

Literaturas

Modernas

Revista de



1995 - 1996 N° 28

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
MENDOZA REP. ARGENTINA

*REVISTA DE
LITERATURAS
MODERNAS*

I.S.S.N.0556 - 6134

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

*REVISTA DE
LITERATURAS
MODERNAS*



Mendoza
(Rep. Argentina)

Número 28

I.S.S.N.0556 - 6134

© Copyright by **Instituto de Literaturas Modernas**
Todos los derechos reservados
Diseño de tapa: *Guillermo Z. Quiroga Yanzi*



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo
Casilla de Correo 345
5500 - Mendoza
Rep. Argentina

Centro Universitario - Parque Gral. San Martín
Casilla de Correo 345
5500 - Mendoza - República Argentina
Fax: 00-54 061-380457 - E-mail: editor@logos.edu.ar

Impreso en los Talleres Gráficos de
LUBNAN S.A.
En Mendoza, en el mes de setiembre de 1998.

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Fundador: Dr. *Manlio Lugaresi*

Primer director: Dr. *Adolfo Ruiz Díaz* (1955-1988)

Director

Dr. *Carlos Orlando Nállim* (desde 1988)

Consejo Asesor

Pedro Luis Barcia (Universidad Nacional de la Plata)

Dolly María Lucero Ontiveros (Universidad Nacional de Cuyo)

Antonio Carreño (Brown University)

Carlos Orlando Nállim (Universidad Nacional de Cuyo)

Antonio Pagés Larraya (Universidad de Buenos Aires)

Emilia Puceiro de Zuleta (Universidad Nacional de Cuyo)

Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires)

Gloria Videla de Rivero (Universidad Nacional de Cuyo)

Comisión de Publicaciones

Mabel Susana Agresti

(Coordinadora)

Maria B. Badui de Zogbi
Dolores Comas de Gumbre

Blanca Escudero de Arancibia
Marta Elena Castellino

La Dirección y la Comisión de Publicaciones agradecen muy especialmente la colaboración de la Prof. *Magdalena Excilia Nállim* en la edición de este volumen.

El contenido de las colaboraciones es responsabilidad de sus autores.

Redacción, administración y canje

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Literaturas Modernas

Centro Universitario -C.C.345

5500- Mendoza- Rep. Argentina

ÍNDICE

Acontecimiento	13
-----------------------	-----------

ARTÍCULOS

El libro inicial de Jorge E. Ramponi: <i>Preludios líricos</i> (1928), <i>Gloria Videla de Rivero</i>	19
--	----

Los colores en el <i>Arcipreste de Talavera</i> . Texto y contexto. (Verde, azul y blanco), <i>Dolly María Lucero Ontiveros</i> .	35
--	----

Una fuente shakespeariana velada de Borges, <i>Laura Leo de Belmont</i>	53
--	----

"Über allen Wipfeln ist Gift" Aportes a una ecología literaria desde la perspectiva argentino-alemana, <i>Nicolás Jorge Dornheim</i>	61
---	----

La elaboración literaria del viaje a "tierra adentro": <i>Una excursión a los indios ranqueles</i> , de Lucio V. Mansilla, <i>Mabel Susana Agresti</i>	85
--	----

Los dos combates de don Quijote, <i>María Banura Badui de Zogbi</i>	101
---	-----

Una vuelta alrededor del yo: Francisco Umbral, <i>Mariana Genoud de Fourcade</i>	115
---	-----

Proceso de interiorización e intensificación en el arte de Luigi Pirandello: de la narrativa al teatro, <i>María Troiano de Echegaray</i>	125
--	-----

Estrategias de des-simbolización literaria en la narrativa de Juan José Saer, <i>Víctor Gustavo Zonana</i>	141
---	-----

Notas sobre las nuevas líneas emergentes dentro de la poesía argentina: la poetización en torno al silencio, <i>Fabiana Inés Varela</i>	157
--	-----

Marco Denevi y la sin par Dulcinea, <i>Carlos Orlando Nállim</i>	171
--	-----

NOTAS

Ambigüedad y perspectivas en *La pérdida del reino*,
de José Bianco, Gladys Granata de Egües

187

RESEÑAS

Carlos Orlando Náállim. *Breves lecturas de clásicos españoles* (María Banura Badui de Zogbi) (197). Víctor Gustavo Zonana. *Metáfora y simbolización en Altazor* (Mariana Calderón de Puelles) (201). Elena Calderón de Cuervo. *El enigma del cisne; identificación de una estética esotérica en la poesía de Rubén Darío* (Marta Elena Castellino) (203). Rafael Olea Franco. *El otro Borges. El primer Borges* (Fabiana Inés Varela) (207). A.A.V.V. *Reflexiones lingüísticas y literarias. Volumen I. Lingüística* (Delia Ejarque) (211). A.A.V.V. *Reflexiones lingüísticas y literarias. Volumen II. Literatura* (María Banura Badui de Zogbi) (215). Federico Peltzer. *Poesía sobre la poesía (En la literatura argentina contemporánea)* (Dolores M. Comas de Gueembe) (219). Pedro López de Ayala. *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey Don Enrique, su hermano, hijos, del rey Don Alfonso Onceno* (Silvia Rossi de Castillo) (221). Joaquín Aguirre Bellver. *El borrador de Cervantes. Cómo se escribió el Quijote* (Magdalena Ercilia Náállim) (225). Juan M. Lope Blanch. *Nebrija cinco siglos después* (Magdalena Ercilia Náállim) (227). Umberto Eco. *Sei passeggiare nei boschi narrativi* (Gloria Galli de Ortega) (229). Antonio Tabucchi. *Sostiene Pereira; Una testimonianza* (María Troiano de Echegaray) (233). Ezio Raimondi. *I sentieri del lettore* (María Graciela Romano) (237). Reynaldo Aguirre (compiled by) y Georgette Magassy Dorn (edited by). *Works by Miguel de Cervantes Saavedra in the Library of Congress* (Carlos Orlando Náállim) (241). Antonio Alatorre. *Ensayos sobre crítica literaria* (Carlos Orlando Náállim) (243). Salvador Méndez Reyes. *Eugenio de Aviraneta y México. Acercamiento a un personaje histórico y literario* (Carlos Orlando Náállim) (245). Pedro Luis Barcia. *Angel Battistessa. Semblanza y bibliografía* (Carlos Orlando Náállim) (247).

ACONTECIMIENTO

(En la apertura de la exposición de tesoros bibliográficos con ocasión del XXV aniversario de la inauguración del edificio y de la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo)

Carlos Orlando Nállim

Deslumbrado por la Biblioteca del Congreso, de la ciudad de Washington, en mi último y reciente viaje de estudios, coincidente con una preciosa y esplendente primavera, volví a las salas de la Biblioteca más grande del mundo. ¿Cómo no deslumbrarse ante más de 28 millones de libros, con cerca de 2 millones de grabaciones, 14 millones de fotografías y 4 millones de mapas? Sí, es la biblioteca de la "superpotencia", con un sistema computarizado que abarca 26 millones de registros en sus bases de datos y sirve a más de 3500 terminales en sus edificios de la colina del Capitolio. Pero no hay que olvidar que es también el fruto de dos siglos de trabajo esforzado, proyectos y metas cumplidas. Es un esfuerzo continuado, en el que los políticos cualquiera sea su partido, ideología o sector han coincidido.

Fue una grata sorpresa reencontrarme allí con el folleto publicado por esta nuestra Facultad, titulado *Biblioteca*, hace más de 20 años y registrado a mi nombre en el catálogo de autores. En ese momento pensé que estábamos próximos a cumplir los 25 años de la inauguración de la Biblioteca de nuestra Facultad, precisamente el 27 de febrero de 1970.

Los años han pasado pero hay verdades dichas o sugeridas en aquel folleto que contiene mi discurso de inauguración, que perduran. En efecto, la ciencia de la información y la comunicación abarca desde la cibernética, la informática y la teoría de la información hasta la bibliotecología o el estudio de los medios de comunicación social. Este

conjunto de disciplinas constituye uno de los fenómenos más sintomáticos para el diagnóstico de los cambios y las orientaciones del conocimiento y la cultura en la segunda mitad del siglo XX.

No exageramos si decimos que toda la labor educativa de la Universidad gira sobre la Biblioteca porque asegura a educadores, alumnos y egresados las mayores facilidades para la investigación y la extensión. En el caso especial de la Facultad de Filosofía y Letras, hemos sostenido siempre que la Biblioteca es su único laboratorio. En la Universidad de nuestros tiempos el estudiante aprende en el aula el seguro camino hacia la Biblioteca y en ésta, el camino que conduce al saber.

Recordemos con agradecimiento a toda la gente que se comprometió en el esfuerzo de hacer un rápido traslado de los libros de los distintos institutos para reunirlos en una sola biblioteca. Aquí colaboraron profesores, alumnos, auxiliares; empleados administrativos y de servicio. Miles y miles de paquetes provenientes de dieciocho fondos bibliográficos especializados y situados en siete casas distintas y dispersas en la ciudad fueron reunidos gracias a ese común esfuerzo y a un señalado entusiasmo.

Destaquemos también la labor "personalizada" y hasta casi artesanal de los bibliotecarios que durante estos 25 años que ahora celebramos han ofrecido su aliento y su entrega profesional a nuestra Biblioteca. En la imposibilidad de nombrarlos a todos nombraremos solo a las tres directoras que, desde su fundación, ha tenido este organismo: la señorita Fanny Torres, la directora fundadora; la señorita Susana Martínez Puig y la actual directora, señora Marta Estruch de D'Inca. La primera trabajó junto a nosotros y a otros decanos y consejos con una capacidad de organización digna de resaltar; la segunda y la tercera se formaron y conocieron la Biblioteca también desde su fundación y continuaron con éxito la labor inicial. Tras las directoras, todos sus colaboradores que se apoyaron más en su esfuerzo y amor por los libros que en una tecnología de apoyo todavía incipiente. A todos muchas, muchas gracias.

Ahora, la anécdota: cuando llegó el momento del traslado, solicitamos las partidas necesarias para amoblar la Biblioteca. Obtuvimos una respuesta que aunque asidua nunca es grata: "no hay partida

disponible". Ante nuestra insistencia nos informaron que solo quedaba un millón de pesos para amoblar el decanato del nuevo edificio. No lo pensamos dos veces y no nos sentimos especialmente generosos: ese millón de pesos sirvió para amoblar la Biblioteca que queríamos inaugurar con urgencia. No hacíamos otra cosa que unirnos una vez más al esfuerzo común de todo el personal de la Facultad, colaborar con el nuevo organismo, necesario, espléndido.

¿Quién no ha oído hablar alguna vez del Escorial? Palacio real, monasterio y panteón de los reyes españoles. Cuando uno lo visita halla también una enorme biblioteca. Y aquí recordamos un nombre un tanto olvidado en nuestros tiempos. Nos referimos a Benito Arias Montano, capellán de Felipe II, por encargo de quien supervisa una segunda edición de la Biblia políglota, aquélla que se había terminado de imprimir con los auspicios del cardenal Cisneros en Alcalá, en 1517. Era incansable cultor de los libros, más, era un enamorado de los libros. Fue quien también se dedicó a buscar libros para la biblioteca del Escorial, a los que agregaba valiosos manuscritos. Para elogiar a los bibliotecarios diremos que Benito Arias Montano, inteligente religioso, refinado humanista, excelente consejero real, era un espléndido bibliotecario. Amaba el patrimonio bibliográfico y trató de ofrecer al lector un buen servicio. Intelectual honesto, escriturario humanista, trabajará en favor del libro y merece ser recordado en la emocionante y sugestiva historia del libro.

Valga esta exhortación: que todos, profesores y alumnos, sigamos uniendo nuestros esfuerzos para coincidir con los bibliotecarios en una tarea común: llevar adelante la Biblioteca, que es una manera de llevar adelante la Facultad, con tesón, con entusiasmo.

Qué mejor que celebrar el vigésimo quinto aniversario de nuestra Biblioteca con una exposición de tesoros bibliográficos, mejor de joyas y rarezas bibliográficas, procedentes de nuestra Facultad y de bibliotecas particulares de algunos de sus profesores, gentilmente cedidas para esta ocasión. Aquí podremos ver incunables y obras de los siglos XVII, XVIII y XIX aunque no faltan algunas curiosidades del siglo XX. También de la hemeroteca se podrán observar revistas que comienzan a editarse en el siglo pasado, como la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, dirigida por Estanislao Zeballos; la *Revista del Río de la Plata*;

la *Gazette de Beaux Arts*, en la colección más completa del país; la *Gaceta de Buenos Aires* en edición facsimilar; y de este siglo: *Martin Fierro*, *Sur*, *Nosotros*, *Revista de Filosofía*, dirigida por José Ingenieros, y *Caras y Caretas*.

Dice el proverbio hindú: "un libro abierto es un cerebro que habla; cerrado, un amigo que espera; olvidado, un hermano que perdona; destruido, un corazón que llora".

Mendoza, 20 de marzo de 1995.

Artículos

**EL LIBRO INICIAL DE JORGE E. RAMPONI:
PRELUDIOS LÍRICOS (1928)**

Gloria Videla de Rivero*

En 1928, antes de cumplir los veintiún años de edad, Ramponi publica su primer libro: *Preludios líricos*¹. Sus temas tratan el paisaje nativo, las estampas de aldea, la expresión de sentimientos juveniles, sobre todo el amor, la introspección, las reflexiones sobre el sentido de la vida, entre otros.

Haré un breve análisis de esta obra, aún poéticamente inmadura, pero interesante como testimonio inicial de una evolución posterior que ahondará y perfeccionará algunos de los temas y modalidades literarias que aquí se gestan. Ramponi avanzará en la captación de los movimientos literarios subsecuentes, superando algunas marcas del romanticismo y posmodernismo que se manifiestan en esta obra, pero sin renegar de algunas de sus actitudes líricas fundamentales.

Mi enfoque será más bien descriptivo, dado que el libro constituye una rareza sólo asequible en algunas bibliotecas públicas o privadas. Me referiré sobre todo a la estructura, temas, estilos y formas que predominan, situando previamente la obra en su contexto cultural mendocino, brevemente esbozado.

El contexto cultural

El libro surge en una Mendoza previa a la creación de la Universidad Nacional de Cuyo, pero ya madura para la empresa de gran transformación cultural que esta institución proyectó en el medio. En una sociedad cuya dirigencia hacía sus estudios superiores en Buenos Aires,

Córdoba u otros centros, a veces europeos. La clase alta tradicional ya se fundía con la nueva clase media de procedencia inmigratoria, que fraguaba casi siempre su cultura en asociaciones literarias y culturales diversas², en la lectura, en las charlas de café, en el calor de las "redacciones" de diarios y revistas culturales, políticas y de entretenimiento que -en movimiento de vaivén- surgían del medio y lo enriquecían.

La situación limítrofe con Chile contribuyó a que Mendoza fuera escala de importantes espectáculos teatrales y musicales ya desde el siglo XIX. Destacados intelectuales disertaban también en la ciudad de Mendoza.

Arturo Roig, estudioso de los textos y periódicos de la época, interpreta que entre los años 1925 y 1928 aparecieron libros que significaron el comienzo de una nueva etapa literaria en Mendoza³: *Poemas de Cuyo* (1925) de Alfredo Bufano representa un sencillismo regionalista; *Pájaros heridos* (1927) de Vicente Nacarato abre tímidamente el vanguardismo poético en la provincia, empresa compartida con Ricardo Tudela, que había absorbido en Chile las nuevas tendencias (las que se consolidarán en el libro colectivo *Megáfono*, de 1928). En esta antología participará también Ramponi⁴. La tercera tendencia señalada por Roig corresponde a la literatura de inspiración folklórica, representada por libros publicados, como *Preludios líricos*, en 1928: *Cara de Tigre*, de Fausto Burgos y *Cuentos Andinos*, de Miguel Martos.

Lo cierto es que este libro tan juvenil de Ramponi se inscribe más bien en la atmósfera de un romanticismo tardío que -como veremos- se superpone en la obra con formas, tonos y temas que representan varias de las direcciones del posmodernismo (intimismo, sencillismo, regionalismo ...).

El marco textual

El libro se inicia con un prólogo de Eduardo María de Ocampo: "Jorge Enrique Ramponi y su primer libro", fechado en Buenos Aires, en 1928, en el que saluda al nuevo poeta y le augura buen futuro literario:

"porque desde su nacimiento, sobre su fuente aureolada por el ensueño, brilla la bendición lírica y presagiosa de una estrella tutelar" (p. 4).

Completan la introducción dos poemas del joven Ramponi: "Pórtico" y "El suicidio del cóndor". En el primer poema, invoca a una musa o deidad, no para pedir inspiración sin para presentar la ofrenda de su creación:

Diosa Belleza, escúchame. Tienes en mí un devoto.
Me acerco ante tus sacros altares, con la ofrenda
De estas humildes flores que recogí en la senda,
Pero que van ungidas con mi ferviente voto.

Destacamos en este primer texto, la concepción del oficio poético como misión y ofrenda sagrada, idea que se irá matizando y profundizando en la expresión metapoética posterior del autor. La reflexión sobre la poesía, el poetizar y el poeta constituirá uno de los ejes de su creación futura.

El segundo poema introductorio: "El suicidio del cóndor" es dedicado "Al poeta y amigo Luis Kardúner". Se trata de un soneto compuesto por versos alejandrinos, que desarrolla la idea de la insoportable pérdida de la libertad. Hay en el texto ecos de Olegario V. Andrade, tanto temática como retóricamente. Se advierte en el poema un tácito diálogo de textos con el "Nido de cóndores", obra que textualiza, con aliento épico e intención exaltadora, la gesta sanmartiniana. El gran predicamento que tuvo el autor de "El nido de cóndores" en el siglo XIX se mantuvo en Mendoza en las primeras décadas del siglo XX, alimentado por la existencia de algunas asociaciones culturales y literarias que llevaron su nombre: el Centro Literario Andrade (1890) y la Sociedad Literaria Olegario V. Andrade (1907)⁵.

En el poema de Ramponi, el ave es ya un símbolo degradado: no planea sobre las cumbres, está prisionero, pero conserva grandeza en las actitudes:

Y al fin -hijo de América que no soporta ultraje-
De un recio picotazo el vientre se desgarrá!...

Este es el marco inicial del libro, que se cerrará con un "Broche" o poema final; en él trata de justificar la índole o la imperfección del poemario:

Si he dado cantos tristes no me culpéis vosotros.
A veces yo me digo que he debido callarlos,
Pero obligadamente, para dar paso a otros,
Me vi en la imprescindible necesidad de darlos.

("Broche")

La obra responde, pues, plenamente a su título: "preludios" (lo que se toca o canta para probar o ensayar la voz o el instrumento antes de comenzar a cantar o a tocar, lo que precede a otra cosa). Es, pues, un ensayo del propio instrumento expresivo, escrito en una etapa de inmadurez poética y humana (la adolescencia). Esta intención y la conciencia de los propios límites están explícitas en los poemas, que abren y cierran el libro.

Las partes principales

El núcleo central del poemario se divide en cuatro apartados: "Tetrágono (Agua, Fronda, Sol y Cielo)"; "Íntimos"; "El tema eterno" y "Frisos de aldea".

El primer grupo abarca poemas que se refieren a los fenómenos naturales, captados con sensibilidad fina, en relación con estados de ánimo, con atmósferas espirituales absorbidas en las lecturas de poetas románticos, modernistas o posmodernistas. Este es el caso del poema "La cuadriga del viento", en el cual se crea una atmósfera nocturna de presagios y misterio, que prepara el súbito advenimiento del viento, metaforizado en un potente carruaje tirado por cuatro caballos. Si bien el texto se enmarca en la tradición literaria de los "nocturnos", que inspiraron con frecuencia a románticos y modernistas, la irrupción del viento poderoso puede basarse en la experiencia mendocina del Zonda, que se asocia en el saber popular con el daño y la enfermedad ("marcha diabólica" en el poema). El innominado viento imaginario sólo coincide

con el regional en su gran fuerza y aparición brusca⁶. El poeta opera con su intuición y con su imaginación, que selecciona de la experiencia real sólo algún aspecto. La poesía pone en marcha combinaciones nuevas de la tradición literaria, de la propia experiencia y de un estado visionario que promueve su propia dinámica imaginaria y conduce, en este caso, al símbolo y al logro estético:

**Está la noche grávida de un presagio maligno.
El cuerno de la luna guarda el conjuro mágico,
Y el ciprés penitente, levanta el duelo trágico
De su silueta inmóvil, como un abstruso signo.**

**Tengo un presentimiento raro, que no puedo
Precisar con palabras!... Por una sugestión
Fatídica, en la calma nocturna, el corazón,
Como un niño perdido, me tiritita de miedo.**

**Nada turba el misterio de la noche, lo mismo
Que si todo durmiera con un sueño de lápida.
De súbito, crispándome, en una fuga rápida
La cuadriga del viento despedaza el mutismo.**

**Con el bracear de sus dieciséis remos ágiles,
Suelos en una marcha diabólica, que casca
La hojarasca
Como cristales frágiles.**

**La sombra de una nube la extraña escena integra.
El ciprés, ululando con angustia que pasma,
Se asemeja en las sombras a un enorme fantasma
Bajo el lúgubre amparo de una túnica negra.**

.....

Pasó el viento. La luna sobre el cielo se advierte.
 A su paz misteriosa la noche se reintegra...
 El ciprés alza inmóvil su gran silueta negra...
 ¡En su carro de sombras ha pasado la muerte!

El poema se estructura en cuatro estrofas, con predominio del verso de catorce sílabas, con rima consonante y buen manejo de los secretos rítmicos cultivados por los modernistas, por ejemplo la absorción rítmica de sílabas en palabras esdrújulas, no solo al final del verso sino también en el primer hemistiquio: "De súbito, crispándome / en una fuga rápida", o los encabalgamientos internos y versales:

... Por una sugestión
 Fatídica, en la calma / nocturna, el corazón,
 Como un niño nocturno, me tiritita de miedo.

Estructuralmente, el poema muestra talento poético. Las dos primeras estrofas y la mitad de la tercera crean -distendidamente- la atmósfera de calma expectante. En los seis versos siguientes, el viento hace su irrupción, que se textualiza por medio de varias estrategias poéticas, entre ellas las metáforas del movimiento, explícitas ("cuadriga") o implícitas ("caballos"). Esta última imagen se evoca en forma de sinécdoque tácita desde otra metáfora secundaria: "remos" (o patas), que deriva a su vez de la asociación metomímica, también tácita: "cuadriga" (caballos). Podríamos hablar de una "imagen visionaria continuada"⁷. Sin agotar el análisis de este fragmento, observemos cómo el desorden introducido por el viento es significado también por la ruptura de la regularidad métrica e -incluso- por la organización visual del espacio poético, con cierta tendencia a la "tipografía expresiva" de los caligramas.

En la quinta estrofa se completa la descripción de la escena del viento, refocalizando, con nueva fuerza, la atmósfera nocturna y acentuando las connotaciones de muerte que habían sido insinuadas antes: "presagio maligno", "lápida", etc. La imagen del "ciprés" (culturalmente asociada a los cementerios) cobra relieve simbólico y proyecta su

significación hacia un metaforizado cielo nocturno ("el lúgubre amparo de una túnica negra").

La línea de puntos que separa la quinta de la sexta estrofa marca el tránsito textual a un nuevo momento de quietud ("Pasó el viento"). En el último verso se explicita, exclamativamente, el nivel simbólico de esta imagen que, en las primeras estrofas del poema, parecía más bien descriptiva: "¡En su carro de sombras ha pasado la muerte!"

El poema se inserta pues en la tradición de los nocturnos, pero con toques originales. Fusiona elementos románticos y modernistas con algún rasgo de las vanguardias (introducción de arritmias, disonancias y distribución de las palabras en orden a obtener efectos visuales inesperados). Anticipa algunas predilecciones del Ramponi posterior, por ejemplo la abundancia de palabras esdrújulas (grávida, mágico, trágico, fatídica, lápida, rápida, ágiles, diabólica, frágiles, lúgubre, túnica). Muestra la capacidad de transformar estéticamente la realidad por medio de una rica imaginación descriptiva y simbólica y de crear por la palabra escenas con valores plásticos y cinéticos.

Los restantes poemas de este primer núcleo del libro se inspiran casi siempre en la naturaleza, ya diurna ("Gloria del sol", "Cromo"); ya crepuscular ("Paz de crepúsculo"), ya nocturna ("Serenata lunar", "Nocturno de lluvia"). O se relacionan con el transcurso de las estaciones ("Primavera temprana"), o asocian este devenir con experiencias de infancia: agosto es, por ejemplo, debido a sus frecuentes vientos, "el tiempo de los volantines" ("Volantines").

Con poca elaboración estética, aparece también el motivo de las acequias mendocinas: "Rumorosa el agua por el cauce estrecho / y en declive, corre con febril premura..." ("Corazón de fiesta"). Esta imagen reaparecerá, transformada gongorinamente, en el "Romance de la nómada", de *Colores de júbilo* (1933).

A veces, con actitud literaria "sencillista", la mirada poética se detiene en escenas sin prestigio literario, como esos gorriones acechados por un gato en "Algazara en el huerto".

En el segundo grupo de poemas, reunidos con el título de "Íntimos", aparece la actitud reflexiva ante la vida, la introspección, la evocación de recuerdos de infancia. "El secreto", "Filosofía",

"Optimismo", "Vida", "Risas", "Evocación antigua", "Consejo" y "El reloj", son los títulos de estos poemas en los que predomina la métrica regular, con preferencia por los versos de doce o catorce sílabas, con rima consonante. Sólo un poema, "Evocación antigua", se escribe con versos de arte menor (hexasílabos) y rima libre (con tendencia a la asonancia).

Los textos dejan ver lecturas del Lugones de *Los crepúsculos del jardín*:

... Bajo el albor raro de aquel plenilunio
 Me narraste toda tu indómita angustia.
 No estábamos solos: supo tu infortunio
 También la viajera sonámbula y mustia.

("El secreto")

o del Rubén Darío de "Lo fatal":

... Vivamos lo presente, lo que vendrá no importa
 ¡Que al fin no detendremos la marcha a lo fatal!
 ("Filosofía")

En este grupo de poemas, los elementos líricos coexisten con las actitudes narrativas, reflexivas y sentenciosas. Un ejemplo de esta combinación de géneros discursivos es "El secreto", que comienza con la evocación narrativa de un hecho o movimiento para introducir enseguida una sentencia:

Supé lo que guardas allá en tu santuario.
 Dije por consuelo las palabras estas:
 "Cada uno en la vida tiene su calvario
 Y lleva el agobio de una cruz a cuestas".

El texto seguirá alternando la descripción que busca crear un espacio lírico ("Flotaba ese encanto que la luna fragua...") con momentos narrativos y reflexivos. La contemplación de la luz de la luna, por

ejemplo, lleva al yo lírico a postular la ambigüedad de la situación (quizás, de toda situación):

**-Pensé, -para muchos será un nupcial velo...!
Quizá para cuántos será una mortaja!**

El final del poema reiterará, a modo de epifonema, la sentencia de la primera estrofa: "Cada uno en la vida tiene su calvario...".

El poema "Optimismo" expresa un momento de meditación sobre la propia vida juvenil, que se interroga sobre el futuro ¿se logrará la fecundidad? ¿llegará la savia al brote? El texto es curioso pues anticipa una preocupación que persistirá en el Ramponi adulto:

**Ascenderá la savia que descendió en otoño,
La Primavera viene; y allá en el corazón,
¿Se efectuará al unísono la resurrección?
¿Habrá bastante savia que logre algún retoño?**

La experiencia biográfica del poeta, su infancia campesina, lo conduce a la selección de un imaginario vegetal, ligado con los ciclos de las estaciones (verano, otoño, invierno, primavera) para expresar una problemática personal profunda, que el joven Ramponi puede compartir con todos los jóvenes del mundo (¿tendré éxito en la vida? ¿encontraré el camino de mi propia realización?), pero que en su caso particular denota características psicológicas personales: temor al propio fracaso y al triunfo ajeno. Es posible que el poema se generara en algún episodio particular que provocó la introspección del poeta. Creemos que en este texto hay mucho de autoindagación por la palabra y de conjuro, también por la palabra, de un mal temido, de allí el título: "Optimismo", que quiere superar el temor al fracaso. Pensamos que hay aquí mucho de confesión, que las distancias entre el "yo biográfico" y el "yo lírico" se acortan, casi hasta identificarse:

**Dolor por la impotencia; por el desmedro propio,
Que es envidia y es odio por el triunfar ajeno,**

¡Lágrima que se bebe, amarga del veneno
De ver vacío el troje, junto al ajeno acopio!...

El sujeto lírico anticipa un esquema de situación que muchos años después amargó y atormentó al poeta Ramponi: el dolor por el triunfo del "Alturas de Macchu Picchu" nerudiano, que se nutrió probablemente en *Piedra infinita* del mendocino, opacando con su brillo la importancia precursora y el valor poético propio del poema de Ramponi.

El poemita que comentamos fue tal vez profético. O revelador de una psicología que ocasiona lo que teme o que percibe las situaciones según sus temores. Algunos motivos de este poema se plasmarán en otros textos de significado similar, con logro estético más maduro: "No tengáis cuidado; la savia halla siempre el camino del brote", dirá en el epígrafe que coloca en *Corazón terrestre*.

Me he detenido en el comentario de "Optimismo" por razones extraliterarias. El poema probablemente más logrado de los que integran este grupo es "El reloj", que estructura una evocación autobiográfica y una reflexión sobre el tiempo, corporizado en un reloj. Su "tic-tac" (el tiempo objetivo que él representa), provoca un recorrido por el tiempo vivencial del yo lírico, lo saca del ensueño sentimental del presente, narrado en la primera estrofa, lo conduce a la observación del artefacto, descrito con técnicas parnasianas:

...Sobre la esfera, en círculo, los números romanos
Jalonan una pista dorada en cada borde;
Donde las horas danzan tomadas de las manos
Mientras el tiempo tañe su lira monocorde.

La atención del "yo lírico" se mueve alternativamente del protagonista, -focalizado en primera o en tercera persona (el "galán tierno")- al objeto: el reloj y su sonido isócrono. Este lo conduce nuevamente al sujeto y su devenir; lo lleva desde el presente a la evocación del instante de su nacimiento, a su infancia, a su adolescencia, nuevamente a su presente y a la imaginación del futuro, hasta la misma muerte:

Y pienso mientras miro la esfera: -¡Cuántas cosas
Sucederán en tanto que él dé su mismo son...!
Quizá el deshojamiento, la gloria de mis rosas,
Si es que antes no detiene su marcha el corazón.

La vida entera puede suceder en el espacio poético, por la libertad de la imaginación. El tiempo puede devanarse, condensarse y proyectarse hacia el futuro; sujeto y objeto se relacionan en vaivén; lo narrativo, lo descriptivo y lo lírico se amalgaman equilibradamente en este poema de trece cuartetos alejandrinos, con rima consonante, que es uno de los más logrados "preludios" de este libro juvenil.

La tercera parte del libro ("El tema eterno") reúne poemas que giran en torno al amor: "Amo los cuerpos...", "Ya es tarde", "La frase trunca", "El milagro de su voz", "Mi amor fue una madre selva" y "Amor milagro".

Ensayo en este apartado diversos cauces formales, por ejemplo el soneto de versos endecasílabos en "Ya es tarde", poema de raíz probablemente vivencial en el que se dirige a un amigo (dedica el texto a José Mesa). Mezcla aquí giros coloquiales con cierto patetismo romántico para expresar la irreversible pérdida de un amor:

Ya es tarde, amigo mío, y es amargo
Y me duele decirlo, pero es cierto;
No puedo revivir ese amor muerto
Por el dolor atroz de esperar algo...

En los otros textos sigue expresando el desencuentro, el encuentro o la expectativa amorosa, generalmente con versos de arte mayor (decasílabos, endecasílabos, alejandrinos) y rima consonante. Uno de los más logrados es "El milagro de su voz", en donde establece el tradicional paralelismo entre esperanza-primavera y desesperanza-otoño/invierno. El paisaje externo al sujeto lírico, creado en el imaginario del texto, es nocturno y otoñal ("luna otoñal"), pero hay un segundo paisaje que evoluciona "en el predio del corazón". Allí las estaciones se

sucedan vertiginosamente. La primavera sentimental se precipita, por efectos de un desengaño, en un súbito otoño:

Un desengaño enorme desmenuzaba un oro
Glacial sobre las frondas en una lluvia trágica.

Retoño tras retoño bajo esa lenta lluvia
Se fueron doblegando con languidez de muerte
Y al cabo la honda selva de una esmeralda fuerte
Bajo el otoño enorme quedó lánguida y rubia.

(...) Y en ese instante trágico su voz llegó a mi oído.
Sentí un espasmo interno, pero se obró la gracia:
La savia ya en descenso, subió a cada hoja lacia:
¡Y el hondo predio entonces quedó reverdecido!

Se crean pues, en el poema, dos paisajes. El de la calleja nocturna por donde deambula el sujeto lírico y otro paisaje "del corazón", impresionista-expresionista (de raigambre próxima modernista y posmodernista: Juan Ramón Jiménez, Lugones...). La fronda verde ("la honda selva de una esmeralda fuerte"), la lluvia, el otoño súbito que cambia la vitalidad y el color de las hojas ("quedó lánguida y rubia") no son más que metáforas de estados de ánimo que pueden cambiar súbitamente por "el milagro de su voz". Todo puede suceder en el corazón y en el imaginario del poema.

"Mi amor fue una madreSelva" (poema antologado por Pinto⁸) pone en el libro la nota de frescura propia del romance en tono popular:

En el patio de mi casa
Planté dos enredaderas:
Una zarza trepadora
Cerca de una madreSelva.

A lo largo de varias estrofas hace un desarrollo narrativo-descriptivo de estas imágenes vegetales, que parecen moverse en un plano

de representación de lo visual. Sin embargo, tienen carácter alegórico; metaforizan dos amores, cuya índole se devela en el "Envío final":

Madreselva fue el cariño
Que otro tiempo me inspiraras.
Tropical y lujurioso,
Fue el amor del otro, zarza (...)

El poeta reitera la técnica ya observada de reservar la explicitación alegórica o simbólica para los tramos finales del poema.

La última parte del libro "Frisos de aldea" reúne poemas de índole descriptiva-costumbrista, referidos a personajes típicos de su pueblo: "El bolsero", "La mendiga", "El carpintero", "La verdulera", "Ruego" (que evoca a un lustrador de zapatos) y "Vencido", que presenta en forma narrativa y descriptiva la figura de un vagabundo, uno de los "ex-hombres" de Gorki o de Horacio Quiroga, en este caso sin techo, sin pertenencias, sin trabajo.

Las figuras se esbozan probablemente a partir de experiencias reales, algunas próximas al momento de la escritura, otras evocadas a mayor distancia temporal, probablemente la infancia o primera adolescencia. Estas distancias temporales se marcan a veces de modo explícito: "Harán dos semanas que ha llegado al pueblo..." ("Vencido"), otras veces el relieve narrativo, la mayor o menor lejanía de los hechos narrados con respecto al presente de la escritura se da por el uso de los tiempos verbales: por ejemplo, el presente histórico que acerca la evocación en el tiempo:

Que es de Andalucía dice su palabra
De gracioso acento juvenil y franco.
("La verdulera")

Técnica semejante utiliza en "El carpintero" y en "El bolsero":

...Cada trecho espira fuerte: se coloca
Las dos manos ahuecadas en la boca

De tal modo que le sirvan de bocina...
 ("El Bolsero")

En cambio, en "La mendiga", el uso del pretérito imperfecto sugiere, desde el inicio del texto, una lejanía temporal que se confirma narrativamente en la estrofa final, con la sugerencia de la partida o muerte de la protagonista:

Siempre a horas de almuerzo golpeaba nuestra puerta.
 Pero ahora es en vano que esté mi oído alerta
 Porque sobre la mesa queda el trozo de pan...

Con estos sencillos poemas Ramponi representa una de las direcciones del posmodernismo: la que considera digna materia poética la realidad cotidiana y próxima, contrapuesta al exotismo, elegancia y suntuosidad de la materia textual influida por los más refinados poemas del *Prosas profanas* dariano. Muchos poetas anteceden en este camino a Ramponi: desde Carriego a Fernández Moreno, desde éste a Bufano, más próximo geográficamente. Pudo leer Ramponi también al Neruda de *Crepusculario*, libro en el que los "frisos de aldea" están presentes. Hay en estos testimonios mendocinos de la época la intención de rescatar tipos y costumbres para la memoria colectiva. Pero hay también la expresión de sentimientos de solidaridad social no ideologizada ("Ruego", "Vencido").

El libro es, en suma, un ensayo primerizo, desparejo, pero -tal como se afirma en el "Broche" o poema final-, su escritura fue necesaria para poder buscar otras formas de expresión. Américo Calf ha dicho: "Son composiciones de la niñez del poeta; sin embargo todas tienen un alto y dignísimo nivel. Algunas como "El reloj" o "La cuadriga del viento", pueden estar con holgura en las más exigentes antologías"⁹.

El mismo Ramponi nos ha dejado algunos datos sobre la gestación del libro: "Mi primera obra (...) contiene composiciones escritas desde los 15 a los 18 años, pertenece a una expresión que puede llamarse tradicional. Versos de extrema juventud, algunos respetuosos de la forma, clásicos, si nos atenemos al concepto de equilibrio de elementos

que postula Croce. Nacidos en el sentimiento, su origen es, por lo tanto, romántico, pero su realización se desarrolla en el sentido armónico en el que el arte supone un orden o serenamiento, superación evolucionada de los puros estados emotivos"¹⁰.

Están presentes, en la auto-observación de Ramponi, los ecos de la reflexión teórica sobre la poesía, propia del posromanticismo ("cuando siento, no escribo"; entre el sentimiento y el arte debe mediar el olvido, son fórmulas de Bécquer, de Antonio Machado y de otros poetas que afirman -como Ramponi- que el arte supone una ordenación o serenamiento de los estados emotivos). Los románticos anteriores habían postulado la inmediatez entre el sentimiento y el arte: el hecho artístico es, según ellos, comparable a una lámpara cristalina que refracta la luz interior"¹¹.

Los sentimientos reelaborados en el libro trasuntan la extrema juventud del autor. La inmadurez se evidencia también en indecisiones estilísticas; la yuxtaposición de estilos diferentes (muy propia del carácter sincrético, aluvional, ecléctico y barroco del arte americano) no alcanza siempre en este libro una amalgama armónica: un lenguaje hiperpoético -absorbido en la tradición culta- se mezcla con coloquialismos; palabras hispanas no utilizadas en Mendoza se alternan con argentinismos o localismos.

Pero el libro tiene la importancia de testimoniar caminos que luego serán dejados o ahondados o evolucionados. Se anticipan temas y actitudes. Por ejemplo, en los fenómenos naturales ya se ve "algo más", con indagación cognitiva que tiende al desciframiento de un sentido oculto (actitud que culminará en *Piedra infinita*); el poema, por la participación de la imaginación estética, es algo distinto a la experiencia del "referente" externo o interno: es creación artística lograda en mayor o en menor grado, según los casos.

Notas

* Universidad Nacional de Cuyo. CONICET.

1. Buenos Aires, La Quincena Social, 1928; 97 p.

2. "La inmigración produjo una ruptura cultural profunda. Cambiaron las gentes, las costumbres, los gustos, los problemas sociales": Arturo Roig. *La literatura y el periodismo mendocinos a través de las páginas del Diario "El Debate" (1890-1914)*. Mendoza, UNC, 1963; p. 10. En adelante: *El Debate*.

3. Cf. Arturo Roig. *La literatura y el periodismo mendocinos entre los años 1915 y 1940, a través de las páginas del Diario "Los Andes"*, Mendoza, UNC, 1965; pp. 55-56.

4. Cf. nuestro "Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza. El grupo Megáfono", en *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, FFL, UNC, N° 18, 1985; pp. 189-210.

5. Cf. Arturo Roig. *El Debate*; pp. 14-16.

6. La imagen del viento reaparecerá en libros posteriores, en poemas que transforman estética y específicamente las percepciones del Zonda.

7. Utilizo aquí la terminología de Carlos Bousoño en *Teoría de la expresión poética*. 4ª ed. Madrid, Gredos, 1966, que considero siempre útil para el análisis textual.

8. Juan Pinto. *Jorge Enrique Ramponi; precedido de un esquema de la literatura cuyana*. Buenos Aires, ECA, 1963; 157 p.

9. Citado por J. Pinto, *Ibid.*; p. 52.

10. De una carta de Ramponi a Juan Figueroa, cit. por J. Pinto, *Ibid.*; pp. 52-53.

11. Cf. M.H. Abrams. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires, Nova, 1962.

LOS COLORES EN EL *ARCIPRESTE DE TALAVERA*. TEXTO Y CONTEXTO. (VERDE, AZUL Y BLANCO)

*Dolly María Lucero Ontiveros**

Introducción

En este trabajo queremos llamar la atención hacia una faceta poco estudiada por la crítica especializada que se ocupa del análisis de la rica prosa castellana del siglo XV. Nuestro interés por el *Arcipreste de Talavera*, de Alfonso Martínez de Toledo -uno de sus representantes más significativos-, nos ha llevado a indagar sobre el uso del espectro cromático lingüístico, en la visión del capellán del rey Don Juan II de Castilla.

Han sido nuestras guías en este trabajo los estudios pioneros de R.M. Duncan sobre los "Adjetivos de color en el español medieval", publicados en Barcelona (1968) y Madison (1975). Otros, igualmente importantes, se han ocupado con preferencia del uso del color en la prosa castellana del XV, en lo que atañe a novelas de caballerías o de ficción sentimental, lo mismo que a la vertiente lírica del romancero. No obstante, no hemos encontrado ninguno que analice exclusivamente su uso en el también llamado *Corbacho* o *Reprobación del amor mundano*.

Por eso hemos emprendido esta tarea con la esperanza de demostrar el colorido de su paleta en la prosa didáctica del sermón moralizante, donde descubre ámbitos femeninos y masculinos enmarcados en su realidad ciudadana, donde no faltan trazos pictóricos, igual que en sus alusiones a la naturaleza circundante. Es a través de las diversas voces del texto donde se patentiza ese acercamiento de su obra a los reinos vegetal, animal y mineral.

I. Color verde

Según el DAut, es el color natural de las hierbas y plantas, cuando están en su vigor, y el DRAE confirma: "De color semejante al de la hierba fresca, la esmeralda, el cardenillo (...)". Es el cuarto color del espectro solar.

La primera mención del color verde que consideramos en la obra coincide con la inserción en ella de un refrán. Los refranes esmaltan el texto como un elemento que maneja el autor para generalizar conceptos doctrinales o explicitar una idea; aquí lo encontramos como generalización que pone cierre a una extensa prédica sobre los peligros del "amor loco", que puede llevar al hombre al crimen o a la idolatría. La voz narradora reflexiona y aconseja:

Pues, amigo, quando vieres que el florido e *verde* árbol del todo se seca, señal es que para el fuego se apareja (840 44)¹.

A veces el narrador tiende a parafrasear una idea; así ocurre con el texto que acabamos de leer:

E como ya de suso dixes, quando verás el árbol *verde*, que no le fallesçe umidad nin agua, e se seca, señal es de non lleuar ya fruto, e que el fuego con deseo lo espera (259 72).

Con el manejo de "una omnipresente perspectiva atestigüadora", según la expresión de Dennis P. Seniff², el autor toledano implementa el desarrollo de su tratado ético. En el análisis que realiza de los deberes que para la feligresía implica el cumplimiento del sexto mandamiento, a saber: "non robarás", se suceden los interrogantes en la voz narradora:

¿Furtaste jamás en *viñas e huertas* ajenas frutas *verdes* e maduras, rosas e otras cosas, destruyendo lo que otro plantó e labró, para dar a tu enamorada? (89 20).

Aquí el adjetivo "verde" se aplica a "frutas", pero se extiende imaginativamente a "viñas" y "huertas".

Otro terreno abonado para el uso de este color es el de los trajes y adornos de moda en el siglo XV. Así, en el episodio donde se caracteriza a la mujer codiciosa y vanagloriosa, ésta pide prestadas galas para lucirse ante los demás. La maestría del autor consiste en entretejer -dándole vida- la voz de las comadres. En este caso la urgencia del mandato en la voz de una de ellas, se impone a la presunta audiencia de sus criados:

Marica, veme a casa de mi prima, que me preste su saya de grana. Juanilla veme a casa de mi hermana que me preste su aljuba, la *verde* de florentín (...) (172 59).

Nos interesa la aljuba que, según Carmen Bernis, fue un traje que usaron hombres y mujeres durante el siglo XV, a la moda cristiana. Con seguridad la usaron las toledanas de mediados de dicho siglo, cuando el curioso Arcipreste escribía. Prenda -sigue Bernis-, que no debe confundirse con la aljuba morisca que usaron los caballeros cristianos para vestir de gala, en la segunda mitad del siglo XV. La aljuba cristiana era un "traje de encima", que se usaba sobre la saya³.

A esta prenda se referiría la comadre talaverana cuando solicitaba: "la verde, de florentín". Nos detendremos sobre ello, porque lo mismo que en el caso de "grana" o de "escarlata", "verde" designaba un "tejido de lana de este color", como explica Jesusa Alfau de Solalinde en su glosario:

Después de la escarlata el verde era uno de los tejidos de calidad más solicitados (...) Se trataba de uno de los tejidos teñidos incluidos en las leyes suntuarias del s. XIII, cuyo uso se limitaba a ciertas personas⁴.

Pero la vanagloriosa, en el texto, ha especificado que quiere: "la verde, de florentín", lo cual nos obliga a considerar la procedencia de la tela. Famosas eran, por entonces, las telas de Florencia que se importaban en

la España cristiana, compitiendo con las que se confeccionaban en Andalucía. ¿Sería "la aljuba verde" del muy costoso terciopelo de Florencia llamado "cetf", que podía ser verde o blanco?⁵

Y de las telas de los vestidos, pasamos a las joyas, con la mención que la envidiosa hace de las sortijas de su enemiga, donde distingue "dos esmeraldas" (137 28). El brillo verde de la piedra preciosa acerca el texto al mundo mineral.

En la atención concedida a este color, tratamos el uso de un verbo, cuya asociación con el reino vegetal se carga de ironía en la voz del moralista. Al hablar de la "qualidad" del hombre "sanguino" advierte -esta vez a las mujeres- sobre los artificios de que se valen aquellos para engañarlas:

Pues sy le creen, duelo tyenen doblado para mientras que biuieren; que deshonorrarlas ha quien cobro después les dará, synón yrse a otra, a plantarla por rreuerdir (215 93).

Aquí la locución adverbial "yrse a otra, a plantarla por rreuerdir", está regida por el infinitivo *rreuerdir*, que equivale a "reverdecer", que significa recuperar el verdor de un campo, un vegetal v.g.; aquí se emplea en sentido figurado: recuperar el verdor -la fuerza, el vigor- de una pasión.

En el espacio concedido al estudio de estas "qualidades" de los hombres cuya conducta aparece regida por la teoría de los humores y la influencia de los astros según la ciencia medieval⁶, la voz del narrador habla de los hombres melancólicos, a quienes describe como sin "tiento nin mesura", "ceñudos e crueles" y afirma: "color tyenen de çetrinos" (207 17), vale decir tienen la tez olivácea, aceitunada.

Y del espacio masculino pasamos nuevamente al femenino; cómo son ellas de inconstantes y versátiles nos lo dice la comadre, con fórmulas expresivas propias de su estamento. La mujer frente a algo que debe hacer, así se comporta:

Esto me paresçe, mas sy esto contesçe esto es lo peor. ¿Qué será de mí? Non lo faría por la vida. Pues, en buena fe yo lo faga lo faré. Sí faré. Daca Isabelica, dos fojas *verdes* de esa oliva; échalas en ese fuego, fija de puta, e sy rrependando saltaren ambas paparriba, o ambas papayuso, en buena fe yo lo faga (154 35).

En ocasiones puede inferirse la tonalidad del "verde" en escenas que transcurren en "huertas" o "huertos", como sucede con el ejemplo que el narrador incorpora en el tratamiento de la desobediencia de la mujer, cuando el marido le ordena:

Muger, mañana tengo conbydados para çena. Ponnos la mesa en el *huerto* rribera del río, de yuso del peral grande, porque tomemos guasajado (164 105).

Sin lugar a dudas se trataba de un lugar ameno, junto al río, donde imperaría el verde. También accedemos a una casa valenciana del siglo XV, la del "*hermitaño de Valencia*" quien:

tenía una casa muy graçiosa, un *huerto* muy poblado de todas cosas e era onbre que se preçiaba de lo tener e limpio y conbidada de grado a quantos allý yuan (266 1033).

El huerto del ermitaño -mitad físico y mitad nigromante- debía tener el color verde tierno de las yerbas, pues su dueño

muchos sanaba con el agua del pozo de su huerto e con la *yeruas* que en él nascían (266 1027).

En ocasiones, en el texto se nombran las yerbas; v.g. "la yerua orthigosa" (265 978) o "la yerua que llamaban de India" (146 55), o se usan lexemas del verde, que integran expresiones fijadas por el uso,

como sucede en la comparación adverbial, donde se nombra "la grama" es decir el césped:

¡O sy muriese aquel viejo falso! ¡Más beuirá que la grama! (285 169).

Sobre este tipo de comparaciones se ha detenido J.R. Araluce Cuenca, subrayando en Martínez de Toledo:

el uso del mundo animal o vegetal como medio comparativo de las acciones humanas, trayendo a su prosa un mundo de relación entre los dos mundos racional e irracional (...) es un trazo de unión de su estilo con el mundo medieval al que todavía pertenece⁷.

Nuestra clave de cierre obligada es uno de los textos en que el autor, a través de la voz del moralista, menciona una serie de colores, incluyendo el verde y que nos ha sugerido comentario aparte⁸:

¡Qué te parece? ¡Qué dolor, que tribulación deue sentyr quien tal vee, como todo el mundo se le deue tornar obscuro, e lo *verde* blanco, e lo bermejo negro, e lo cárdeno amarillo (31 26).

II. Color azul

El DRAE lo define como "el color del cielo sin nubes". Es el quinto color del espectro solar. El DAut, por su parte, consigna: "El color simple, que semeja al de los cielos y al del zafiro".

Nos asombra el escaso empleo del color azul en esta obra. Sin embargo, una zona que se torna propicia para su uso la constituye la mención de las joyas u otros objetos de lujo, propios del espacio femenino.

En efecto, para fustigar la codicia de las mujeres la voz del moralista descubre los tesoros que guardan en cofres, arcas o "trapos

atados". Entre ellos, menciona: "almanacas de aljófar e de cuentas negras, otras de las *azules*, de diez mil en cada almanaca, de diversas labores" (141 28).

El narrador no nos precisa el material con que están confeccionadas las cuentas azules, aunque pondera su valor y la variedad en la orfebrería.

Asimismo, en boca de la mujer detractora de la belleza de su vecina, escuchamos la enumeración de sus arreos de fiestas; se engalanaba con "sortijas diez o doze, donde hay dos diamantes, un *çafir*, dos esmeraldas" (137 28).

El color azul del zafiro destaca entre las esmeraldas y los diamantes. R.M. Duncan ha señalado el uso del color zafiro en el *Libro del buen amor* y en la obra de Don Juan Manuel, pero éste no figura en la lista que proporciona de los colores que se encuentran en el *Corbacho*⁹. Nosotros lo inferimos a partir del color de la piedra preciosa mencionada en el texto.

Seguimos en el espacio femenino. La vanagloriosa, para llamar la atención en calles y lugares por donde pasa, el día de Pascuas, apela a simular el boato que acostumbraban exhibir en tales fiestas las féminas de los estamentos privilegiados¹⁰. Nos informa al respecto la voz de la envidiosa:

[llevaba] seys mugeres con ella, moça para la falda, moscadero de *pauón* todo algaliado; (...) Piénsase, Marimenga, que ella se lo mereçe (138 35. El agregado es mío).

Nos detenemos a considerar "el moscadero de apuón todo algaliado" que pone su nota de exotismo en la exhibición de los fermentidos bienes de Marimenga¹¹.

El abanico para espantar moscas estaba confeccionado con plumas de pauón, "que en la Edad Media designaba exclusivamente al pavo real ("pavón es ave fermosa e como llena de ojos en las plumas". A. Palm. 347 b)"¹². De pavón deriva el adjetivo *pavonado*, que el DRAE designa como: "Azulado oscuro". *Ibid.*, el DUE.

En uno de aquellos acercamientos que Martínez de Toledo realiza al acontecer cotidiano de su entorno, cediendo al mismo tiempo la voz del texto a fictivos "actantes", una hipotética audiencia escucha la descripción de una gallina que se le ha perdido a la comadre:

La de la cresta partida, cenizienta oscura; cuello de *pauón*, con la calça morada, ponedora de huevos (132 133).

Aquí nos interesa la referencia del DAut, que define a "pavón" como el animal que tiene el cuello y el pecho color de cielo, es decir, azul. La gallina perdida tenía "cuello de pauón".

Un último color menciona el texto en el ámbito del azul, nos referimos a *cárdeno*, que el DRAE designa como "azulado, que tira a morado".

En la Edad Media, nos dice J. Alfau de Solalinde, también designaba "una tela de lana o seda de un violeta azulado (...) *Cárdeno* es la traducción castellana de *jacinto*, que era color *cárdeno*"¹³.

En nuestro texto, tan solo en la reflexión moralizante repetidas veces citada como *cierre* en el tratamiento de cada uno de los colores, encontramos la única mención a este color:

¿Qué te paresçe? ¿Qué dolor, qué tribulación deue sentyr quien tal vee, como todo el mundo se le deue tornar obscuro, e lo verde blanco, e lo bermejo negro, e lo *cárdeno* amarillo (31 26).

III. Color blanco

"El color que recibe más de la luz", según el DAut. "El color de la luz solar no descompuesta en los varios colores del espectro". DRAE.

Con él ingresamos -quién lo diría-, en aquella dimensión que Márquez Villanueva denomina: "la hispana normalidad celestinesca"¹⁴, contra la cual se vuelve airadamente el escritor toledano al condenar, a través de la voz del moralista, los alardes y alabanzas que por "cantones"

y por "plaças", despliegan los mozos enamorados, con el comentario de sus intimidades amorosas, "como deliciosamente recoge el Arcipreste de Talavera", según la opinión del mencionado crítico, y cita:

Tú feziste esto, yo fize esto; tú amas tres, yo amo quatro, tú amas rreynas, yo emperadoras; tú donzellas, yo fijasdalgo; tú la fija de Pero, yo la muger de Rodrigo, (...) La tuya es mucha negra, la mía es muy *blanca*, (...) (70 57).

Del color del cuerpo femenino pasamos a los afeites que confeccionan las malas mujeres para competir con otras por su belleza. La voz del narrador enumera sus artificios diabólicos:

fazen más [advierte], agua de *blanco* de huevos cochos, estylada con mirra, (...) con tres aguas purificada (...) que torna como la nieve *blanca* (...) (142 64. El agregado es mío).

También el DRAE apunta, respecto al color blanco: "Dícese de las cosas que sin ser blancas tienen color más claro que otras de la misma especie". El concepto puede aplicarse a una de las bebidas mencionadas en la condena a los manjares que incitan la gula de los enamorados. La voz narradora explicita:

allý non ay rrienda en comprar (...) -vino *blanco* e tinto- ¡el agua vaya por el río! (109 6).

La mención del color se aplica también a las prendas de vestir, como la voz del narrador lo especifica al comentar con repulsión las costumbres de los "bigardos":

[ellos] nin vestirían rropa *blanca* que ellas [las mujeres] xabonasen (...) (262 895. Los agregados son míos).

Y ahora es la voz de la comadre la que escuchamos, mientras atrona la vecindad con sus gritos destemplados por nimiedades tales como la pérdida de un huevo:

¿Qué se hizo este huevo? ¿Quién lo tomó? ¿Quién lo leuó? ¿Adóle este huevo? Aunque vedes que es *blanco*, quiça negró será oy este huevo (131 92).

En el monólogo, el color blanco del huevo se concretiza, por contraste, con el sentido figurado que adquiere el negro, con su carga de amenazas e infortunio.

Como derivado de "blanco", encontramos en el texto el lexema "*blanquinoso*". Cuando la voz narradora detalla las características que distinguen al "*colorico*" -que se corresponde con el elemento fuego-, a éstos los señala como "yrados", "soberbios" e "fuertes"; además, dice: "Son de color *blanquinoso* en la cara" (203 16). *Blanquinoso* equivale a "blanquecino" y constituye una forma catalanizante usada por Martínez de Toledo como un resabio de sus largas permanencias en Cataluña y Valencia. Según Corominas, es una forma raramente usada y la encuentra también en Azorín¹⁵. Otro lexema derivado del "blanco" lo escuchamos en la voz de la comadre envidiosa, cuando delata los afeites que lleva su vecina para parecer más hermosa:

Pues, ¿sy lieua *blanquete*? A la fe, ¡fasta el ojo" (146 48).

Blanquete era un afeite para blanquear el cutis; según Corominas corresponde al "*albayalde*". El uso de "*blanquete*" se atestigua desde 1438. También aparece en el texto con la denominación de "*albayalde*" -el carbonato de plomo de color blanco. La detractora voz femenina, cargada de fastidio, describe a su enemiga:

O qué dientes podridos tyene de poner *aluayalde*, suzia como araña! (138 57).

En el ámbito del color blanco, encontramos el uso del lexema *cano*, sobre el que el DRAE 3 consigna: "fig. y poét. Blanco, de color nieve o leche" y el DAut. 4: "Metafóricamente lo usan los poetas para pintar la blancura de muchas cosas".

Como hemos tenido ocasión de manifestar, la ciencia medieval concedía importancia a la influencia de los astros sobre las características físicas y espirituales de los individuos, sin que ellas fuesen, sin embargo, determinantes absolutas de su conducta. Sobre el tema, la voz del moralista señala algunas particularidades físicas que caracterizan a las personas:

son ombres crespos, o bermejos, o *canudos* en moçedad
(210 44)

aludiendo, en el último caso, a los hombres "canosos".

En otras circunstancias, los signos de vejez se producen por la gran plaga que el libro combate: la lujuria. Dice la voz narradora:

amor e luxuria traen muchas enfermedades e abreuian
la vida a los ombres e fáselos antes de tiempo
envejesçer, *encanesçer*, los miembros tenblar (60 55).

De esta condena no se salvan los ancianos, en especial los que desean matrimonio con personas jóvenes, para los cuales la voz narradora reserva sus anatemas más severos. Dice a la vieja:

Pues, téngase lo que le viniere la vieja desmolada,
canas de ynfierno (...) (229 42).

Y al varón:

Mala vejés, mala postrimería te de Dios, viejo podrido,
(...) *cano* calvo, desdentado (230 187).

Otro lexema afin al blanco es *plata*, que el DUE 3. (Blas), define así: "Color blanco". El texto lo menciona en ese espacio íntimo que supone, como apunta Bachelard¹⁶, el cofre o arqueta donde las mujeres guardan:

bolsas e çintas de oro e *plata* muy ricamente obradas (...) [y entre perfumes y cosméticos] el agua tercera que sacan del solimad de la *pedra de plata* (...) [y aún entre los instrumentos de belleza] tenazuelas de *plata* para algund pelillo quitar si se demostrare (142 38. Los agregados son míos).

También la voz narradora da cuenta de la debilidad de las mujeres ante valiosas dádivas:

E dígoite que los dones, *plata* o joyas, e oro e otras cosas preçiosas, fazen a la más alta a lo baxo venir, (...) (73 138)

o advierte sobre cuáles deben ser los cuidados del hombre ante la mujer que se embriaga. No se debe: "fiar dellas nada -casa, nin dineros, joyas nin *plata*, nin cosa de valfa" (180 57).

También presenta el rasgo blanco el sustantivo *argén*, que el DRAE y el DUE 3. Blas definen como: "Color blanco o de plata". La voz narradora cierra una lección moralizante con el uso de un "enxiemplo":

Por tanto dize el enxiemplo. Siga el tiempo quien beuir quisyere, synon fallarse a solo e syn *argén* (114 64).

De *argén* deriva *argentería* (h: 1500). En el texto aparece en la voz de la vecina detractora, en la descripción de los arreos que luce la mujer que sale a los oficios de Pascuas; llevaba, nos dice:

crepina de filetes, de flor de açuçena con mucha *argentería* ¡la vista me quitaban! (...) *argentería* mucha colgada de lunetas e lenguas de páxaro (...) (137 8).

También las codiciosas guardan en sus cofres: "tocas catalanas, trunfas con *argentería*" (141 25).

Este brillo de la plata en atuendos y joyas femeninas acerca visiblemente el texto al reino mineral, donde encontramos, asimismo, la mención del *diamante*, mineral incoloro pero brillante, que provoca admiración en quien lo contempla:

Señora, ¡O qué fermosa sortija tyene vuestra merçed, en tan fermoso *diamante*! (129 29).

Es común que su esplendor aumente el valor de las piedras preciosas que lo acompañan como lo subraya la envidia en la voz de las comadres:

[llevaba] sortijas (...) donde ay dos *diamantes*, un çafir, dos esmeraldas (137 28. El agregado es mío).

Entre las joyas y artilugios femeninos, la voz del narrador nombra un -seguramente exquisito- "partidor de *marfil*" (142 38) -marfil: sustancia blanca, recubierta de esmalte-, que las mujeres guardan celosamente en sus arcas, junto a: "cuentas, corales, *aljófara* enfilado" o sea sargas de perlas, junto a "almanacas de *aljófara* e de cuentas negras" (141 28).

Para abandonar el mundo mineral anotaremos también la mención del *bórax*, mineral blanco y cristalino usado en la confección de afeites; la voz narradora lo menciona como uno de los componentes de las aguas para iluminar la piel, junto a otras sustancias del reino vegetal:

torna [la tez] como la *nieve* blanca, rraíces de lirios *blancos*, *bórax* fino (...) (143 67. El agregado es mío).

Y cerramos el estudio del color blanco con la denominación de una flor y un perfume que esencializan el blanco. No en vano las mujeres, según la voz narradora, los mezclan con aguas destiladas y jabones para "relumbrar": "mezclan almisque e algalia, clavo de girofle, rremojados dos días en agua de *hazaar*, o flor de *azahar* con ello mezclado" (142 51) o conquistan a sus enamorados halagando sus sentidos, como ellos recuerdan: "(...) a t́ dio tal camisa, a ḿ este jubón (...) a t́ dio agua rrosada e a ḿ agua de *azahar* (...)" (70 57).

Conclusión

Del examen que hemos realizado sobre los colores del espectro solar en el texto del *Arcipreste de Talavera*, surge la evidencia de un uso moderado frente, por ejemplo, a las novelas de caballerías u obras de ficción sentimental, donde predominan las denominaciones simbólicas.

En este trabajo, por razones de espacio, hemos ofrecido las relativas al verde, el azul y el acromático blanco.

- a) En cuanto al *verde*, ocupa los espacios referidos al ámbito de la Naturaleza. Su función es predominantemente adjetiva. Los árboles, frutas, hojas, viñas y huertas (verdes). En el mismo ámbito encontramos el uso del verbo *reverdir*, que equivale a reverdecer. Su uso se encuentra ya en el Libro de Alexandre: "Los días son grandes, los campos reverdidos" (cit. Por R.M. Duncan). Encontramos también verde, en función adjetiva, aplicado al tinte de una prenda de vestir, paño que pasó a nombrarse simplemente verde, según Alfau de Solalinde.

Como tonalidades inferidas, señalamos el brillo de la piedra preciosa de ese color (la esmeralda) y el color de los huertos y de la grama.

- b) En el caso del color *azul*, su empleo es aún más precario. Lo encontramos en una referencia a las piedras de ese color, el lapizlázuli (?), utilizadas en orfebrería: "almanacas de las *azules*".

Como color afin, anotamos *cárdeno*, usado como neutro. Cárdeno equivale a azul o azul verdoso para Nebrija.

Como derivado del cárdeno, encontramos el empleo de "*cardenal*" (228-135).

Ingresamos como colores inferidos del azul, el del brillo de la piedra preciosa, *zafiro*, como sustantivo y el color del plumaje del *pavón* o pavo real, con dos entradas como sustantivo.

En el *Arcipreste de Talavera*, las referencias al color azul surgen de los reinos mineral y animal.

c) Inmerso en el sistema que se caracteriza por la ausencia del color, el *blanco* es usado por el autor toledano con mayor frecuencia que los anteriormente mencionados.

Como adjetivo, lo aplica al color de la tez de las mujeres (3 entradas); a la nieve (1); a los lirios (1); a la ropa (1); al vino (1); a los huevos (2), en variadas fórmulas contrastantes, comparativas y superlativas.

Como derivados del blanco, encontramos el sustantivo *blanquete* (1) y el adjetivo *blanquinoso* (1), forma catalanizante del castellano "blanquecino".

Como colores afines al blanco, en primer lugar *plata* (4) y su sinónimo *argen* (1), éste con su derivado *argentería* (3).

En segundo término, el adjetivo *cano* (1), con el sustantivo *canas* (1); también el adjetivo *canudo* (1) por "canoso" y el verbo "*encanescer*" (1).

Como tonalidades inferidas del color blanco, señalamos el uso de los sustantivos: *marfil* (1); *albayalde* (1); *bórax* (1); *diamante* (2) y *azahar* (3).

Notas

* CONICET

1. Todas las citas se hacen según la edición de Marcella Ciceri. *Arcipreste de Talavera*. 2 tomos. Instituto de Filología Romanza dell'Università di Roma, Studi, Testi e Manuali, 3. Modena: Società Tipografica Editrice Modenense. Mucchi; 1975. Se cita página y renglón.
2. Dennis P. Seniff. "Aproximaciones a la oralidad y textualidad en la prosa castellana medieval". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1986). Frankfurt am Main, Vervuert, 1989; p. 263.
3. Carmen Bernis. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*. Madrid, Instituto Diego de Velázquez del CSIC, 1979; p. 57.
Cf. R.M. Anderson. *Hispanic Costume: 1480-1530*. New York, Hispanic Society of America, 1979; p. 92.
4. Jesusa Alfau de Solalinde. *Nomenclatura de los tejidos españoles del s. XIII*. Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española. Anejo XIX, 1969; p. 180.
5. Carmen Bernis. *Op. cit.*; p. 121.
6. Cf. Francisco Rico. *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*. Madrid, Castalia, 1970.
7. José Ramón Araluce-Cuenca. *Sintaxis de la paremia en el Arcipreste de Talavera*. Madrid, Ediciones José Rorrúa Turanzas, 1985; p. 86.
8. Cf. Dolly María Lucero Ontiveros. "Presencia y función del color en el Arcipreste de Talavera". *Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*. Buenos Aires, UCA. (En prensa).
9. Eleano O'Kane. *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*. Madrid, Anexos del Boletín de la Real Academia Española. Anexo II, 1959; p. 156.
Cf. R.M. Duncan. "Adjetivos de color en el española medieval". *AEM*, V (1968), 463-72. H. Kenyon. "Colour Symbolism in Early Spanish Ballads". *RR*,

VI (1915), 327-40. H. Goldberg. "A Reappraisal of Colour Symbolism in the Courtly Prose Fiction of Late-Medieval Castile". *BHS*, *LXIX* (1992), 221-237.

10. Para los cambios sociales y la responsabilidad de los estamentos superiores en la crisis de la estructura de la sociedad del siglo XV, cf. el clásico estudio de J.A. Maravall: *El mundo social de La Celestina*. Madrid, Gredos, 1964. Cap. I.

11. Para este nombre de la comadre, de raíces folklóricas, cf. Dolly María Lucero Ontiveros: "Temas marginales en los *Entremeses* de Cervantes". *Actas del III Congreso de hispanistas. Asia. Tokio*, 1993; p. 675 y E. O'Kane. *Op. cit.*; p. 156.

12. J. Corominas. *Diccionario crítico etimológico*. Madrid, Gredos, 1954.

13. J. Alfau de Solalinde. *Op. cit.*; p. 72.

14. Francisco Márquez Villanueva. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona, Anthropos, 1993; p. 176.

15. J. Corominas. *Op. cit.*

16. Gastón Bachelard. *La poética del espacio*. México, FCE, 1965. Cap. III.

UNA FUENTE SHAKESPEAREANA VELADA DE BORGES

Laura Leo de Belmont

Bell-Villada¹ nos dice que la fuente inmediata de inspiración para "Everything and Nothing" Borges la encuentra en una carta que Bernard Shaw le envía a Frank Harris y que Borges reproduce en su ensayo sobre Shaw (2,127)²:

Yo comprendo todo y a todos y soy nada y soy nadie.

Esta afirmación citada en inglés por Bell-Villada puede obviamente ser considerada una fuente porque la versión inglesa está más relacionada con el título del relato de Borges que la versión castellana. También es la fuente segura por una segunda razón: el crítico apunta que implícitas en tal afirmación se encuentran las dos ideas de que todo hombre es potencialmente todos los hombres y de que escribir literatura es por su naturaleza una negación de la personalidad³, desarrolladas por Borges en su relato. La anulación de la personalidad es la esencia de una doctrina literaria que comparten Keats, Eliot y el mismo Borges⁴. ¿Y por qué no considerar por lo tanto las cartas de Keats como posibles fuentes de inspiración? Después de todo Keats, al desarrollar su teoría de la ausencia de una individualidad bien definida para el verdadero artista, toma como figura más representativa al enigmático Shakespeare. Borges pudo haber contado con dos ediciones de las cartas de Keats, una por Forman (*The Letters of Keats*) cuya primera edición data de 1931, y otra por Murry (*Keats and Shakespeare*), con primera edición de 1925. En la recopilación de Forman las palabras claves "everything and nothing" para definir a Shakespeare como "poeta camaleón" las encontramos en

la página 227. Más me inclino por la edición de John Middleton Murry por varias razones. John Middleton Murry (1889-1957) es un crítico singular con una sensibilidad privilegiada con el don de saber rastrear minuciosa y apasionadamente el milagro de la mente de Keats⁵. Murry interpreta ejemplarmente las reflexiones de Keats sobre la vida de la figura literaria. Sus palabras, sorprendentemente, pueden perfectamente constituir esa "confesión" en algún recodo de la obra que Borges incluye "seguro de que no la descifrarían" los lectores⁶. Es mi objetivo demostrar que si bien las palabras "everything and nothing" son en última instancia de Keats, la fuente inmediata es John Middleton Murry. Veamos primero sus ensayos sobre Keats.

Nuestro interés se remonta a su cita de Keats acerca de

Negative Capability, that is when a man is
capable of being in uncertainties, mysteries, doubts,
without any irritable reaching after fact and reason

(cuando el hombre es capaz de permanecer en la incertidumbre, el misterio, y la duda, sin la irritante compulsión de aferrarse al hecho y la razón) (p. 48).

Este concepto nos ayuda a comprender la situación del Shakespeare borgeano sin una personalidad definida hasta el final del relato cuando "acosado" por tanta vacuidad quiere ser uno y él mismo. Se revela un paralelo entre el estudio de Murry y el relato de Borges "Everything and Nothing". Murry apunta que para Keats "Negative Capability" era una posición muy positiva, (p. 48) capaz de producir felicidad. Borges recoge la palabra "felicidad" en su relato. En efecto, al percatarse de su "condición de nadie" el Shakespeare de Borges halla el "remedio para su mal" en la profesión del actor que juega a ser muchos hombres:

Las tareas histriónicas le enseñaron una
*felicidad*⁷ singular, acaso la primera que conoció
(2,181).

Pero Keats muy pronto cambiará de parecer acerca de la criatura perfectamente feliz que Dios ha formado alguna vez⁸. Al persistir en ese mundo de la imaginación (p.53) de héroes y fábulas sobreviene para Keats el horror y la agonía. Ambos imploran un cambio. Keats, en un desgarrador soneto que se siente impulsado a escribir antes de emprender la lectura del *Rey Lear*, suplica no ser abandonado vacío y sin alma y que se le conceda una nueva alma. Shakespeare, "antes o después de morir" se yergue frente a Dios con similar súplica. Pero ambos se enfrentan con la amarga realidad de ser una forma entre formas sin alma, en un sueño estéril (p.56).

La curiosa historia de la vida de John Middleton Murry se asemeja extrañamente a la vida de Keats y al destino del Shakespeare borgiano. Casado con la desventurada Katherine Mansfield y en segundas nupcias con otra escritora -Mary Arden- (Murry se casará otras dos veces más), Murry deambula a través de su vida en constante busca de una individualidad de la que penosamente carece. En su autobiografía *Between Two Worlds* confiesa vivir en la incertidumbre y en la indecisión, "a victim of his own non-entity" (víctima de su propia nulidad) obligado a simular ser alguien con la fuerza de su intelecto. Uno recuerda las perceptivas palabras de Keats cuando comienza a esbozar su idea acerca de "Negative Capability":

The only means of strengthening one's intellect
is to make one's mind about nothing.

(La única forma de fortalecer el intelecto es decidirse por la nada).

El sentimiento de tal insuficiencia le revela tempranamente a Murry que él difiere de los otros hombres. También el Shakespeare de Borges se percató de su extrañeza y del error del individuo de diferir de la especie al comienzo del relato.

Ya desde el principio de su primer volumen parece que Murry ejerce una cierta influencia sobre Borges. Borges avizora el hecho de que "Nuestras nada poco difieren" (1, 15). "No hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos

únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes" (2,139). "La realidad es el tenue mundo crepuscular, o lunar, de las imaginaciones fantásticas" (2, 62). De todo "hombre que trasciende los rasgos diferenciales del yo" como Keats, Valéry o Murry, "podemos decir, como William Hazlitt de Shakespeare: He is nothing in himself" (2, 05). Todas estas alusiones tienen como fuente a John Middleton Murry.

John Middleton Murry se interesa especialmente en apuntar las relaciones más profundas entre la obra de un autor y su historia personal. Borges hace lo mismo: el Shakespeare borgeano, consciente de su insuficiencia personal se asocia al mundo del arte en la búsqueda de una realización que al final lo eludirá, pero que por el momento le proporciona una experiencia de la certeza anhelada. John Middleton Murry es amigo del escultor Gaudier-Brzeska y del novelista D.H. Lawrence, y estudia a ciertos artistas como Keats y Dostoievsky, que como él y el Shakespeare de Borges se plantean en algún momento la necesidad de ser ellos mismos "y no algún fantasma fútil de nuestra imaginación romántica". Además, tanto Keats como Murry como el Shakespeare literario se enfrentan a un desastre final: la capitulación de todo un edificio de defensa psicológica en compensación de sus nada imaginarias⁹.

Hay dos puntos más de convergencia entre el crítico inglés y nuestro poeta argentino. Ambos en algún momento han sido víctimas de la extraña sensación de ser apenas el *amanuensis* de un libro que se escribía a sí mismo¹⁰ y Murry publica en 1922 *The Things We Are* (La pobre cosa que somos) que, muy a despecho de lo que el mismo Borges afirma (2, 129), pudo haber sido la fuente de inspiración de sus meditaciones sobre la esencia del yo.

Ahora bien, Borges conocía perfectamente a John Middleton Murry. Lo menciona en relación al estudio crítico realizado sobre Flaubert (1,263). Seguramente debe haber conocido bastante profundamente toda la obra de Murry porque este crítico además publica en 1936 *Shakespeare*, su obra más lograda según Mairet (p.17) y que explora ejemplarmente la evolución del poeta inglés a través de sus dramas y poemas, "como si entrara dentro de la misma 'sensación' experimentada

por Shakespeare"¹¹. Y es con esta obra que "Everything and Nothing" de Borges tiene el mayor número de similitudes.

Para comenzar, el primer capítulo del libro que Murry le dedica a Shakespeare tiene el sorprendente título "Everything and Nothing".

Comienza con una descripción del inquietante efecto que una lectura de Shakespeare le produce no solamente a Murry sino a poetas tales como Milton y Keats. De todos ellos tenemos sorprendentes testimonios. Murry, quien posee un facsímil del primer infolio de las obras de Shakespeare y que por años ha ocupado un lugar de privilegio cerca de su escritorio de trabajo, confiesa el leve desasosiego que experimenta cada vez que observa el grabado en madera del poeta inglés que encabeza el facsímil:

The (...) engraving of something -hardly a man- (...) seems the very acme of non-entity.

"El grabado del algo -no del todo de un hombre- parece la esencia de la nada", nos dice Murry. Esto nos recuerda las palabras con que Borges comienza su relato: "Nadie hubo en él; detrás de su rostro (que aun a través de las malas pinturas de la época no se parece a ningún otro)..." Admite experimentar una cierta aprehensión como si se tratara de un libro espectral de alguna forma relacionado con el visitante de Hamlet.

Milton dedica a Shakespeare un famoso soneto, en el cual se siente sobrecogido por cómo "Thy easy numbers flow" (manan abundantes tus cadencias) que avergüenzan al artista de paso más trabajoso. Sorprendentemente es esta la segunda observación de Borges sobre Shakespeare acerca "de sus palabras, que eran copiosas, fantásticas y agitadas". Milton, en Murry, confiesa cómo a medida que procede en su lectura se empieza a petrificar cual mármol. Se esfuerza y logra mantener su yo intacto, pero es despojado de toda sensación y agobiado por una pululación de pensamientos. A diferencia de Milton, Keats, bajo el influjo de Shakespeare, siente acrecentarse su vida en sensaciones pero se siente despojado de su yo. El poeta se torna impersonal. Crea su poesía tan naturalmente como el árbol sus hojas. Pero la poesía de la

sensación es una capitulación misteriosa y total del propio yo. Tenemos la impresión de que Keats estuviera al borde de la auto-aniquilación, con toda su carga de lo inevitable, "and its fear and trembling of the nothingness that may ensue- 'the barren dream' in which he may be doomed to wander" (y su miedo y temblor a la nada que puede resultar - 'el sueño inútil' en el que puede estar destinado a vagar). Ahora bien, Borges nos dice más sucintamente: "... no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien". Es la misma idea del temblor del frío y del miedo, y de perderse en un sueño estéril. Es además el final del relato cuando:

(...) se supo frente a Dios y le dijo: Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres mucho y nadie.

La esencia del relato de Borges es la disolución de la personalidad del artista. Shakespeare personaliza preeminentemente esa verdad y es sobrecogido como Hamlet por el terror y la agonía ("the sudden glint of apprehension and anguish").

En ese momento de aprehensión y agonía sentimos, nos dice Murry, que el hombre se transforma en Hombre, en el sentido que le dio Goethe cuando dijo "el hombre es el primer diálogo que la Naturaleza sostiene con Dios" ('Man is the first speech that Nature holds with God'). Es curioso que también Borges haga sostener a su Shakespeare un diálogo con Dios, en el preciso momento en que Shakespeare estaba abocado a su "destino de descubrirse a sí mismo" ("In Shakespeare we seem to watch Nature involved in her destiny of self-discovery", p.19). Al Shakespeare literario la amarga verdad le llega con la voz atronadora de Dios desde un torbellino. Es una extraña coincidencia que en este preciso momento también Murry use la palabra torbellino. Nos dice que el influjo de Shakespeare es tal que en nuestra experiencia de Él llega el momento en que tenemos que apartarnos de Él o dejarnos atrapar por el torbellino.

Y entrar en el torbellino es entrar en un mundo caótico en el que los hombres anhelan creer: el mundo del orden y la ley moral humana, que después de todo no existe (p.19). En la p. 21 Murry nos dice que Shakespeare no impresionó mayormente a sus coetáneos pero que sí tomó de ellos la impresión de cada palabra, humor, calidad. Shakespeare supo representar con justeza y gran sensibilidad a cada uno de los personajes en su inagotable canon. La analogía con Borges es evidente. También su Shakespeare sabe representar con la misma verosimilitud a cada uno de sus personajes al punto de que su personalidad se disuelve en ellos.

Más adelante Murry apunta que Shakespeare perteneció a esa muy rara y peculiar clase de poetas sin una individualidad y sin un carácter determinado (p.25) definida por Keats y que Murry ahora cita: "the one which has no self, and is 'everything and nothing'" (p. 28). Es la extrañeza del Shakespeare literario cuando se percata de su error de diferir de la especie. Además, Murry nos explica por qué de tal hombre debemos esperar que sus años formativos fueran una peculiar forma de imitación de los libros de Peele o Greene o Marlowe, sus contemporáneos algo más entrados en años y muy afamados dramaturgos también. Recordamos al respecto las palabras de Borges:

Algunas vez pensó que en los libros hallaría
remedio para su mal y así aprendió el poco latín y
menos griego de que hablaría un contemporáneo.

Por último (p. 30), lo perplejo del caso es que lo grandioso de sus logros según Murry es posible por ser un hombre sin carácter, quien, sin embargo, en su último anhelo trata de probarse que es un hombre de carácter también. Es la última lección que nos enseña Borges cuando ubica a su Shakespeare frente a Dios. Su Shakespeare literario trata desesperadamente de probarse que es un hombre de carácter también. Para concluir, podemos decir al respecto que Borges tuvo la peculiar sensibilidad y profundidad de percepción para apreciar a un crítico tan especial, único en su género, como para citarlo con justeza, hacerlo suyo luego, y enriquecer así de manera singular la expresión de su visión en un relato tan borgeano.

"ÜBER ALLEN WIPFELN IST GIFT". APORTES A UNA ECOLOGÍA LITERARIA DESDE LA PERSPECTIVA ARGENTINO-ALEMANA

Nicolás Jorge Dornheim

Había una vez un rey que perseguía un venado en un *inmenso bosque* con tanta presteza, que ninguno de los hombres de su séquito lo pudo seguir. Cuando se hizo de noche, se detuvo y miró a su alrededor. Entonces se dio cuenta de que se había extraviado. Buscó una salida, pero no la pudo encontrar, entonces se encontró con una bruja y dirigiéndose a ella, le dijo: "Buena señora, ¿no me podríais mostrar un camino a través del bosque?" La bruja asintió, pero con una condición. Si el rey no cumplía con ella, no encontraría jamás la salida del bosque y debería morir de hambre. Si el rey aceptaba casarse con la hija de la bruja, ésta le indicaría el sendero. El rey, *a causa de la angustia en su corazón*, aceptó (...) (Trad. resumida propia, el realzado es mío)¹.

En otro cuento de los hermanos Grimm más conocido que éste de *Los seis cisnes*, una mala madrastra ordena a un cazador que lleve a una joven al bosque, la mate allí, y le traiga sus pulmones e hígado como prueba de haber cumplido con la orden. El cazador se apiada de su víctima, la deja libre, y termina en cambio con la vida de un ciervo. El narrador prosigue así con su relato: "Y ahora la pobre niña" - se trata por supuesto de Blancanieves - "estaba sola (...) en el *inmenso bosque*, y sentía tanto miedo (...) "².

En los relatos alemanes de la infancia - todavía en la narrativa latinoamericana de Horacio Quiroga, José Eustasio Rivera y Rómulo Gallegos - el espacio legendario estaba cubierto de casi impenetrables bosques, poblados por animales salvajes y peligros impredecibles, que empequeñecían al hombre aterrorizado - tanto al rey encabalgado como a la desprotegida niña - con su extrema hostilidad. Desde los tiempos en que Europa era un continente selvático, sus habitantes, y con ellos la literatura, aprendieron a emplazar en torno a su hábitat el muro defensivo, la huerta cultivada, el jardín francés y el ya más espacioso parque inglés, desprovistos de amenazas a una cómoda supervivencia. Pero ya en el siglo XIX, los poemas románticos de Eichendorff cantan al otrora temido bosque como templo habitable de una desde la ciudad añorada unidad entre hombre, naturaleza y religión. Finalmente, avanzado el siglo XX, tan solo la parodia parece por lo pronto ser la forma adecuada para expresar literariamente el distanciamiento actual entre aquella convivencia romántica con la naturaleza intacta y el desequilibrio provocado por la tecnología moderna, lo que llevó, en términos histórico-literarios, al proceso gradual desde la *Naturlyrik* tradicional a la *Ökolyrik* de nuestros días.

En efecto: uno de los poemas breves más parodiados en las letras alemanas de nuestro siglo es sin duda "Ein Gleiches" de Goethe. Mientras Hermann Hesse reproduce todavía textualmente en 1901 en su *Hermann Lauscher* aquella poesía de Goethe en una actitud de respetuosa fidelidad, ya Brecht la parodia con intencionalidad política en su poema "Liturgie vom Hauch:" "(...) Da schwiegen die Vögelein nicht mehr/Über allen Wipfeln ist Unruh/In allen Gipfeln spürest du/Jetzt einen Hauch"³. Como última y en nuestro contexto más interesante etapa en este proceso de recepción goetheana, el semanario *Stern* del 24 de septiembre de 1981 titula una documentación sobre los bosques amenazados de Alemania "Über allen Wipfeln ist Gift"⁴. En la misma dirección de una refuncionalización ecológica de la lírica tradicional va por cierto el título del atlas ambientalista alemán de Eckardt y Knauer, de 1982, *Kein schöner Land*, como lectura irónica de la conocida canción popular: "Kein schöner Land in dieser Zeit/Als hier das unsre weit und breit/Wo wir uns finden/Wohl unter Linden/Zur Abendzeit (...)"⁵, con lo que

queda enmarcado además el espectro parodístico entre la cita trastrocada o modificada y la alusión textual, cuyo impacto está asegurado tanto en el texto periodístico como en el científico por la cultura literaria escolar del lector medio.

Es verdad: el bosque antaño tan temido debe ser hoy defendido, la palabra clave romántica "Wald" (bosque) se acopló en disarmonía con el término "Sterben" (morir), el árbol simbólico del idilio, el tilo, es un paciente en terapia intensiva, el paseo desde pascual a otoñal por el bosque domesticado y cuantificado despierta fuerzas regeneradoras del cuerpo y del alma, y ya no el sagrado terror arcaico. En estos últimos decenios de nuestro siglo y milenio, por contrapartida, una nueva forma de terror ocupa a los hombres que vivimos en la perdida seguridad de las ciudades: el pavor apocalíptico, cuyos rasgos hoy secularizados definió Hans Magnus Enzensberger en ensayos como "Zur Kritik der politischen Ökologie" (Para la crítica de la ecología política) (1973) y "Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang" (1978)⁶. Resumen: los ecologistas han adoptado un estilo de prédica tan incisivo para pintar un futuro tan negro que uno se asombra de que la gente siga procreando después de haberlos leído. Eso sí, sus profecías - continúa diciendo Enzensberger en 1973 - son tan ineficaces como los sermones dominicales. Si antes el fin del mundo era una consecuencia predecible del plan divino, hoy el apocalipsis ecológico es el resultado de nuestras propias acciones. Si antes se lo esperaba como un súbito rayo descargado desde lo alto, ahora es un proceso torturador por su inexorable lentitud. Si el Apocalipsis bíblico afectara a toda la humanidad por igual, la catástrofe ecológica podría ser vista por televisión por ciertas clases sociales en ciertos países desde un búnker seguro. Acertadamente, los ensayos de Enzensberger sitúan el conflicto ecológico actual en el marco más amplio de la convergencia con los mitos religiosos, cuya vigencia se acentúa paradójicamente con la aparente racionalidad de la inminencia numérica de un nuevo milenio.

La fecha del primero de los ensayos mencionados - y remitimos además a su lírica ecológica, como el poema "das ende der eulen" (El fin de las lechuzas) -, el año 1973, coincide con la publicación del célebre informe del Club de Roma sobre las fronteras del crecimiento mundial. Aquellos años iniciales de la década del 70 constituyen en efecto un

"período axial", para usar el término acuñado por Karl Jaspers (Achsenzeit)⁷, en el que convergen procesos políticos, científicos, socio-económicos y culturales, que trataré de ilustrar en algunos textos en este sentido representativos de un alemán, Heinrich Böll, y dos austríacos, Konrad Lorenz y Peter Handke, quienes en esos momentos cruciales hacia la conciencia ecologista actual, palparon, cada uno a su manera, lo que hoy es moneda corriente y planetaria.

En un breve ensayo, publicado por primera vez en octubre de 1972 con el de por sí sugestivo título "Luft in Büchsen" (Aire en latas)⁸, Böll incursiona en la confrontación política de aquel año - el inicio del segundo gobierno de Willy Brandt - denunciando las trabas que la CDU-CSU pondría a la solución del problema ambiental en Alemania, ensayo que desarrolla en una transparente estructura de composición literaria el papel de los cuatro elementos aire, agua, fuego y tierra para la recuperación ecológica, a los que se agrega el rol del silencio, en una propuesta de cambio que conjuga en forma característica la argumentación ecologista basada en la simbiosis de texto científico y texto literario, vigente y rastreable desde las obras de Rachel Carson (p. ej. *Silent Spring* de 1962)⁹ hasta los más recientes libros del argentino Antonio Elio Brailovsky.

Un año después, en 1973, la toma de conciencia del escritor representativo de la Alemania de posguerra encuentra una complementación científica en el difundido libro de Konrad Lorenz *Die acht Todsünden der zivilisierten Menschheit*¹⁰, cuyo capítulo tercero, "Verwüstung des Lebensraums", (Destrucción del medio ambiente) es un exponente de - en las palabras de Erich Fromm en *To have or to be?* (1976) - una obra entre "un número considerable de libros que plantean la misma demanda: subordinar la economía a las necesidades de los pueblos"¹¹. Lorenz confronta al lector con la entonces nueva jerga ecologista - también Böll cree tener que explicar a sus lectores el término "ökologisch" al final del ensayo más arriba comentado. Lorenz ataca con énfasis el proceso de reemplazo del entorno natural del hombre por la presencia antiestética y con ello antiética de las ciudades satélites, que recuerdan al médico austríaco, con la multiplicación de viviendas unificadas y simplificadas, las células seriadas de un tumor canceroso que

termina con la natural variedad de un tejido viviente y sano, viviendas planificadas por los arquitectos de una cultura empobrecida.

Y pasado otro año, en 1974, en significativa concatenación, el entonces joven escritor austríaco Peter Handke se pregunta en su opúsculo en parte ensayístico en parte lírico *Als das Wünschen noch geholfen hat*¹², desde la misma cubierta del libro: "Was ist das, ein Architekt?" (¿Qué es eso, un arquitecto?). El título - cuando desear todavía era útil, y volvemos a los hermanos Grimm, al comienzo del cuento "Der Froschkönig" - confronta el mundo mítico-poético con el desencanto en las ciudades actuales, en las que reina una "vida sin poesía" como reza el epígrafe de uno de los poemas contenidos en la obra. Pero más interesan aquí los textos en prosa, apoyados por fotografías del mismo Handke, que proponen "mirar hacia arriba, empezar a esbozar reflexiones sobre arquitectura, viviendas y sobre vistas urbanas (...)"¹³.

¡Y mira por cierto hacia arriba! Bajo el subtítulo "Los secretos públicos de la tecnocracia", el austríaco lleva al lector, en texto e imagen, a las torres del "Märkisches Viertel" de Berlín y a "La Défense" de París. La correspondencia de estas ciudades-satélites con las células cancerosas de Konrad Lorenz se hace patente en aspectos como la soledad interior de sus habitantes, la contaminación acústica, la desolación arquitectónica. El clímax ecológico-literario del montaje de Handke es la constatación de la pérdida del entorno natural en "La Défense", que salta a la vista ante el sustituto de un jardín fitológico. Handke: "... detrás [de un muro] crecía hierba (...) Se trataba de pequeños parterres de plantas, todas ellas con un cartelito enganchado (...) habían reunido toda clase de plantas de Europa y de Africa, expuestas de cara a los bloques para ser vistas (...)"¹⁴. Cinco años más tarde, en 1979, el escritor argentino Ernesto Sábato llora en uno de sus ensayos, "Nuestro tiempo del desprecio", el destino triste de ciertos niños de Buenos Aires, "criaturas enjauladas en las torres de cemento y aluminio"¹⁵. En la década del 70, antes de terminar, el corpus de la literatura ecológica es ya universal...

Los ensayos fundacionales de la hoy tan difundida literatura ambientalista, cuyos autores fueron por aquellos años pensadores,

sociólogos, científicos y escritores, reconocen por su parte antecedentes más alejados en el tiempo, una pre-historia de la ecología literaria anclada desde el siglo XVIII en el amplio contexto de la contracara del gradual avance tecnológico. Esta perspectiva histórica, que se vuelca en libros como *Memoria verde. Historia ecológica de la Argentina*¹⁶ de Antonio Brailovsky y Dina Foguelman (1991) y *Besiegte Natur. Geschichte der Umwelt im 19. und 20. Jahrhundert*¹⁷ (Munich 1987), se posiciona en el otro extremo de la prospectiva ecológica apreciada ya a propósito de Enzensberger, y reconoce especificidad literaria en un análisis como el de Peter Mayer-Tasch, "In schwarzen Spiegeln Regenbögen. Die ökologische Krise in Prosa"¹⁸, de 1987, en el que se esboza una historia de la literatura ecológica desde la segunda parte del *Fausto* de Goethe.

Estamos efectivamente ante un largo proceso previo a la crisis ecológica actual. Con razón concluye Ulrich Ott en el prólogo al excelente catálogo *Literatur im Industriezeitalter* del Museo Nacional Schiller que: "La literatura sigue el proceso técnico e industrial más bien con preocupación, hasta, a menudo, con angustia. Las fuerzas destructivas de la técnica, cuando son experimentadas o imaginadas en catástrofes y guerras, en el abuso o en las consecuencias sociales, convierten al poeta en analista crítico, en combatiente amonestador. Rara vez se propone afirmar los aspectos útiles de la técnica (...)"¹⁹ (trad. propia). Combatiente amonestador, sí, como Sábato y Böll, pero también denunciante resignado, como Siegfried Lenz - "Muy poco puede la literatura"²⁰, 1989 - o Ernst Jünger - "Es triste, pero no podemos hacer nada"²¹, 1994 - en sendas entrevistas aparecidas en diarios argentinos.

Quisiera ahora ilustrar la retrospectiva ecológica. El conocido naturalista sueco Carl von Linné (nuestro Lineo) visitó en 1733 las minas suecas de cobre de Falun. Dejó en sus diarios de viaje un testimonio de temprana degeneración ambiental, similar a la descrita por Brailovsky para las minas de Potosí (en *Memoria verde*). Un estudio reciente de Heinrich Detering, en la revista *Deutsche Vierteljahrsschrift*²² (1991), pone de relieve la estilización literaria de la caracterización de Falun. El planteo ambientalista del diario de viaje de Lineo se aproxima, según Detering, al de nuestro tiempo, pues "die Falun-Abschnitte (beschreiben) einen Zustand ökologischen Ungleichgewichts, der gegen die

Naturordnung verstösst und entweder verändert werden muss oder sich rächen wird"²³.

No cabe en este muestreo de literatura pre-ecológica sino una somera ejemplificación paradigmática, que extraigo de la útil antología de Alexander von Bormann, *Die Erde will ein freies Geleit. Deutsche Naturlyrik aus sechs Jahrhunderten*²⁴, 1984. Para el siglo XIX se menciona allí una poesía de Annette von Droste-Hülshoff, "Die Mergelgrube", con versos como: "(...) doch die Natur/schien mir verödet, und ein Bild entstand/Von einer Erde, mürbe, ausgebrannt (...)"²⁵ Corresponden ya al siglo XX poemas de Theodor Kramer y de Bertolt Brecht, del primero "Die sterbenden Flüsse": "(...) die Abwässer trüben die Fluten/und Fische und Krebse gehn ein/Schon regelt das schöne Gefälle/der Bäche ein landfremdes Mass (...)"²⁶, de Brecht es la estrofa "Was für ein Geschlecht sind wir/Das Meer fanden wir vor unberührt/Erst zu unserer Zeit/Mussten wir fürchten/Fische zu essen"²⁷, complementaria con otra en "Kriegsfibel Nr. 3", de 1936: "Die Frauen finden an den spanischen Küsten/Wenn sie dem Bad entsteigen in den Kliffen/Oft schwarzes Öl an Armen und an Brüsten/Die letzten Spuren von versenkten Schiffen"²⁸.

Los arroyos regulados por un criterio ajeno al campo - es decir "ein landfremdes Mass" - en el poema de Kramer remiten a su vez a la visionaria lírica de Rainer Maria Rilke en los albores de este siglo, en la que la ciudad se presenta precisamente como la medida del desequilibrio. Quién no recuerda a más tardar ahora los versos: "Die Städte aber wollen nur das Ihre/und reissen alles mit in ihren Lauf. /Wie hohles Holz zerbrechen sie die Tiere/und brauchen viele Völker brennend auf"²⁹, en *Das Stundenbuch* (El libro de horas). Y sigo citando versos de pasmosa densidad, que calan más hondo que cualquier tratado actual de ecología humana, y explican una vez más por qué el ensayo ecologista busca la apoyatura literaria:

(...)

Denn Herr, die grossen Städte sind
verlorene und aufgelöste;

(...)

Da leben Menschen, leben schlecht und schwer,
in tiefen Zimmern, bange von Gebärde,
geängsteter denn eine Erstlingsherde;
und draussen wacht und atmet deine Erde,
sie aber sind und wissen es nicht mehr.

Da wachsen Kinder auf an Fensterstufen,
die immer in demselben Schatten sind,
und wissen nicht, dass draussen Blumen rufen
zu einem Tag voll Weite, Glück und Wind, -
und müssen Kind sein und sind traurig Kind³⁰.

Y, por añadidura, los versos que siguen a los inicialmente citados del *Stundenbuch*: "Und ihre Menschen dienen in Kulturen/und fallen tief aus Gleichgewicht und Mass/und nennen Fortschritt ihre Schreckenspuren..."³¹. Desde los niños enjaulados de Sábato hasta los arroyos regulados por las ciudades en Kramer: toda la literatura ecológica está prefigurada en los poemas rilkeanos de 1903...

En el umbral de las letras ambientales de hoy está además Hermann Hesse. Para Volker Michels, quien practica la bien vendible crítica ecológica en el postfacio de su antología *Im Garten* (En el jardín)³² de 1992, la novela *Peter Camenzind*, también de 1903, constituye un "Kontrastprogramm" frente a todo lo que era considerado progresista en aquellos años de rápida industrialización, un himno a la naturaleza amenazada por la creciente urbanización. En efecto, Hesse tiene reservado un lugar destacado en la historia de la literatura ecológica por esa consecuente priorización del espacio extra y aun antiurbano que caracteriza su producción - con alguna interrupción - desde los inicios hasta la tardía y magistral "Beschreibung einer Landschaft" (Descripción de un paisaje) de 1951.

En esta rápida revista de las etapas que preceden y coadyuvan al panorama de hoy llegamos al año 1945, hito histórico que lo es también de la literatura ecológica como la entendemos nosotros. Con la bomba atómica, se hace carne que el hombre puede destruir abrupta y

definitivamente el sustento planetario, y nace con esta conciencia el ecologismo entre catastrófico y apocalíptico, ingredientes que identifican la urgencia ambientalista que se instala desde entonces entre nosotros con toda su virulencia³³. La aceleración del proceso histórico se abre paso, como dolorosa llaga, en la obra literaria. Por ejemplo en el teatro: en *Galileo Galilei* de Brecht se trata del conflicto entre el hombre de ciencia y la autoridad; en *In der Sache J. Robert Oppenheimer* de Kipphardt el tema es ya la crisis de conciencia del físico atómico ante las consecuencias de su invención; en *Die Physiker* de Dürrenmatt la conclusión es la imposibilidad de representar de otro modo que con la farsa y el grotesco el espanto nuclear³⁴. Testimonios de la preocupación de los literatos de los años 50 son, en el drama, *Das Kalte Licht* de Zuckmayer, en la lírica *Das Auge der Welt* de la Kaschnitz, en el ensayo *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen* de Karl Jaspers.

Después de la respuesta literaria al militarismo nuclear, que coincide con los años más intensos de la guerra fría hasta mediados de la década del 60, la revuelta estudiantil de 1968 marca el comienzo de una denuncia ambientalista más amplia, acompañada por una preocupación política y social creciente que rebalsa el visionarismo estético que suele preceder a una toma de conciencia generalizada, cuyos hitos van desde la fundación del Club de Roma en abril de ese año hasta, sin detenerse allí, la cumbre ecológica de Río de Janeiro en 1992. Definitivamente desde la década del 70, la crisis ecológica se sitúa en el epicentro de nuestra generación, primero en el hemisferio norte, después en la marginalidad meridional del polisistema occidental, por último también detrás de la suprimida Cortina de Hierro, no por nada cada vez más resquebrajada después del desastre de la usina de Chernobyl. Un claro ejemplo de ese trasvasamiento, de esa transferencia de la problemática ecológica desde el Norte hacia el Sur, es la revista alemana de divulgación científica *Universitas*, que desde diciembre de 1971 viene publicando en su edición en castellano una larga serie de artículos sobre temas ambientales, en el marco de "Europas Pflichten für den Rest der Welt" (Las obligaciones de Europa con el resto del mundo) (revista *Spiegel, Spezial 1/1992*). En España aparecen en la década del 80 manuales y diccionarios específicos (F. Parra 1984³⁵, J. Peñuelas³⁶ 1988),

en la Argentina asistimos en los años 90 a una proliferación tardía de tratados ecológicos (A. E. Brailovsky 1991³⁷, 1992³⁸, S. Mammini 1992³⁹) y a un cotidiano *boom* del periodismo ecológico.

Tan solo en 1994 se ha comenzado en la Argentina con una ecología literaria de nivel universitario, que analice el por cierto existente corpus de literatura ecológica nacional. Es una constatación inédita, valga el ejemplo, que el único escritor de Mendoza conocido internacionalmente, Antonio Di Benedetto, aportó con su novela *El silenciero*⁴⁰, de 1964, una obra que fue traducida al alemán en 1968 precisamente a causa de la lectura ecológica que permite, a pesar de ser un autor entonces todavía poco difundido dentro de las fronteras nacionales. No es fortuito que la contratapa de la edición de Suhrkamp puntualice que el relato gira alrededor de un hombre obsesionado por el silencio, es decir: "besessen von dem Verlangen nach Stille". En efecto: el hilo argumental recorre los esfuerzos por escapar a la contaminación acústica que de muchas formas irrumpe desde la ciudad en el ámbito doméstico del acosado narrador, un personaje escritor muy afín al Di Benedetto real que he conocido muchos años antes de su exilio en España, quien cerró su breve autobiografía con las frases: "Prefiero la noche. Prefiero el silencio", y que merecería por lo tanto ocupar un lugar en la galería de literatos atormentados por el ruido en el libro de Theodore Berland *The Fight for Quiet*⁴¹ (1970), junto a personajes ficticios aún anteriores al silenciero como el Albert Brock del cuento "El asesino"⁴² de Ray Bradbury. Una vez "asesinada" la radiopulsera, Brock comenta al psiquiatra: "Luego vino el silencio. Dios, era hermoso".

Junto a la narrativa argentina, está otra vez el ensayo como forma quizás más representativa de la literatura ecológica. Como es sabido, el argentino Ernesto Sábato le dio la espalda a las ciencias exactas cuando, al saber que los físicos europeos habían logrado la fisión del átomo, creció en él la certidumbre de que su destino estaba en las letras y la pintura, junto a la defensa de su ideario político. Este vuelco curricular le ha conferido voz y autoridad para denunciar en sus ensayos una tecnolatría que habría conducido a la "destrucción catastrófica de la naturaleza" (*Apologías y rechazos*⁴³, 1979) y a "esta especie de Apocalipsis que ha desencadenado la técnica" (1994). En una entrevista

concedida el 18 de abril de 1993, Sábato revela que su temprano libro *Hombres y engranajes*⁴⁴, de 1951, había sido "ecológico cuando todavía ni se conocía la palabra"⁴⁵, lo que confirma una relectura de esta recopilación de ensayos, cuyo capítulo "El nuevo fetichismo" acusa al hombre de ser "el primer animal que (...) se está destruyendo a sí mismo"⁴⁶. En la dirección biográfica inversa, en un videocasete vendido desde mayo de 1994⁴⁷, Sábato anticipa que su última obra, *Antes del fin*, tratará de "temas que me atribulan, el mundo, la Argentina, sobre la ecología". En resumen, la crítica de la técnica llevó al más conocido escritor argentino después de Borges a una postura ecologista que recorre como un leit-motiv toda su producción ensayística.

No cabe duda entonces de que existe un corpus de textos literarios de temática ecológica en la Argentina; con facilidad se podrían agregar nuevas sugerencias bibliográficas para completar el panorama latinoamericano. Sin embargo, si queremos, ya en un nivel de abstracción, registrar modelos de crítica literaria ecológica, o incluso anclajes de la ecología literaria en la teoría de la literatura, deberemos seguramente dirigir nuestra mirada a la investigación reciente del hemisferio norte.

¿Qué respuestas ofrece la germanística? En los Estados Unidos son los profesores de la universidad de Wisconsin Reinhold Grimm y Jost Hermand, quienes, desde 1981, vienen cimentando las bases de una crítica ecológica. En ese año editaron el volumen *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*⁴⁸, elaborado, como dice el prólogo programático, "desde la perspectiva de una conciencia ecológica asomante, en un sentido más amplio alternativa"⁴⁹. (trad. mía) El libro reúne las comunicaciones presentadas en un simposio de 1980 sobre el tema *The Cry of Nature: Its Repercussions in German Literature*. El tenor de las contribuciones a este coloquio, como por ejemplo la de Ralph Buechler *et al.* sobre "Grauer Alltagsschmutz und grüne Lyrik. Zur Naturlyrik in der BRD"⁵⁰, así como la conclusión de otros libros como la antología de Alexander von Bormann *Die Erde will ein freies Geleit* (1984)⁵¹ en su prólogo es coincidente: en las últimas décadas, la "Naturlyrik" ha cobrado nueva vigencia al transformarse en "Ökolyrik", sobre el trasfondo del debate

ecológico generalizado, y es este proceso interno de la historia de la lírica el que cabe analizar en detalle. En esta tesitura poetológica continúan Jost Hermand y H. Müller en el volumen *Öko-Kunst? Zur Ästhetik des Grünen*⁵² (1989) y otra vez Hermand y Grimm con las actas *From the Greeks to the Greens. Images of the Simple Life*⁵³ de 1990.

¿Y qué sucede al respecto en la literatura comparada, disciplina que ha demostrado con creces su complementariedad con la germanística en la América Latina? La incorporación a su campo de trabajo del paradigma interdisciplinario que nos ocupa se remonta tan sólo a 1988, cuando Zoran Konstantinović, titular entonces de la universidad de Innsbruck, apunta en su manual *Vergleichende Literaturwissenschaft* (Literatura Comparada) que, para los enfoques transliterarios, "el espectro de las respuestas se mueve entre la filosofía y la ética por un lado, y la computación y la cuestión ecológica por el otro"⁵⁴ (trad. propia). En ese mismo año, esta vez en los Estados Unidos, Henry H. H. Remak destaca en su nota "The Renaissance of Comparative Literature in Italy"⁵⁵ el papel del comparatista italiano Armando Gnisci para la instalación de la ecología literaria en esta ciencia. En efecto, libros editados por Gnisci como *Lettere ed Ecologia*⁵⁶ (Roma 1991) trazan rumbos de investigación y ofrecen valiosos apoyos bibliográficos, así el artículo de Daniela Dabbene "Sentieri ecologici nel bosco della letteratura"⁵⁷, que abunda en ejemplificación también desde las literaturas en idioma alemán. Konstantinović, por su parte, se apoya en Erwin Koppen cuando enumera los requisitos de un estudio interdisciplinario serio: limitarse a disciplinas transliterarias significativas para la época, respetar el hecho literario como punto de partida y de llegada, tener en cuenta los procesos intraliterarios. Estas pautas, establecidas por el mencionado comparatista de Bonn en 1981, deberán cumplirse por cierto en toda investigación sobre ecoliteratura encarada por la ciencia literaria.

Habiendo redondeado la consideración de la escasa teoría existente, que sin embargo deja bien fundada esta incipiente rama de estudios que es la ecología literaria, plena de posibilidades para la investigación universitaria interdisciplinaria y supranacional en cada uno de los países de la América Latina, se impone volver al llano y mencionar finalmente algunos textos alemanes de estas últimas décadas.

En el mismo año en el que Peter Mayer-Tasch publica en la revista *Universitas* su confusa, pero básica bibliografía comentada ya mencionada más arriba "In schwarzen Spiegeln Regenbögen. Die ökologische Krise in Prosa", en la cual el especialista en Economía Política intenta reunir "alle literarisch registrierte(n) Wüstungen und Verwüstungen"⁵⁸, en 1987, Christa Wolf había expresado el trauma de la catástrofe nuclear de Chernobyl en su novela *Störfall. Nachrichten eines Tages*⁵⁹. Tanto el título como los dos lemas antepuestos a este diario íntimo estilizado -son citas de Carl Sagan y de Konrad Lorenz - sugieren una lectura ecológica de la obra, nacida en la estela de un impacto sólo comparable con el nuclear militar de 1945, y que produjo en distintos países, como una onda sísmica, ecos literarios, como el "relato documental" del ucraniano Juri Stscherback (grafia alemana) *Tschernobyl*⁶⁰, traducido al alemán en 1991, pero de redacción casi simultánea en Kiev con la obra de la Wolf en Mecklenburgo. Desde aquel día de abril de 1986, cuando llegan a la sensibilidad de la narradora las noticias radiales de la emergencia nuclear, ya nada es igual: ni la jardinería amenazada de la habitante rural, ni la conciencia idiomática que intentará descifrar la jerga tecnológica, ni la idea de la literatura que ella acuñó desde su niñez. Las numerosas citas literarias intercaladas en el diario íntimo intentan codificar la pérdida de la ingenuidad literaria en aquel fatídico día: ¿cuál será el poeta que se atreverá otra vez a cantar una nube blanca? La nube en el perfecto poema de Brecht "Erinnerung an Marie A." (Recuerdo de María A.) y la nube que para la abuela era todavía vapor condensado ya no son lo mismo desde la nube radiactiva de Chernobyl que se extendió por Europa. La canción infantil "Es regnet, Gott segnet/Die Erde wird nass..." (Llueve, Dios bendice/La tierra se moja...) ha perdido realidad desde la lluvia radiactiva y la lluvia ácida. No es por cierto la pregunta más acuciante - razona la narradora - saber qué haremos ahora con las bibliotecas repletas de lírica de la naturaleza, pero es sí la pregunta más sobrecogedora dada su formación literaria. No, nunca más podría un poeta atreverse a cantar una nube blanca: "Eine unsichtbare Wolke von ganz anderer Substanz hatte es übernommen, unsere Gefühle - ganz andere Gefühle - auf sich zu zielen. Und sie hat (...) die weisse Wolke der Poesie ins Archiv gestossen. Sie hat, von heut

auf morgen, diesen und beinahe jeden Zauber gebrochen"⁶¹. Si el encanto se ha perdido en nuestro planeta, como parece constatar con espantosa lucidez la novela de Christa Wolf, ¿adónde habrá que ir a buscarlo? ¿Al espacio interplanetario, que ha abierto esa misma tecnología que amenaza la supervivencia de la Tierra? Hay primeros indicios y documentos de una *literatura espacial*, en boca de los primeros viajeros extraplanetarios, que por momentos no pudieron evitar desprenderse del rito tecnológico para balbucear palabras al mismo tiempo antiguas y nuevas. En la navidad de 1968, desde la cercanía de la Luna, el astronauta James A. Lovell irrumpe en esa poesía nueva y puede volver a la metáfora de la perla desde el otro lado de las palabras: "Los ojos son encandilados por los duros contrastes de la luz radiante y de la oscuridad no matizada. Vemos sólo un luminoso blanco y un negro color de alquitrán (...) Sólo nuestro planeta madre brilla como una perla azul sobre terciopelo negro. Dios bendiga a todos sobre la buena Tierra". (trad. propia)⁶².

Aquí en la Tierra, en cambio, la nube pasó a ser también para la lírica la nube radiactiva. Prueba de ello es la "Wendlandlied" (Canción de Wendland), elaboración colectiva surgida de la protesta contra el basurero nuclear alemán de Gorleben: "Strahlenwolken, unsichtbar/die das Land verheeren/Strahlentode, nuklear,/da muss man sich doch wehren..."⁶³.

Si en estos últimos decenios se ha destacado la lírica ecológica como vehículo de la renovación del tratamiento tradicional de la naturaleza o paisaje, es congruente cerrar estas páginas con un acercamiento individualizado a uno de los líricos alemanes contemporáneos, que bien puede ser Christoph Meckel. Si nos apoyamos en la antología *Hundert Gedichte*, (Cien poemas)⁶⁴, editada y prologada por Harald Weinrich, descubriremos que la selección proveniente del poemario de Meckel *Wen es angeht* (A quien atañe)⁶⁵, de 1974, contiene varios títulos de interés ecológico, entre ellos "Gebt ihm" (Dadle), "Bei kleinem Feuer" (A fuego lento), "Herbstmorgen" (Mañana de otoño), "Gedicht im April" (Poesía en abril) y ante todo "Andere Erde" (Otra tierra), además la poética de Meckel desarrollada en el poema "Rede vom Gedicht" (Discurso sobre el poema).

"Andere Erde" ha merecido un detenido análisis por parte de Wulf Segebrecht en el estudio "Vom Sterben der Bäume. Zu Christoph Meckels Gedicht 'Andere Erde' ", incluido en el tomo VI de la serie *Gedichte und Interpretationen* de la editorial Reclam (Stuttgart 1982)⁶⁶. Permítaseme reproducir ahora el texto completo de la breve poesía, pues estamos ante un caso modélico de discurso poético y crítico ecológicos:

Andere Erde

Wenn erst die Bäume gezählt sind und das Laub
Blatt für Blatt auf die Ämter gebracht wird
werden wir wissen, was die Erde wert war.
Einzutauchen in Flüsse voll Wasser
und Kirschen zu ernten an einem Morgen im Juni
wird ein Privileg sein, nicht für viele.
Gerne werden wir uns der verbrauchten Welt
erinnern, als die Zeit sich vermischte
mit Monstern und Engeln, als der Himmel
ein offener Abzug war für den Rauch
und Vögel in Schwärmen über die Autobahn flogen
(wir standen im Garten, und unsre Gespräche
hielten die Zeit zurück, das Sterben der Bäume
flüchtige Legenden von Nesselkraut).

Shut up. Eine andere Erde, ein anderes Haus.
(Ein Habichtflügel im Schrank. Ein Blatt. Ein

Wasser)⁶⁷

Para Segebrecht estamos ante una anti-utopía, como 1984 de Orwell: la otra tierra no es por cierto Arcadia, Atlántida u Orplid, no es una imagen de la nostalgia o del ensueño, sino el horror de una naturaleza administrada y cuantificada. La pregunta es si ese futuro tan temido no es ya una realidad presente, con los árboles ya hoy contados y el follaje ya hoy llevado a las oficinas hoja por hoja, como es habitual para los animales en vías de extinción, para las lechuzas en "das ende der eulen"

de Enzensberger - "(...) auf radarschirmen leuchtend, zum letzten mal ausgewertet/auf meldetischen, von antennen/tödlich befangert (...)"⁶⁸ - o para el fitológico en el barrio parisino descrito por Handke. Todavía vuelan en el poema de Meckel las aves en bandadas sobre las autopistas, todavía hay ángeles de la esperanza junto a los monstruos de la tecnolatría, y ello produce en 1974 la ilusión de un equilibrio todavía posible. Pero queda establecido que *no* hablar sobre árboles es un crimen porque implica callar frente a la catástrofe ambiental, así como fue un crimen para Brecht en 1939 *hablar* sobre árboles, porque implicaba callar ante la catástrofe política. Es por eso que Meckel concluye en su "Rede vom Gedicht": "Das Gedicht ist nicht der Ort, wo die Schönheit gepflegt wird (...) Das Gedicht ist nicht der Ort wo das Sterben begünstigt/wo der Hunger gestillt, wo die Hoffnung verklärt wird".⁶⁹ Finalmente, en su discurso de agradecimiento por el premio de literatura de la ciudad de Bremen, en 1981, Meckel volvió a denunciar, esta vez en forma de ensayo, la cuantificación de la vida que había tematizado en el ciclo lírico *Wen es angeht*.

Llego a una suerte de conclusión: el tema ecológico se ha instalado como tema central de los años que nos toca vivir, es el tema que desvela a los escritores y poetas, a los Böll y a los Sábato de nuestro tiempo, a Siegfried Lenz, quien, en una entrevista publicada por el diario *La Nación*, ha puntualizado: "Muy poco puede la literatura (...) Tampoco evitó que (...) debamos soportar, indefensos, cómo nuestro planeta se destruye. Sin embargo, a pesar de ello, no es del todo ineficaz (...) tiene la facultad de cambiar nuestra relación con el mundo. La literatura actúa al comprometer, esclarecer, formar conciencia (...) nos obliga a vivir alerta..."⁷⁰ Pero: el tema de nuestro tiempo *no solo* está presente en las *letras* de hoy, sin distinción de latitudes o países, una confirmación más de la imposibilidad de sustraerse a una literatura verdaderamente universal y planetaria, aun a riesgo de perder con ello la precisión filológica que reclamaban nuestros mayores, ante la insoslayable prioridad de lo temático-global. Agreguemos, para terminar, que el tema ecológico es *también* el eje de una *crítica literaria* interdisciplinaria que debe ser enfrentada por los que nos dedicamos al estudio universitario de las letras. Doy fe de que se trata de una crítica escrita con la sangre del

corazón, una crítica existencial que despierta los demonios de todo lo que un observador sensible de mi edad vivió y sufrió desde una niñez apenas consciente de la hecatombe atómica de 1945 hasta las últimas y cotidianas noticias en los medios de información. Pero, ¿acaso tenemos el derecho de cerrar los ojos y la mente? ¿Acaso no estamos ya en el umbral del siglo XXI, que Ernst Ulrich von Weizsäcker ha definido en enero de 1994 como el siglo del medio ambiente, "das Jahrhundert der Umwelt"?⁷¹.

10. Konrad Lorenz. *Die acht Todsünden der zivilisierten Menschheit* (Los ocho pecados capitales de la humanidad civilizada). Ed. por J. Fest y W. J. Siedler. Munich, R. Pieper und Co., 1973.
11. Erich Fromm. *Tener o ser*. Traducción de Carlos Valdés. 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1981; p. 157. La edición original inglesa es de 1976. Cf. R. Funk. *Fromm. Vida y obra*. Buenos Aires, Paidós, 1987.
12. Peter Handke. *Als das Wünschen noch geholfen hat*. Frankfurt, Suhrkamp, 1974. En castellano: *Cuando desear todavía era útil*. Traducción de V. Oller. Barcelona, Tusquets, 1978.
13. *Ibid.*; pp. 31-32.
14. *Ibid.*; pp. 35-36.
15. Ernesto Sábato. *Apologías y rechazos*. Barcelona, Seix Barral, 1980; p. 141.
16. A. Brailovsky y Dina Foguelman. *Memoria verde. Historia ecológica de la Argentina*. Buenos Aires, 1991.
17. F.-J. Brüggemeier y Th. Rommelspacher (ed.). *Besiegte Natur. Geschichte der Umwelt im 19. und 20. Jahrhundert*. Munich, C. H. Beck, 1989.
18. Peter Mayer-Tasch. "In schwarzen Spiegeln Regenbögen. Die ökologische Krise in Prosa" (Arco iris en espejos negros. La crisis ecológica en la prosa). *Universitas*, Stuttgart, 496 (Sept. 1987); pp. 932-946.
19. U. Ott, Prólogo a: *Literatur im Industriezeitalter* (Literatura en la edad industrial). "Marbacher Kataloge", 42/2, 1987.
20. R. Schopflocher. "Conversación con Siegfried Lenz". *La Nación*. Buenos Aires, (12.2.1989), 4 sección; p. 3.
21. P. Deshusses. "Así habla Jünger". *Clarín*. Buenos Aires (3. 3. 1994), Supl. "Cultura y Nación"; pp. 6-7.

22. H. Detering. "Die ökologische Nemesis. Zu Carl von Linnés *Iter Dalecarlicum*". *Deutsche Vierteljahresschrift...*, 4 (1991), 593-608.

23. *Ibid.*; p. 606. Traducción: "los pasajes acerca de Falun describen un estado de desequilibrio ecológico, que atenta contra el orden natural. Debe ser modificado o cobrará su venganza".

24. A. von Bormann (ed.). *Die Erde will ein freies Geleit. Deutsche Naturlyrik aus sechs Jahrhunderten* (La Tierra quiere vía libre. Lírica alemana de la naturaleza de seis siglos). Frankfurt a. M, Insel Verlag, 1984.

25. *Ibid.*; p. 409. Traducción: "...pero la naturaleza/me pareció devastada, y surgió la imagen/de una tierra gastada, quemada..."

26. *Ibid.*; p. 414. Traducción: "... las aguas servidas enturbian la corriente/y peces y cangrejos sucumben/Ya regula el bello curso/de los arroyos una medida ajena a la tierra..."

27. *Ibid.*; p. 415. Traducción: "Qué generación somos/El mar encontramos incógnito/Recién en nuestro tiempo/Debimos temer/comer los pescados".

28. Traducción: "Las mujeres encuentran en las costas españolas/Cuando salen de bañarse entre las peñas/A menudo negro aceite en los brazos y los pechos/Ultimos resabios de barcos hundidos".

29. Traducción: "Pero las ciudades sólo quieren lo Suyo/y se llevan todo por delante./Como madera hueca quiebran a los animales/y consumen muchos pueblos en su fuego..."

30. Traducción: "...Pues Señor, las grandes ciudades/están perdidas y disueltas;... Allí viven hombres, viven mal y apesadumbrados,/en hondas habitaciones, con gesto angustiado, /más asustados que un rebaño novato; /y afuera vela y respira tu tierra, /pero ellos existen sin saberlo ya./Allí crecen niños junto a ventanales/que están siempre bajo la misma sombra/y no saben que afuera llaman flores/a un día lleno de espacio, felicidad y viento,/y siendo niños, están tristes."

31. Traducción: "Y sus habitantes sirven a las culturas/y se alejan de equilibrio y mesura/y llaman progreso a las huellas del espanto..."

32. Hermann Hesse. *Im Garten*. Epílogo de Volker Michels. Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1992.

33. Cf. Helmut Kreuzer. *Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte der achtziger und frühen neunziger Jahre in Deutschland* (Pluralismo y postmodernismo. Sobre la historia de la literatura y la cultura de los años ochenta y tempranos años noventa en Alemania). 3 ed. Frankfurt a. M., Peter Lang, 1994; cap. "Katastrophenliteratur" (Literatura de catástrofe).

34. Cf. Nicolás J. Dornheim. "Teatro alemán contemporáneo. El hombre de ciencia en Brecht, Kipphardt y Dürrenmatt". *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, 11 (1972), 131-145.

35. F. Parra. *Diccionario de ecología, ecologismo y medio ambiente*. Madrid, Alianza, 1984.

36. J. Peñuelas. *De la Biósfera a la Antropósfera. Una introducción a la Ecología*. Barcelona, Barcanova, 1988.

37. Cf. nota 16.

38. A. E. Brailovsky. *Esta, nuestra única Tierra. Introducción a la Ecología y Medio Ambiente*. Buenos Aires, Larousse Argentina, 1992.

39. Susana Mammini. "Gufa para temas ecológicos". *Página 12*, Buenos Aires, Suplemento, s. f. (1992).

40. Antonio Di Benedetto. *El silenciero*. Buenos Aires, Troquel, 1964. Versión alemana: *Stille*. Traducción de Curt Meyer-Clason. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1968.

41. Th. Berland. *The Fight for Quiet*. Versión castellana: *Ecología y ruido*. Buenos Aires, Marymar, 1973.

42. R. Bradbury. "El asesino". En: *Las doradas manzanas del sol*. Traducción de F. Abelenda. Buenos Aires, Minotauro, 1962, 69-78.

43. Cf. nota 15.

44. E. Sábato. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires, Emecé, 1951.

45. Orlando Barone. "Un infierno que siempre conduce a la esperanza". (Entrevista con Ernesto Sábato). *La Gaceta*, Tucumán (18.4.1993), Sec. 2; p. 5.

46. E. Sábato. *Hombres y engranajes*; p. 54.

47. Videocasete vendido con la edición extra N° 14 de la revista *Noticias*, Buenos Aires (mayo 1994). En la revista - no paginada - de la edición extra se lee además bajo el subtítulo "El reportaje": "Esta civilización" - dice Sábato - "condena a muerte todo lo que es vida, mediante el ruido, el desastre ecológico, el agujero en la capa de ozono, la radiactividad en los mares y en escondidos basureros atómicos. Si se sigue así, es probable que queden pocas décadas de vida".

48. R. Grimm y J. Hermand (ed.), *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur* (Naturaleza y naturalidad. Etapas de lo verde en la literatura alemana). Königstein, Athenäum, 1981.

48. *Ibid.* "Prefacio".

50. *Ibid.*; 168-195. Traducción del título: "Gris suciedad cotidiana y lírica verde. Sobre la lírica de la naturaleza en la República Federal de Alemania".

51. A. von Bormann (ed.). *Die Erde will ein freies Geleit. Deutsche Naturlyrik aus sechs Jahrhunderten*. Se trata de la obra citada en forma completa en la nota 24. Debo este y otros datos bibliográficos sobre ecología literaria en la germanística a la gentileza del profesor Egon Schwarz, St. Louis, Estados Unidos.

52. J. Hermand y H. Müller (ed.). *Öko-Kunst? Zur Ästhetik des Grünen*. Hamburg, Argument Verlag, 1989. (Arte ecológico? Sobre la estética de lo verde).

53. R. Grimm y J. Hermand (ed.). *From the Greeks to the Greens. Images of the Simple Life*. (Desde los griegos hasta los verdes. Imágenes de vida sencilla). Número especial de la revista *Monatshefte* (1990).

54. Z. Konstantinović. *Vergleichende Literaturwissenschaft*. Berna, Peter Lang, 1988; p. 94.

55. Henry H. H. Remak. "The Renaissance of Comparative Literature in Italy". *Yearbook of Comparative and General Literature*. Bloomington, 37 (1988); 158-160.

56. Armando Gnisci (ed.). *Lettere ed Ecologia*. Roma, Carucci, 1990.

57. D. Dabbene. "Sentieri ecologici nel bosco della letteratura". En: A. Gnisci (ed.). *Lettere ed Ecologia*; 161-169.

58. Cf. nota 18. Traducción: "todas las desertificaciones y destrucciones registradas literariamente".

59. Christa Wolf. *Störfall. Nachrichten eines Tages*. (Accidente nuclear. Noticias de un día.) Frankfurt a. M., Luchterhand, 1988.

60. J. Stescherback (grafía alemana). *Tschernobyl. Dokumentarische Erzählung*. (Chernobyl. Relato documental) Traducción de W. Köppe y W. Plackmeyer. Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1991.

61. C. Wolf. *Op. cit.*; pp. 62-63. Traducción: "Una nube invisible de una sustancia totalmente diferente se había encargado de atraer nuestros sentimientos, sentimientos totalmente distintos. Y ella ha relegado la nube blanca de la poesía al archivo. Ella ha roto, de un día para otro, este y casi cualquier otro encanto."

62. Texto citado en: R. Metzler. "Dichter fürs All gesucht" (Poetas buscados para el espacio interplanetario). Diario *Süddeutsche Zeitung*, Munich, s. f.

63. Citado en: R. Buechler y otros. "Grauer Alltagsschmutz und grüne Lyrik. Zur Naturlyrik in der BRD" (Gris suciedad cotidiana y lírica verde. Sobre la lírica de la naturaleza en la República Federal de Alemania). En: R. Grimm y J. Hermand. *Natur und Natürlichkeit...* (Cf. nota 48); p. 193. Traducción: "Nubes

radiactivas, invisibles/que devastan el país/muertes radiactivas, nucleares,/hay que defenderse..."

64. C. Meckel. *Hundert Gedichte*. Selección de Harald Weinrich. Munich, Carl Hanser, 1988.

65. C. Meckel. *Wen es angeht*. Düsseldorf, Eremitenpresse, 1974.

66. W. Segebrecht. "Vom Sterben der Bäume. Zu Christoph Meckels Gedicht 'Andere Erde' " (Acerca del morir de los árboles. Sobre la poesía de C. Meckel 'Otra tierra'). En: *Gedichte und Interpretationen*. Stuttgart, Reclam, 1982, vol. 6; 342-350.

67. Traducción mía: "Cuando los árboles estén numerados y el follaje/sea llevado hoja por hoja a las oficinas/sabremos recién lo que vale la Tierra./Sumergirse en ríos plenos de agua/cosechar cerezas en una mañana de junio/será un privilegio, no para muchos./Recordaremos el mundo agotado/con gusto, cuando el tiempo se mezclaba/con monstruos y ángeles, cuando el cielo/era un escape libre para el humo/y aves en bandadas sobrevolaban la autopista/ (estábamos en el jardín, y nuestras conversaciones/retenían el tiempo, el morir de los árboles/fugaces leyendas de la ortiga.)/Cállate. Otra tierra, otro hogar./(Un ala de azor en el armario. Una hoja. Un agua.)"

68. H. M. Enzensberger. "das ende der eulen" (El fin de las lechuzas). En: A. von Bormann (ed.), *op. cit.*; p. 422. Traducción: "...aparecen en pantallas de radar, analizadas por última vez/sobre mesas, por antenas/tocadas mortalmente..."

69. C. Meckel. "Rede vom Gedicht". En: *Hundert Gedichte* (cf. nota 64); p. 67. Traducción: "El poema no es el lugar, donde se cuida, la belleza (...) El poema no es el lugar, donde el morir sea suavizado/donde el hambre sea satisfecho, donde la esperanza sea sublimada".

70. Cf. nota 20.

71. Ernst U. von Weizsäcker. "Wohlstand im Jahrhundert der Umwelt" (Bienestar en el siglo del medio ambiente). *Universitas*, 571 (Januar 1994), 1-11.

**LA ELABORACION LITERARIA DEL VIAJE A
"TIERRA ADENTRO": UNA EXCURSION A LOS INDIOS
RANQUELES, DE LUCIO V. MANSILLA**

Mabel Susana Agresti

Mansilla puede considerarse una figura de transición: entre el rosismo y el proceso de organización nacional; entre el ejército de orientación napoleónica y el modelo prusiano de orden y disciplina que pondrá en marcha Roca y cuyo mayor éxito será la campaña al desierto de 1879; entre un sistema de conocimiento social a medio camino entre la intuición y los primeros esbozos del positivismo, y el darwinismo social; entre el sistema paternalista de origen rural y la organización del poder urbano en base al esquema de los tres poderes¹.

Como el autor, su obra más importante se ubica entre dos mundos: el campo y la ciudad, la barbarie y la civilización, el indio y el blanco aunque -al igual que en el *Facundo* de Sarmiento- los términos de la dicotomía no permanecen fijos como tales y son muchas las ocasiones en que "los extremos se tocan"².

Considerado un "texto híbrido" (ni novela, ni relato de viajes, ni volumen de memorias, ni texto autobiográfico "aunque participe, en mayor o menor medida, de cada uno de estos géneros"³) *Una excursión a los indios ranqueles* justifica, más que ninguna otra lectura, la imagológica propia de la literatura de viajes en tanto "(...) relata una

compleja experiencia de acercamiento a un mundo diferente, combinada con la crítica de los propios mecanismos culturales y el autodescubrimiento"⁴.

Como relato de viajes, *Una excursión a los indios ranqueles* es, además, un claro ejemplo de tematización del problema de la *frontera interior* que "(...) abarcaba una franja de alrededor de dos o tres días de travesía hasta encontrar tolderías indias, a partir de una línea de fortines que fue variando según los vaivenes de la 'Conquista del Desierto' (...) "⁵, integra el Ciclo de la literatura de frontera ya que toma como referente de la elaboración literaria "(...) un problema histórico, económico y social que durante los 50 años que van de 1830 a 1880 se agudizó extraordinariamente"⁶ y, al sumarse a los textos en los que aparece el problema del indio en la frontera sur, ejemplifica un momento en la evolución de la toma de conciencia territorial por parte de nuestros escritores⁷.

El viaje: circunstancias que lo originan

A fines de 1868, el coronel Lucio Victorio Mansilla fue destinado a la frontera sur de Córdoba con asiento en Río Cuarto, bajo las órdenes del general Arredondo. En 1869, "se ordenó el avance de la frontera de Córdoba al Río 5^o"⁸, movimiento que Mansilla -con la ayuda del coronel ingeniero Juan F. Czetz a quien se confió la dirección técnica de la maniobra- ejecutó con diligencia. Quedó constituida así-"(...) una nueva frontera desde La Amarga (desagües del Río V) hasta el Fuerte Coronel Gainza, la Frontera Sudeste de Córdoba, y Mansilla quedaba a cargo de ella y de la Frontera Sur (desde el Fuerte 3 de febrero hasta La Amarga)"⁹.

Siendo Comandante en Jefe de las fronteras sur y sudeste de Córdoba, Mansilla celebró a fines de 1869 (y sin intervención de su Gobierno) un tratado de paz con los indios al que Sarmiento (entonces presidente) hizo algunas observaciones antes de firmarlo, observaciones que fueron aceptadas por los ranqueles. No obstante ello, "Mansilla creyó conveniente ir en misión conciliadora, para ratificar así las buenas intenciones de su Gobierno"¹⁰; con la autorización del general Arredondo

se dirige, pues, a las tolderías indígenas situadas en Leubucó (actual territorio de La Pampa). La expedición duró dieciocho días y tuvo lugar entre el 30 de marzo y el 17 de abril de 1870.

Al día siguiente de su regreso del desierto, desde Villa Mercedes, Mansilla envió al Comandante General de las fronteras de Córdoba, San Luis y Mendoza (el general Arredondo) la relación militar de la expedición (titulada *Excursión a los indios. Cuadro completo del estado de los Toldos*), que se publicó el 11 de mayo en el diario *La Tribuna* de Buenos Aires.

El documento contiene -como ha señalado Julio Caillet Bois- "el relato sumario de la expedición, que después amplificaría en su famoso libro, y la enumeración de los resultados obtenidos en la embajada. Se trata de un parte militar, con todas las garantías de certidumbre, y refleja la impresión inmediata de los hechos y las conclusiones fundamentales que el problema de los indios visto de cerca había sugerido a Mansilla"¹¹.

Desde el punto de vista literario y en tanto "(...) nos ofrece la armazón de hechos y de opiniones esenciales sobre los cuales se compondría el libro"¹², el parte militar puede ser considerado el hipotexto de *Una excursión a los indios ranqueles*.

Del parte militar a la obra literaria

Las diferencias básicas de información entre el parte militar y su hipertexto (fecha de partida y duración del viaje; desarrollo de la expedición; comitiva; precisiones sobre número de tribus, indios y cautivos o extensión de las tierras ranquelinas) ya han sido señaladas por Caillet-Bois, que sintetiza así sus observaciones: "En resumen, el parte comprueba la verdad esencial del relato y la constante imprecisión en los detalles por una parte, y por la otra, añade algunas notas complementarias"¹³. Desde el punto de vista literario, creo que la valoración de *Una excursión a los indios ranqueles* como relato de viajes estética e ideológicamente logrado se basa en la técnica de la *amplificación* ya señalada por el crítico¹⁴.

En efecto, los ochenta párrafos del informe (que no excede las dos páginas) se transforman en sesenta y ocho cartas y un epílogo.

Sesenta y seis de ellas fueron publicadas en el diario *La Tribuna* entre el 20 de mayo y el 7 de setiembre de 1870; las dos restantes (inéditas), el epílogo y un mapa del trayecto recorrido por Mansilla en la expedición y en sus reconocimientos anteriores aparecieron cuando se completó -a fines de 1870- la edición de la obra en dos volúmenes¹⁵.

Las digresiones, los relatos intercalados y las descripciones (que apelan a lo retórico, lo realista-costumbrista, lo romántico e incluso a la efusión lírica) son los principales recursos del escritor viajero para proporcionarnos -desde una mirada que selecciona y compara- una acabada imagen de los otros (indios principalmente pero también gauchos, soldados, chinas, etc.) que es también elaboración reflexiva de la propia imagen.

Los atributos del viajero y las denominaciones del viaje; el lugar de destino y el medio de transporte

Ficcionalizado como *tourist*¹⁶, *simple cronista* (XXIX, p. 272) o *embajador* (XXXVIII, p. 357), el viajero insiste en la veracidad de su relato (Cf. VI, pp. 71-72, por ejemplo), se ajusta a un plan (Cf. IX, p. 91; XV, p. 153 o XXV, p. 242) y destaca, entre todas sus cualidades, la capacidad de observación y la memoria casi topográfica (XII, p. 120). El hábito de los viajes y el conocimiento del mundo, por su parte, facilitan la confrontación que llevará a cabo en esta *correría* aleccionadora (LV, p. 523) a la que también califica de *peregrinación* o *azarosa cruzada* (XXVIII, p. 262). *Correría*, *peregrinación*, *cruzada*, *excursión a Leubucó*, *centro de las tolderías ranquelinas* y por lo tanto sinónimo de *Tierra Adentro* (I, pp. 32 y 35), *recinto vedado* (XX, p. 195), *morada de Mariano Rosas* (XX, p. 196) o *toldo del Sr. General D. Mariano Rosas* (XXXII, p. 216). Obviamente, el único medio de transporte adecuado es el caballo. Mansilla (que ha recorrido "(...) cuatro partes del mundo, en buque de vela, en vapor, en ferrocarril, en carreta, a caballo, a pie, en coche, en palanquín, en elefante, en camello, en globo, en burro, en silla de manos, en lomo de mula y de hombre" (LXVII, p. 618)) siente una particular atracción por los caballos de la pampa; así lo sugiere la imagen

que románticamente los muestra en la carta XV " (...) flotando al viento sus largas crines y corriendo impetuosos" (p. 146).

Los objetivos del viaje

La digresión es el modo discursivo apropiado para el viajero que se ha autodefinido en primer lugar como *tourist* y que, por eso, ironiza sobre los motivos de los viajes:

Se viaja por gastar el dinero, adquirir un porte y un aire *chic*, comer y beber bien.

Se viaja por lucir la mujer propia, y a veces la ajena.

Se viaja por instruirse.

Se viaja por hacerse notable.

Se viaja por economía.

Se viaja por huir de los acreedores.

Se viaja por olvidar.

Se viaja por no saber qué hacer (VIII, p. 92).

Frente a la banalización buscada, se prestigian por contraste los motivos profundos del viaje de Mansilla a Tierra Adentro y que podrían clasificarse en personales, militares y "misionales".

Motor de los primeros, la *curiositas* conduce a los segundos que, a su vez, la movilizan remitiéndose ambos a los terceros. En la carta XXXVIII, Mansilla declara el propósito inmediato y militar de su viaje a Tierra Adentro:

Mi viaje tenía por objeto orillar ciertas dificultades que surgían de la forma en que había sido aceptado [el tratado de paz] (p. 355. El agregado es mío).

En la carta I, las motivaciones personales se suman a las militares:

Aprobado el tratado en esa forma, surgieron ciertas dificultades relativas a su ejecución inmediata.

Esta circunstancia por un lado, por otro cierta inclinación a las correrías azarosas y lejanas; el deseo de ver con mis propios ojos ese mundo que llaman Tierra Adentro para estudiar sus usos y costumbres, sus necesidades, sus ideas, su religión, su lengua, e inspeccionar yo mismo el terreno por donde alguna vez quizá tendrán que marchar las fuerzas que están bajo mis órdenes¹⁷ -he aquí lo que me decidió no ha mucho y contra el torrente de algunos hombres que se decían conocedores de los indios, a penetrar hasta sus tolderías (...) (p. 32).

Pero el viaje de Mansilla (y la escritura del relato) tienen lugar "en medio del debate de las soluciones al 'problema indio' que reconoce alrededor de 1870 tres salidas posibles: el genocidio, la aculturación y el establecimiento claro de la frontera"¹⁷. Frente a ellas, Mansilla tiene una postura tomada: la conveniencia de la asimilación de los indios. Desde esta perspectiva, el viaje y su escritura son sentidos como el cumplimiento de una misión que supone acortar las distancias entre la civilización y la barbarie, por un lado, y por otro "prestigiar a la religión entre los infieles" (XL, p. 373). En la carta XX, el sentido misional adquiere matices de utopía que no son ajenos al sueño del *Lucius Victorius Imperator* de la carta XXXII¹⁸:

Los ecos de la civilización van a resonar pacíficamente por primera vez, donde jamás asentara su planta un hombre del coturno mío.

Grandes y generosos pensamientos me traen; nobles y elevadas ideas me dominan; mi misión es digna de un soldado, de un hombre, de un cristiano -me decía; y veía ya la hora en que reducidos y cristianizados aquellos bárbaros, utilizados sus brazos para el trabajo,

rendían pleito homenaje a la civilización por el esfuerzo del más humilde de sus servidores" (p. 195).

El destinatario/los destinatarios de las cartas

Es sabido que las cartas tienen un destinatario explícito al que el autor apela permanentemente: Santiago Arcos (hijo), "quien se encontraba en ese momento en España. Había compartido viajes por Europa con Mansilla y fue autor, además, de un opúsculo, *Cuestiones de indios*, publicado en 1860, donde propugnaba que los indios fueran llevados por la fuerza más allá del Río Negro"¹⁹. De alguna manera, *Una excursión a los indios ranqueles* es la defensa del indio frente a una acción militar contra ellos.

Pero, además, a este único destinatario explícito del relato hasta la carta VII se suma el lector plural e innominado al que se incorpora a partir de la conclusión de la historia del cabo Gómez²⁰. Esta "ampliación" de destinatarios tiene para mí varias razones: por un lado, destaca el interés que seguramente despertara en los lectores de *La Tribuna* el relato intercalado (lo que dio pie a la incorporación de muchos otros); por otro, indica el interés de Mansilla en hacer conocer sus ideas sobre el problema de las fronteras (y del país en general) tanto a los blancos como a los indios porque "También ellos reciben y leen *La Tribuna*" (X, p. 107).

Las fronteras en el texto

Todo relato de viajes supone la existencia de fronteras. En el caso de *Una excursión a los indios ranqueles*, el título mismo sugiere la ficcionalización de las fronteras geográfica, militar y particularmente lingüística.

Aludida por el sustantivo *raya* (LI, p. 474), la *frontera geográfica* se textualiza a través de los posesivos que adjetivan la palabra tierra. Así, en la carta XVI es el mismo escritor el que la marca; ante las dilaciones del cacique Ramón para el primer encuentro, dice a Bustos (su lenguaraz):

-Amigo; ya me estoy cansando de que jueguen conmigo. Si sigue esta farsa mando al diablo a todos y me vuelvo a *mi tierra* (p. 159. El realzado es mío).

Frente a la insistencia con que el capitanejo Caniupán le pide un caballo gordo para comer, relata:

Insistió chocándome, y le contesté que dónde había visto que un hombre gaucho diera sus caballos; que los necesitaba para volverme a *mi tierra*, que si se creía que me iba a quedar toda la vida en *la suya* (p. 163. Los realzados son míos).

En la carta XXXIII, el límite lo marcan las referencias a Mariano Rosas quien -liberado de su cautiverio en Santos Lugares- "(...) juró no moverse jamás de *su tierra* (p. 313. El realzado es mío).

Con la expresión "frontera militar" me refiero a la separación territorial impuesta por las armas. *Una excursión...* es un texto escrito antes y después de expediciones militares contra los indios. Sin embargo, la calidad de *aliado* suyo que Mansilla reconoce a Bustos remite de alguna manera a la lucha permanente entre ambos bandos (Cf. XVI, p. 154).

La *frontera lingüística*, por último, es una de las más visibles en el texto. Los distintos lenguaraces que se presentan, así como también la transcripción -en cursiva- de voces araucanas y su correspondiente traducción indican, al mismo tiempo, la existencia y la flexibilización de la frontera lingüística; dos ejemplos llamativos de asimilación lo constituyen el uso de la palabra *razones* (en el sentido de explicaciones) por parte de Mansilla (Cf., entre otros muchos casos: XLIV, p. 410 y XLVII, p. 442) y el de *acopiar* en boca de Mariano Rosas (Cf. LIV, p. 506).

Los relatos intercalados

Exponentes de la capacidad narrativa de Mansilla, los relatos intercalados jalonan el texto; en forma de anécdotas, casos o sucedidos con pretensión de verdaderos y cuentos más o menos verosímiles lo amenizan y juegan con la expectativa del lector/oyente al desarrollarse con frecuencia en más de una carta. Todos ellos tienen el sabor de lo costumbrista y recrean la situación de oralidad con el fogón como marco; son contados por el propio Mansilla o puestos en boca de otro, a veces de sus protagonistas; los hay con "algo de fantástico y maravilloso" (IV, p. 58) -el cuento del cabo Gómez, cartas V, VI, VII y VIII-, de tema amoroso (el caso del soldado Antonio -carta XIII- o la historia de Crisóstomo -carta XVIII-), de amor filial (la historia de Miguelito -cartas XXVIII, XXIX y XXX-) de "gauchos malos" transformados por la confianza de un superior (la historia de Rufino Pereira -carta XXXVII-), de momoneros refugiados entre los indios (Camargo -carta XXXIX-), de cautivos (el Dr. Macías -carta LI-) y cautivas (Petrona Jofré y doña Fermina Zárate -carta LXV-).

Las descripciones

Uno de los aspectos más atractivos de *Una excursión a los indios ranqueles* es la variedad y oportunidad de las descripciones. Ellas contribuyen a incorporar territorios desconocidos a la conciencia de los lectores, desmitifican parajes descritos en la literatura sin haber sido vistos y los "reinsertan" con detalles nacidos de la observación directa y el empleo de recursos propios del realismo literario, traducen la relación romántica del hombre con la naturaleza y hasta posibilitan la efusión lírica.

Una descripción -la de la Laguna La Verde- determina la estructura circular del viaje a Leubucó (especie de viaje dentro del viaje). En la carta XV, el paraje es apenas nombrado y lo descriptivo se limita a la profundidad de las aguas:

Después que me bañé, que comieron, descansaron y se refrescaron las cabalgaduras en las profundas aguas de *La Verde*, mandé ensillar, y continuó la marcha" (p. 144).

En la carta LXVIII, el rasgo característico del lugar es retomado para completarlo con la referencia a la vegetación cuya abundancia remarcan sucesivas enumeraciones:

El lector conoce ya la Verde, en cuya hoya profunda y circular mana fresca, abundante y límpida el agua dulce, y donde todos los que entran o salen, por los caminos del Cuero y del Bagual se detienen para abreviar sus cabalgaduras y guarecerse durante algunas horas bajo el tupido ramaje de los algarrobos, o de los chañares y espinillos, que hermocean el plano inclinado que en abruptas caídas conduce hasta el borde de la laguna, cubierto de verdes juncos, de amarillentas espadañas y filosas totoras de semicilíndricas hojas, entre las cuales los sapos y las ranas celebran escondidos, en eterno y monótono coro, la paz inalterable de aquellas regiones solitarias y calladas... (pp. 627-628).

Descripciones como ésta, surgidas de la observación directa, permiten distinguir la pampa ideal de ombúes y cardales (Cfr. XI, p. III) de la pampa real:

Leguas y leguas de árboles secos, abrasados por la quemazón; de cenizas que envueltas en la arena, se alzan al menor soplo de viento; cielo y tierra; he ahí el espectáculo (XII, p. 120).

En esta línea de descripción realista, cabe destacar el notable dinamismo en la pintura de una nube de arena (Cf. XXII; pp. 208-209) o la síntesis de la metáfora de definición que presenta la caída del rayo:

En ese momento se oyó un cañonazo.
Era una descarga eléctrica, un trueno seco.
El fenómeno es frecuente en la Pampa (XLVI,
p. 438).

A la intención realista obedecen también las descripciones que parecen dibujar un croquis imaginario y que, entre muchos otros, ejemplifica el siguiente párrafo:

Saliendo de Leubucó, rumbo al sud, se entra en un arenal pesado, se cruzan algunos pequeños médanos y a poco andar se entra en el monte. A la salida de éste se encuentra la primera aguada, una lagunita con jagüeles, bordada de espadañas y de riente vegetación en sus orillas. El terreno es bajo y húmedo (XLII, p. 392).

Descripciones retóricas y convencionales que no escapan al lugar común ("(...) las estrellas tachonaban el firmamento, anunciando ya su trémula luz la proximidad del *rey del día*" -XVII, p. 165-) alternan con momentos de verdadero lirismo. Así, en la carta XLVIII la fusión yomundo ante la aparición de la luna traspone metafóricamente el anhelado encuentro entre la civilización y la barbarie:

La luna rompía en ese momento un negro celaje, y eclipsando la luz de las últimas brasas del fogón, iluminaba con sus tímidos fulgores aquella escena silenciosa, en que la civilización y la barbarie se confundían, durmiendo en paz al lado del hediondo y desmantelado toldo del cacique Baigorrita, todos los que me acompañaban, oficiales, frailes y soldados (p. 453).

Sugestivamente, la última descripción de Tierra Adentro (también la salida de la luna) construye líricamente la imagen de un cielo invertido y orienta la reflexión del lector hacia la posibilidad de un acercamiento entre el aquí y el allá:

(...) la luna, rompiendo al fin los celajes que se oponían a que brillara con todo su esplendor, derramó su luz sobre la blanca sabana de un vasto salitral, de cuya superficie refulgente y plateada se alzaron innumerables luces, como si la tierra estuviera sembrada de brillantes y zafiros.

Era un espectáculo hermosísimo; la luna, las estrellas y hasta las mismas opacas nubes, se retrataban en aquel espejo inmóvil, haciendo el efecto de un cielo al revés (LXVIII, pp. 637-638).

Las digresiones

Consciente del uso y abuso de este rasgo discursivo (Cf. I, p. 31; XXI, p. 205; XXX, p. 281), Mansilla se vale de él para introducir en el texto una serie de reflexiones de variado carácter (sociológico, histórico, político, filosófico). La mayor parte de ellas apunta a avalar su postura frente al problema del indio: la posibilidad de la asimilación en el encuentro de extremos que frecuentemente se confunden y, al hacerlo, atenúan la rigidez de la falsa dicotomía civilización/ barbarie; ciudad/campo; blanco/indio, gaucho.

Matizando las referencias a la realidad político-social, otro grupo de digresiones desarrolla temas menos contingentes; entre ellos, se destacan la referencia casi lírica a la fugacidad de la vida (Cf. XLIV, pp. 406-407) y el respeto debido a los ancianos (LI, pp. 475-480).

Conclusiones

Discutido y discutible como la mayor parte de los textos fundantes de nuestra literatura del siglo XIX, *Una excursión a los indios*

ranqueles es un gesto de encuentro con el otro en la voluntad de incorporar hombres y tierras de aquel espacio vacío que fue el desierto al sur del río Negro. El gesto se dibuja en la escritura del relato de viajes y permanece como testimonio de un momento de la historia nacional inmediatamente anterior a la campaña de Roca y el exterminio del indio. Por eso ha dicho con razón Marcos Mayer que "(...) En cierto sentido, *Una excursión...* es el canto de cisne de una cultura escrito desde otra cultura"²¹.

Notas

1. Marcos Mayer. "Introducción" a: Lucio V. Mansilla. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1993 [c. 1940], 9-24; p. 10.
2. Cf., por ejemplo, carta XXI (p. 205 de la edición arriba citada). Esta expresión se repite con frecuencia a propósito de lo que he llamado digresiones sociológicas, históricas o políticas.
3. Marcos Mayer. "Introducción" ...; p. 16.
4. *Ibidem*; pp. 9-10.
5. Lila Bujaldón de Esteves. "La frontera interior como tema central de la literatura argentina". *Boletín de Literatura Comparada*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Año XVI-XVIII (1991-1993), 55-66; p. 56.
6. *Ibidem*; p. 60.
7. Cf. Elena Duplancic de Elgueta. "Fronteras argentinas. Definición del territorio nacional a través de la literatura de viajes". *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*. Jorge A. Dubatti (editor). Buenos Aires, Biblos, c. 1992, 109-115; p. 111.
8. *Memoria del Ministerio de Guerra*. Buenos Aires, 1868, XIX.
Citado por Julio Caillet-Bois en su "Nuevos documentos sobre 'Una excursión a los indios ranqueles'". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, T. XVI, N° 58, (enero-marzo de 1947), 115-134; p. 117.
9. Julio Caillet-Bois. *Ibidem*; p. 119.
10. *Ibidem*. p. 124.
11. Julio Caillet-Bois. "La relación militar de 'Una excursión a los indios ranqueles'". *Logos; Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad de Buenos Aires, Año V, N° 8, (1946), 144-152; p. 144.
En las páginas 147 a 152 se reproduce el parte militar.

12. *Ibidem*.

13. *Ibidem*; p. 146.

14. Cf. nota 11.

15. Cf. al respecto la "NOTA A LA PRESENTE EDICION" incluida en la página XXXV del prólogo de Julio Caillet-Bois a su edición de *Una excursión a los indios ranqueles* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1960 [1ª edición: 1947]).

Esta nota incluye el detalle de la publicación de las cartas en el diario *La Tribuna* de Buenos Aires, así como también referencias precisas a las tres ediciones que se hicieron en vida del autor.

16. Lucio V. Mansilla. *Una excursión a los indios ranqueles*. Introducción de Marcos Mayer. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1953 (c. 1940). 2 tomos. Carta I, p. 29. En adelante, citaré por esta edición indicando el número de carta en romanos.

17. Marcos Mayer. "Introducción" ...; p. 11.

18. Cf. pp. 298-300.

19. Marcos Mayer. Nota 1 a la edición citada de *Una excursión a los indios ranqueles*; p. 29.

20. "El único mérito que tiene este cuento de fogón, que aquí concluye, es ser cierto (...)

¿Si será verdad que *el público* no se ha dormido leyéndolo?

(...)

¡Buenas noches!, por no decir buenos días, o salud, *lector paciente*"

(VIII, p. 90. El realzado es mío).

21. Marcos Mayer. "Introducción" ...; p. 16.

LOS DOS COMBATES DE DON QUIJOTE

María Banura Badui de Zogbi

En la segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* se encuentran los dos combates que el caballero manchego sostiene con el Caballero de los Espejos y con el Caballero de la Blanca Luna (Cap. XII, XIII, XIV y LXIII). Son dos singulares situaciones en las que don Quijote tendrá diversa suerte y además marcarán con notas muy nítidas el proceso de desmitificación del protagonista.

Es sabido que la fuente de muchas acciones de los protagonistas del *Quijote* es el relato caballeresco. En un enriquecedor diálogo de literaturas, varios pasajes del libro se estructuran, se relatan y se rematan como verdaderos episodios caballerescos, puesto que la parodia constituye el entramado básico.

En el *Quijote* de 1605 ese entramado es más firme, porque el voluntarismo del personaje concreta sus deseos de imitación de sus héroes. Recordamos los episodios en los que se arma caballero, vela las armas, arremete contra “desaforados gigantes”. En el de 1615 el espíritu caballeresco se mantiene en episodios de mucha importancia para la vida presente y futura del protagonista. Ellos son el enfrentamiento con el Caballero de los Espejos, el episodio de la Cueva de Montesinos y la batalla con el Caballero de la Blanca Luna.

Un combate a oscuras

Si buscamos en el libro un episodio anterior que tenga alguna correspondencia con los combates que nos ocupan, no dudamos en

señalar el de los cueros de vino (I, XXXV). El suceso irrumpe violentamente en medio de la lectura que se estaba haciendo de la novela "El Curioso Impertinente". cuando Sancho aparece pidiendo a voces que socorran a su amo "porque anda envuelto en la más reñida y trabada batalla que mis ojos han visto; ¡Vive Dios!, que ha dado una cuchillada al Gigante enemigo de la princesa Micomicona, que le ha tajado la cabeza cercen a cercen, como si fuera un nabo!" (p. 436)¹. Sabremos inmediatamente que don Quijote ha peleado con los cueros de vino que estaban en la habitación de la venta creyendo que eran gigantes. El molde caballeresco se ha cumplido: don Quijote peleó porque creyó que, matando al gigante, defendía a la princesa Micomicona a quien había prometido devolverle su reino. Sancho imagina la cabeza del gigante aún con sus barbas (en los relatos de caballerías la cabeza del enemigo se cortaba y se enviaba al señor). Pero don Quijote ha peleado dormido y la batalla ha sido a oscuras. Don Quijote estaba solo. La batalla ha sido unilateral, sin oponente. Los gigantes fueron producto de la imaginación del caballero. Cuando se conoce la verdad, el recurso del encantamiento tiene la respuesta definitiva, como en muchas otras oportunidades.

El Caballero de los Espejos

El capítulo XII de la segunda parte comienza diciendo "La noche que siguió al día del encuentro con la muerte (...)". El episodio anterior fue el encuentro con la carreta que llevaba a los comediantes vestidos para la representación, y entre ellos iba la Muerte. Este encuentro da pie para el rico diálogo que mantienen don Quijote y Sancho "debajo de unos altos y sombrosos árboles". Es de noche, y en el silencio la conversación se desliza fácilmente hacia la confidencia. Don Quijote reflexiona sobre el arte de la comedia y sobre la comedia de la vida. Queda en evidencia el pensamiento barroco de la vida como sueño y representación. Sancho reconoce que la compañía de don Quijote lo ha hecho más discreto: "Sí, que algo se me ha de pagar de la discreción de vuestra merced -respondió Sancho- que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos " (p. 106). La calidad de su lenguaje lo hace sentirse más cerca de su amo, y más agradecido. Amo

y escudero tienen conciencia de la unidad y de la dualidad, si bien su relación ha tenido diversos matices, porque cada uno ha puesto en ese nosotros lo que es y lo que traía desde antes. En este capítulo se patentiza la relación de amistad a la que han llegado. Sancho la expresa muy bien en su reconocimiento a las enseñanzas recibidas, en la libertad que demuestra con su conducta y, hacia el final del capítulo, en su decisión de seguir siendo un escudero fiel.

La presencia del Caballero de los Espejos se inserta en la narración por medio de sensaciones auditivas percibidas por don Quijote mientras Sancho duerme (recordemos otros episodios que, como en este caso, ingresan en el cuerpo de la narración anunciados por sonidos o voces; es el caso de Dorotea). Don Quijote oye el ruido de las armas de que venía armado el caballero que hasta allí había llegado. Inmediatamente escucha cómo el caballero "templando está un laúd o vigüela". Más adelante el Caballero del Bosque (primer nombre con el que aparece) canta un soneto. A la gradación en el matiz auditivo (ruidos, sonidos, canto de la voz humana) se han sumado señales que indican que éste es un caballero enamorado. "No hay ninguno de los andantes que no lo sea -dijo don Quijote" (pp. 109-110).

Ante esta realidad que lo ha sorprendido, don Quijote entiende que una interesante aventura puede suceder. El narrador no deja ningún aspecto librado al azar: el Caballero del Bosque viene de camino y busca descanso en un bosque, llega de noche, está armado, trae un escudero, es refinado, sabe cantar y su canto expresa su pena de amor por Casildea de Vandalia. La escena se completa con el encuentro de los dos caballeros.

El tema caballeresco se recorta con nitidez. Todos sus elementos han ingresado paulatinamente a la escena para conformar un reducto casi teatral, de connotaciones atemporales. El relato nos ha llevado poco a poco al mundo mítico caballeresco donde ambos caballeros enamorados tienen una misma dolencia y parece que por esto se entenderán toda una vida "como si al romper del día no se hubieran de romper las cabezas" (p. 112), anticipa el narrador.

Por razones estructurales, se refiere primero la conversación de los escuderos. Varias notas de peso se pueden señalar en ese diálogo. El

del Bosque aconseja a Sancho la conveniencia de regresar a su casa. Insiste tres veces en ello. Sancho, aunque oscila entre el querer abandonar todo y el quedarse, finalmente la rechaza. En el entramado de la aventura preparada por Sansón Carrasco, esta insistencia tiene muchísima importancia porque deja ver que el ataque es a dos frentes: uno es convencer a Sancho para que regrese (tal vez sin escudero don Quijote desista de andar buscando aventuras); el otro, es la burla al mismo don Quijote.

Otra nota para destacar es la riqueza del diálogo de los escuderos. En él se hallan datos de la España de la época, del lenguaje, usos y costumbres, además de una profunda cercanía espiritual. Con respecto al valor de los diálogos en la obra dice Avalle Arce: "En realidad, una de las tantas maravillas que encierra el *Quijote* es la perfecta relación entre diálogo y narración inhallable en los anales literarios anteriores. (...) En el *Quijote*, y mucho antes que él, el diálogo es, en su expresión más profunda, forma de conocimiento².

El diálogo de los caballeros está preparado para provocar la batalla. Se desarrolla en el capítulo XIV que se inicia así: "Entre muchas razones que pasaron don Quijote y el Caballero de la Selva, dice la historia que el del Bosque dijo a don Quijote: -Finalmente, señor caballero (...)" (p. 120). Conviene señalar aquí la polionomiasia con la que Cervantes enriquece las connotaciones del texto y la presencia del problema del autor.

En el caso de la polionomiasia, el caballero tiene hasta ahora dos nombres: "del Bosque" y "de la Selva". Más adelante se llamará "de los Espejos". Los tres tienen su soporte en la realidad. El caballero fue descubierto cuando llegó al bosque, realidad que se asoció a la selva, y luego, a la luz del día don Quijote podrá ver que "Sobre las armas traía una sobrevista o casaca, de una tela, al parecer de oro finísimo, sembradas por ellas muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos, que le hacían en grandísima manera galán y vistoso" (p. 126). A partir de esta descripción se llamará el Caballero de los Espejos.

Recordemos la cita: "entre muchas razones, (...) dice la historia". Sin duda el segundo autor ha ejercido su libertad narrativa y ha seleccionado de entre esas "muchas razones" que cuenta Cide Hamete en

la historia, las que ha creído más atinentes al desarrollo de los acontecimientos. Y lo más atinente es el diálogo que llevará a los personajes al enfrentamiento final.

El Caballero del Bosque le hace saber a don Quijote que su dama le ha pedido que "haga confesar a todos los andantes caballeros que por ellas [las provincias de España]³ vagaren que ella sola es la más aventajada en hermosura de cuantas hoy viven, y que yo soy el más valiente y el más bien enamorado caballero del orbe; (...)" (p. 121), y él ha vencido a muchos caballeros entre ellos al más famoso, a don Quijote de la Mancha.

Ante la admiración de don Quijote allí presente, el del Bosque asegura haber vencido a un personaje de ese nombre. Para justificarlo menciona datos de la vida del protagonista que los lectores ya conocen. Se hace evidente el arte de correspondencias que tan bien maneja Cervantes, ajustando con precisión el entramado narrativo para admiración no solo de don Quijote sino de los lectores, ya que tanto en el capítulo II como en éste el que conoce la historia impresa, el libro, es Sansón Carrasco (aunque aquí todavía está bajo el disfraz de Caballero de los Espejos). Él es al mismo tiempo personaje de la ficción y portavoz de los lectores reales.

Don Quijote no admitirá excelencia de otra belleza que no sea la de Dulcinea. Hábilmente el Caballero de los Espejos ha buscado el atajo para hacer necesario el enfrentamiento, que se realizará cuando llegue el día.

Hasta este momento, las sombras de la noche habían permitido que el diálogo se instalara entre los personajes sin interrupciones. La palabra por sí sola había soportado el peso de los acontecimientos. Pero al salir el sol, el aspecto físico de los personajes se suma a la comenzada burla. No sale aún el lector de su asombro cuando Sancho ve la gigantesca nariz del escudero: "Cuéntase en efecto, que era de demasiada grandeza, corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amoratado, como de berenjena; bajábale dos dedos más abajo de la boca; cuya grandeza, color, verrugas y encorvamiento así le afeaban el rostro (...)" (p. 126). La hipérbole humorística ha provocado en Sancho la reacción

de temor esperada. Sin duda Sansón era buen lector, porque tuvo en cuenta los aspectos del carácter de Sancho al preparar la burla.

A la descripción del escudero, sobre todo de su nariz, sigue la descripción del atuendo del caballero, de donde surgirá el nombre de Caballero de los Espejos. Todo se ordena casi teatralmente. Ahora será la visión, no ya la palabra, la que oriente las acciones. "Todo lo miró y miró don Quijote, y juzgó de lo visto y mirado que el ya dicho caballero debía de ser de grandes fuerzas; pero no por eso temió como Sancho Panza (...) (p. 127).

Las "extrañas narices del escudero" no admiran a don Quijote menos que a Sancho y, a partir del primer momento en que se nombran, quedan en el episodio como motivo central del humorismo del suceso. Ese tono humorístico se mantiene hasta el encuentro de los caballeros en que la batalla se resuelve en una serie de equívocos. Cuando don Quijote arremete, el de los Espejos estaba detenido en la carrera:

En esta buena sazón y coyuntura halló don Quijote a su contrario embrizado con su caballo y ocupado con su lanza, que nunca, o no acertó o no tuvo lugar de ponerla en ristre. Don Quijote, que no miraba en estos inconvenientes, a salvamano y sin peligro alguno encontró al de los Espejos con tanta fuerza, que mal de su grado le hizo venir al suelo por las ancas del caballo, dando tal caída, que, sin mover pie ni mano, dio señales de que estaba muerto (p. 129).

La caída es resultado del choque fortuito, no de una lucha. El encuentro es lamentable. Es la primera vez que don Quijote enfrenta a un caballero que no es producto de su imaginación, vestido como él y, como él, enamorado. Hasta aquí el plano del ideal. Pero pronto aparecen los detalles de la parodia degradante, tristísima para la historia personal del protagonista. Aunque el de los Espejos haya resultado vencido, los caballeros no han corrido, las espadas no se han alcanzado a sacar. La caballería aparece remedada con burla e ironía.

Si recordamos el episodio de los cueros de vino, se hace clara la diferencia. Allí el protagonista, aunque lo suponemos dormido, sacó la espada, peleó, cortó cabezas, puso en práctica su voluntarismo. Pero aquí se ha hecho trizas el edificio del ideal al descender a una acción empobrecida. Del mismo modo el motivo de las narices, que en principio fue burlesco, luego humorístico, se debilita aquí cuando dice el escudero que las lleva en la faltriquera. El montaje de la aventura ha quedado al descubierto en su intimidad más desagradable, como cuando en el episodio de los cueros de vino a don Quijote lo ven en paños menores y él se avergüenza.

Don Quijote ve en el Caballero de los Espejos tendido en el suelo "la misma figura" de su vecino y amigo Sansón Carrasco. El mito caballeresco se ha deslizado hacia el engaño. ¿Ha sido engañado don Quijote? Sí, pero por los encantadores. Así lo reconoce él, aunque Sancho oscila entre creer que el horrible narigudo es Tomé Cecial su vecino y compadre, o creer a su amo la labor de los encantadores. "Finalmente se quedaron con este engaño amo y mozo" (p. 132).

El procedimiento narrativo se particulariza en este caso, y en toda la segunda parte, por presentar las aventuras desprovistas de notas aclaratorias o anticipatorias. Con ello se logra que los personajes, los espectadores y hasta los mismos lectores queden sorprendidos. En la aventura que nos ocupa, la explicación para los lectores se incluye en el capítulo XV donde se comunica el origen y el motivo de la aventura. Don Quijote y su escudero, al dejar la escena, ignorarán para siempre lo que se hace saber al lector.

La aventura del Caballero de los Espejos no puede ser considerada una batalla. En ella ya se perfilan los signos de la decadencia del protagonista. El humor, la parodia, el grotresco abren en esta aventura una brecha por donde hace agua el heroísmo de don Quijote. Muy lejos han quedado las puntuales y efectivas acciones frente a los molinos de viento o a los rebaños de ovejas. En aquellos casos, aunque el caballero embistió a un enemigo que él había fabricado, su comportamiento fue veraz. La energía que desplegó, el uso de las armas, el dinamismo que puso en juego faltan en este encuentro en el que sí tiene un enemigo concreto, y más aún, un caballero, un igual con quien pelear.

El Caballero de la Blanca Luna

El cura, el barbero y Sansón Carrasco, vecinos y amigos de Alonso Quijano, son los encargados de buscar una solución para la locura de su amigo. Traerlo de regreso a su aldea parece ser lo más conveniente. Y serán el cura y el barbero los responsables del episodio de la princesa Micomicona y de conseguir el regreso de don Quijote a su aldea en la primera parte. A Carrasco le corresponde esa misión en el *Quijote* de 1615. Y tal vez por su juventud o por ser un hombre culto que ha leído los mismos libros que don Quijote, Sansón Carrasco se erige en caballero andante para batallar de igual a igual con el protagonista. Es su igual en la realidad y asume la representación de caballero andante en la ficción.

El encuentro con el Caballero de la Blanca Luna sucede en Barcelona y está enmarcado por el relato de Ana Félix. En el capítulo XLIV, y en un remanso de la narración, aparece sin dilaciones la aventura:

Y una mañana, saliendo don Quijote a pasearse por la playa armado de todas sus armas, porque, como muchas veces decía, ellas eran sus arreos, y su descanso el pelear, y no se hallaba sin ellas un-punto, vio venir hacia él un caballero, armado asimismo de punta en blanco, que en el escudo traía pintada una luna resplandeciente; el cual, llegándose a trecho que podía ser oído, en altas voces, encaminando sus razones a don Quijote, dijo: -Insigne caballero y jamás como se debe alabado don Quijote de la Mancha, yo soy el Caballero de la Blanca Luna (...) (p. 545).

El episodio tiene trazos más nítidos que el anterior. Ya no se trata de la noche sino de la mañana. Don Quijote se encuentra solo. Solo se encontró en el combate con los cueros de vino. La soledad con la que cada hombre debe enfrentar sus sueños es la misma con la que debe enfrentar su nacimiento y su muerte. Por eso es significativo que aquí don

Quijote esté solo, aunque haya testigos, porque de esta aventura depende su pertenencia al mito caballeresco.

Inmediatamente se presenta el caballero con su nombre. El provocador sabe de caballerías: lo elogia, manifiesta a qué viene, por qué motivo mantendrán batalla y las condiciones del enfrentamiento. No hay un solo lugar en sombras.

El Caballero de la Blanca Luna es desconocido para don Quijote. No lo registra entre sus lecturas ni en la realidad. Es un acierto de Cervantes haber hecho ingresar un nuevo caballero a la novela. La novedad impacta mejor en el desafiado quien "quedó suspenso y atónito" (p. 545). La respuesta de don Quijote también es clara, directa y muy lógica.

Una vez planteada la batalla, el relator necesita armar el escenario de la contienda. Para ello va creando un clima teatral muy afín al que se da en casi toda la segunda parte y especialmente en la casa de los Duques. El Visorrey, don Antonio Moreno y otros muchos caballeros salieron a la playa. Forman parte de los espectadores. El Visorrey piensa que es una nueva aventura fabricada por don Antonio Moreno, aunque por momentos piensa que es verdadera. Sin embargo la interpreta como burlas, y se suma a la representación de este suceso.

Las condiciones de la batalla impuestas por el Caballero de la Blanca Luna exigen que don Quijote reconozca la hermosura de Casildea de Vandalia como superior a la de Dulcinea y, si pierde en el encuentro, debe regresar a su aldea y no tomar armas por el término de un año. Para el ofensor el objetivo se centra, sin duda, en el segundo asunto. Pero para don Quijote lo imposible de admitir es lo primero.

Conviene citar el texto:

(...) tornó a tomar otro poco más de campo, porque vio que su contrario hacía lo mesmo, y sin tocar trompeta ni otro instrumento bélico que le diese señal de arremeter, volvieron entrambos a un mesmo punto las riendas a sus caballos; y como era más ligero el de la Blanca Luna llegó a don Quijote a dos tercios andados de la carrera, y allí le encontró con tan poderosa fuerza, sin tocarle

con la lanza -que la levantó, al parecer, de propósito-, que dio con Rocinante y con don Quijote por el suelo una peligrosa caída. Fue luego sobre él, y poniéndole la lanza sobre la visera le dijo:

-Vencido sois, caballero, y aun muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío (p. 547).

El enfrentamiento dura apenas segundos. El ritual caballeresco está menos deslucido que en el combate anterior, pero comienza con faltas: sin tocar trompeta ni otro instrumento bélico. Además ha sido, como en el otro caso, un golpe de los animales lo que derribó a don Quijote. A propósito está puesta la aclaración entre guiones: la lanza no ha sido usada.

El dinamismo que el narrador ha impreso a la escena intenta que lo sorpresivo actúe a favor del desafiante. Y lo logra. Pero don Quijote no puede aceptar ser infiel a su señora. La entrega de su persona en acto de vasallaje fue de por vida. Por eso responde: "Aprieta, caballero, la lanza, y quitame la vida, pues me has quitado la honra" (p. 547).

Don Quijote ha sido vencido. Ha perdido la honra, y sin ella no puede vivir. "El hombre sin honra peor es que un muerto"⁴. Y el manchego es caballero "puntual y verdadero". Su grandeza lo lleva a respetar y asumir lo pactado hasta sus últimas consecuencias. Ahora sí el objetivo inicial de Sansón Carrasco puede cumplirse: don Quijote regresará a su aldea.

Los testigos del hecho fueron los que presenciaron la escena: el Visorrey, don Antonio Moreno, y otros muchos caballeros. Es la autoridad; por ello no podrá haber falseamiento, porque lo sucedido cambiará el rumbo de la historia: desde este momento nos dejará para siempre don Quijote.

Sancho está tan asombrado como los demás. Pero su preocupación es diferente. Sus intereses y la aflicción por lo sucedido a su amo van juntos. Él sabe que algo se ha roto, y es el mundo de la caballería andante:

Sancho, todo triste, todo apesarado, no sabía qué decirse ni qué hacerse: parecía que todo aquel suceso pasaba en sueños y que toda aquella máquina era cosa de encantamiento. Vefa a su señor rendido y obligado a no tomar armas en un año; imaginaba la luz de la gloria de sus hazañas escurecida, las esperanzas de sus nuevas promesas deshechas como se deshace el humo con el viento (p. 548).

El procedimiento narrativo es similar al de la aventura anterior. El narrador ha creado un clima de asombro y expectación que no se rompe mientras dura la aventura ni viene precedido de anticipos. En el capítulo siguiente Sansón Carrasco da las explicaciones del caso a don Antonio Moreno, quien fue el espectador en la ficción y representa a los lectores. La exposición del bachiller es un recuento de los sucesos pasados. Dentro de la técnica narrativa de Cervantes estas referencias a hechos anteriores contribuyen a guardar una interrelación entre los distintos momentos de la obra y avalan el sentido de unidad compositiva. Es el entramado que, de vez en cuando, actualiza los hilos anteriores para sumarlos al dibujo de la trama actual.

Si recordamos el episodio narrado en I, XXV, en él las consecuencias de la batalla no fueron más allá de la pérdida del vino que contenían los cueros. Aquí, la pérdida de la batalla cierra para siempre la vida caballeresca de don Quijote. Así lo entendió don Antonio Moreno: "-¡Oh señor -dijo don Antonio- Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos?" (p. 549).

Quienes lo conocieron y participaron de la reactualización del mundo caballeresco perderán, con la ausencia del caballero, tanto como si con él se fuera la fantasía, la locura, la creatividad, el arte.

El capítulo siguiente pone fin al episodio:

Al salir de Barcelona, volvió don Quijote a mirar el sitio donde había caído, y dijo:

-Aquí fue Troya! Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias; aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas; aquí se escurecieron mis hazafias; aquí, finalmente, cayó mi aventura para jamás levantarse! (p. 554).

Dice Avalle Arce: "La victoria de este caballero [el de la Blanca Luna] implica la expulsión de don Quijote del orbe mítico y perfecto de la caballería⁵. Después del último combate, nunca más recorrerá los caminos ni dormirá bajo las frondas de los árboles con la esperanza del encuentro de una nueva aventura. Nunca más defenderá su pertenencia al mundo de la caballería andante. Pero sus locuras abrirán caminos de reflexión y sus palabras se proyectarán como bienhechora sombra a lo largo del tiempo.

Bien lo sabía Cervantes cuando escribió acerca de su obra, interpretando la voz de la fama (...) "los niños las manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran" (p. 42).

Los dos combates de don Quijote

Notas

1. Miguel de Cervantes Saavedra. *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, estudio y notas de Juan Bautista Avalle-Arce. 1ª ed. Madrid, Alhambra, 1979. La presente cita y las siguientes corresponden a esta edición. Se indicará solo el número de página.
2. Juan Bautista Avalle-Arce. *Don Quijote como forma de vida*. Madrid, Castalia, 1976; p. 284.
3. El agregado es mío.
4. Miguel de Cervantes Saavedra. *El Ingenioso Hidalgo...*, I, XXXIII; p. 402.
5. Juan Bautista Avalle-Arce. *Op. cit.*; p. 268. El agregado es mío.

UNA VUELTA ALREDEDOR DEL YO: FRANCISCO UMBRAL

*Mariana Genoud de Fourcade**

La afirmación de que la obra de Francisco Umbral gira alrededor de su "yo", no entraña ninguna novedad. La crítica ha abundado al respecto y adoptado diversas actitudes: desde augurarle un pronto agotamiento a su carrera de escritor (profecía que Umbral derrota con su asombrosa fecundidad y su abrumador éxito de público), o negarle la posibilidad, siquiera remota, de ser incorporado al "canon" (aunque gane el Premio de la crítica, en 1992), hasta concederle por fin que, a pesar del impudor de hablar siempre de sí mismo, ha generado una verdadera *umbralomanía* y que, "en última instancia, es un gran prosista".

¿Podemos exigirle otro tema a quien afirmaba en 1979, en su *Diario de un escritor burgués*: "No voy a ocultar que yo he cultivado siempre la autobiografía como género esencial, como el género más inmediato al escritor"?

Quizá nos parece más exacto decir que la producción de Umbral, especialmente hasta los años ochenta, se inscribe cómodamente en lo que ha dado en denominarse *literatura del yo*, debido a su predilección por las memorias, diarios, al uso de la primera persona en sus novelas, en resumen, por el tono confesional e intimista que predomina en su prosa. Si bien no ha escrito, todavía, una verdadera "autobiografía" con todas las convenciones que el género exige, podemos rastrear huellas

* Ponencia presentada en el II Encuentro de Teorías y Prácticas Críticas (Mendoza, 1994).

autobiográficas en casi todas sus obras, incluso en sus artículos periodísticos.

Concentrándonos en un corpus compuesto por *Memorias de un niño de derechas* (1972), *Mortal y rosa* (1975), *Mis paraísos artificiales* (1976) y *Diario de un escritor burgués* (1979), trataremos de mostrar cómo la presencia del yo adquiere diversas inflexiones y parece responder a las variadas perspectivas teóricas que indagan en el autobiografismo literario. Esta literatura del yo será por momentos "recuperación del pasado", en otros "construcción de la identidad", además de "autojustificación de una vida" y "defensa de la obra literaria". Hasta podríamos preguntarnos, con Paul de Man, si, en definitiva, el proyecto autobiográfico no será el que "produzca y determine la vida".

No nos interesa inclinarnos por una u otra teoría acerca de la autobiografía, sino, reiteramos, rastrear en los textos una poética umbraliana referida a la escritura del yo. La tarea no va a ser muy ardua porque es el mismo Umbral el que va a proporcionarnos, en forma explícita, las claves de lectura. Se trata, nada más, de seguir los textos referidos al tema, que están dispersos en las obras que forman nuestro corpus.

En *Memorias de un niño de derechas* la voz que narra en primera persona del plural nos remite a un yo colectivo que intenta reelaborar los hechos y convertirlos en presente eterno, intención de toda "memoria". El Umbral cronista, siempre presente, va proporcionando datos costumbristas, políticos, culturales de la pre-guerra civil, de la guerra y de la post-guerra, teñidos con un tono de familiaridad, de hecho vivido, que supera la crónica objetiva para instalarnos en la intimidad del narrador desde los párrafos iniciales:

En los baúles profundos de *nuestras casas*, (...) estaba la historia de los felices veinte y de los inquietos y germinales años treinta, revistas de la época, Crónica, Estampa, Blanco y Negro, cosas que habían coleccionado *nuestras madres* entre sus pamelas del último sarao y de la última visita del rey a la ciudad.

Parece que los inquietos, germinales y revueltos años treinta, *en que nosotros nacimos (...)*¹.

Ana Caballé señala "la profunda interacción entre experiencia (biográfica) y escritura, pasado y presente, imaginación y memoria, intimidad e historia" que caracterizan al libro. En efecto, a veces parece que el Umbral cronista gana terreno y olvida, por momentos, que las "memorias" implican un *yo* que evoque, y entonces intercala, para retomar la evocación, expresiones como: "Para los niños de la zona nacional, que éramos los verdaderos niños (...)", o "A nosotros, niños de la guerra", o "En nuestros primeros colegios había unas señoritas que eran como nuestras tías (...)". La intención de fusionar lo individual con lo colectivo queda clara en el Prólogo a la 2ª edición de *Los males sagrados* (1976), donde leemos:

En *Memorias de un niño de derechas*, la voluntad de testimonio, el espíritu de crónica, la conciencia generacional y otros atributos del "bastardo" como la actitud política, *encubren en parte el espíritu subjetivo, lírico, de un libro escrito engañosamente en plural, que quiere resultar memoria colectiva de un tiempo y unas gentes* (y así resultó en efecto), pero que en puridad es mero *subjetivismo compartido, lirismo transformado en crónica*"².

Pero será en *Mortal y rosa* donde *el lirismo* opaque a la crónica y la subjetividad se desborde, encontrando su cauce en verdaderos poemas en prosa. La estructuración de la obra en fragmentos, práctica habitual en Umbral - quien afirma preferir las formas breves - le permite un vaivén contrastante entre la efusión lírica y la reflexión entre escéptica e irónica acerca de los temas más dispares. Pero todo el libro está impregnado por un dolor lacerante: la muerte de su hijo. Este motivo biográfico, que se constituirá en el eje estructurador del libro, no está presente desde el comienzo. Un conjunto inicial de fragmentos que giran alrededor del tema del envejecimiento, puede hacernos creer que estamos

frente a una variación de temas que aparecen en *Mis paraísos artificiales*. Lo que, a primera vista, parece juego decadente acerca de la pérdida del pelo, la burla sobre los afeites a que se somete el hombre contemporáneo, la edad de la mujer, las ventajas de la blancura de los cuerpos, el sexo, va tomando un sesgo desgarrador al acercarse al recuerdo del hijo perdido.

El juego de citas, la permanente intertextualidad, es rasgo distintivo de la prosa umbraliana. Lo encontramos a cada paso en *Memorias de un niño de derechas*, donde, por ejemplo, la intercalación de letras de melodías populares es recurso frecuente. El título mismo de *Mis paraísos artificiales* alude sin duda a los paraísos baudelerianos, pero ahora son *mis* paraísos, no *los* paraísos. Otra vez el *yo* que parece desgranar unos paraísos mediocres, cotidianos -¿degradados, burgueses, si los comparamos con los alucinantes de Baudelaire?- pero eso sí, propios, vividos, *autobiográficos*.

Frente a la pérdida del hijo, hay un rechazo de la cultura como mediadora para la comprensión de la vida: "Ahora, curado de alusiones literarias, es cuando el mundo se me abre solo, enorme, armonioso y tosco". Y descubre que "un libro debe ser un cuajarón de tiempo, una concentración de vida. Y el pivote, que es el hijo, soportará en sí el girar del tiempo y las palabras en torno suyo, la rotación del libro y de la vida". Se niega a definirlo como diario, porque eso sería "burocrático". Necesita organizar las efusiones de su *yo*, como "sucesivas iluminaciones concéntricas, rueda de instantes, un faenar con el presente, hasta agotarlo".

Recurriendo nuevamente a la técnica de la generalización que utilizara en *Memorias de un niño de derechas*, va a ser el padre por antonomasia, para poder extender ahora su dolor, su *yo* sufriente a toda una generación:

Todos los niños son el mismo niño. Sufre uno, sufren todos. Así como mi hijo es hijo de la humanidad, *yo soy padre de todos los hijos*, a mí me matan, a mí me los matan, me los quitan, me los abrazan³.

Se asumió como todos los niños de derechas, ahora se asume como todos los padres para dar la dimensión de su dolor.

Si las memorias fueron una mezcla de biografía y ficción, donde el subjetivismo era "compartido", ahora quiere mostrar su *yo desnudo*; ese que sólo puede mostrarse a través del diario íntimo:

Por eso, todo lo que escriba, ya, quisiera que tuviese la sencillez directa del diario íntimo, de este diario de lo que hace uno con su caligrafía más honrada, y esto *por reducir al mínimo la farsa del vivir, duplicada siempre por la farsa del escribir* .

(...) Sólo la escritura de un hombre que hace interminablemente su diario. Lo imprescindible para no morir, pero también para no vivir⁵.

Y al preguntarse a sí mismo el porqué de este diario, afirmará la importancia de la continuidad de la obra para la vida misma del escritor en estos términos:

Se trata más bien de que la obra en marcha le da a la vida un ritmo sin prisa y sin pausa. Le pone un eje al existir. ¿Hay que consagrar la vida a una obra? Más claro veo yo el que se deba consagrar la obra a la vida. Una obra en marcha, sí, articula un destino, pone argumento a los días, eje de las horas. Estructura una conciencia, ayuda a vivir. Lo de menos, al final, quizá, sea la obra⁶.

De la crónica colectiva al dolor individual e intransferible. Las últimas palabras de la cita anterior nos conducen a uno de los temas centrales del *Diario de un escritor burgués*: la necesidad de escribir para vivir, tópico íntimamente relacionado con las motivaciones del escritor y que en Umbral van a ser, casi siempre, motivaciones que lo llevan hacia la literatura del mí.

La elección genérica es ya sugerente. Vuelve al "diario", pero no para volcar en la intimidad una subjetividad desgarrada, sino para definirse irónicamente como "escritor burgués" y con la intención de escribir algo que va a ser publicado; por más que asegure una y otra vez que escribe para sí mismo. Es un diario que podríamos calificar de "ficticio" o tal vez, "artificial": ¡lo comienza un 1º de enero para darle fin el 31 de diciembre del mismo año! Creemos que aquí la necesidad de crearse una imagen, de definirse como escritor, de defender su obra, lo impulsan a dar forma a este diario para, a su vez, dar forma a una imagen que resulte veraz porque procede de un diario. En el "pacto de lectura" de un diario se establece una implícita obligación de veracidad de quien lo escribe y de aceptación de una verdad de parte de quien lo lee.

Encabezado por un revelador epígrafe de Novalis: *Otorgó a lo cotidiano la dignidad de lo desconocido*, elaborará el diario alternando anotaciones sobre su vida cotidiana y sus pequeños malestares físicos, con comentarios sobre reuniones literarias y sociales, y los personajes que frecuenta. Para nuestro objetivo tiene un valor secundario establecer la referencialidad de los hechos apuntados, ya que focalizaremos nuestra atención en los textos ligados a esa construcción de una imagen de escritor, a la que aludimos hace un momento.

El género le permite ser asistemático y plasmar sus especulaciones acerca del mundo, de la literatura y de sí mismo con una total apariencia de espontaneidad. En varias oportunidades Umbral se ha referido irónicamente a las "muchachas" que lo entrevistan para la elaboración de una tesina. Dice en *Mortal y rosa*: "Las tesis, las traducciones, los trabajos que quieren hacer de uno un sistema cerrado y ejemplar. No sé cómo se las arreglarán"⁷. Nosotros intentaremos, simplemente, reunir las ideas afines para sacar algunas conclusiones sobre las motivaciones de Umbral para girar en torno a sí mismo.

A través de este diario, insiste en la identificación vida/escritura. No se concibe la vida sin la incesante tarea de escribir. Agregaremos a la cita por demás elocuente de *Mortal y rosa*, ésta del "diario burgués" que está despojada del dramatismo que lo biográfico imponía a la anterior:

Escribo, escribo. Escribir es una manera obsesiva, en mí, de prolongar el hilo de la cotidianidad, de ir desenredando la madeja del tiempo en la hebra de la prosa. Cuanto más inminente es que se corte el hilo, con mayor fiebre escribo. Escribir ya no es para mí un acto de afirmación personal (lo cual tampoco me importaría confesar), sino un acto de afirmación del mundo en su costumbre⁸.

Es, entonces, el escribir la propia vida un proyecto en sí mismo, una necesidad vital y es, también, acercamiento al autoconocimiento: "Esto es escribir para sí mismo, descender a mi fondo"⁹.

Umbral asumió la identidad colectiva de los niños de derechas y fue luego el padre de todos los niños. Ahora asume la pregunta del hombre contemporáneo acerca de la posibilidad de conocer la propia identidad como ser individual. En el planteo de estas cuestiones Umbral no puede sustraerse al clima de su tiempo y nos hace respirar un aire posmoderno, aire que conoce muy bien como lo ha demostrado en su *Gula de la posmodernidad* (1987), en la que toma distancia de teorías y poses superficiales en el definido tono burlón con el que enfoca esta nueva moda madrileña.

Umbral confiesa en el *Diario* que su imposibilidad de acceder al propio conocimiento desemboca en la necesidad de "imponer su yo":

Uno nunca se ve a sí mismo. Uno se sorprende de tarde en tarde, casualmente, en unas huellas, *en un espejo, en un papel*. De ahí la insatisfacción, quizá. De ahí toda la crueldad por imponer el yo. Porque el yo siempre nos falta¹⁰.

Tanto escribir como leer son intentos de búsqueda del yo:

Todo lector lee para mirarse en lo escrito como en un espejo. Para buscarse. Y el libro le gusta o le decepciona según se encuentre en él o no se encuentre.

(...) *La escritura es un espejo donde el escritor se ve como quiere y el lector se ve como puede. Escribir es siluetearse uno mismo en un espejo. No se han escrito más que autorretratos*¹¹.

La silueta de Umbral se refleja en el espejo del *Diario de un escritor burgués* a través de la definición de sus preferencias literarias y de la defensa de su lugar en las letras españolas contemporáneas. Se considera un escritor experimental de minorías, que ha sido opacado -o devorado- por el articulista, el cronista, el novelista de éxito. Se lamenta, además, de ser un "poeta reprimido"; nosotros agregaríamos que es un buen poeta en verso y un excelente poeta en prosa. Quizá tenga razón al afirmar que su problema es ser "media docena de Umbrales" y que, a pesar de tener "cuarenta y cinco libros publicados" (en 1979), "mi imagen ya no la voy a cambiar".

Los diversos sub-géneros de la literatura del yo le ofrecen, pues, a Umbral la posibilidad de encauzar todas sus elucubraciones acerca del mundo, del hombre, de *la* vida, de *su* vida y abarcar lo cotidiano, lo histórico, lo exterior y lo interior; y además, definirse, justificarse, defenderse, construirse, con una habilidad, originalidad y fecundidad por la que le estarán muy agradecidos los teóricos y críticos de todas y cada una de las corrientes autobiográficas en boga.

Notas

1. Francisco Umbral. *Memorias de un niño de derechas*. Barcelona, Ediciones Destino, 1986. Tercera edición en Destinolibro; p. 9.
2. Francisco Umbral. *Los males sagrados*. Madrid, Destinolibro, 1988; p.13.
3. Francisco Umbral. *Mortal y rosa*. Barcelona, Destinolibro, 1979; p. 127.
4. *Ibíd.*; p.165.
5. *Ibíd.*
6. *Ibíd.*; p.176.
7. *Ibíd.*; p.146.
8. Francisco Umbral. *Diario de un escritor burgués*. Barcelona, Destino. Colección Ancora y Delfín; p. 48.
9. *Ibíd.*; p. 31.
10. *Ibíd.*; p. 30.
11. *Ibíd.*; p. 249.

PROCESO DE INTERIORIZACIÓN E INTENSIFICACIÓN EN EL ARTE DE LUIGI PIRANDELLO: DE LA NARRATIVA AL TEATRO

María Troiano de Echegaray

La fama internacional de Luigi Pirandello se debe más a su obra dramática que a la narrativa. Sus obras de teatro lo hicieron inmediata y universalmente famoso: fue silbado y aplaudido, repudiado y aclamado. Aún después de haber recibido el Premio Nobel de Literatura en 1934, al poner en escena un nuevo drama *Non si sa come* (*No se sabe cómo*) siguió recibiendo del público esa doble reacción de extrañeza, desconfianza, malestar, descontento por un lado, y aplausos y admiración por otro. Pero nunca el público fue indiferente a sus propuestas. Antes que en sus comedias y dramas, Pirandello ya había desplegado su inagotable creatividad en obras narrativas: algunas novelas y muchos cuentos, pero no alcanzó con ellos el reconocimiento que obtuviera luego con el teatro.

Los críticos se plantearon como problema el porqué de ese cambio de género en el escritor. Algunos han querido ver en ese paso un cambio de ideas, un cambio conceptual, una variación de su postura frente a la vida y al mundo. Otros han buscado una evolución en su pensamiento. En fin, han tratado de explicarse la razón de su preferencia por un determinado género a partir de un cierto momento de su actividad literaria, o de su vida.

En *Officina segreta*¹ Bonaventura Tecchi sintetiza estos cuestionamientos. En primer lugar alude a la cronología, problema que otros críticos han considerado fundamental: conocer con precisión la fecha de composición de una obra teatral, de su publicación, de su representación, y la fecha de composición del cuento o relato que

desarrolla el mismo tema. En este sentido, Tecchi considera que no interesa en realidad dilucidar tal dilema, puesto que sería un trabajo imposible: sabemos que no se corresponden por ejemplo, las fechas de composición y de representación de las obras teatrales, o bien que los cuentos recogidos en un mismo volumen no fueron escritos en el mismo período, como en el caso de las *Novelle per un anno* (*Cuentos para un año*) que confunden aún más el tema de las fechas, al haber sido agrupados los cuentos con un criterio absolutamente subjetivo, sin tomar en cuenta las fechas de composición.

También es relevante el hecho de que Pirandello no deja de escribir cuentos, es decir que no abandona la narrativa, sino que disminuye su labor en ese campo para dedicarse con mayor intensidad a la creación teatral. Éste es un dato importante, porque impide realizar un corte neto entre la producción narrativa y la teatral que, en realidad, se influyen recíprocamente/Pirandello no deja un género para dedicarse a otro, no prueba géneros; posee un dominio genial de ambos desde un comienzo. La elección responde a una necesidad interior imperiosa de expresarse y representar el mundo vivo con formas lo más adecuadas posibles. La misma idea pirandelliana de la vida como eterno fluir y del arte como forma definitivamente fijada, nace precisamente de aquella urgencia de dar expresión a la fuerza cambiante de la vida.

Aparentemente, los estímulos para expresarse cada vez en un nuevo género le llegaron del exterior: sus primeros intentos literarios fueron líricos, en su época de estudiante en Bonn. Escribió un volumen de poesías con gran influencia carducciana: *Mal giocondo*, y tradujo las *Elegías romanas* de Goethe. Y parece haber sido Luigi Capuana quien lo incitó a dejar la poesía y pasar a la narrativa, como así también su amigo Nino Martoglio lo habría inducido más tarde a pasar al teatro.

No puede afirmarse que su obra narrativa sea superior a la teatral ni viceversa. Por el contrario, es fácil verificar que muy pocas obras completas poseen una fidelidad de tono y de dirección como la de Pirandello, fidelidad que parece casi una obsesión en torno a un núcleo. Porque en Pirandello no se produce ningún cambio de ideas, ningún cambio en la visión de la vida y del mundo, sino que ésta es siempre la misma. El paso de un género literario a otro señala no una evolución en

el pensamiento sino una intensificación del mismo. Pirandello halla en el pasaje de la narrativa al teatro una forma más intensa, más precisa, más perfecta y esencial de representar sus ideas. Estas ideas ya están en su obra narrativa, aún desde sus primeras novelas. Podemos hablar de un proceso de interiorización de las ideas: Pirandello se interna cada vez más y cada vez más profundamente. Podemos hablar de un proceso de clarificación dialéctica de las mismas ideas y de una evolución, sí, de los medios de arte que corresponde a aquella clarificación.

Las ideas en la narrativa

La realidad es la fuente de inspiración de Pirandello. Pero él no se preocupa por contar lo que ve, lo que ocurre, sino que trata de ir más allá de las apariencias, de demostrar que la verdad es diferente de aquella que se nos quiere hacer creer. A diferencia de Giovanni Verga y los maestros franceses del realismo, Pirandello necesita intervenir en la realidad de los hechos que describe, demostrar que en lo que sucede hay una razón, y él necesita descubrir esa razón, a toda costa, y decirla. Por eso es que en sus obras, aunque a veces pareciera apartarse el autor, dejando hablar solos a sus personajes, éstos en realidad se convierten en portavoces de Pirandello.

Sus temas no son sólo las pasiones y sus manifestaciones sino también -y sobre todo- las motivaciones secretas de esas pasiones. Pirandello trata de expresar con lucidez² ése su problema central. Los personajes razonan, aún sin interlocutor, y pareciera que con sus lógicas exposiciones quisieran convencer al lector, exhortarlo a que los comprenda.

El problema de la búsqueda de la Verdad define a Pirandello como un pesimista. Para él todos los hombres viven engañados y no pueden llegar a conocer la verdad. Y si bien el hombre no es culpable de este engaño, se esconde sin embargo en él y se construye una especie de coartada por la cual se muestra diferente de lo que es, prevaleciendo de este modo la apariencia. Sólo si se destruye esta coartada, si se arranca esta máscara, se puede llegar a alcanzar la verdad. Y en cada uno de sus cuentos Pirandello se dedica a arrancar estas máscaras con el fin de abrir

los ojos a las personas que equivocadamente creen que así lograrán la felicidad. Pero esta denuncia pirandelliana no es un fin en sí misma. Pirandello descubre que aún la verdad más escondida no es, de todos modos, la única verdad válida, irrefutable. Porque aún privados de máscaras, los hombres sufren por una contradicción interior irremediable. Contradicción básica, fundamental de la idea pirandelliana: a la verdad moral se opone una verdad instintiva; dos fuerzas que chocan y luchan constantemente entre sí, sin que jamás una sea vencedora. En su ensayo *L'umorismo* Pirandello las llama alma instintiva (afectiva y pasional) y alma adquirida (conciencia moral). Sobre este contraste básico, interior, permanece siempre la duda de que el hombre está destinado a algo que no se le revela.

He aquí un alto funcionario que se cree, y lo es, pobrecito, de verdad un caballero. En él predomina el alma moral. Pero un buen día, el alma instintiva, que es como la bestia originaria que acecha en el fondo de cada uno de nosotros, da un puntapié al alma moral, y aquel caballero roba.

¡Oh!, él mismo, pobrecito, él mismo el primero, poco después se asombra, llora, se pregunta a sí mismo, desesperado: "¿Cómo he podido hacer esto?" Pues sí, señores, ha robado. ¿Y aquél otro? Un hombre bueno, es más, bonísimo: sí señores, ha matado. El ideal moral constituía en su personalidad un alma que contrastaba con su alma instintiva y también, en parte, con su alma afectiva o personal; constituía una alma adquirida que luchaba con el alma hereditaria; la cual, abandonada un poco a sí misma, ha realizado de improviso el robo, el delito. La vida es un flujo continuo que nosotros intentamos parar, fijar en formas estables y determinadas, dentro y fuera de nosotros, porque nosotros somos ya formas fijadas, formas que se mueven en medio de otras inmóviles y que, sin embargo, pueden seguir el flujo de la vida hasta que,

deteniéndose poco a poco, el movimiento cese del todo. Las formas con que intentamos parar, fijar en nosotros este flujo continuo, son los conceptos, son los ideales con los que quisiéramos ser consecuentes, todas las ficciones que nos creamos las condiciones, el estado en que tendemos a establecernos. Pero dentro de nosotros, en aquello que nosotros llamamos alma, y que es la vida en nosotros, el flujo continúa, indistinto, por otros diques, dentro de los límites que le imponemos al construirnos una conciencia, al edificarnos una personalidad. En ciertos momentos tempestuosos, todas esas nuestras normas ficticias se hunden miserablemente bajo dentro de los diques y de los límites, sino que nos parece distinto y que nosotros hemos canalizado con cuidado en nuestros afectos, en los deberes que nos hemos impuesto, en las costumbres que nos hemos trazado, en ciertos momentos de aluvión se desborda y lo altera todo³.[∞]

Todo su pesimismo y su relativismo, están ya en sus primeras novelas. En *L'esclusa* (*La excluida*) de 1901 aparece la primera enunciación sobre la imposibilidad de un juicio moral seguro:

¡Oh querida mía!, cuando yo digo: "La conciencia no me lo permite" vengo a decir: "Los demás no me lo permiten, el mundo no me lo permite". ¡Mi conciencia! ¿Qué crees tú que es mi conciencia? Es la gente dentro de mí. Ella me repite lo que dicen los demás (...) De esa manera utilizaba Alvignani para aplacar los escrúpulos, los remordimientos y el miedo de Marta⁴.

Años más tarde, la inconsistencia de la conciencia moral se reafirma en otra novela casi con las mismas palabras: "¿La conciencia? Pero si la conciencia no sirve para nada, querido señor! En la conciencia

existe una relación íntima entre yo que pienso y los otros seres que yo pienso"⁵.

Il fu Mattia Pascal (El difunto Matías Pascal) representa un hito importante en el proceso de interiorización del arte pirandeliiano. Si en las novelas anteriores están en primer plano los sucesos, las vicisitudes, los personajes en su esencia real (proximidad con el verismo) ahora, en este segundo momento de la narrativa, pasa a primer plano un personaje, y más aún, un personaje que no es una persona sino un cerebro. Como si Pirandello levantara un telón sobre un taller interior⁶ y nos mostrara el motor en plena actividad, con todos los detalles de su funcionamiento, aún los mecanismos más secretos. Este motor centraliza todos los demás elementos de la narración.

En un tercer momento se produce una descentralización de estos elementos que adquieren entonces, cada uno por sí mismo, el valor y la importancia de un personaje: razonan y actúan por sí mismos. Un bello ejemplo es el cuento "Mentre il cuore soffriva" ("Mientras el corazón sufría"). Un enfermo, de enfermedad incurable, solo en su habitación. Mientras el corazón y el cerebro, órganos centrales, sufren, las últimas partes periféricas, los dedos de una mano, sienten y razonan por cuenta propia; se acercan, casi ignorándolo todo el resto del cuerpo, al cajón del ropero, lo abren, buscan dentro, buscan y encuentran el arma para el acto fatal:

La mano derecha, entonces, casi por iniciativa propia, o más bien obedeciendo a un movimiento instintivo de repugnancia por el arma vulgarísima ya empuñada, posaba la afeitadora sobre el mármol de la cómoda y, en lugar de extraer la llave incómoda de la cerradura, abría parcialmente el cajón, sacaba de él el revólver y lo ponía sobre la tapa de mármol, apartado. Esto significaba pactar con la voluntad enemiga. Apoyando el revólver la mano le decía a aquella voluntad: -Bien, esto es para ti. ¿No has dicho acaso que con esto? ¡Y entonces déjame afeitarme en paz!⁷.

En este tercer momento, los cuentos ya no tienen casi materia, ni trama, ni una acción importante. Es como si la materia se hubiera volatilizado, como si la dialéctica se poetizara a sí misma. Otro hermoso cuento es "Nell'albergo è morto un tale" ("En el hotel murió un fulano"). Frente a la puerta de una habitación de un hotel hay un par de zapatos de un huésped cualquiera. Por la mañana temprano una vieja campesina que había dormido en la habitación contigua, se levanta y sale al corredor para esperar que el desconocido vecino se levante y salga a su vez: quiere pedirle consejos para un viaje a América, pues ha oído decir que él viene de allá. Las horas pasan, el huésped no aparece y aquellos dos zapatos asumen, precisamente, el oficio de una presencia, humildísima e inquietante, "un poco como el par de grandes y toscos zapatos embarrados que, pintados por Van Gogh, se volvieron célebres en todo el mundo como símbolo de una nueva doliente y amarga poesía moderna"⁸. El texto de Pirandello parece incluso comentar aquel cuadro.

Debe de haber viajado mucho realmente aquel hombre; deben de haber hecho realmente mucho camino aquellos zapatos: son dos pobres zapatones enormes, deformados, con los elásticos de los costados descalabrados, reventados: vaya a saber cuánta fatiga, cuáles penurias, cuánto cansancio, por cuántos caminos (...) Ahora en el corredor ya no hay nadie; todas las habitaciones están vacías: el par de zapatos quedó a la espera, en la soledad, en el silencio, ante la puerta aún cerrada.

Parecen en penitencia.

Hechos para caminar, abandonados allí sin utilidad, tan gastados después de haber servido tanto, parece que se avergonzaran y pidieran por piedad ser quitados de allí o retirados para siempre⁹.

Los zapatos adquieren vida por sí mismos y se convierten en símbolo de un destino.

Hemos mencionado cómo desde la primera época realista-verista- los cuentos todo "cuerpos" se van transformando en el tercer momento en cuentos que semejan ensayos. Y es en este momento del arte pirandelliano cuando irrumpe la actividad teatral. Para Luigi Russo, el teatro aparece en la vida espiritual del artista cuando él ya había vaciado su alma y desahogado las inspiraciones más genuinas, por lo que el teatro no podía ser más que una forma divulgativa o una complicación intelectual del primitivo problema artístico¹⁰. Tecchi rechaza esta interpretación e insiste en que no se trata de un proceso evolutivo. Pirandello continúa escribiendo cuentos y novelas después de haber dado forma ya a numerosas obras teatrales, o sea que su ciclo no ha culminado aún. Afirma el crítico que la respuesta reside en la naturaleza misma del arte de Pirandello, un arte de contrastes que tiende a la escisión más que a la síntesis. Un arte que es movimiento en sentido profundo e interior, que desde sus comienzos tiene ya un ritmo, aunque apenas perceptible. El juego dialéctico, que siempre ha estado en Pirandello, parecía en su primer período agotarse en la efusión de contrastes exteriores. En las situaciones: abundancia de pasiones, duelos, gritos, gestos, mientras los personajes permanecen como un bloque único, compacto, que no se resquebraja, que no se repliega en sí mismo. En la caracterización de los personajes: junto a uno bajo un personaje alto, uno triste junto a uno alegre, uno delicado junto a uno tosco, como en "Tanino e Tanotto". Hasta en los títulos: una de las primeras recopilaciones de cuentos se llamó *Bianche e nere*, es decir cuentos *blancos*, donde aflora el humor, y cuentos *negros*, donde prevalece el dolor, el sentido trágico de la vida.

Paulatinamente esta voluntad de contrastes se va volviendo hacia el interior, y la corporeidad de los primeros cuentos comienza a escindirse en profundidad. Comienza a establecerse la duda sobre la consistencia misma de aquella realidad antes tan compacta. La duda se va expresando dialécticamente y cuanto más sutil y profunda se vuelve esta dialéctica, cuanto más conciencia toma de sí misma, tanto más descubre su naturaleza esencialmente dramática. Porque en el contraste está el drama: primero contraste de cuerpos, de situaciones, de ideas, de sentimientos, vistos con una cualidad corpórea, tratados como cosa sólida, sobre cuya consistencia no existían dudas. Y ahora el drama

desciende, va más hacia lo profundo, hacia lo interior: la duda de si todas las convicciones, hábitos o ideas no fueran más que un engaño para nosotros mismos. Y si la vida de todos los días es un engaño, ¿qué hay debajo de esta nada? Esta duda puede asaltar al sujeto más común, a la persona más normal y sensata, la duda de que toda esa realidad que se ha fabricado durante toda su vida no sea más que una construcción voluntaria, una máscara, que oculta debajo una realidad más profunda.

En esta toma de conciencia, en este asomarse al abismo, nace el teatro de Pirandello, que fue para él la forma más conciente de su arte porque surge cuando él sabe verdaderamente lo que quiere decir¹¹.

Las ideas en el teatro

El drama ya está prefigurado en la obra narrativa de Pirandello, sobre todo en los cuentos de ambiente siciliano popular, que tenían una trama en gran medida teatral y un desarrollo discursivo, con diálogos directos e indirectos fácilmente traducibles para la escena. Y en su convicción fundamental de que la vida no era otra cosa que una gran "buffonata", sabía que para representarla no había modo más adecuado que el espectáculo, porque en definitiva no había más que transferir al escenario, una vez plasmadas artísticamente, la existencia de todos los días.

Coincide su debut teatral con los años de la primera guerra mundial. En 1916 representa con éxito *Pensaci Giacomino*. Le siguen *Lumie di Sicilia*, *Il berreto a sonagli*, *Liolà*. En esta primera época teatral predomina, como en la narrativa, el elemento realista, donde se palpa aquella corporeidad de la que habla Tecchi. Especialmente en *Liolà*, teatro en el que no hay luchas, según Francesco Flora, y que expresa un mundo aún no disgregado por la duda que lo convierte en una ilusión, una apariencia. De todos modos, en lo profundo, hay un residuo de inquietud que aflorará en las comedias posteriores. Poco a poco, el concepto de relatividad que vimos desarrollarse en la narrativa toma vuelo también en el teatro y el razonamiento comienza a sobreponerse a la acción. Los personajes se vuelven cada vez más incapaces de definirse, cada vez más escindidos. Se trata de un segundo período en el proceso de

interiorización e intensificación dialéctica en la búsqueda de la Verdad, que es el problema central, en el que la obra maestra es *Così è (se vi pare) (Así es, si os parece)*, considerada por los críticos como la primera gran comedia del teatro propiamente pirandeliiano, precisamente el que gira en torno a este tema fundamental del conflicto entre apariencia y realidad. La obra reproduce la trama del cuento titulado *La signora Frola e il signor Ponza suo genero (La señora Frola y el señor Ponza su yerno)* de 1915; fue representada por primera vez en Milán en 1917 y publicada un año más tarde.

Pirandello mismo en una carta a su hijo Stefano decía: "...È certo d'una originalità che grida. Ma non so che esito potrà avere, per la audacia straordinaria della situazione"¹². Si bien en su estructura externa el drama responde a la forma tradicional, su conformación profunda está sentida por el autor como un logro original de su pensamiento, lo mejor que ha hecho hasta ese momento, incluso la considera "una gran diablura" que merece tener éxito¹³.

En verdad que el caso que representa es totalmente subversivo, transgresor, ofensivo para el sentido común de la pequeña sociedad burguesa provinciana. La obra gira en torno a dos protagonistas, la señora Frola y su yerno el señor Ponza, quienes con sus actitudes y sus opuestas declaraciones demuestran creer, cada uno por su cuenta, que el otro está loco. Cuando razona la señora Frola, convence a sus interlocutores, los curiosos habitantes de Valdana, de que Ponza está loco; cuando razona él, la loca resulta ser ella. Ambos tienen razones inexpugnables. Los dos tienen razón y los dos no la tienen. Los curiosos del pueblo realizan cuidadosas investigaciones anagráficas pero al no tener ningún resultado positivo deciden enfrentarlos abiertamente, enfrentamiento que tampoco resuelve el interrogante, pues los dos se comportan como siempre, justificándose y compadeciéndose recíprocamente. Entonces la despiadada curiosidad de los vecinos los lleva a convocar ante ellos a la señora Ponza, la misteriosa esposa. Ésta aparece, simbólicamente cubierta de velos:

Señora Ponza.- (*Hablando con lentitud y recalcando las palabras*) ¿Qué? ¿La verdad?

Pues no hay más que ésta: que yo soy, en efecto, la hija de la señora Frola ...

Todos.- (*Con un suspiro de satisfacción*) ¡Ah...!

Señora Ponza.- (*Rápida, mismo juego*) ... y la segunda esposa del señor Ponza ...

Todos.- (*Desilusionados, en voz baja*) ... pero ¿y cómo?

Señora Ponza.- (*Rápida, mismo juego*) ... Sí, y para mí ninguna de las dos, ninguna.

El Prefecto.- ¡Oh no! Para usted será, señora, o la una o la otra!

Señora Ponza.- No, señores. Yo soy, para mí, aquella que se me cree. (*Mira a todos un instante a través del velo y se retira. Silencio*).

Laudisi.- Y aquí tienen señores, cómo habla la verdad. (*Mira en torno suyo con mirada burlona, de desafío*).

¿Estáis satisfechos? (*Estalla una carcajada*) ¡A...ja...ja...já...! (*Telón*)¹⁴.

De este modo Pirandello pone en escena la antigua propuesta de los sofistas y los escépticos: no hay realidad ni verdad fuera de nosotros. *Ser y parecer* son la misma cosa puesto que existe solamente lo que nosotros creemos que existe. La señora Frola y el señor Ponza se creen recíprocamente locos, en tanto que la gente curiosa que los rodea está condenada a no saber jamás quién de los dos tiene la razón. Probablemente el único que la tiene sea Laudisi, uno de los personajes-coro de la obra, que encarna la voz del autor y que ya ha dicho en el primer acto:

¿Cuál de los dos? No podéis decirlo vosotros, como no puede decirlo ninguno. Y no ya porque estos datos de hechos, que andáis buscando, hayan sido anulados -perdidos o destruidos- por un accidente cualquiera -un incendio, un terremoto- no; sino porque los han anulado ellos dentro de sí, en su alma ¿lo queréis entender? creando ella para él o él para ella, un

fantasma que tiene la misma consistencia de la realidad, en la que ellos ya viven en perfecta armonía, pacíficamente. Y no podrá ser destruida, esta realidad, por ningún documento, porque ellos respiran dentro de ella, la ven, la sienten, la tocan! A lo sumo, para vosotros, os podría servir el documento, para quitaros de encima una tonta curiosidad. Pero os falta, y aquí estáis, condenados al maravilloso suplicio de tener delante, al lado, aquí el fantasma y aquí la realidad, y no poder distinguir uno de la otra"¹⁵.

La verdad, pues, es solamente aquella que nosotros, en un determinado momento y bajo el impulso de impresiones personales, creemos que efectivamente es la verdad.

El cuento del cual se desprende esta comedia tiene un narrador testigo. El autor pone en boca de uno del pueblo el relato del extraño suceso y los comentarios que merece. La narración es agilísima, llena de expresiones coloquiales, de estilo indirecto, y su lectura produce más una impresión de comicidad por el tono con que se hace el relato, en oposición a la angustia que produce la obra teatral. En el cuento el narrador habla de distinción entre realidad y fantasía, pero en el drama, la representación directa frente al público acentúa e intensifica el problema, profundiza, de manera que la escisión, la separación entre realidad y fantasía se percibe, se siente, casi como algo material; tal es su presencia en la escena.

En 1921 llega *Sei personaggi in cerca d'autore*. *Commedia da fare* (*Seis personajes en busca de autor*. *Comedia por hacer*), punto culminante del proceso de interiorización e intensificación del arte pirandelliano en el género teatral. Obra audaz para la época, rompe con todos los convencionalismos y esquemas conocidos. Los personajes creados por un escritor que por cansancio o por mala voluntad los abandona a medio construir, son ya seres con vida propia capaces de presentarse en un teatro para pedir al director que sus actores representen el drama que cada uno de ellos lleva consigo. Pero la representación hecha por los actores les parece falsa, artificiosa, que no dice sus

verdades simples y profundas. Sólo ellos podrán finalmente representarse a sí mismos, porque ellos son su propia realidad. Es la Verdad llevada ahora al plano de la invención poética, al plano del Arte. Si la Vida es el fluir continuo, cambiante, con obstáculos e imprevistos a cada momento, el Arte es la forma fija e inmutable, eterna y perfecta, donde las creaciones de la fantasía resultan ser más verdaderas que las personas y las situaciones de la realidad, de la Vida. Dice Pirandello en el "Prefacio" a *Seis personajes...* que no se le da la vida en vano a un personaje. "Criaturas de mi espíritu, aquellos seis ya vivían de una vida que era suya propia y no más mía, una vida que no estaba ya en mi poder negarles"¹⁶. Sin embargo es el artista el único que puede terminar de darles forma porque la lógica interior del personaje está determinada por la intuición del artista, el cual tiene la capacidad para *reasumir* todas las experiencias por las que debe pasar un personaje. Un personaje que necesita de la Vida para completarse, para realizarse a sí mismo en el drama, que es su razón de ser. Pero esa Vida es imperfecta y voluble, y entonces aspira a la Forma, que es perfecta y fija. Así el hombre está llamado por las dos realidades: la Vida y el Arte, la Realidad y la Fantasía, cuya separación en este punto del arte pirandelliano llega a ser un abismo insondable y alucinante que sume al hombre en la incertidumbre total. El hombre jamás llegará a ser dueño de sí mismo, aunque deberá aceptar las "ficciones" que la Vida le proponga sabiendo incluso que nunca alcanzará la solución a su conflicto; como ocurre en *Enrique IV*, el segundo 'capolavoro' teatral de Pirandello.

El corpus narrativo y dramático pirandelliano asemeja una cantera inagotable de temas y matices. Entrar en ella es ingresar en un mundo de interrogantes, de problemas y conflictos que sacuden el ánimo y acosan a la conciencia. Es bueno acudir a ella cada tanto para replantearse las certezas que nos hacen caer en la rutina y perder de vista las perspectivas de los demás. Riqueza incalculable la de Pirandello que siempre permite un nuevo descubrimiento, una nueva interpretación.

Notas

1. Bonaventura Tecchi. "Pirandello, dalle forme narrative al teatro". *Officina segreta*. Palermo, Salvatore Sciascia Editore, 1957; pp. 59-74.
2. Adriano Tilgher. *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.
3. Luigi Pirandello. "El humorismo". *Obras escogidas*. Trad. José Miguel Velloso. 4ª ed. Madrid, Aguilar, Tomo I. Biblioteca Premios Nobel; pp. 1083-4.
4. Luigi Pirandello. "La excluida". *Obras escogidas*. Trad. José Miguel Velloso. 4ª ed. Madrid, Aguilar, Tomo II. Biblioteca Premios Nobel; p. 868.
5. Luigi Pirandello. *El difunto Matías Pascal*. Trad. R. Cansinos Assens. Colombia, Seix Barral, 1984.
6. Bonaventura Tecchi. *Op.cit.*
7. Luigi Pirandello. "Mentre il cuore soffriva". *Novelle per un anno*. Volume secondo. Milano, Arnoldo Mondadori, 1938; p. 692. La traducción es nuestra.
8. G. Battista Angioletti. *Luigi Pirandello narratore e dramma turgo*. ERI-Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino, 1962.
9. Luigi Pirandello. "Nell'albergo è morto un tale". *Novelle per un anno*. Vol. secondo. Milano, Arnoldo Mondadori, 1938; pp.706-7. La traducción es nuestra.
10. Luigi Russo. *I narratori (1850-1957)*. Terza edizione integrata e ampliata. Con una appendice di Giuliano Manacorda. Casa Editrice Giuseppe Principato, Milano, 1958; p. 246.
11. B. Tecchi. *Op.cit.*
12. L. Pirandello. "Lettere al figlio Stefano". *Omaggio a Pirandello* a cura di Leonardo Sciascia. Almanacco Bompiani 1987. Riproduzione anastatica delle pagine dedicate a Pirandello in occasione della sua scomparsa. Milano, 1ª ed.

Bompiani, 1986; p. 42. Traducimos nosotros: "Es realmente de una originalidad clamorosa. Pero no sé qué resultados tendrá, por la audacia extraordinaria de la situación".

13. *Ibidem.*

14. Luigi Pirandello. "Así es (si os parece)". *Obras escogidas*. Trad. de Armando Lázaro Ros. 2ª ed. Madrid, Aguilar, 1962. Tomo II; p. 84.

15. *Ibidem*; p. 47.

16. L. Pirandello. "Prefazione". *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*. Con la cronologia della vita de Pirandello e de i suoi tempi, una introduzione e una bibliografia a cura di Corrado Simioni. Arnoldo Mondadori Editori, 1976; p. 14.

ESTRATEGIAS DE DES-SIMBOLIZACIÓN LITERARIA EN LA NARRATIVA DE JUAN JOSÉ SAER

Víctor Gustavo Zonana

Introducción

La captación problemática de lo real y la construcción de un objeto artístico capaz de darle forma, constituyen los ejes de la estética saeriana. Del primero, se desprende la voluntad obsesiva de indagación en torno a los modos de manifestación de la realidad y a la significación de estas manifestaciones. Del segundo, la tentativa de superación de formas nacionales de "literatura realista" que conforman el canon narrativo en la década del '60, momento de la incorporación efectiva de Saer en el panorama de las letras argentinas¹. Entre ellas, pueden mencionarse la narrativa "de tesis" o el "costumbrismo regionalista". Estas modalidades, englobadas en el "realismo genético", poseen como características salientes un fuerte componente probatorio y una densa estructuración causal del discurso².

En el presente estudio, se esboza un análisis del proyecto saeriano. Para ello, se recurre a la noción de "des-simbolización" como concepto operativo que permite examinar los caminos por los cuales la narrativa de Juan José Saer tiende al extrañamiento de las formas canónicas del realismo literario. El itinerario crítico supone, en primer lugar, identificar los presupuestos básicos de una teoría de la des-simbolización literaria. Los parámetros que ella ofrece permiten examinar, posteriormente, las estrategias de des-simbolización presentes en la narrativa de Juan José Saer. El sentido de estas estrategias se

interpreta, finalmente, a la luz de la especulación saeriana en torno a lo narrativo.

Presupuestos de una teoría de la des-simbolización literaria

Una teoría de la des-simbolización literaria intenta dar cuenta del modo y de las razones en que se producen las modificaciones en el universo simbólico de un sistema literario determinado. Para ello, parte de la consideración de la obra literaria como construcción simbólica dotada de las siguientes características:

- **Polivalencia o pluralidad significativa**³. Por su naturaleza simbólica, la obra literaria trasciende el carácter bi-polar del signo en su acepción saussuriana, para constituirse en una entidad que genera un campo amplio de significaciones probables. Campo determinado por el juego socio-cultural en el que se inscribe pero, al mismo tiempo, pre-existente a toda posible materialización⁴.
- **Resistencia al tratamiento semiótico o hermenéutico**. Por su sincretismo y su ambigüedad - determinados por las relaciones polivalentes que se establecen entre significante, significado y referente - el discurso literario elude una articulación binaria o sistémica⁵ que facilite su abordaje semiótico. Toda traducción posible de la obra literaria desarticula su efecto unitario sin agotar, por otra parte, su potencial significativo⁶. Su interpretación choca con un umbral a partir del cual el sentido y el valor (estético o significativo) no son explicitables. De allí su intraductibilidad⁷.
- **Carácter opaco de la obra literaria**⁸. Como en el enigma, en la obra literaria se manifiesta cierta voluntad de silencio⁹. Como señala Jean Louis Backés, no es la significación lo que se calla, sino más bien el "conjunto de los rasgos que permitirían recuperarla en el espacio neutro" de la explicitación¹⁰.
- **La noción de efecto unitario del artefacto literario**, anteriormente mencionada, alude a la modalidad de operación cognitiva puesta en práctica por esta entidad. La captación del mundo que se efectúa a través de ella reviste el modo de aprehensión por *intuición*. Se trata de una aprehensión "directa", mediante la cual la conexión entre

signum y *signatum* “se encuentra súbitamente, por medio de un salto, no como una unión de causa y efecto, sino como una unión de sentido y finalidad”¹¹.

• La conexión anteriormente destacada no es arbitraria sino que se halla *motivada*¹². En la obra literaria, la relación entre las caras de la significación no es completamente gratuita. Obedece a un principio intrínseco que determina su articulación como tal (forma).

Estrategias de des-simbolización

La arquitectura implícita en esta conceptualización se desarticula mediante diferentes estrategias de des-simbolización¹³. En relación con las obras literarias, tales estrategias pueden generar, simultánea o alternativamente, la pérdida de la densidad semántica, el cambio de las valencias semánticas, la disminución de la opacidad o la clausura en la simplicidad de aprehensión.

Por ejemplo, cuando la lectura se apoya en una hermenéutica fuerte se suscita un proceso de des-simbolización mediante la explicitación de aquellos contenidos que la obra organizaba de un modo unitario. Lo simultáneo se dispone ahora en series sucesivas. La explicación “narrativiza”, dispone en un eje sintagmático las asociaciones posibles del eje paradigmático.

También la expansión del simbolismo o hiper-simbolización genera a largo plazo su efecto contrario¹⁴. Cuando la atribución de sentidos simbólicos se convierte en un mecanismo automático, el *valor de suplencia* de la atribución se altera¹⁵. El vínculo entre el signo y lo designado se hace más laxo. Ya no obedece a un principio intrínseco sino que, como subraya Johan Huizinga, se apoya en “un enlace extrínseco entre las ideas”¹⁶.

Un tercer procedimiento de des-simbolización manifiesta la voluntad de otorgar al lenguaje - como medio literario de expresión artística - una mayor transparencia, o un valor más acorde con la comprensión del mundo en un determinado momento del desarrollo histórico. Mediante este tipo, se intenta modificar, invalidar o clausurar un universo imaginario ya establecido por la tradición precedente. Dicho

universo no resulta vinculante porque no responde a las apetencias cognitivas vigentes.

Estrategias de des-simbolización literaria en la narrativa de Saer

Este marco permite interpretar la superación saeriana de las formas canónicas del realismo como una modalidad particular de los procesos de des-simbolización literaria. En efecto, puede observarse que en la construcción de sus relatos, Juan José Saer pone en juego una serie de estrategias que no sólo alteran el estatuto de una forma dominante de narración de estilo realista, sino que al mismo tiempo modifican las normas de lectura vinculadas con dicha forma. Es decir, su intento de superación de esas formas de realismo afecta no sólo al objeto texto sino también a los hábitos que permiten el enfrentamiento del lector con dicho objeto. Por otra parte, tales estrategias influyen en la conformación de la fábula, la historia y el texto¹⁷.

Entre la multiplicidad de mecanismos des-simbolizantes puestos en juego en la narrativa de Saer, se pueden destacar los siguientes:

1) **Vacilación o rectificación de la enunciación propia:** como resultado de un ejercicio permanente de reflexión sobre el acto de escribir y sobre las dificultades del narrar, se observa en el corpus saeriano una voluntad exasperante de rectificación. De este modo se tematiza la desconfianza del narrador sobre los poderes de la palabra. Asimismo, se efectúa una "puesta en escena" de la actitud básica de un narrador que escribe, borra y re-escribe; así manifiesta constantemente sus dudas en torno al grado de certeza de su discurso¹⁸. Esta estrategia se observa, por ejemplo, en el siguiente pasaje de "A medio borrar" (1972):

Contra la pared, del otro lado de la cama, está la valija, lista desde ayer, al lado del bolso azul. La he cerrado bajo la mirada impaciente de Tomatis que, creo, jugaba con sus guantes, alzándolos con los dedos hasta la altura de su cara y dejándolos caer después sobre sus rodillas. O quizás no, quizás se golpeaba con ellos las rodillas, la palma de la mano. Es más seguro

que haya sido la palma de la mano, o quizás el pecho, o incluso la cara, porque estuvo echado bocarriba en la cama del Gato mientras yo preparaba la valija, impaciente por salir a comer, o más exactamente por salir, porque después, mientras comíamos, también estaba impaciente y quería salir para ir no sé bien a dónde¹⁹.

2) **Sobre-atribuciones:** esta modalidad encuentra también su justificación en la desconfianza del narrador sobre los poderes del lenguaje. Desconfianza que genera una voluntad de aplicación de múltiples atributos a los sintagmas nominales que offician en la frase como sujeto o como objeto, y de múltiples complementos a los verbos. A su vez, atribuciones y complementos son modificados por otros que actúan en forma de sobre-determinaciones. Los atributos nominales y los complementos verbales son especificados mediante este procedimiento que manifiesta la obsesión del narrador por precisar la caracterización del sujeto, la descripción del objeto, la modalización de la acción. La enunciación busca insistentemente explicitarse. De allí la construcción de un enunciado complejo, a veces tortuoso. Esta peculiar forma de estructuración del discurso puede observarse en el siguiente pasaje del relato "Los amigos", de *En la zona* (1960):

En el mes de octubre del año mil novecientos cincuenta y ocho, un hombre corpulento aunque ligeramente encorvado, que conservaba la remota apariencia de una antigua fortaleza, como una vieja dama conserva ciertos modos que le fueron peculiares en el esplendor de una exitosa juventud, que no le alcanzan sin embargo en la vejez para ocultar su decadencia, tomó un cuarto con pensión completa, el último de una hilera cuyas puertas desembocaban sobre una larga galería de mosaicos rojos, completamente agrietados y descoloridos, en un antiguo hospedaje situado en el barrio sur de la

ciudad, y al serle preguntado por la dueña su nombre a los efectos de asentarle en un viejo cuaderno que hacía las veces de registro, dijo llamarse Asunción Suárez y provenir del norte del país, declarando asimismo cincuenta y dos años de edad²⁰.

La vacilación y la sobre-atribución ponen de manifiesto el interés del narrador por “agotar el significante” y por dar testimonio, conforme a dicho interés, de una singular percepción del mundo que intenta rescatarse “con todos los errores, las oscuridades, las contradicciones y proyecciones fantasmáticas de todo individuo”²¹.

3) Focalización en la acción narrada: por su parte, el afán por la precisión genera una morosidad del narrador en la especificación de la acción narrada. De este modo la acción en sí misma pasa a un primer plano en la focalización. No interesa ya su resultado o su sentido, sino más bien su modo de desenvolvimiento en el relato²². Acciones como “comer”, “vestirse”, “fumar” pierden su carácter habitual y espontáneo. A los ojos del narrador y desde su propio horizonte de experiencia, estos actos se extrañan y adoptan un carácter problemático. Un ejemplo eminente de esta focalización en el modo de transcurrir de la acción se encuentra en el inicio de *La mayor*, relato que, como ha señalado la crítica²³, re-escribe el célebre motivo proustiano de la *madeleine*:

Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservando mientras hubiese, en primer lugar, la galletita, el té que humea, los años: mojaban, en la cocina, en invierno, la galletita en la taza de té, y sabían, inmediatamente, al probar que estaban

lentos, dentro de algo y trayendo, dentro, algo, que habían, en otros años, porque había años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, ¿no es cierto?, un mundo. Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada²⁴.

La focalización en el modo de desenvolvimiento de la acción suscita una suerte de reducción diegética. La fábula se complica en cuanto a su modo de textualización. Por este motivo, que subraya la “dificultad del narrar”, queda reducida a un número mínimo de acciones que la constituyen.

4) Repeticiones: el efecto de reducción diegética se halla determinado además por la presencia, en los distintos planos constitutivos de la narración, de segmentos que se reiteran. Esta modalidad responde también al afán de rectificación del narrador, señalado anteriormente²⁵.

Las repeticiones pueden darse en un mismo relato como recurso estructurante de la fábula. En *El limonero real*, por ejemplo, el lector asiste al *racconto* de lo que sucede irremediablemente los 31 de diciembre en la vida del protagonista, Wenceslao: su despertar; los intentos de convencer a su esposa para que rompa el luto de seis años por la muerte de su hijo y acceda a festejar Año Nuevo con su hermana y su cuñado; la realización de la celebración; la vuelta de Wenceslao al rancho y el reencuentro con su mujer al día siguiente. Esta materia narrativa básica se repite en ocho ciclos, encabezados mediante el *leitmotif* “Amanece/, y ya está con los ojos abiertos”. Cada ciclo supone un avance mínimo en el desarrollo ya sea de los antecedentes de la peripecia, ya de la peripecia misma. Así, el lector construye la peripecia desde distintas perspectivas²⁶.

Otra modalidad de repetición afecta principalmente los niveles de la historia y del texto. En *Responso*, por ejemplo, el protagonista Barrios evoca, a partir de la contemplación del atardecer en el jardín de

la casa de su esposa, un singular *locus amoenus*. Esta evocación se reitera posteriormente en el relato. Constituye una obsesión de Barrios, una suerte de estereotipo discursivo que caracteriza al personaje y que pone de manifiesto su incapacidad para salir del estado de postración en el que se encuentra²⁷.

Pero además, las repeticiones permiten establecer conexiones de los relatos entre sí. Puede observarse, como una forma de repetición en el plano de la historia, la presencia de una galería básica de personajes transmigrantes²⁸ que aparecen en distintas obras. El lector puede encontrar a Carlos Tomatis en "A medio borrar", en los relatos de *Argumentos*, en los poemas de *El arte de narrar*²⁹ y en *Glosa*, por ejemplo. Algo similar ocurre con los mellizos Garay.

En los niveles de la fábula y de la historia se observa también la recurrencia de episodios transmigrantes. Estos pueden operar en distintos relatos como desencadenantes de la peripecia, como sucede en "Los amigos" de *En la zona*, en *Responso*³⁰ y en el segundo relato de *Cicatrices*³¹ con el episodio del juego. En otras ocasiones, de apéndices del relato principal se transforman en momentos estructurantes de la peripecia. Tal es el caso del episodio del médico que abandona su guardia durante la epidemia de fiebre amarilla en Buenos Aires: en "A medio borrar", constituye sólo un comentario en boca de un personaje (el Gato Garay); en *La ocasión*, el mismo episodio ampliamente extendido señala la muerte del doctor Garay López y de ese modo, acaba con el supuesto triángulo amoroso establecido entre él y Gina, la esposa del protagonista, al iniciarse la novela.

Finalmente, en el nivel textual puede constatarse la presencia de motivos y de símbolos transmigrantes. Así, por ejemplo, el símbolo de la medalla en "Los amigos" y en *Responso*. O el motivo de la escritura de la novela sobre el Litoral, presente en *Responso*, en el relato "Amigos" de *Argumentos*, en *La mayor* y en *El entenado*.

Estas modalidades de la repetición alteran profundamente la configuración del universo narrativo, en especial si dicha configuración se piensa desde los parámetros de las distintas formas del realismo. La repetición desarticula la estructura causal del relato: según la lógica del relato "realista" cada episodio de la fábula posee un carácter singular que

determina su condición de *consecuencia* del episodio que lo antecede y de *causa* del que lo precede. En la narrativa de Saer, la repetición insistente del mismo episodio genera un efecto de inmovilidad. La reiteración rompe con la imagen de sucesión progresiva. Si esta condición se suma a la reducción diegética puede afirmarse que en los relatos la progresión de la fábula es mínima y, en algunos casos inexistente como sucede por ejemplo en *La mayor* o en "El viajero" de *Argumentos*.

Un fenómeno similar ocurre en lo que se refiere a la construcción de los personajes. No se observa en ellos un proceso de "maduración psicológica". Tampoco uno de "degradación". En este sentido, puede afirmarse que los relatos de Saer des-simbolizan el esquema de base de la novela de formación y el de la novela naturalista.

Por las razones expuestas los relatos de Saer diseñan un estado. Estado a la manera de un círculo vicioso del que no es posible salir. Estado a la manera de cada uno de los momentos de un juego de naipes que se define mediante la combinatoria de las mismas cartas, que reitera en otro orden las mismas situaciones y que presupone un conjunto mínimo de reglas³².

Pero además, este modo de estructuración del relato hace referencia al ideal saeriano de un texto literario en el que confluyen las modalidades de construcción de la lírica con las de la narrativa. La reiteración de los ciclos en *El limonero real*, por ejemplo, se orienta a la consecución de un efecto análogo al de la lectura de un poema. También la estructuración de *Cicatrices* persigue ese mismo objetivo. El proyecto narrativo de esta "novela" está constituido por cuatro relatos que se interrelacionan según la forma de un espiral. Los tres primeros (narrados por Ángel, Sergio Escalante y Ernesto López Garay) giran en torno al último. En éste se narra el caso de Luis Fiore, obrero metalúrgico que asesina a su esposa un 1º de mayo. Los relatos de Ángel, Sergio y Ernesto poseen una relativa autonomía, semejante a la de las estrofas de un poema. Cada uno de ellos anticipa, en grado creciente de extensión, el "caso Fiore". Sin embargo, en todos ellos esta anticipación es estructuralmente tangencial, si se considera la autonomía de cada relato. Su función, en el diseño total de la novela, consiste en preparar un espacio de lectura que posibilite una captación particular del último

episodio. En esta instancia del texto, el lector no se interesa tanto por el encadenamiento fáctico del episodio, ya que lo conoce en sus aspectos fundamentales. Su atención y su tensión afectiva son movilizadas ahora por un clima patético generado a partir de las connotaciones de los relatos anteriores, que constituyen la genealogía del episodio.

Conclusiones

Corresponde ahora preguntar por el sentido de las estrategias de des-simbolización examinadas. La pregunta implica reconocer el valor del proyecto saeriano. Las reflexiones del propio Juan José Saer en torno al arte narrativo permiten entrever una posible respuesta. En reiteradas oportunidades el escritor ha manifestado su interés por alcanzar un tipo de relato despojado de todo remanente diegético:

Personalmente escucho mucha música, y frecuentemente su perfección formal despierta en mí la nostalgia de un relato que sea forma pura, a lo cual tiende, sin ninguna duda, *El limonero real* que, hacia el final busca desprenderse de los acontecimientos para resolverse poco a poco en forma pura. Se puede decir también que el ritmo de la prosa, las repeticiones, la aparición de los distintos temas, su desarrollo y entrelazamiento son de naturaleza musical. Sin embargo más que esas analogías, son ciertos procedimientos de composición musical los que pueden ser fecundos y en los que se puede reconocer a veces la verdadera naturaleza de la práctica narrativa. (...) En esos procedimientos se verifica la ley estética de la resistencia de los materiales, y creo que un gran escritor trabaja siempre con esta perspectiva, proponiéndose de antemano lo imposible y buscando deliberadamente la dificultad, para tratar de vencerla. Si no existe esta resistencia el interés del

trabajo narrativo desaparece y con él la tensión propia a toda gran literatura³³.

Las estrategias des-simbolizantes tienden a probar la resistencia del material narrativo. Mediante ellas Juan José Saer logra dar a sus relatos la forma, la tensión análogas a las de la poesía lírica y la música.

Sin embargo, esta prueba de resistencia ocasiona una modificación del estatuto de lo narrativo en cuanto género ficcional³⁴. En efecto, la narrativa saeriana no busca primariamente representar al hombre en sus acciones³⁵. Por el contrario, intenta revivir en el lector la *forma* en que ese complejo de acciones, su tiempo y su espacio, son experimentados desde el horizonte de experiencias del fin de siglo. Como en la lírica³⁶, lo que se representa no es “lo real” como objeto de la experiencia, sino la experiencia contemporánea de “lo real”.

Por esta razón, y aunque la pregunta por lo real aparece de manera obsesiva en la obra de Juan José Saer, su narrativa parece eludir el encuadre en los márgenes del realismo. Sin embargo, tal vez sea conveniente no interpretar su proyecto como una impugnación del realismo sino como una ampliación de sus fronteras. Ampliación que tematiza de manera eminente la dificultad contemporánea de aprehender la realidad en el espacio del conocimiento y del lenguaje.

Notas

1. Para una crítica de éstos y otros aspectos de la obra de Saer remito a: Adolfo Prieto. *Literatura y subdesarrollo. Notas para un análisis de la literatura argentina*. Rosario, Ediciones Biblioteca, 1968; Noé Jitrik. "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica". En: *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Vol. XLIV, N° 102-103, enero-junio, 1978; pp. 99-109; Ana María Amar Sánchez, Mirta E. Stern y Ana María Zubieta. "La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1981. Vol. 126; pp. 649-672; Mirta E. Stern. "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura". *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Vol. XLIX, N° 125, octubre-diciembre, 1983; pp. 965-981; Graciela Montaldo. *Juan José Saer. El limonero real*. Buenos Aires, Hachette, 1986; Jorgelina Corbatta. "En la zona: germen de la praxis poética de Juan José Saer". *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Vol. LVII, N° 155-156, abril-setiembre, 1991; pp. 557-567; María Celia Darré. "Proust a través de un cuento de Juan José Saer". *Revista de Literaturas Modernas*. N° 24, 1991; pp. 73-84; Alberto Giordano. *La experiencia literaria. (Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992; Cristina Piña. "La narrativa argentina de los años setenta y ochenta". *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Julio-setiembre, 1993; pp. 121-138; Pablo Heredia. "Las referencias del discurso y el texto de la realidad. Un análisis de *El limonero real*, de Juan José Saer". *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1993; pp. 346-350.

2. Se encuadran en el "realismo genético" todas aquellas formas de literatura realista que conciben la obra de ficción como espejo de lo real en sus manifestaciones naturales, sociales y culturales. Para las distintas modalidades del "realismo literario" ver: Darío Villanueva. *Teorías del realismo literario*. Madrid, Instituto de España/ Espasa Calpe, 1992.

3. Paul Ricoeur. "La simbólica del mal". *Finitud y culpabilidad*. (Versión castellana de A. García Suárez y L. Valdéz Villanueva). Madrid, Taurus, 1991; p. 178; Mircea Eliade. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. (Trad. C. Castro). Madrid, Taurus, 1983; pp. 14-15; Jorge Peña Vial. *Imaginación, símbolo y realidad*. Santiago de Chile, Universidad

Católica de Chile, 1987; pp. 41-48.

4. Ricoeur. *Op. cit.*; p. 180; Katherine Kerbrat Orecchioni. *La connotación*. (Trad. de S. Vallaso y E. Villamil). Buenos Aires, Hachette, 1983; pp. 81-82.

5. Michel Arrivé. "Símbolo". En: Julien Algirdas Greimas; Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. (Versión española de E. Vallón Aguirre). Madrid, Gredos, 1991. Tomo II; pp. 231-232.

6. Eliade. *Loc. cit.*; Ricoeur. *Loc. cit.*; Jean Bessière. *Enigmaticité de la littérature*. Paris, PUF, 1993.

7. Bessière. *Enigmaticité...*; pp. XI-XII.

8. Mario Tomé Dfiez. "La interdiscipliniedad del símbolo". *Contextos*. Universidad de León. III/5, 1985; pp. 141-156.

9. Bessière. *Enigmaticité...*; Jean Louis Backés. "La pratique du symbole". *Littérature*, N° 40, décembre 1980; pp. 3-17.

10. Backés. *Op. cit.*; p. 10. La traducción es mía. Hans Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*. (Trad. de M. Argullol). Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós/ I.S.E./ O.H.B., 1991; p. 86.

11. Johan Huizinga. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. 5ª ed. (Trad. J. Gaos). Madrid, Alianza, 1984; p. 289; Peña Vial. *Loc. cit.*

12. Ricoeur. *Op. cit.*; p. 178; Tomé Dfiez. *Op. cit.*; p. 143; Arrivé. *Op. cit.*; p. 231; Jean Chevalier. "Introduction". En: Jean Chevalier; Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Lafon/Jupiter, 1982. pp. V-XXXII; p. X; Peña Vial. *Loc. cit.*

13. Bessière. *Enigmaticité...*

14. Bessière. *Enigmaticité...*; Peña Vial. *Op. cit.*; p. 45.

15. Entiendo por *valor de suplencia* la propiedad lógica que determina la adecuación entre la acepción y el uso de los términos en un enunciado determinado. El valor de suplencia se respeta si la suerte de existencia actual, posible o imaginaria, significada en la predicación del término es admisible. Jacques Maritain. *El orden de los conceptos. Lógica menor. (Lógica formal)*. Buenos Aires, Club de Lectores, 1980; pp. 92 y ss.

16. *Op. cit.*; p. 296.

17. Mieke Bal. *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra, 1985; p. 14.

18. Sánchez, Stern, Zubieta. *Op. cit.*; p. 654.

19. Saer. "A medio borrar". *La mayor*. Buenos Aires, CEAL, 1982. pp. 37-77; p. 47. Véase además como ejemplo de esta estrategia: *El limonero real*. Buenos Aires, Alianza, 1987; p. 11; *Glosa*. Buenos Aires, Alianza, 1987; p. 15; *La ocasión*. Barcelona, Destino, 1989; p. 9.

20. Cito por Josefina Delgado y Luis Gregorich. *Los nuevos. Selección de cuentistas y poetas*. Buenos Aires, CEAL, 1968; pp. 61-73. La cita corresponde a la p. 70. Cabe destacar que en este caso, la enunciación adopta además, no sin cierto tono de parodia, el estilo de una declaración policial. Ver también para efectos de sobreatribución las descripciones de la camisa de Wenceslao en *El limonero...*, o las del paisaje de la pampa en *La ocasión*.

21. Juan José Saer. *Una literatura sin atributos*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1988; p. 42.

22. Sobre este aspecto de la narrativa saeriana ver Montaldo. *Op. cit.*; p. 40 y ss.

23. Sánchez, Stern, Zubieta. *Op. cit.*; p. 653.

24. Saer. *La mayor*; p. 11.

25. Sánchez, Stern, Zubieta. *Op. cit.*; p. 654.

26. Las repeticiones de un mismo segmento de la fábula pueden, sin embargo no incidir radicalmente sobre la estructuración de la misma, como en el caso mencionado. Ver, por ejemplo, el episodio de Pichón Garay y su amigo Héctor que observan la inundación desde el puente varias veces reiterado en "A medio borrar".

27. Un valor semejante posee la evocación de "la conspiración de los positivistas" que permanentemente efectúa A. Bianco, protagonista de *La ocasión*.

28. Para la noción de *personajes transmigrantes* remito a Pedro Luis Barcia. "Estudio preliminar" a Horacio Quiroga. *Los desterrados*. Buenos Aires, Huemul, 1987; pp. 5-67. Hago extensivo el concepto a los episodios, los motivos y los símbolos.

29. Juan José Saer. *El arte de narrar*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1988.

30. Juan José Saer. *Responso*. Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor, 1964.

31. Juan José Saer. *Cicatrices*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994. La primera edición es de 1969.

32. Sánchez, Stern, Zubieta. *Op. cit.*; p. 658. Una muestra fundamental de la importancia del juego de cartas (punta y banca) en el universo imaginario de Saer se encuentra en el segundo relato de *Cicatrices*. Allí se efectúa una dilatada comparación "filosófica" entre el caos y el orden del universo y los probables ordenamientos de las cartas en el sabó. *Cicatrices*; pp. 104-114.

33. Juan José Saer. *Una literatura sin atributos*; pp. 43-44.

34. Para estos deslindes ver: Käte Hamburger. *Logique des genres littéraires*. (Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot). Paris, Éditions Du Seuil, 1986.

35. Característica que define, según Käte Hamburger, a los géneros ficcionales o miméticos como el drama y la narrativa. *Op. cit.*; p. 32.

36. *Ibid.*; p. 243.

NOTAS SOBRE LAS NUEVAS LÍNEAS EMERGENTES DENTRO DE LA POESÍA ARGENTINA: LA POETIZACIÓN EN TORNO AL SILENCIO

*Fabiana Inés Varela**

Emprender el estudio de las nuevas promociones líricas argentinas, especialmente de aquellas que comienzan a surgir a partir de 1970, supone afrontar una serie de dificultades. Por una parte, son numerosos los poetas que editan en las últimas décadas, hecho que amplía considerablemente el corpus de textos. A esto se suma una importante cantidad de volúmenes colectivos fruto de talleres, encuentros, concursos y certámenes poéticos, tanto en el ámbito nacional como en cada una de las provincias. Por otra parte, es muy difícil acceder a libros y revistas literarias, dada su circulación limitada y alejada de los circuitos comerciales. Aumenta la dificultad la necesidad de decantar libros y autores para poder llegar a intuir, dentro de esta amplia producción lírica, cuáles son aquellos valores que intentan dar cauce a una búsqueda novedosa y original que abra nuevas perspectivas dentro de nuestras letras.

A pesar de la complejidad de la materia que nos ocupa, algunos intentos críticos procuran establecer un orden y una jerarquización dentro de este amplio panorama a través de la delimitación de grupos afines y líneas que apuntan en direcciones similares.

Es nuestro objetivo presentar ahora, de modo parcial y sumario, un tema cuya presencia casi constante en distintos autores y tendencias líricas contemporáneas, llama la atención del lector y del crítico al plantear un interrogante propio de nuestra época: ¿qué valor tiene, qué efectividad puede reconocerse a la palabra hoy?

1. Principales líneas poéticas a partir de 1970

Una rápida ojeada al panorama de la lírica argentina contemporánea permite distinguir ciertas líneas poéticas dominantes que se suceden desde 1970 en adelante y cuyos avances pueden observarse hoy.

A continuación damos una síntesis de las principales direcciones que la crítica coincide en señalar como las más representativas¹.

a- A fines de los sesenta se distingue claramente la presencia de un grupo poético nucleado en torno a la revista rosarina *El lagrimal trifurca* (1968-1976) que centró su atención en los elementos de la realidad poco "significativos". Herederos del coloquialismo de años anteriores, intentaron avanzar más en esta dirección a fin de quitar a la poesía y al poeta toda "aura", movidos por la voluntad de llegar a una "antipoesía", de manifiesto prosaísmo e irreverencia. Este "minimalismo avant-la lettre" es un antecedente del objetivismo que cobrará fuerza hacia fines de la década del 80. Entre las figuras más representativas encontramos los nombres de Francisco y Elvio Gandolfo -provenientes de promociones anteriores-, Sergio Kern, Hugo Diz, Eduardo D'Anna.

b- En buena medida como una resistencia al avance del prosaísmo, aparece hacia principios de los setenta una serie de voces que intentan rescatar para la poesía todo su misterio, toda la complejidad de su valor trascendente. Estos poetas, entre quienes distinguimos a Mario Morales, Jorge Zunino, Víctor Redondo, Guillermo Roig, Susana Villalba, se nuclearon en torno a revistas como *Nosferatu* (1972) y *Último Reino* (1979). El grupo ha trascendido con el nombre de neorrománticos.

c- En los albores de la década del 80, toma fuerza una tendencia que, nucleada alrededor de la revista *XUL*, ha sido conocida como experimentalismo. Ofensivos, marcadamente opositores a lo establecido, ponen fuertemente el acento en el desprestigio de la palabra, especialmente en su poder comunicativo. Hay en ellos una marcada tendencia a hostigar al lector por medio de un lenguaje, una sintaxis e incluso una disposición gráfica del poema muy agresiva. Dado que este grupo contribuyó en buena medida al descrédito de la palabra y de la poesía, citamos unos versos de Lobo Boquincho que testimonian esta

actitud de experimentación pero también de desprecio hacia el poder comunicativo del lenguaje:

el sábado: creite estar escribiendo una carta
pero te oscilaba el techo
creite muchas cosa de tal atitú
nada conseguiré mesquinándole
tal odio que se encarta langustia (...)

d- Este trabajo sobre la palabra cada vez más aislada de su significado, entendida como una pura forma es continuado por el neo-barroco. En este contexto, la forma aparece con su significado más estrecho oponiéndose al contenido: "los contenidos sólo pueden ser parodiados", dice Ricardo Herrera, en cambio las formas "pueden ser óptimos dispositivos para seguir haciendo literatura"². Reconocidos adalides de esta tendencia son Tamara Kamenzain, Néstor Perlongher y Ricardo Aulicino, entre otros.

e- Durante la década del 90 se observa el predominio de tendencias como el objetivismo cuya promoción se realiza desde las páginas del *Diario de Poeta*, revista literaria dirigida por Daniel Samoilovich; o bien una poesía urbana, de circulación *underground*, basada en los paradigmas culturales de nuestra época como el rock, los comics, el video clip y la televisión.

Hasta aquí un panorama esquemático, bastante limitado, que no alcanza a reflejar una realidad más rica e intrincada en la que coexisten, junto a estas líneas emergentes, formas de poetizar ya canonizadas provenientes de otras décadas. A esto se suma el carácter difuso y lábil que presentan los diversos grupos, la complejidad del panorama nacional si tomamos en cuenta las variantes regionales y la presencia de poetas que no adhieren a ningún grupo o tendencia, pero cuya voz resuena con ecos profundos en el ámbito de la lírica actual.

Establecido en líneas generales el contexto, queremos centrarnos en un tema que aparece de modo recurrente en la poesía contemporánea y que adquiere diversas modulaciones según las distintas tendencias. Nos referimos concretamente a la casi obsesiva preocupación por la palabra,

elemento que relaciona y, en cierta medida, unifica las variadas poéticas surgidas después del 70.

2. La preocupación frente a la palabra poética

Cuando se analizan y ahondan las diversas peculiaridades de la lírica argentina posterior a la década del 70, hay coincidencia en resaltar la presencia de "una actitud más crítica respecto de las posibilidades comunicativas de la lengua"³. Las causas del fenómeno para algunos radica en la historia argentina contemporánea, especialmente en los años de la dictadura. Postulan que frente a una realidad que no puede ser nombrada, comienza a dudarse de la capacidad del lenguaje para dar a conocer esa realidad. Sin embargo y sin negar la posible influencia del contexto local, el fenómeno que problematiza el valor comunicativo de la palabra es mucho más vasto y coincide en líneas generales con situaciones similares registradas no sólo en la lírica hispanoamericana sino también europea:

En efecto, en la poesía contemporánea, dos cosas están en entredicho: la *palabra* y la entidad formal que ellas configuran, el *poema*. La palabra está gastada, vaciada, ajada de tanto acicalamiento, como lo testifica Saul Yurkievich en su "Poética" y por eso el poema se pone al borde del silencio: "si todo está dicho/ me callo"⁴.

Este poner en duda la palabra y, fundamentalmente, lo que la palabra nos dice, permite la aparición del silencio como un elemento temático significativo dentro del poema. En diversos textos líricos, el silencio es presentado como un principio en tensión tanto con la palabra como con el mismo quehacer poético.

La presencia de este tema es un indicio importante para comprender algunos aspectos en la lírica argentina contemporánea. Además, el silencio es encarado y desarrollado a través de diversas

formas y matices según las distintas líneas poéticas que ya hemos presentado.

3. El poema entre la palabra y el silencio

3.1. El silencio ante la palabra insuficiente

Una de las primeras manifestaciones del conflicto entre palabra y silencio, es la poetización de la incapacidad del lenguaje para dar a conocer realidades externas o estados del alma que superan por su magnitud las posibilidades del decir: "(...) El aura de ciertos escenarios de la naturaleza, de ciertas intimidades de deseo o dolor, se resiste a ser transferida comunicativamente al habla. La única respuesta correcta al misterio de la belleza de Helena y a la aparición de Eros a su paso no es habla sino silencio"⁵.

Esta concepción de la palabra poética constituye un motivo literario que goza de antiguo prestigio universal. Esta postura no pone en duda las posibilidades referenciales o el alcance poético de la palabra, sino que reconoce las posibilidades reales de la palabra poética.

Dicha actitud frente al lenguaje puede observarse en algunas manifestaciones de nuestra poesía contemporánea. En general, se corresponde con una poesía alejada de experimentalismos y vanguardias, fiel a una herencia poética que ha sobrevivido a los años, aún esperanzada en su poder transformador, a pesar de la conciencia de sus límites.

Un poema de la serie "Versos del antiguo amor" de Elías Neuman, publicado en una reciente antología de la editorial Vinciguerra⁶, duda de la eficacia de la palabra frente a la realidad avasallante del amor. El poema cobra forma a partir de la interrogación retórica, cuyo "¿Para qué las palabras..." encadena anafóricamente los distintos versos, contruidos a partir de metáforas que van circunscribiendo progresivamente una definición de la palabra en la que el silencio aparece aludido como uno de sus componentes:

II

¿Para qué las palabras
 que se estrellan
 en flores cotidianas
 sin nombrarlas?
 ¿Para qué las palabras,
 guitarra desvelada sin cantor
 y sin nombre?

Los últimos versos se imponen como una conclusión donde el amor se yergue con toda la contundencia de la realidad:

¿Para qué las palabras,
 nocturnas esclavas?
 si tienes este amor
 caliente entre las manos
 que nos sella la boca
 con los besos.

3.2. *El poeta: profeta del silencio*

Las distintas variantes incluidas dentro de lo que se ha dado en llamar neorromanticismo coinciden en una similar cosmovisión proveniente, en líneas generales, del romanticismo alemán, a la que se suman diversos elementos surrealizantes y un marcado tono místico. Estos poetas entienden la experiencia poética como "una instancia espiritual superior"⁷, por lo cual otorgan un valor trascendente al poeta-profeta, ser elegido al que es accesible una realidad comúnmente velada y al poema, espejo de esa oculta realidad. Tales actitudes fueron vistas como anacrónicas por sus contemporáneos, lo que les valió duras críticas, en especial desde las filas del experimentalismo.

A pesar de la defensa de la palabra que realizan los neorrománticos desde el núcleo mismo de su quehacer poético, el don profético que los caracteriza los lleva a intuir el drama del silencio que yace escondido dentro de la palabra en el mundo contemporáneo.

Pero errantes

.....
**en un camino infinito
donde la palabra ilumina nuestros pasos
pero no el camino**
.....

**Qué humana lámpara aniquilaría la noche
qué luz divina caería sobre su propia sombra
esa luz, como tu palabra,
que has arrojado para iluminar el universo.
y el universo ha arrojado sobre ti
una sombra más terrible que la sombra.**
(**"Poema"**, SusanaVillalba)

(...)
**y honrar el silencio
que es lo único que todo lo responde.**

**Es decir, hasta cierto punto, pues más allá
hasta el silencio es inútil.**
(**"Séptimo homenaje"**, Víctor Redondo)

**A veces, casi siempre, lo mejor sería callar.
No dimitir ante esos signos incomprensibles.
No hablar, como con vidrios bajo la lengua.**
(**"Poema"**, Guillermo Roig)

**Palabra-luz que solo tiene poder para un individuo -el poeta-,
oscuridad que es rechazo del mundo hacia la palabra-luz, necesidad de
callar, de ahondar en el silencio son algunas de las imágenes que
representan un mundo hostil, una realidad que se niega a aceptar el
mensaje que el poeta ha entretejido con su canto. El rechazo, la hostilidad
son los detonantes del silencio, de ese llamado a callar ya que nadie
escucha lo dicho.**

En su poema "Noche", Jorge Zunino expone, en un intento por definir una poética, los principales motivos recurrentes que caracterizan y distinguen la expresión lírica neorromántica. Un concepto de la poesía como experiencia límite y, en cierto modo, religiosa vertebró el poema y la presencia de términos como devoción, fervor, virtud van definiendo un campo semántico relacionado con dicha experiencia:

(...)

¡Aquí te detienes!

¿Será este el límite?

Luego de andar,

de interrogar por los ancestros

y de beber en manantiales de sueños,

aquí te detienes:

abres un corazón y penetras a esta Noche

donde los colores son una sola Luz.

El poeta surge como un ser especial, como el elegido que debe asumir la trascendencia de su misión:

(...)

Hay simientes que esperan la gracia del buen tiempo,

soplos que te incitan más allá de tu designio,

imágenes presintiéndote

como a un hijo de la Tierra.

En este contexto, el silencio es una instancia necesaria de la búsqueda poética que permite al poeta ahondar en torno del misterio:

(...)

Aquí estás,

aquí te yergues frente al Universo,

aquí al fin comienzas a buscar un himno.

Pero cómo empezar,

con qué viejo aliento,

en qué olvido,
en qué silencio habrás de sumergirte.

Al cabo de esta experiencia de la noche, el silencio y el misterio, el hombre, ya devenido poeta, ha de enfrentarse al lenguaje para dar término y conclusión a su experiencia en la presencia concreta del poema:

(...)
mas tú eres el hombre ahora,
tú, el poeta.
Sí , vuélcate ya en el lenguaje,
¡he ahí también un término!
¡he ahí una frontera a tu contemplación!

A pesar de la coherencia y el tono de afirmación expresado hasta aquí en el poema, los versos finales provocan una ruptura en el contenido, al poner en duda el lenguaje y la palabra como meta y finalidad de la experiencia poética:

(...)
Y si ésta no es,
o no hay tal meta,
¿tamaño devoción para tan poco?

Si bien el sujeto de la enunciación intenta retomar el tono ferviente que ha predominado a través de una exhortación al poeta a mantenerse en la esperanza, los últimos versos quedan resonando con todo el peso de un interrogante que no halla respuesta:

(...)
Admira con fervor, vive con fervor escribe con
fervor,
y que ninguna desesperanza te extravíe,
.....

¡Oh, pero a quién,
qué podrás anunciar si estás solo!

El poema acaba en agonía con una interrogación que cuestiona el contenido ("qué podrás anunciar") y el receptor de su mensaje ("a quién"). Veladamente se reafirma la presencia de un silencio no creador, sentido como la imposibilidad de decir porque ya no hay quien escuche. El otro -otredad que es instancia necesaria del lenguaje poético y del arte en su totalidad- desaparece: el mundo se torna adverso y el poeta, sumergido en el vacío de la soledad, duda de la eficacia de su arte para conmover, para incidir en la realidad y transformarla.

3.3. La poesía al borde del silencio

Otro testigo insoslayable de esta crisis de la palabra y de la reflexión lírica sobre el silencio es la personal voz del poeta Guillermo Boido. Desde una postura cercana a los neorrománticos, especialmente en su defensa de la poesía como modo privilegiado de conocimiento y del poeta como su escogido portavoz, Boido experimenta con la palabra llevándola al borde mismo del silencio. Este juego asume dos formas muchas veces concomitantes: el silencio como tema del poetizar y el silencio como forma de la propia poesía.

Del primer caso encontramos múltiples ejemplos: el silencio es tema del reflexionar y permite la definición de una poética cuyo elemento fundamental es precisamente el silencio. En "Conversaciones con Tola" el poeta intenta definir el poema: desde el primer verso se presenta la idea generatriz de que lo no dicho es un elemento esencial del decir: "hay un poema no escrito / detrás de todo poema". A partir de esta frase el texto va ahondando conceptualmente el problema ("todo poema es apenas / la impotencia de un poema", "toda palabra es morada / de abismo muro u olvido") hasta concluir con la idea de que el poema sólo logra su pleno acabamiento en el silencio:

(...)
 y este
 poema que escribo sobre
 aquel poema no escrito
 miente
 pues sólo convoca nombres
 para que me nombren
 cuando
 al fin se cumpla el silencio
 al fin el silencio sea.

La segunda forma adquiere un tinte más experimental, pues supone una extrema elaboración y posterior depuración, tanto de la palabra como del pensamiento, hasta lograr la más precisa y mínima enunciación de una idea. Dado el cauce formal elegido, esta poesía se relaciona con la tradición del epigrama y, más modernamente, con los grafitos tal como lo sugiere el título de su libro *Poemas para escribir en un muro*:

"Taller del Poeta"
 aquí se construye el silencio.

El poema se reduce a su mínima expresión, la frase, y el silencio adquiere un papel fundamental: es el amplio marco de todo lo no dicho, el poder de las alusiones, el vacío que permite a la palabra resonar en busca de sus más inquietantes asociaciones.

4. *¿Hacia dónde vamos?*

Palabra que duda de sí misma, palabra problematizada. Múltiples interrogantes sobre la posibilidad que tiene el lenguaje de referir la realidad. Ruptura de la comunicación, ausencia del otro como receptor de lo que se dice. Soledad. Palabra que calla. Silencio...

Frente a esto, el mundo entroniza la comunicación. Nos satura de mensajes, susurra mil palabras a nuestros oídos, nos bombardea con

escritos dispares. Nunca antes se había llegado a tamaña exaltación de la palabra. Mas este uso y abuso del lenguaje, su desvirtuamiento en manos de inescrupulosos, lleva en su seno la simiente de la duda, de la incomprensión. Una nueva Babel en una sociedad de palabras.

Por desconfiar de su lenguaje, de su capacidad para nombrar las cosas, el hombre ha acabado por dudar de la realidad del mundo:

Menosprecio de la palabra, radical desconfianza en su poder significante, unidos a este fenómeno de una construcción poética decepcionante o derogatoria, es signo de un malestar generalizado del hombre consigo mismo y con el mundo⁸.

Este malestar angustiante es la gran crisis de nuestro tiempo. Los poetas, aun cuando proclamen que son solo hombres y no profetas, son quizá los primeros en dar un agónico testimonio de estos tiempos.

Pero aun en medio de una aguda desazón, los poetas continúan escribiendo. Su malestar frente al mundo encuentra cauce idóneo en la palabra, palabra puesta a prueba, pero palabra al fin. Si bien la realidad se les presenta hostil y oscura, pueden hacerle frente desde el poema: agresividad que hostiga, pero desde la palabra.

Los poetas claman por el silencio, se afan al silencio, se asoman a sus abismos, pero no sucumben a él. Aun cuando digan que lo mejor sería callar, continúan diciendo, dando un testimonio de esperanza desde su propia labor creadora.

Tal vez el silencio por el cual claman sea un llamado de atención, un conjuro para recuperar al mundo. En definitiva, un anhelo por retornar al silencio primordial donde aún sea dable escuchar ecos del Verbo.

Notas

* FFL. UNCuyo. CONICET.

1. Los principales artículos sobre el tema que hemos consultado son:
Andrés Avellaneda. "Poesía argentina del setenta". *Eco*. Tomo XLI; pp. 321-334. Ricardo Herrera. "Nueva poesía argentina (1970-1990)". *Iberorromania*, N° 34, 1992; p. 70-79. Daniel Freidemberg. "Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba". *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519. Julio -setiembre de 1993; pp. 139-160.
2. Ricardo Herrera. *Art. cit.*; p. 77.
3. Daniel Freidemberg. *Art. cit.*; p. 141.
4. Alicia Sarmiento. *Literatura hispanoamericana contemporánea y postmodernidad*. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras UNC, 1994; pp. 34-35.
5. George Steiner. *Presencias reales*. Barcelona, Ediciones Destino, 1991; p. 116.
6. *Poesía argentina de fin de siglo -1994-*. Buenos Aires, Vinciguerra, 1994. (Colección metáfora).
7. Daniel Freidemberg. *Art. cit.* p. 148.
8. Alicia Sarmiento. *Op. cit.* p. 35.

MARCO DENEVI Y LA SIN PAR DULCINEA

Carlos Orlando Nállim

Es ya un lugar común decir que a Marco Denevi (1922) nadie lo conocía salvo el personal de su dependencia y en tanto que jefe de la Asesoría Letrada de la Caja Nacional de Ahorro Postal hasta que un premio, el de la Editorial Guillermo Kraft, a su novela *Rosaura a las diez* lo lanza al conocimiento e interés del gran público. Sabemos también que esa popularidad del recién descubierto novelista lo llevó al cine, donde obtuvo varias distinciones. No faltó tampoco que su novela corta, *Ceremonia secreta*, premiada en un concurso de la revista *Life* en español, rematará esta aureola de gran novelista argentino. De más está decir que la crítica empezó a preocuparse por el novel escritor. Así, no faltó quien afirmara que en el campo narrativo y entre los escritores de su generación (1940), Denevi "ha demostrado una técnica novelística más original, y en el tono coloquial y, por momentos, hasta *lunfardo* de su prosa, un sentido estético más orgánico y equilibrado"¹.

Suponemos que una de las opiniones más valiosas sobre la resonancia de *Rosaura a las diez* en las letras argentinas, se debe al inolvidable Eduardo González Lanuza quien en una medular reseña sobre el libro, publicada en la revista *Sur*, llegó a afirmar que el lector

(...) siente un gozoso alivio al encontrar de pronto las páginas que irrefutablemente atestiguan un nombre nuevo que desde este momento será imprescindible recordar: creo que el de Marco Denevi es el más reciente entre ellos. En lo sucesivo, quien lo olvide al

referirse a la novela argentina contemporánea estará en falta. Para aquellos que creen que el acceso a nuestras letras es cuestión de camarillas, recomendaciones o largas permanencias en supuestas salas de espera, el ejemplo de Marco Denevi pasa a ser un desmentido más. Nadie hace un año escaso hubiera podido saber de su existencia literaria por la muy poderosa razón de que tal existencia no existía².

No terminaríamos de recordar este elogio si no nombrásemos, como lo hizo González Lanuza, al jurado que premió la novela, porque "un jurado siempre se juzga a sí mismo al dictaminar sobre las obras sometidas a su consideración: Fryda Schultz de Mantovani, Rafael Alberto Arrieta, Roberto F. Giusti, Alvaro Melián Lafinur y Manuel Mujica Láinez".

No sabemos si será fruto de mera coincidencia o de extraña empatía que el poeta González Lanuza cuando quiere resumir su opinión sobre *Rosaura a las diez* -a menos de un año de aparecida la novela- evoque a Dulcinea, la Dulcinea de Cervantes, de Don Quijote, la Dulcinea que se intuye en la novela reseñada, la Dulcinea tantas veces evocada más tarde y en otras obras por el mismo Denevi:

Rosaura es un ser ideal que cuaja de pronto en dramática realidad. No es una Dulcinea abstraída de las crudezas de la certidumbre, sino una imagen de ensueño que inesperada y espantosamente adquiere corporeidad para atravesarse en el destino de su creador y aniquilarlo con su insoportable presencia. El artificio de que se ha valido Marco Denevi para la convincente realización de este propósito da prueba de una maestría nada común en un debutante, y la seguridad en su manejo y desarrollo constituyen una promisoría garantía de la futura labor de quien cabe esperar que llegue a ser uno de nuestros novelistas más ciertamente novelista³.

El poeta reseñador no se equivocó; y aquí estamos tratando de averiguar sobre el posible eco cervantino en uno de nuestros grandes novelistas contemporáneos.

De la existencia de Dulcinea

Cualquier lector del *Quijote* tiene en su magín, con toda seguridad, un retrato de don Quijote, donde compiten la etopeya y sus singulares rasgos físicos. Este retrato se esfuma un tanto, no sin antes retorcerse en escorzos, cuando lee la brevísima narración titulada por Denevi "El precursor de Cervantes", quien *finge* que Aldonza Lorenzo se hizo llamar Dulcinea del Toboso y creyéndose joven y hermosa se inventó un galán al que denominó don Quijote de la Mancha que en reinos lejanos al igual que el Amadís y Tirante el Blanco busca lances, aventuras y peligros. Melancólica y asomada a su ventana aguardaba a su enamorado. Un hidalgo de poca monta se enamoró de ella y disfrazado de caballero pretendió reiterar las andanzas del caballero imaginario. "Cuando seguro del éxito del ardid volvió al Toboso, Dulcinea había muerto de tercianas"⁴.

En *Parque de diversiones* Denevi dice lo siguiente:

"El amor a través de los amores"

Dulcinea existe

La pretendida irrealdad de Dulcinea es un ardid de don Quijote: lo que ocurre es que él se siente incapaz de amar a una de carne y hueso.

Dulcinea no existe

Sancho repitió, palabra por palabra, la descripción que don Quijote le había hecho de Dulcinea.

Entonces Dulcinea, curvando los labios con envidia y desdén, masculló:

-Yo conozco a todas las mujeres del Toboso. Y le puedo asegurar que no hay ninguna que se parezca a esa que usted dice⁵.

No es don Quijote sino el mismísimo Cervantes el que juega con el lector sobre la existencia o no existencia de Dulcinea. Pretender que merced a un ardid el protagonista quiera ocultar su incapacidad para amar a una mujer de carne y hueso o imaginar que Dulcinea no existe porque la misma doncella del Toboso le conteste a Sancho que no conoce mujer alguna del pueblo que se parezca a la descrita por Sancho son, creemos, un juego de Denevi consciente de que ningún lector podrá explicar el límite entre una mujer de carne de hueso y la beldad y virtud imaginada por don Quijote como síntesis de su enamorada. Dulcinea sí existe por la simple razón de que don Quijote cree en ella y entonces pasa a ser secundario el tema de su realidad o irrealidad. Denevi conoce, aunque no la cite, la respuesta de don Quijote a la Duquesa sobre la existencia de Dulcinea.

El lector del *Quijote* no puede tener reparos en admitir que Dulcinea existe, sobre todo porque

(...) don Quijote es un soñador y hasta un espíritu quimérico, vive para un ideal, con independencia de los intereses que hacen obrar al común de los hombres. Cuando en el libro se alude a la belleza de Dulcinea franqueamos la puerta de un idealismo estético que cree que el arte no consiste en reproducir la realidad, como pretenden el realismo y el naturalismo, sino en crear un mundo ideal⁶.

De todos modos, cuando Sancho repite la descripción de Dulcinea hecha por don Quijote no se equivoca. El es un servidor fiel y lo que repite es también un texto taxativamente fiel de lo enunciado por su autor. Si por su belleza don Quijote la eleva a la categoría de princesa y reina, no es menos cierto que lo es también por ser símbolo de la virtud y

(...) todo lo que a ella se endereza es bueno. Don Quijote así lo entiende. Virtud significa fuerza. Por lo tanto el virtuoso ha de serlo triunfando sobre sus propias

pasiones, victorioso tras la lucha. Dulcinea es amor, es virtud, es fuerza y motor⁷.

No cabe duda de que la Dulcinea que enfrenta a Sancho en el cuadro de Denevi es una Dulcinea, como lo dice el autor, con labios de envidia y desdén, vale decir una Dulcinea que se aleja de la quijotesca y se acerca al mundo corriente de dimes y diretes en el que vivimos. Por eso, su respuesta a Sancho de que en el Toboso no hay ninguna mujer que se parezca a la descripta por el escudero que fielmente repite a su amo.

Dulcinea bella y virtuosa

En el mismo libro citado dijimos no hace mucho que Dulcinea tiene, primero, un valor paródico en especial si se consideran los libros de caballerías previos aunque no tan distantes del libro de Cervantes. Más tarde, tiene el valor que le puede dar un amor idealizado y platonizante. Por fin y en un tercer momento, Dulcinea se convierte en un símbolo. Se trata de una escala en ascenso que culmina en este valor simbólico del amor. Todo el mundo sabe quién es Dulcinea aunque no haya leído el *Quijote*, simplemente porque se trata de un símbolo universal. Así no nos puede extrañar cuando, en el desgraciado trance en que lo pone el Caballero de la Blanca Luna, en abierto desafío a la muerte dice el protagonista: "-Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo (...) y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad".

La Dulcinea del Toboso imaginada por Denevi se acerca más a una mujer vanidosa o simplemente común que no puede a su vez imaginar tanta belleza y virtud presentes en la dama de don Quijote. Denevi no lo ignora. Aunque nos hable con ironía, sabe que el solo enunciar el nombre de Dulcinea evoca en el lector la suma de la belleza y la perfección moral. Que evoca el amor puro más que el carnal; que, al igual que en otros tiempos, muy anteriores al de Cervantes, casi deifica a la dama y que, por momentos, tal dama se aleja tanto de la realidad que pensar hasta en el matrimonio con ella era casi un procacidad.

Después de esta prosa inspirada, graciosa e irónica poco podemos agregar del capitulillo que el autor titula "Historia cómica"⁸.

Ocurrente es situarla en una sesión académica donde se supone que la seriedad, la formalidad y la falta de buen humor son sus características. Gerchunoff, recuerdo, lo dijo antes pero con el afán de ridiculizar a la recién fundada Academia Argentina de Letras, aunque luego debió cantar la palinodia cuando se dio cuenta de que por lo menos dos buenos amigos se incluían en la corporación.

Denevi nos dice que aquí se trata de la "Academia de Argamasilla del Alba" y de un académico humorista enfrentado con los cervantistas, que se animó a burlarse de ellos con una "Proposición sobre las verdaderas causas de la locura de don Quijote". El protagonista aparece "enamorado como un niño"; Dulcinea "mostró su ajuar al caballero, nada menos que las vísperas de la boda"; y por este hecho, por esta sola visión de las prendas íntimas "perdió la razón". Aunque remanida, el estar enamorado como un niño es expresión decidora y aunque mostrar el ajuar de boda resulte chocarrero, no es menos cierto que don Quijote "perdió la razón" por la sin par Dulcinea, lejanamente inspirada en una aldeana.

Esta preocupación, casi obsesión de Denevi por la Dulcinea del *Quijote* es especialmente patente en *El emperador de la China y otros cuentos*. Uno de estos cuentos se titula "El nacimiento de Dulcinea"⁹. Las dos primeras partes del cuento son, según el mismo autor, "una versión abreviada del *Quijote*", de donde descontamos que la parte tercera y última, más extensa, es del solo inspirado ingenio de Denevi. Se resume más o menos así: Teresa (Cascajo, Juana Gutiérrez, Mari Gutiérrez, Juana Panza o simplemente Teresa Panza) que hacía tiempo faltaba del Toboso, visita la casa de Lorenzo Corchuelo y Francisca Nogales. En esta visita, requerida por su comadre, Teresa dice de su matrimonio con Sancho pero le da mucha importancia -tanto que lo llama milagro- al hecho de que su marido servía al hidalgo Alonso Quijano, enamorado "hasta los hígados" de una "hidalga" del Toboso. Tan enamorado que "vino a quedar medio trastornado" y con el objeto de que su amada le correspondiera se había hecho caballero andante. El núcleo de la graciosa narración de Teresa, que parece saberlo todo y explicarlo todo, es llegar a la promesa de don Quijote de hacer gobernador a Sancho y a la confusión y excitación que esta promesa origina en sus interlocutores.

Más sorprendente es aún el hecho de que Teresa haya venido al Toboso para convencer a la "hidalgua" esquiva que cambie su actitud para con su enamorado. De alguna manera hay que cuidar a don Quijote para que no se muera de desdén y Sancho Panza se quede sin su gobernación. Sorpresivamente interrumpe la escena Aldonza con dos amigos y recuerda en voz alta el episodio de la declaración de amor de don Quijote cuando, montados jinetes en sus asnos, el caballero arrodillado la llamó Dulcinea... Finalmente, Francisca estupefacta; Lorenzo, redescubriendo a su hija, y lo increíble: Teresa Panza "se arrodilla y le besa el ruedo de la falda a Aldonza".

Denevi, fino narrador, inspirado por la lectura de este episodio entre sublime y grotesco de don Quijote enamorado, nos da una lección de crítica a través de un cuento. Como le sucede al lector del *Quijote* no atinamos a desglosar del todo la burla exagerada respecto de la admiración sincera por una Dulcinea bella y virtuosa, de un enamorado inocente como un niño. La gracia exultante, chispeante del diálogo entre los tres aldeanos, donde compiten la alegría de la interesada Teresa Panza y la desconfianza de los dos anfitriones, culmina, inopinadamente, en una referencia directa al amor de un héroe o de un bellaco que en su visión hace de Aldonza una princesa.

El interés de la mujer de Sancho por el poder y la riqueza, de acuerdo con lo que su marido le ha contado y por lo que acaba de escuchar en la casa de su comadre del Toboso, se convierte en respeto y sumisión frente a Aldonza a quien venía a convencer...

El lector desprevenido puede preguntarse el porqué de este interés de Denevi por la sin par Dulcinea del Toboso, que rememora un gran libro de la literatura universal, pero también y más limitadamente el amor y sus cuitas plasmados literaria y casi iconográficamente en el caballero enamorado que es don Quijote.

Primacia del espíritu

Denevi suele ser un agudo crítico de la sociedad en la que le ha tocado vivir y, en este aspecto, hace notar una y otra vez la deshumanización del hombre y la ponderación de la técnica y hasta de la

actividad burocrática. En esta línea su pluma llega a la fábula, género tan antiguo y, a la vez, tan actual. Hallamos así -en sus fábulas- la moraleja y la parte narrativa propiamente dicha, donde priman el ingenio, el buen humor, la ironía y hasta la sátira. La naturaleza es bella, la libertad es valiosa. En nuestros tiempos, sin embargo, pareciera que la naturaleza y la libertad se someten a los avances de la sociedad a tal punto industrializada que enseguece a los hombres.

El autor con una visión permanentemente en vigilia para apreciar los valores éticos y estéticos que señalan al hombre como espíritu y no como un engranaje más de la máquina de la "tecnología de punta", de la cibernética, debió, lector del *Quijote*, seguir saboreando esa simplicidad y a la vez compleja calidad que encierran las virtudes del hombre y que lo pueden llevar a alturas insondables. Al pan pan y al vino vino. Don Quijote es hombre antes que caballero y su hombría, sumada a los códigos caballerescos, lo hace un enamorado excepcional. Dulcinea, una mujer deliciosa por la virtud y la belleza que simboliza, es nada más ni nada menos que un ser apetitoso y al parecer inalcanzable. En Denevi, bien lo dice un estudioso de su obra, se da "la oposición tecnología/naturaleza (automatismo, frialdad, estereotipo opuestos a espontaneidad, placer, simpleza) que en su formulación tajante encubre otros dos aspectos: el rechazo de lo nuevo y distinto por un lado; por otro, el problema que otorga sentido a esta polémica y que la ciencia debe resolver: la finalidad y la utilización concreta del avance tecnológico"¹⁰.

La sola cita de estas palabras nos está diciendo de la preocupación de Denevi por la nueva sociedad que lo invade todo, incluyendo a los países del tercer mundo que también ven en la técnica su salvación. De esta crítica franca y frontal de nuestro novelista no escapan tampoco los jóvenes que infatuados por la tecnología, creen ver en ella el porvenir, el constante avance, la felicidad.

La lección es simple: debemos enfrentar estas creencias, esta nueva y malsana fe y volver al mundo del espíritu que, por ejemplo, nos ofrecen Quijotes y Dulcineas, simplicidad y belleza en el espíritu y en la naturaleza que nos rodea. No podemos organizarlo todo con criterio crematístico o de eficiencia. No podemos dejar de reír ni de alegrarnos. En una palabra no debemos olvidar el *otium cum dignitate*, del que nos

hablaban los antiguos clásicos. Si trabajamos sin olvidar ese especial *otium* no habremos de deshumanizarnos, no habremos de perder identidad y podremos seguir admirando los episodios del *Quijote* como el más arriba mentado en el cuento "El nacimiento de Dulcinea".

Quizá, y ya que hablamos de los antiguos clásicos, no sería errado comparar, *mutatis mutandi*, el escenario y los personajes de este precioso cuento con un idilio de Teócrito, con un cuadro de arte subido y sencillo.

Tulio Carella dijo hace mucho que "el mérito de Marco Denevi -como el de otras pocas excepciones-, reside en que ha vuelto a mirar a su alrededor, ha creído en lo que vio, y lo ha llevado a la escena"¹¹. Estas palabras culminan el comentario sobre una obra de teatro de nuestro escritor, alabada unas veces, criticada otras; pero las recordamos aquí porque pensamos que el escritor, dramaturgo o narrador o ensayista, es uno solo. Este concepto que le merece a Carella se puede extender después de más de tres décadas al Denevi escritor de casi todas sus obras. Permanentemente mira a su alrededor, cree en lo que ve y lo lleva a sus libros. Este escritor tan actual, precisamente por serlo, sabe también mirar a los clásicos si consideramos que los clásicos son tales por ser de permanente actualidad. Mirar lo que ocurre en las calles o en los edificios o en los hogares de la populosa Buenos Aires no implica ni mucho menos olvidar a don Quijote y a Dulcinea que traspasando los siglos siguen presentándose tan vivos, tan sugerentes, tan actuales.

Donald A. Yates, en la introducción de una bibliografía de Denevi dijo -debe saberlo bien porque cuando estuvo largo tiempo en Buenos Aires con ocasionales visitas a Mendoza estudió e investigó mucho el campo de la literatura de imaginación y fantasía- que en ese campo Denevi era una de las figuras más interesantes de toda América Latina y agregó que "el gran narrador de *Rosaura* se disfrazó después de satírico y luego de moralizador, cultivando siempre un tono abstracto, irónico y, a veces, casi cínico"¹². Estamos de acuerdo con el crítico. Claro que, vista desde los noventa su extensa obra, podemos decir que Denevi no se disfrazó de nada sino que unas veces más, otras veces menos, ha seguido siempre una línea que lo muestra satírico, moralizador, irónico y hasta cínico. Es un hombre libre y dentro de esa

libertad escribe. Al respecto bien vale citar sus declaraciones a *La Nación* cuando afirma:

Ahora, luego de dieciocho libros publicados, sé lo que hago, lo haga bien o mal, pero siempre lo mejor que puedo. Si los demás me dicen que es bueno, me pongo contento. Si me dicen que es malo, me encojo de hombros, no trato de discutir ese fallo (ni de rever mi propio juicio). No compito con nadie ni por nada, salvo por el anónimo lejano y posible "joven secreto" de Mallarmé. Esa felicidad me basta. Ignoro las contiendas, las rivalidades, las postulaciones, los duelos, los certámenes. Todo lo cual me proporciona una especie de libertad tranquila que me permite escribir con una mezcla, si me atrevo a decirlo, de cinismo y respeto por mí mismo y por mi obra¹³.

No se trata de una declaración de corte senequista ni de un conformista ni de un misántropo. Todo lo contrario. Es un escritor que ha hallado su propia paz en su quehacer, el escribir sin presiones, respetando su propio talento, su lengua y aprendiendo con el ejercicio constante una técnica necesaria y lúcida. Su respeto por los clásicos lo empuja a aspirar "a ser un clásico, si fuese posible en vida", lo dice en las mismas declaraciones; y creemos que cualquier lector suyo no lo habrá de desmentir. Su "amor" por Dulcinea, su admiración por el *Quijote* no son cosa extraña en este lector de los clásicos que, quizá, inspirado por ellos pudo abrir una brecha y hacerse un lugar en las letras argentinas.

Cuando decimos clásicos no estamos limitados al siglo XVII, el de Dulcinea. Clásico es también un Borges, extraordinario escritor de este lado del Atlántico y muy del siglo XX. Como en Borges, por ejemplo, hallamos en Denevi una afición al "juego" literario que surge de espejos borgeanos, la agudeza, el talento, la lengua como medio de expresión maleable, artístico y personal. Basta leer algunas *Falsificaciones* para confirmar lo que estamos diciendo. Biográficamente

también lo podemos probar como, por ejemplo, cuando alguna vez dijo que "leía todo cuanto caía en sus manos: novelas, cuentos, poesías, filosofía, historia y todo lo leía con la misma voracidad, con el mismo deleite, entreverando escuelas, géneros, autores"¹⁴. Declaraciones espontáneas, si las hay, pero muy propias del autor y siempre presumibles.

No cabe duda de que Denevi leyó el *Quijote* en profundidad y con madurez artística, y con mucha gracia hasta osó continuar al escritor alcañino imaginando a Dulcinea como un personaje de su propia producción. Es que los personajes cervantinos de trazos psicológicos bien definidos podían también resucitar con su pluma y, a su manera, y, sin perder su carácter original, volver a vivir en nuestros tiempos. El afecto y la admiración que Denevi muestra por Dulcinea seguramente se funda en esa doble personalidad que son la primitiva aldeana Aldonza y la definitiva "dama", símbolo del amor.

Denevi, al igual que Cervantes y muchos otros hombres, ven en el amor la fuerza primordial del espíritu dotado de actividad volitiva, fuerza afirmadora, creadora de valores y apta para llevar, cuando es necesario, lo sensible a lo sublime. Ellos y nosotros creemos, afortunadamente, en Dulcineas y Quijotes unidos por el amor.

Notas

1. Arturo Berenguer Carisomo. *Antología argentina contemporánea* 2ª ed. corr. y aument. Buenos Aires, Huemul, 1973; p. 363.
2. Eduardo González Lanuza. Reseña sobre *Rosaura a las diez*, Bs. As., Kraft, 1955, *Sur*, N° 242. Buenos Aires, sept. y oct., 1956; pp. 65-66.
3. *Ibid*; p. 68.
4. Marco Denevi. *Falsificaciones*. Buenos Aires, Calatayud-Dea, 1969; p. 29.
5. Marco Denevi. *Parque de diversiones*. Buenos Aires, Emecé, 1970; p. 97.
6. Vid. Carlos Orlando Nállim. "La sin par Dulcinea del Toboso". *Breves lecturas de clásicos españoles*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, (1994), 33-44; p. 40.
7. *Ibid*; p.42.
8. Vid. Marco Denevi. *Falsificaciones*. Buenos Aires, Calatayud-Dea, 1969; p.147.
9. Vid. Marco Denevi. *El emperador de la China y otros cuentos*. Buenos Aires, Huemul, 1970; pp. 65-74. El cuento que nos ocupa había aparecido antes en *La Nación*, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1956.
10. José María Carranza. "La crítica social en la fábulas de Marco Denevi". *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Vol. XXXVIII, N° 80, julio-septiembre 1972; p. 482.
11. Tulio Carella. "Comentario a *Los expedientes*". *Ficción*, Buenos Aires, N° 10, nov.-dic 1957; p. 115.
12. Donald A. Yates. "Para una bibliografía de Marco Denevi". *Revista Iberoamericana*. Universidad de Pitsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Vol. XXXIII, N° 63, enero-junio 1967; p. 141.

13. Vid. "Bioy Casares y Denevi: la novela y sus secretos". Coordinación de María Esther Vázquez. *La Nación*, sección Letras, Buenos Aires, 10 de abril de 1988; p. 1.

14. Marco Denevi. *Los expedientes*, Buenos Aires. Talía, 1957; solapa de la tapa.

Notas

AMBIGÜEDAD Y PERSPECTIVAS EN *LA PÉRDIDA DEL REINO* DE JOSÉ BIANCO

Gladys Granata de Egües

*La pérdida del reino*¹ es la novela cumbre del escritor argentino José Bianco, más recordado hoy por su labor como editor de la revista *Sur* y como traductor que por su obra de ficción. Toda la producción de Bianco, coinciden los críticos, está atravesada por una atmósfera de ambigüedad y de cierta fantasmagoría (por ejemplo *Sombras suele vestir*) que la inscriben en el terreno de la literatura fantástica y ubican a nuestro autor junto a escritores de la talla de Jorge Luis Borges y de Adolfo Bioy Casares.

Si bien *La pérdida del reino* no tiene elementos irreales, tras su apariencia engañosamente tradicional esconde una hechura compleja que configura el sentido ambiguo del que hablan los críticos.

El propósito de este trabajo es determinar, a la luz de la estética de la recepción y de la teoría de uno de sus cultores, Wolfgang Iser², los elementos que conforman la significación de la obra y la dotan de un hálito de indeterminación y cierto misterio.

Parto del axioma iseriano de que toda obra literaria es un lugar en el que convergen texto y lector en un perfecto equilibrio. La inclinación hacia uno u otro polo significa o bien reducir la obra de arte a la técnica de presentación, o bien limitarla a la psicología del receptor. La obra literaria es el lugar de la "interacción" en cuyo transcurso el lector "recibe" el sentido del texto en cuanto lo constituye. Las condiciones de la interacción se fundan en las estructuras del texto que, a diferencia de lo que postulaban los estructuralistas, aunque pertenecen al texto no cumplen su función en el texto, sino solo cuando afectan al

lector; dicho de otra manera, una estructura que se hace tal en el "efecto" y que surge como un entrecruzamiento de varias perspectivas: la del autor que es quien las constituye de una manera particular, la del narrador, la de los personajes, la de la acción misma y la de la ficción del lector. Estas perspectivas, que son claramente diferenciables unas de otras, tienen una gradación jerárquica, pero ninguna de ellas es idéntica al sentido del texto; al contrario, marcan distintos centros de orientación que hay que referir mutuamente para definir el punto de visión del lector que es el que desencadena los actos de representación y configura el significado de la obra.

Más allá de la intuición, que en última instancia es siempre inefable, creo que la Teoría de la recepción es particularmente útil para el estudio de esta novela que, desde el principio, reclama un lector atento y activo.

Es sabido que el texto no copia al mundo como tal, sino que constituye un mundo con el material de aquello que se encuentra ante él; el autor proyecta en su obra una estructura, o mejor digamos relación, dotada de perspectivas que corresponden a él mismo que es quien las ha armado de una determinada forma. El autor es autor verbalizado; por lo tanto, se va a manifestar a través del lenguaje. En esta novela, detrás de una entonación de apariencia neutra, sin notas discordantes, se esconden múltiples asociaciones: las palabras son plurisignificativas porque, como dice Danubio Torres Fierro³, el deseo las ha provisto de alusiones, de significados distintos. Bajo la máscara del candor y de la transparencia, el lenguaje subvierte el sentido.

En cuanto a la trama, que también contiene la perspectiva del autor, no es sino el resultado de un complejísimo entretejido en el que el amor, el deseo, la verdad se transforman en un diabólico juego de espejos: nadie es lo que aparenta ser, sino el reflejo condicionado de la sangre y de la herencia. El autor ha organizado la trama en una suerte de novela policial en la que el lector debe descubrir identidades. Si a esto se suma que, a su vez, cada personaje es el reflejo de una persona real, una clave, la ambigüedad aumenta hasta límites insospechados.

Si hilamos más fino, la ambigüedad también está en el género: parece una novela tradicional pero esconde tras su aparente linealidad un

enmarañamiento de subgéneros: ¿novela de formación?, ¿novela policial?, ¿biografía?, ¿memoria?, ¿metanovela? Es todas y ninguna. Esta constitución proteica de ninguna manera es caótica; al contrario, es demostración de gran maestría y una constante en la obra ficcional de nuestro autor. Si abrimos el panorama a toda la producción de Bianco, lo dicho se convierte en aserto: "sustitución, duplicidad, cambio de identidad, la solución que yace en el enigma, son las constantes de sus escritos de ficción"⁴.

También es ambiguo el narrador, que debiera ser el protagonista, Rufino Velázquez, porque supuestamente esta novela es una especie de memoria o autobiografía; pero no lo es, sino que este narrador es una especie de demiurgo anónimo que por la magia de la literatura debe reconstruir, primero objetivamente y luego inmerso en la vida y mente de su personaje, la vida de este escritor fracasado. Por este motivo, a la perspectiva del narrador hay que sumarle la del protagonista. Los yuxtapongo porque son dos y uno a la vez. Aquí se plantea la pregunta ¿quién es realmente el artista? ¿el que posee la inspiración y las vivencias o el que las organiza en la obra escrita? Nuevamente el enigma y la ambigüedad.

En la primera parte de la novela, parte que no se nombra como parte, ambos, protagonista y narrador, aparecen separados. Uno, el protagonista, encarga a otro, el narrador, la escritura de lo que se podría llamar una biografía o memoria a partir de fragmentos: cuadernos, recortes, fotos, hilachas, en última instancia, de una vida. La perspectiva se anuncia objetiva con respecto a ese "extracto" de la vida de alguien a quien no conoce, sino por algunas entrevistas antes de morir. Hasta aquí pareciera que este narrador nos va a poner frente a un material que él solamente va a organizar y completar. Pero cuando comienza su labor, la objetividad se diluye y el escritor piensa y habla desde la mente de su personaje. En algún momento dice: "Nosotros éramos Rufo"⁵. Sin embargo, aunque se produce la identificación (esperable, por otra parte), a lo largo de toda la novela y como si lo hiciera con grandes esfuerzos, el narrador se separa de su protagonista y le habla al lector explícito a quien dirige su trabajo. Estas intervenciones directas, desde el presente, aumentan la ambigüedad porque cuando el lector está convencido de que

no hay brechas entre uno y otro, vuelve esta voz a recordarle, a hacerlo consciente de que se halla ante dos ficciones.

A la perspectiva de este ¿protagonista-narrador?, hay que anteponerle la del que podríamos llamar provisoriamente el antagonista: Néstor Sagasta. Este personaje debería ser tratado como secundario dada su intervención real en la novela; sin embargo, tiene importancia trascendental. Su figura es una especie de sombra que gravita sobre el protagonista y que condiciona todos sus actos: los demás personajes que se relacionan con Rufino, también están relacionados, “de la misma manera”, con Sagasta.

Sagasta constituye, en este juego de perspectivas, aparentemente el “complemento”, la otra cara de la moneda a la vez que el “ideal” o fantasma que se persigue. Probablemente la relación homosexual no consumada entre ambos es la que define esta posición de Rufino con respecto a Néstor. Como configuradora de sentido, esta “relación virtual” hace que Sagasta permanezca unido a Rufo por un extraño y fatal vínculo. Parecen vidas paralelas. Sin embargo, se entrecruzan y es allí, en la encrucijada, donde resaltan las diferencias y se acentúa el antagonismo. Dice Beccacece⁶ en su estudio de esta novela que Rufo se entrega a una serie de uniones carnales (a las mismas que se entregara Sagasta antes) que sustituye la única que ha deseado siempre.

Contrariamente a lo que podría suponerse (por eso hablé antes de un antagonista provisorio y de un complemento aparente) surge en Rufino Velázquez la superioridad. El es el eje, el cruce de caminos en el que se encuentran los demás personajes, sobre todo los femeninos. Es, además, el que promete el rescate por el arte: va a escribir el libro que los liberará de la repetición de la herencia y le brindará a cada uno su propia identidad.

Hasta aquí Rufino es héroe; pero, el lector sabe, porque lo leyó al principio de la novela que Rufino no logrará la catarsis. El no escribirá el libro. Nuevamente la significación se trunca y adquiere otra dimensión. Otra vez lo no realizado pero querido rompe la linealidad del sentido.

A los personajes femeninos del libro se los puede agrupar porque configuran una sola perspectiva. Inés Venturelli o Hurtado, Laura Estévez y, en cierta medida, Luisa Doncel, contribuyen a la

configuración de la ambigüedad. Las dos primeras son antagónicas y complementarias y, curiosamente, son medio-hermanas. Inés es valiente, profunda, sencilla y franca; Laura está retratada como una mujer de gran vitalidad, tal vez un tanto superficial, pero definitivamente graciosa e inteligente. Y aunque Luisa Doncel aparece más difusa, las tres señalan el acercamiento de Rufo al arte: lo llevan a afrontar su vocación literaria y parece que a concretarla.

Inés y Laura tienen una función muy importante en la configuración de la ambigüedad: han sido amantes de Sagasta y son medio-hermanas sin ellas saberlo. Estas extrañas coincidencias que pueden sonar a caprichosas y sobreimpuestas son la manera en que se vuelve a insistir en que la realidad no es lo que parece ser, y el azar es uno de los factores que configuran los hechos trascendentes de una vida.

Me voy a detener en el padre de Rufo, muy bien definido como personaje secundario, porque considero que en este juego de perspectivas tiene un papel importante. Constituye una especie de núcleo del que va saliendo esta maraña de relaciones polivalentes a la vez que le confiere a la novela el aire de "policial". Es el hombre asesinado. Su destino, su muerte es la que impulsa al lector a tomar la posición de detective. Pero nuevamente se produce el juego de significados: el lector no continúa en la lectura buscando a un homicida sino rastreando y configurando la identidad de su hijo.

Todos los personajes secundarios de alguna manera marcan al protagonista y van decidiendo su destino. Pero los que no he nombrado, que son muchos, son importantes más en su relación con la acción del protagonista que con el protagonista mismo. Deberíamos, creo, encuadrarlos en lo que Iser llama la perspectiva de la acción. Los hechos que se narran en esta novela tienen que ver con el desarrollo y crecimiento de Rufo. Recordemos que *La pérdida...* es el cuento de una vida; por eso hablaba yo al principio de biografía o ¿autobiografía? Los hechos contienen personajes que siempre tienen que ver con el crecimiento del protagonista. No hay que olvidar que a la necesaria selección que se produce en cualquier narración de una biografía o memoria, hay que agregar que aquí la selección es doble: también la ha

hecho el editor, co-autor o como queramos llamarle; en la novela aparece sin nombre.

La acción adquiere categoría de perspectiva en tanto contiene hechos propios y extraños al protagonista que lo van enredando en una telaraña de coincidencias, al mismo tiempo que refleja una parcela de la sociedad argentina y una ideología que, si bien no aparece explícita, se puede inferir de acontecimientos que se van narrando. Detrás de cada personaje palpita una persona real que aparece tras la máscara de un nombre falso, pero que se desnuda frente al lector atento y estudioso. El mundo de José Bianco es, en cierta forma, el mundo de Rufino Velázquez. La voz de José Bianco se disfraza en las voces de sus personajes cuando habla de lo que podríamos englobar bajo el título de "metanovela" inteligentemente dosificada a lo largo de toda *La pérdida*...

Quedaría, según las instrucciones de Iser, indagar la perspectiva del lector implícito para, finalmente, a la luz de todas las perspectivas definir el rol del lector y la configuración del sentido (en el caso propuesto: la ambigüedad).

El lector implícito en esta novela también es ambiguo y complicado por varios motivos. En primer lugar porque habría que considerar al narrador como lector por cuanto "lee" y arma la historia, en segundo lugar porque aparte de ese lector-autor hay un lector explícito y cómplice, "amigo lector"⁷ al que el narrador se dirige cuando tiene voluntad de objetivar su papel; y en tercer lugar porque la novela es, como el mismo Bianco dice⁸ y el narrador también⁹, una novela en clave. Esas claves representan para cierto lector informado un guiño que le otorga otro estrato de significación a la novela y para el lector que no lo está, la sensación de que hay mucho más atrás aunque no sepa exactamente qué es.

El concepto de lector implícito para Iser no es una abstracción del lector real, sino más bien la condición de una tensión que produce el lector real cuando acepta el rol. Al leer el texto no somos ni el lector que imaginó Bianco, ni los lectores que aparecen en él. Somos todos ellos más nosotros mismos. La constitución del significado será posible en la conjunción de las perspectivas de la obra más los actos de representación que esas perspectivas desencadenan en nosotros. Si pensamos la obra

como un ente con intención comunicativa es necesario entonces, a partir de las instrucciones del texto, crear ese contexto referencial. El contexto es, en definitiva, el resultado de los actos de representación derivados de los segmentos de significación más los actos de representación creados a partir de ellos y de las indeterminaciones del texto.

Los segmentos contenidos en cada una de las perspectivas analizadas nos llevan, en su entrecruzamiento, a la determinación de que el “significado profundo” está sustentado en la ambigüedad. La “historia” o “historias” contenidas en la novela nos sugieren como tema la imposibilidad del ser humano para ponerse en contacto con la persona querida y esta imposibilidad se ancla en la falsedad de las apariencias y la múltiple significación de los hechos y acciones que conforman una vida.

Notas

1. José Bianco. *La pérdida del reino*. Argentina, Monte Avila Editores, 1989. 370 p. En adelante citaré por esta edición.
2. Wolfgang Iser. *El acto de leer*. Madrid, Taurus, 1987. 356 p.
3. Danubio Torres Fierro. *Memoria plural; Entrevistas a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986; pp. 10-24.
4. Hernán Lara Zavala. "De sombras y fantasmas (la sutileza narrativa de José Bianco)". *Revista de la Universidad de México*, N° 3, abril 1978; p. 7.
5. Cfr. José Bianco. *La pérdida...*; p. 148.
6. Hugo Beccacece. "Estudio preliminar". En: José Bianco. *Páginas seleccionadas por el autor*. Buenos Aires, Celtia, 1984, 11-34.
7. Cfr. José Bianco. *La pérdida...*; pp. 28, 76, 147, etc.
8. "José Bianco". *Capítulo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, N° 139, 265-269.
9. Cfr. José Bianco. *La pérdida...*; p. 56.

Reseñas

CARLOS ORLANDO NÁLLIM: *Breves lecturas de clásicos españoles*. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1994, 165 p. 20,5 x 16,5 cm

Es éste un atractivo volumen en el que Nállim recoge sus maduras reflexiones sobre personajes, obras y autores del Siglo de Oro español.

En un estilo preciso y agradable, no falto del ornato que requieren los temas, nos habla de Cervantes, Garcilaso de la Vega, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Mateo Alemán, Lope de Vega, Francisco de Quevedo y del anónimo autor del Lazarillo.

A la inmortal obra de Cervantes están dedicados tres artículos. El primero de ellos aborda el estudio de don Quijote. Nos dice Nállim que don Quijote "no es un adocenado, es un hombre singular dedicado a la acción, al servicio de un mundo ética y estéticamente mejor" (p. 19). Es, en verdad, "un caballero del espíritu" que sabe elevarse por sobre las adversidades mediante el ejercicio de las virtudes. El segundo artículo analiza la personalidad del escudero. Si bien las referencias a su carácter son varias, lo destacable es que el estudio pone el acento en las bondades de Sancho. Sin olvidar su origen rústico ni su falta de educación, rescata lo más auténtico y permanente de su carácter. Ya que si bien ambiciona la ínsula prometida por don Quijote, es la pobreza presente la que lo induce a ello, y al final del libro ya no quiere ni ínsula ni paga, solo quiere estar junto a su amo. En este capítulo Nállim ha señalado con acierto los aspectos más ricos de la personalidad de Sancho: su sentido común, su adecuación a la realidad, su amor a la familia y su fidelidad.

Del mismo modo se estudia a Dulcinea, quien cobró vida gracias a la palabra de don Quijote. El artículo destaca la raíz paródica del personaje, su belleza y su valor como símbolo de la virtud.

Se incluyen dos artículos sobre Garcilaso de la Vega que se titulan "Garcilaso de la Vega: sus églogas y el amor pastoril" y "Garcilaso de la Vega: sentimiento y ritmo, lengua y estilo". En ambos se insiste en la originalidad de la poesía garcilasiana que, inscrita en la tradición de la poesía pastoril, va más allá del "topos" elevada por su profundo lirismo y por la conciencia estética del autor. Se refiere también

al manejo del endecasílabo y al uso y combinación de los elementos rítmicos, aciertos que sitúan a Garcilaso en el punto de partida de la poesía culta castellana.

"Santa Teresa: un espíritu, un quehacer, un legado literario" se titula el artículo que analiza el arte de la escritora. Su legado se encuentra en sus obras *Vida*, *Camino de perfección* y *Las moradas*. Luego de una reveladora lectura, sostiene el autor que en la doctrina ascética y en la experiencia mística que se hallan en esas obras de Santa Teresa, puede el lector de nuestro tiempo encontrar la riqueza de una vida ejemplar.

Completa el ámbito de estudio de la literatura mística un artículo dedicado a San Juan de la Cruz titulado "San Juan de la Cruz, experiencia vital y creación artística". Se señala la importancia de la naturaleza no solo como experiencia de vida a lo largo de toda la existencia del santo sino como motivo que ingresa a la obra con categoría simbólica. Por otra parte, y completando este aspecto, Náállim insiste muy acertadamente en la importancia que dio el santo a la reflexión estética. Como conclusión de ello, el poeta San Juan de la Cruz, dice Náállim, "no es un creador inconsciente y febril de una poesía que llega a su pluma por obra de la inspiración del momento (...) Por el contrario, busca reflexivamente la palabra expresiva, conveniente, bella" (p. 86).

Dos artículos se dedican a la picaresca: uno al *Lazarillo de Tormes* y otro al *Guzmán de Alfarache*. En el primero, se pone el acento en la importancia de las referencias al mundo social de la época. Por ello se analizan los dos tratados que mejor lo reflejan: el del clérigo de Maqueda y el del Escudero. En el segundo, junto con la valoración de la problemática social se estudia la riqueza del estilo en el *Guzmán de Alfarache* poniendo el acento en los distintos planos estructurales que condicionan los diferentes niveles retóricos.

En "Lope de Vega, belleza y emoción lírica" el objetivo es señalar el valor de su lírica, para lo cual se analizan sonetos, letrillas, romances. Se concluye que la variedad formal, temática y estilística de los poemas tiene su raíz en la experiencia vital del poeta y por ello va mucho más allá de la frialdad de los esquemas métricos.

Los artículos finales están dedicados a Quevedo. Son tres profundos ensayos que estudian los temas que más preocuparon al madrileño, la importancia que le otorgó al saber y a la erudición, y su acendrada virtud de moralista que subyace aún en las obras más chocarreras. Los tres tienen el valor de calar profundamente en la literatura de Quevedo y de mostrar rasgos particulares del período áureo. Por ello entendemos que constituyen un digno cierre para todo el libro.

El texto discurre en un estilo muy singular, de breves pinceladas motivadas por la lectura de las obras y fundamentadas en un meduloso conocimiento de los temas. Tiene la virtud de ofrecer al lector un camino de reflexión que constituye una invitante apertura hacia los clásicos del Siglo de Oro Español.

El volumen que comentamos lleva catorce bellísimas ilustraciones de la artista plástica mendocina María Marta Ochoa, realizadas especialmente para esta obra. Revelan una inteligente afinidad con los textos literarios de tal manera que conforman un armónico cuerpo con ellos.

Estas *Breves lecturas de clásicos españoles* están dedicadas por el autor a los estudiantes que lo gratificaron con su presencia en las aulas. Una de las aspiraciones de Nállim es que su libro "no abundante en páginas lo sea en incitaciones". Y creemos que su lectura despertará el interés por leer o releer las páginas más prestigiosas de la literatura española.

María Banura Badui de Zogbi

VÍCTOR GUSTAVO ZONANA: *Metáfora y simbolización en Altazor*. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1994, 120 p., 22 x 16 cm

Bastante fácil resulta reseñar el libro de quien, con suma claridad, se encarga de expresar en su introducción el tema, los objetivos, el plan y las hipótesis de su trabajo. Es el caso de la presente obra, fruto del orden y la disciplina en la labor intelectual.

Se inicia con un gentil prólogo en el que el autor manifiesta gratitud a sus maestros, entre ellos Gloria Videla de Rivero y Alicia Sarmiento. Luego explica el orden de las investigaciones que lo llevaron a organizar su trabajo: el debate entre Derrida y Ricoeur sobre la metáfora, sus estudios como pasante con el Profesor Jean Bessière de la Université de La Sorbonne y el contacto que mantuvo en París con Pageaux, Bresson, Molinié y otros.

Cabe destacar la primera frase del prólogo "El presente estudio es el resultado de dilatadas charlas literarias", teniendo en cuenta que lo que le sigue es un riguroso estudio más cercano a la concentración individual. Pero la *charla literaria* es su origen y sin duda eso le da su especial interés.

Zonana nos adelanta el objetivo de su obra cuando nos dice que el mismo consiste en "analizar la función de la metáfora en el poema como instrumento de deconstrucción de los postulados de la tradición poética precedente y aun de los principios estéticos del propio Huidobro previos a su publicación" (p. 12). Pero en el cumplimiento del mismo se analizan tan detalladamente todos los aspectos, que se llega mucho más allá de lo previsto .

Posteriormente, el autor expone el plan de su obra que se divide en seis puntos:

- 1- Un resumen sobre los vínculos entre símbolo, literatura y des-simbolización.
- 2- El análisis de la significación de la metáfora en las corrientes de vanguardia hispanoamericanas.
- 3- Génesis y articulación de *Altazor*.
- 4- Modos de operación de las metáforas en *Altazor*.

5- Significación de esta obra para la poesía hispanoamericana y la crítica.

6- Evaluación del itinerario de la metáfora en *Altazor* y en la obra de Huidobro.

Este trabajo resulta de cabal interés para quien se aboque al estudio de la metáfora pues hallará en él un análisis pormenorizado del tema. Pero resulta así mismo importante para quien trabaje en el tema de las vanguardias y, por supuesto, en la obra de Huidobro.

Con una metodología impecable, el libro incluye un importante aparato crítico que va desde lo clásico a lo más actual, ofreciéndolo al lector especialista.

También merece destacarse la riqueza y amplitud del marco teórico, que requiere una labor de lectura atenta y prolijo análisis por parte del lector.

Por último consideramos que el tratamiento exhaustivo de los puntos tratados abre mayores perspectivas y nuevos puntos de discusión.

Sin duda, el trabajo de Gustavo Zonana es verdaderamente un libro de consulta.

Mariana Calderón de Puelles

ELENA CALDERON DE CUERVO: *El enigma del cisne; identificación de una estética esotérica en la poesía de Rubén Darío.* Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNC, 1994, 103 p., 20 x 13 cm

Indudablemente, son abundantes los estudios críticos sobre el Modernismo, escritos desde las ópticas más diversas y sustentadores de opiniones a veces claramente divergentes. Sin embargo, el breve pero meduloso trabajo de Elena Calderón de Cuervo resulta un valioso aporte, al profundizar uno de los aspectos particulares de ese fenómeno que significó ante todo "una transformación del lenguaje literario tanto a nivel de sus estructuras cuanto de sus significados" (p. 9), pero que responde también a un cambio fundamental operado en el pensamiento de Occidente a partir de la Modernidad. En tal sentido, la formación filosófica de la autora ofrece un marco conceptual imprescindible para el objetivo propuesto: "ofrecer en el cisne de Darío un modelo de significación cerrada, sustentada en el marco de una Estética esotérica, a la cual, necesariamente, pertenece" (p. 7).

Tal lo expresado en el "Prefacio", que fundamenta, además, el calificativo de *esotérico* aplicado a ese conjunto de símbolos que el Modernismo utiliza; como consecuencia de ese "repliegue del sentido sobre sí mismo" -culminación de un proceso en cuyo transcurso el pensamiento occidental fue desdiciendo cada vez más la metafísica en pro del dato positivo- el símbolo "refirió su código a sistemas clausos, privilegio de grupos de iniciados y, en este orden, esotérico" (pp. 9-10).

Con este punto de partida, el libro se estructura en cuatro capítulos; en el primero de ellos, "Deslindes y propósitos", se sitúa el trabajo de interpretación realizado a propósito de la obra de Darío en el marco de un nuevo concepto del Modernismo como un *neoespiritualismo*, "que da pie a ciertos autores para concebir a dicho movimiento como impulsado y, de alguna manera justificado en su eclecticismo esencial, por un espiritualismo esotérico" (p. 16), perspectiva crítica esotérica en auge, por otra parte, en los estudios literarios, y en conjunción muchas veces con el psicoanálisis.

Así, el estudio va a discurrir en dos niveles, uno filosófico y otro literario. En relación con el primero de éstos, el capítulo siguiente - "Aproximación a la gnosis: definición y principios"- realiza una excelente síntesis del pensamiento gnóstico a partir de la bibliografía crítica existente.

En función del eje vertebrador del estudio -plantar la relación de la literatura y la gnosis-, se insiste en ésta como un lenguaje doctrinal que encierra dos elementos complementarios: un *mito* que se expresa mediante símbolos, y un *discurso*, "exégesis que orienta la interpretación del mito y lo legitima desde una perspectiva soteriológica" (p. 26). En cuanto a la relación anteriormente apuntada, encuentra su fundamento en el hecho de que la literatura, por la familiaridad que tiene con el símbolo, "se convierte en receptáculo de la experiencia gnóstica". De los símbolos gnósticos, dos serán objeto de particular consideración en este capítulo: el carro y la serpiente, y de ésta se apunta además la relación con el cisne, meollo conceptual del trabajo: "sacrificada equivale al cuello del cisne y al propio cisne, en el cual los héroes se dirigen al cielo tocando el arpa" (p. 38); igualmente se puntualiza el punto de articulación con el Modernismo: "Con esta decodificación (...) se impone en el Modernismo: la incorporación del dolor como algo 'fatal' en la ascensión a la Belleza es una actitud que define al poeta modernista y el Cisne es, de alguna manera, su representación simbólica" (p. 38).

La gnosis, en tanto pretensión de un conocimiento liberador, salvífico, que es fruto de una suerte de intuición espiritual reservada a algunos, explica su esoterismo en la necesidad de velar esa sabiduría, "ya que su divulgación fuera del círculo de los elegidos no sería de utilidad para nadie y, más bien, supondría una profanación" (p. 25).

Es a partir de esta consideración que el capítulo siguiente - "Modernismo y esoterismo"- apunta las afinidades y puntos de contacto entre ambos. Las circunstancias del surgimiento del movimiento en un mundo crecientemente urbano y materialista, justifican ciertas actitudes del poeta modernista: la evasión, el cosmopolitismo, la añoranza del paraíso perdido de la infancia...; la relación con el pensamiento gnóstico se plantea en dos actitudes fundamentales: "el asombro frente a los misterios de la creación y las relaciones ocultas entre todo lo que existe

eran enigmas que tentaban a la inteligencia" (p. 47); también la fe en la poesía como un oficio sagrado, como una "suerte de acto absoluto, inevitablemente esotérico, capaz de revelar el último secreto del hombre y del cosmos" (p. 47) en función sotérica.

A continuación se estudia la posible vinculación del Modernismo con la masonería, aunque más bien se la minimiza, y se plantea la existencia de raíces filosóficas del idealismo alemán (fundamentalmente Hegel) en la meditación estética que nutre al Modernismo; en cuanto a Rubén Darío, es indudable que tales raíces reconocen la mediación de fuentes poéticas: la poesía francesa de los epígonos del Romanticismo. El nexo con el capítulo siguiente -"Rubén Darío y la estética del cisne"- se establece a partir de la siguiente afirmación: "(...) es evidente en la obra de Rubén Darío la presencia de una multitud de signos de carácter aparentemente muy diverso, que aceptan una interpretación desde un código gnóstico: el carácter demiúrgico del arte, su condición de elegido (...) una cierta concepción de la Mujer y la sexualidad, la reencarnación, y, en fin, toda una serie de símbolos mitológicos" (p. 53). De estos símbolos "es el cisne el que constituye (...) una especulación esotérica en sentido estricto, aun cuando no revele un sistema místico al cual pertenezca" (p. 71).

Ya anteriormente se había planteado la relación del cisne con la serpiente; a partir de esa puntualización del sentido esotérico del cisne, y de las sucesivas connotaciones que ha ido adquiriendo en la obra de grandes poetas (Goethe, Baudelaire, y en general el simbolismo francés) se avanza sobre la hermenéutica de este símbolo en los poemas de Darío.

Como conclusión se afirma que, en la obra de este poeta "enigma, esfinge, cisne, muerte son términos explícitamente interpretados en el marco de una codificación esotérica" (p. 78), sin perder de vista, empero, la limitación que la autora plantea desde el comienzo:

Sería absurdo negar las huellas de los temas del dualismo gnóstico en la obra de Rubén Darío (...) No obstante, se trata de huellas y no de certezas, que tienden más bien a resolver los grandes temas del hombre, su origen y su destino, y que coexisten en la

poética rubendariana, con las reflexiones sobre el mal, el pecado y la culpa, imposibles de reducir a un esquema esotérico (p. 19).

De este modo se rescata (y este trabajo es un excelente ejemplo) toda la riqueza de la poesía del gran nicaragüense, desde un ángulo no demasiado atendido por la crítica, y con un sólido andamiaje conceptual que sustenta las conclusiones propuestas.

Marta Elena Castellino

RAFAEL OLEA FRANCO: *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 300 p. (Serie: Estudios de Lingüística y Literatura, XXIV), 21 x 15 cm

El otro Borges. El primer Borges, de Rafael Olea Franco, constituye un interesante aporte a la ya bien nutrida bibliografía sobre la figura y la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges. El libro es el resultado de una investigación presentada como tesis doctoral, en 1989, a la Princeton University. Esta primera versión, luego revisada y enriquecida, es la que hoy se da a conocer con el sugestivo título de *El otro Borges. El primer Borges*.

El mérito principal de este volumen reside en el estudio analítico de un período poco conocido de la obra poética y ensayística de Jorge Luis Borges. Los primeros libros del autor aparecidos durante la llamada "prehistoria ultraísta" han sido relegados por el mismo Borges, quien prohibió la reedición de los ensayos y dio a conocer posteriores versiones de los poemarios, depurados del inicial vanguardismo y de toda alusión criollista. Por esto es destacable la labor de Olea Franco quien ha debido realizar un exhaustivo rastreo de un material muy difícil de hallar. Este trabajo coincide, por otra parte, con un creciente interés de la crítica por estas versiones iniciales, tal como lo demuestran las reediciones de los primeros libros de ensayos del joven Borges: *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*.

En *El otro Borges. El primer Borges* se propone una nueva lectura y ubicación de la producción de Jorge Luis Borges a partir de su relación con el contexto hispanoamericano: "ver la obra borgeana dentro del contexto cultural y literario en que se produjo, como un elemento activo de la cultura argentina del siglo XX en la cual participa y de la cual recibe influencias" (p. 17). Interesante tesis que encara el estudio de otra faceta -también parcial- de una personalidad literaria tan compleja y múltiple como la de Borges.

El estudio, desarrollado a través de cinco apartados, se aproxima diacrónicamente al período comprendido entre 1910 y 1940. Los primeros capítulos, "El nacionalismo del centenario" y "Borges nacionalista: el criollismo" se detienen en aspectos contextuales que

permiten la elaboración de un marco de referencia para comprender la obra inicial de Borges. Los restantes, "La ciudad y el contexto literario", "La definición de la lengua" y "Hacia una lengua", encarnan problemas más específicos de la escritura borgeana. Este planteo es espejo de la evolución temática del autor estudiado, quien desde el interés por la poetización de Buenos Aires y la representación de una realidad que quiere configurar como propiamente criolla, se va centrando paulatinamente en aspectos técnicos del lenguaje y, en especial, de la técnica narrativa, motivos que comienzan a aparecer en sus ensayos de fines de la década del 30 anticipando la madurez de su escritura.

El libro de Olea Franco se proyecta en torno a los temas y recursos predominantes en esta etapa inicial, abarcando en su análisis tanto la fecunda reflexión crítica de Borges como su labor propiamente poética. Por ello se indagan los ensayos producidos en este período (*Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Evaristo Carriego* (1930), *Discusión* (1932)) además de los tres libros poéticos: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929) y la incipiente narrativa: *Historia universal de la infamia* (1935), *Historia de la eternidad* (1936) y *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1936)).

Como consecuencia del extenso corpus abarcado, el estudio no es exhaustivo sino que considera solo los aspectos relacionados con el criollismo borgeano, en especial su vinculación con el contexto literario-cultural argentino de la época. Este análisis permite a Olea Franco detectar una estética de la alusión conformada a partir de la apropiación de distintos elementos provenientes de los registros de la cultura popular y letrada, que distinguirá el quehacer del Borges maduro. Una descripción de los temas tratados en cada capítulo permite seguir el itinerario de la evolución literaria que distingue Olea Franco en la obra de Borges en contrapunto con el ambiente intelectual dentro del cual se gesta.

El primer capítulo plantea el problema del nacionalismo aparecido en la Argentina alrededor de la época del Centenario. Allí se analiza la elaboración de un discurso de la identidad nacional a través de tres obras representativas del nacionalismo cultural: *El solar de la raza*,

de Manuel Gálvez; *La restauración nacionalista*, de Ricardo Rojas y *El payador*, de Leopoldo Lugones. Al final del capítulo, el autor se detiene en fenómenos propios de la época como la aparición del escritor profesional y de un público proveniente de distintos sectores sociales.

Establecido “el ambiente cultural y literario que conforma el contexto de la primera producción de Borges” (p. 76), Olea Franco intenta definir los términos criollo y criollismo, especialmente las resemantizaciones sufridas a principios de siglo. A continuación centra su estudio en el análisis e interpretación de los primeros ensayos de Borges en los que aparece con significativa frecuencia el tema del criollismo.

El siguiente núcleo de interés gira en torno al contexto literario vigente en Buenos Aires hacia 1921: el ultraísmo y el modernismo, especialmente en relación con el escritor estudiado. Destacado lugar ocupa el análisis de la poetización de Buenos Aires en *Fervor de Buenos Aires*, poemario en el que se observa una actitud hacia la ciudad que difiere notablemente de la asumida por los escritores del momento. Olea Franco confronta aquí la postura de Borges con la manifestada en obras de Alfonsina Storni, Álvaro Yunque, González Lanuza y Oliverio Girondo. A continuación se establecen los cambios experimentados en los posteriores libros de Borges: la construcción de un espacio fronterizo entre el suburbio y la pampa y el progresivo alejamiento del verso libre.

En el cuarto capítulo, Olea Franco se centra en la evolución de la lengua en la obra de Borges desde el criollismo y el casticismo que distinguen sus primeros libros hasta la adopción de una lengua general hispánica, depurada de excesos, que coincide con la paulatina definición del estilo económico, directo y polisémico propio de la escritura madura del autor. En este proceso dedica especial atención a las modificaciones textuales que el mismo creador realizara en sus primeros poemas.

El capítulo final del libro marca el inicio de la madurez del escritor que deja de lado los elementos explícitos para construir una estética de la alusión. Una interesante bibliografía sobre artículos y libros que tratan de este primer período de Borges cierra el volumen.

En suma, Rafael Olea Franco nos presenta una obra interesante por la constante confrontación entre texto y contexto y por el abordaje textual de la primera producción de Borges.

Fabiana Inés Varela

A.A.V.V.: *Reflexiones lingüísticas y literarias. Volumen I. Lingüística.* México, El Colegio de México, 1992. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. 378 p., 21 x 15 cm

La obra que nos ocupa, *Reflexiones lingüísticas y literarias*, es la imagen de la vida académica del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México. De sus dos volúmenes, el primero está dedicado a trabajos del área lingüística y el segundo a los del campo literario.

Según se nos informa en el prólogo del *Volumen I - Lingüística*, los estudios del Centro están dirigidos al conocimiento de las lenguas de México, a la elaboración de la teoría lingüística centrada en la comprensión de la facultad del lenguaje o de su funcionamiento y a su aplicación orientada a la educación.

En este tomo están presentes algunos aspectos del panorama de estudios que se bosqueja. Un recorrido forzosamente rápido de sus páginas da idea de la variedad y riqueza de la temática. Cada línea de investigación ha reunido estudios que demuestran el grado de calidad alcanzado por los investigadores del CELL.

El *Volumen I - Lingüística* está dividido en tres secciones, la primera, dedicada a "Las lenguas", incluye los siguientes trabajos:

- ▶ "El método de Sapir para establecer relaciones genéticas remotas", por Thomas C. Smith Stark. Se muestran en este trabajo los equívocos al interpretar el método de Sapir. Se presentan los conceptos básicos del programa tipológico y geográfico con los que trataba de ampliar las posibilidades del método comparativo.
- ▶ "Estudios antiguos y modernos sobre el otomí", por Yolanda Lastra. Reflexiona sobre aspectos geográficos e históricos de la lengua otomí. Señala las transformaciones que ha sufrido y los estudios de que ha sido objeto desde el siglo XVI hasta hoy.
- ▶ "La preposición 'para' del español: un acercamiento a sus orígenes", por Chantal Melis. Su análisis recorre el latín de la España del siglo XI y llega hasta el castellano del siglo XIII.
- ▶ "'Desde que' y '(en) donde': sobre geografía lingüística hispánica", por J.M. Lope Blanch. Estudia la expresión 'de que'

como introductora de una subordinada que depende de un verbo con contenido puntual y perfectivo. Está extendida por zonas del Caribe, Andalucía y Canarias. El uso de 'donde' precedido por 'en' parece ser una diferencia dialectal mexicana.

La segunda parte, "El lenguaje", reúne la mayor cantidad de estudios, ocho en total:

- ▶ **"Los dativos de posesión y los sujetos posverbiales: su funcionamiento en el español y otras lenguas"**, por Marianna Pool Westgaard. Con enfoque generativista expone la teoría de que la existencia de dativos de posesión en una lengua implica que en ella el sujeto puede aparecer en posición posverbal. Esta ecuación le sirve para describir la relación entre dos estructuras sintácticas entre las cuales hay correspondencia semántica.
- ▶ **"El estatus del clítico de complemento indirecto en español"**, por Sergio Bogard. Después de analizar una serie de construcciones con complemento indirecto, llega a la conclusión de que el clítico está viviendo un proceso de cambio y adquiere funciones de afijo verbal y al mismo tiempo pierde las del pronombre.
- ▶ **"De las interjecciones, muletillas y repeticiones: su función en el habla infantil"**, por Rebeca Barriga Villanueva. En distintos tipos de producción infantil detecta las funciones fática y expresiva, manifestadas en tres recursos discursivos. La interpretación de los datos muestra los tres recursos como elementos de un tejido de estrategias discursivas.
- ▶ **"Rasgos sui generis en el habla de niños mexicanos de seis años"**, por Oralia Rodríguez. Analiza la producción lingüística de niños de seis años. La misma es registrada a partir de diferentes situaciones comunicativas. La muestra es recogida en la ciudad de México. El corpus se limita a las expresiones condicionales, causales y finales. Se registran las peculiaridades que se apartan de la norma general del español en el uso de verbos, sujetos, complementos directos, indirectos y atributos. Las conclusiones muestran que el manejo de las estructuras por los niños es semejante al del adulto.
- ▶ **"Principios y parámetros sintácticos"**, por Heles Contreras. Su tema fundamental es el concepto de gramática universal, base teórica

de la gramática generativa. Parte de ejemplos sencillos del español para mostrar el tipo de razonamiento que conduce a la concepción de unos principios innatos específicos para la adquisición de la lengua. El mismo método le sirve para presentar la idea de los parámetros que permiten la variación sintáctica entre las lenguas.

- ▶ **"Evidencia neurofisiológica de los procesos de categorización léxica y acceso al significado"**, por José Marcos Ortega. Trabajo del campo de la *neurolingüística experimental*, destinado a descubrir los correlatos neurofisiológicos de las categorías léxicas y sus significados, mediante la técnica de potenciales relacionados a eventos. Ha encontrado diferencias en la actividad eléctrica del cerebro, las cuales parecen corresponder a la diferencia lingüística entre sustantivo y verbo. Esto está ubicado dentro del tiempo de procesamiento que algunos autores habían relacionado con la actividad perceptiva y no con procesos lingüísticos.
- ▶ **"Las variaciones de sentido, los sujetos y el universo del discurso"**, por Josefina García Fajardo. Presenta dos casos de mecanismos que subyacen a las variaciones de significado. El primero analiza una serie de construcciones con el verbo 'creer' en tercera persona. Señala los factores que a su juicio han conducido a una paradoja en los modelos formales al tratar esta estructura. En el segundo caso, presenta una descripción del significado del demostrativo 'este' para ejemplificar el contenido que se mantiene en las variaciones de uso.

La tercera y última sección, "Lingüística y Educación", comprende dos trabajos:

- ▶ **"Diccionario para niños: un problema de comunicación"**, por Raúl Ávila. Es la descripción de su proyecto de elaboración de diccionarios para niños. En ella enfoca problemas prácticos de su uso. Su proyecto abarca la realización de tres diccionarios: uno para preprimaria (palabras e ilustraciones) y dos para primaria, redactados según resultados computarizados que se interpretan como 'diferencia léxica', 'densidad' y 'longitud de enunciados', para que el texto resulte de fácil comprensión.

- ▶ **"Educación bilingüe-bicultural en México: criterios de viabilidad"**, por Gloria R. de Bravo Ahuja. Se refiere a la enseñanza del español a los indígenas de México, en el marco de la política bilingüe y bicultural de la educación. Se trata de la enseñanza a los grupos indígenas del Istmo de Tehuantepec. Para ello es importante la investigación interdisciplinaria, cuyo objetivo es conocer sus particularidades sociales, antropológicas y etnológicas y también las bases teóricas de la lingüística en lo referente a la adquisición de una segunda lengua para un diseño adecuado de los materiales didácticos.

Esta apretada síntesis da idea de la seriedad con que se ha trabajado. El rigor del método y la claridad de la exposición son por sí mismos una recomendación de lectura.

Delia Ejarque

A.A.V.V.: *Reflexiones lingüísticas y literarias. Volumen II. Literatura.* México, El Colegio de México, 1992. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. 378 p. 21 x 15 cm

Con motivo de las actividades académicas realizadas en torno al Quinto Centenario de la llegada de Colón a América, los integrantes del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México pensaron en un proyecto conjunto para difundir las investigaciones que se realizaban en ese momento. De allí surge este interesante volumen que reúne dieciocho trabajos de investigadores que pertenecen al Colegio de México, con excepción de Georges Baudot, de la Universidad de Toulouse II-Le Mirail, en ese momento profesor invitado, y de Julio Ortega, profesor visitante, de la Brown University.

Los trabajos se agrupan en cuatro secciones dedicadas a Literatura medieval y de los Siglos de Oro; Literatura novohispana; Literatura moderna y contemporánea y Literatura tradicional y oral.

En la primera sección, Luis Astey expone sobre el *Ordo virtutum* de Hildegard von Bingen, texto dramático religioso del siglo XII. Explica su contenido y simbología y ofrece una edición del texto latino con su traducción.

Fernando Delmar, en "Locus a tempore", realiza un novedoso análisis de la descripción de la tienda de don Amor en el *Libro del Buen Amor*, fundamentado en el hecho de que "la imagen de la tienda constituye la representación alegórica del alma humana y nos obliga a reconsiderar el espíritu didáctico de la obra de Juan Ruiz". Se apoya en las fuentes que se han señalado para esta descripción y en una profusa bibliografía.

Un iluminador trabajo es el del profesor Antonio Alatorre, quien reivindica la labor de Pedro Mártir de Anglería como cronista de la Conquista. Lo considera un escritor más moderno de lo que suele pensarse y, más aún, piensa que como Cervantes y Montaigne se adelantó a sus tiempos. "La experiencia de donde proceden estas páginas es mi lectura de las *Décadas (del Nuevo Mundo)*, experiencia muy reciente y sumamente gozosa" dice Alatorre. Incluye en un apéndice un texto del

siglo XVIII: una heroida de Moctezuma a Cortés escrita por La Harpe, discípulo de Voltaire.

Se cierra esta sección con el trabajo de Aurelio González "Hacia una caracterización del romancero rústico de los Siglos de Oro". Presenta y analiza los elementos que en los romances rústicos se identifican con los del género "romance". Ofrece un panorama general de las colecciones del Romancero nuevo en las que aparecen romances rústicos, tanto de tono serio como burlesco o paródico. Para ello examina desde *Flor de varios romances nuevos y canciones* (1589) de Pedro de Moncayo, hasta colecciones tardías fechadas en el siglo XVII. La variedad y abundancia de las citas permite conocer con amplitud todos los aspectos, formales y de contenido, que conforman este romancero rústico.

Son cuatro también los trabajos dedicados a la Literatura novohispana. Marta Elena Venier escribe sobre "La memoria, iconografía de la retórica"; Georges Baudot, sobre "Sentido de la literatura histórica para la transculturación en el México del siglo XVII: Fernando de Alva Ixtlilxóchitl"; Julio Ortega, sobre "Guamán Poma y el discurso de los alimentos" y María Águeda Méndez, sobre "Desvío de la oratoria en la Inquisición novohispana". Estos estudios iluminan aspectos pocos conocidos de la compleja interacción cultural que caracterizó el primer siglo de la Colonia en México.

En la sección Literatura moderna y contemporánea se incluyen ocho trabajos sobre autores del siglo XIX y XX. Escriben Rivas Velázquez sobre Altamirano; Liliana Weinberg de Magis sobre José Hernández; Marta Lilia Tenorio sobre Borges; Rafael Olea Franco también sobre Borges; Rose Corral sobre Onetti y Arlt; Yvette Jiménez de Báez sobre Pellicer; Anthony Stanton sobre Octavio Paz y Jaime Valender sobre Cernuda.

Weinberg de Magis en "Encuentro de dos mundos: voces y silencios en el *Martín Fierro*" hace un detallado análisis de la payada de contrapunto entre Fierro y el Moreno en la segunda parte del poema. Sostiene que el texto de la payada niega todo trabajo previo de artificio, y que su expresión se constituye en el presente, en el suceder del habla puesto en boca de los contrincantes. Por ello la autora interpreta el texto

como un testimonio de la tradición oral en el que los dos mundos, el de la antropología y el de la literatura, se acercan.

Rafael Olea Franco en "**Borges: ¿civilización o barbarie?**" se remonta al inicio de la dicotomía civilización / barbarie en la cultura argentina para trazar desde allí una línea de interpretación que enlaza con el pensamiento de Borges. Analiza el "Poema conjetural" y el cuento "El sur", y concluye que: "Por ello, a distancia de Sarmiento, quien oponía los conceptos de civilización y barbarie como una antítesis irreductible, él [Borges] sintetiza ambos polos: en su literatura, el mundo 'civilizado' no solo no puede prescindir de la 'barbarie', sino que además necesita de ella para alcanzar su plena realización".

En "**Una lectura de *El arco y la lira***", Anthony Stanton sostiene que "Como todos los grandes libros *El arco y la lira* es varios libros". A partir de allí el asedio al texto se realiza desde tres lecturas generales puesto que se puede afirmar que el texto es, en primer lugar, un intento de crear una poética personal; en segundo lugar, y en un nivel más general, representa el afán de construir una teoría estética válida para una época histórica y una generación; y en una tercera dimensión, el libro es "una poética histórica que expresa una visión personal de la tradición literaria de Occidente, desde la antigüedad hasta el siglo XX". Sin embargo, aclara Stanton, se está muy lejos de agotar con estas lecturas la riqueza del libro porque es "una serie infinita de asedios que busca fijar lo inasible".

La cuarta sección trata sobre Literatura tradicional y en ella se incluyen dos trabajos. En el primero, "**Creación y tradición en la literatura oral de México**", Beatriz Mariscal Hay se remonta a los orígenes de la creación literaria como proceso individual que sustituye a la literatura de creación colectiva, anónima y de transmisión oral. Desde allí traza el perfil de la literatura oral en general y de la literatura oral de México en particular. Su propósito es contribuir a la tarea de comprender y revalorar las formas de creación literaria en las que no interviene la palabra escrita.

E. Fernando Nava L., en su trabajo "**Tonadas y Valonas: música de las poesías y los decimales de Sierra Gorda**", brinda primero un panorama general de la región de Sierra Gorda en sus

aspectos humanos, geográficos y culturales y luego un análisis de la décima en sus dos estructuras: la "poesía" y el "decimal". El aporte se completa con la inclusión de algunas letras y su correspondiente partitura musical.

Este nutrido volumen, con sus dieciocho trabajos, ofrece inteligentes reflexiones sobre obras y autores desde la Edad Media hasta nuestros días. Por el interés de los temas abordados, por los aportes que significan para el conocimiento de la literatura española e hispanoamericana y por el rigor crítico y la seriedad de los enfoques, estimamos que estas *Reflexiones lingüísticas y literarias* constituyen un texto enriquecedor para todo estudio del hecho literario.

María Banura Badui de Zogbi

FEDERICO PELTZER: *Poesía sobre la poesía (En la literatura argentina contemporánea)*. Buenos Aires, Ediciones Botella del Mar, 1994, 152 p., 20 x 15 cm

Un hacedor como Federico Peltzer no podía permanecer ajeno a una esencial preocupación humana, la del nombrar adánico, recuperado por la poesía de todos los tiempos. Consciente de su limitación, su búsqueda se circunscribe a la literatura argentina contemporánea de la cual selecciona autores y poemas siguiendo un orden que presenta en tres apartados: "Poesía sobre la poesía", "Poesía sobre la palabra" y "Poesía sobre el poeta y el poema". Una novedosa antología de noventa autores de diferentes provincias que, según advierte el compilador, son "apenas una muestra de los muchos poemas que han escrito poetas argentinos de nuestro tiempo acerca de los temas tratados" sigue a las precisas conclusiones.

Inicia su ensayo con una explicitación sobre el quehacer poético a través del tiempo enraizado en la convicción de que la poesía como arte eleva el espíritu por la belleza alcanzada por la sabia combinación de ritmos y figuras trasmutadas en lenguaje y es tanto camino, vía de conocimiento como videncia y revelación. Y es también, como arte con voluntad de forma, salvación por la forma e inexorable voluntad de expresión y trascendencia. El poeta será el artífice, el profeta, el inspirado, el sacerdote, capaz de acceder y de revelar el misterio con la palabra, océano de infinitud, "logos de Dios" según V. Hugo, nos recuerda F. Peltzer.

En su revisión del camino de la lírica el autor atiende tanto a las reflexiones de los grandes poetas -Baudelaire, Rimbaud, Novalis, V. Hugo- como a los críticos -E. Schlegel, J. Paul, R. Castagnino-. Mención aparte merecen los críticos-poetas -T.S. Eliot, Octavio Paz, R. Juárez, Cristina Piña, J.L. Borges- que acompañan este ensayo con las citas que intercala para fundamentar su apasionado recorrido.

Cada uno de los apartados sigue un orden didáctico: presentación de un autor, comentario o paráfrasis de un poema, conclusión y síntesis en la que interrelaciona las diferentes visiones poéticas. Pone así en diálogo, a través de los poemas, a J.L. Borges, A. Girri, Amelia

Biagioni, J.B. Zalazar, A. Nicotra, en un primer momento y, atento a la rigurosa valoración de la palabra, prosigue con O. Orozco, R. Godino, R.F. Oterriño, R. Juárez para destacar esa ampliación del mundo que la voz poética puede lograr. En el tercer apartado -"Poesía sobre el poeta y sobre el poema"- aparecen M.E. Walsh, Cristina Piña, H. Armani, G. García Saraví, A. Pizarnik, A. Veiravé, diferentes poetas, diferentes asedios de lo fugitivo.

El libro, incitante y a la vez sereno, consigue desde la reflexión crítica ese lúcido espacio de silencio que nos sensibiliza para escuchar otra voz, la que nos habla desde el poema y se interna en nosotros como dardo amoroso y pregunta, medita, busca, anhela, en fin, trasmite esa sed de infinitud que todavía no está saciada.

Peltzer, poeta y crítico, ha logrado con su ensayo esta comunión con poetas argentinos y tendido un puente seguro de lectura reflexiva.

Dolores M. Comas de Gueembe

PEDRO LÓPEZ DE AYALA: *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey Don Enrique, su hermano, hijos, del rey Don Alfonso Onceno*. Vol. I. Edición crítica y notas de Germán Orduna. Estudio Preliminar de Germán Orduna y José Luis Moure. Buenos Aires, SECRIT, 1994, 329 p., 30 x 21 cm

Los estudiosos de las letras hispánicas medievales esperamos ávidos noticias de ediciones críticas y anotadas. Desde hace algún tiempo las publicaciones de SECRIT no dejan de sorprendernos; así, esta primera edición crítica de la *Crónica...*, constituye un verdadero orgullo nacional. Todo tiene en ella un rigor, una erudición y una claridad realmente ejemplarizante.

El libro consta de: a) un Prólogo, Estudio Preliminar y Apéndices, que abarcan 168 páginas y b) el Texto Crítico, de 320 páginas.

El Dr. Orduna en su Prólogo nos informa sobre la metodología empleada, los años de estudio que le ha llevado la obra cronística de Ayala (casi dos décadas de tradición textual), la síntesis del contenido de la edición y por supuesto el agradecimiento al equipo que dirige y del que forma parte.

El Estudio Preliminar, que tiene como coautor al Dr. José Luis Moure, comprende la historia del texto, la Ecdótica y las características de la presente edición.

La historia del texto parte de la edición *princeps*, 1ª edición impresa en Sevilla (1495); las cuatro que le sucedieron en el siglo XVI (Toledo, 1526; Sevilla, 1542 y 1549; Pamplona, 1591), a la de Zurita de mediados del siglo XVI. Se analizan los límites de la *recensio* de Zurita con el objeto de dar a conocer los manuscritos empleados por éste para evaluar los alcances de la labor crítica del cronista aragonés y el modo de trabajo de Zurita donde se destaca que, para este último, la obra cronística de Ayala llegaba a los años del reinado de Enrique III. Después de analizar el método empleado por Zurita y los alcances de su *collatio*, se alude a la tradición editorial de las Crónicas en sus proyectos y concreciones que se cierran con Llaguno Amírola y Cayetano Rossel. Es digno de mención en la fijación del texto, lo que el mismo Dr. Orduna

menciona: la inclusión de los cinco primeros años correspondientes al reinado de Enrique III al no haber sido tomadas en consideración las diferencias de la versión "*Primitiva*" de las Crónicas (llamada tradicionalmente *Abreviada*). Tema éste, por otra parte, estudiado por J.L. Moure en su tesis: "La llamada versión *abreviada* de la Crónica de los Reyes de Castilla de Pedro López de Ayala".

Luego revisan las ediciones contemporáneas como la de Constance y Heanon Wilkins publicadas por *Hispanic Seminary of Medieval Studies* de Madison de 1985, señalando los errores en que han incurrido los editores de Wincosin.

Para evitar los errores comunes en la transmisión textual, como lo demostró el Dr. Orduna en otro de sus trabajos relacionados con el tema (INCIPIT II, 1982, 3-53), se analizan: El *Proemio* de las Crónicas, la *Tabla* de capítulos, el *Epígrafe* general de las Crónicas, el título de cada una de las Crónicas según las *Tablas* y la titulación interna, los agregados misceláneos y los códices y las adiciones para concluir con el valor relativo de los agregados al Texto y el estado de redacción de la Crónica a la muerte del Canciller Ayala. Todo este material tiene una apoyatura textual y contextual que permite dilucidar los problemas de fijación del texto.

El punto siguiente del Estudio Preliminar se detiene en la versión *Vulgar* y la versión *Primitiva* (a la que Orduna prefiere llamar *Abreviada*). Se exponen aquí las principales conclusiones de la tesis inédita de J.L. Moure con la intención de enfatizar que la presente es una edición crítica de la forma *Ampliada* o *Vulgar*. Es por eso que todas sus consideraciones se limitan al dominio ecdótico y textual, teniendo en cuenta el ms. B.N. Madrid 2880 como el representante más próximo. La oposición *Abreviada-Vulgar* se reduce a las dos primeras Crónicas, de suerte que a partir de la crónica de Juan I existe una redacción única, resultado de un criterio posterior que no solo guió la escritura de estas dos últimas Crónicas sino la reescritura de las dos primeras.

El resultado del provechoso trabajo de la descripción textual y "*collatio* externa" los ha llevado a conjeturar un "estema" del estado anterior al documento del que proceden los testimonios que han llegado a nuestros días. Los autores de este estudio han confeccionado un gráfico

que si bien no pretende suplir el estema en sus funciones ecdóticas nos manifiestan magistralmente "las relaciones taxonómicas entre las formas testimoniadas y los estados conjeturables".

La "historia del texto" termina con la "Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno" como unidad de estructura e intencionalidad puesto que Ayala creó una estructura atípica para un caso especial de la historiografía castellana "que superó el plano de la crónica para ingresar en el mundo de las grandes creaciones literarias" (p. LXI).

El método neolachmaniano es, como lo aclara el Dr. Orduna, el más útil y seguro para cumplir el objetivo filológico de aproximar el texto lo más posible a la lectura del autor. Para la literatura castellana medieval, por la pérdida de los originales del autor y la frecuente contaminación, no es fácil aplicar la normativa neolochmaniana en forma ortodoxa pero asegura un marco metodológico que aleja la arbitrariedad. Es así que esos "Criterios de edición" expuestos en lo relativo al texto; las variantes y notas constituyen un ejemplo de aquilatada experiencia editorial.

El punto "B" del Estudio Preliminar es la síntesis de esa experiencia de los autores en crítica textual: la fase del análisis y evaluación necesaria: la Ecdótica. Se destacan la *recensio (Eliminatio codicum)*, la *examinatio y selectio* y la *constitutio textus (lengua y grafía e interpunción)*.

El último punto de la "historia del texto" está titulado "Nuestra Edición" que constituye la primera de la "Crónica..." según las ediciones de seis manuscritos aunque toman de referencia "el códice L-G". Ellos aclaran que han seguido el ideal de M. Barbi en el sentido de que la precisión del texto la han logrado mediante la inclusión de un aparato crítico a pie de página, de un aparato de variantes y notas, obteniendo una interesante interacción entre los tres, que se observa efectivamente al efectuar una atenta lectura del Texto Crítico.

Son dignos de mención los distintos tipos de notas críticas.

El Estudio Preliminar termina ofreciendo las "Referencias bibliográficas" actualizadas y la aclaración de abreviaturas y siglas, así como también las siglas de manuscritos.

Este volumen se enriquece además, antes del Texto Crítico, con una parte valiosísima en la que con el título de *Apéndices* se estudian cuatro temas: el Prólogo General a las Crónicas de los Reyes de Castilla, las Ediciones anteriores a 1600, el Registro Descriptivo de los Manuscritos (tanto de los adoptados como de los rechazados) y finalmente los lugares restaurados del Texto cotejando estructuras sintagmáticas del mismo con la edición de E. De Llaguno (1779) y la de Constance y Heanon Wilkins (1985).

Al principio y al final del Estudio Preliminar nos regocijamos con unas reproducciones fotostáticas, tanto cromáticas como monocromáticas en hojas de pulcrísimo papel, de folios de manuscritos pertenecientes unos a la Real Academia de la Historia y otros a la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, ambos de Madrid.

Las 329 páginas restantes las ocupan el Texto Crítico que escribió Ayala a fines del siglo XIV y que narra los diez primeros años de la Crónica.

Todo es provechoso en una edición de tan alto nivel de exactitud, que traduce un saber riguroso fundado en un conocimiento de las fuentes según una metodología filológica moderna en la que por supuesto no falta la apoyatura técnica de la Informática.

Esperamos ansiosos la publicación del prometido Volumen II que incluirá los diecinueve años restantes, hasta la muerte de Enrique II.

Silvia Rossi de Castillo

JOAQUIN AGUIRRE BELLVER: *El borrador de Cervantes. Cómo se escribió el Quijote*. Madrid, Rialp, 1992, 181 p., 20 x 13 cm

Si nos atenemos al título de Joaquín Aguirre Bellver, es indudable que nos sorprenderá porque hablar de un borrador de Cervantes es decir mucho ya que no se conocen borradores del *Quijote*. Más nos sorprende el subtítulo ya que es muy difícil saber cómo se escribe una obra a menos que el autor nos lo explique y no fantasee sobre el particular. Así no nos llama la atención que desde el mismo prólogo el autor curándose en salud le diga al lector que su libro es polémico y hasta provocativo.

En la primera parte, titulada "El Mensaje" y que abarca cuatro capítulos, Aguirre Bellver afirma cosas como las siguientes: 1) que es necesario detenerse en Sancho porque él es "el personaje cifra"; y a partir de allí cree reconocer en Don Quijote "un remedo de la monarquía aventurera de los Austrias"; 2) como en el libro de Cervantes la caricatura se convierte en símbolo, habrá de verse fundamentalmente "una caricatura de una situación social y política más que una caricatura de las caballerías"; 3) afirma el desarraigo del protagonista respecto del paisaje, la tradición y las costumbres y con esto pretende probar que también la realeza de los Austrias está más próxima a la cultura nórdica que a la mediterránea; 4) como si esto fuera poco, acusa a esta dinastía por no llegar a conocer a su pueblo; 5) el autor parece ignorar lo mucho que se ha escrito sobre la fe cervantina -recuérdese no más *Erasmus y España*, de Marcel Bataillon- y así dice, ¡oh novedad!, que "Cervantes, católico, no es precisamente un beato de sacristía; critica los excesos del clero, la superstición, la crudeza de algunas manifestaciones del favor feligrés" etc.

A la segunda parte la titula "El Estilo", que abarca desde el capítulo V hasta el X y último. Hay una conclusión, que habremos de citar porque no tiene desperdicio: "Ya podemos decir que Cervantes utilizó en el *Quijote*, de forma habitual, la técnica del 'borrador'. Una vez escrito el texto de base, frecuentemente en verso, lo desfiguraba mediante añadidos prosaicos. Aunque conservaba ciertas resonancias poéticas; aquellas que estimaba precisas para lograr la atmósfera

deseada" (p. 101). Una original suposición. Pero hay más. Por ejemplo cuando afirma hallar la diferencia estilística entre ambas partes del *Quijote* en el hecho de que en la primera el borrador se hizo en tiradas de verso mientras que en la segunda el borrador es una dilatada obra teatral. No discutiremos aquí sobre el barroquismo o no del *Quijote* aunque nos quedaremos con una línea con la que sí estamos de acuerdo, aquella que dice que el humor empieza por su propio estilo y es un rasgo permanente.

Debemos suponer que Aguirre Bellver trabajó intensamente para pasar al verso el episodio del retablo de maese Pedro, al que dedica el capítulo IX. Pero, ¡cuidado!, ya que el final nos dice que "lo más apasionante" es que lo que acaba de hacer "puede hacerse con cualquier otro capítulo de la gran novela" (p. 164).

No vamos a seguir con el análisis del libro ya que se trata de una información dentro de los límites de una reseña. De todos modos quede claro que cualquier lector del *Quijote* podrá hallar en las páginas de *El borrador de Cervantes. Cómo se escribió el Quijote* mucho humor, mucha improvisación y audacias gratuitas.

Magdalena Ercilia Nállim

JUAN M. LOPE BLANCH: *Nebrija cinco siglos después*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Lingüística Hispánica, 1994, 119 p., 22 x14 cm

En este libro, Juan M. Lope Blanch recoge seis trabajos escritos cuando se cumplieron quinientos años de la publicación de la *Gramática de la lengua castellana*, pues considera a su autor "una de las más extraordinarias figuras de la cultura hispánica de todos los tiempos".

En el capítulo "Nebrija, primer lingüista moderno", Lope Blanch no duda en dar el primer puesto a la *Gramática* dentro de la lingüística de las lenguas occidentales modernas. Hace notar que siendo como era un profundo conocedor del latín no tuvo inconvenientes en escribir una gramática *castellana* al considerar con toda perspicacia que su lengua materna se había alejado del latín y necesitaba de otros cánones. Nebrija, como buen humanista, concedió a las lenguas vulgares una dignidad que hasta ese momento sólo tenían las lenguas *clásicas*.

Además el autor nos recuerda que en Salamanca y con toda probabilidad en 1495 publicó su *Vocabulario español-latino*, como complemento de la *Gramática* de 1492. Este capítulo se endereza a demostrar que Nebrija es el primer gramático español y también el primer lexicógrafo, el primer ortógrafo, el primer filólogo y el primer folklorista; y algo más, adelantándonos a los tiempos, se lo puede considerar el primer "académico de la lengua".

En el segundo capítulo titulado "Nebrija, fuente y puente de conocimientos gramaticales", el autor de este precioso libro se refiere al tema con precisión y acabada documentación para llegar a conclusiones como la siguiente: "la palabra de Nebrija, sus enseñanzas gramaticales sobre la lengua española, llegaron a toda Europa a través de continuadores de su labor tan calificados como Miranda y Oudin, entre otros. Puede, así, considerársele el iniciador de la gramática europea moderna" (p. 39).

En el capítulo llamado "De Nebrija a Ménache a través de Covarrubias" se nos hace ver que el autor de *Origines de la langue française* fue influido directamente por el *Tesoro de la lengua castellana*, de Covarrubias, seguidor de Nebrija, de donde la obra del sevillano tuvo

también eco en el diccionario del francés. Así Lope Blanch trabaja sobre la vinculación entre los diccionarios de Nebrija y de Ménache a través de la obra de Covarrubias. El desarrollo de este trabajo se convierte en una apasionante búsqueda y podemos decir que de hoy en más, cuando de arabismos se trate en la lengua francesa habrá que repasar este trabajo de Lope Blanch.

En la "Actitud de Nebrija ante la lengua castellana" se nos explica con notable claridad que si nuestra lengua se ha mantenido en una muy extensa geografía durante quinientos años con "una homogeneidad sorprendente y envidiable", no hay por qué, aceptando posiciones científicas o científicistas, desertar de la actitud primera y "premoderna" del sevillano y sus seguidores. Porque es indudable que vale más la lengua que la lingüística.

La brevedad de una reseña no nos permite recalcar en los trabajos titulados "Los sintagmas extensos en Nebrija" y "La estructura de la cláusula en la prosa de Nebrija" pero sí es cierto que este libro en su totalidad colabora en la idea de Lope Blanch de que se debe abrazar a nuestra lengua con actitud amorosa, fiel y respetuosa -con lo que no hace sino seguir el consejo de Juan de Valdés de "ilustrar y enriquecer la lengua que nos es natural y que mamamos en las tetas de nuestras madres" (p. 18).

La bibliografía no abarca más de cuarenta títulos. Sin embargo, su selección y valor completan dignamente este excelente libro que lleva el número treinta y nueve de las publicaciones del Centro de Lingüística Hispánica de la U.N.A.M.

Magdalena Ercilia Nállim

UMBERTO ECO: *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Harvard University, Norton Lectures 1992/93, Milano, Bompiani, 1994, 180 p., 5 x 14 cm

Una reproducción de Paul Klee nos introduce en el bosque encantado: formas simples y esenciales, de gruesos trazos negros, con los movimientos torpes del dibujo infantil; una combinación de signos y espacios en la construcción, de la imagen que rescata el ingrediente fantástico-inventivo del "Jugendstil" o estilo joven, con la intensidad psicológica y la inusitada deformación expresiva del mundo de las hadas y los ogros.

Con esta cubierta llega a nuestras manos el último ensayo de Umberto Eco donde se reúnen las conferencias dictadas en la Cátedra de Poesía Charles E. Northon, la misma que ocuparan Stravinsky, Bernstein, Milosz, Northrop Frye, Octavio Paz y Borges entre otros. Eco es la primera voz italiana en Harvard porque Italo Calvino falleció en 1985 mientras preparaba sus "lecciones americanas", las esclarecidas *Seis propuestas para el próximo milenio* aparecieron póstumas.

En Boston Eco comenzó precisamente con un homenaje a Calvino -al amigo y al escritor con quien compartía cuestionamientos teóricos y cierta disposición lúdica- y a Borges, "espíritu presente en estas lecciones".

En la geografía de la narratología, con una sensibilidad muy cercana al mundo de la Caperucita y del lobo, Eco nos invita a seis paseos por el bosque de los textos narrativos. Sus clases -doctas y divertidas, magistrales- están dedicadas a la presencia real e implícita del lector en el texto, a los diferentes modos de emergencia y de participación, más aún, de coparticipación a partir del convenio tácito que siempre acordamos con el autor. La novela de Calvino *Si una noche de invierno un viajero...* resulta el material ideal para explicar los movimientos de la pareja autor/lector porque éste está siempre presente y "no sólo como componente del acto de contar historias, también como componente de las historias mismas".

Algunos conceptos -como los de autor y lector modelo- no son nuevos. Han aparecido en los ensayos precedentes -por ejemplo, en

Lector in fabula, en I limiti dell'interpretazione- pero ahora el estudioso reitera la necesidad de estas estrategias textuales que son como instrucciones intrínsecas del texto como tal, independientemente de quien haya escrito y de quien lea. El autor empírico dispone de estas señales o “guifios” para guiar a sus lectores.

Las primeras lecciones se detienen en la estructura narrativa, en los conceptos de historia e intriga, en la incidencia del tiempo en la historia, en el discurso y en el lector. Y bien sabemos que Eco concede una enorme amplitud al rol del lector: a veces juega hasta hacernos caer -lectores ingenuos- en el engaño, hasta reír juntos; otras nos cautiva con esa posibilidad de ayudar al autor a desplegar la obra. El Profesor explica también la relación entre realidad y ficción, la mezcla de géneros “serios y populares”, el proceso de identificación que supone la lectura, el funcionamiento del interés en los mundos narrativos posibles y en la ontología de los personajes y de los eventos para mostrar cómo juegan las leyes del mundo real en la construcción de un mundo inverosímil. Desde la propuesta analítica de Eco la representación del mundo real no difiere mucho de aquella con la que aceptamos el mundo posible representado en un libro de ficción.

Eco, detective y lector desenfrenado, busca sendas por “los bosques narrativos”, saltando de una a otra cita, por la “alta” y por la “baja” literatura; descubriendo pistas en la *Caperucita*, en el *Ulises* de Joyce, en el *Quijote*; siguiendo senderos que se bifurcan o trazando los propios recorridos según elecciones y/o decisiones intuitivas o meditadas porque, finalmente, el texto es una máquina perezosa que pide al lector hacer una parte del trabajo. Es que, desde la perspectiva del ensayista italiano, el libro no ha sido escrito para que creamos lo que nos dice sino para indagar: en el bosque debemos desconfiar de la senda que se abre adelante nuestro, debemos apartar ramas y follaje engañosos en la búsqueda de la verdad. Eco nos enseña a no instalarnos en la certeza y a aceptar, en el mundo de la ficción, un juego distinto de la noción de verdad y del criterio de credibilidad.

Y mientras lo acompañamos en su trajinar por el bosque sabemos de las lecturas y relecturas de Eco, de sus autores predilectos, de sus dudas y de sus impresiones. El estudioso afronta textos diversos con un

discurso dúctil y recurre a un abanico amplio de propuestas críticas, desde los formalistas a los estructuralistas, a los semiólogos, a la estética de la recepción, que sostienen su *iter* especulativo y figuran en las numerosísimas notas bibliográficas a pie de página. Ejemplos de su modo de abordaje son las consideraciones sobre los textos de Poe y de Nerval: avanza hipótesis, vacila, entra en zonas de neblina, arriba a conclusiones que inmediatamente desestima, abre brechas por otros flancos. La correría teórica de Eco se transforma en una especie de victoriosa aventura o búsqueda del tesoro o en una partida de ajedrez donde el humor y la agilidad argumentativa equilibran los movimientos. Por momentos parece desorientado pero esta confusión está admirablemente orquestada para llegar a un punto de claridad, de epifanía de la narratividad, donde se manifiestan juntas las tres personas de la trinidad narrativa: autor modelo, narrador y lector.

Es bien conocida la capacidad especial que tiene el crítico italiano para iluminar cada cuestión teórica por ardua que sea, para abordarla racionalmente y para recurrir siempre al ejemplo pertinente conectando el problema a los casos de la vida y a experiencias comunes a todos. Además, acompaña la explicación con diagramas diseñados en la computadora.

En conclusión, primero las lecciones en vivo y ahora esta publicación nos ponen en contacto con “una inteligencia que se divierte”, que estimula ideas, que favorece la polémica sobre una cuestión que ocupa a la crítica académica americana: ¿Quién detenta el poder ante el texto literario? ¿El autor? ¿El crítico, como desearía la Escuela de Yale? ¿Quienquiera que se encuentre ante la página escrita, deconstruyendo y reescribiendo el texto como declaran los seguidores de Derrida? Entre serio e irónico, precisamente en Harvard, Eco ha desafiado la ortodoxia posmodernista y puesto a salvo los derechos del autor y la inteligencia del lector.

Gloria Galli de Ortega

ANTONIO TABUCCHI: *Sostiene Pereira; Una testimonianza.* Milano, Feltrinelli, 1994, 207 p. (I narratori), 14 x 22 cm

Tras la desaparición de un grande de la Literatura como Ítalo Calvino, el panorama de la narrativa italiana parecía despojado de figuras de estatura más o menos similar. De la pléyade de narradores contemporáneos Antonio Tabucchi se destacaba ya con fuerza a partir de sus primeros libros, publicados a continuación con significativa regularidad. *Piazza d'Italia* (1975); *Il piccolo naviglio* (1978); *Il gioco del rovescio* (1981); *Donna di Porto Pim* (1983); *Notturmo indiano* (1984); *Piccoli equivoci senza importanza* (1985); *Il filo dell'orizzonte* (1986); *I volatili di Beato Angelico* (1987); *I dialoghi mancati* (1988); *Un baule pieno di gente* (1990); *L'angelo nero* (1991); *Requiem* (1992) que ganó el premio Pen Club 1991 y el Palazzo al Bosco 1993; *Sogni di sogni* (1992).

Su última novela *Sostiene Pereira* ha sido premiada varias veces en el transcurso de 1994, año de su publicación. Ha recibido el Viareggio, el Scanno, el Premio dei Lettori y el Supercampiello. La prensa especializada ha destacado en particular el valor de denuncia y de memoria de esta novela, que evoca las dictaduras de Portugal y de España inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando Europa rebullía con los nacionalismos nazifascistas.

El último premio recibido Tabucchi lo dedicó a Portugal, que considera su país de adopción y su tierra ideal. En este gesto hay sin duda razones afectivas, ya que él vivió muchos años en Lisboa y está casado con una estudiosa portuguesa, María José de Lancastre; en Italia enseña Literatura portuguesa en la Universidad de Siena y ha estudiado extensamente la producción literaria de Fernando Pessoa, a quien dio a conocer en Italia con numerosos ensayos críticos y la edición italiana de sus obras. También hay razones políticas. Declara haber escrito la novela en 1993, y el publicarla en 1994 sirvió para recordar los veinte años de democracia de Portugal, que vivió decenios bajo la dictadura inaugurada por Salazar. Pero insiste el autor en rescatar por sobre todas las razones literarias, manifiestas en la obra.

En efecto, *Sostiene Pereira* impacta por la humanidad que rezuma el personaje, que es mucho más que gordura y transpiración, como parece a primera vista. Pereira ha sido periodista de crónica negra en un diario importante de Portugal y ahora trabaja como redactor de la página cultural del "Lisboa", un vespertino nuevo, aún desconocido y modesto. Pereira vive solo, pues su esposa ha muerto y no han tenido hijos. Su carácter manso y reflexivo, sus hábitos sencillos y rutinarios, su ingesta compulsiva de *omelettes* y limonadas dulces, revelan un hombre deprimido y frustrado, un alma muerta. De hecho, tiene un sentido mortuorio de la cultura y sólo piensa en artículos necrológicos y obras de escritores del pasado. Vive ajeno a la realidad que lo rodea, de modo que los rumores sobre la Guerra Civil Española y sobre los cruentos hechos represivos que ocurren en su propia ciudad, son para él cosas de otro mundo, porque él es "apolítico". No obstante, las palabras iniciales del libro señalan ya el primer paso de Pereira en el nuevo itinerario existencial que comenzará a recorrer: su preocupación por la muerte, la suya propia, la de los artículos que quiere publicar, la que aletea en derredor aunque él no sea totalmente consciente, y la que lo conecta con Monteiro Rossi, el joven de origen italiano que se ha diplomado con una tesis sobre la muerte.

Después, los sucesivos encuentros con el joven y su bella amiga Marta, quienes resultan ser "subversivos" que están luchando contra la dictadura; las conversaciones con el doctor Cardoso en la Clínica "talassoterapica" en la que se interna una semana para tratar su cardiopatía, la charla final con Padre Antonio, el sacerdote amigo y confesor, le van abriendo los ojos a la realidad y le van revelando el camino a seguir. La enorme soledad, la paternidad frustrada, la carencia de afectos, la realidad simple y dolorosa de no tener siquiera con quién hablar, la compasión y su naturaleza bondadosa y solidaria, son tal vez los factores que lo mueven a ayudar a los acorralados jóvenes y a involucrarse en una lucha que finalmente reconoce también como suya. Su alma vuelve a la vida porque ha encontrado razones por las que vivir. En este momento el personaje antes opaco e incierto adquiere contornos imponentes porque el drama lo ha alcanzado. Su decisión final de publicar en el "Lisboa" -dirigido por un hombre del régimen- la crónica

de la tortura y asesinato de Monteiro Rossi perpetrado en su departamento y de las amenazas y agresiones a él infligidas, lo transforma.

Podríamos recordar al respecto la definición de personaje que Pirandello explicita en su "Prefacio" a *Seis personajes en busca de autor*, según la cual cada criatura de arte, para ser, debe tener su propio drama, que es la razón de ser del personaje, su función vital, necesaria para existir. Pereira "existe" en este final dramático, y casi abierto, porque no está dicho si consigue huir a Francia como sugiere la elección del pasaporte falso y la última frase "Era meglio affrettarse, il "Lisboa" sarebbe uscito fra poco e non c'era tempo da perdere", o bien si es arrestado por la policía y está declarando. El tono de la narración crea la sensación de un relato oral. Al lector le parece estar *oyendo*, y no leyendo. La voz narrante repite obsesivamente "sostiene Pereira", y aún más, repite también "Pereira", como aclarando constantemente quién es el sujeto de los hechos, palabras, sentimientos, pensamientos y emociones narradas: "E poi, sostiene Pereira, a un certo punto vide alzarsi da un tavolino un giovane alto e snello (...); " (...) e sentì una grande nostalgia, ma non vuole dire per che cosa, Pereira". No se sabe quién es el que cuenta ni a quién Pereira ha contado sus duras experiencias de ese mes de agosto de 1938. Pero sí es evidente que se trata de una declaración, como una "deposición" policial. Incluso Pereira evita referirse a los recuerdos muy personales, íntimos, o a los sueños porque aduce que ellos no tienen nada que ver con esa historia. Ni siquiera al regresar a casa cuando le habla al retrato de su esposa y le hace el resumen de lo que le ha pasado ese día. El subtítulo de la novela: "una testimonianza" alude a tal declaración: Pereira ha sido testigo de una realidad histórica, de la que puede dar fe con pleno conocimiento. Declaración que puede haber hecho también ante un confidente, o un periodista, ya en el exilio.

Las posibilidades de interpretación son varias, y dependen no sólo de la competencia lectora sino también de las circunstancias condicionantes del lector. Los receptores italianos, sensibilizados por su pasado histórico, discuten largamente la novela en la que ven una advertencia, un grito de alarma sobre los hechos y las ideologías que están renaciendo y actualizándose en Italia y en Europa en general. No

obstante Tabucchi apela a no perder de vista aquellas "razones literarias" a que hicimos referencia y que configuran el tema del libro: el itinerario existencial de un hombre, de un alma.

Nos auguramos una pronta traducción del texto al español para posibilitar su acceso a los lectores de habla hispana, pues son muchas las razones para leer esta obra, original y hermosa. Además, *Sostiene Pereira* ha entrado también al mundo del cine. El director Roberto Faenza ha iniciado el rodaje del film que protagoniza Marcello Mastroianni, quien declaró haberse enamorado del personaje tras haber leído el libro. Y podremos disfrutar también de los paisajes y de la luz de Lisboa, atrapada magistralmente por Tabucchi en esta novela.

María Troiano de Echegaray

EZIO RAIMONDI: *I sentieri del lettore*. Bologna, Il Mulino, 1994. 3 volúmenes, 591 p., 529 p., 591 p., 14 x 21 cm

En ocasión de sus setenta años Ezio Raimondi, Profesor titular en la Universidad de Bolonia, ofrece una nutrida antología de ensayos que reflejan una vida enteramente dedicada a la investigación y a la docencia.

Los artículos seleccionados aparecen agrupados en tres volúmenes y están ordenados con criterio cronológico. Al final, cada trabajo lleva la fecha de composición, lo que permite recorrer también el itinerario de la investigación y de la producción del autor. Dante, Petrarca, Machiavelli y Tasso son los autores a quienes Raimondi asigna mayor atención en el primer volumen. Las partes atinentes a cada uno de estos autores están integradas por distintos ensayos que guardan entre sí una cierta unidad temática. El problema de la metáfora en Dante, por ejemplo, está planteado desde diferentes perspectivas que se van enriqueciendo unas con otras. El análisis de algunas metáforas de la *Commedia* permiten al crítico afirmar que Dante, en el fondo, a través de esta obra, con comparaciones y metáforas, persigue un objetivo ontológico: verificar el orden y desorden del mundo y sus fuerzas de unidad en medio de la diversidad. De este estudio, a la luz de la retórica, pasa a una interpretación simbólica de algunas imágenes del "Purgatorio", interpretación que encuentra eco en la liturgia y el mito y que le permite establecer relaciones del texto dantesco con la historia, la tradición bíblica y la épica.

Las personalidades literarias que ocupan un espacio central en el segundo volumen son Manzoni y Leopardi. En el artículo "La búsqueda incompleta", Raimondi propone una interesante lectura arquetípica de *I promessi sposi*, que hace de la novela una especie de *Odisea* a partir de un paralelismo establecido entre Renzo y Ulises.

El tercer volumen presenta una gran variedad de temas. Entre las páginas dedicadas a autores italianos encontramos otras sobre literatura extranjera -desde Kafka a la narrativa americana contemporánea- y sobre teoría literaria.

Completa la publicación un útil y ordenado catálogo de las obras de Raimondi; figuran libros, antologías y cuadernillos didácticos, reseñas

y comentarios. Más de setecientas entradas que testimonian la tarea vigorosa de uno de los italianistas más serios en el momento de concluir la etapa de la docencia activa.

Andrea Battistini en su afán por explicar el contenido de esta colección de ensayos dice, en el Prólogo, que el diagrama que se puede vislumbrar en las tantas ramificaciones de las investigaciones de Raimondi se parece más bien a un laberinto lleno de sorpresas y descubrimientos inesperados, aunque después el horizonte de los intereses, cercano a la totalidad, termina por abarcar el perímetro de la historia literaria.

Y explica bien, porque la obra es así, una historia de la literatura -aunque incompleta- recorrida por distintos senderos interpretativos. Por ejemplo, cuando se ocupa de Kafka, de Leopardi, de Verga, de Rilke, de Alfieri y de Fóscolo, lo hace desde una hermenéutica existencial. En varios de estos trabajos pueden reconocerse las precoces lecturas de los teóricos de la estilística como Spitzer, Bally, Fabvre y Contini. A Manzoni lo aborda desde la crítica dialógica de Bachtin. Frente al Barroco o a Dante, opta por la retórica, mientras que con Serra y D'Annunzio se vale de la sociología. Evidentemente resulta difícil determinar la orientación crítica de Raimondi como así también enumerar los distintos enfoques elegidos para cada autor o época estudiados.

Nuestro crítico no sólo se sirve de los diferentes métodos y puntos de vista para realizar sus lecturas, sino que también destina la cuarta parte del último volumen a la teoría literaria e incluye trabajos en los que se hace intérprete de la crítica simbólica, de los métodos de Carlo Calcaterra -en cuya escuela se formó-, de Harold Bloom y Michail Bachtin. Reflexiona sobre la retórica en el lenguaje literario y sobre la escritura como praxis didáctica. Analiza el camino recorrido por la crítica desde el formalismo hasta la pragmática del texto. Esta sección titulada "La pluma reflexiva del crítico" se abre con un artículo en el que Raimondi afirma que la crítica literaria es una ciencia imperfecta: es ciencia porque la naturaleza de la comunicación verbal, en la que leer constituye un centro dinámico, requiere la intervención de categorías y conceptos homólogos a los procesos descriptos en las investigaciones antropológico-sociales o en la psicología cognitiva. Pero debe quedar bien

en claro que se trata de un científicismo aproximativo y provisorio, en función de un fenómeno individual, es decir, de un texto que por más que se relacione con otro, en la trama de una memoria colectiva en continuo crecimiento, permanece siempre en sí mismo, irreductible a tentativas de equivalencias excepto las bachtinianas.

Autores y obras ya consagradas de la literatura italiana son recorridos ahora desde la perspectiva de un estudioso lúcido que acompaña a los lectores por los "senderos" de una lectura-aventura y por eso mismo, siempre nueva. Así, los senderos de Raimondi resultan "ágiles exploraciones críticas, encuentros fortuitos con los textos más imprevisibles, diálogos jamás interrumpidos con la cultura".

María Graciela Romano

REYNALDO AGUIRRE (compiled by) y GEORGETTE MAGASSY DORN (edited by): *Works by Miguel de Cervantes Saavedra in the Library of Congress*. Washington, Library of Congress, Hispanic Divison, 1994, 107 p., 28 x 20 cm

Con este catálogo titulado *Works by Miguel de Cervantes Saavedra in the Library of Congress* se nos ofrece una lista extensa y valiosa del material cervantino presente en sus anaqueles. Baste decir que se registran 973 ítemes que incluyen libros del autor, antologías, compendios, ediciones juveniles, trabajos individuales y traducciones a otras lenguas. Y podemos precisar, como hace la Dra. Dorn, que no han sido incluidos "literary criticism and periodical articles". Es también la editora y, desde 1994, directora de la Hispanic Divison quien afirma que se agranda así el acervo referido a Cervantes como también a quienes tienen interés en la tradición cultural de España.

La introducción y el agradecimiento van firmados por Reynaldo Aguirre. En la primera se hace un resumen de la vida y obra de Cervantes, en especial, de *Don Quijote*, así como también de su influencia y de la crítica originada por el valioso *corpus* cervantino.

En tan extenso como valioso catálogo podemos leer los siguientes subtítulos: Comprehensive Collections, Selected Works, Antologies, Juvenile Works, Quotations and Selections, Translations, todos en el capítulo titulado "Collected Works". En un segundo capítulo, "Individual Works", se registran ediciones de los siguientes títulos: *El amante liberal*, *El cautivo*, *El casamiento engañoso*, *El celoso extremeño*, *El cerco de Numancia*, *El coloquio de los perros*, *Comedias y entremeses*, *El curioso impertinente*, *Don Quijote...* En cuanto a *Don Quijote*, las "entradas" son muchas y van desde el Nro. 75 al 762. Aparece desde la primera edición madrileña impresa por Juan de la Cuesta, en 1605, para el librero Francisco de Robles. Se citan numerosísimas ediciones en español seguidas de traducciones al albanés, vasco, búlgaro, catalán, chino croata, danés, holandés, inglés. Se entiende que las dos listas más extensas son las referidas a las ediciones en español e inglés. Siempre, tratándose de *Don Quijote*, se incluyen también las ediciones de compendios o juveniles o de partes y selecciones. Las lenguas de las

traducciones que se citan son a veces insólitas, como estonio, finlandés, islandés, hebreo, lituano, noruego, sueco, turco, yiddish o las muy extendidas en la cultura universal como el francés, el alemán, el portugués, el italiano, el ruso...

Se sigue siempre un orden cronológico lo que facilita enormemente el manejo del catálogo. Para no enumerar minuciosamente las obras de Cervantes diremos que aparecen las novelas ejemplares, los entremeses, la Epístola a Mateo Vázquez (?), la *Galatea*.

En capítulo aparte aparecen sus poesías a las que se suman sorpresivamente títulos como *Rinconete y Cortadillo*, *La señora Cornelia* y *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Por fin, el último capítulo titulado "Spurious and Doubtful Works" con solo 6 "entradas". Un valioso índice de nombres culmina el libro y, a su vez, completa el índice que se antepone a todo el material catalogado.

Las tapas, los espacios en blanco, los caracteres tipográficos, los encabezados, las bellas ilustraciones seleccionadas nos hacen decir que *Works by Miguel de Cervantes Saavedra in the Library of Congress* es un libro utilísimo y también precioso.

Carlos Orlando Náállim

ANTONIO ALATORRE: *Ensayos sobre crítica literaria*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, 188 p., (Serie Lecturas Mexicanas, N° 80), 21 x 13 cm

Creo que antes de introducirnos en este libro conviene recordar que, según sus propias palabras, a Alatorre más que discurrir sobre el fenómeno y los problemas atinentes a la *crítica* le gusta introducirse en el fenómeno y en los problemas literarios. "Si se trata de un soneto de Garcilaso de la Vega, lo importante es entenderlo, y entenderlo no así como así, sino en su *ser* mismo, en su todo y en sus partes, con su sustancia y su ornamento, su mensaje y su estructura; entenderlo como lo entendían los contemporáneos de Garcilaso y aun Garcilaso mismo (...) La crítica en abstracto, la crítica como 'discurso' puro y cerrado en sí mismo, no es para mí" (p. 12). Con estas palabras el pensamiento crítico de Alatorre queda meridianamente claro y facilita al lector la inteligencia de los once artículos publicados en distintas fechas y en distintas revistas especializadas en su ya larga vida académica y, sobre todo, de estudio, de escritor.

Sigue siendo una lección permanente aquello de que el poeta comunica una experiencia del poema y, mientras mejor perciba y transmita su experiencia, el crítico será más perfecto. De donde el crítico más que estorbar ayuda y su misión es pedagógica, orientadora para los demás lectores.

No nos puede llamar la atención cuando nos hace ver que el crítico *ideal* es solo una entelequia mientras que "el crítico *real* es un hombre de su época y participa necesariamente de los ideales estéticos, sociales, filosóficos de su tiempo: de las infinitas dimensiones de la obra literaria toma sobre todo aquellas que concuerdan con el espíritu de su siglo" (p. 22).

Apreciación, valoración, juicio, entendimiento de una obra literaria es lo que significa *crítica* para el autor, de donde ni es un rechazo *a priori* ni tampoco un juicio premonitoriamente gratificante. Pero eso sí hay que empezar por discernir entre lo que es obra literaria y lo que no lo es porque simplemente no tiene esa categoría (reportajes, ejercicios de gramática etc.). El crítico es mejor mientras más

comprensiva es su lectura, mientras menos predeterminado sea su juicio. Ser crítico literario es siempre una tarea de aprendizaje continuo ya que debe hablar desde su experiencia y esto no tiene límite. Tan delicada es su profesión que habrá que seguir admitiendo que los grandes críticos literarios son tan escasos como los grandes creadores. La tarea de la crítica es difícil pero tiene un aliciente, siempre se puede aprender más y mejorar el oficio.

A Menéndez y Pelayo le dedica tres artículos que fueron escritos al conmemorarse el centenario de su nacimiento (1956). Razones históricas lo han llevado a ello porque no puede olvidar que durante mucho tiempo su juicio fue respetado por todos quienes se dedicaron a la literatura española e hispanoamericana. Cabe destacar que Alatorre cree más en el Menéndez Pelayo siempre abierto a las nuevas ideas, siempre dispuesto a ensanchar sus puntos de vista e inclusive a rectificarse que en un crítico, como lo han creído tantos, hierático e irrefutable. Como no podía faltar, uno de estos capítulos está dedicado a la opinión del crítico español frente a los poetas mexicanos. Son casi diez páginas que merecen ser leídas.

Los dos últimos capítulos se refieren al concepto de literatura nacional o nacionalismo en la literatura. Es de interés citar parte del último párrafo del libro: "A diferencia de las colonias inglesas de Norteamérica, que al emanciparse se convirtieron en una sola república, las colonias españolas se balcanizaron, se encastillaron en veinte nacionalismos a menudo fratricidas. No tengo la prístina ingenuidad que haría falta para soñar en unos Estados Unidos de Hispanoamérica, pero es reconfortante ver que nuestra balcanización no ha afectado, y ahora menos que nunca, el ámbito de la lengua y la literatura. Somos una gran república. Obligar a los jóvenes a leer solo libros mexicanos sería un intrépido acto de nacionalismo -y una insigne tontería" (p.179).

Un índice onomástico facilita el manejo de este libro. No me cabe duda de que *Ensayos sobre crítica literaria* es un precioso libro que muestra a un autor siempre inteligente, sagaz y sabio.

Carlos Orlando Náállim

SALVADOR MENDEZ REYES: *Eugenio de Aviraneta y México. Acercamiento a un personaje histórico y literario.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1992, 148 p., (Col. Nuestra América, 21), 50 x 14cm

Para quienes hemos trabajado *in extenso* sobre la novelística barojiana, es fácil recordar que entre sus obras figuran las *Memorias de un hombre de acción*, que abarcan nada menos que veintidós novelas y dos biografías noveladas. Esta biografía cuyo protagonista es Eugenio de Aviraneta tiene como escenario la España agónica y decadente del siglo XIX. En este ambiente convulsionado señalamos al personaje favorito de Pío Baroja que es el "hombre de acción".

Hasta hoy los escritores y, en especial, los historiadores se preguntan si tal personaje fue un simple aventurero, un bandido especial o un verdadero patriota. Bien sabemos que para Baroja es nada más ni nada menos que un "hombre valiente, patriota, atrevido, liberal entusiasta, (a quien) le tocó en suerte en su tiempo el desprecio y, después de su muerte, el olvido". Su biografía, *prima facie*, aparece sencilla, ya que a las órdenes del cura Merino lucha contra los franceses desde 1809; como oficial y ya a los veintiuno lucha contra su antiguo jefe, el cura, y escribe en el periódico de los masones llamado *El espectador*; más tarde con el general Empecinado colabora en salvar la Constitución de 1823. Con Lord Byron se encuentra luego en Grecia, tras haberse ofrecido para luchar por Egipto. Lo reencontramos en México en una campaña compleja y hasta casi misteriosa para, después, volver a España e intervenir en cuanta conspiración y aventura política se le presentara. Muere octogenario en 1872.

El libro de Salvador Méndez Reyes pretende aclarar su presencia en México y apoyado en una documentación vasta y segura arriba a las conclusiones que ponen total claridad a la experiencia mexicana de este extraño personaje.

El capítulo II del libro se titula "El Aviraneta Barojiano" donde se nota que el novelista estudió y describió a su héroe con un criterio novelístico más que con el criterio histórico que suponemos fríamente

objetivo. De donde si bien Baroja trabajó durante mucho tiempo en los archivos buscando datos que lo pudieran guiar no es menos cierto que no titubeó en imaginarlos cuando lo creyó necesario. En otras palabras, a través de la visión de Baroja es un personaje histórico pero sobre la base histórica construyó un personaje realmente novelesco. No cabe duda de que Aviraneta fue admirado por el escritor.

Para Hispanoamérica habrá de resultar sumamente interesante la presencia del personaje según nos lo dice Méndez Reyes en el capítulo III que atinadamente titula "El Aviraneta histórico en América". Con abundante documentación, el autor se detiene en su presencia en México desde 1825 a 1830. Sus andanzas un tanto misteriosas, sobre todo en Veracruz y más tarde en la Habana, hasta ocupar el cargo de Comisario de Guerra en el intento frustrado de volver a México al Imperio, terminan definitivamente cuando en 1831 regresa a España.

Aunque el autor es historiador y no crítico-literario, nos encontramos con una visión histórico-literaria donde llama la atención la parte documental como los aspectos de una vida aventurera e imprescindible. Véase por ejemplo el capítulo IV que, dedicado a *Mis memorias íntimas*, continúa el eje que se inicia en la misma Introducción del libro.

Méndez Reyes es consciente de la bipolaridad histórico-literaria del personaje. En pocas palabras lo describe así: "Su vida llena de aventuras era perfecta para convertirlo en personaje novelesco, no es un capricho de Baroja el haberlo convertido en el protagonista central de sus *Memorias de un hombre de acción*".

La bibliografía es excelente y con *Eugenio de Aviraneta y México*, Salvador Méndez Reyes nos ofrece un libro de especial interés sobre un "hombre de acción" que actuó extensamente en la compleja realidad histórica española del siglo XIX y que en un momento dado y, con la misma vitalidad, se enredó en la no menos compleja realidad mexicana.

Carlos Orlando Nállim

PEDRO LUIS BARCIA: *Angel Battistessa. Semblanza y bibliografía.* Buenos Aires, Comisión Arquidiocesana para la Cultura. Arzobispado de Buenos Aires, 1994, 128 p., 20 x 14 cm

Francamente es loable que alguien se preocupe por el maestro Battistessa, maestro de generaciones y generaciones de argentinos que se acercaron a sus cátedras universitarias, a sus conferencias, a sus libros o a sus notas periodísticas. Muchas veces se lo calificó de *infatigable* pero también le vendrían a cuento una serie de otros adjetivos como el de estudioso, tesonero, amigo de la verdad, amigo de los jóvenes, hombre de bien... Todo eso lo fue cabalmente. Desde Buenos Aires lo podía escuchar todo el país.

Pero cuando ese alguien se llama Pedro Luis Barcia, el dilecto discípulo suyo, es garantía de que tenemos en nuestras manos un trabajo documentado, serio. Barcia creció junto a don Angel desde la ayudantía de alumnos hasta la adjuntía. Lo conoció bien y su afecto y su respeto se muestran en este trabajo mejor que en muchas otras y ajenas adulaciones.

La semblanza es breve, como lo requiere el género, si consideramos que el alumno y admirador de su maestro pudo escribir muchas páginas más porque conocía su vida, su ciencia y sus mil y una anécdotas. Sin embargo, prefirió abreviarlas e indudablemente sintetizan así la larga y proficua vida del maestro, escritas con calidez y gracia.

En cuanto a la bibliografía tenemos que decir que de alguna manera es trabajo de años, alrededor de veinte, puestos al día en este libro. Creo que con esta bibliografía ningún mentecato, ni ninguna marisabidilla podrá seguir diciendo que Battistessa habló mucho pero escribió poco. Hoy tendrán que admitir la verdad: que habló mucho y bien así como también que escribió con el estilo que singulariza a la gente que sabe y sabe comunicarse.

El libro de Barcia se funda en la estructura siguiente: publicaciones en las que colaboró Battistessa y, a continuación de este índice, se enumeran cronológicamente y a partir de 1923 todas sus contribuciones sean libros, artículos, reseñas, notas periodísticas, etc. La bibliografía termina con el año 1993.

Barcia concluye este libro con el *curriculum vitae* de su maestro que permite a cualquier lector enterarse de la dirección de revistas que ejerció, de los premios, honores y distinciones que recibió, de las cátedras ocupadas a través de su larga vida académica, de su desempeño en cargos directivos y en instituciones académicas, que junto a las numerosas becas recibidas son verdaderos hitos en la vida de un académico y un buen ejemplo para los jóvenes y los hombres que quieren avanzar en el campo de la investigación literaria o más simplemente, pero no más fácil, en la vida de un buen escritor.

Dice el cardenal Antonio Quarracino en el Prólogo:

Agradecemos al doctor Pedro Luis Barcia, discípulo y amigo del maestro, junto a quien ha trabajado por casi cuatro lustros, la pronta disposición para actualizar y preparar su edición de la bibliografía que dispusiera con filial devoción años atrás.

Nosotros diremos, simplemente, que esta Bibliografía del discípulo será la mejor ofrenda al maestro.

Carlos Orlando Nállim

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

Director:

Dr. Carlos Orlando NÁLLIM

Jefe de la Sección de Literatura General:

Dra. Mabel Susana AGRESTI

Jefe de la Sección Literatura Argentina I:

Dra. Mabel Susana AGRESTI

Jefe de la Sección Literatura Argentina II:

Prof. Marta Elena CASTELLINO

Jefe de la Sección Literatura Española I:

Prof. Silvia ROSSI de CASTILLO

Jefe de la Sección Literatura Española II:

Dr. Carlos Orlando NÁLLIM

Jefe de la Sección Literatura Española III:

Prof. Mariana GENOUD de FOURCADE

Jefe de la Sección Literatura Hispanoamericana I:

Prof. Elena CALDERÓN de CUERVO

Jefe de la Sección Literatura Hispanoamericana II:

Prof. Alicia SARMIENTO

Jefe de la Sección Literatura Alemana:

Dr. Nicolás Jorge DORNHEIM

Jefe de la Sección Literatura Francesa:

Dra. Blanca ESCUDERO de ARANCIBIA

Jefe de la Sección Literatura Inglesa y Norteamericana:

Dra. Laura LEO de BELMONT

Jefe de la Sección Literatura Italiana:

Prof. Gloria GALLI de ORTEGA

Jefe de la Sección de Metodología y Análisis de Textos:

Dra. Dolores COMAS de GUEMBE

Jefe de la Sección de Publicaciones:

Dra. Mabel Susana AGRESTI

SUMARIO

Acontecimiento

Artículos

El libro inicial de Jorge E. Ramponi: *Preludios líricos* (1928), **Gloria Videla de Rivero**. Los colores en el *Arcipreste de Talavera*. Texto y contexto. (Verde, azul y blanco), **Dolly María Lucero Ontiveros**. Una fuente shakespeariana velada de Borges, **Laura Leo de Belmont**. «Über allen Wipfeln ist Gift». Aportes a una ecología literaria desde la perspectiva argentino-alemana, **Nicolás Jorge Dornheim**. La elaboración literaria del viaje a «tierra adentro»: *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, **Mabel Susana Agresti**. Los dos combates de Don Quijote, **María Banura Badui de Zogbi**. Una vuelta alrededor del yo: Francisco Umbral, **Mariana Genoud de Fourcade**. Proceso de interiorización e intensificación en el arte de Luigi Pirandello: de la narrativa al teatro, **María Troiano de Echegaray**. Estrategias de des-simbolización literaria en la narrativa de Juan José Saer, **Víctor Gustavo Zonana**. Notas sobre las nuevas líneas emergentes dentro de la poesía argentina: la poetización en torno al silencio, **Fabiana Inés Varela**. Marco Denevi y la sin par Dulcinea, **Carlos Orlando Nállim**.

Notas

Ambigüedad y perspectivas en *La pérdida del reino*, de José Bianco, **Gladys Granata de Egües**.

Reseñas bibliográficas