.

[6] *Soledades*. Ed. por Dámaso Alonso, Madrid, Alianza, 1982, p. 138. Llamaremos a este investigador D. A.

[7] S. C., ob. cit., fol. 172 v.

[8] D. R., ob. cit., fol. 165.

[9] D. A., *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1967, t. III, p. 99.

[10] Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*. Estudio preliminar y notas de Roberto Angel Parodi, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973, p. 93.

6. — bárbaras: S. C. dice "rústicas", término tomado por D. A.[11] El *Diccionario de Autoridades* define bárbaro, ra:

> inculto, grosero, lleno de ignorancia y rudeza, tosco y salvaje: como lenguaje bárbaro, costumbres bárbaras...[12]

> vv. 893-900. Vivid felices largo curso de edad nunca prolijo y si fuera prolijo,[1] vivid siempre, esposos, unidos en mundos amorosos. Cuanto estambre vital Cloto[2] os traslada de la alta fatal rueca al huso breve, no sólo venza en su candor[3] la nieve, sino sea en su esplendor plata cardada.

1. — D. R.:

> Jugó con agudeza de la voz prolijo, que en el primer lugar significa cosa molesta, y en el segundo cosa larga.[13]

P. S. T. atribuye a "prolixo" el significado de "enfadoso".[14]

S. C.:

> vivid larga edad, y aunque larga no cansada por las enfermedades y miserias de la vejez.[15]

Spitzer sostiene que debe tenerse en cuenta el juego de palabras entre el sentido latino "provecto" de *prolijo* y el sentido de "flojo, suave", al cual se opone *nudo*.[16]

1. — D. R.:

> El estambre que hilaban las parcas significaba la vida humana. El poeta para mostrar la felicidad que desea a estos novios dice que el estambre de su vida sea bellísimo y blanquísimo...[17]

P. S. T.:

> quanta vida os hilaren las hadas sea resplandeciente, sea cándida.[18]

S. C.:

> las Parcas fueron tres: Láquesis, Atropos y Cloto. Estas fingieron que tenían a su cargo la vida del hombre y que la encaminaban hilándola. Dijeron que fueron tres porque miran a los tres tiempos, pretérito, pre-

---

11 S. C., ob. cit., fol. 173 r.
12 R. A. E., *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1963. En adelante, *Dic. Aut.*
13 D. R., ob. cit., fol. 165.
14 P. S. T., ob. cit., col. 307.
15 S. C., ob. cit, fol 173 r.
16 Leo Spitzer, ob. cit., p. 173. En adelante, lo mencionaremos L. S.
17 D. R., ob. cit., fol. 165 v.
18 P. S. T., ob. cit., col. 307.

sente y futuro. La que tiene el estambre ya hilado y perfecto se llamó Atropos, la que le hila Cloto, y la que aún le tiene imperfecto, Láquesis.

Cuando amenazaban temprana muerte o vida infeliz, el estambre era negro. Vida larga y feliz: blanco.

A esto aludió Don Luis no ignorando la erudición antigua que juzgaba eran dichosas las bodas donde las Parcas asistían con blanca o dorada lana.[19]

3. — L. S. señala

el juego de palabras con el doble sentido latino de *candidus*: "favorable" (*fatum candidum*, Tibulo) y "blanco".[20]

vv. 901-908. Los aplausos de la fortuna sean la respuesta[1] de vuestras granjerías.[2] El campo agradecido a la reja importuna y a la azada molesta,[3] os rinda fecundo oro trillado y néctar exprimido,[4] en desiguales días.[5]

1. — D. R.:

Imita a los latinos que suelen usurpar el verbo responder, por no engañar o suceder conforme al deseo.[21]

2. —

granjería. El modo de aumentar el caudal, criando ganado y vendiéndole, o comerciando con otras cosas. Lat. *Lucrum (Dic. Aut.)*[22]

D. A.:

Que en vuestros negocios la fortuna os sea propicia.[23]

3. — D. R.:

Significa las granjerías de las viñas y sembrados, porque con la azada se labran las viñas y con la reja, los sembrados.[24]

4. — El *Antídoto* critica estas exageraciones:

cualquier trigo llama oro, y a cualquier vino néctar y a la más humilde serrana la finge hermosa.[25]

5.— P. S. T.:

En el período pasado la labradora les deprecó la conformidad en el matrimonio y la vida dilatada, en éste pasa a desearles la hacienda, que es la segunda vida y la segunda sangre en juicio de los jurisconsultos.

---

19 S. C., ob. cit., fols. 173 v. y 174 r y v.
20 L. S., ob. cit., p. 173.
21 D. R., ob. cit., fol. 165 v. y 166.
22 R. A. E., *Dic. Aut.*
23 *Soledades*, Ed. por D. A., p. 139.
24 D. R., ob. cit., fol. 166.
25 Ibíd., fol. 166.

...en desiguales tiempos, en Caniculares y en Otoño, en la siega y en la vendimia... [26]

vv.909-918. La montaña deje contar sus morados cantuesos [1] y sus copadas encinas, antes que se puedan contar (por su multitud) [2] vuestras cabras, siempre errantes, y vuestras vacas, tarde o nunca herradas.

La ribera os brote corderillos cuyo número exceda la hierba menuda y las perlas del rocío, y cuyos vellones (tantos) cuantos la tijera les desnuda, excedan la blanca espuma del río.

1. —

cantueso: planta que produce los ramos sutiles, y la cima como la del tomillo, aunque más largas las hojas. Echa unas florecillas pequeñas y azules en unas espigas bayas, dentro de las cuales se hallan unos granillos pequeños de tres esquinas, asimismo de color bayo... (Dic. Aut.) (El dicionario cita estos versos de las Soledades para ilustrar cantueso.) [27]

2. — La idea de multitud es señalada por los tres comentaristas.

vv. 919-925. Las abejas moren tantos albergues vuestros —de breve fábrica, aunque ruda— y os desfloren tantas primaveras [1], que vuestros corchos se desaten en dulce, líquido oro (miel) por uno y otro poro [2], cual la Arabia, madre de aromas, ve a los sacros troncos sudar fragantes gomas.[3]

1. — S. C. señala las fuentes virgilianas de este pasaje. [28]

2. — Prosigue aclarando:

Esto es, rebosen miel por todas partes vuestras colmenas.[29]

3. — Añade que el adjetivo "sagrados", atribuido a los árboles de Arabia, se debe a que de ellos salen los aromas que sirven al culto divino. [30]

vv. 926-938. Vuestra fortuna sea próspera al fin, mas no tan espumosa [1] que más áspides [2] que en la región del llanto (el infierno) alimenten la envidia en vuestra aldea. Las edades vinculen medianías competentes entre opulencias y necesidades a vuestros descendientes, previniendo ambos daños. Las ciudades ilustren (se adornen con) obeliscos, cuya corona está expuesta a los rayos de Júpiter —aún más que a los de Febo [3]— cuando el cielo perdona a la choza pastoral, fulminando la floresta.[4]

---

[26] P. S. T., ob. cit., col. 307.
[27] R. A. E., *Dic. Aut.*
[28] S. C., ob. cit., fol. 176 r.
[29] Ibíd., fol. 176 v.
[30] Ibíd., fol. 176 v.

1. — Según D. R., los poetas entienden comúnmente por "espuma" la abundancia, la copia, la pujanza, el crecimiento. Considera elegante la comparación de la espuma con la Fortuna próspera, ya que ambas fácilmente crecen y se desvanecen; surge así la espuma como símbolo de la inestabilidad de los bienes temporales.[31]

2. — El áspid aparece también como símbolo de la envidia en los vv. 108-111 de la *Soledad I.*

3. — D. R. aclara que los altos estados están expuestos a muy grandes ruinas e iras celestiales (los rayos de Júpiter).[32]

4. — S. C.:

> ...los rayos que arroja el cielo, y abrazan los árboles levantados de la floresta, perdonan por humilde la choza pastoral que está entre ellos mismos.[33]

vv. 939-943. La postrimera hora os halle en esta tranquilidad labradora (rústica) hecho cisne (en blancura) el cabello de uno y otro.[1] La lámina (de la postrimera hora) (la piedra del sepulcro) cifre desengaños que en pocas letras lean muchos años.[2]

1. — S. C.:

> Blancos cisnes por la mucha edad os halle en esta tranquilidad rústica la última hora de vuestra vida.[34]

2. — P. S. T.:

> Fenezcáis juntos, y en vuestra sepultura se lea en pocas letras lo mucho que vivisteis, o (según mejor sentido) se lean muchos años los desengaños que dieren pocas letras de vuestro epitafio.[35]

S. C.:

> que en la piedra de su sepulcro se refiera con breve inscripción los muchos años que vivieron...[36]

De acuerdo con L. S., *leer* tal vez tenga también el sentido de *enseñar, dar cuenta de* (=*rezar*): que nuestros desengaños inevitables den cuenta en pocas letras al menos de los muchos años que habréis vivido.

---

31 D. R., ob. cit., fols. 166 v., 167 r y v.
32 Ibíd., fol. 168.
33 S. C., ob. cit., fol. 177 v.
34 Ibíd., fol. 178 r.
35 P. S. T., ob. cit., col. 309.
36 S. C., ob. cit., fol. 178 r.

Se trataría, pues, de un voto de longevidad con alusión a la fórmula corriente ¡que viváis muchos años! y con referencia al voto del comienzo ¡vivid felices![37]

vv. 944-957. El último acento del himno culto dio fin mudo al baile, al tiempo que la novia sale seguida de cien (muchas) villanas a la verde, florida, palizada,[1] cual nueva fénix,[2] vestida en flamantes plumas que semejan los rayos matutinos del sol,[3] acompañada de cuanta monarquía canora surca el aire y, vadeando nubes, corona las espumas del rey de los otros ríos,[4] en cuya orilla el viento ahora hereda vacíos trofeos, no pequeños de funerales bárbaros que el Egipto erigió a sus Ptolomeos.[5]

1. –

palizada: el sitio cercado de estacas. Lat. *Vallum*... (Dic. Aut.).[38]

S. C.:

Palizada es la plaza cercada de palos, donde se suele ejercitar la juventud, o se solía batallar; llamámosle también palenque, en latín *Cauea*.[39]

2. – Señala D. R. que la comparación de la novia con el fénix ha sido imitada de varios poetas, entre ellos, Claudiano.[40]

3. – Destaca este comentarista que los poetas atribuyen los mismos colores a la aurora y al fénix: dorado, rosado y purpúreo.[41]

4. – Según P. S. T., cuando Góngora alude a que el fénix corona al Nilo se refiere al "hacerse la inundación del Nilo",

y así, los egipcios tenían al fénix por jeroglífico de la inundación del Nilo...[42]

5. – D. R. comenta que hubo muchas pirámides en Egipto, tres de las cuales fueron el milagro del mundo. Las demás casi están arruinadas y son sus vacíos los que hereda el viento.[43]

Temas: El tema que aflora a lo largo de las *Soledades* es el de la alabanza de la pureza de la vida campesina, en tanto opuesta a la corrupción de las ciudades. Dice D. A.:

Por todas partes está asomando en las Soledades el tema del menosprecio de corte y alabanza de la vida elemental y de la edad dorada...[44]

---

37 L. S., ob. cit., p. 175.
38 R. A. E., *Dic. Aut.*
39 S. C., ob. cit., fol. 181 v.
40 D. R., ob. cit., fol. 169 v.
41 Ibíd., fol. 170.
42 P. S. T., ob. cit., col. 311.
43 D. R., ob. cit., fol. 172 r y v.
44 D. A., "Claridad y belleza de las *Soledades*", en Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Alianza, 1982, p. 15.

El tema que subyace en la obra es la vanidad de oponerse a la Naturaleza, la cual destruye el artificio y castiga la presunción. Góngora sostiene que lo artificial es transitorio y que sólo los valores naturales son permanentes en este mundo cambiante. La base de esta poesía es, pues, la Naturaleza. Entre los temas axiales se destacan: la continuidad de la Naturaleza, la armonía de la Naturaleza y la abundancia de la Naturaleza.[45]

Estas afirmaciones, referidas al poema total *Soledades*, tienen especial aplicación al fragmento que ahora nos ocupa. El discurso de parabién, centro de nuestros versos, es una variación del tema de la alabanza de la vida campesina y la edad dorada. La Naturaleza, madre pródiga, multiplicará sus preciados bienes para la felicidad de los novios (abundancia de la Naturaleza). Este "himno culto" que canta la rústica serrana está penetrado del deseo de unir la fecundidad de la Naturaleza a la de la pareja recién desposada.[46] A los temas ya mencionados podemos agregar para nuestro fragmento el de la fecundidad de la vida rústica y el de la inocencia del amor pastoral.

El pasaje final, referido a la aparición de la novia y su comparación con el fénix, ha sido estudiado por Royston O. Jones en su trabajo "The poetic unity of the *Soledades* of Góngora".[47] R. J. sostiene que si una sola imagen pudiera sintetizar las *Soledades*, ésta sería la de la comparación de la novia con el fénix. Rebate las afirmaciones de D. A., quien también analiza este pasaje en "Alusión y elusión en la poesía de Góngora".[48] Señala R. J. que la novia es como el fénix, porque ambos han renacido: él, de sus cenizas y ella, a una nueva clase de vida. El pájaro renace mediante su propio sacrificio, y la joven en cierto sentido, se sacrifica en el matrimonio para lograr una clase de inmortalidad a través de sus hijos. Ambos se vuelven inmortales al aceptar los procesos naturales de muerte y renacimiento (continuidad de la Naturaleza). El sol matutino también es un símbolo del renacimiento. Las "flamantes plumas" explicitan las asociaciones latentes del fuego con el fénix, su vinculación con el sol de la mañana y tal vez simbolizan la vitalidad o la fecundidad. Luego de realizar la ecuación fénix/vida/amor pastoral/fecundidad, Góngora describe el vuelo del pájaro sobre las orillas del Nilo, donde las pirámides, símbolos de muerte, alguna vez se levantaron. Realiza un perfecto contraste entre la vitalidad constantemente renovada de la Naturaleza y de aquellos que se someten a sus leyes, y la destrucción de las vanas estructuras del artificio (vanidad de oponerse a la Naturaleza y castigo consecuente). Las pirámides sintetizan el tema de la esterilidad del artificio en el poema, mientras que el fénix representa la belleza, la majestad, la inocencia y la fecundidad de la Naturaleza.

---

[45] ROYSTON O. JONES, "Neoplatonism and the *Soledades*" en *BHS*, *XL*, nº 1, 1963, p. 2.
[46] L. S., ob. cit., p. 175.
[47] Basamos nuestras consideraciones sobre el tema en dos trabajos de R. O. JONES: el ya citado y "The poetic unity of the *Soledades* of Góngora", *BHS*, *XXXI*, nº 4, 1954.
[48] D. A., "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.

Esta es una imagen medular que une todos los temas presentados a través de la *Soledad I.*

La idea de la armonía que gobierna el universo constituye uno de los ejes temáticos de la obra. La música y las referencias a ella en el poema simbolizan esta simpatía universal. Sin embargo, este concepto de la armonía no excluye la desgracia y el conflicto individual. El conflicto siempre se resuelve a favor de una armonía mayor, de manera que el universo como un todo no es destruido, sino activamente preservado. La muerte es inherente a la vida del individuo, pero la Vida en sí misma continúa. Estas ideas sostenidas por R. J. en su artículo "Neoplatonism and the *Soledades*", válidas para la obra como un todo, son también aplicables a nuestro fragmento. Pese a los auspiciosos augurios, en medio de la alegría nupcial, no se descarta la posibilidad de infortunios ("largo curso de edad nunca prolijo;/y si prolijo...") ni se evita tampoco la mención de "la postrimera hora" que inevitablemente llegará a todo hombre.

Sostiene R. J. que las ideas de continuidad, armonía y abundancia de la Naturaleza, en combinación con la de infortunio necesario como corolario de la bondad general del universo, tomadas en conjunto, nos remiten a la filosofía neoplatónica. Para los neoplatónicos, el universo, con todos sus males fortuitos, es esencialmente bueno; de la misma forma, Góngora, a pesar de la decadencia y la muerte de aspectos individuales de este mundo, imprime un tono básicamente optimista a las *Soledades.* [49]

A la luz de estas observaciones, el fragmento objeto de nuestro análisis se revela como un breviario elocuente de la armazón temática y el trasfondo filosófico de las *Soledades.*

Métrica: Góngora elige para las *Soledades* la forma poética llamada *silva,* originada en la canción petrarquista.

> como resultado de tendencias contrarias al sistema de la estrofa.[50]

La silva clásica combina endecasílabos y heptasílabos con rimas consonantes, en series indefinidas, con rimas enlazadas libremente y algunos versos sueltos. [51]

Si bien Góngora no fue el primer poeta español que usó esta forma —como señala Baehr— la *Soledad* I constituyó el primer ejemplo importante que puede fecharse con seguridad.

Esta forma métrica brinda a Góngora grandes posibilidades de modelar la estrofa sobre la base de la sintaxis. Al respecto nos dice D. A. que

> el período gramatical da forma al estrófico, y no viceversa [52]

---

[49] Para una visión diferente de las *Soledades,* cfr. L. S., ob. cit., p. 176.
[50] Rudolf Baehr, *Manual de versificación española,* Madrid, Gredos, 1973, p. 378.
[51] Ibíd., p. 378.
[52] D. A., *La lengua poética de Góngora,* Madrid, *C. S. I. C.,* 1950.

Mauricio Molho, apelando a la etimología, destaca la compenetración existente entre la forma métrica *silva* y el contenido y la intención de las *Soledades*, ya que el vocablo *soledad* significa juntamente la *selva*, tema fundamental del poema y la *silva*, forma a-estrófica, "selva métrica, exuberante e indisciplinada". [53]

En nuestro fragmento hay un claro predominio de endecasílabos sobre heptasílabos, cuyo número alcanza los dieciséis. En cuanto a la acentuación de aquellos, prevalecen los sáficos seguidos de los melódicos; en número menor, los heroicos, enfáticos, puros y dactílico (sólo uno). La grave lentitud de los sáficos alterna con el moderado compás de los melódicos y la uniformidad de los heroicos, pero este tono solemne y demorado se quiebra con la presencia de los enfáticos y los heptasílabos que brindan rapidez y energía a la composición. [54]

Las rimas utilizadas constituyen una amplia variedad, aunque en cinco casos aparecen repetidas; enlazan versos próximos entre sí, formando muchas veces cuartetos y pareados, y no dejan ningún verso suelto.

Estilo: D. A. sintetiza el estilo gongorino como la fijación e intensificación de los procedimientos estilísticos normales de la lengua poética del Renacimiento. [55] Con Góngora llegamos a la cumbre de la poesía española de tradición grecolatina.

La sintaxis: como es sabido, la sintaxis gongorina, de tendencia culta y aristocratizante, se caracteriza por la presencia de períodos excesivamente extensos, prolificación abundante de las palabras, interposición de aposiciones, frases absolutas y parentéticas y uso extremo del hipérbaton. [56]

En nuestro fragmento, tanto el período inicial (vv. 883-896) como el final (vv. 944-957) son de una extensión considerable, ya que constan de catorce versos. Tomamos como ejemplo el sujeto del primer período (vv. 885-889), donde hallamos: dos núcleos con sus respectivos complementos ("seis de los montes, seis de la campaña"), de los cuales se desprende un ablativo absoluto que incluye en sí una proposición subordinada adjetiva ("—sus espaldas rayando el sutil oro/que negó al viento el nácar bien tejido—"); a continuación una aposición del núcleo del sujeto, modificada por un complemento ("terno de gracias bello") y por una construcción adjetiva con núcleo participio, el cual, por la doble valencia del verboide, le permite recibir modificadores del régimen verbal ("repetido/cuatro veces en doce labradoras"). Vemos como la

---

53 Mauricio Molho, "Soledades" en *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977, pp. 48 y ss.
54 Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1972, p. 254.
55 D. A., *LPG.*, p. 218.
56 Ibíd., p. 133.

frase se despliega con soltura, apoyándose en una forma métrica que le permite fluir libremente.

No encontramos la repetición de fórmulas estilísticas típicamente gongorinas (A, sino B; A, si B; no B, sí A; no B, sino A, etc.) como tampoco el empleo del verbo "ser" con el sentido de "servir", "causar" ni acusativos griegos. La presencia del cultismo sintático se focaliza en el ablativo absoluto y en el hipérbaton.

Los ablativos absolutos resultan variados, tanto en construcción como en complejidad y extensión: a) el participial ("Levantadas las mesas"; "a los rayos de Júpiter expuesta/ —aun más que a los de Febo— su corona"); b) el de gerundio ("—sus espaldas rayando el sutil oro/que negó al viento el nácar bien tejido—") y c) el de predicado nominal sustantivo ("Cisnes pues una y otra pluma").

Acerca del uso del hipérbaton, apunta D. A. que Góngora exageró una tendencia ya implícita en el idioma,

> con los ojos puestos en la lengua poética de los latinos.

Otros poetas españoles (Juan de Mena, Garcilaso, Herrera) le marcaron un rumbo, pero lo importante es el valor expresivo y el efecto estético que nuestro poeta obtuvo de estas transposiciones.[57] El hipérbaton sirve para

> dar flexibilidad y soltura a la lengua [...] hace resaltar el valor eufónico o colorista de una palabra, permitiendo su colocación en un punto donde el ritmo tiene su cima de intensidad [...] es un elemento que ofrece en condiciones maravillosas la *callida junctura* que deseaba Horacio.[58]

Pese a estas afirmaciones, a veces, la repetición continua de unas pocas formas del hipérbaton se vuelve un mero formulismo sintáctico, vacío de significación estética.[59] Entre las formas de hipérbaton empleadas por Góngora encontramos la separación del sustantivo con relación a su determinativo ("cuantos la tijera/vellones les desnuda"; "Tantos de breve fábrica, aunque ruda,/albergues..."; "de cuanta surca el aire acompañada/monarquía canora"); análogamente, la separación del adjetivo atributivo con relación al sustantivo núcleo ("bárbaras el Parnaso moradoras"; "tranquilidad os halle labradora"). En los versos 897-898 ("Venza no solo en su candor la nieve,/más plata en su esplendor sea cardada") el paralelismo refuerza el efecto provocado por el hipérbaton, destacando aún más el valor eufónico y colorista de los cultismos "candor" y "esplendor" colocados en posición de intensidad. En el verso 925 ("en dulce se desaten líquido oro") la aliteración dentoalveolar y

---

[57] Ibíd., p. 182.
[58] D. A., *Góngora y el Polifemo*, t. I, p. 142.
[59] D. A., *LPG*, p. 203.

el verbo en posición central, separando el adjetivo de su núceo, producen la demorada sensación del apacible fluir de la miel. Otro de los hipébatos utilizados consiste en anteponer al núcleo el complemento preposicional encabezado por *de* ("que —cual la Arabia madre ve de aromas"; "Del himno culto dio el último acento"; "matutinos del soy rayos vestida"; "de funerales bárbaros trofeos") y posponer el numeral al sustantivo del cual depende ("villanas ciento"). En otros casos, el hipérbaton afecta a todo el período oracional y se hace necesario reordenarlo para su comprensión.

El cultismo léxico: el cultismo léxico es un elemento primordial y singularizante del estilo gongorino. Comenzamos por definir el término: "es palabra culta todo vocablo que no ha sufrido la evolución fonética, normal en las palabras populares".[60] Muchas palabras "cultas" desde el punto de vista fonético eran usadas popularmente en tiempos de nuestro poeta; es necesario, pues, restringir el concepto de cultismo a los latinismos, grecismos o extranjerismos, de fuerte sabor erudito. D. A. distingue además un tipo de cultismo semántico, en el cual

> se desentierra un sentido etimológico distinto del corriente en el comercio idiomático...[61]

Señala el ilustre editor que el cultismo en Góngora, blanco de tantos ataques, no sólo está justificado por una larga tradición, sino que además tiene un valor estético: esquiva la palabra desgastada y la reemplaza por otra cargada de reminiscencias grecolatinas. Pero fundamentalmente tiene un valor fonético-expresivo en la estructura del endecasílabo: facilita una musical alternancia de acentuación y refuerza la expresión de todo el verso al recibir el acento rítmico.[62] En aproximadamente la mitad de los versos del fragmento, los cultismos se encuentran en posición de intensidad. Citamos, como ejemplo, los siguientes:

> v. 897 Venza no solo en su *candor* la nieve,
> v. 898 mas plata en su *esplendor* sea cardada
> v. 908 Oro trillado y *néctar exprimido*
> v. 919 Tantos de breve *fábrica*, aunque ruda,
> v. 928 que alimenten la *invidia* en vuestra aldea

Nos ha parecido oportuno incluir un catálogo alfabético de los cultismos encontrados (Ver APÉNDICE II). De éstos, D. A. señala como extravagante sólo uno, "invidia", aunque tal vez sólo sea una manifestación de ortografía etimologista. El catálogo confirma las ideas de este investigador acerca de la larga tradición de los cultismos gongorinos y el hecho de que haya sido su repetición y acumulación lo que promovió la irritación de sus censores.

---

[60] Ibíd., p. 46.
[61] Ibíd., p. 47.
[62] D. A., *Góngora y el "Polifemo"*, t. I, p. 142.

Las alusiones mitológicas y fabulosas: apunta D. A. que, en su fuga de las formas más cotidianas, nuestro poeta tiene un refugio cierto e inmovible: la mitología clásica.[63] Entre los procedimientos que utiliza para unir ambos mundos, encontramos:

a) la perífrasis mitológica propiamente dicha:

son de la ninfa un tiempo, ahora caña (la siringa)

terno de gracias bello, repetido (las labradoras)

dulce musa (la joven que entonará el canto nupcial)

b) atribuir a los dioses una continua intervención en el destino y acciones humanas:

cuanto estambre vital Cloto os traslada...

Las fuerzas de la naturaleza estarán representadas por Júpiter y Febo:

Ilustren obeliscos las ciudades,
a los rayos de Júpiter expuesta
—aun más que a los de Febo— su corona

Como representantes de las alusiones fabulosas aparece aquí el ave fénix, cuyo simbolismo y connotaciones temáticas ya hemos analizado ampliamente.

El léxico suntuario y colorista: las líneas de color que predominan son la del blanco y la del dorado, que parecen ser las tonalidades más adecuadas para iluminar un discurso nupcial y realzar los encantos de la novia. Expresan tanto la belleza de la naturaleza como la belleza femenina.

Dorado:

Oro será el cabello, el trigo y la miel, según el adjetivo que lo acompañe: "el sutil oro", "oro trillado", "líquido oro" (metáforas lexicalizadas). La novia, cual nueva fénix, vestirá "matutinos del sol rayos". Los obeliscos estarán expuestos más a los rayos de Febo que a los de Júpiter.

Blanco:

El blanco estará representado por el nácar bien tejido, el candor de la nieve, el esplendor de la plata cardada, las perlas del rocío, la blanca espuma, los corderillos y sus vellones y las plumas de los cisnes.

Los morados cantuesos, la hierba menuda, el ave fénix y la verde, florida palizada son las únicas notas de contraste de esta sinfonía en blanco y dorado.

El análisis de este fragmento nos lleva a considerarlo como una virtuosa síntesis del arte gongorino en las *Soledades*, donde se conjugan las principales

[63] D. A., *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 99.

líneas temático-filosóficas y los singulares rasgos de estilo que caracterizan esta obra.

Dijimos que con Góngora llega a su cumbre la poesía española de tradición grecolatina. La antigüedad clásica está siempre presente en el poema, pero no como mero tópico sino como materia prima de la creación artística. Si tomamos como ejemplo el discurso nupcial, vemos que carece de las alusiones sensuales que hallamos en los epitalamios de Catulo y en los fragmentos atribuidos a Safo, a pesar de que toda la escena de las bodas tiene reminiscencias clásicas. Su núcleo temático se aparta de los modelos para ponerse al servicio del tono y el propósito que imprimió Góngora a su *Soledades*. Algo similar ocurre en el estilo, por ejemplo, en la alusión al fénix, que no se limita a ser un elemento ornamental, sino que está perfectamente ligado al transfondo temático-filosófico. Forma y contenido *(silva* y *selva)* se entrelazan íntimamente, en nuestro pasaje y en las *Soledades,* en una poética de tradición clásica, que aspira a la unidad y a la perfección.

LILIANA SILVIA SERBIANO
Universidad Católica Argentina

* * *

APENDICE I

Texto

Levantadas las mesas, al canoro
son de la ninfa un tiempo, ahora caña,
885 seis de los montes, seis de la campaña,
—sus espaldas rayando el sutil oro
que negó al viento el nácar bien tejido—
terno de gracias bello, repetido
cuatro veces en doce labradoras,
890 entró bailando numerosamente;
y dulce musa entre ellas —si consiente
bárbaras el Parnaso moradoras—
"Vivid felices, dijo,
largo curso de edad nunca prolijo;
895 y si prolijo, en nudos amorosos
siempre vivid, esposos.
Venza no solo en su candor la nieve,
mas plata en su esplendor sea cardada

cuanto estambre vital Cloto os traslada
900 de la alta fatal rueca al huso breve.

Sean de la fortuna
aplausos la respuesta
de vuestras granjerías.
A la reja importuna,
905 a la azada molesta
fecundo os rinda —en desiguales días—
el campo agradecido
oro trillado y néctar exprimido.
Sus morados contuesos, sus copadas
910 encinas la montaña contar antes
deje que vuestras cabras, siempre errantes,
que vuestras vacas, tarde o nunca herradas.
Corderillos os brote la ribera,
que la hierba menuda
915 y las perlas exceda del rocío
su número, y del río
la blanca espuma, cuantos la tijera
vellones les desnuda.

Tantos de breve fábrica, aunque ruda,
920 albergues vuestros las abejas moren,
y primaveras tantas os desfloren,
que —cual la Arabia madre ve de aromas
sacros troncos sudar fragantes gomas—
vuestros corchos por uno y otro poro
925 en dulce se desaten líquido oro.

Próspera al fin, mas no espumosa tanto
vuestra fortuna sea,
que alimenten la invidia en vuestra aldea
áspides más que en la región del llanto.
930 Entre opulencias y necesidades,
medianías vinculen competentes
a vuestros descendientes
—previniendo ambos daños— las edades.
Ilustren obeliscos las ciudades,
935 a los rayos de Júpiter expuesta
—aún más que a los de Febo— su corona,
cuando a la choza pastoral perdona
el cielo, fulminando la floresta.
Cisnes pues una y otra pluma, en esta
940 tranquilidad os halle labradora
la postrimera hora:

cuya lámina cifre desengaños,
que en letras pocas lean muchos años."

Del himno culto dio el último acento
945 fin mudo al baile, al tiempo que seguida
la novia sale de villanas ciento
a la verde florida palizada,
cual nueva fénix en flamantes plumas
matutinos del sol rayos vestida,
950 de cuanta surca el aire acompañada
monarquía canora;
y, vadeando nubes, las espumas
del rey corona de los otros ríos:
en cuya orilla el viento hereda ahora
955 pequeños no vacíos
de funerales bárbaros trofeos
que el Egipto erigió a sus Ptolomeos. *

---

* *Soledades*, Ed. por Dámaso Alonso, 3ª ed., Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.

APENDICE II

Catálogo alfabético de los cultismos del fragmento

APLAUSO (v. 902): La LPG cita al Quijote, a C. de las Casas y a Covarrubias. Figura en Vil., en el VC, en el VLV, en el VQ, y no lo registra el VH. Aparece en la LPG en la "Lista de palabras afectadas según censuras y parodias literarias en el siglo XVII".

ASPID (v. 929): Lo hallamos también en el v. 419 de la *Sol. I.* Figura en el VC y en el VQ. En el VH y en el VLV aparece bajo las formas "áspide" y "áspid" Vilanova sostiene que aparece documentado por primera vez en el Universal Vocabulario de Alonso de Palencia (1490).

BARBARA (v. 892): No lo registra la LPG. Sí, Vil., el VC, el VH, el VLV y el VQ. Según Corominas en su DCE —citado en Vil.— aparece documentado por primera vez en el *Libro de Alexandre.*

BREVE (vv. 900 y 919): Se repite varias veces a lo largo de la *Sol. I.* Señala Vilanova que es corriente en la poesía española del siglo XVI, a partir de las Obras de Garcilaso (1543) y del *Sermón de Amores*, de Cristóbal de Castillejo (1542). Lo hallamos en VC, VH, VLV y VQ.

CANORO (v. 951): No lo hallamos en Vil., sí, en VC, VH, VLV y VQ. Dámaso Alonso en la LPG sostiene que *canorum* habría dado esp. *canoro*, pero que por el exclusivo uso literario de esta voz debe considerársela cultismo. * Aparece siete veces en la *Sol. I.* Jáuregui censura el empleo repetido de esta voz.

COMPETENTE (v. 931): Figura en LPG, VC, VLV, VQ y no lo registra Vil. ni VH.

CULTO (v. 944): La LPG señala tres usos en la *Sol. I.* y lo incluye en la "Lista...". Aparece en Vil., VC, VH, VLV y VQ.

DULCE (v. 925): Lo hallamos once veces en la Sol. I. Vilanova lo considera de uso corriente en la poesía renacentista del siglo XVI a partir de Garcilaso. Góngora lo emplea frecuentemente en el *Polifemo*. Figura en LPG, VC, VH, VLV y VQ.

ERIGIR (v. 957): En LPG aparece señalado en las censuras anticultistas. Lo registran Vil. y VLV. No figura en VC ni en VH ni en VQ.

ERRANTE (v. 911): Lo hallamos cinco veces en la *Sol. I.* Jáuregui censura su uso repetido. Se encuentra en VH, VLV, VQ, y Vil. En VC aparece sólo referido a estrella.

ESPLENDOR (v. 898): La LPG lo incluye en la "Lista....". Figura en Vil. VC, VH, VLV y VQ.

EXPONER (v. 935): Lo registra la LPG, VLV y VQ. En VH aparece la forma "(Expuesto), Espuesto". No se halla en Vil, ni en VC.

EXPRIMIR (v. 915): Lo incluyen LPG, Vil., VC, VLV y VQ; no, VH. Señala Vilanova que el uso del cultismo "exprimir" en el sentido de "apretar alguna cosa, sacando jugo de ella" (*Tesoro*, 576 b) es rarísimo antes de Góngora.

FABRICA (v. 919): Aparece en LPG, VC, VLV y VQ; no en VH y Vil. Se utiliza dos veces en la *Sol. I.*

FECUNDO (v. 906): La LPG lo registra dos veces en la *Sol. I.* Figura en VC, VLV y VQ; no, en VH y Vil.

FENIX (v. 948): Lo incluyen LPG, VC, VLV y VQ. En VH, bajo las formas "Fénix, fenis". No se halla en Vil.

FLAMANTE (v. 948): Figura en LPG, VC, VLV y VC; no, en VH.

FORTUNA (vv. 901 y 927): Lo hallamos en LPG, VC, VH, VLV y VQ; no, en Vil.

FRAGANTE (v. 930): Aparece dos veces en la *Sol. I.* La LPG lo incluye en la "Lista...". Figura en VLV y VQ; en VC, sólo en la expresión "en Fragante". No lo registran VH y Vil.

FULMINAR (v. 945): La LPG indica que Jáuregui censura esta voz. La hallamos en VC, VLV y VQ; no en Vil. ni en VH. En este último aparecen "fulminado", "fulminante" y "fulmíneo".

GRACIA (v. 888): Figura en LPG, VC, VH, VLV, VQ y Vil.

HIMNO (v. 944): Lo hallamos en LPG, VC, VLV y VQ; no, en VH y Vil.

ILUSTRAR (v. 934): Aparece tres veces en la *Sol. I.* Figura en LPG, VLV, VQ y Vil. En VC, bajo las formas "ilustrar" e "illustrar" y en VH como "ilustrar, jlustrar".

---

[6] Dámaso Alonso, *LPG*, p. 47.

INVIDIA (v. 928): Se encuentra en LPG, Vil. y VC; en VH, bajo las formas "envidia, invidia, inuidia"; en VLV como "envidia".

LAMINA (v. 942): Aparece en LPG, VC, VLV y VQ; no, en VH y Vil.

LIQUIDO (v. 925): La LPG lo registra seis veces en la *Sol. I.* y lo incluye en la "Lista...". Figura en VC, VH, VLV, VQ y Vil.

MATUTINO (v. 949): La LPG lo incluye en la "Lista..." Lo encontramos en VLV y VQ; no, en VC, VH y Vil.

MONARQUIA (v. 951): Se repite dos veces en la *Sol. I.* Figura en VC, VH, VLV y VQ; no, en Vil.

NECESIDAD (v. 930): Lo hallamos en LPG, VC, VLV y VQ; no, en VH (si "necesitado, necessitado") ni en Vil.

NECTAR (v. 908): La LPG lo registra cuatro veces en la *Sol. I.* Aparece en VC, VH, VLV, VQ y Vil.

NINFA (v. 854): Se repite tres veces en la *Sol. I.* Figura en VC, VH, VLV, VQ y Vil.

NUMERO (v. 916): Aparece seis veces en la *Sol. I.* Lo hallamos en LPG, VC, VH, VLV, VQ y Vil.

NUMEROSAMENTE (v. 890): La LPG lo incluye en la "Lista..." Es cultismo de acepción. Villanova señala que el cultismo "numeroso" (en su significación etimológica) es corriente y aparece ya en Garcilaso, en la *Egloga II.* "Numeroso", con la misma acepción, figura en VC, VH, VLV y VQ.

OBELISCO (v. 934): Se repite dos veces en la *Sol. I.* Lo encontramos en LPG, VLV y VQ; no, en VC, VH y Vil.

OPULENCIA (v. 930): Lo registra LPG, VLV y VQ; no, VC, VH y Vil.

PLUMA (v. 939): Figura en LPG, VC, VH, VLV, VQ y Vil.

PROLIJO (vv. 894 y 895): Aparece cinco veces en la *Sol. I.* Jáuregui censura el repetido uso de este vocablo. Se encuentra en VC, VH, VLV, VQ y Vil.

PROSPERO (v. 926): Figura en LPG, VC, VH, VLV y VQ; no, en Vil.

REGION (v. 929): La LPG lo registra tres veces en la *Sol. I.* y lo incluye en la "Lista...." Lo hallamos en VC, VH, VLV y VQ; no, en Vil.

REPETIR (v. 888): Aparece en LPG, VC, VH, VLV y VQ; no, en Vil.

SACRO (v. 923): Se repite dos veces en la *Sol. I.* Figura en VC, VH, VLV y VQ.

TERNO (v. 888): Lo registra LPG, VLV, VQ y Vil; no VC y VH.

TROFEO (v. 956): Aparece cuatro veces en la *Sol. I.* Lo hallamos en LPG, VC, VLV, VQ y Vil.

VINCULAR (v. 931): Se repite tres veces en la *Sol. I.* Figura en LPG, VC, VLV, no, en VH.

VITAL (v. 899): Lo encontramos en LPG, VC, VH, VLV y VQ; no, en Vil.

ABREVIATURAS (de los obras citadas en el Apéndice II)

LPG *Lengua poética de Góngora.*

Sol I. *Soledad I.*

VC FERNÁNDEZ GÓMEZ, CARLOS, *Vocabulario de Cervantes,* Madrid, R.A.E., 1962.

VH KOSSOFF, A. DAVID, *Vocabulario de la obra poética de Herrera,* Madrid, R.A.E. 1966.

Vil. VILANOVA, ANTONIO, "Indice comentado de cultismos" en *Las fuentes y los temas del* Polifemo *de Góngora,* Madrid, CSIC, 1957, RFE, Anejo LXVI.

VLV FERNÁNDEZ GÓMEZ, CARLOS, *Vocabulario completo de Lope de Vega,* Madrid, R.A.E., 1971, 3 vols.

VQ Idem, *Vocabulario de las obras completas de Quevedo,* Madrid, 1957. Reproducción fotográfica del original dactilografiado.

UN PLANTO ESPANOL PARA ROLDAN

El planto de Trotaconventos, en el *Libro de buen amor*, fue considerado por Pedro Salinas como el primero en lengua castellana.[1] Pero hay tres plantos para otros tantos guerreros en los cien versos del *Roncesvalles*, fechado por Menéndez Pidal en el siglo XIII[2] con lo cual la tradición de esta forma poética alcanza un siglo más en la literatura española.

Paul Zumthor considera el *planctus* como fórmula épica que expresa el dolor de un guerrero ante el cadáver de un compañero de armas, pero admite que ese carácter formulario no invalida —en la *Chanson de Roland*, por ejemplo— una voluntad arquitectónica.[3]

El mencionado fragmento épico español tiene como núcleo el planto de Roldán, que abarca casi la mitad del texto conservado, pues se extiende desde el verso 34 hasta el verso 81. Pronunciado por Carlomango, representa la culminación de su afanosa búsqueda por el desolado campo de muerte en que yacen los despojos del ejército imperial; el hallazgo de Roldán dará ocasión a su planto. Hallazgo y planto se preparan morosamente: el emperador habrá interrogado a Oliveros sobre el destino del héroe, como si aquél pudiera oírlo y contestarle (vv. 18-22); habrá visto "un colpe que fizo don Roldane" (v. 25) y habrá comentado, como hablando consigo mismo, "esto fizo con cueyta con grant dolor que habiae" (v. 26); habrá escrutado la escena sobrecogedora y silenciosa. Los restos de Oliveros habrán hecho adivinar próximos los de su inseparable compañero.

Bruscamente surge la figura inerte del héroe, "acostado a un pilare, / como se acostó a la hora de finare" (vv. 28-29). Roldán ha concluido su trayectoria guerrera, retenido ya para siempre su aliento vital, pero desde ese alto y lejano paso de los Pirineos ha comenzado a vivir en la poesía y en la historia impregnada de leyenda. La admiración de sus contemporáneos ha conservado su nombre y sus hazañas en la memoria de las gentes. Su imagen se conserva en distintas regiones europeas, por medio de estatuas que mez-

1. PEDRO SALINAS, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962, p. 54.

2. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, "Roncesvalles, un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII", en *Tres poetas primitivos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1948, p. 40.

3. PAUL ZUMTHOR, "Etude Typologique des planctus contenus dans la Chanson de Roland", Colloque de Liege, 1957. Bibliotheque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liege, CL. Paris, 1959.

clan rasgos del personaje histórico con tradiciones locales o folclóricas, según apunta Nilda Guglielmi.[4]

La posición de Roldán muerto, recostado sobre un peñasco, produce —en el *Roncesvalles*— la impresión de un monumento, observa Graciela Colantonio,[5] como si Roldán lo mereciera desde el momento mismo de expirar. Podría parafrasearse a Spitzer, cuando afirma que "el busto de Manrique ya está en el Templo de la Fama antes que su hijo lo coloque allá", que los hechos del maestre "son históricos y glorificados por la historia antes que el poeta los glorifique".[6] Así, el busto de Roldán parece estar en el Templo de la Fama, antes de que la noticia de su muerte se difunda por su dulce Francia. Pero también ha de verse en su rígida figura al centinela, siempre alerta, que vela el sueño de sus camaradas, caídos antes que él en el combate.

Muy cruelmente se mesa el emperador las barbas, tiñéndolas con su sangre —"por las barbas floridas bermeja sallia la sangre" (v. 32). Y prorrumpe en un extenso lamento que comienza con un estallido de dolor incontenible, un grito surgido de lo más íntimo de su ser: "¡Muerto es mío sobrino, el buen don Roldane! (v. 34). Si ha alcanzado a admitir la muerte del héroe, la congoja parece hacerlo desvariar después, porque dos veces se queja de que aquél no quiere hablarle —"¡Ay, mi sobrino, non me queredes fablare!" (v. 44 y con ligera variante, v. 50). Y llega a manifestar que no puede creerlo muerto al no verle señales de heridas: "Non vos veo colpe nin lanzada porque hobiésedes male, / por eso non vos creo que muerto sodes don Roldane". (vv. 45-46).

La muerte ha sido cortés con Roldán, como lo será al cabo de siglos con Rodrigo Manrique. Porque Roldán, impulsado por una poderosa fuerza interior, ha logrado una posición decorosa para sus restos mortales y porque éstos no revelan signo alguno de muerte, ni de la lucha que habrá debido de afrontar antes de encontrarla.

Afirma Geneviève D'Haucourt que en relatos medievales sobre los últimos momentos de distintos personajes se pone de manifiesto una grandeza viril en el último trance, aunque la vida del moribundo no hubiese sido ejemplar.[7] Huizinga cree advertir en el hombre de la Edad Media horror por la descomposición del cadáver, lo que explicaría, a su juicio, el alto valor atribuido a los cadáveres incorruptibles de algunos santos. Y considera que

---

4. Nilda Guglielmi, *Memorias medievales*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981, p. 87.

5. Graciela Pucciarelli de Colantonio, Profesora Titular Ordinaria de Introducción a los Estudios Filológicos y Literarios, Universidad Católica Argentina.

6. Leo Spitzer, "Dos observaciones sintético-estilísticas a las 'Coplas' de Manrique". *NRFH*, IV (1950), Recogido en L. Spitzer, *Estilo y estructura de la Literatura Española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, p. 180.

7. Genviève D'Haucourt, *La vida en la Edad Media*, Presses Universitaire de France, 1973. Traducción para Editorial Panel (Uruguay), 1978, p. 93.

una de las mayores glorias de la Virgen María se funda en que su asunción eximiera a su cuerpo de la descomposición. [8]

La imagen de Roldán en el antiguo poema español ha de vincularse con esa dignidad ante la muerte de que hablan los textos medievales citados por Geneviève D'Haucourt, y con esa preocupación por la descomposición del cadáver que ponen de manifiesto los cuidados especiales que se le brindaban, según las observaciones de esta misma investigadora y de Huizinga. [9]

Roldán ha conservado —en el antiguo poema español— su dignidad y su integridad, respetadas por la muerte. Su cadáver intacto, con su apariencia de vida, tiene el valor de una gracia última, que lo aproxima a aquellos seres excepcionales por su espiritualidad y lo destacan de entre todos los que lo han rodeado durante su paso por el mundo.

El emperador habla al héroe amado y admirado como si viviese, lo que se advierte a través del planto, sin que recurso formulario alguno lo anuncie de antemano, como ocurre con motivo de los parlamentos dirigidos a Turpin y a Oliveros.

La consternación del rey ante la muerte del más joven y su propia supervivencia se manifiesta en dos ocasiones:

> Aquí veo atal cosa que nunca vi tan grande;
> yo era pora morir, e vos pora escapare.
>
> (vv. 35-36)

> Mio sobrino, ante que finásedes era yo pora morir máes.
>
> (v. 52)

El emperador recuerda el apoyo del héroe que le granjeó muchos afectos y piensa en la defección de todos ellos por la muerte de Roldán:

> Tanto buen amigo vos me soliádes ganare;
> Por vuestro amor arriba muchos me solián amare;
> pues vos sodes muerto, sobrino, buscar me han todo male.
>
> (vv. 37-39)

Esta desconfianza de Carlomagno y esa especie de temor a la soledad y al desamparo pueden explicarse por la situación de los monarcas en la Edad Media, que a menudo se encontraban solos frente a las distintas clases sociales, por las que se sentían amenazados, según Jacques le Goff. [10] Pero

8. Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid. Alianza Editorial, 1978, p. 208.
9. G. D'Haucourt, ob. cit., pp. 102-103; J. Huizinga, ob. cit., p. 202.
10. Jacques le Goff, *La civilización del Occidente medieval*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1975, p. 416.

tiene la certeza de que el alma de Roldán ha alcanzado el lugar que le corresponde, merecido quizá por su condición de guerrero cristiano, defensor de su fe y de su Francia natal. Si bien la idea de una caballería cristiana y de una guerra santa sólo tienen pleno desarrollo hacia mediados del siglo XI, según apunta Curtius, aunque Roldán es héroe del siglo VIII, el poema español que lo recuerda se compuso en el siglo XIII, y pudo recoger la tradición de una caballería descripta por el mismo Curtius: formada hacia el siglo XII en el norte de Francia, surgida del sistema feudal germano, transformada éticamente por la Iglesia y libre de toda influencia cortesana. [11]

Ocho veces Carlomagno se dirige a Roldán llamándolo sobrino. Aunque ese parentesco parece ser sólo legendario, pone de relieve la solidaridad de que habla le Goff, solidaridad que ligaba a los miembros de un linaje y que se manifestaba especialmente en el campo de batalla y en el dominio del honor. Recuerda le Goff que Roldán se ha negado durante largo tiempo a hacer sonar su olifante para pedir socorro a Carlomagno, por temor de que esa actitud suya deshonrara a sus parientes. [12]

Al elogio del difunto y al lamento por su muerte, propios del planto tradicional, el planto español de Roldán agrega recuerdos personales del emperador, en relación con su propia juventud y en relación con las campañas llevadas a cabo con aquél. Manifiesta haberlo armado caballero a los diecisiete años, lo que significa que el héroe ha debido someterse desde los siete años a un largo aprendizaje previo, el aprendizaje del futuro caballero descripto por Francisco Larroyo y por Geneviève D'Haucourt, entre otros. [13] La formación caballeresca se origina —afirma Larroyo— en el ideal heroico de la vida, propio de la antigua educación germánica. El mismo Larroyo sostiene que se armaba caballero a los veintiún años a quien había servido a un señor durante unos siete, en que había participado de acciones guerreras, de torneos, de partidas de caza; se había iniciado en política y había cultivado buenas maneras. Por lo que Roldán habría tenido —en el *Roncesvalles*— el privilegio poético de ser armado caballero cuatro años antes de lo acostumbrado y varios siglos antes de ser organizada la caballería.

La enumeración de campañas fabulosas, cumplidas por Carlomagno con el concurso de Roldán, ha de interpretarse como una exaltación del heroísmo, en acción guerrera excepcional y distante, de difícil comprensión para que asombre, porque la condición del héroe parece poder justificar lo extraño o imposible:

> ... pasé Jerusalem, fasta la fuent Jordane;
> corriémos las tierras della e della parte.
> Con vos conquís Turquía e Roma a priessa daba,
> con vuestro esfuerzo arriba entramos en España...
>
> (vv. 70-73)

11. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, vol. II, p. 748.

12. J. Le Goff, ob. cit., p. 382.

13. Francisco Larroyo, *Historia General de la Pedagogía*, México, Editorial Porrúa, 1962, pp. 256-260. G. D'Haucourt, ob. cit., p. 74.

Dos hechos históricos constituyen otros tantos rasgos patéticos del planto: el fracaso en el intento de conquistar Zaragoza (v. 76) y la designación de Roldán, dispuesta por el emperador, para integrar la retaguardia del ejército en retirada (v. 47). Dos rasgos patéticos, porque el fracaso de Zaragoza destruye la ininterrumpida cadena de fabulosa conquistas poéticas mencionadas en el planto; y la presencia de Roldán en esa retaguardia ha significado su encuentro con la muerte.

La intensidad del dolor y el esfuerzo exigido por el planto agotan la energía del emperador, que cae desmayado, no sin antes haber deseado la muerte para aproximarse al héroe y oírle hablar sobre el comportamiento de cada guerrero en la batalla (vv. 78-88).

El planto de Roldán en la canción francesa que lo glorifica es extenso; abarca desde la serie 205 hasta la 208 y está impregnado de lirismo, ya señalado por Menéndez Pidal,[14] lirismo que se manifiesta en el comienzo y se va acentuando paulatinamente, a medida que se siente aflorar el dolor y el desconsuelo del emperador:

> Amis Rollant, de tei ait Deus mercit!
> Unques nuls hom tel chevaler ne vit
> Por granz batailles juster et defenir.
> La meie honor est turnee en declin.
>
> (vv. 2887-2890)

> Ami Rollant, Deus metet t'anme en flors,
> En pareïs entre les glorius!
>
> (vv. 2898-2899) [15]

No faltan rasgos líricos, aunque de otro tono, en el planto español de Roldán: la desagradable sorpresa inicial del encuentro del cadáver, como si se hubiese guardado la esperanza de que el héroe conservase la vida (v. 34); la reiterada queja por lo que se supone un obstinado silencio de Roldán, que en un momento de aparente desvarío el emperador no atribuye a la muerte sino a su disposición de que el héroe integrara la retaguardia (vv. 44 y 50); el deseo de morir, causado por el gran dolor (vv. 77-79). Pero el aspecto saliente del planto español está en el elogio de Roldán, que alcanza a destacar con rigor y claridad la compleja misión de un héroe medieval y sus obligaciones dentro de la comunidad a que pertenece: practicar la virtud, que le deparará como premio un buen lugar después de la muerte (vv. 40-41); acompañar a su rey incansablemente en sus campañas guerreras (vv. 69-76); defender y conservar la espada (vv. 56-62); lograr partidarios para su señor y estimular en ellos la lealtad (vv. 37-39). El valor de la nación aparece relacionado con el de sus héroes, porque el valor individual realza y afianza

14. R. Menéndez Pidal, est. cit., p. 56.

15. *Das altfranzösische Rolandslied nach der Oxforder Handschript*, Tübingen, A. Hilka, 1950.

el de la comunidad; de allí que el rey afirme: "pues vos sodes muerto, Francia poco vale" (v. 51).

Si en la *Chanson de Roland* hay mayor concentración dramática al destacarse el cadáver de Roldán y el planto que inspira, la diversificación de la escena en el *Roncesvalles*, señalada por Jules Horrent, en razón del hallazgo de tres cadáveres frente a los que se formulan tres parlamentos, da ocasión a una graduación con intensificación creciente que origina cierto dramatismo y crea un clima especial para el planto de Roldán. La diversificación de la escena funeraria demuestra que Roldán no es el único digno de la compasión del emperador, observa Horrent. [16] Antes de llorar al héroe Carlomagno habrá llorado a Turpin y a Oliveros.

En el planto español no hay ruego por el alma de Roldán como en el francés, sino la certeza de que el alma se encuentra en el lugar que le corresponde (vv. 40-41). Y la muerte aparece embellecida frente al héroe como estará embellecida frente a Rodrigo Manrique, porque uno y otro fueron dignos de su cortesía.

Cierta aspereza de la lengua y alguna rudeza en la expresión no restan grandeza épica ni belleza trágica al planto español para Roldán, que a través de su elogio sugiere brevemente aspectos del contexto social y político en que hubo de transcurrir su vida, por lo menos en el plano poético.

LIA NOEMÍ URIARTE REBAUDI
Universidad Católica Argentina

16. JULES HORRENT, *"La Chanson de Roland", dans les littératures française et espagnole du Moyen Age"*, París, 1951, p. 490.

PARA ACOMPAÑAR A RENE CHAR

(1907-1988)

La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil.

Feuillets d' Hypnos

En la vida del hombre la lucidez es siempre una herida. Una herida hacia afuera, intentando traspasar la impenetrabilidad que nos rodea. Y es también una herida que nos alcanza. Pero ¿dónde?

La lucidez atenta contra nuestra complaciente tendencia a concebir un universo sin fisuras, donde no cabe lo inesperado ni lo oculto. "Un hombre sin defectos es una montaña sin grietas. No me interesa..." dijo una vez René Char.

Esa lucidez que hiere y que nos hiere es lo que nos aleja de la sombra, es lo más cercano al sol. Sólo en la herida, en el sufrimiento de la lucidez, pueden revelarse al hombre, desnudadamente, traicionadas por la luz, las oscuras anfractuosidades del ser. No hay que olvidar, además, que Char escribía estas líneas en el fragor de la lucha de la Resistencia Francesa, insoslayablemente cercano a otra forma de sufrimiento. Paradójicamente, lo negro de la herida es también lo más cercano a la luz. Y de las tinieblas, lo propio del hombre para Char, se desprende lo que no es tiniebla, lo que es más que hombre. Y, sin embargo, esta condición antitética del camino del hombre no lo es en realidad. "En nuestras tinieblas no hay un lugar para la Belleza. Todo el lugar es para la Belleza", concluye *Feuillets d' Hypnos.*

La superposición y exacta coincidencia entre el mundo de la luz y el mundo de las sombras roza en lo más íntimo a la condición humana, con su evidencia de la futilidad de separar, compartimentar. Si lo más opuesto es lo más semejante, nuestra necesidad de ordenar y clasificar un mundo proteico, en constante transformación, aparece como paradójica e infructuosa. Tinieblas y belleza no son distintas y tampoco permanecen por mucho tiempo, idénticas a sí mismas. Todo en un movimiento constante e inacabable, tiende a subsumirse en el vacío. "Nada permanece idéntico por mucho tiempo. Nada es retenido por mucho tiempo. Todo huye, capa tras capa, ocupándolo todo el silencio". [1]

1. *Aromates chasseurs.* Paris, Gallimard, 1975.

Aquello que el poeta entrevé de la fugaz, relativa, contradictoria, paradójica y misteriosa situación del hombre, encuentra a menudo su vehículo en la expresión aforística. La intensa concentración poética de la obra de René Char desborda los cauces de las formas convencionales del poema. Poema en prosa, prosa rimada, apuntes tomados aparentemente al azar, lo que él llamó el "poema pulverizado", coexisten con la composición más ceñida y estructurada y en la que, sin embargo, siempre emergen núcleos de perfección aforística.

La poesía de René Char ha evidenciado siempre una afinidad con lo aforístico y con la literatura fragmentaria en sus diversas posibilidades. El fragmento es dardo lanzado para traspasar de belleza y verdad la incertidumbre mezquina de la oscuridad en que nos debatimos. Pero también es la conciencia súbita, la iluminación que dura un instante y que es igualmente parte de nuestro tantálico estar ahí.

El aforismo es, además, el reconocimiento no resignado de las limitaciones de la expresión humana. "Carecemos asombrosamente de ubicuidad".

En el aforismo y el fragmento se resume la naturaleza contradictoria, provisional, de la mente humana y los inestables puentes comunicativos que puede tender. Es a la vez forma completa y cerrada, fulgor precario y fugaz. Se mueve en los umbrales del balbuceo, pero posee algo de la visión profética del dios o del oráculo. Se demora en las nimiedades de lo cotidiano y, más allá de la herida, más allá de la fractura, nos permite entrever el cosmos. Recoge tanto el grito casi animal del soldado, como el milagro más que humano del pensamiento en sus extremos más agudos. La poesía y el peligro conviven en *Feuillets d'Hypnos*. Este libro nace de esa dispar unión, en donde la voz del "Commandant Alexandre" y la del poeta se confunden, para moldear en buena medida su obra futura. Porque en el aforismo convergen, a veces más plenamente que en parte alguna, el supremo equilibrio y la naturaleza bélica de la vida, tal como ya lo descubriera, también aforísticamente, Heráclito: "El arco: su nombre, vida. Lo que hace, muerte". [2]

Y los presocráticos fueron precisamente el espacio primigenio que albergó el encuentro tan trascendental entre el Char héroe de la Resistencia y Martín Heidegger, todavía anatemizado por su colaboracionismo. Es significativo que el encuentro de dos personalidades aparentemente tan alejadas haya tenido lugar bajo la advocación de Heráclito. Es decir, del pensamiento hecho poesía.

Desde esta perspectiva, nos resulta todavía más próxima la compleja figura de Char, soldado y poeta, hombre de cotidianeidad y hombre de infinitos, ser sufriente y ser pensante. En él se conjugan los opuestos, de la misma manera que en su casa de l'Isle sur Sorgue convergían una hilera de

2. Fragmento 48.

álamos y una hilera de cipreses, que el poeta, años atrás, se complaciera en señalarnos diciendo que eran los árboles de la vida y los árboles de la muerte.

La evolución de Char hacia una poesía que ratifica la línea de *Feuillets d' Hypnos*, una poesía hecha imagen y reflexión, es el reconocimiento íntimo de una verdad que al hombre se le escamotea, pero que está innegablemente allí, superando los fáciles esquemas genéricos, las fronteras entre vigilia y sueño, entre razón y locura.

"Nosotros no somos lo suficientemente lentos ni estamos lo suficientemente apartados como para uncir nuestras verdades a su demencia".

La de Char es una escritura que se retrotrae a los presocráticos, cuando poesía y filosofía no habían tomado por derroteros tan alejados entre sí. Pero al mismo tiempo es la palabra que puede todavía proyectarse hacia adelante.

"Se necesitan dos márgenes para la verdad: una para nuestra ida, la otra para su regreso. Caminos que beben sus propias brumas. Que guardan intactas nuestras risas felices. Que, quebrados, sean todavía salvadores para nuestros jóvenes que nadan en aguas heladas". [3]

René Char, el gigante y atleta, combatiente en España y la Resistencia, el poeta de los matices más inefables y el sufrimiento más acendrado, no renunció a nada de lo que la vida ponía en su camino.

Así pudimos verlo —y todavía conservo la nitidez de la imagen— interrumpir alguna conversación en los abismos finales de la metafísica, para ir a charlar en el *patois* de la región con "el último pastor de la Provenza", quien, con sus ovejas, se demoraba a su puerta para comentar los sucesos cotidianos, como con otro campesino más.

También lo recuerdo describiéndonos las bellezas de la fuente de Vaucluse, donde se origina la Crillonne, visitada y cantada por Petrarca, y que nos motivó un paseo que es hoy uno de nuestros recuerdos más punzantes de Provenza. Y, junto a eso, su encendida ponderación de las excelencias de la cocina regional.

René Char, el poeta más exquisito y hermético, pero también *le poète* para el empleado de correos que nos indicó cómo llegar hasta su casa y para el plomero que espontáneamente nos acercó en su camioneta.

René Char, quien, habiendo alcanzado la consagración de pasar en vida a formar parte de la colección de La Pléiade, luchaba junto a sus anónimos y humildes vecinos contra los múltiples intentos de destruir o contaminar

3. *Aromates chasseurs*. Paris, Gallimard, 1975.

la belleza de su "Provenza asediada", como nos puso alguna vez en una dedicatoria.

Ese hombre, René Char, humilde y sabio, tosco campesino y espíritu refinado, ha muerto a la edad de ochenta años, mientras París, un poco apresuradamente, trataba de paliar con homenajes la injusta e irreversible postergación, una vez más, de un candidato al Nobel. Como Borges y Yourcenar, pasó con su *habit de foudre*, tan lejano y, a la vez, tan cercano, a todos nosotros, aunque ajeno al alboroto de las consagraciones oficiales.

René Char ha muerto. O tal vez sería más acertado decir que ha pasado a habitar ese punto exacto e impensable donde la hilera de los árboles de la vida se encuentra con la hilera de los árboles de la muerte.

LAURA CERRATO

INTELECCION FILOSOFICA DE UNA NOVELA [1]

Una novela que mira a nuestra realidad, familia de inmigrantes españoles con hijos ya argentinos, y todos envueltos en la memoria de una patria lejana y en un país que padece a igual que los personajes, un destino de guerra, de muerte, de culpabilidades.

Nuestra vocación filosófica intenta hacer una lectura, o mejor dicho una posible interpretación del texto, que en sí mismo desborda en riquezas: pleno en acontecimientos, en voces familiares, en miseria humana, en amor, en piedad y ¿por qué no?: también en gracia.

La novela está estructurada en siete voces que expresan una sucesión de personajes, cada uno con sus recuerdos, sus memorias y sus esperanzas, y todos enlazándose como en un poema cuya imagen más raigal es la de los siete días de la semana. Ciertamente no en su significación cosmológica sino como el "tiempo" en el que el hombre da forma diversa a su existencia y procura ordenar, de algún modo, su vida.

La voz que expresa con profundidad esencial todo aquello que toca al género humano es la de Miguel, allí se experimenta la duda, se comparte la búsqueda y se siente la desesperanza. En cambio, María es el lugar en donde cada personaje aprende lo que es lo disponibilidad, el servicio y la entrega: es decir, el alma servidora que sabe dar gracias "a tiempo" de cuanto ha recibido. Por algo, en su dialéctica narrativa, el texto comienza con Miguel y termina con la voz de María.

La figura de Miguel, tal como se expresa en actitudes y sentimientos, aparece desde el comienzo entretejida con la cruda realidad de un despertar en absoluta soledad y justamente el día en que cumple treinta años. Luego: el regreso a la casa paterna y el largo discurrir entre lo que el personaje cuenta para sí mismo y el diálogo con los otros. Pero lo que sin duda aparece como forma dialógica, es al mismo tiempo la expresión del proceso interno del personaje. Monólogo y diálogo son dos instancias de una única narración, que en su forma literaria revela una dramática del espíritu.

Miguel engendra en el lector una actitud de posible rechazo, en algo semejante al *Meur-sault* de Camus: ese descompromiso con la vida, con los

1. María Rosa Lojo, *Canción Perdida en Buenos Aires al Oeste*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1987.

otros, con la existencia, que lo hace estar "en ninguna parte". Sin embargo Miguel no es una figura tan sencilla, él mismo es "final y comienzo" de muchos padecimientos. Así por ejemplo, en la gestación de su "quebrada" conciencia tiene que ver lo femenino tal como aparece en la vivencia de la patria, de la madre y de la mujer. En él son tres grandes ausencias, pero ausencias importantes en la vida de un hombre. Lo que es hoy su patria es tan sólo un camino a recorrer, sin sentido alguno que oriente su recorrido, sin tan siquiera la más mínima expectativa de arraigo "prolonga sin duda en ello la gran ausencia del país natal en la vida de sus padres".

Su madre entra en su existencia dándole la vida y quitándosela al mismo tiempo: "No hemos salido aún de su vientre y ella es avara. No quiere olvidarnos ni olvidarse en la entrega del alumbramiento" (p. 23). Pero no sólo su madre, toda mujer es para él una ausencia: "Ningún calor podía mitigar entre los dos ese frío esencial que da la soledad". "Preferí aprender cómo un cuerpo puede hacerse hueco, forma devastada, cárcel de aire" (p. 44).

A partir del "estar destinado", la vida de Miguel se configura con "quebraduras" más decisivas desde el punto de vista de la existencia: la dificultad para construir su propia identidad, la inestable relación con Dios y la "vanidad" en la conciencia del tiempo que le hace aún más problemática su historia objetiva y la relación con los otros. Hay un texto que suena al oído del lector como una imploración: "Ser alguien, hacer Algo" (p. 14), es lo que aún queda de una conciencia que reclama y siente el derecho de ser. "Somos libres de todo, menos de nosotros mismos" (p. 41).

Su relación con Dios no es ajena a sus conflictos. Si lo femenino de un modo u otro lo dejó ligado a la deuda, ¿cómo no referir también su vida a Dios como quien le debe a otro su "más cara existencia"?, ¿cómo vivir en paz y con sentido propio si su historia personal no es otra cosa que un continuo acrecentar el patrimonio de un "Otro"? ¿Es posible en todo esto darle forma al tiempo?"; "Lo aterrador era el reverso de los retratos, el plano desierto de las fotografías..." (p. 14). "La casa envejece como ellos y madura para la muerte..." (p. 22); "como si todo tiempo estuviera en definitiva gobernado por el poder de la luna" (p. 23).

Evidentemente es difícil para Miguel y para el Miguel que todos llevamos dentro, reconstruir la vida con algún sentido. La soledad y el aislamiento efecto de la pura transitoriedad alejan aún más la posibilidad de esta reconstrucción. Con todo la novela presenta dos figuras de redención importantes en la vida de Miguel: "María" y "Laura", "mediadora ante Dios" y "ángel custodio desde la muerte"; ellas participan de un único universo en el que todos "ya" estamos presentes. Tal vez se trate de dar forma a la existencia penetrando más confiadamente en la propia vida, en el destino y en la obra. La generosidad, a pesar de todo lo que "afecta al hombre", es una buena maestra de vida que nos enseña a desear la existencia de otros y de Otro.

Pero la novela no acaba en Miguel. Seguir la lectura nos permite intentar "modos" posibles de orientación de sentido. Así por ejemplo se puede

hablar de una lectura "diacrónica lineal" que a partir de Miguel continúa a través de los demás personajes, reconociendo en casi todos el drama del destino, de la culpa, de Dios, de la vida y de la muerte.

También sería posible reunir por un lado las tres figuras masculinas: Miguel, Alberto y Luis; por otro, las femeninas: Irene y María. Del mismo modo puede reconocerse en el texto un movimiento ascendente que por un lado culmina en Luisa y por otro en María. En lo que hace a la configuración de cada personaje el lector tiene la sensación de que existen con tal independencia, que uno no implica el modo vital ni la existencia del otro, pero a veces se los siente como constituyendo una única figura en cuya gestación e imagen "todos" en algo nos reconocemos.

Completando este modo de lectura es posible una forma "diacrónica generacional", en donde sin duda la memoria genética articula una pieza de la historia con otra. Aquí los códigos son como en la biología "casi infinitos". Todos acumulan guerras y muerte, amores y abandonos, encuentros y fracasos. Pero en cada generación está presente una criada, humilde servidora que acompaña en silencio, que espera, que implora.

En la primera generación hay dos figuras femeninas: Rosario y María de los Angeles, que representan en la historia generacional, la piedad y el amor. En la segunda generación se invierten los códigos, la mujer encarna odio y venganza por contraposición a la figura masculina, especialmente Luis, que representa humildad y finalmente sacrificio. La tercera generación encarna: padecimiento en Miguel, memoria catártica en Irene, curación en Alberto.

Hay igualmente otras dialécticas que pulsan por salir a luz: al destino corresponde un ansia de libertad; a la memoria, una gran esperanza; a la culpa, la confianza en la redención. Las figuras que constituyen el grupo familiar adquieren rostro a través de la tensión que oscila entre el inconsciente mítico, con todas las fuerzas que surgen de la tierra y de la sangre, y el inconsciente espiritual que culmina en invocaciones poético-religiosas. Sería importante retomar los epígrafes que inician cada capítulo. La voz de Miguel comienza con un texto del Evangelio de San Lucas (9,58), "Las raposas tienen guaridas, y las aves del cielo nidos, mas el Hijo del Hombre no tiene donde reposar su cabeza". Un texto que expresa con profundidad inigualable el rostro de la morada humana. También una cita bíblica es el epígrafe para María "Derribó del solio a los poderosos y exaltó a los humildes" (Lc. 1,32). A la inteligencia comprensiva del lector, es esta figura femenina la que más impacta. Su presencia mediadora permite reconstruir sincrónicamente toda la novela. Es ella quien recibe y espera, quien despide y regala: lo etéreo de un pañuelo de seda es el único símbolo de la despedida, en sus iniciales se conserva la permanencia eterna de la persona en su nombre.

La novela deja al lector inmerso en un mundo de reflexiones y de posibles sentidos. Indudablemente la vida es así, la posibilidad de la "ruptura" es parte esencial de la existencia, pero la posibilidad de "resistir" por la fuerza del carácter eleva el alma a lo "válido", al mismo tiempo que otras capas de la existencia, revelan su sentido auténtico.

Planear, luchar, esperar, es la vida cotidiana en la corriente que la conduce y el final que la apresura. Tal vez es necesaria la presión que se ejerce desde el "borde", para tener la valentía de poder mirar atrás, para ver y comprender las relaciones, para ser fiel al recuerdo y ver sólo la verdad. ¿No radica aquí uno de los grandes valores de esta novela que finalmente da forma vital al temple de la sabiduría?

René Girard diría que sólo lo trágico posibilita el advenimiento estético, que no es otra cosa que el advenimiento de la auténtica existencia.

María Raquel Fischer de Diez
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

TINTNER, ADELINE R., *The Museum World of Henry James*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1986, xxvi + 390 pp.

TINTNER, ADELINE R., *The Book World of Henry James: Appropriating the Classics*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987 xxiv + 412 pp.

BISHOP, GEORGE, *When the Master Relents: The Neglected Short Fictions of Henry James*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, 114 pp.

MAINI, DARSHAN SINGH, *Henry James: The Indirect Vision*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, xxii + 246 pp.

Adeline R. Tintner se graduó en la Universidad de Columbia en 1933. Estudió becada en el Courtauld Institute of Art de Londres en 1934. Desde entonces hasta hoy se ha dedicado a la investigación publicando unos doscientos artículos en revistas de arte y literatura. Su nombre se comenzó a unir al de Henry James desde que se publicara su ensayo "The Spoils of Henry James" en una colección editada por Leon Edel en 1946. Entre 1986 y 1988 UMI Research Press ha publicado cuatro libros suyos, los dos que ocupan nuestra reseña y además *The Pop World of Henry James: From Fairy Tales to Science Fiction* (1988) y en colaboración con L. Edel *The Library of Henry James* (1987). Los dos estudios *The Museum World of H. James* y *The Book World of Henry James* son en realidad antologías de artículos publicados anteriormente que la autora, en algunos casos, ha reelaborado. En notas aclaratorias se señalan fechas y lugares de la primera aparición.

The Museum World of Henry James es único como estudio abarcador de las formas en que el arte aparece y se transforma dentro de las novelas y cuentos de Henry James. Leon Edel escribe unas palabras introductoras y en ellas destaca la tarea emprendida por Adeline Tintner: "una obra de arqueología literaria" en la que demuestra que "el lado artístico de James representaba no sólo una apreciación estética sino también una total metodología de la creación". Cuadros famosos y otros no muy conocidos, objetos de arte, piezas de orfebrería y porcelana, tapices y joyas, suelen aparecer en todas las ficciones de Henry James. En ellos James ve "paradigmas de vida". En *The American Scene* escribió que "objetos y lugares, agrupados coherentemente, dispuestos para el uso humano y a él dirigidos, deben poseer un sentido que les pertenece, un significado místico que les es propio". A. Tintner descubre para nosotros, a través de las páginas de su libro, un mundo de arte que James observó y luego transmutó en sus novelas y cuentos. Nos

invita a seguir sus notas "como si estuviéramos caminando a través de un museo". Desfilan el arte de Italia renacentista y de la antigua Roma, que puebla las primeras historias; el Museo del Louvre que evidentemente afectó a James desde pequeño; luego otros museos de Francia e Inglaterra y las colecciones privadas de casas señoriales. Otros críticos, como Charles R. Anderson, Miriam Allott y Viola Winner se han ocupado de la forma en que las obras de arte pueblan el mundo de ficción de Henry James. Pero Tintner no se concentra en "las imágenes visuales o en las ideas estéticas sino en las obras de artes reales que él incorporó"; y las exhibe mediante la palabra explicativa, y también realmente, mediante reproducciones (se incluyen unas cien) a las que remite continuamente al lector. Es esta una obra fascinante e inspiradora para los que quieran seguir encontrando otras obras de arte 'ocultas' entre las páginas de James. Un índice detallado y completo facilita la consulta.

The Book World of Henry James lleva por subtítulo *Apropiándose de los Clásicos*. Estas palabras señalan el propósito del estudio: indagar en detalle acerca del uso que hace Henry James de otros escritores de la literatura occidental, desde Shakespeare hasta Balzac. La función del crítico tal como la concebía James incluía el percibir conexiones, "apreciar, apropiarse, tomar posesión intelectual" de lo escrito por otros. En 1902 escribía "si una obra de imaginación, de ficción, me interesa de algún modo... siempre quiero volver a escribirla a mi manera, manipular el tema desde mi propia interpretación de él". Tintner nos aclara que si bien el placer del lector no depende de su familiaridad con esos textos paralelos, el reconocer que están ahí puede aumentar la comprensión de la forma en que la imaginación de James opera. Punto digno de tenerse en cuenta. La autora sólo se ocupa de las "apropiaciones" de los autores que ella ha descubierto, mencionando los casos estudiados anteriormente por otros críticos. Cada capítulo se centra en un autor o en un grupo y en las obras de James que con ellos se relacionan: Shakespeare, Milton, poetas y escritores románticos, novelistas ingleses, Walter Pater, historiadores (de Tocqueville y Gibbon), autores estadounidenses (Hawthorne y Poe), clásicos europeos (*Don Quijote*, Voltaire, Flaubert, Guy de Maupassant, Ibsen, Turgenev, Tolstoi y la novela rusa) y finalmente tres capítulos sobre Balzac. Este autor comparte con Shakespeare el privilegio de constituir la mayor fuente de modelos literarios para Henry James. Así, dice Tintner, la *Comédie Humaine* provee situaciones para once obras de James mientras que sólo siete dependen de material shakespiriano. Sobre Shakespeare, James escribió solamente un ensayo, y cinco sobre Balzac, uno de los cuales es en realidad un largo estudio crítico. (Estos ensayos son de 1875, 1877, 1902, 1905 y 1913).

El libro se completa con ilustraciones y un índice donde el lector encontrará seguramente lo que le interese.

Considero especialmente valiosas las páginas dedicadas al material derivado de Shakespeare, Maupassant, Ibsen, los escritores rusos y sobre todo, por su extensión y minuciosidad, Balzac. Es un estudio para tener en cuenta.

When the Master Relents: The Neglected Short Fictions of Henry James se centra en algunos cuentos que la crítica ha dejado de lado casi sistemáticamente. George Bishop se propone estudiar "un puñado de cuentos" escritos en distintas épocas, unidos no por un tema común ni por características formales que les sean propias, sino por el hecho de haber sido ignorados por completo. Son textos excluidos del canon de obras de Henry James: "cuando se los lee, hecho raro, tienden a ser leídos sistemáticamente en forma errónea, o son juzgados sin detenimiento por ser de alguna forma inferiores". Los cuentos son, en sus títulos originales, "A Bundle of Letters" (1879), "Glases" (1896), "The Liar" (1888), "The Third Person" (1900), "Collaboration" (1892), y un fragmento de uno no terminado, que se publicó por primera vez hace sólo un año, "Hugh Morrow". Cada uno de ellos se analiza en un capítulo.

Previamente, Bishop desarrolla el tema de la determinación del canon de las obras de un autor: por qué algunas son estudiadas una y otra vez y otras se dejan de lado, y quién puede tener autoridad como para hacer esta discriminación. (Este tema es en la actualidad muy debatido por los críticos de habla inglesa).

El análisis de "A Bundle of Letters" se centra en la presentación a través de este cuento temprano de James, de una serie de temas que reaparecerán luego, entre ellos el del enfrentamiento del punto de vista europeo con el estadounidense, el uso del lenguaje como elemento de poder y control, y la creación de un significado por medio de una ordenación arbitraria y controlada. Las cartas/letras del título del cuento se presentan en un *orden* determinado y además permiten el cambio de punto de vista, ya que son de seis personajes.

"Glasses" le interesa a Bishop como producto del período en que James comenzaba a experimentar con el uso de las "escenas dramáticas" en sus narraciones más breves. Son los primeros pasos en el desarrollo de una técnica que luego se usará con éxito en las novelas de la última fase. "The Liar" se conecta por su argumento con otro cuento "The Tree of Knowledge", pero no plantea puntos interesantes. "The Third Person", obra excluida por James de su edición de Nueva York, podría relacionarse con el famosísimo y muy estudiado "The Turn of the Screw". El análisis de Bishop hace referencia a la "tercera persona" no sólo desde el punto de vista del argumento, sino también del estilo narrativo en un enfoque realmente original. En "Collaboration" nuevamente se tratan cuestiones relativas a la auto-

ría, la creación y el narrador. El capítulo dedicado a "Hugh Morrow", uno de los más interesantes del libro, plantea el tema, usado por James en varios cuentos, de la "construcción de una persona ausente (a veces inexistente) a través de una reproducción artística" y paralelamente "la cuestión de dónde y cómo un texto debe ser delimitado y por lo tanto 'definido' ".

El libro se completa con una buena bibliografía y un índice temático. Esta es la tesis doctoral del autor.

Henry James: The Indirect Vision es un estudio del Profesor de la Universidad de Punjabi (India), Darshan Singh Maini, originalmente publicado en 1973 en ese país. Esta segunda edición, ampliada y revisada seguramente podrá llegar a un ámbito mayor.

A los doce ensayos iniciales el doctor Maini agrega tres más, sobre el tratamiento del sexo y el amor en Henry James, sus puntos de vista en lo político y una relectura de los escritos críticos ahora publicados en dos volúmenes en la colección "The Library of America".

El autor realiza un análisis panorámico, teniendo en cuenta la totalidad de la obra de James. Utiliza distintos criterios valorativos que aplica certeramente. Quien busque una buena introducción a la personalidad y obra de James, aquí puede encontrarla. Merecen especial atención dos capítulos, el cinco, dedicado a "El punto de vista", y el cuatro donde Maini estudia el desarrollo de la forma en James, por contener en apretada síntesis una serie de ideas sugerentes.

Los cuatro libros comentados pertenecen a la serie *Studies in Modern Literature* (números 56, 82, 80 y 83 respectivamente), publicada por UMI Research Press (Ann Arbor/London). Esta serie digna de tenerse en cuenta, tiene como Editor General a A. Walton Litz, Profesor de la Universidad de Princeton (EE. UU.) y crítico prestigioso, y como Editor Consulto al Profesor Daniel Mark Fogel (Louisiana State University, EE. UU.) quien dirige la publicación periódica *Henry James Review*.

ROSA E. M. D. PENNA

***Bestiario Medieval*, Edición a cargo de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 1986, 292 pp. (con 35 ilustraciones a color).**

El *Bestiario medieval* es indudablemente uno de los textos más populares y más leídos, después de la Biblia, durante la Edad Media.

La cuidadosa edición que hoy reseñamos nos ofrece un modelo de textos criteriosamente seleccionados y reordenado de modo tal de permitirnos una imagen general de la temática tratada.

El texto se complementa con un sugerente estudio sobre el *Bestiario* (pp. 197-239) realizado por Malaxecheverría. En él analiza aspectos de la traducción acentuando su importancia por la escasez de ediciones críticas como por la necesidad de conservar el texto literal para permitir una correcta captación del sentido de la obra.

Más adelante señala los treinta y tres textos (fuentes) empleadas para la selección, aportando detalles eruditos sobre cada uno de estos manuscritos. Como muestra podemos citar los interesantes datos sobre San Alberto Magno (p. VII), o transcribir, a modo de ejemplo, el de "Pierre de Beauvais, o Pierre le Picard, como lo llama el P. Cahier, fue probablemente clérigo, y gozó de la protección de dos miembros, al menos, de la familia de Dreux: Felipe, obispo de Beauvais, impulsor de las letras en su corte epicospal, y su hermano Roberto. No son pocos los problemas que plantea su bestiario (1206). ¿Por qué redactó una versión en prosa, seguida de otra en verso? La versión en prosa, ¿es realmente la primera? ¿De dónde sacó el abundante material complementario para la versión en verso? El bestiario de P. B. cierra, en todo caso, la serie de los bestiarios franceses tradicionales; no tendrá más continuación que el *Bestiaire d'amour* de R. F., impregnado ya de espíritu laico. Para la versión corta, sigo la adaptación moderna de Bianciotto, más fiable que la edición Mermier; para la versión larga, sólo existe la vieja edición del P. Cahier" (p. XV).

La recopilación, que se completa con treinta y cinco miniaturas en color, tomadas del *Bestiario* de Oxford, agrega un interesante estudio "Sobre el bestiario" debido a la pluma del propio Malaxecheverría.

En éste, nuestro autor afirma que "el animal es lo impenetrable y lo extraño por excelencia, excelente razón para que el hombre proyecte en él sus angustias y sus terrores, aún oscuros e infundados. Tales terrores sufren una extensa y notoria eufemización cultural; así, los animales son puestos en relación con el origen y evolución del hombre, según diversos mitos; los cuentos y leyendas los presentan como transportadores del héroe, donantes o adyuvantes; la historia de las religiones muestra una constante sacralización de los mismos; por último, fenómeno que interesa aquí especialmente, los bestiarios medievales, haciendo de ciertos animales figuras de Jesucristo o de la Iglesia espiritualizan el mundo sensible por utilizar una expresión de De Bruyne" (pp. 198-199).

La utilización del animal permite una incursión al mundo de "lo imaginario" tan afecto al hombre medieval, a la vez que le abre un campo verdaderamente ilimitado, que puede componer a gusto según su fantasía y adecuerdo incluso a sus concepciones morales. En este aspecto, de la lista de animales que componen este *Bestiario*, nos parecen especialmente significativos el León o el Dragón. Del primero nuestro recopilador transcribe: "El león significa el Hijo de la virgen María; es, sin duda alguna, el rey de todos los hombres; por su propia naturaleza, tiene poder sobre todos las criaturas. Con fiera actitud y terrible venganza se aparecerá a los judíos cuando los juzgue, porque obraron mal cuando lo clavaron en la cruz, y debido a esta acción perversa no tienen rey propio. El pecho cuadrado representa la fuerza divina; los cuartos traseros muy delgados muestran que fue humano a la vez que divino; la cola, la justicia que se cierne sobre nosotros; mediante la pata, que tiene lisa, muestra que Dios es rápido, y que era conveniente que se entregase por nosotros; el pie, que tiene cortado, muestra que Dios rodeará al mundo y lo tendrá en el puño [...] Escuchad ahora otra naturaleza, según el texto sagrado. Cuando el león quiere cazar y comerse una presa, traza un círculo en el suelo con la cola, como está comprobado, siempre que quiere atrapar a una víctima; deja una abertura que sirva de entrada a los animales que él desea, y que quiere convertir en presa suya. Y tal es su naturaleza que no habrá bestia alguna que pueda rebasar su límite, ni ir más allá. Esto es lo que muestra la ilustración, y tiene un sentido figurado. La cola, según indica el texto sagrado, es la justicia que pende sobre nosotros; por el círculo, hemos de entender naturalmente el paraíso, y la brecha es la entrada dispuesta para nosotros, si hacemos el bien y abandonamos el mal; y nosotros representamos a las bestias, naturalmente." (pp. 24-25) (texto de Philippe de Thaun, *Le Bestiaire*).

De la simple lectura de este párrafo surge claramente que el tema —como repite el compilador— compone un campo de investigación aun "sin desbrozar". Malaxecheverría reconoce que desde el punto de vista literario convendría analizar, además, el aspecto didáctico, la poesía lírica, los cantares de gesta, las novelas, los poemas alegóricos y aún el teatro, para obtener una visión más completa de esta temática, pero señala que el método filológico-literario es incompleto, pues no esclarece la "psiquis del emisor del mensaje literario" (p. 222).

En ese marco de análisis el autor se remite a investigar la teoría del mito en el contexto totémico —empleando los estudios de Cassirer *(Filosofía de las formas simbólicas)* y Cirlot *(Diccionario de los símbolos)*— para referirse a la participación mística en el animal, antes de incursionar en la crítica actual —se refiere especialmente a Eliade y a Barthes— destacando, tras varias interesantes páginas dedicadas a esta temática "la confusión reinante desde siempre en el empleo de los términos relativos a lo imaginario... imagen, signo, alegoría, símbolo, emblema, parábola, mito, figura, ícono, ídolo, etc., que son utilizados indiferentemente" (cfr. p. 214). De todas maneras encuentra coincidencias en algunos puntos como su veracidad, la pluralidad de los significados, su perennidad y el carácter universal de los mismos.

Después de esta introducción define los bestiarios —según la expresión de Nilda Guglielmi (*El Fisiólogo*. Buenos Aires, EUDEBA, 1971, p. 7) como "obra seudocientífica moralizante sobre animales, existentes y fabulosos" estudiando luego los orígenes de esta literatura que remonta al período comprendido entre los siglos II y IV.

Malaxacheverría advierte que, además de la lectura historicista elemental, existe otra —de significación moral— que él pretende analizar de manera psicoanalítica, de acuerdo a las corrientes "de moda"'. Ello le remite a incursionar en "el mundo de los símbolos" tratando de captar a través de esta literatura "fantástica" una presunta "mente medieval".

Es sugerente su observación sobre el cristianismo como "matador de monstruos", tema en el que se nota la influencia de Jung —que subyace en todo su estudio— y de Le Goff, aunque nosotros lo apreciamos con mayor claridad en la escultura catedralicia. Quién no recuerda el texto de San Bernardo: "Qué hacen en los claustros esos monos inmundos, esos leones feroces, esos centauros monstruos, esas bestias semihumanas, esos tigres moteados... Veo debajo de una sola cabeza muchos cuerpos y, también, sobre un solo cuerpo muchas cabezas..."

Todas estas consideraciones llevan al estudioso al "psicoanálisis del inconsciente", en cuyo análisis, tras citar a muchos autores "de moda" propone su propia metodología y teoría explicativa que podríamos sintetizar en sus palabras: "por eso, en cada sección del *Bestiario*, se presentarían en primer lugar los textos medievales pertinentes según el tema a tratar; y a continuación, los datos que la historia de las religiones, la mitología comparada, la antropología, las artes plásticas o la alquimia, puedan aportar para esclarecer, a su luz, la doctrina medieval. La lectura, como se ve, sería plural, y subordinada fundamentalmente a la interpretación del psicoanálisis junguiano, lo que no significa intentar un alegato para la defensa de las tesis de Jung o un dócil acatamiento y piadosa recitación de axiomas del maestro. Cada vez que Jung resulte excesivo en sus conclusiones hay que abandonarlo. El pansexualismo de Freud, su obsesión por Edipo, dejó necesariamente huellas en Jung. Defiendo, pues, un método y una visión general del mundo psíquico; pero de ningún modo acepto todas y cada una de las interpretaciones de Jung, especialmente cuando caen en la visión freudiana, centrada en un imperialismo de lo sexual o en la primacía de lo edípico" (p. 225). También concluye su tesis "psicologista" recordándonos que "en el hombre medieval no hay nada 'infantil' o 'primitivo', concediéndole protectoramente un status psíquico equiparable al nuestro; o rebajamos nuestros propios humos, admitimos que la psique es una ayer y hoy, que no somos más inteligentes que los hombres de la Antigüedad o de la Edad Media, y que también en nuestra mente se manifiestan las obsesiones, los temores o apetencias del 'primitivo' o del niño" (pp. 235-236).

En suma, se trata de una importante recopilación de textos medievales bien seleccionados, ilustrados y de indudable interés para quien desea acer-

carse a la conmovisión medieval, a la vez que nos acerca a un enfoque moderno —aunque psicoanalítico— que merece nuestra atención para conocer nuevos enfoques que un pensador cristiano serio no puede ignorar.

FLORENCIO HUBEÑAK

CURIA, BEATRIZ, *"Múdenos tan triste suerte". Sobre el romance de Luis de Miranda*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Cadei, 1987, 121 pp.

El *Romance* de Luis de Miranda, obra inaugural de la literatura argentina, ha sido sistemáticamente desdeñado durante mucho tiempo. En el trabajo que nos ocupa, la autora se ha propuesto con sólidos criterios de estudio, rectificar este injusto relegamiento. Al mismo tiempo, adopta perspectivas para la investigación de la literatura argentina que inducen a una serie de interesantes reflexiones. La primera surge de su planteo introductorio. Se refiere a la necesidad de superar ese desinterés habitual por el valor intrínseco de las obras que inician una tradición, un género o un movimiento, a las cuales suele arrinconárselas como meros hitos cronológicos. A nuestro juicio, este señalamiento trasciende el campo de lo literario y enciende una luz roja sobre cierta modalidad argentina de análisis de cualquier tipo de discurso, que suele centrarse en una sola etapa de todo un proceso evolutivo, esquematizando y hasta obviando las anteriores.

Beatriz Curia supera con éxito tal modalidad dentro del estudio de la literatura, al sacar a luz el complejo entramado de códigos que convergen en este *Romance*. Narración vívida y apasionada de un testigo presencial de los trágicos sucesos que rodearon a la Primera Fundación de Buenos Aires.

Recurre en primer lugar a abundantes referencias históricas que utiliza a lo largo del análisis. Pero lejos de configurar un enfoque historicista de lo que se trata es de facilitar la comprensión de uno de los códigos indispensables para acceder cabalmente a la obra.

Tampoco descuida las observaciones relativas a características del género y si bien no entra en la polémica sobre si es apropiada o no la denominación de "romance", señala las afinidades entre su fragmentarismo y el de los romances tradicionales y las coincidencias de su esquema métrico con el de algunos romances cultos de Diego Sánchez de Badajoz. El señalamiento de estos puntos en común con el variopinto mundo del romancero deja abiertas a nuestro juicio, importantes vías para una mejor ubicación

de la obrita dentro del panorama literario en el que se inserta. La dureza que por momentos se percibe en sus versos es la de muchas de las versiones populares de romances a los cuales conocemos a través de la versión retocada que se editó en alguna *Flor* o *Silva* del Siglo de Oro. En cuanto a los experimentos métricos con el esquema característico del romance, era una actitud bastante común entre los poetas cultos, que de este modo querían demostrar su maestría en rimas y pies. Era su sello de "poetas auténticos", según la tradición que derivaba de Provenza y se había transmitido por los *Cancioneros*. Si se revisan *Cancioneros* y *Romanceros* de los siglos XVI y XVII puede apreciarse que a muchos autores les ocurrió lo mismo que a Luis de Miranda. Por una parte, su oído estaba acostumbrado a una versificación más atenta a lo discursivo que a sutilezas melódicas y por otra, esos conocimientos de métrica que los enorgullecían no eran suficientes como para alcanzar expresiones de alta poesía. Se quedaron a mitad de camino, con híbridos de elementos de poesía popular y culta, sin alcanzar una feliz fusión, lo cual no quiere decir que no hayan logrado obras con cierto atractivo como ésta que nos ocupa. Tampoco hay que dejar de lado la tradición del *romance histórico* tan arraigado en la península desde la Edad Media hasta este siglo y en nuestro país hasta el XIX, medio de expresión, fijación y comunicación de hechos públicos o políticos que afectaban a toda una comunidad. Hubiera sido interesante que la autora profundizara más en estos temas que demuestran que la composición de Miranda no es ni una crónica rimada ni un capricho mostrenco de un clérigo soldado sino una obra menor que se desprende de sólidas tradiciones.

En lo tocante al tema, se analizan las marcas que dan cuenta de la actitud que frente a él adopta el autor y esta faceta del trabajo se amplía a través de un paralelo con algunos fragmentos de *La Argentina* de Del Barco Centenera. En esta línea de diversas relaciones intertextuales, la autora no hace ninguna mención de las influencias que alguna vez se han señalado de las *Coplas* de Jorge Manrique.

En cuanto al análisis interno del poema, aunque breve, pone de relieve una serie de rasgos distintivos de su estructura, señala agudamente funciones de distintos elementos y recorre las tensiones formales que perfilan el estilo.

Toda esta labor de indagación en diversas direcciones se apoya en una bibliografía convenientemente seleccionada.

Es una lástima que la lectura pierda fluidez debido a la presentación editorial. Las notas están agrupadas al final, pero algunas de ellas remiten a su vez a algunos de los apéndices, desde donde muchas veces se nos reenvía a las notas. Estas ideas y venidas dan, por momentos, una falsa impresión de fragmentación.

Pero no alcanza a oscurecer el interés que presenta el trabajo dentro de su brevedad. Y en cuanto a las reflexiones que sugiere a las cuales nos

referíamos al comenzar, queremos subrayar dos. La primera es cuán fructífero resulta para los profesores de literatura española del Siglo de Oro y de literaturas hispanoamericanas recordar siempre que estamos enseñando dos caras inescindibles y complementarias de un mismo fenómeno. Las fuentes peninsulares y las peculiaridades de sus ramificaciones americanas dan cuenta de hechos multiformes en los que estamos inmersos desde las perspectivas de las segundas.

La otra reflexión excede lo literario y es sobre la forma discreta con la que Beatriz Curia no deja de señalar que el individualismo y la polarización de banderías, cuyas nefastas consecuencias son la materia prima del *romance*, no han dejado de ensombrecer hasta hoy el crecimiento de la comunidad. Sin extralimitarse hacia generalizaciones históricas o sociológicas pues su tarea es por sobre todo literaria, la autora señala el hecho donde lo encuentra. A otras disciplinas les toca investigar en profundidad para tratar de comprenderlo... y a todos los receptores del mensaje el tratar de superarlo.

SOFÍA CARRIZO RUEDA

CHAUCHADIS, CLAUDE, *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II*, París, CNRS, 1984, 249 pp.

El punto de partida de este trabajo —originalmente tesis doctoral del autor— es sumamente interesante. Se trata de encontrar un terreno de estudio que permita establecer, en este tema, el lazo entre historia y literatura, realidad social y convención o estilización literaria.

Para ese propósito, los moralistas aparecen como un ámbito privilegiado. En efecto, el objeto mismo de su actividad los conduce, por un lado, a establecer o precisar el esquema ideal de las actitudes y situaciones humanas de que se ocupan —en este caso, el honor—; y por otro, se ven en la necesidad de registrar las expresiones concretas de tales esquemas, sobre todo a partir de los problemas prácticos que enfrentan los confesores. Por lo demás, la elaboración conceptual se une en los moralistas al cuidado en la expresión literaria, que los acerca al mundo de la creación literaria.

Además, desde el punto de vista social, los moralistas integran el grupo intermedio de los letrados, en el que confluyen gentes de orígenes bien diversos: "nobles y plebeyos, clérigos y laicos, cristianos nuevos y cristianos viejos y cristianos nuevos, hijos de aldeanos e hijos de comerciantes, etc.". Proporcionan así un panorama bastante amplio de vigencias y puntos de vista en los distintos ambientes.

Desde este mirador privilegiado, Chauchadis pasa revista a la problemática del honor, distribuyéndola en un esquema claro y ordenado. Parte de un análisis lexical —tal es el título del cap. I— a través del cual se le muestra a la vez una "polisemia manifiesta" de la noción de honor y una "formidable coherencia". El fundamento de ésta sería la "ideología dominante", denominada con Maravall "monárquico-señorial". Luego estudia, en el cap. II, "El honor y la virtud", el conflicto en el nivel conceptual entre honor y religión, cuyas soluciones de compromiso se analizan en el cap. III: "La moral del honor". Pero tales soluciones están estrechamente ligadas a la estructura de la sociedad, aspecto que se estudia en el cap. IV: "La problemática social del honor - honor, nobleza y riqueza". Tal problemática lleva a su vez a plantear cuáles son los mecanismos de exclusión del honor, y cómo afectan a los autores estudiados: es el objeto del cap. V: "Los excluidos del honor". El cap. VI aborda directamente dicho aspecto: "El honor de los moralistas". Las conclusiones en fin reúnen e incluso grafican los diferentes temas analizados.

La aproximación a los textos estudiados es voluntariamente descriptiva y a veces enumerativa —por cierto, se encuentra aquí un material tan abundante como significativo—. El marco conceptual general —por otra parte manejado con discreción en los diversos análisis— parece referirse a orientaciones marxistas, con evidente influencia de J. A. Maravall, profusamente citado.

Sin perjuicio de que toda noción y todo valor pueden ser y son muchas veces utilizados para fines ajenos a ellos mismos, queda abierto el interrogante de por qué, si el honor es "una noción justificadora del sistema monárquico señorial", tal sistema eligió para justificarse un valor que tantos dolores de cabeza causaba a sus titulares; el estudio destaca claramente la fragilidad del honor, que exponía a sus portadores a toda calumnia o denuncia intempestiva.

Otra perspectiva también abierta es la de la polisemia y complejidad de la noción de honor, cuyos variados aspectos se muestran a la vez diversos e íntimamente entrelazados. Tal complejidad puede quizá aclararse profundizando en la idea del honor manejada por los moralistas —la aristotélico-tomista—, de la cual muchos de esos diversos aspectos podrían constituir matices, y otros, complementos.

Las notas, bibliografía, noticias biográficas y socioprofesionales e índice de autores citados completan cuidadosamente el utilísimo instrumento de trabajo que constituye este libro para investigadores y profesores.

TERESA HERRAIZ DE TRESCA

ELYTIS, ODYSSEAS, *Seis y un remordimiento para el cielo*. Trad. de Nina Anghelidis con la colaboración de Nicolás Cócaro, Buenos Aires, Ed. auspiciada por la Embajada de Grecia, 1982, 58 pp.

No tengo suficiente conocimiento como para comentar, sólo para disfrutar de la poesía de Odysseas Elytis [1], Premio Nobel en literatura 1979. Sin embargo, aunque esta edición bilingüe es verdaderamente un interesante aporte para la cultura argentina, tengo especialmente en cuenta ahora a los estudiantes de griego clásico, quienes disponen de una publicación útil para acceder a la calidad original —sin menoscabo de la calidad de la traducción aquí impresa— del laureado poeta griego.

Efectivamente, el viajero que conoce el griego clásico sabe que éste no es un sustitutivo perfecto del griego actual, pero sí es una importante ayuda porque las raíces, y aun la gramática, se conservan en alta proporción. La cultura griega posee documentos escritos que abarcan más de tres mil años, y no está de más recordar esto en nuestro país, donde ámbitos como la cultura neolatina o el bizantinismo están poco menos que ignorados, y donde la Grecia moderna muestra frecuentes documentos, en lo institucional y en las costumbres.

El trabajo que reseño, y cuya lectura confrontada con el original me permito recomendar a alumnos y profesores de griego, contiene también un *Prólogo* de Dimitri Manolatos, entonces embajador de Grecia en Argentina, y una *Introducción a Odysseas Elytis*, por Nicolás Cócaro y Nina Anghelidis; son asimismo útiles unas *Notas* y una cronología del poeta.

RAÚL LAVALLE

[1] No adopto ningún criterio uniforme de transcripción castellana de los caracteres griegos.

MARTÍNEZ, CACHERO, JOSÉ MARÍA, *La Novela Española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985, 639 pp.

El texto que reseñamos es la tercera edición ampliada y corregida de la anterior *Historia de la novela española entre 1936 y 1969;* (Primera edición de 1973) e *Historia de la novela española entre 1936 y 1975* (Segunda edición en la que se amplían las 232 notas más 8 en el epílogo a 700, y a la que se le agrega una "bibliografía crítica" de 235 entradas que abarca el período de 1936 a 1973, y el capítulo quinto que tiene en cuenta la pro-

ducción novelística de 1970 a 1975 y que lleva el título "El final de la postguerra").

Esta edición que nos ocupa presenta adiciones e intercalaciones, más el agregado de un capítulo I que lleva el título "Vanguardia y compromiso. La guerra civil (1936-1939)", que ha sustituido al más vagoroso de la edición anterior: "Antes, en y después de 1936" y lo ha ampliado notablemente atendiendo al clima de los años de la contienda, considerándolo en ambas zonas.

Caracteriza este período como aquel en el que "...las energías se concentraban en el esfuerzo bélico y la literatura quedaba así poco y no siempre bien atendida". En la "Advertencia inicial" de la segunda edición manifiesta el criterio de la división por décadas en los capítulos subsiguientes y persisten en la tercera edición los títulos de los capítulos II, "Los difíciles años 40" y III "De 'La colmena' a 'Tiempo de silencio' (1951-1962)", mientras que en el capítulo IV se resumen en esta última, dos anteriores, el número IV "Cansancio y renovación (1962-1969)" y el número V "El final de la postguerra: 1970-1975", que ahora lleva el título "La novela española entre el agotamiento del social-realismo y la renovación experimentalista (1962-1975)", más ajustado a la caracterización temática y formal del material de esta etapa, visto ahora, con mayor perspectiva. El V capítulo de esta edición se ocupa ahora del período de 1976 a 1980 bajo el sugestivo título "Una novela en libertad", período al que se alude en la contratapa como el ciclo de la "novela de la democracia".

También se enriquece el capítulo final, ahora sin número de "Bibliografía crítica 'sobre' la novela española entre 1936 y 1980", de la cantidad de 235 asientos a 333, obviamente registrados entre el aporte documental de artículos críticos relevantes del último período incorporado, siempre dentro de piezas de carácter general, obedeciendo al enfoque histórico del problema. Esta "Bibliografía crítica" se organiza, previa aclaración de la dificultad del ordenamiento de este acopio, en una primera instancia y nominando el número de asiento correspondiente según los siguientes ítems: I. Bibliografía y cronología; II. General; III. Grupos y tendencias (Tremendismo, Social-realismo, Experimentalismo, grupo 'Metafísico', las novelistas, etc.); IV. Influjos y relaciones (el 'boom' hispanoamericano); V. Libros colectivos, libros misceláneos, antologías; VI. Lugares geográficos (novelistas afincados en determinadas regiones españolas); VII. Motivos temáticos (La guerra civil española, narrativa de humor, etc.); VIII. Panoramas y situación (De un año, de un período menos breves; estado del genéro en ciertos momentos y circunstancias); IX. Premios y Sociología literaria (En el segundo acápite incluye cuestiones como la censura, movimiento editorial, etc.); y X. Técnicas, a continuación del cual organiza la bibliografía, por orden alfabético, según dos grandes rubros: A. Artículos y B. Folletos y libros, con un resumen y ficha de contenido de cada una de ellas, una suerte de biblio-

grafía razonada desde el punto de vista del interés del autor según el aporte de este material crítico a los puntos cuestionados en el desarrollo del trabajo.

En esta tercera edición también aumentan el número de notas a pie de página de la cantidad de 700 notas a la de 1167, todas ellas de una rigurosa pormenorización de datos que documentan el estado de la situación.

El autor manifiesta en la "Advertencia inicial" a la tercera edición la intención de realizar un libro "distinto respecto de sus muchos compañeros de tema". En efecto si bien pasa revista a toda la producción relacionada con la novela española de postguerra, le interesará en particular a Martínez Cachero, documentar, desde el punto de vista histórico y crítico "la marcha del género en España y en lengua española a lo largo de más de 40 años, después de una cruenta guerra civil y en medio de obstáculos sin cuento, lo que tuvo mucho de desigual aventura...". Aquí conviene reparar en el cambio de título entre la segunda y la tercera edición, sustituye el de *Historia de la novela española entre 1936 y 1975* por el de *La Novela Española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, con lo cual subraya en este caso el carácter protagónico de la novela en este período y a su vez salva en el subtítulo la intencionalidad de panorama histórico y resume la experiencia que significa el período abarcado para las sucesivas modificaciones, peripecias, avances y retrocesos e implicaciones de las circunstancias para el género, bajo el término de aventura.

Como habíamos señalado anteriormente la ampliación del primer capítulo se refiere a las circunstancias históricas que actuaron como trasfondo y que luego dieron pie a un paulatino crecimiento del género. Al respecto y a modo de balance consignará en la "Advertencia inicial" que "...la guerra civil no cortó un considerable cultivo novelístico, ni en calidad, ni en cantidad, inexistente en España a la altura de 1936". El enfoque del mismo se apoyará en una evaluación de datos históricos (de hecho utiliza como documento la revista "Indice literario" publicada por el Centro de Estudios Históricos entre junio de 1932 y junio de 1936) que actuaron como trasfondo de una situación en la que lo novelístico o la creación estaban a la zaga de una situación problemática que desembocaría en una contienda. Luego se internará en las alternativas del predominio de una producción comprometida con la guerra civil inclinada a la prédica cívica y sujeta a la difusión según el respectivo bando triunfante. Dirá al respecto: "...1937 y 1938, así como los cinco últimos meses de 1936, son tiempo de preferente actividad bélica y política, muy poco propicio para la intelectual y literaria que, con harta frecuencia, aparece teñida de ideología exasperada y combatiente. Por lo que a la novela atañe fue más bien escaso y poco valioso lo habido en ambas zonas". El término vanguardia del título del capítulo tiene una más marcada connotación política que de movimiento literario y el autor logra una gran objetividad, al hacer también el relevamiento, nómina y análisis panorámico de los textos de la "retaguardia". En el capítulo siguiente trata de la producción de los años 40 de la que saca como conclusión un

juicio de valor según el cual a pesar de las dificultades y oscuridades propias de la época se reinicia paulatinamente el camino hacia una nueva novela. Esto lo plantea a su vez como preámbulo de la manifestación más lograda del género en la década siguiente: "...la llamada generación del medio siglo (no) partió en su labor de un punto cero".

En el capítulo III a pesar de la anunciada división por décadas, explica porqué no se delimita a la correspondencia cronológica de iniciación y culminación de la década sino que abarca las fechas de publicación de dos novelas que se consideran como apertura y cierre respectivamente de este período que son *La colmena* (1951), y *Tiempo de silencio* (1962), piezas que abren y cierran respectivamente un ciclo, que si bien se marcó por una preponderancia del realismo social politizado, también incursionó en una serie de novedades técnicas, como el objetivismo, el protagonista colectivo hasta la vuelta del protagonismo individual, el autoanálisis de los personajes y la superación del maniqueísmo: proletariado o burguesía. En medio de estos dos hitos pasa revista a la situación incrementada o detenida por colecciones, premios, promociones académicas, actualización de la crítica o el filtro de la censura. En este capítulo también se reseña y justiprecia la aparición y desarrollo de la producción de mujeres novelistas.

El título del capítulo IV, que, como vimos, engloba en uno dos capítulos de la edición anterior, revela como actitud del autor la enunciación de un juicio semejante al del capítulo anterior y si bien en ese caso coincidía con lo que afirmaron contemporáneamente otros autores dedicados al tema, esto es apertura y cierre de una experiencia, podríamos agregar apertura y cierre de la aventura de novelar en cierta dirección, en este caso del capítulo IV abre un juicio en el que en cierta manera se aparta de muchos críticos que después de describir la continuidad del realismo crítico, elogiado desde una tendencia política, en las variadas alternativas de la novela experimental acorde con los nuevos rumbos del género en el mundo; haciendo una evaluación otra vez debidamente documentada por distintas opiniones, no tan celebrantes ni del social realismo ni de la renovación experimentalista. Señala al respecto que el excesivo hincapié en el social realismo lleva paulatinamente a un agotamiento, a un camino sin salida, al que denominará "historia de un cansancio". A su vez, señala las distintas influencias que llevarán al terreno experimental, como la irrupción de los novelistas hispanoamericanos, el peso de la censura que promueve una literatura de alusión, el apoyo de ciertas editoriales que proponen e instigan a una renovación técnica, para concluir que también llegarán a un exceso. En medio de este capítulo establece el correlato entre creación y libertad creadora en torno a la etapa final del gobierno de Franco, con el aflojamiento paulatino de la censura y finalmente su muerte.

El balance final de este capítulo se apoya en la transcripción de la cita de Guillermo Díaz-Plaja quien abona el sentimiento antimaniqueo de la libertad, que lleva al autor a plantear como legítima la literatura de "com-

promiso" y la literatura de "imaginación", sin circunscribir el mérito de la novela a una crítica social acusadora de la política de turno, ni a las exclusivas piruetas del lenguaje forzado a expresar meras innovaciones técnicas.

La expectativa que crea el título del capítulo V y que parece prometernos la resolución del problema testimonio versus creación, queda desechada a pocas páginas de lectura de las 100 que dedica al período con la enunciación y lo que luego se dedicará a demostrar que "...la llegada de la democracia a finales de 1975 —con la supresión de la censura oficial y la vuelta de los exiliados, entre otras consecuencias— no trajo consigo el esperado o prometido florecimiento ya que (como era dado suponer) no existían aquellas novelas de subido mérito que tantos autores mantenían guardadas de la ira censorial; la marcha del género, superados desencantos y exageraciones, ha sido (y continúa siéndolo) normal, sin ruptura". A lo largo del capítulo señala los otros tipos de censura que sustituyen al anterior, el acabamiento de la España peregrina con el regreso o paso por el país de escritores en el exilio, el tipo de exilio interior que vivieron los autores que se quedaron y la manera de trasladar esta vivencia a su obra, los restos del "boom" latinoamericano, la suerte y especie de premios en juego y el distinto cariz que tomaron los mismos, el fenómeno del best-sellerismo y su respectivo modo de configurarse "a la española", para ceñirse a la evaluación de novelas y novelistas de valor de la época en los que ve más una continuidad del oficio del escritor que un cambio producido por la nueva situación democrática y sobre todo subraya testimonios de algunos de estos últimos que consideran que los excesos de la experimentación técnica van cambiando de giro. Al respecto dice: "Por lo que concierne a la técnica, cabe registrar el hecho de que la propensión al experimentalismo sufre una baja luego del alza de años anteriores y su lugar es ocupado por la nuda acción (aventura, peripecia, historia o como se desee); contar cosas es lo que parece importar al novelista porque es lo que (sin duda) prefiere el lector". Cita una serie de testimonios de los que entresacamos estos dos: "La esencia de la novela sigue siendo la narración"; "El historicismo (o voluntad de contar una historia) es un ingrediente determinante". Esta actitud a la que adhiere el crítico está refrendada por un epígrafe de Eugenio D'Ors que agrega y que preside el texto de la "Advertencia inicial": "No cantes nada, / no exaltes nada, / no mezcles nada: / define, / cuenta, / mide".

En el tramo final de este capítulo documenta la sucesiva importancia que se le ha dado al tema de la novela española de postguerra (que, de paso agregamos queda verificada a través de la extensa bibliografía crítica), a través de estudios, congresos, reuniones, homenajes, exposiciones, ediciones, revistas y traslación de muchas novelas actuales al lenguaje cinematográfico. Cierra el mismo con una serie de reflexiones, bajo el subtítulo "De cara a los años 80" en los que plantea el interrogante de la resolución de la dicotomía entre testimonio e imaginación, y transcribe opiniones de autores consagrados que participan de la misma expectativa y manifiesta una expresión

de deseo con respecto a la madura superación de estas posturas extremas y en particular de la pornografía.

Creemos que es altamente valiosa esta documentación minuciosa del género en España, ceñida al período abarcado y a la novela en lengua española y que logra englobar el testimonio de diferentes tendencias en pugna para hacer un muestreo de un proceso histórico altamente objetivo y debidamente documentado. Cabe agregar que a pesar de la elevada cifra de citas y asientos bibliográficos y dentro de la riesgosa enumeración que conlleva una descripción abarcadora, esta obra crítica cumple con su función de informar pero además de hacernos transitar gustosamente los múltiples vericuetos de los caminos que recorre con su lenguaje ágil y a la vez inteligente.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

MUJICA, HUGO, *Escrito en un reflejo*, Buenos Aires, El imaginero, 1987, 50 pp.

El autor, citando al filósofo, en su libro *Heidegger ante la poesía*, dice: "El decir poético y el pensamiento se unen para el cuidado de la palabra ... pero están separados por la mayor distancia. El pensador dice el ser, el poeta nombra lo sagrado". El libro que comentamos, compuesto por 45 textos, distribuidos cada uno de ellos en 4 ó 5 líneas al final de cada página, deja en estos espacios en blanco un intersticio para la reflexión de cada parte que se conjuga como una única oración apelativa que golpea las puertas del misterio.

Mediante imágenes tensas que concentran visiones polarizadas y paradojales y que acaso podríamos intentar clasificar como aforismos, adagios o epitafios fluye un pensamiento hecho poesía en el que se conjugan las vivencias hondas de la experiencia dolorosa de la fe, el ser y la nada, la búsqueda del sentido y la trascendencia, el cielo y la tierra en el umbral de lo sagrado.

Desde ese borde, el de la vida entre la media vida y media muerte dispara estas palabras escritas sobre el reflejo empañado del vacío y mediante comparaciones tensionadas se lanza a la búsqueda a tientas por entre la sombra y el silencio de una respuesta postulada desde el deseo de una comunicación con lo absoluto. No es otra la relación que formula en los últimos versos cuando pregunta: "¿cuándo leerás mis poemas / dios de mi ceguera?". Como un náufrago en una playa desierta, como un mendigo que se dona, como un hombre al fin de cara a la muerte, instalado en el tajo entre dos

noches, sus versos despliegan las sucesivas brazadas que buscan alcanzar el ser de la palabra y la palabra del verbo.

En esa búsqueda penitencial tala, saga, busca el centro de la audiencia para postular su reverso. Recién nacido, infante que llega y dice, o ángel de humo que se va y que se despide de la palabra, para encontrarse con la *palabra*, sostiene la tensión límite en un tiempo de muerte, en ese tajo entre el darse a luz y el apagarse.

En cada página se rezuma en 4 ó 5 versos la vislumbre de un mundo en tensión entre la vida desnuda y la muerte. La conciencia del tiempo lo lleva a la "ultracuna" y se postula como un hombre ofrecido desde la tierra a un cielo para nada: "la tierra: una playa del cielo / pero sin cielo: un yermo / donde la vida amasa con mi vida su hostia / para un dios ya sin hambre".

Atrapado por Dios, "de tajos la red", reclama desde la noche oscura de la realidad y del tiempo una realidad trascendental. El reclamo no es desesperado pero sí disparado con una saeta que lleva la tensión de penetrarlo de lado, aceptando la realidad oscura de la fe: "entre la raíz y la flor me fue dado abrazar el tallo. / tus espinas que no piden agua / me salvarán de las rosas".

Como dice Humberto Díaz-Casanueva en el prólogo de otro libro del autor, *Responsoriales:* "En esos éxtasis quiso arrancar el espejo a su propio nadie". Este vivir desnudo de la muerte quiere extirpar la máscara para ver el rostro, por eso repite la ceremonia diaria: "frente al espejo de cada día / con los ojos clavados en los clavos de los ojos: // yazgo cerrado en dos / como un guijarro partido". El yo escindido que busca la unión definitiva con el ser en una agonía inquietante pero no definitiva revierte los términos de la búsqueda para anular el reflejo y unirse, por eso ensaya: "...ver el reflejo en la copa de la que se bebe, // como verse hecho de sed: / de la sed de reflejarnos". Desde la nada postula un todo, ausente y omnipresente: "ya no hay raíces donde tejer puentes / ni diluvios que sostengan arcas // ¿hasta cuándo amarrarán mi vida / tus venas ya sin sangre?". Desarraigado, al modo que indicaba Dámaso Alonso en sus *Hijos de la ira* cuando preguntaba a Dios en el poema "Insomnio": "Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre? / ¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, / las tristes azucenas letales de tus noches?", y desgarrado: "de tantos desgarros voy a coserme otro cuerpo / para dar de comer / a mi sombra. // también fuera de las venas hace sangre", desdoblado: "...frente al espejo / donde la ilusión de vernos mira / la ilusión de ver...", tatuado: "...el de los labios partidos de tanta partida / de palabras dichas de tanta desdicha...", llega "al borde del milagro", "a lo invisible de Dios".

Partido por el parto y en el tajo entre la media vida y media muerte, viviendo "... una vida que vaciándose / abre su vacío a la vida", celebra

su última cena con "sopa de pordiosero', con un corazón expectante que "...a veces se enciende, / se llena de cenizas color arco iris".

Polarizando el deseo de elevación, lo funde con su contrario, la sensación constante de caer y desde ese descenso, cruza la horizontal de la tentativa incierta de las manos que avanzan: "caemos desde los puentes / que parte cada partida, / sólo las manos abiertas avanzan: / sólo me sobran las manos"; no obstante como el perro unamuniano, las usa para cavar en el misterio: "excavamos el aire / ahuecando dos alas, / hasta volar, // en el hueco que cavamos", "parto en cuatro el cántaro vacío / con todo lo esperado // descorro las cortinas que nada cubrían, // y todo lo que falta / es lo que desde siempre sobra". Con frecuentes comparaciones que multiplican las posturas de la búsqueda, las manos y los ojos persisten en el gesto aparentemente inútil: "y como los que no tienen ojos / estiramos las manos hasta leer con las yemas / sobre la piel de los mudos // o todo o nada: / como quien baja los párpados / hasta mirar a los ojos / el amor de los ciegos".

La nominación de lo sagrado es imposible, en todo caso oculta lo que expresa y al expresar profundiza el abismo entre el ser y lo nominado, por eso se declara traidor confeso, porque "...mutilé el milagro / hasta dejar sólo estatuas..." y entonces "el encuentro es el desencuentro", sólo le resta, encender "con su cirio la noche oscura de Dios" y persistir en el intento de descifrar el enigma de la esfinge: "y cuando mis dientes muelan mis huesos con su polvo haré la piedra / con que partiré tu mármol: // estatua que me miras sin los ojos que me ven".

Todo el texto resultante de la postulación de un diálogo con Dios desde la sombra y el silencio, desde la meditación entrañada en el misterio pide e instala la respuesta o lectura de Dios de lo que ha escrito buscándolo, del pensamiento de lo absoluto a la visión y desde esa zona oculta nos orienta luminosamente a nuestra lectura de la oscuridad hasta la espera de la revelación del ser.

Este *Escrito en un reflejo* nos lleva a la lectura del reflejo de la infinitud.

En su texto *El lenguaje al infinito* de Michel Foucault, el autor sostiene: "El lenguaje se refleja sobre la línea de la muerte: allí encuentra algo como un espejo y, para detener esta muerte que va a detenerlo, no tiene más que un poder: el de hacer nacer en sí mismo su propia imagen en un juego de espejos sin límites".

Pero en este texto más que un lenguaje al infinito hay un límite, el del espejo, el del borde, el del reflejo, que limita con lo ilimitado, que nos remite a lo *Infinito*.

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 Cuitiño - Revista LETRAS, Facultad de Filosofía y Letras (UCA), Bartolomé Mitre 1869, 1039 - Buenos Aires.