

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

**REVISTA
DE
LITERATURAS MODERNAS**



MENDOZA

(R. Argentina)

Nº 5

AÑO 1966

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

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

**REVISTA
DE
LITERATURAS MODERNAS**



MENDOZA
(R. Argentina)

Nº 5
AÑO 1966

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Nº 5

Director
ADOLFO RUIZ DÍAZ

Asesor Ejecutivo
CARLOS ORLANDO NALLIM

Correspondencia y canje:

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
MENDOZA R. Argentina

ÍNDICE

ARTÍCULOS

La Literatura de la Independencia, <i>Carlos Orlando Nallim</i>	Pág. 11
La estructura novelesca del Amadís de Gaula, <i>Frida Weber de Kurlat</i> ..	" 29
El concepto de España en la crítica española contemporánea, <i>Emilia de Zuleta</i>	" 55
El filósofo sin saberlo, de M. J. Sedaine, <i>Rodolfo Kaiser-Lenoir</i>	" 71
William Carlos Williams and the art of perceiving, <i>H. E. Francis</i>	" 95
Carlos Emilio Gadda, <i>María Elena Chiapasco</i>	" 107

NOTAS

Acotaciones al problema de la lengua en el escritor argentino, <i>Ana F. de Villalba</i>	" 143
Lo trágico en un texto de Racine, <i>Guillermo Bibiloni</i>	" 151

RESEÑAS

Cuadernos del Idioma. Publicados por la Fundación Pedro de Mendoza, Año I, nº 1. *A Ruiz Díaz* (159). - La Literatura Argentina. Carlos Horacio Magis. *A. Ruiz Díaz* (160). - A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Bernard Weinberg. *C. O. Nallim* (161). - Cervantes's Theory of the Novel. E. C. Riley, *C. O. Nallim* (163). - Del Romancero a Machado. Ensayos sobre Literatura Española. Segundo Serrano Poncela, *C. O. Nallim* (165). - The Rethoric of Fiction. Wayne C. Booth, *E. de Zuleta* (167). - La Celestina como contienda literaria (Castas y casticismos). Américo Castro. *E. de Zuleta* (169). - La novelística de Cela, Paul Ilie. *Hebe Pauliello de Chocholous* (171). - La poesía de Miguel Hernández. Juan Cano Ballesta. *María A. Pouget* (172). - La lírica di Alessandro Manzoni. Cesare Federico Goffis. *María J. Sabella* (173). - O'Neill; a collection of critical essays. John Gassner. *Mariana J. Genoud* (175).

ARTÍCULOS

LA LITERATURA DE LA INDEPENDENCIA *

CARLOS ORLANDO NALLIM

Aquí, en Mendoza, el 9 de noviembre de 1817, el gobernador intendente de Cuyo informaba a la Provincia sobre la inminente creación del Colegio de la Santísima Trinidad. Cien estudiantes provenientes de muchas provincias y de Chile se reúnen en esta ciudad para empezar las clases en este colegio, modelo en su tiempo, fruto del empeño de San Martín, ya vencedor en Chacabuco, del trato especial con que el Director Supremo, Pueyrredón, distinguía a Cuyo, de las atribuciones y créditos singulares que le otorgó el Congreso. El gobierno chileno, agradecido por la cruzada de la Independencia, después de Chacabuco, poco antes de Maipú, reconocería la equivalencia de los estudios y títulos otorgados por el colegio.

Un edificio magnífico, con comodidades y detalles de buen gusto, que no olvidaban ni el dormitorio ventilado ni la vista al jardín, ni la práctica de la gimnasia ni los juegos de salón. Con un fondo metálico de 16.000 pesos fuertes a buen interés. Más la contribución de 80 pesos fuertes por alumno y por año, hacían halagüeño el futuro del Colegio de la Santísima Trinidad de Mendoza.

Son tiempos duros. El poder español que parecía imbatible allende la Cordillera, había comenzado a conmovirse desde los cimientos con el triunfo patriota de Chacabuco. Se avecinaba el de Maipú, con el que culminaría la liberación de Chile y habría de iniciarse la campaña libertadora del Perú. No es el momento de entrar en detalles sobre los sacrificios que Cuyo ofreció a la empresa de emancipación continental. Sin embargo, el Libertador, el Director Supremo, el Congreso de las Provincias Unidas, el Cabildo y el pueblo de Mendo-

* Conferencia dictada en la Biblioteca Pública Gral. San Martín, de Mendoza, el 1º de junio de 1966, en el año del Sesquicentenario de la Independencia.

za, en sorprendente y armónica tarea, supieron hacer un descanso en los afanes guerreros para preocuparse por una fundación escolar, por una tarea en que de buena fe confiaban era tan importante como la guerra misma para asegurar la estabilidad y el porvenir de estas repúblicas recién llegadas a la vida independiente.

Corría el año de 1817. El gobernador Luzuriaga, en su proclama sobre la Fundación del Colegio de la Santísima Trinidad, después de referirse despectivamente a la situación en que estaba la enseñanza bajo el régimen español, dice:

“Por fortuna no tendréis que buscar el tesoro de las letras a la distancia. En vuestro propio suelo se erigen cátedras de humanidades, en que se enseñarán los sagrados derechos y deberes del hombre en sociedad, las facultades mayores, la física, las matemáticas, la geografía, la historia y el dibujo. Ilustrados labraréis vuestra felicidad y con estos estudios abriréis las puertas del país de la abundancia al poder y al valor; sabréis la importancia del heroísmo y de cuanto puede sublimar al hombre sobre los demás seres que, como sabéis, es fruto del estudio y de la ilustración.

La naturaleza, según el emblema del elocuente Tulio, nos ha repartido con próspera mano todas las semillas de las ciencias. Su rocío y su cultivo son el don más relevante con que los magistrados podemos servir a la patria. Felizmente, el ingenio americano en general es de una grande vivacidad, según la declaración de los sabios más despreocupados del viejo hemisferio. Se han cumplido ya los vaticinios de los eruditos, sobre que las ciencias del Asia habían de fijar su dominio y anidarse en nuestra patria.

La Universidad de Salamanca, en la pompa funeral de Felipe III llegó a expresarse que, *entre las riquezas que tributaba a España el Nuevo Mundo, la mayor era la felicidad de los ingenios que empezaban, no ya a prender, sino a ilustrarse y a servir*. Pascal, Púfendorf y otros, no acababan de ponderar la sabiduría de los incas, cuyas leyes (más célebres que las de Solón) hicieron felices por el espacio de quinientos años, muchos más hombres que los que nos precedieron desde la creación del orbe.

¡Sudamericanos! La patria os convida con las luces. El templo de Minerva se abre ya para todos sin exclusión.

Forman la felicidad de un Estado el hombre de armas y de letras, el hombre de gobierno, el hombre de la religión y el de la agricultura, artes y ciencias. La instrucción científica no es tan solamente adorno, más también prenda necesaria al militar. El general empuña la espada más para mandar que para pelear con ella. Pelear es efecto de la fuerza, y mandar, de la instruc-

ción mental. Julio César no debió menos a su espada, que a su pluma. Ésta y aquélla, juntas, lo hicieron ilustre y perfecto general”.

Después, la exhortación a los padres de familia para que impartan a sus hijos los deseos de saber y de amor a la patria. Exhortación que termina con el ejemplo de la actitud de Cornelia cuando presenta a sus hijos, los Gracos, a Campania, como sus únicos adornos y joyas.

Nos detenemos en esta proclama porque consideramos que es una buena muestra del pensamiento y del tono usuales en la época. Tras su lectura podemos, ahora, analizar su contenido. Primero, la reprobación y condena a la labor española durante la colonia, que es calificada de contraria a *la fecundidad de las artes* y degradante. Más explícito aún es el Cabildo, quien en la misma fecha, con los mismos propósitos y anhelos dictaba su propia proclama, que iniciaba así:

“¡ Ciudadanos !

Llegó el momento feliz en que la luz había de substituir a las tinieblas. Abatidos más de trescientos años por la ignorancia a la que nos había sometido el despotismo español, privándonos de todos los conocimientos que podían ilustrarnos en nuestros derechos, continuábamos existiendo sin conocer lo que es el hombre”.

La execración, el anatema contra el dominio español es patente. El ánimo de desprestigiar las instituciones y los tiempos coloniales, franco. Con ello se quería conseguir, claro está, la ponderación de los esfuerzos de los patriotas en todos los campos, en este caso, en el importantísimo de la cultura y con motivo de la inauguración de un nuevo colegio público que si no panacea universal por lo menos intentaba ser remedio para una situación de pobreza escolar heredada.

La promesa era tan generosa cuan de difícil cumplimiento. No se nos ocurre pensar que el gobernador Luzuriaga obraba de mala fe. Por el contrario, él y los hombres de su tiempo bien sabían que la fe y la perseverancia en los principios hacían verdaderos milagros. El mejor ejemplo, haber iniciado la lucha por la independencia contra la metrópoli, que si bien estaba desprestigiada en el concierto internacional de las grandes potencias europeas, debía parecer aún colosal a los americanos. La fe en sus principios les dio armas y hombres para combatir. La pacífica provincia de Cuyo se convirtió por obra de esa fe en

una infatigable maestranza, en un verdadero arsenal, en base de entrenamiento para la gran cruzada libertadora sudamericana.

Ante tal ejemplo no podemos menos que suponer que Luzuriaga, lo mismo que los regidores del Cabildo de la ciudad de Mendoza, lo mismo que todos los patriotas, creían con toda su alma en la posibilidad de llevar a la práctica un verdadero centro de estudios, que, más que un Colegio, por el alcance de sus planes, por sus anhelos, parecía una verdadera Universidad. Se enseñarían las facultades mayores —teología, derecho, medicina— la física, las matemáticas, la geografía, la historia, el dibujo y, más importante aún, se enseñarían las humanidades muy “enciclopédicamente” sintetizada en *los sagrados derechos y deberes del hombre en sociedad*.

Aquí también la idea del progreso. Sin nombrarlo pero bien explícito. Sólo el saber será la llave de la felicidad personal, de la abundancia del país, el módulo para apreciar el valor, el heroísmo, lo sublime. Ilustrarse para progresar parece ser el mandamiento que surge de la exhortación gubernamental.

No podía faltar tampoco la cita, por lo menos, la mención de un clásico de la antigüedad. Aquí es Cicerón, quien, a través de los siglos, ininterrumpidamente, había sido maestro de Occidente. No importa que la boga de estas citas o el afán de conocer los antiguos y tomarlos como maestros, pueda rastrearse, antes del Renacimiento, en la misma Edad Media, en su extendido uso de referir la ciencia a los *auctores*. Importa ahora señalar el valor dieciochesco de estas menciones de los clásicos. Donde al clásico antiguo se puede unir el filósofo o los filósofos racionalistas de moda para exaltar, en tono grandilocuente y con médula de sabor antiguo, las preocupaciones y afanes por la ciencia que, como sabemos, llevará el pensamiento occidental finisecular a la actitud científicista. Sin embargo, aquí, en el discurso que analizamos, puede más, es evidente, el afán por propiciar y extender la instrucción en un medio escaso de instituciones de enseñanza.

¡Qué candor!, ¡qué romántico! y, a la vez, ¡qué fe!, ¡qué fervor! cuando el gobernador —vocero del sentir de su tiempo— ve en el realizarse del hombre americano el cumplimiento de un vaticinio, no salido de profeta alguno sino de eruditos, de sabios, de hombres de ciencia europeos, ajenos al problema de la Independencia, diríamos imparciales: las ciencias oriundas de Asia, tras siglos de nutrir a Europa vienen a cobijarse en América.

No obstante la guerra cruel de la emancipación, la Universidad española, la Universidad por antonomasia, que era Salamanca, donde

muchos americanos, ahora comprometidos en la tarea de la liberación, habían cursado estudios y recibido sus diplomas, también le sirve al autor de la proclama para ponderar el ingenio americano.

La sabiduría de los incas. Mejor, los incas: su sabiduría, su valor, su civilización. He aquí todo un tópico de la poesía heroica de los tiempos de la Independencia. Y así como aquí el gobernador cuyano llega a comparar sus leyes con las de Solón, parangón del cual estas últimas resultan inferiores, otros escritores harán que su culto solar, poéticamente estereotipado, pueda mezclarse sin dificultad con los dioses de la mitología clásica. No es que Pascal o Púfendorf lo enseñen, la importancia del tópico está en que es útil para atacar al tirano, al opresor, al enemigo contra el cual ahora se lucha.

Ahora, en la poesía heroica, en el discurso, en la exhortación patriótica, el conquistador y el colonizador han cedido lugar al indigno esclavizador. Los indígenas —cuya mejor civilización estaba representada por el Tahuantisuyo— han pasado a ser sólo víctimas inocentes de la depredación, de la ambición, del egoísmo desmedido del español, contra el cual, después de tres siglos, América se levanta en actitud reivindicadora.

La patria, recién independizada, todavía empeñada en lucha épica contra la metrópoli, es la única favorecida por Minerva. La instrucción, como imprescindible prenda republicana, se da para todos sin excepción. Para la patria, cuya felicidad no olvida a ninguno de sus componentes, que necesita tanto del hombre de armas como del de letras, el paradigma adecuado es Julio César. Quien tras cruenta y larga lucha se impone a Roma, quien, dueño del poder, gobierna sin cometer excesos, quien merece el respeto del pueblo y el blanco de la envidia de la oligarquía, que termina asesinándolo, es el héroe, el gobernante ejemplar, el orador mesurado y cuidadoso del estilo, muerto por la inquina de los poderosos. Su personalidad fácil de evocar, resulta eficaz en la persuasión.

Por último, antes de la promesa final de fomentar y proteger el estudio en la Provincia, el ejemplo de la madre de los Gracos. La reiteración de la antigüedad clásica, a través de la moda impuesta por el neoclasicismo, permanente cantera de ejemplos y actitudes a imitar.

Esta proclama nos permite ver algunos rasgos, y de los más característicos, de la literatura de los tiempos de la Independencia. Por eso, a manera de conclusiones, podemos destacarlos:

La hispanafobia es el tono general imperante en la oda, en el drama, en el periodismo, en todas las manifestaciones literarias. Des-

de la proclamación de la Independencia y hasta aproximadamente 1830, época en que ya las fuerzas españolas habían dejado de ser un peligro para la preservación de las nuevas repúblicas, y hasta desde un poco antes (1810-1816), a pesar de que los gobiernos cumplían su función con la excusa de hacerlo a nombre de Fernando VII, el sentimiento antiespañol era continuamente exaltado. La hora así lo aconsejaba. Lo hemos visto en la proclama del gobernador Luzuriaga y en la del Cabildo de Mendoza, lo vemos también, por ej., en las sociedades literarias. Recordemos que en el mismo año de 1817, se funda en Buenos Aires —precisamente como corolario de la representación de *La jornada de Maratón*, de Pierre Remy Gueroult, traducida por un patriota y puesta en escena para celebrar la victoria de Chacabuco —la Sociedad del Buen Gusto en el Teatro. Por el nombre parecería inspirada por otras asociaciones similares españolas propias del siglo XVIII y efectivamente, lo es; pero en sus propósitos aquí no se trata de censurar el teatro de acuerdo con el gusto imperante o de moda sino de hacer del teatro un vehículo eficaz de la Revolución. En el Reglamento mismo de esta Sociedad se desprecian nada menos que a *los absurdos góticos de Montalbanes, Calderones y Lopes de Vega*. No hay que asombrarse tanto. También en España se daba el mismo fenómeno, especialmente entre los dramaturgos y el público culto afrancesados. Lo que sucede es que aquí el argumento es útil para el pensamiento y los fines predominantes en la Sociedad del Buen Gusto en el Teatro: independizar la escena de las Provincias Unidas de la hispana. Es un teatro que rezumará patria nueva y el consecuente ardor antihispano.

El segundo rasgo es la fe desmedida en la ilustración como remedio general para todos los males de la sociedad. Esta seguridad en estar luchando por los nuevos tiempos, en haber empezado a vivir de acuerdo con las luces de una nueva época no es novedad y aunque en ese momento de ardor guerrero los tiempos españoles y España sean sinónimo de tinieblas, no hay que olvidar que la ilustración ya había penetrado en España antes de la Revolución del 10.

La filosofía, la política, la economía, la literatura, todas las manifestaciones culturales se hallaban profundamente influenciadas por el iluminismo ya en la España en la que le tocó vivir a Manuel Belgrano estudiante (1787-1794). Las teorías de Montesquieu, Condillac, Diderot, D'Alembert, Voltaire, Rousseau, Quesnay y Adam Smith tenían muchos adeptos y muchos propagadores.

Sin riesgos, podemos adentrarnos aún más allá en el siglo XVIII

y llegarnos hasta una de las fechas claves en la historia del teatro español: el 11 de junio de 1765, cuando, por real cédula, se prohibía la representación de los autos sacramentales. El gobierno ilustrado creía que con ello ponía fin a un resabio de épocas bárbaras. Más aún, Blas Nasarre en su “Disertación sobre las comedias de España”, prólogo a la edición del teatro de Cervantes, en 1749, llama a Lope y a Calderón corruptores del gusto. Razones de moral y razones estéticas muy especiales llevaban a este crítico y a muchos de sus coetáneos a censurar las dos figuras máximas de la dramática española. Y, un detalle, esto ocurría en 1749. En 1750 aparecería el *Prospectus* en el que Diderot anuncia la Enciclopedia. En literatura española, en literatura escrita en español de este lado del Atlántico, no se deben olvidar, pues, estos dos movimientos culturales: el neoclasicismo y el iluminismo.

Tratándose de una literatura comprometida en la defensa de los principios revolucionarios, en la defensa de la independencia, no puede causar sorpresa que, vestida con los suntuosos, a veces ampulosos cuando no pesados recursos de la expresión neoclásica, toda una filosofía todo un ideario bien nutrido en el enciclopedismo se insinúe constantemente. Antes de la Revolución del 10 contra las tinieblas del pasado, luego, a partir de la Revolución, durante las luchas de la Independencia y aún hasta muchos años después, contra las tinieblas atribuidas a España.

La mención y la invocación de los autores de la antigüedad clásica pueden ser conceptualizadas como el tercer rasgo. Esta actitud generalizada en aquellos tiempos se manifiesta en la proclama del gobernador cuyano en los nombres de Cicerón, Julio César y Cornelia.

Qué mejor que recurrir a los héroes de la Antigüedad, cuyos nombres habían pasado por el cedazo de la fama de tantos siglos, para encontrar en ellos elementos de comparación para los nuevos adalides de una nueva América. Qué mejor que recurrir a la Antigüedad que tantos paradigmas acrisolados daba a una prolongada posteridad en la ciencia o en la simple y difícil virtud moral. También aquí el influjo dieciochesco que se respiraba en el ambiente cultural de la época es de capital importancia.

Merece recordarse el hecho de que, en sus primeros años, en *La Gaceta de Buenos Aires*, una cita de Tácito alentaba, hecho curioso, la libertad de pensamiento, la libertad de opinión, la libertad de prensa: *Rara temporum felicitate, ubi sentire quae velis, et quae sentias, dicere licet*. Este epígrafe demuestra, a la vez que la sagacidad, la in-

formación y el espíritu avezado de periodistas de los redactores, un testimonio más de la influencia de la antigüedad clásica.

Pero, en verdad, hay ejemplos de mucho mayor evidencia, tal el caso del Himno Nacional. Al respecto, Battistessa ha dicho:

“Eficazmente usado por López y Planes, el léxico del Himno es el propio de los neoclásicos españoles de aquel tiempo: *cade- nas, trono, faz, laureles, muros, fragor, fiero, lid, vil, hollar, ti- gres, incliña, robusto, tirano, opresor, cerviz*, etc. De corte neo- clásico asimismo, las alusiones mitológicas y los artilugios de épica prestancia: *Marte, Fama, Victoria, estandarte, clarín, trofeos...*

El signo neoclásico de las imágenes se imbrica, si vale el término, en la enfática rotundez del hipérbaton, grato al apli- cado frecuentador del curso de latinidad de sus años mozos:

*La Victoria al guerrero argentino
con sus alas brillantes cubrió...*

*Desde un polo hasta el otro resuena
De la fama el sonoro clarín...*

En su sobriedad, la personificación y la prosopopeya logran dinámicas figuraciones de plástico y casi heráldico decoro:

*Se levanta en la faz de la tierra
una nueva y gloriosa Nación;
coronadas sus sienes de gloria
y a sus plantas rendido un León.*

Esta fue la alternativa de López y Planes y la de todos los escritores de su momento: cantar su asumida actitud de hom- bres libres, ya arrebatados y casi románticos, con sujeción a los retenes de un lenguaje escolar y laboriosamente aprendido. La fuerza íntima quiebra las trabas de las convenciones expresi- vas; el fuego patrio reverbera sin ahogo en el venerable conjun- to estrófico”¹.

Antigüedad clásica impuesta por el neoclasicismo en boga. Senti- mientos de patria, fervor revolucionario, hálito de independencia, su- jetos a un modo de expresión escolar, sí, y, sin embargo, tocantes, contagiosos.

¹ ÁNGEL J. BATTISTESSA: “Los modos expresivos de la literatura de Mayo”, en *Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo*. Universidad Nacional de La Plata. 1960, p. 25. Trabajo incluido luego con el título de “El acento del poe- ta en la voz de todos”, en *El Poeta en su Poema*. Ed. Nova. Buenos Aires, 1965.

La *Marcha Patriótica* de Vicente López, nuestro *Himno*, tuvo una rara fortuna que lo llevó a los labios de todos los sudamericanos. Sabemos perfectamente que se cantaba no sólo en los actos de recordación patriótica o en los ejércitos sino que también su interpretación llegó a extenderse tanto, que cualquier ocasión, cualquier lugar eran oportunos para saludar a la patria o, simplemente, alegrarse entonando sus estrofas. En Buenos Aires y en Cuyo como en la Banda Oriental y en Chile, como en el Perú y Venezuela, no restringido a los salones sino en boca del pueblo pudo escucharse el Himno Argentino, como expresión de fervor revolucionario, de saludo de independencia, de contagiosa alegre unidad espiritual que en aquellos difíciles tiempos vivía la América del Sud.

Es indudable que a la par de considerar la efervescencia bélica y también la música de Parera, las estrofas del Himno podían difundirse en su *lenguaje escolar*, clásica o neoclásicamente ambientado, porque ese lenguaje, ese ambiente, resultaba familiar a las gentes. De no usar el lenguaje estrictamente vernáculo —en nuestro caso el gauchesco— el léxico neoclásico era el vehículo más eficaz porque era común a todos, y esa expresión, bien lo sabemos, unas veces ajustadamente, otras no tanto, remite constantemente a la Antigüedad clásica.

Puede resultar extraño que hablando de literatura nos hayamos detenido en una proclama del gobernador Luzuriaga. Pero es que nos parece que a través de esta proclama, dada, aquí, en Mendoza, en los tiempos cruciales para el afianzamiento de la Independencia, podíamos ver algunos rasgos sobresalientes que caracterizan la literatura de la época. Sin duda que el hecho de referirse a la creación de un centro de estudios con los alcances y deseos que reunía el Colegio de la Santísima Trinidad, hacen de esta declaración una pieza especial dentro del género y la elevan sobre la rutina, el fárrago o la monotonía que, a menudo, se da en este tipo de discursos. Por otra parte, lo hemos tomado en tanto que muestra del sentir y del decir de la época y para este objeto nos ha sido muy útil.

Alejémonos ahora de aquella Mendoza de 1817, maestranza y arsenal del ejército libertador, emporio comercial que servía los intereses económicos de este y del otro lado de la Cordillera, base de importancia fundamental en la tarea de la emancipación, aldea grande que quería ser ciudad, que seguía el camino que el destino y el esfuerzo de sus hombres le señalaban desde ese entonces como capital del oeste de las Provincias Unidas. Vayamos a las provincias *de abajo*,

vayamos a la ex capital virreinal, al nuevo y potente centro revolucionario americano que era Buenos Aires. Centro donde unas veces chocan y otras coinciden los intereses de la nueva Nación. Veamos lo que sucede en el campo de la literatura.

El panorama literario se nos aparece un tanto opaco en cuanto al número de géneros cultivados. El que sobresale es el poético y no pensemos en muchos poetas. Hay versificadores, sí, pero si tratamos de ver quienes tienen real valor como para ser señalados especialmente, cinco nombres son los que sobresalen: el ya nombrado Vicente López y Planes, Esteban de Luca, fray Cayetano Rodríguez, Juan Ramón Rojas y Juan Cruz Varela.

En tiempos en que era necesario hacer conocer al pueblo los principios revolucionarios y de la constitución de la nación independiente; en tiempos en que era imprescindible informar sobre las victorias y entusiasmar a pesar de las derrotas; cuando los medios de información eran tan escasos ya que hasta el periodismo tenía una difusión muy limitada, la poesía cumplió una eficaz y encomiable labor. No olvidemos que la poesía era información y también era exhortación, era aliento, era fervor.

Roberto F. Giusti, en ocasión de tratar el momento literario, dice:

“La poesía de la Independencia es una forma de periodismo. Al modo de ardorosas proclamas guerreras, celebra el advenimiento de la nueva Nación, la rendición de Montevideo, los triunfos de Belgrano y las victorias de San Martín. Los poetas no siempre hablaban por sí. Lo hacían, respondiendo al sentimiento colectivo, por la Municipalidad, por la Secretaría del Soberano Congreso, por el Departamento de Gobierno, por el de Guerra y Marina, por el Estado Mayor General. Sus odas raramente aparecieron firmadas, pues participaban del anonimato de la poesía popular, aunque transmitida por la imprenta en periódicos, hojas sueltas y folletos; o, cuando más, llevaban al pie seudónimos orgullosos, como “Un soldado de la libertad”, o tiernos como “Un niño”. Las canciones eran entonadas por los escolares delante de la Pirámide; o bien los versos eran inscriptos en grandes tarjetones puestos al pie de aquélla o en los arcos de la Recova y del Cabildo en las fiestas patrias y en las celebraciones de las grandes victorias, usanza imitada de España”¹.

¹ROBERTO F. GIUSTI: “Las letras durante la Revolución y el período de la Independencia”, en *Historia de la Literatura Argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta, Ediciones Peuser. Buenos Aires, 1958, tomo I, p. 271-272.

El mejor *corpus* de obras que nos queda, verdadero monumento poético a los ideales patrios de los primeros tiempos es la antología conocida con el nombre de *La Lira Argentina*. Se trata de una compilación de los versos aparecidos durante la guerra de la independencia; impresa en París, se editó en Buenos Aires aproximadamente en 1824. Los poemas que contiene deben situarse entre estas fechas y la otra tope de 1810.

Su editor —que prefirió quedar en el anonimato pero que según Juan María Gutiérrez fue Ramón Díaz— revela claramente el motivo de la colección antológica cuando afirma que quiere *redimir del olvido todos esos rasgos del arte divino con que nuestros guerreros se animaban en los combates de aquella lucha gloriosa; con que el amor de la patria explicaba sus transportes en la marcha que emprendimos hacia la independencia...* Aunque afirma seguir un aproximado orden cronológico, nos dice también que en mérito a su contenido ha puesto en último término, para cerrar la colección, el *Triunfo Argentino* —poema heroico de Vicente López, en ocasión de la defensa de Buenos Aires contra los ingleses en 1807— y en primer término, como homenaje especial, la *Marcha Nacional*, también de López, hoy nuestro *Himno*.

De esta colección extraemos las siguientes dos estrofas del canto al triunfo de Chacabuco, debido a la pluma de Esteban de Luca:

*¡Oh deidad que inflamaste
El sacro ardor el numen del Mantuano!
¡Oh tú que en plectro de oro celebraste
El valor sobrehumano
De Hércules vencedor! hoy canto solo
El paso de los Andes, sacro Apolo.
.....
Frente a sus escuadrones
SAN MARTIN ya decide la victoria,
Clama, atropella, rinde las legiones;
Cubierto va de gloria
Cual otro Aquiles, invulnerable,
A las Troyanas gentes espantable.*

Para nuestro gusto estos versos manifiestan una hinchazón insistente pero fácil de olvidar ante tanta alegría patriótica, ante tanta exultación. Cálido homenaje al general victorioso y a las armas de la patria. Tratando de Esteban de Luca, tenemos que agregar que su mejor y más famosa composición —publicada por Mariano Moreno

en *La Gazeta* el 1º de noviembre de 1810 e incluido en *La Lira Argentina* con el título de “Canción patriótica”— es el que empieza con el cuarteto:

*Sud Americanos
Mirad ya lucir
De la dulce patria
La aurora feliz.*

Años después, en 1821, Juan Cruz Varela cantaba en su oda “Por la libertad a Lima”, con ecos homéricos el sitio de la opulenta capital virreinal, elevando a San Martín al nivel de los héroes antiguos, o de los mismos dioses, o comparándolo al Libertador del Norte:

*Sí, digno general: Annibal mismo
Envidiara tu nombre si existiera;
Que alguna vez a Annibal excediste.
¡Conque placer su heroyco patriotismo
Reproducido en ti Washington viera!
Su sombra ilustré por dó quier te sigue,
Y tuyas son tus obras. No, no acabes
Sin que acabe el tirano en justa guerra:
Y cuando el crimen de tres siglos laves,
Dá la paz a la tierra;
Que desde hoy para entonces
Tuyo es el mármol, tuyos son los bronces.*

También aquí el fervor excede el instrumento. La poesía intérprete de ricas hazañas.

Creemos que es oportuno recordar lo que el propio editor de *La Lira Argentina* nos dice a pie de página, a propósito de la “Canción Patriótica”, que empieza con el cuarteto: “Al sol que brillante / Y fausto amanece / Armas y cantos / América ofrece”:

“Al amanecer del 25 [desde luego se refiere al 25 de mayo, posiblemente de 1816] estuvieron formados en derredor de este espectáculo, tan interesante para las armas libres, los niños de las escuelas públicas, que se habían dirigido a este sitio marchando en columna al compás de tambor y pito, tocado diestramente por dos de los mismos jóvenes, trayendo todos el gorro encarnado, vestido cívico, y bandera tricolor. En esta lucida actitud, al romper la salva de artillería, en medio de un numeroso concurso saludaron al “sol de mayo” con la canción que sigue”.

Leyendo esta aclaración, leyendo la “Canción” que le sigue, recordando aquellas estrofas del coro —porque también tiene coro— que dicen: “Ya los paxarillos / De matiz ornados / Cantan arrobados / Tu feliz natal, / Modulando trinos / Con gracioso ahinco / El gran veinticinco, / Al día inmortal”.

Leyendo la aclaración del editor, leyendo estas estrofas se nos ocurre recordar las *fiestas del 25* que en nuestra niñez, cuando concurríamos a la escuela primaria, se representaban. Especialmente aquellos cuadros vivos, cuando no dramas a medias, donde frente a una puerta, convertida en ocasional balcón de un Cabildo, que alumnos y padres de los alumnos debíamos imaginar, se reunía el *pueblo*, donde no faltaba ni la negra pastelera ni los patriotas repartiendo cintas azules y blancas, ni siquiera los paraguas, hasta que se escuchaba el grito clave de *el pueblo quiere saber de qué se trata*, preludeo climático de la representación, que alcanzaba el climax cuando, estrepitosamente se abría el *balcón* y se daba cuenta de la constitución de la Primera Junta y, juntos todos, los ocasionales actores y el público recordábamos la lección de historia referida a los componentes de la Junta, que iba nombrándolos, en invariable y estricto orden que, partiendo del presidente, seguía por los secretarios y terminaba con los vocales.

Leyendo estas estrofas, leyendo muchas estrofas de *La Lira Argentina*, las más, leyendo la aclaración del editor que hemos transcripto, recordando emocionadamente las fiestas patrias escolares de nuestra niñez, quizás podamos dar una idea aproximada del mayor mérito de la mayor parte de la producción poética de aquel tiempo: educar, educar en los fines de la Revolución y los objetivos de la Independencia, exaltar las fechas patrias así como los triunfos de las armas o de la nueva administración a través de una variedad y cantidad de obras de difícil canto, como son aquellas que deben afrontar los gobiernos. Se estaba en guerra, había que entusiasmar, había que dulcificar las lágrimas por tanta muerte, por tanto sacrificio exigido. Había que sobreponerse al infortunio e infundir fe en la causa de la Independencia, y este papel, nadie lo niega, lo cumplió, cabalmente, la poesía de aquellos tiempos.

El coronel Juan Ramón Rojas, porteño, nacido a fines del siglo XVIII, tuvo una destacada actuación en la gesta iniciada en Mayo. Condiscípulo de Vicente López y Rivadavia murió muy joven, en 1824, en un naufragio, en el Río de la Plata. El haber actuado en defensa contra las invasiones inglesas y en la Banda Oriental junto a Rondeau, el haber sido comandante de los granaderos a caballo y testigo del

desastre de Sipe-Sipe, más que dificultad fue aliento para tomar la pluma y dedicarla al canto de la patria. Su versificación es buena, y buena muestra lo constituyen los siguientes versos tomados de su oda "A la heroica victoria de los Andes, el 12 de febrero de 1817, en la cuesta de Chacabuco":

*Ni de los Andes destempló su aliento
La enhiesta cordillera
Ni la hueste opresora que lo espera,
Ni la pobreza suma: a todo evento
Superior, lee en su suerte
El grande lema: Libertad o Muerte.*

.....
*La hora sonó... el general se mueve...
Que la alma patria guía.
Ya se avista la inmensa serranía;
Ya al pie deshace la escarchada nieve.*

.....
*Cada palmo no obstante nuestra gente
Gana, y de sangre riega:
Ya se enciende la bárbara refriega:
Ya el clamor retumbó del combatiente;
Y se confunden luego
El relincho, el clarín, la voz, el fuego.*

Nacido en San Pedro, Pcia. de Buenos Aires, en 1761, Fray Cayetano Rodríguez, consagrado en Córdoba en la orden franciscana cuando sólo contaba 22 años, catedrático desde los veinte, en teología y filosofía en la Universidad de aquella ciudad, llegó a ser uno de los más grandes próceres de la Revolución e Independencia. Cuando Mariano Moreno lo nombró bibliotecario de la Biblioteca Nacional, no hacía otra cosa que reiterar la confianza y admiración que sentía por su maestro y amigo. Diputado en el Congreso de Tucumán, redactor del mismo, puso todo su empeño en los nuevos ideales de la emancipación.

De entre sus poesías sobresalen las que llamamos patrióticas, aunque para completar su producción deberíamos recordar las satíricas y las eróticas, aunque estas últimas sean muy pocas. De entre las patrióticas, merecen mención especial el "Himno a la Patria", "El sueño de Eulalia contado a Flora", en la que mediante el recurso del sueño nos deja una extraña muestra de burla contra quienes se oponen

a la causa nacional, sus abundantes composiciones destinadas a las celebraciones mayas, sus cantos en loor de Alvear y San Martín. Sin embargo, quisiéramos mostrar algo de lo que podía hacer un poeta de los tiempos de la Independencia cuando se decidía por la vena lírica.

*Al Río de la Plata
Sagrado río, émulo glorioso
Del vasto mar en donde te sepultas,
Piélago dulce que soberbio insultas
Al piélago salobre y espumoso.*

*Argentino raudal, que presuroso
Derramando riquezas que en tí ocultas,
Giras en ondas que erizado abultas
Y nuestras playas bañas majestuoso.*

*Corre, no te detengas, y en llegando
del hondo mar a la suprema altura,
a sus vivientes con murmurio blando*

*cuenta mi mal, mi pena y desventura,
cuéntales a sus aguas protestando,
que más que su amargura es mi amargura.*

Aunque este soneto no figura en *La Lira Argentina*, su tono nos recuerda que conviene aclarar que en esta colección aparecen también algunos versos no inspirados por la Musa de la patria. Estos denotan la influencia del género anacreóntico tan cultivado por Meléndez Valdés, o de la pastoral de una Arcadia opaca, o pretenden acercarse, sin lograrlo, a Metastasio.

A los cinco poetas aquí brevemente evocados, podemos agregar los nombres de José Agustín Molina, Juan Crisóstomo Lafinur, José Antonio Miralla; pero los límites que nos impone este trabajo nos recomiendan dedicarnos, siempre en el nivel de la evocación, a Bartolomé Hidalgo. Hasta ahora el tono predominante en la revista que hemos pasado a la poesía cívica es el neoclásico, tanto en el instrumento poético como en la continua presencia de la mitología, de los héroes y de los prohombres de la antigüedad.

Los nombrados Meléndez Valdés y Metastasio y los no nombrados Jovellanos, Cadalso, Cienfuegos, Arriaza y Quintana deben ser tenidos en cuenta cuando se quiera estudiar las fuentes generales o particulares de la poesía del período.

Ahora, creemos conveniente detenernos un momento en otro tipo de poesía, también comprometida en la defensa y canto de la patria naciente, pero que eligió otro vehículo para expresarse: el verso popular. Al nombrar a Hidalgo, de inmediato se nos ocurre pensar en las coplas populares y anónimas que circularon en los primeros tiempos de vida independiente que conocemos con el nombre de *cielito*, que, como sabemos, debe su nombre al estribillo *cielo*, *cielito*, *cielo* y que con muchas variantes se difunde en las dos bandas del río de la Plata. Por no ser oportuno, no nos adentraremos en los oscuros orígenes de este tipo de coplas y de la música y el baile del mismo nombre, lo que nos llevaría a la segunda mitad del siglo XVIII.

Importa decir que el montevideano Hidalgo supo cambiar el tono del *cielito* y volverlo *militante*. Los primeros *cielitos* militantes se escuchan allá por 1812, en el sitio de Montevideo y le son atribuidos a nuestro poeta. Peluquero, empleado de tienda y de la Real Hacienda, en su ciudad natal, acompañó a Artigas y luchó contra portugueses y españoles. Cuando en 1818 la situación se hizo insostenible en Montevideo pasó a Buenos Aires donde vivió hasta su muerte, ocurrida cuatro años después. Llama la atención que en este lapso siguiera escribiendo *cielitos* que él mismo vendía por las calles.

Lo mejor que salió de su estro fueron los tres diálogos patrióticos, escritos entre 1821 y 1822. En su primera época, en la *militante* atiene con especial interés a las luchas de la Independencia y sabe infundir en los gauchos, en el hombre de campo en general su pasión de amor a la patria y odio al opresor, y los alienta a la lucha.

En 1820, en Buenos Aires, manos anónimas distribuyeron algunos pliegos con una proclama de Fernando VII dirigida a los habitantes de este lado del Océano. Recibió la debida impugnación oficial; pero también otra que, a todas luces, es de Hidalgo, aunque en *La Lira Argentina* se la incluya como de autor anónimo. Se difundió mucho y suyas son las siguientes estrofas:

*El otro día un amigo,
hombre de letras por cierto,
del rey Fernando a Nosotros
me leyó un gran Manifiesto.*

*Cielito, cielo que sí,
este Rey es medio zonzo
y en lugar de D. Fernando
debiera llamarse Alonso.*

*Dice en él que es nuestro padre
y que lo reconozcamos,
que nos montendrá en su gracia
siempre que nos sometamos.*

*Cielito digo que sí,
ya no largamos el mono,
no digo a Fernando el sétimo,
pero ni tampoco al nono.*

Captador de la psicología popular, sabía bien cómo dirigirse a los paisanos para medio burlón, medio serio y siempre fervoroso patriota, en el octosílabo tradicional, en el lenguaje gauchesco, llegar hondo en el corazón de aquellos que dieron, anónimamente, sí, pero que dieron lo mejor de sus esfuerzos y, muchas veces, la vida por la Independencia.

CARLOS ORLANDO NALLIM

ESTRUCTURA NOVELESCA DEL *AMADÍS DE GAULA*

FRIDA WEBER DE KURLAT

El *Amadís*, como estructura novelesca responde por una parte a la tradición de las formas medievales del relato histórico en prosa o en verso, pero al mismo tiempo el autor organiza la materia narrativa con verdadero sentido intuitivo de lo que debe ser el ritmo del relato novelesco, la trabazón y el engarce de sus partes significativas, el sentido del suspenso. Así pues, enfocaremos la técnica del relato del *Amadís* en dos planos: el plano del enlace exterior (historia) y el plano de la organización interna (novela). En lo que llamamos plano del enlace exterior el *Amadís* puede compararse con obras de contenido histórico anterior, y tomaremos como punto de referencia, en la prosa, la *Crónica general* de Alfonso el Sabio, y en el verso nos dará algún punto de comparación el *Poema de Alfonso Onceno*. En otros aspectos y contenidos, pero a mayor distancia, se vislumbra todavía el prestigio del cantar épico. La relación con la historia está implícita, y muy buscada, en las consideraciones del prólogo de Rodríguez de Montalvo, con sus continuas referencias a las "antiguas hystorias de los Griegos y Troyanos y otros que batallaron", a Salustio, Tito Livio y el recuerdo de la reciente conquista de Granada¹, y aun en el comienzo mismo con la situación en el espacio y en el tiempo², umbral del relato

¹ Para el sentido profundo que tales aproximaciones puedan tener, cfr. MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, pp. 263-264.

² "No muchos años después de la pasión de nuestro redemptor y salvador Jesu Xro, fue un rey cristiano en la pequeña Bretaña por nombre llamado Garinter...". También en otras partes de la obra se fija la acción en un pasado de costumbres y leyes primitivas: por ejemplo al referirse a la mujer que concebía fuera del matrimonio y que era condenada a muerte se dice que duró "hasta la venida del muy virtuoso rey artús que fue el mejor rey de los que allí reynaron..." (Las citas de los *Libros I* y *II de Amadís de Gaula* están hechas siguiendo la edición de Edwin B. Place, CSIC, Madrid, 1959 y 1962; las de los *Libros III* y *IV* por la de Pascual de Gayangos en la *Bibl. Aut. Esp.*,

anecdótico. El *Amadís* se inicia como corresponde al género, no con el nacimiento del héroe mismo, sino a través de sus antepasados, en brevísima genealogía; pero, en pocas páginas el relato se va poblando de personajes y al autor se le presenta el problema de ocuparse de hechos que ocurren independientemente, al mismo tiempo, a distintos personajes, a los que el correr de la historia separa y volverá a juntar. En tales casos el autor puede pasar de unos a otros sin referirse al hecho mismo del salto que ello implica, y así lo hace muchas veces: por ejemplo, al terminar el primer capítulo cuenta cómo Amadís fue hallado en el mar por el caballero Gandales y el Cap. II pasa a hablar del rey Perión y de lo que le ocurrió después de separarse de Helisena.

Esta técnica de pasar de unos personajes, situaciones y encuentros a otros sin nexo alguno que los eslabone, se da en toda la novela, tanto entre capítulos, como en el interior de éstos, si bien la frecuencia de las transiciones sin nexo explícito disminuye notablemente en el *Libro IV*³. Por sus valores estéticos y de técnica de la composición destaco los dos ejemplos siguientes. En el *Libro III*, 16, p. 256a, se trata de la reunión del encuentro del rey Lisuarte con su tío, el conde Agramonte, que le desaconseja el proyectado casamiento de Oriana:

“Bien decís —dijo el Rey—e por agora no se hable más. Así se desbarató aquel consistorio y fueron a sus posadas.

E los marineros que en la fusta de la fermosa Grasinda venían, donde estaba el caballero Griego, y don Bruneo de Bonamar e Angriote de Estravaus, que por la mar navegaban,

t. 40). En general las relaciones cronológicas se establecen con los relatos de la literatura artúrica, en consonancia con el entronque propio de los libros de caballerías. Cfr. al respecto G. S. WILLIAMS, “The *Amadís* question”, *RHi*, XXI, 1909, 1-167 y MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, “Arthurian Literature in Spain and Portugal” en *Arthurian Literature in the Middle-Ages* editado por Roger Sherman Loomis, pp. 414-15 (repr. en *Estudios de literatura española y comparada*, EUDEBA, Buenos Aires, 1966, pp. 134-148). La fijación espacial es más frecuente y minuciosa y responde, en lo general, a la geografía de la literatura artúrica (cfr. art. cit. de G. S. WILLIAMS, pp. 46 ss.). En cuanto a la geografía menor —bosques, valles, fuentes, etc.— responde a una localización como la de una novela regional que no deja de acoger el menor detalle geográfico, que pasa inadvertido para el lector alejado en el tiempo y en el espacio. Para el aspecto más amplio, cfr. E. B. PLACE, “Amadis of Gaul, Wales or what?”, *HR*, XXIII, 1955, pp. 99-107.

³ Cfr. *Libro I*, Cap. 7, 63a; 8, 67b; 10, 88b; Caps. 14 a 15, 22 a 23, 25 a 26, 27 a 28 (es un caso interesante estilísticamente: el último nombre del Cap. 27 es el mismo con que se inicia el 28), 28 a 29, 29 a 30, 33 a 34, 37 a 38, y también en interiores de capítulo: 34, 275a; etc., etc. *Libro II*: 45 a 46, 46 a 47, 51 a 52, 53 a 54, 57 a 58, 59 a 60; en el interior, Caps. 56, p. 467; 59, 504a; 63, 558a, 559a, 563b; *Libro III*, 4, 196a; de Cap. 7 a 8; 16, 255b; *Libro IV*, 14, 290a.

como ya oíste, devisaron una mañana la montaña que Tagádes había nombre, por donde se llamó así la villa donde era el rey Lisuarte, que al pie de la montaña estaba. . . .”

Se trata de una forma de transición sin nexo y de valor artístico excepcional: la inicia la conjunción *e*, y se establece a través de personajes menores, los marineros, y de elementos geográficos, el mar que acerca unos personajes a otros, la montaña, que los unos ven al acercarse a la costa y a cuyo pie está la ciudad en que ocurre el episodio inmediatamente anterior.

Otra transición que revela una técnica avanzada de planos novelescos —acción seguida de descripción— se da en el *Libro II*, 53, p. 432a: ha llegado el momento de la reconciliación de Oriana con Amadís después del episodio de la Peña Pobre y le ha dado cita en el castillo de Miraflores, al que se dirigirá pretextando ante sus padres deseo de cuidar de su salud.

“—Menester es —dixo Mabilia— que lo habléys a vuestro padre y madre, que, según vuestra salud desean, toda cosa que vos agradare, farán.

Este castillo de Miraflores estaua a dos leguas de Londres y era pequeño. . . .”

Pero ya en el interior del Cap. 2^o dos veces se produce transición de tema y personajes, que el autor como tal, se siente en la necesidad de subrayar: “El autor dexa fablar desto y torna al donzel que Gandales criaua el qual el Donzel del Mar se llamaua. . . .” (28a); luego se habla del encuentro de Gandales con Urganda la Desconocida, y se deja a ésta a un lado para hablar de Gandales. “. . . Donde dexaremos a Urganda yr con su amigo y contarse ha de don Gandales. . . .” (31a).

La fórmula se repetirá con ligeras variantes a lo largo de los cuatro libros ⁴, con la diferencia, bien marcada respecto a la secuencia de episodios sin nexo, de que, mientras aquellos disminuyen a medida que avanza la historia de Amadís, la tendencia a señalar explícitamente

⁴ *Libro I*, 3, 34b; 4, 39b; 5, 54b; 5, 55b; 12, 107b; 14, 123a; 15, 136a; 15, 140b; 19, 180b; 20, 186b; 21, 190a; 34, 275a, 278b; 35, 286b; 36, 292a; *Libro II*, 55, 450a; 59, 499a; 62, 539b; 62, 543b; 548a; 64, 569b; *Libro III*, 2, 188b; 4, 197b; 7, 209b; 14, 249b; *Libro IV*, 12, 287b; 14, 291b; 15, 292b, 294a; 17, 299b; 22, 303a; 25, 311a; 26, 311b; 30, 321a; 31, 324b; 33, 331b; 34, 333b; 35, 336a; 40, 353a; 41, 357b; 42, 359a; 45, 367a; 48, 377b; 49, 388b-389a; 49, 391a; 51, 395a; 52, 398a.

el paso de un episodio a otro parece robustecerse⁵: “el autor dexa... y torna...”, “dexa la historia... y contará...”, “los dexaremos... y contaremos”. “dexemos... y tornemos”, “dexando.. se os contará...”, “pues, al propósito tornando”, etc., etc.

Muchas veces al simple engarce se agrega una nota de suspenso, se prepara al lector, dejando abierta como una ventana hacia el futuro: “Desta manera quedó este donzel llamado Galaor en poder del hermitaño y lo que dél auino adelante se contará” (3, p. 38a); “La donzella contó Agrajes el mandado que le traía de aquella que la hystoria contará adelante. Y él se partió con muy buena compañía para Gaula” (7, 65b). Otras veces se prepara al lector para una larga separación de los personajes de los que acaba de hablar, antes de enderezar la historia en otra dirección: “El auctor dexa reynando a Lisuarte con mucha paz y sosiego en la Gran Bretaña y torna al Donzel del Mar...” (4, 39b); “La donzella se fue su vía. Y Agrajes despedido del rey y de Amadís, donde le dexaremos fasta su tiempo” (10, 87a).

La doble fórmula, *dexar... tornar*, en muchos casos (sobre todo en los *Libros III* y *IV* usadas al finalizar capítulos), nos retrotrae al campo de la historia, pues entra en el formulismo habitual⁶ para pasar de uno a otro tema en la *Crónica general*. Veamos algunos ejemplos: Cap. 3: “...mas porque los sos fechos no fueron muy sennalados para contar en est estoria, tornaremos a fablar de Hercules...”; Cap. 7: “Mas por que esto non conuiene a los fechos dEspanna, dexamos de fablar dello, e tornamos a contar dErcules e de las cosas que

⁵ ¿Posible influencia del refundidor? A medida que el libro avanza hay una mayor tendencia hacia el formulismo externo, un plan más estricto, una conciencia más clara, como es natural, tanto de los acontecimientos pasados como del futuro de la novela que ha dejado de ser un plan más o menos desarrollado en sus episodios y detalles en el espíritu de su creador, para transformarse en un todo ya construido (v. *infra*, otros tipos de nexos). Respecto de la participación del refundidor en el *Amadís*, (cfr. M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela* (Buenos Aires, Emecé, 1945, Cap. V, esp. pp. 374 ss.); G. S. WILLIAMS, op. cit., esp. pp. 147-154; MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, “El desenlace del *Amadís primitivo*”, *RPh*, VI, 1953, 283-289; ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, “El primer manuscrito del *Amadís de Gaula*”, *BRAE*, XXXVI, 1956, 199-225 (repr. en *Relieves de erudición*, Castalia, Valencia, 1959, pp. 17-38).

⁶ De la *Primera crónica general* (publicada por don Ramón Menéndez Pidal, ed. Gredos, Madrid, 1955) se ha hecho la revisión sistemática de los primeros 25 capítulos de cada centena: 1-25, 100-125, y así sucesivamente. No se pretende hacer, ni en lo que toca al *Amadís* ni a la *Crónica* trabajo de tipo estadístico, pero sí una investigación que permita una visión amplia y suficientemente documentada, no simples “impresiones”.

fizo en Espanna depues que uencio a Caco”; Cap. 21: “Mas agora dexa ell estoria de fablar de sos hermanos, que eran en Espanna, por contar sasumadamientre del que era sennor de la mayor parte della los grandes fechos que fizo contra los romanos”; Cap. 120: “E aqui dexa la estoria de contar de Julio César, e cuenta daqui adelant de los otros emperadores...”; Cap. 307: “Mas agora dexa aqui la estoria de fablar desto, et torna a contar dell Emperador Costantino el fijo de Elena”; Cap. 612: “Mas agora dexamos aqui de fablar del rey don Alfonso, et contaremos de Yssem, rey de Cordoua”; Cap. 620: “Mas agora dexa aquí de fablar desto e diremos de Bernaldo”; Cap. 623: “Mas agora conuiene que dexemos aqui de fablar desto et que torne-mos a nuestra estoria en el logar o la dexamos. Pues que el emperador Carlos fue muerto...”.

Un nexo especialmente interesante es el que ofrece el final del Cap. 711, por darse en un contorno de tipo más novelesco que el habitual en la *Primera crónica*: son las aventuras del conde Fernán González y se titula: “El capítulo de como el conde Fernand Gonçalez et la infanta donna Sancha mataron un arcipreste”, y termina ingiriendo en la fórmula elementos explicativos de las circunstancias mismas: “Mas agora dexaremos aqui de fablar desde auenimiento del conde que yua su camino, et diremos dell acuerdo que los castellanos ouieron sobre yrle a uuscar”⁷. Menos frecuente es que se enuncie el tema futuro sin dejar sentado el abandono del precedente. Ocurre sin embargo algunas veces como en el Cap. 814. “Agora diremos de los fechos del rey don Sancho”, con los que termina el capítulo en el que se enumeró la partición de los reinos hecha por el rey Fernando con la breve caracterización de cada uno de sus hijos⁸. El mismo tipo de nexos cronísticos pasa al verso en el *Poema de Alfonso Onceno*, por

⁷ El mismo tipo de “nexo comentario” en el capítulo siguiente en que el episodio finaliza: “Agora dexamos aqui al conde Fernand Gonçalez estar et a los castellanos en sus alegrías et en sus bienes, et tornaremos a contar de don Garcia rey de Nauarra”. También se dan en la historia del Cid, Cap. 924 (p. 596₇₋₁₁; Cap. 1023, p. 707b₂₆₋₂₉). Este tipo es mucho menos frecuente en la *Crónica* que la referencia con un término inclusivo, resumidor, casi técnico: “Agora dexamos esta razon...”

⁸ También Cap. 1007, p. 686b₃₈, Cap. 1020, p. 704b₅. De los capítulos revisados de la *Crónica* (cfr. supra, nota 6) llama la atención lo continuado del relato en la historia del Cid, sin enlaces, anuncios o referencias; desaparece el destinatario (cfr. *infra*, nota 34), se deja de mencionar fuentes: “Entonçe dizen que subio vn moro en la mas alta torre del muro de la villa...” Quizá por tratarse de fuentes árabes, se las nombra más esporádicamente (cfr. Cap. 911, 578b₃₀, “Et diz Abenalfarax en su arauigo...”).

ejemplo, estrofa 71: “Aquesta lid dexemos / que lepuzcanos vençieron / e los fechos declaremos / que depués contescieron”; estrofa 163: “Este rey quiero dexar, / sseñor de muy grand bondat; / de dos tutores hablar, / cómmo possieron amistad...”⁹.

Dentro de las variedades de la *Primera crónica general* el aspecto quizá más notable es la impersonalidad de la fórmula: *la historia*, o el uso de la tercera persona del singular del verbo o la primera del plural, ya sea porque cada uno de los que escribe se siente miembro de un grupo de redactores, o que a impulsos de esa circunstancia misma el yo se esconde tras un plural eufemístico. En cambio, en el *Amadís*, como hemos visto, el autor se coloca en primer plano y se nombra sin falsa modestia, “el autor dexa de hablar de esto”, “el autor aquí torna a contar”, “El autor aquí dexa de hablar”, si bien tanto este *autor* como “la historia”, son en el *Amadís* susceptibles de varias capas de significación: ambos pueden referirse “a los antiguos originales que estauan corruptos y mal compuestos en antiguo estilo, por falta de los diferentes y malos escriptores”, en cuanto a los libros primeros, y respecto el cuarto y aun partes del tercero¹⁰, porque sus materiales se hallaron, como las *Sergas de Esplandián*, en una ermita cerca de Constantinopla. Y precisamente es en el *Libro IV* donde más frecuentemente se hace referencia a la historia y el cuento y se usa la primera persona del plural semejante al de la *Primera Crónica general*¹¹; en cambio “el autor”, que podría llegar a entenderse como una manifestación o señal de la presencia de la primitiva redacción, desaparece.

Este nexa que acabamos de analizar se podría llamar *nexo interno*, pues resuelve el problema de las acciones simultáneas o sucesivas de

⁹ Cfr. estrofas 195, 266, 281, 315, 319, 327, 360, etc., etc. La fórmula muy frecuente, “dexemos... fablemos...” (Don Juan agora dexemos / que vençió aquesta lid; / del muy noble rey fablemos / que está en Valladolid”, nos acerca, en lo que podríamos llamar su uso cualitativo, a la fórmula de Jorge Manrique: “Dexemos a los troyanos, / que sus males no los vimos / ni sus glorias; / ...vengamos a lo de ayer...”

¹⁰ Cfr. supra, bibliografía de la nota 5; P. BOHIGAS BALAGUER, “Los libros de caballerías en el siglo xvi”, *HGLH*, II (Barcelona, 1951), p. 213 ss. esp. 224-225.

¹¹ En algunos casos el uso de la primera persona del plural se debe a una especie de confabulación autor-lector provocada por la situación emotiva culminante. Cuando después del episodio en el que Amadís salva a Oriana del poder de Arcaláus, ésta se entrega a su caballero y salvador, y el capítulo termina: “...donde los dexaremos holgar y descansar, y contaremos qué le auino a don Galaor en la demanda del rey...”

los distintos personajes y marca también desplazamiento local, y mientras la novelística moderna prescinde de él, el *Amadís*, aunque ya va adquiriendo la técnica de los episodios eslabonados sin nexo explícito, se caracteriza sobre todo, como corresponde a su época, por la presencia del nexo interno que toma de la tradición historiográfica en la que se apoya¹². Pero se da también otro tipo de nexo, que por oposición al anterior podríamos llamar *nexo externo* y que pone en relación el plano del relato o el relator con el del lector u oyente. Quizá no haya rasgo más diferenciador entre la novelística primitiva y la moderna que las convencionales relaciones entre autor y lector.

Mientras la novela moderna, aunque no deja de tenerlo presente, convencionalmente lo ignora y ha cortado todo posible lazo externo de contacto, ha ido creando un mundo que es un todo independiente en sí y cuyo único punto de contacto con el lector es el medio expresivo. Ese mundo expresivo ha sido creado para él, pero nada en lo exterior lo presupone. El relato es autónomo, ya sea que el autor se dirija a “son semblant, son frère” o al contrario, su modalidad psicológica y humana suponga una posición de rechazo hostil frente a su público. La novela moderna constituye, respecto del lector, una especie de cosmos suspendido en un convencional vacío. Todo lo contrario ocurría en los albores de la novela, y sólo siglos de práctica novelística y de perfeccionamiento de sus contenidos psíquicos y de su técnica han permitido el arribo al modo actual de novelizar. La novela primitiva tenía siempre presente al lector u oyente, tanto para incluirlo en su asombro, su desesperación o su alegría, como para entretejer la marcha de la estructura novelesca; de ahí que junto al que llamamos *nexo interne* haya también un *nexo externo*, quizá el más frecuente. Está representado por la segunda persona del plural de verbos como *saber*, *oír* o por el uso del pronombre *vos* en formas y funciones complementarias, en unión de verbos como *decir*, *contar*, etc.: I, 40, p. 313a, “Agora sabed que estando Amadís en la corte del rey Lisuarte...”; p. 313b, “...que aquella dulçura de sus grandes amores en sí ocultos y encerrados tenía, como agora oyréis...”; I, 15, p. 136a, “Desta manera que oys quedó Amadís en la casa del rey Lisuarte por mandado de

¹² Al redactar estas notas me llega el interesante ensayo de BRUCE W. WARDROPPER, “*Don Quixote*: story or history?”, *MPh*, LXIII, 1965, pp. 1-11. que con otra intención y por otros caminos afirma rotundamente lo que estas páginas ejemplifican: “The novel has its roots in historiography”.

su señora”¹³. Los verbos *saber*, *oír* se usan en presente, pasado, futuro y, *saber* también en el imperativo: *sabed*. El uso de los tiempos del pasado y del futuro está ligado a otro aspecto estructural, a lo que podríamos llamar sistema de coordenadas referenciales del libro (v. *infra*).

Otras formas también destinadas a involucrar al lector en el ámbito novelesco, derivarán de la épica, por el uso de las formas verbales en juego, pero están determinadas, ante todo, por la necesidad de enfatizar la materia narrada: *I*, 8, p. 69b, “Y ciertamente podéys creer que en su tiempo no ouo cauallero que más apuesto en la silla pareciesse...”; 14, p. 127a, “El plazer grande que él desto ouo ya lo podéis considerar...” (el de Amadís al quedar concertada su entrevista con Oriana); 20, p. 186a, “El plazer que ambos ouieron no se vos podría contar”¹⁴. El otro modo ya aludido de dirigir el relato hacia el mundo exterior, el del lector, se da en el uso del verbo en primera persona, cuyo sujeto es el relator, que se presenta en singular o plural seguido del pronombre objeto correspondiente al destinatario: *II*, 47, p. 385a, “Aqueste cauallero herido de que ya vos contamos...”; *II*, 53, p. 427 a, “Ya se os contó como don Galaor y don Florestán y, Agrajes partieron de la Insola Firme...”; *IV*, 4, p. 273a, “...e agora vos diremos lo que desto sucedió. Sabed que, venida esa gran batalla...”. Por lo general estas formas se usan en pasado o en futuro

¹³ *Libro I*, p. 15b; 1, p. 20b, 21b, 22a; 2, p. 25a; 3, 34b; 4, 40b; 5, p. 48b, 54b; 7, p. 63a; 8, p. 67a; 9, p. 80a; 11, p. 89a; 13, p. 109a, 116b; 15, 136a; 16, p. 136a; 16, p. 141a; 17, p. 152a; 20, p. 184b, 185b, 186b; 21, p. 190a; 22, p. 201b; 23, p. 208b; 26, p. 226a; 28, p. 238b; 30, p. 246a, 248a; 31, p. 251b, 252b; 253b; 32, p. 261b; 33, 262b, 262a; 34, p. 274b; 35, 286a, 287a; 41, p. 322a, 329b; 42, p. 333a; *Libro II*, p. 360b; 44, 361b; 46, p. 378a; 47, p. 387b; 48, p. 388a, 397a, 398a; 50, 405a, 409b; 51, p. 412a; 53, p. 429a; 54, p. 444b; 56, p. 466a, 471a; 58, p. 490a, 492a; 59, p. 499a, 504a; 53, p. 429a; 54, p. 444b; 56, p. 466a, 471a; 528a, 533a; 62, p. 537a, 539b, 541a, 542b, 544a; 63, 556a, 563b; 64, p. 568a, 575a; *Libro III*, p. 182a; 2, 188a; 3, p. 192a; 4, p. 197b; 5, p. 198a, 201a; 6, p. 205b, 208a, 208b; 7, p. 209b, 210a, 211b, 214b; 8, 216a, 217a, 219b; 9, p. 221b, 223a; 10, p. 224b; 11, p. 231b; 12, p. 240a; 13, 245b; 14, p. 246a, 249b; 15, p. 251a, 251a-b, 252b, 253a; 16, p. 256a, 256b, 257b; 17, p. 259a; 18, p. 262b, 265b, 268a; 19, p. 269b; *Libro IV*, 3, p. 275b, 277a; 5, 279a; 6, 279b; 14, p. 290a; 15, p. 294a; 16, p. 295a, 296a; 19, p. 301a; 21, p. 302b; 24, p. 304b, 305a, 308b; 25, p. 301a, 310b, 311a; 26, p. 311b; 27, p. 312b; 28, p. 312b, 314b; 29, p. 317a, 317b, 319a; 30, 321a, 321b, 323a; 34, p. 331b; 35, p. 333b, 335b; 36, p. 336b, 337b; 37, p. 345a, 346b; 39, p. 348b, 350a; 40, p. 350b; 42, p. 357b, 358a; 45, p. 367a; 46, p. 367a, 367b; 47, p. 373a, 373b; 48, p. 375a, 375b, 377b, 378a; 49, p. 381b, 388b, 388a, 391a; 52, p. 395a.

¹⁴ *Libro IV*, 24, p. 305b; 25, 310b-311a; 27, p. 312a; 28, p. 314b; 29, p. 319a; 30, 320b; 32, p. 327b; 36, p. 338b, 339a. La abundancia de este tipo de expresiones en el *Libro IV* hace pensar que se trata de una fórmula cara a Rodríguez de Montalvo.

y se refieren a hechos que ya se han contado o que se preanuncian. El último ejemplo es al respecto muy significativo pues se usan a renglón seguido dos formas: la de sujeto en primera persona con complemento *vos* para anunciar algo que se pasa a relatar en un futuro, aunque éste sea inmediato, en tanto que el imperativo con valor presente *sabed* se usa para el hecho mismo en el momento en que ocurre el relato.

Hay que observar que también en la *Primera Crónica general* el relato histórico como aquí el novelesco tiene un destinatario tácito del que la arquitectura de la prosa (o la del verso narrativo) no pueden prescindir: Cap. 2, “De Asia e de Affrica oydo auedes ya en otros libros quamannas son e quales, mas aquí queremos hablar de Europa porque tanne a la estoria de Espanna que uos queremos contar...”; Cap. 7: “Hercules que ya oyestes dezir...”; Cap. 125: “E sabet que est anno en que se falló primeramientre el cuento desta era fue...”¹⁵. Avanzada la crónica hay una tendencia a la sustitución de estas formas por otras que no pasan a la novela, o de simple constación o de mayor impersonalidad: Cap. 700, “Et es de saber que la hermita era aquella a que agora dezimos el monesterio de Sant Pedro de Arlança”; Cap. 720, “Empos esto que dicho es, el conde Fernan Gonçalez de Castiella...”.

Por la forma y aun por el contenido hay que relacionar con estos nexos extremos ciertas expresiones ponderativas de origen épico, cuyo antecedente está en las series iniciadas con *veriedes*¹⁶. Sólo ocasional en el *Amadís* (cfr. *IV*, 29, p. 320a, después de la batalla: “E allí viérades los llantos tan grandes de ambas las partes, que de oírlo pone gran dolor, cuanto más de lo ver”), la sustituye la expresión interrogativa encarecedora a la que correspondería una respuesta negativa, “quién podría...”. *II*, 58, p. 497, “Mas quando la reyna Briolanja oyó dezir ser Amadís aquel que Beltenebrós se llamaua, ¿quién vos podría dezir el alegría que su ánimo sintió?; *I*, 38, p. 301a, “Llegado el rey donde la reyna estaua, ¿quién vos puede contar el plazer y alegría que con el y con Oriana, la reyna y todas las dueñas y donzellas ouieron?”¹⁷. En otros casos una interrogación aislada, “¿qué vos diré?”

¹⁵ *Primera crónica general*, 6a₄₉; 7a₂₂; 10b₂₄; 12b₅; 14a₄₁; 16a₅₁; 16b₉; 16b₁₆; 17a₅₁; 86b₃₇; 88₁₂; 177a₄₁₋₄₄; 493b₁₀; 595b₄₀.

¹⁶ *Libro IV*, 29, p. 318a, 319b, 320a.

¹⁷ *Libro IV*, 30, p. 320b; 32, p. 327b; 36, p. 338b. En algún caso desaparece la nota interrogativa, también en una descripción de batalla: “...e cuando así se vieron en medio de entrambas, allí podiérades ver las grandes maravillas que con las espadas facian...” (*III*, 6, p. 206a).

parecería implicar estilísticamente la dificultad de hallar términos de comparación o modos descriptivos en un estilo caracterizado por la frecuente nota de calificación superlativa o hiperbólica:¹⁸; *III*, 6, p. 206b, "...metieron mano a sus espadas grandes y descomunales. ¿Qué vos diré? Tales golpes dieron con ellas, que casi no fallaban a quién ferir". Y en el mismo libro, Cap. II, p. 233a, al tratarse de la muerte del Endriago que a todos dejó pasmados: "...razonando unos con otros de tan gran hecho poder acabar aquel caballero de la Verde Espada. ¿Qué vos diré? Sabed que allí estouieron más de veinte días..."¹⁹.

La presencia del punto de vista del lector u oyente del relato se manifiesta menos formulísticamente, y por ello mismo con más acuidad en ciertos momentos de tensión expresiva: Peltenobròs vence fácilmente a varios caballeros, con otros justa dos veces y quiebra dos lanzas sin poder moverlo de la silla, pero por fin lo derriba como a los otros y el autor acota: "...y si alguno preguntase quién sería éste, digo que Nicorán, el de la puente Medrosa, que a la sazón era uno de los buenos justadores del señorío de la Gran Bretaña" (*II*, 55, p. 458a). En sentido más amplio el lector es también objeto real de las moralizaciones y trozos de contenido didáctico en que el correr de la novela hace caer al autor: o que participa tanto de lo esencial al tipo de novela-relato hecho desde el punto de vista de un autor omnisciente como del importantísimo elemento de novela primitiva que hemos señalado: la relación autor-lectores que se manifiesta en esas reflexiones de tipo didáctico-moral, que surgidas de la materia novelesca permiten al autor una actitud admonitoria superior, muy de su agrado, y aunque aparentemente dirigida a veces a los propios protagonistas,

¹⁸ Cfr. ÁNGEL ROSENBLAT, "Introducción" a su selección modernizada de *Amadís de Gaula* (Losada, Buenos Aires, 1940, p. 11): "Todo se expresa de manera superlativa, sin matices: Oriana es 'la sin par', y el que la ve queda espantado de su hermosura o la considera maravilla". Cfr. tb: STEPHEN GILMAN, "Bernal Díaz del Castillo and *Amadís de Gaula*", *Studia philologica*, II, pp. 99-114, esp. p. 108.

¹⁹ El matiz puede ser a veces ligeramente distinto: el autor alardea de sus posibilidades de expresar algo que parecería muy difícil, como en *IV*, 6, p. 279b s.: ¿por qué todos los caballeros se muestran tan rendidos y obedientes a la voluntad de Oriana? Para expresarlo recurre a una serie de interrogaciones retóricas con las que supone preguntas que no se sabe cómo contestar, pero él sí lo sabe y antes de explicarlo anuncia: "Yo os lo diré". Por ejemplo, "¿Queréis saber lo que muchas veces a estos desdeñosos despreciadores acaece? Yo os lo diré etc., etc.

el verdadero destinatario es el lector²⁰, y se puede distinguir entre la reflexión que el hecho mismo sugiere y la que el relator añade como complemento o corolario. En el *Libro II*, 64, p. 574a-b, los intrigantes Gondanel y Brocadán, viendo a Lisuarte quejoso de que lo han indispuerto con Amadís y que se les echa en cara su yerro, no están sin embargo dispuestos a darse por vencidos: “Así estauan reboluiendo en sus entrañas para que el yerro que fizieran fuese mayor, *que esto es lo natural de los malos*”. La reflexión final es el comentario del autor, que cuando es más extenso o de tono francamente admonitorio, va a veces precedido de la fórmula “¿qué diremos?...” (cfr. *II*, 62, 540b, 541a).

El relato es, pues, fuente de disquisición moral, religiosa, de doctrina de gobierno, de reflexión típicamente medievales, como el tema de la fortuna. Se dan en las más variadas circunstancias y con matices que derivan de éstas: cuando Amadís ha dejado su destierro de la Peña Pobre y se acerca al castillo de Miraflores se dan una serie de reflexiones a cargo del protagonista: “... y sentóse pensando en la mouibles cosas del mundo, trayendo a su memoria la gran desesperación en que fuera...” etc., etc. Pero luego hay una segunda parte de reflexiones a cargo del autor y dirigidas al mundo de los lectores, el mundo en general:

“¡O los que con tantas maneras mañosas adquirís haziendas-quánto y con cuánta diligenzia mirar deuriades que las haziendas ganadas, y perdidas para siempo las ánimas quán poco las tales haziendas prestan para poderos conseruar de la perpetua pena, que la justicia de aquel eterno Dios aparejada a los tales tiene! En estas y otras cosas estaua trastornando y reboluiendo en su memoria, muy eleuado. Assí estuuu Beltenebrós pensando cabe aquella ribera...”

y continúa la relexión acerca de los cambios de la fortuna, y luego, sin transición se pasa a la efusión de la escena del encuentro: “Mas ¿quién sería aquel que baste recontar los amorosos abraços, los besos dulces...” (*II*, 56, p. 466 a ss.).

Quizá las admoniciones más frecuentes son las provocadas por las actitudes de Lisuarte hacia Amadís y sus amigos (p. ej. *I*, 34, p. 278b),

²⁰ A veces la admonición es un apóstrofe claramente dirigido al lector: “¡Oh, cómo Dios se venga de los injustos y se descontenta de los que la soberbia seguir quieren!... Tú, letor, mira cuán por experiencia se vio en aquel Nembrot... los cuales deixo por no dar causa a prolijidad.” (*III*, 3, p. 189b).

pero no son las únicas, pues también la gentil disposición de Oriana, 35, p. 335a) :

por el juego de contrarios, provoca reflexiones (*IV*, 6, p. 279b- 280a ;

“porque esta princesa siempre fue la más mansa e de mejor crianza e cortesía, e sobre todo, la templada homildad que en su tiempo se halló, teniendo memoria de honrar e bien tratar a cada uno, según lo merecía ; que este es un lazo e una red que los grandes que así lo facen prenden mucho de los que poco cargo tienen de su servicio, como cada día lo vemos... Pues ¿qué se dirá aquí de los grandes, que mucha esquiviza e demasiada presunción tienen con aquellos que la no debían tener? Yo os lo diré...”

Por otra parte esta presencia del destinatario se hace manifiesta en ciertas explicaciones respecto de omisiones o de largas referencias, con las que se sale al encuentro de posibles objeciones: “E todos los otros de que no se face mención por no dar enojo a los que lo leyeren, llevaban armas muy ricas de sus colores, como los más agradaban” (*IV*, 28, p. 315a) : “...en el cual fizo muchas cosas y extrañas en armas que sería largo de las contar” (*III*, 6, p. 203a) ²¹.

En resumen: el autor tiene siempre presente al lector, en lo que va contando, en sus reflexiones morales, al construir la novela, en elementos que parecería haber suprimido ²² y cuya ausencia se siente en la obligación de explicar: “...e porque no atañe mucho a esta historia contar las cosas que allá pasaron, pues que es de Amadís, y él no se halló en esta guerra, cesará aquí este cuento” ²³.

Tanto la tradición historiográfica con la que entronca como las circunstancias mismas de la novela en la que se suceden unas a otras múltiples aventuras, han llevado al autor y luego, sobre todo, al refundidor, a crear un sistema de referencias en sentido retrospectivo y

²¹ Cfr. tb. *IV*, 42, p. 358a ; 25, p. 310a.

²² Ante el cuarto libro de Rodríguez de Montalvo, en general, la crítica ha dirigido su atención al concepto de agregado, ampliación, pero don Antonio Rodríguez Moñino, al estudiar lo que hoy es “el primer manuscrito del *Amadís de Gaula*” llega a la conclusión contraria (art. cit., p. 37) : las tradicionales *adiciones* resultan ser *supresiones*.

²³ *III*, 5, p. 201a ; tb. en *I*, 10, p. 87b y *IV*, 51, p. 394b. Otras veces el motivo es algo distinto, pero también podría tratarse de una supresión del refundidor: “...que como quiera que muchas tierras anduieron en que grandes cosas y muy peligrosas en armas pasaron... no fue su ventura de saber dél [Amadís] ninguna nueva ; las quales no serán aquí recontadas, porque de la demanda fallescieron no la acabando” (*II*, 48, p. 391a ; tb. 53, p. 427a). Me inclino a pensar también en el refundidor por tratarse de algo que si bien está en torno de Amadís (su búsqueda) no se centra en él, puesto que son movimientos vanos ya que no le hallan.

prospectivo, lo que antes llamamos sistema de coordenadas referenciales, que contribuyen a dar su fisonomía a la obra²⁴, cuyo análisis es también interesante para deslindar la profundidad de la refundición hecha por Montalvo. Se trata de líneas tendidas hacia el pasado o hacia el futuro desarrollo y contenido de la novela, que a partir de determinado momento empiezan a señalar concretamente el lugar en que el hecho aludido o recordado ocurrió u ocurrirá. Se pueden diferenciar tres tipos de referencias:

- a) referencias a hechos pasados.
- b) referencias a sucesos por venir.
- c) referencias al pasado o al futuro con indicación precisa del libro en que ese hecho ocurrió u ocurrirá.

a) La referencia al pasado inmediato no es muchas veces sino el simple nexo exterior, con un plus de contenido temporal en la fórmula, y lo encontramos ya en el Cap. 2 del *Libro I* en relación con el sueño présago de Perión de Gaula, del que dice el autor (p. 20b) "...pero espantado del sueño que ya oýstes...". Las fórmulas son ya *oýstes, como de suso auéys oýdo, como de suso es dicho, como oýdo hauéys, como lo ya hauéys oýdo antes desto*, etc.²⁵. Otras veces la forma se aleja del nexo exterior: *Libro I*, 23, p. 209b, "Entonces contó allí quanto con él le auiniera, como el cuento lo ha mostrado"; *I*, 26, p. 292a, "como la historia os ha contado"; *III*, 5, p. 198a, "...antes con gran esfuerzo animaban su gente, que era poca para la batalla... según esta historia ha contado"²⁶. Esta fórmula aparece

²⁴ Justamente, el *Anadís* se caracteriza en los *Libros III y IV* por el sistema extrínseco de referencias, o sea las que constantemente se hacen remitiendo con toda precisión de una parte a otra de la obra, hacia adelante y hacia atrás, especie de hilo conductor para los lectores. Muy distinto procedimiento suponen las que podríamos llamar referencias intrínsecas, por ejemplo las que utiliza Michel Butor en *L'emploi du temps*, novela en la que una y otra vez se vuelve sobre hechos ya ocurridos, pero ello constituye el hilo conductor de la experiencia psicológica y vital del protagonista, y su marcha de idas y vueltas, sus repeticiones, son la objetivación de sus estados anímicos entre las calles y los seres de la ciudad extranjera.

²⁵ *Libro I*, 2, p. 25a; 3, 34b; 38a; 4, p. 42a, 46a; 5, p. 54b; 9, p. 76a, 80a; 20, p. 185a-b, 186b; *Libro II*, 49, p. 400a; 50, p. 405a; 51, p. 412a; 53, p. 429a; 56, p. 471a; 64, p. 568a; *Libro IV*, 22, p. 303a; 25, p. 308b; 28, p. 315b; 42, p. 359a.

²⁶ *Libro I*, 40, p. 312a; *Libro II*, 44, p. 363b, 369a; *Libro III*, 9, p. 224a; 11, p. 232a; 15, p. 252a; *Libro IV*, 3, p. 277a; 5, p. 279a; 13, p. 288a, 289a; 30, p. 321a; 32, p. 328a; 35, p. 335b; 36, p. 340a; 42, p. 359b; 48, p. 381a; 50, p. 392a. (cfr. tb. *infra*, "la historia").

con más frecuencia en el *Libro IV*, no “la historia”, sino “esta historia” (v. *infra*). La referencia retrospectiva se da en formas similiares en la *Primera crónica general*: Cap. 3, “Tod estas tierras sobredichas fueron pobladas assi cuemo uos contamos...”; Cap. 4, “Hya oystes de suso contar de cuemo se partieron los lenguages en Babilonia...”; Cap. 500, “despues desto murio assi como dixiemos”; Cap. 716, “...como auemos dicho suso ante desto...”; Cap. 723, “Et este fue el rey don Sancho al que dixeron el Gordo; mas sano de la gordura despues, assi cuemo es ya contado aqui en su estoria”; Cap. 922, “Et el Çid estando en su conseyo ordenando su fazienda, assy como lo auemos dicho et lo a contado la estoria”²⁷. Se trata, pues de formas bastante relacionadas con las del *Amadís* y tanto las fórmulas como la frecuencia de su empleo justifican su presencia en la novela.

b) El preanuncio, la técnica de insinuar, adelantando algo que luego se desarrollará es en la *Crónica general* menos frecuente que la referencia a lo pasado²⁸. Son formas del anuncio previo en el *Amadís*, “lo que adelante oyréys”, “que la historia contará adelante”, “como agora oyréys”, “como adelante la historia contará”, “como adelante más por extenso se dirá”. Se puede decir que las mismas formas se usan para el anuncio lejano —algo que ocurrirá en el *Libro IV*— o para el inmediato, ya se desarrolle a continuación o pocos capítulos más adelante. El *Libro III* se caracteriza porque su referencia al futuro es por lo general de carácter concreto y corresponde a episodios que se completan o desarrollan en el *Libro IV*, o sea que una vez más, puede verse aquí la mano del refundidor. En cambio, en el *Libro IV* se vuelve a la forma de los primeros libros: “como en su tiempo se dirá”, “como adelante se dirá”, “la historia lo contará adelante”, etc. Son otras las fórmulas de la *Crónica general*: Cap. 3, “...assi cuermo adelante oyredes”; Cap. 122: “...segund que uos adelant contaremos”; Cap. 325, “de que cuenta adelant complidamientre la estoria en los fechos de los godos”.

c) Pero resulta más interesante la referencia a lugar concreto para la que no encontramos antecedente o paralelo en la historiografía. Se trata de una necesidad casi de erudito de fijar concreta y precisamente

²⁷ Cfr. tb. 14a₄₁; 78a₂₁₋₂₄; 90b₃₆; 228b₃₁; 288a₄₉; 348b₃₉; 423a₉; 482b₅₀; 486b₆; 688b₁₄; 703a₄; 704a₄₈; 704b₁₂; 706b₈; 708b₅₂.

²⁸ De los capítulos fichados de la *Primera crónica* hay 21 casos de este tipo de referencias frente a sólo 7 de preanuncio.

los hechos que se refieren tanto si se los menciona como repetición, o sea referencia concreta al momento previo en que ocurrieron o si se adelanta algo de lo que ocurrirá luego en un lugar de la novela aún no escrito. Creo que esas referencias a lugares concretos, por su monótono formulismo y su repetida presencia no son obra de un creador que va plasmando su novela de acuerdo con un plan, por muy detallado que éste sea, pero que de ningún modo puede haber pasado de la categoría de esbozo, en tanto que son perfectamente imaginables en el refundidor, que tiene ante sí un todo que rehace y retoca: en términos generales puede afirmarse que la referencia a lugar concreto indica la mano de Rodríguez de Montalvo.

Formalmente este tipo de coordenada referencial es también un tipo de nexo interno ya que establece relación entre partes de la novela: lo que se está enunciando y el mismo tópico que ya ha sido tratado o sobre el que se volverá en el futuro. Dos referencias ofrece el *Libro I* y ambas lo son al *Libro IV*, sin duda de la pluma de Montalvo, puesto que en la versión anterior sabemos que el *Amadís* sólo tenía tres libros. En el Cap. 19 Amadís acaba de ser liberado del encantamiento de que le había hecho víctima Arcaláus por la mujer de éste, la que dice, “Dios ponga auenencia entre mi señor y vos”. “Cierto, dueña —dixo Amadís—, aunque la no tenga con él la terné con vos, que lo merescéys. Ya tiempo fue que esta palabra que allí dixo aprouechó mucho a la dueña, assí como en el quarto libro desta ystoria os será contado”²⁹. En el Cap. 40, p. 319b, es el casamiento de Galaor, el inconstante, el caballero de los muchos amores, opuesto a Amadís prototipo de la fidelidad y del único amor, lo que se anuncia, en relación con las versiones respecto del amor de Briolanja por Amadís (v. *infra*): “Esto leua más razón de ser creýdo, porque esta fermosa reyna casada fue con don Galaor, como el quarto libro lo cuenta”. En el *Libro II* las referencias concretas son retrospectivas más bien que

²⁹ Sin duda, agregado a posteriori de Montalvo. También es de tenerse en cuenta que después de tres o cuatro capítulos de relato muy fluido sin tomar en cuenta a los lectores u oyentes en la estructura ni hacer referencia a nada externo al relato mismo, en los finales del Cap. 20 menudean los “como oyéstes”, “como se ha contado”, y el capítulo termina con el nexo entre las aventuras largamente contadas de Amadís y las hace tiempo dejadas de Galaor. Aunque esta referencia es de tipo más bien poco formulístico (“...y contará de don Galaor, que ha muchi que dél no se dixo ni hizo memoria”) su presencia unto a los otros elementos formulísticos llega a plantear el problema de si todos esos elementos de unión exterior no son, en este caso por lo menos, adición del refundidor.

anunciantes, y de hecho se refieren al *Libro I*: se habla de “la primera parte desta grande hystoria”, “como la primera parte lo cuenta”, “como se vos ha dicho en el Libro primero”, “como el primero libro lo cuenta”,³⁰. Las referencias precisas van en aumento en el *Libro III*, y se refieren al *II* las retrospectivas, pero las más abundantes son anuncios de episodios o situaciones del *Libro IV*³¹. Hay una al *Libro I* (perfectamente explicable porque se trata del encuentro de Galaor y Amadís, sin conocerse) y otra, no ya al *Amadís* sino al *Esplandián*: Montalvo, con gran sentido publicitario, anuncia a sus lectores: “E así acaeció delante, como lo el Emperador dijo... así como en un ramo que desta historia sale se recuerda, que las *Sergas de Esplandián* se llama, que quiere tanto decir como las proezas de Esplandián”³². Pero es naturalmente el *Libro IV* el que se caracteriza por las múltiples y frecuentes referencias a hechos acaecidos en las tres partes o libros precedentes,³³ donde se repite con notable uniformidad la fórmula “...como lo cuenta la... parte (o “el libro”) de esta historia” (o “de esta gran historia”) con la única variante de la colocación del verbo al final y la supresión de “de esta historia”: “... que en la parte segunda lo cuenta” (o “más largo lo cuenta”; alguna vez, “lo recuenta”, “lo ha contado”, etc.). Parece evidente que todos estos casos de referencia a determinado lugar, esas líneas tendidas hacia atrás o hacia adelante en el relato, pertenecen al refundidor. El autor, pero sobre todo el refundidor es el intermediario entre la materia novelesca y el lector. Es un carácter evidente del *Amadís de Gaula*. Por una parte se encara repetidamente con el lector para señalarle elementos que éste ya conoce, que ya ha oído, que no debe olvidar que han sido contados; por otra recuerda en forma harto precisa para un desarrollo novelesco, dónde ha sido contado o le anuncia el punto futuro en el que se volverá a anudar el hilo de esa acción que está ahora en tren de relatarle. Es una forma de primitivismo novelesco y un rasgo, que si bien exacerbado en el refundidor, entronca toda la novela con el único modelo

³⁰ Respectivamente, Cap. 44, p. 369b-370a; 50, p. 411b; 52, p. 424a; 53, p. 433b.

³¹ Cap. 1, p. 186b; 8, p. 221b; 9, p. 224a; 12, p. 237b; 16, p. 255b.

³² Cap. 12, p. 238b. Todos los críticos están de acuerdo en considerar esto como adición del refundidor: cfr. Pedro Bohigas Balaguer, art. cit.

³³ 1, p. 273a; 3, p. 276b; 6, p. 281a; 7, p. 282a; 10, p. 284a; 16, p. 295a; 16, p. 296a, 298a; 21, p. 303a; 23, p. 303a; 24, p. 306a, 308a; 27, p. 311b, 312a, 312b; 28, p. 315a; 29, p. 316b; 32, p. 324b; 40, p. 352b; 42, p. 359a, 43, p. 360b; 44, p. 363b; 45, p. 364b; 46, 370a, 374b; 48, p. 378a; 49, p. 386a, 390a; 50, p. 391b; 52, p. 401a.

de relato en prosa en lengua vulgar de que disponía para abrirse paso en estructura tan compleja: las grandes compilaciones históricas.

En cambio, en los *Libros I y II* son bastante frecuentes las situaciones en que hechos acaecidos a diversos personajes se cuentan a terceros sin referencia explícita alguna a que ya se ha contado el hecho en detalle y menos aún a su presencia en determinada parte de la novela. Cfr. la diferencia técnica en el caso del *Libro I*, 10, p. 84b, en que la reina Elisena se refiere al nacimiento de Amadís: “Entonces comenzó de llorar muy rezio, firiendo con sus manos en el rostro y dixo como echara a su hijo en el río y que lleuara consigo la espada y aquel anillo...”³⁴.

Otro aspecto de interés, relativo a lo exterior de la novela, lo ofrece el modo como el autor se refiere a ella. Cuando nos dice “esta historia”, “este libro” se refiere al relato mismo que está exponiendo, pero a veces “la historia” se presta a ambigüedad³⁵. La forma más frecuente de referirse el autor a su relato es *historia*, lo cual es, en sí mismo, significativo, teniendo en cuenta lo que venimos señalando en relación con las compilaciones historiográficas: “La donzella contó Agrajes el mandado que le traýo de aquella que la historia contará adelante” (*I*, 7, p. 65b)³⁶. En muchos casos, sin embargo “la histo-

³⁴ Cfr. tb. *I*, 7, p. 63a; 13, p. 127a; 16, p. 144b; 17, p. 153b; 23, p. 205a, 210b; 28, p. 238b; 38, p. 298b; *II*, 49, p. 401a-b; 50, p. 409b; 51, p. 419a, 419b; 54, p. 447b; 64, p. 572b. Por excepción, en el *Libro IV*, 18, p. 300a, cuando el maestro Elisabat se dirige a Constantinopla a buscar el apoyo del Emperador para Amadís en su lucha contra el rey Lisuarte, cuenta bastante por lo menudo lo acaecido: con todo es un relato muy resumido de hechos pasados a los que no se hace referencia como tales. Ello se explica por la importancia que tienen para el destinatario, ya que en la mayor parte del relato no deja de manifestarse la oposición de griegos y romanos, de la que aquellos han salido triunfantes gracias a Amadís. Aunque ello sea la causa, el no haber recurrido al procedimiento habitual de referencia supone una técnica artística más depurada y el olvido momentáneo del lector por el destinatario inmediato de lo que en la novela se va relatando.

³⁵ También ocurre lo propio con “el autor”| ya sea que se esté pensando en el Amadís refundido en cuatro libros, obra, en consecuencia, de más de un autor, ya sea porque no se pueda perder totalmente de vista la convención novelística del autor como mero trasladador de originales en otro idioma, encontrados, por ejemplo “en una tumba de piedra que debaxo de la tierra en una ermita, cerca de Constantinopla fue hallada...”

³⁶ *I*, 36, p. 292a; 38, p. 301b; 42, p. 312a; *II*, 44, p. 363b, 369a; 59, p. 509b; 61, p. 524b; *III*, 2, p. 188b; 5, p. 198a; 201a; 9, p. 224b; 13, p. 245b; 18, p. 264a-b; *IV*, 1, p. 273a; 3, 277a; 6, p. 279b; 7, p. 281a; 15, p. 292b; 17, p. 299b; 25, p. 308b, 310a; 28, p. 313a; 29, p. 316b; p. 324b; 25, p. 335b; 36, p. 338a; 40, p. 352b; 45, p. 367b; 48, p. 377b, 381a; 49, p. 384a, 388b, 389a, 391a; 52, p. 398a. Cfr. el art. cit. de Bruce W. Wardropper respecto a la ambigüedad de usos de *historia* en español.

ria” parece referirse a unos originales que no siempre el autor sigue al pie de la letra, y a veces llegan a contraponerse los dos sentidos de *historia*: su propio relato y aquel que va adaptando, como en “Cuenta la historia que aquel santo hombre Nasciano, que a Esplandián criara, como la tercera parte desta historia lo cuenta...” (IV, 33, p. 234b)³⁷, o bien, “cuenta la historia” le sirve para referirse a algo que no toma en cuenta, que prefiere pasar por alto o hacer a un lado, o de cuyo carácter, veracidad, etc., no se hace directamente responsable: “Pues tornando al propósito, cuenta la historia que estas nuevas valoran muy presto a todas partes...” (IV, 52, p. 398a); III, 5, p. 201a presenta un caso especialmente interesante, pues si bien “esta historia” se refiere al relato que se está presentando al lector, hay un rechazo explícito de detalles que no se incorporan porque no hacen al caso: “...e porque no atañe mucho a esta historia contar las cosas que allí pasaron, pues que es Amadís, y él no se halló en este guerra, cesará aquí este cuento”. Obsérvese también que mientras en los *Libros I y II* “la historia” es sinónimo del relato novelesco en desarrollo, a partir de III, y sobre todo en IV es donde se manifiesta plenamente la ambivalencia del término.

Historia tiene a lo largo de los cuatro libros algunos sustitutos o sinónimos, pero ninguno de ellos alcanza un nivel de utilización que se acerque al uso casi constante de *historia*: *el cuento* (I, 23, p. 209b; 31, p. 255a; IV, 34, p. 333b; 40, p. 353a), *el libro* (III, 9, p. 224a; IV, 42, p. 358a; 45, p. 367b); alguna vez, *la escriptura*, que quizá no pueda considerarse estrictamente como sinónimo (IV, 39, p. 350a) o la forma impersonal “cuenta” o “se cuenta” (IV, 19, p. 302a y 38, p. 347a).

Aparte del deseo del refundidor de buscar un respaldo histórico a su relato y del problema de la refundición hay que tener en cuenta que la forma misma de la historia medieval con sus constantes referencias

³⁷ Está lejos de ser el único caso. Véase, p. ej., “Mas agora los dejaremos en sus reales... e contar vos ha la historia de Amadís y Grasandor... La historia dice que después que Amadís e Grasandor se partieron de Gandalín...” (IV, 49, p. 389a; 29, p. 316 b). En otros, el cometido significativo y las formas que lo revisten indican que *la historia* es la fuente que pretende seguir Montalvo: III, 1, p. 183b; IV, 14, p. 290a; 15, p. 292b; 18, p. 299b; 14 p. 305a; 15, p. 309b (en este caso se destaca la forma negativa: “pues aquí no cuenta la historia de cosa que le acaeciese...”); 16, p. 311a; 28, p. 312b; 38, p. 345a; 39, p. 348a; 41, p. 353a; 45, p. 363b; 47, p. 370a; 48, p. 375b, 377a (en este último caso, como en otros, el uso es ambiguo y la misma ambigüedad rodea los usos, no frecuentes de “el autor”: I, 13, p. 109a y 21, p. 190a).

a sus fuentes contribuyó a este aspecto estilístico y significativo del conjunto³⁸. En la *Primera crónica general* la relación del relato con las fuentes toma dos aspectos: la mención de fuente histórica concreta (la Biblia, los autores de la antigüedad como Lucano, Plinio, Paulo Orosio, Suetonio, etc., etc., luego el Tudense, el Toledano, Anales, etc., o simplemente “la estoria”, “las estorias”: Cap. 1: “...queremos lo contar en est estoria, segun lo fallamos en las estorias antiguas; e dezimos lo assi...”; Cap. 4, “E segund cuenta la estoria deste Hercules...”; Cap. 20, “Cuenta la estoria duna marauilla que acaecio en Siguença...”; Cap. 23, “Las estorias antiguas cuentan...”; Cap. 312, “E segund cuentan las estorias aquel anno començ ell emperador Constantino...”; Cap. 401, “Segund cuentan los antigos...”³⁹.

Tan estrecho contacto con la historiografía tal vez permita explicar un aspecto del *Amadís* no perfectamente aclarado: el episodio de Briolanja, ya muy estudiado por la crítica y en el que hallamos la técnica de la oposición de distintas versiones, como en la prosa de la *Primera crónica*. Por una parte queda algo de insatisfactorio en el relato respectivo de Montalvo: tanto el que no haya la menor alusión al idioma originario o al de la refundición amañada por deseo del infante don Alfonso, como el hecho tan bien señalado por Menéndez y Pelayo: lo inadmisibile de la conclusión de la “extraña enmienda” que “hubiera sido lo mismo que anular la concepción de la obra”, pues “esta aventura es tan esencial que sin ella no tendría sentido el *Amadís*”⁴⁰. ¿No sería otra oportunidad más de elevar el *Amadís* al rango de la historia, con sus problemas de versiones de distintas fuentes, unas aceptadas, otras rechazadas? Compárese, por ej., el Cap. 503 de la *Crónica*, “De como murio el rey Tulgas:

“murio esse rey Tulgas en Toledo, et fizieron grand duelo et grand llanto todos por el; e grand pesar duien todos auer por que tan ayna le perdieron, ca era ninno muy bueno et demostraua en

³⁸ Por lo demás, y como es lógico la *Crónica* se refiere a sí misma como “estoria”. Cfr. Cap. 21: “Mas agora dexa ell estoria de fablar de sos hermanos, que eran en Espanna...”, *passim*.

³⁹ Cfr. Cap. 1020: “...ell arçobispo don Rodrigo, que fue en esta batalla et esta estoria dictó... dizẽ ende assi por su persona...” El plural que muchas veces aparece no significa necesariamente, en la *Crónica*, pluralidad de fuentes: cfr. ANTONIO G. SOLALINDE, “El juicio de Paris en el *Alexandre* y en la *General Estoria*”, *RFE*, XV, 1928, pp. 1-51, esp. p. 48, nota 2.

⁴⁰ *Orígenes de la novela*, Cap. V, pp. 341-342. Cfr. tb. BOHIGAS BALAGUER, *art. cit.*, pp. 224-225.

si cosas por que auien todos buena esperança en el, e llorauan le mucho por que flor de tal ninno non pudo uenir a fructo. E pero que el arçobispo don Rodrigo et don Lucas de Thuy dizen esto del, cuenta Sigiberto que era ninno liuiano de seso, et quel tollieron por endé los godos el regno, et quel ordenaron clerigo; mas esto non podrie estar nin es cosa de creer”⁴¹.

con las razones de Montalvo en los Caps. 40 y 42 del *Libro I*: “De otra guisa se cuentan estos amores que con más razón a ello dar fe se deue: que seyendo Briolanja en su reyno restituyda... (p. 318a); “Esto leua más razón de ser creýdo, porque esta hermosa reyna...” (p. 319b); “Todo lo que más desto en este libro primero se dice de los amores de Amadís y desta hermosa reyna, fue acrescentado, como ya se vos dixo; y por esso, como superfluo y vano, se dexará de recontar, pues que no haze al caso, antes esto no verdadero, contradiría dañaría lo que con más razón esta grande ystoria delante vos contará”⁴². De cualquier manera, y sin que ello implique rechazar la supuesta intervención del infante don Alfonso ni la existencia de distintas versiones, se le ofrecía aquí a Montalvo una oportunidad más de acercarse al género literario en el que el relato de *Amadís de Gaula* se enmarca: la historiografía, y quizás todos estos aspectos formales que vamos analizando impliquen en último término la restitución de las formas primitivas de la novela que Montalvo refundió a derivaciones de la actividad prosística de la corte de Alfonso el Sabio. En el art. cit. María Rosa Lida de Malkiel ha demostrado que los elementos de la elaboración del *Amadís* no se agotan con la “matière de Bretagne”, sino que intervinieron materiales de otros orígenes, que corresponden precisamente a esa época y esa cultura. Ya también G. S. Williams había señalado, art. cit., p. 148, concomitancias con el *Regimiento de príncipes* y su forma posterior, los *Castigos del rey don Sancho*.

La construcción del *Amadís* como novela fue siempre elogiada, y puede servir de epitome de la actitud de la crítica al respecto la opinión de Menéndez y Pelayo que la considera “la primera novela moderna, el primer ejemplo de narración larga en prosa, concebida y eje-

⁴¹ *Primera crónica*, pp. 154a₄₅₋₅₂; 344b₄₀₋₄₄; 351a₂₁; 354a₇₋₁₂; 355b_{42ss}; 356a₉; 357a (en realidad, todo el Cap. 623 es una pura oposición de fuentes); 491b_{17ss}.

⁴² Para otro caso de oposición de versiones, aceptándose una y rechazándose otra, la muerte de Amadís a manos de Esplandián, a la que alude Urganda la Desconocida en el *Libro IV*, cfr. art. cit. de MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, pp. 283-284.

cutada como tal”; habla luego de su patente unidad orgánica y de que es “obra de arte personal, y aun de raro y maduro artificio”⁴³. Pero todo intento de análisis se ha mantenido hasta ahora o en lo estático (Bohigas Balaguer)⁴⁴ o en apreciaciones de orden general (Menéndez y Pelayo)⁴⁵. Creo, sin embargo, que se puede ahondar en la técnica novelesca del conjunto y hallar el hilo conductor entre la selva de aventuras, como una progresión artística en la que queda incluido, siempre en primer plano, el protagonsita. Hay que adelantar, sin embargo, que el primitivismo del relato se hace visible en la técnica casi nunca sorpresiva (el suspenso se da sobre todo en relación con situaciones menores y ocasionales, o se reduce a fórmulas)⁴⁶, en la necesidad de hacer explícitos los nexos, relaciones y encadenamientos de situaciones que ya hemos analizado; en casos de ensamble deficiente, como el que representa la especie de prólogo del *Libro II*, en el que se relata la historia de la Insula Firme, de la que en el capítulo siguiente (44, p. 363) una doncella hablará a Amadís; en lugar de incluir *aquí* la descripción de sus maravillas, como lo haría una técnica más avanzada, se dice: “Entonces le contó todo lo que la hystoria vos ha relatado, sin faltar ninguna cosa...”⁴⁷. Sin embargo ello no obedece a

⁴³ *Op. cit.*, pp. 361, 362. En el mismo sentido GRACE S. WILLIAMS, *art. cit.*, p. 147, ve en él a pesar de los frecuentes paralelos con obras de la literatura artúrica, un “artist who had his own design”.

⁴⁴ “...intrincada selva de aventuras, con numerosos personajes cuyas acciones se cruzan e interfieren continuamente. Como eje central hay la corte de un rey con una brillante caballería, en la cual sobresale, por encima de todos los demás, el protagonista”.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 368, “...hay una intrincada selva de aventuras que se cruzan unas con otras, se interrumpen y se reanudan conforme al capricho del narrador... Pero nuestro autor no pierde nunca el hilo de su cuento...”

⁴⁶ Cfr. *I*, 42, p. 344b: “...antes esto no verdadero contradiría y dañaría lo que con más razón esta grande ystoria delante vos contará”. Sin embargo, en el *Libro IV* nos sorprende una enfermedad de Galaor, largo tiempo no mencionado en esta novela caracterizada por el paralelismo con que se llevan las acciones de amigos, parientes y aun enemigos del protagonista. Esa enfermedad no preparada en alusiones anteriores y de la que nos enteramos cuando Gandalfín va a Gaula a pedir la colaboración de Perión en la lucha que se avecina con Lisuarte, tiene por objeto evitar el enfrentamiento de los dos hermanos, ya que Galaor es caballero fidelísimo de Lisuarte. No justificados en cambio por el contenido de los acontecimientos son los casos del encuentro de Florestán y la explicación posterior de su origen (*I*, 42, p. 330), el descubrirse en las cortes de Londres que el caballero que en Vindilisora no se quiso quitar el yelmo era Arcaláus (*I*, 34, p. 274b), y algún otro caso aislado.

⁴⁷ Algo semejante, aunque no tan evidente, ocurre en el *Libro III*, 10, pp. 227a-b: se inserta el relato de lo que de el Patín se dijo en el *Libro II* sin que se vea tampoco la necesidad de hacerlo precisamente a esa altura del desarrollo novelesco, en medio de las aventuras de Amadís.

improvisación, a falta de reflexión técnica, puesto que problemas similares se le plantearon y los resolvió adecuada y conscientemente ⁴⁸, pero aun así la reflexión misma es una forma de primitivismo, como lo es la técnica resumidora explícita relacionada con la tarea del refundidor o con el apego a fórmulas ⁴⁹.

Lo que podríamos llamar la “intuición de novelista” del primitivo autor del *Amadís* va eslabonando los contenidos con una trabazón interna determinada por el encadenamiento y juego de las circunstancias, que al irse desarrollando la acción eslabonan de tal manera a los personajes que se crean situaciones de rechazo y atracción que no se mantienen en planos estáticos, sino en un movimiento coherente y organizado. Ello se da por una parte en episodios aislados, como es el caso de la reaparición de un personaje activo en el comienzo de la acción, la doncella Darioleta, que luego desaparece totalmente de entre los que constituyen el núcleo de la novela y reaparece al final del *Libro IV* para envolver a Amadís en la aventura del gigante Balán, aventura en la que ambos personajes tendrán una acción relevante y en la que a través de un personaje de modalidad más matizada que la de los gigantes habituales en la novela de caballerías, se muestra uno de los aspectos característicos del autor: la riqueza psicológica, el dominio de los matices de que es capaz de dotar aun al personaje más tosco e indiferenciado de la galería de quienes se oponen a los “buenos” caballeros: la raza temible de los antipáticos y toscos gigantes.

Pero el aspecto más positivo de la novela es su marcha como novela. La intrincada serie de aventuras tiene un sentido, el hilo conductor una

⁴⁸ *IV*, 25, pp. 310b-311a: “¿Quién os podría decir los caballos e armas tan ricas e tan lucidas e de todas maneras como allí iban? Por cierto muy gran trabajo sería en lo contar; solament se dirán de las que el Emperador e los reyes e otros algunos señalados caballeros llevaban; pero esto será cuando el día de la batalla se armaren para entrar en ella. Mas agora no hablaremos dellos fasta su tiempo...”

⁴⁹ *IV*, 24, p. 305a-b: “Amadís les dijo: “Buenos señores, bien será que sepáis lo que este caballero nos dijo de lo que del rey Lisuarte supo”. Entonces gelo contó todo, como ya lo oíste; e todos dijeron que sería bien que fuesen enviados otros mensajeros a llamar la gente que apercebida estaba. E así se hizo. E porque muy larga y enojosa sería esta escriptura si por extenso se dicesen las cosas que en estos viajes pasaron, solamente vos contaremos que, llegados estos mensajeros adonde iban...” Del mismo tipo, en *IV*, 39, p. 350a. En otra oportunidad la supresión acumula motivos: “El trabajo que pasaron en los soterrar [a los muertos] e los llantos que por ellos fizieron, será excusado decirlo; porque la muerte del Emperador de Roma según lo que por ella se fizo, puso olvido en los restantes. Pero lo uno y lo otro se dejará de contar, así porque sería prolijo y enojoso, como por no salir del propósito comenzado”.

dirección. Como la novela es la historia de Amadís y él el centro de su desarrollo, se inicia lógicamente con su estirpe; luego, aun antes de ser armado caballero se deja sentir la presencia de Oriana, la corte de cuyo padre desempeña en la novela un papel fundamental. El movimiento "hacia la corte del rey Lisuarte" se perfila en toda su importancia como centro de convergencia en el Cap. 13. Después del encuentro con Dardán halla Amadís en la floresta a dos doncellas que también se dirigen hacia allí, pues ha de producirse un encuentro entre algún caballero que quiera defender a una tercera doncella en contra de Dardán el soberbio: se anudan así los lazos de su ida a la corte justificada al mismo tiempo por su valentía y generosidad, que, por otra parte, con ese combate quedará realizadas a los ojos de Oriana. Esta es una de las muchas muestras de trabazón novelesca de las que es capaz el autor, aunque externamente se atenga a la herencia épica en la descripción de armas, batallas, culto de la heroicidad, al formulismo de la historia y en muchos de los episodios y situaciones aisladas a *Tristán, Lancelot, Amadas et Idoine*, etc.⁵⁰.

La incorporación de Amadís en la corte no se hace simplemente con su llegada, sino que va acompañada de suspenso, y es notable el sentido de "crescendo" y de cumplimiento de un destino que caracteriza esta primera serie de capítulos, por lo que toca a Amadís. Pero hay también un crescendo cuantitativo que se le une y lo realza, y le da todo su sentido. Por ejemplo, Agrajes que pasaba a Noruega en busca de su amada Olinda, se encuentra con que ésta después de una gran tormenta está ya en viaje a la Gran Bretaña, y allí se dirigen ambos, así como don Galvanes, tío de Agrajes a quien éste invita a acompañarle a esa corte "donde tantos buenos caballeros biuían" (16, p. 142a). Diversas aventuras se van presentando a unos y otros, pero todas redundan en un mayor número de gentes que se dirigen a Vindiliora, donde se halla el rey Lisuarte. Finalmente, se incorporará Galaor. Pero al mismo tiempo otras aventuras, como la del caballero que estaba dispuesto a combatirse con cualquiera que se dijese de aquella corte, van destacando la importancia y nombradía de núcleo novelesco que adquiere.

Naturalmente que no se trata de una línea recta, ni Amadís permanece ocioso en la corte, sino que sale y vuelve siempre victorioso, cada vez con más nombradía de buen caballero. Entre estas aventuras

⁵⁰ GRACE S. WILLIAMS, *art. cit.*, esp. pp. 60-145.

tiene lugar la del castillo de Arcaláus, o sea que en el mismo movimiento envolvente en el que se van conglomerando situaciones que tienen su centro en la corte de Lisuarte, se incorpora también un elemento de oposición, que mantendrá su carácter de tal hasta el final del *Libro IV*, es decir que, en un mundo novelesco de ciertos cambios regulados, que luego veremos, hay ciertos elementos que permanecen invariables, tanto en el plano del bien como en el del mal: el amor de Oriana y Amadís, la fidelidad de Galaor al rey Lisuarte, la protección de Urganda la Desconocida, el odio activísimo de Arcaláus. Al margen del desarrollo mismo cabe destacar otras muestras de la pericia técnica del autor: después de la aventura mencionada, la llegada de Amadís a la corte va precedida de noticias acerca suyo, primero la que lleva el propio Arcaláus de su supuesta muerte, luego las que la desmienten y al mismo tiempo lo realzan con relatos de su valor; por último llega él mismo.

Otro hecho que cabe señalar es que las primeras aventuras tienen la característica de ir surgiendo como al azar, aventuras de camino, sin un propósito o fin, sin responder a un esquema; luego, en cambio, se van a ligar a un ámbito de batallas, con sentido de defensa territorial, y a medida que el libro avanza la batalla y sus preparativos se van haciendo más frecuentes e importantes que las aventuras aisladas, o bien éstas se ligan de manera intrínseca o extrínseca a la guerra: por ejemplo, la aventura de Briolanja dará, lo mismo que tantas otras aventuras "sueltas" elementos que apoyarán luego a Amadís y le permitirán hacer frente al rey Lisuarte en defensa de Oriana; y lo mismo puede decirse de las que lleva a cabo en Bohemia, Grecia, etc., con el nombre de Caballero de la Verde Espada o Caballero del Enano.

Entre tanto el Cap. 30 del *Libro I* señala uno de los núcleos convergentes del relato: a las cortes que ha convocado el rey Lisuarte para el mes de setiembre y que se han ido preparando en los capítulos anteriores, anunciadas primero como un vago propósito (Cap. 23. p, 211a, luego 29, 240a-b, 241a), cada vez se agrega un dato más preciso, y los sucesivos episodios indican que ya era cosa sabida, pues a nadie asombra que primero una doncella desconocida y luego tres caballeros que traen una arqueta sepán de ella y a ella se refieran. Es también el capítulo en que Amadís y Galaor llegan juntos a la corte de Lisuarte en Vindiliora. Los episodios que se desarrollarán en las cortes de Londres y que tienen como protagonista a Lisuarte, Oriana y Arcaláus

ofrecen una vez más a Amadís la oportunidad de mostrarse como el parangón de la caballería y a la vez como el enamorado rendido, finalmente recompensado. Como ha hecho notar con razón Grace S. Williams o la novela terminaba o se imponía un cambio de dirección⁵¹. En efecto, después del movimiento convergente hacia la corte del rey Lisuarte y su culminación en las cortes de Londres, se producirá un movimiento divergente respecto de éste, pero, a su vez, ha aparecido otro núcleo: es la Ínsula Firme a la que se retiran Amadís y sus compañeros al despedirse de Lisuarte, cuando éste, arrastrado por los malos consejeros, se indispone con Amadís.

Ese primer movimiento de divergencia respecto de la corte del rey Lisuarte que en un primer momento converge en la Ínsula Firme, se acentúa con el viaje de Amadís en el continente: Bohemia, "islas de la Rumania", Grecia, Constantinopla. Su vuelta hacia el centro del mundo caballeresco representado por la Gran Bretaña coincidirá con otro movimiento de divergencia respecto de la corte de Lisuarte, que se transformará también en convergencia en la Ínsula Firme: Oriana, prometida por su padre como esposa del emperador de Roma contra su propia voluntad y la de los súbditos de su padre, al ser llevada por mar a su nuevo destino, es salvada por Amadís y los caballeros amigos, y Oriana con sus damas se refugiará en la Ínsula Firme, repitiéndose así en el plano de los personajes femeninos lo que antes se había dado respecto de los caballeros. Hay pues una geminación de movimientos de la acción que es característica de la estructura del *Amadís* y que ya G. S. Williams había señalado para ciertas situaciones aisladas: Oriana que repite a Helisena, el nacimiento de Esplandián respecto del de Amadís, el amor de Grasinda respecto de la pasión de Briolanja; Leonorina de Constantinopla y Leonoreta de Inglaterra⁵².

Así, de entre la variedad de situaciones y episodios que la novelística le ofrecía, el *Amadís de Gaula*, por obra de su, o sus primitivos autores a los que se agregó el refundidor Montalvo, nos ofrece, en

⁵¹ *Art. cit.*, p. 127: "That Amadís should continue in such favor was impossible were the history to be continued. At this point nothing stands in his way, he might well... ask for the hand of Oriana..." Señala la presencia de una situación similar en el *Tristán*, pero agrega "The case is again one of suggestion rather than imitation".

⁵² GRACE S. WILLIAMS, *art. cit.*, señala esas semejanzas, pp. 128, 130, 133, en los casos de Oriana-Helisena, Esplandián-Amadís, Noraldel-Florestán, Leonorina-Leonoreta.

la única versión de que disponemos (salvo los brevísimos fragmentos que ha hecho conocer y analizado don Antonio Rodríguez Moñino) una estructura novelesca elaborada consciente y artísticamente, organizando un vasto mundo de aventuras de toda índole en movimientos de divergencia y convergencia entre dos centros de vida caballeresca: la corte del rey Lisuarte y la Ínsula Firme.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Universidad Nacional de Buenos Aires.

EL CONCEPTO DE ESPAÑA EN LA CRÍTICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

EMILIA DE ZULETA

En el presente trabajo nos hemos propuesto examinar —en sus líneas más generales— aquella tendencia de la crítica española contemporánea que liga estrechamente la investigación literaria a la definición de un concepto de España. Nuestro tema conlleva un planteo más amplio y profundo dentro del cual se nos imponen, a primera vista, dos aspectos fundamentales. El primero consiste en que la formulación de un concepto de España no es una mera definición del espíritu nacional, sino un programa consciente, perfilado a través de polémicas y reflexiones sobre el llamado *problema de España*, desde el último tercio del siglo XIX. El segundo aspecto concierne a la importancia que tiene la literatura en este proceso de historia del pensamiento.

Sobre el llamado *problema de España* se han ido acumulando en los últimos años una serie de artículos y de ensayos que, con distinto grado de profundidad y de solvencia intelectual, han dilucidado los hechos y han meditado sobre su significación. Tanto las dos posiciones extremas, bien representadas en los ensayos titulados *España como problema*, de Pedro Laín Entralgo y *España sin problema*, de Rafael Calvo Serer, como los intentos de conciliación de Menéndez Pidal en *Los españoles en la historia* y de Guillermo de Torre en varios ensayos, sitúan esta temática en un plano ideológico. Sin duda, desde sus orígenes, este planteo acerca del *problema de España* no se agota en el análisis filosófico o histórico-cultural, sino que se proyecta en la búsqueda de una respuesta concreta: la interpretación en función del obrar moral y político.

Si quisiéramos sintetizar en qué consiste este planteo, diríamos que se trata del viejo conflicto entre la cultura española y la cultura europea en la época moderna. En consecuencia, las raíces hay que buscarlas muy atrás, en pleno siglo XVII. La pugna ideológica del último tercio

del siglo XIX agrega nuevos elementos filosóficos, distorsionados por un contorno de inseguridad política y social. Luego, la Generación del 98 traduce al ámbito español la inquietud del fin de siglo europeo en una coyuntura histórica —el Desastre y la pérdida del Imperio—, que da contenido propio a la angustia y desazón de ese momento. El siglo XX intensifica aún más la revisión de todos los fundamentos de la vida española, en la etapa previa a la guerra civil. Finalmente, esta inmensa tragedia colectiva y el ciclo de reconstrucción posterior, mantienen la vigencia de esa pregunta sobre España y sobre su relación con el mundo.

A partir de esa pregunta se ha ido acuñando un concepto que contiene un núcleo de coincidencias sobre ciertas características permanentes del ser de España y sobre lo que suele definirse con dos términos aparentemente sinónimos, pero que encierran diferentes matices de valoración: la *crisis* o *decadencia* de España en la época moderna. Se disiente, eso sí, en la estimación de las causas, y ya la utilización de esos términos lo anticipa; en consecuencia, difieren también las soluciones propuestas cuando la reflexión se desliza inevitablemente, al terreno concreto de la acción moral y política.

El segundo aspecto, implícito en nuestro planteo y al cual aludíamos antes, se refiere a la función que cabe a la literatura en general en esta indagación sobre el problema de España. A las huellas que hallamos de este pensamiento en la filosofía, en la historia, en el orden político, hay que sumar las que se acuñan en la literatura. Tres excelentes antologías, *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos*, de Ángel del Río y M. J. Benardete; *La preocupación de España en su literatura* (más tarde *España como preocupación*), de Dolores Franco; *El tema de España en la poesía española contemporánea*, de José Luis Cano, ofrecen buenos ejemplos de ello.

De uno y de otro aspecto —el problema de España, en general, y la huella de este problema en la literatura—, no podemos ocuparnos aquí especialmente. Nuestro objetivo es otro, aunque muy próximo: queremos examinar esa huella en el ámbito más restringido de la crítica literaria contemporánea.

Es evidente que en gran parte de la crítica literaria española, a partir del último tercio del siglo XIX, existe una tendencia doble: se parte de un concepto de España, como clave de interpretación de la obra literaria, o bien, se trata de indagar en la literatura el verdadero rostro de España, la huella particular de su genio: incluso se busca una fórmula tan eficaz para comprender el pasado como para enfrentar

el porvenir. Tan sustancial y dominante es esa tendencia que ha llegado a configurar una corriente crítica con peso propio, aunque contenga matices muy diferentes.

1. MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO.

Marcelino Menéndez Pelayo funda la crítica española moderna. En primer término, sobre la base de la escuela romántica catalana de su maestro Manuel Milá y Fontanals y de otros fundamentos estéticos eclécticos, reconstruye por sí mismo toda una tradición crítica. En segundo lugar, formula un método, histórico y estético a la vez, perfectamente delineado en su *Programa de Literatura Española* con el cual se presenta a las oposiciones de su cátedra en 1878. *El juicio-sentimiento de lo bello y la apreciación histórica deben caminar unidos*, dice allí¹, y agrega que procura alejarse por igual de la crítica puramente formalista y de la llamada trascendental. La obra literaria no ha de considerarse aislada de su época, pero todavía es más dañoso anular la personalidad del artista y convertirlo en eco o reflejo de una civilización. Es éste un punto de partida teórico inobjetable, pero a medida que avanza Menéndez Pelayo en su vasta obra, se adentúa en él la tentencia a buscar en la historia literaria una dirección espiritual única sobre la que se funda una conciencia nacional española.

El eje de ese pasado resulta del cruce de lo nacional español y de lo tradicional católico. Lo nacional español se ha ido perfilando y definiendo sobre las diferencias, por virtud del sello romano que se ha impuesto en todos los órdenes, pero primariamente por medio de la lengua. Esa unidad se acuñará definitivamente en la unidad de creencias que culmina con el Siglo de Oro. Tal es el elemento unitario de interpretación para Menéndez Pelayo. Su concepto de lo nacional español tiene, sin duda, una gran amplitud: abarca lo hispánico en general, lo cual quiere decir, además de España, Portugal e Hispanoamérica. En el pasado se extiende desde la España romana, donde encuentra formas y elementos del carácter nacional que se reflejan en la lengua y en el arte. Además del pasado hispanorromano, abarca lo visigótico y, con ciertos reparos, la historia literaria de árabes y judíos.

¹ MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: "Un programa para el estudio de la literatura española. (Estudios de crítica histórica y literaria. O. C. Madrid, CSIC, 1941, t. I, p. 12).

En tal unidad y continuidad cultural funda su examen de la literatura española, y termina por considerarla como un valor en sí misma, como una constante básica de cualquier definición, ya que distingue el desarrollo de la historia literaria española del resto de las literaturas romances.

Hacia 1898, con motivo de la publicación de *La Leyenda de los Infantes de Lara*, de Menéndez Pidal, publica don Marcelino un comentario que revela bien a las claras que, a su juicio, es tan importante el estudio científico de la literatura como la tarea de develar a través de ella el espíritu nacional. *¡Quiera Dios que veamos multiplicarse estos síntomas de despertamiento de nuestra actividad científica, y que poco a poco lleguemos a reconquistar la conciencia de nuestro espíritu nacional y de nuestra historia, sin la cual no hay para los pueblos salvación posible!*².

2. LOS KRAUSISTAS. "CLARÍN". LA GENERACIÓN DEL 98.

Contemporáneamente con Menéndez Pelayo, escriben acerca de la literatura y el arte los krausistas españoles. Para los krausistas, toda la vida es arte y la obra artística es la forma superior de síntesis de lo general y lo particular. De ahí que la crítica literaria se aplique con especial interés a esclarecer las relaciones entre la literatura y la sociedad contemporánea. La poesía constituye el mejor camino para el estudio de la historia. *De esta suerte, siendo la literatura poética espejo de lo que una sociedad piensa, de lo que siente, de aquello a que aspira, en una palabra, del ideal de su tiempo, que ella principalmente manifiesta y hace comprender, la historia puede tomar de su estudio un profundo conocimiento del carácter y modo de ser de las naciones, penetrando a la vez la misteriosa relación que entre las ideas de una época y sus acontecimientos existe, para explicar las causas internas de los grandes fenómenos sociales*³.

La misión de la crítica ha de consistir, fundamentalmente, en dilucidar mediante la razón las direcciones profundas de la literatura, más allá de la forma exterior. *Levantar su obra sobre el firmísimo cimiento de los principios esenciales del arte y separar lo histórico de lo abso-*

² Id. *Estudios de crítica histórica y literaria*. Madrid, CSIC, 1941, t. I, p. 141.

³ GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO: "Poesía erudita y poesía vulgar". (En su: *Estudios de literatura y arte*. Madrid, V. Suárez, 1876, p. 94).

*luto, lo contingente de lo necesario. constituye su ministerio y será su mayor gloria*⁴.

Estas ideas sobre la misión de la crítica literaria que encontramos en Giner de los Ríos, en Manuel de la Revilla, en Salvador Arpa, proceden en su mayor parte de la estética romántica y, en particular, de las Estéticas de Hegel, de Krause y de Vischer.

Dentro de la obra crítica de LEOPOLDO ALAS, "CLARÍN", se conserva una fuerte impronta krausista, cosa explicable si tenemos en cuenta su formación filosófica, aunque luego derivó hacia el positivismo y más tarde hacia un nuevo espiritualismo. Para *Clarín* la crítica literaria es una tarea intelectual de la mayor trascendencia. España atraviesa una etapa de decadencia originada en la democracia igualadora que impide el surgimiento de valores individuales serios. Es necesario, pues, que la crítica literaria se funde en rigurosos principios de selección y que se mantenga fiel a su misión de valorar y de juzgar. Sobre esta base propone todo un programa de educación literaria del público: pocos libros, de grandes hombres, y que hablen de grandes cosas. *El Quijote* es el instrumento fundamental de este programa y debe convertirse en el *carmen nostrum necessarium*, el libro de los libros para todos los españoles. La crítica asume, en consecuencia, una función moral y pedagógica que se ejercitará sobre los escritores y sobre el público. Si Menéndez Pelayo habrá de continuar su obra a través de su discípulo inmediato, Ramón Menéndez Pidal, es indudable que los continuadores de *Clarín* son, en parte, los noventaiochistas y, sobre todo, José Ortega y Gasset.

El siglo xx se abre bajo un signo conjunto de preocupación europeísta y de reafirmación española. El ensayo se convierte en el instrumento más adecuado para la reflexión libre, sobre los más diversos temas, que emprenden de un modo asistemático y ametódico los escritores que comienzan su quehacer en el filo de los dos siglos. La literatura no es, para ellos, el objeto central de meditación, pero sin duda constituye su experiencia más inmediata y frecuente. *El Quijote*, como quería *Clarín*, se convierte en el libro de los libros, en un libro viviente, constantemente retomado por una tradición activa, tan fiel a sus orígenes como ansiosa de revisarlos a la luz del presente. Tal es la actitud de la llamada *Generación de 1898*.

⁴ Id. "Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna". (*Ob. cit.*, p. 239).

En un sentido riguroso sería difícil decidir si fueron en realidad críticos literarios, pues la literatura les sirvió más de punto de partida para la reflexión propia que de materia concreta de interpretación y de valoración. Sin embargo, dentro de estas limitaciones propias del género ensayístico y del talante espiritual de estos escritores, se acercaron constantemente a la literatura para indagar los aspectos ideológicos y éticos, antes que los propiamente literarios.

Tal es el caso de RAMIRO DE MAEZTU, que extrae de la literatura algunas de sus ideas claves de orden moral y político puesto que, a su juicio, no hay ni puede haber separación entre arte y moral, ni entre arte y realidad política y social. ¿Quién ha de mostrarnos el verdadero rostro de España? ¿Los sociólogos, los psicólogos, las estadísticas? No, el escritor es el único que está dotado para la penetración simpática ⁵.

España está en crisis y se impone un programa de acción, tal es el punto de partida que los noventaiochistas recogen de los regeneracionistas, sus predecesores del último tercio del siglo XIX. *El Quijote* no puede servir para esta empresa de despertar los espíritus, puesto que es el libro del abatimiento y de la decadencia y resulta, por lo tanto, insuficiente para la acción. Tal es el contenido de los primeros artículos de Maeztu, publicados entre 1900 y 1903 y que representan la primera etapa de la evolución de su pensamiento y de su actitud frente a la literatura. En 1926 don Quijote se ha convertido en el símbolo del amor sin el poder ni la fuerza, en ese libro admirable, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, en cuyo prólogo se afirma que los problemas morales de la obra de arte son experiencias aleccionadoras de vida. Más tarde, en esta década del 20 al 30, su juicio sobre la obra literaria se orienta dentro de su preocupación central de ese momento: el antiindividualismo. Critica al romanticismo y a la literatura contemporánea, fruto del largo proceso de descomposición del yo y postula, entonces, la necesidad de hallar una fórmula literaria objetiva, en la que el individualismo haya sido superado. Ya en la década del 30, predica la vuelta a lo esencial, basada en la integridad del yo. Los artistas, dice, deben oponer una literatura heroica a una literatura romántica que ha cumplido su ciclo. Su discurso de ingreso a la Real Academia, *La brevedad de la vida en nuestra poesía lírica*, se convierte en un examen de los dos grandes principios fundacionales del espíritu

⁵ MAEZTU, RAMIRO DE: *Las letras y la vida en la España de entreguerras*. Madrid, Editora Nacional, 1958, p. 33.

hispánico: la igualdad fundamental de los hombres y su libertad interna. En síntesis, la literatura es para Maetzú un reflejo del pueblo que la produce, perceptible en su modo de captar la realidad, en su utilización de la lengua y en el estilo, y el artista, mediante su arte, puede modificar las condiciones de su pueblo.

EN MIGUEL DE UNAMUNO la preocupación ética domina sobre lo literario. Su acercamiento a la literatura no lo lleva a la estimación de valores estéticos sino a extraer normas e ideales para el obrar moral. Ante todo, le interesa el creador literario y su problema existencial, en relación con su tiempo y con su patria. Rechaza toda forma de abstracción y de cosmopolitismo y sólo concibe el arte como espíritu de una raza, de un individuo y de una religión, encarnado en un tiempo y en un espacio concreto. De ahí que en su labor crítica prefiera a los autores que participen de sus mismas preocupaciones esenciales y atienda a los aspectos de la lengua y el estilo, como expresión de una realidad eterna, intrahistórica y castiza. *El Quijote* es, también para Unamuno, el símbolo del espíritu hispánico; en un comienzo —*En torno al casticismo* (1895-1905)— símbolo de la locura que debe ser devuelta a la cordura; más tarde, símbolo de la incitación a la locura heroica de las grandes empresas caballerescas que pueden sacar a España de su marasmo —*Vida de don Quijote y Sancho* (1905).

EN AZORÍN, la actividad crítica ocupa un lugar predominante en su obra, en mayor grado que en los restantes escritores del 98 que hemos mencionado. Tiene, incluso, todo un programa crítico cuyo núcleo sustancial consiste en la revisión de los clásicos —“clásicos redivivos” y “clásicos futuros”. La literatura es una vía inmejorable de penetración en la realidad de un pueblo. *La patria es precisamente, por encima del territorio, de la raza, de la lengua y de las religiones, ese ambiente sutilísimo que los artistas han creado*⁶. Su crítica se convierte, sobre todo, en una vía estética de restauración de la realidad española profunda. Es significativo que su libro *Lecturas españolas* (1912) esté dedicado a Larra y que se inicie bajo citas de Cadalso, Larra y Costa que contienen todo un programa de revisión del pasado español.

Idénticas preocupaciones por la definición del ser de España encontraremos en otros ensayistas españoles que hacen crítica literaria

⁶ AZORÍN: *Los Quiñeros y otras páginas* (1925). (*Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1947, t. IV, p. 655).

en distintos niveles, durante los primeros años del siglo xx: Eduardo Gómez de Baquero (*Andrenio*), José María Salaverría, Enrique Díez-Canedo, Manuel Azaña, Salvador de Madariaga.

3. MENÉNDEZ PIDAL Y SU ESCUELA.

Más nos interesa examinar cómo persiste este afán de definir un concepto de España, dentro de una escuela crítica rigurosa y científica, la de don Ramón Menéndez Pidal. Se ha dicho que el método de Menéndez Pidal se distingue del de Menéndez Pelayo porque mientras el de este último es sintético, el del primero es analítico. Aparentemente es así, sobre todo si atendemos a la acentuada especialización que caracteriza a la escuela pidalina. Sin embargo, si tenemos en cuenta su temprana tendencia a unificar la interpretación de los hechos en un esquema general, descubriremos que hay en Menéndez Pidal una estructura sintética de extremado vigor. En primer lugar, su visión de la literatura española como la realización de constantes o hábitos históricos del pueblo que la produjo: sobriedad, idealidad, individualismo, realismo (*Los españoles en la historia y en la literatura*, 1951). Esta visión se une al concepto de tradicionalidad, doctrina magna de Menéndez Pidal que consiste, como se sabe, en la transmisión de la obra de arte —que siempre es producto de un individuo— por obra de otros muchos que la completan y perfeccionan en una labor pluri-individual, más que colectiva. Esta doctrina se basa, naturalmente, en la existencia de un continuidad que viene desde los pueblos primitivos: *...la total comprensión histórica exige considerar la vida de un pueblo como un continuo irrompible, dada la realidad de su ininterrumpida sucesión generativa*⁷.

Este concepto de tradicionalidad tiene una proyección extraliteraria, que es explicable, puesto que se asienta en una realidad histórico-cultural. De modo que, a la vez que permite explicar el pasado, sirve para extraer normas para el porvenir. *Los temas múltiples de esos cantos nos llevan a intimar fugazmente con las generaciones pasadas, reanimando algunos instantes de la vida que se extinguió hace tantos siglos, pero de la cual fluye y depende la nuestra ¿Y quién sabe si el estudio de esta poesía, tantas veces sentida en común, podría hacer que entre nuestros eximios poetas españoles, más que ningunos encas-*

⁷ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Los godos y la epopeya española*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1956, p. 32.

*tillados en su magnífica morada interior, surgiese la meditación fecunda que lanzase alguna vez su inspiración a guiar los sentimientos colectivos con la audacia renovadora de lo viejo*⁸.

No hay en Menéndez Pidal la idea de una España unida, pero sí la aspiración a una España total que supere sus trágicos enfrentamientos, precisamente por el reencuentro de lo tradicional y de lo nuevo. En resumen, su concepto de España surge de la perduración tradicional de determinadas aptitudes y hábitos históricos y tiene una clara filiación en la búsqueda de los rasgos que definen un alma nacional, emprendida por Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo, como supo verlo Arturo Farinelli⁹.

El magisterio de Menéndez Pidal se ejerce, fundamentalmente, a través de su acción en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, cuna de un brillante núcleo de investigadores españoles e hispano-americanos que se orientan en tres direcciones principales: lo filológico y lingüístico, lo histórico y lo estilístico. Todas ellas son importantes y han constituido escuelas vigorosas, dentro y fuera de España; pero, en este caso, nos interesa en particular la corriente de preocupación histórica e ideológica que liga la obra crítica a una interpretación de España.

La figura mayor en este campo es, sin duda, AMÉRICO CASTRO. Castro se inicia con trabajos de enfoque histórico-filológico, pero luego deriva hacia una crítica consustanciada con una interpretación unitaria y existencial de la cultura española. El viraje se produce hacia 1939, cuando Castro escribe "Lo hispánico y el erasmismo" y se completa con la publicación de *España en su historia* (1948). Lo hispánico es para Castro el resultado de ocho siglos compartidos por tres pueblos y tres creencias diferentes: antes no se puede hablar de españoles, puesto que no tenían conciencia de estar viviendo como tales. A partir de esta afirmación básica, examina procesos de la vida hispánica con un mismo motivo vital o una misma situación. Los hechos históricos y literarios son interpretados según su dirección vital, o sea según el modo de vivir una circunstancia histórica. Descubre así que la esencia del vivir hispánico consiste en creencia y personalismo y que ...*la huella de España en Europa [es] una huella no visible en*

⁸ Id. *La primitiva lírica española*. (Estudios literarios. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938, p. 276-277).

⁹ FARINELLI, ARTURO: *Divagaciones hispánicas*. Barcelona, Bosch, 1936, t. I, p. 77 y ss.

objetos lógicamente aislables (ideas, invenciones), sino en aspectos y perspectivas de la forma misma del vivir ¹⁰.

A partir de *España en su historia* —que más tarde se convertirá en *La realidad histórica de España*, en sucesivas ediciones de 1954 y 1962— Castro examina la literatura como expresión de *vividura*, o sea como respuesta de unos determinados hombres a una determinada circunstancia histórica y vital.

La obra de la escuela de Menéndez Pidal estaba destinada a trascender hacia América por obra de diversos investigadores. FEDERICO DE ONÍS llega a Estados Unidos en 1916. Su concepto de España integra en un línea comprensiva y totalizadora el pensamiento de Unamuno con el de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, y llega a desarrollarse más tarde como una interpretación propia.

En ella, lo hispánico comprende tanto lo español como lo americano, puesto que en América se conserva la tradición viva de España unida a la originalidad americana. Formas tradicionales ya perdidas en España se conservan en América y aun se revitalizan en versiones originales y nuevas. A su vez, lo original americano se enfrenta en América con lo anglosajón. Onís en su afán integrador, llega a concebir la unión de lo hispánico y de lo anglosajón como forma cultural verdaderamente equilibrada y fecunda. *Yo no vengo a sostener que esta posición española ante la vida sea superior ni inferior a la anglosajona: lo que sí creo es que de la unión de ambas resultaría el hombre perfecto* ¹¹.

A medida que su contacto con el mundo anglosajón lo lleva a esta visión integradora cambia también su concepto de España, sobre todo en un punto, esencial a nuestro modo de ver: la interpretación del Renacimiento. En efecto, Onís que en sus primeros escritos había denunciado la ausencia del Renacimiento en España como una de las razones de su alejamiento de Europa y de su progresiva esterilización, terminará por descubrir que la cultura española, con su capacidad de asimilación, que se manifiesta precisamente en el Renacimiento, crea anticipadamente muchas de las formas de la Europa moderna. Por lo demás, agrega, sus marcadas diferencias con otros aspectos del mundo moderno, son prenda de su profunda originalidad y pueden constituir

¹⁰ CASTRO, AMÉRICO: *Aspectos del vivir hispánico*. Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1949, p. 156.

¹¹ ONÍS, FEDERICO DE: *Ensayos sobre el sentido de la cultura española*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1932, p. 119.

en el futuro su principal contribución a Europa y el ejemplo previo de una civilización del porvenir. Puede decirse que, de uno u otro modo, toda su obra crítica responde a esta afirmación de lo hispánico y de su misión en el mundo moderno.

ÁNGEL DEL RÍO también enseña en el medio universitario norteamericano, desde 1929 hasta su muerte en 1962. A través de su obra crítica alienta una concepción de lo hispánico realizado en América y en contacto con lo anglosajón, muy semejante a la de Onís. La capacidad de asimilación de lo hispánico se acrecienta en América, donde se da la posibilidad de síntesis de varias culturas.

Otro crítico del Centro de Estudios Históricos que comparte esta preocupación por lo hispánico es JOSÉ F. MONTESINOS. Él mismo ha evocado los años de trabajo en aquel Centro: *Hacíamos allí humanismo, más que la erudición seca y desamorada que hoy suele hacerse*¹².

Ya desde sus primeros estudios sobre los hermanos Valdés, llega Montesinos a una concepción de la cultura española del Renacimiento como intento de asimilación de las esencias del humanismo europeo. En trabajos posteriores presenta a Lope de Vega como encarnación de la conciencia española con la dualidad de vitalismo que se entrega al puro sentirse ser y actuar, en conflicto con la preocupación por el deber ser. Los últimos libros de Montesinos persisten en este esfuerzo por definir lo español. Tratan sobre la narrativa del siglo XIX y su enfoque —realmente original y fecundo—, se centra en el conflicto entre el verismo y la preocupación moral, de honda raíz hispánica.

4. JOSÉ ORTEGA Y GASSET. GUILLERMO DE TORRE. LAS REVISTAS LITERARIAS.

En los ensayos sobre literatura de JOSÉ ORTEGA Y GASSET la curiosidad europeísta y la asimilación de la nueva estética de vanguardia, se concilian con una vocación por definir el ser de España. Sobre todo en una primera etapa, hasta 1930 aproximadamente, lo literario domina en su obra, junto con otras preocupaciones. La crítica se incorpora entonces a una programática de reconstrucción nacional, política, social y cultural de España, que parte de la existencia de una crisis originada en la carencia de minorías selectas, unida al dominio imperturbado de las masas. Es necesario, pues, encarar un

¹² MONTESINOS, JOSÉ F.: *Estudios sobre Lope*. México, El Colegio de México, 1951, p. 8-9.

proyecto de vida en común, bajo el imperativo de selección y de vinculación con Europa. La interpretación de lo literario tiene en este programa una importancia sustancial, perfectamente definida en sus célebres *Meditaciones del Quijote*, que responden explícitamente al ... *deseo de interrogar ese libro español verdaderamente profundo, ya que el hombre debe orientarse en el universo a través de su raza. El Quijote se ha convertido, como quería Clarín en un libro-clave para el conocimiento del propio ser nacional, del pasado histórico y del rumbo futuro. ¡Ah!, si supiéramos con evidencia en qué consiste el estilo de Cervantes, la manera cervantina de acercarse a las cosas, lo tendríamos todo logrado. Porque en estas cimas espirituales reina inquebrantable solidaridad y un estilo poético lleva consigo una filosofía y una moral, una ciencia y una política. Si algún día viniera alguien y nos descubriera el perfil del estilo de Cervantes, bastaría con que prolongáramos sus líneas sobre los demás problemas colectivos para que despertáramos a una nueva vida*¹³. El hecho de que Ortega titule una parte de este ensayo "La crítica como patriotismo" nos exime de abundar en detalles acerca de esta idea de Ortega, aunque su ejercicio de la crítica literaria no haya sido muy persistente.

Un estudio aparte merecería la influencia de las ideas de Ortega en la crítica española contemporánea. El vitalismo y el objetivismo orteguiano; su concepto sobre las generaciones, su definición de circunstancia y perspectivas; sus diagnósticos sobre el arte contemporáneo, han tenido y siguen teniendo profundas proyecciones en el quehacer crítico. En particular, su definición del hombre *instalado en un mundo como en una casa que se ha hecho para abrigarse*¹⁴; del hombre que constantemente hace mundo, y el hecho de que cada cambio de mundo traiga un cambio en la estructura del drama vital, coinciden notoriamente con los conceptos de morada vital y de vividura manejados por Américo Castro.

Partiendo de las ideas de Ortega, pero en una rápida marcha hacia lo que habría de ser una doctrina crítica propia, modulada en un largo ejercicio personal, encontramos en las páginas de la "Revista de Occidente" a GUILLERMO DE TORRE. Torre cumple cabalmente la aspiración de Ortega de dar una interpretación española del mundo, a través del ejercicio de la crítica literaria. Libros como *La aventura* y

¹³ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Meditaciones del Quijote*. (Obras Completas. Madrid, Revista de Occidente, 1957, t. I, p. 363).

¹⁴ Id. *En torno a Galileo*. (Obras Completas, t. V, p. 33).

el orden, Problemática de la literatura o Valoración literaria del existencialismo son manifestaciones cabales de comprensión de lo contemporáneo y de espíritu cosmopolita, desde una óptica hispánica.

También en Torre hay un concepto de España en el que se anudan a ideas propias, otras que proceden de Ortega y de Menéndez Pidal. Hay, además, en su crítica un contenido axiológico y una proyección moral, como en otros escritores que hemos mencionado en el presente trabajo. Tras la guerra civil, es Torre el primero en proponer, desde 1943, un intento de conciliación entre las dos Españas escindidas. Posteriormente, en ensayos específicos y en estudios sobre literatura se va esbozando toda una doctrina de *el puente*, o sea el camino para una inteligencia entre los españoles emigrados y los que han quedado en España. Sus ensayos sobre literatura española y literatura hispano americana exploran infatigablemente en los problemas de la unidad del espíritu y la lengua del ámbito hispánico total, así como en los problemas de asimilación y universalidad. Nuevas interpretaciones del barroco, como aspecto sustancial del arte hispánico, y del siglo xvii como integración de lo tradicional español y del espíritu moderno, integran esa imagen unitaria y comprensiva de España que sustenta la obra de Guillermo de Torre.

Por los años en que la *Revista de Occidente* realiza el concepto orteguiano de España, inserto en un programa de europeización, nace una revista joven, LA GACETA LITERARIA (1927), con su planteo original: integrar la vanguardia en el marco de la tradición literaria española. En efecto, entre los propósitos manifiestos de la nueva revista figura el de reafirmar a España en sí misma, y esta tarea es encarada con ánimo de revisión y con pasión juvenil. Su idea de una España moderna, ahincada en su raíz tradicional, pero abierta hacia lo nuevo, se refleja en sus páginas inundadas de plurales intereses: lo americano y lo europeo, la literatura y las demás artes. Bien es sabido que esta fusión de lo tradicional y de lo nuevo es peculiar de la vanguardia española y que en ella tiene su fuente la potencia expresiva que caracteriza a los poetas de la llamada *generación de 1927*. Pero detrás de ellos estaba esta orientación crítica consciente, que fundaba en la tradición el único camino posible hacia una universalidad auténtica.

Una tercera revista, CRUZ Y RAYA, (1933-1936), se afirmaba todavía más en lo nacional español, sobre la base de la unidad de ideas y de doctrina de un catolicismo renovado según ejemplos alemanes y franceses. Una y otra orientación —lo español y lo católico— se

advierten claramente en los ensayos críticos, en las reseñas bibliográficas y en las excelentes antologías de Santa Catalina de Siena, Fray Luis de León, Francisco de Villamediana, Quevedo, San Juan de la Cruz y Bécquer. Muchos ensayos procuran definir aspectos del arte español como manifestaciones de valores esenciales. Tal es el sentido de un ensayo fundamental para la historia de la investigación literaria, por cuanto viene a rectificar una visión excesivamente simplista: *Escila y Caribdis de la literatura española*, de Dámaso Alonso. Los ensayos de José Bergamín, Vicente Salas Viu y José Camón Aznar también apuntan a la búsqueda de elementos simbólicos o arquetípicos en la literatura, la música y las artes plásticas. En marzo de 1936 se publica en la revista un fragmento del *Programa de literatura española* de Menéndez Pelayo que trata sobre la diferencia entre los conceptos de nacionalidad política y literaria, lo cual es muy sintomático de una preocupación.

5. EN LA POSGUERRA.

El impacto de la guerra civil y, para algunos, el exilio y el contacto con otras culturas, adensan esta preocupación por buscar valores permanentes en las obras literarias concretas que, en muchos casos, adquiere el acento ético de una verdadera justificación generacional e individual.

La posguerra ve surgir un grupo de brillantes ensayistas procedentes del campo filosófico e histórico, con abiertas conexiones con el pensamiento de Ortega y de Zubiri, que parten de lo literario como objeto de reflexión circunstancial, pero que muchas veces abren el camino para la investigación y la crítica posterior. Tal es el caso de PEDRO LAÍN ENTRALGO cuyos libros sobre *Menéndez Pelayo* (1944) y sobre *La generación de 1898* (1949) constituyen documentos sustanciales de la actitud de un grupo de españoles que, urgidos por una tarea de reconstrucción ideológica, revisan el pasado inmediato con afán objetivo y pasión de claridad. JULIÁN MARÍAS realiza una labor semejante con *Miguel de Unamuno* (1943), el libro más completo, dentro de su dimensión sintética, que se haya escrito sobre el tema, y en el cual se da cumplida cuenta de los aspectos literarios de la obra del escritor vasco, en función de su pensamiento sobre España. Idénticas conexiones procura establecer entre el pensamiento y los aspectos literarios y estéticos en numerosos ensayos posteriores sobre los siglos XVIII y XIX.

Otros críticos, dentro y fuera de España, contribuyen a la definición de España a través de los estudios literarios. El carácter de lo español, frente a otros espíritus nacionales es el punto de partida de varios libros de GUILLERMO DÍAZ-PLAJA. SEGUNDO SERRANO PONCELA adopta, por su parte, las doctrinas de Castro en sus estudios sobre “La Celestina”, Quevedo, Machado, Unamuno y Baroja.

De uno u otro modo, las interpretaciones histórico-literarias de Menéndez Pidal y de Américo Castro se hallan presentes en la obra de los críticos más nuevos, y el lenguaje conceptual de Unamuno tiñe el estilo de muchos de ellos. Si bien una poderosa corriente de la crítica española actual se inclina a la exploración de los aspectos formales y estéticos de la obra literaria, hay también un núcleo de críticos jóvenes que indagan en la obra literaria desde un ángulo ideológico. Por influencia marxista, algunos de ellos se muestran más atentos al concepto de clase social que al de índole nacional: José María Castellet, Juan Goytisolo.

Una perspectiva más promisoría ofrece el contacto con la historia de las ideas, cuya plural integración de disciplinas y de métodos ofrece a la investigación literaria nuevos instrumentos, más complejos y eficaces. Sin confundir los límites entre historia y crítica, JUAN MARICHAL se aproxima a la literatura desde la margen histórico-cultural. Sigue a ilustres predecesores y maestros, como Miguel de Unamuno y Américo Castro. Ha sido discípulo de este último y de Pedro Salinas y conoce, además, los métodos de la historia de las ideas. A este doble enfoque se debe la fisonomía original de su obra, tanto en su contenido como en su desarrollo: la aplicación de métodos y recursos propios de la estilística junto con los de la historia de la cultura. *El estudio estilístico se convierte así en una fecunda vía de acceso a un mundo histórico*¹⁵. Tal es el propósito de Marichal, y así procura penetrar en el drama de la historia hispánica —concepto de la historiografía de Castro—, a través de su proceso expresivo. Esto le permite realizar una serie de calas profundas y originales en una serie de escritores, desde Alonso de Cartagena hasta Pedro Salinas. La literatura se convierte así en un repertorio de pensamiento vivo y encarnado: tal sería la manifestación más extrema y reciente de la corriente crítica que hemos examinado en el presente artículo.

¹⁵ MARICHAL, JUAN: *La voluntad de estilo*. Barcelona, Seix Barral, 1957, p. 10.

Desde el punto de vista de la investigación literaria, sería difícil aventurar un juicio terminante sobre esta tradición crítica de análisis y síntesis de la cultural, presidida por el afán de develar el verdadero rostro de España. Parecería, sin embargo, que ha obtenido sus logros mayores cuando, lejos de convertirse en método excluyente, se completa con enfoques psicológicos, estructurales, estilísticos, que apuntan a la obra literaria como organismo independiente de la realidad en ella representada.

EMILIA DE ZULETA

Universidad Nacional de Cuyo

EL FILOSOFO SIN SABERLO, DE M. J. SEDAINÉ

ENSAYO METODOLÓGICO DE INTERPRETACIÓN DE UN TEXTO LITERARIO

RODOLFO KAISER LENOIR

Presentamos aquí un tipo de explicación de texto literario que nos parece de utilidad para el estudio de una literatura extranjera cuyas obras no se ven como aptas para una dedicación especializada —a la manera del estudio de las letras propias, en nuestro caso las hispano-hablantes— sino como muestras literarias de ámbitos culturales más o menos estrechamente vinculados con el mundo de la civilización propia.

Hemos elegido esta obra francesa del siglo XVIII, porque es un texto tan sencillo que toda explicación detallada parece innecesaria para su adecuada valoración. Sin embargo, esta sencillez real es el fruto de una elaboración muy cuidadosa: el análisis de sus procedimientos y logros puede hacer advertir cualidades artísticas que no dejan de ser sólidas, valiosas. El método de interpretación está basado en el señalamiento de hechos necesarios para la ubicación epocal de la obra, de su técnica y de sus propósitos generales; luego, tras una primera toma de conocimiento del tema y del desarrollo de la obra misma, como parte culminante, en la intuición esclarecedora de todas las intenciones expresivas que la exploración estilística y estructural del propio texto revela al detalle.

Por consiguiente, después de una breve presentación de carácter histórico-literario, narraremos la trama de la obra, para analizar después los aspectos estéticamente interesantes del escrito. Como no podemos citar *in extenso* (ni hacer referencias precisas a una edición francesa o castellana crítica y numerada), hemos preferido relatar escena por escena (o grupos de escenas) para permitir así una aproximativa referencia del comentario al contexto. El comentario mismo se limitará a la interpretación textual formulada lo más concisamente posible.

A) EL TEATRO DE LA ÉPOCA

El siglo XVIII no podía comprender ya la estética del teatro clásico, aun cuando seguía aplicando sus normas externas. La concepción del hombre universal y permanente en su esencia sobre cuya psicología y cuyo destino se inclinaba la obra clásica, no podía continuar siendo el tema central ni despertar el interés común. Desde la *Querrela de los antiguos y los modernos*, en la cual el problema de fondo era la pregunta por lo absoluto o lo relativo histórico de los valores esenciales del hombre y de la belleza artística, el siglo nuevo se había decidido por lo relativo, y su atención debía dirigirse hacia lo circunstancial, el marco histórico de la variada existencia humana. La tragedia y aun la comedia clásica pierden su esencia temática y se desnaturalizan en manos de los mismos que aún la cultivan en el aspecto formal.

Los espíritus de más perspicacia artística, entre ellos Diderot, veían claramente la necesidad de una nueva forma teatral más acorde con la nueva orientación del espíritu. Sus ideas programáticas sobre el drama burgués o género serio —el único original y fecundo entre los posibles géneros diferentes que enumeran sus escritos estéticos (principalmente *Entretiens sur "Le Fils Naturel"* y *De la Poésie Dramatique*)— son de importancia fundamental para todo el teatro moderno y en particular para el de su siglo¹. Es verdad que sus ideas sobre el condicionamiento de los personajes por su respectiva situación social han sido rectificadas o completadas luego por Beaumarchais, que establece en su teoría dramática² un mejor equilibrio entre el peso de la influencia ambiental y los datos psíquicos del carácter. Pero típico de este género teatral es que refleja —a diferencia por ejemplo de las novelas de Voltaire— las dos tendencias aparentemente opuestas del siglo: el racionalismo de las Luces elimina o aleja todo interés por lo trascendente metafísico, con la sola excepción de lo ético, lo moral, la *vertu*, que, aún en su forma de hedonismo, de búsqueda de la felicidad para sí y para los demás (para la humanidad en el siglo de la *fraternité*, de la *phil-anthropia*), es irreductible a lo racional; se lo radica en impulsos afectivos, aunque naturales,

¹ La segunda obra anuncia más bien el venidero y tumultuoso teatro del "Sturm und Drang" alemán que el tierno y razonablemente emocionado drama burgués; Lessing, comentarista entusiasta en "Das Theater des Herrn Diderot", 1760, y en la *Hamburgische Dramaturgie* lo comprendió perfectamente.

² BEAUMARCHAIS: *Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767.

y se le asigna de veras el campo de acción, racionalmente delimitado, de la convivencia familiar y social. Pero esta única válvula de escape dejada a las inextinguibles aspiraciones trascendentes del alma recibe entonces la presión reforzada, excesiva, de todas las energías emocionales: las relaciones humanas se cargan con acentos y tensiones afectivos que les confieren el tan conocido aspecto y efecto de *sentimentalismo*, de sensiblería, fácilmente patética o lacrimosa, y que, junto con otros motivos de descarga emotiva puestos de moda (la naturaleza agreste, la inocencia pastoril, la poética nostalgia de la muerte, de la noche, etc.), constituyen el arsenal del prerromanticismo.

Diderot (y aun Beaumarchais) quiso crear obras donde aplicar su teoría dramática (o, inconscientemente, que representasen la mentalidad compleja, racional-sentimental, de su tiempo, el culto razonable-patético de la virtud); no lo logró. El siglo XVIII francés produjo quizás una sola obra que realiza en forma casi perfecta el ideal de un teatro nuevo, del *drama bourgeois* (aunque ella misma se llama todavía *comédie*; es *Le philosophe sans le savoir* (1765) de Michel-Jean Sedaine, entusiastamente apreciado por el propio Diderot³.

B), NARRACIÓN DEL TEMA Y DESARROLLO ARGUMENTAL DE LA OBRA

En una espaciosa habitación —I, *esc.* 1—⁴ (lugar único de toda la representación) que es algo así como el escritorio privado, el despacho de un comerciante de importancia bien instalado en una gran ciudad francesa. Antonio, a la vez mayordomo, secretario, viejo amigo personal del dueño de casa se entera gracias a su hija Victorina, de que, según sospecha, el hijo de la familia, joven militar que está muy cerca de su corazón (lo adivinamos por la preocupación de la niña, su hermana de leche), ha tenido esta tarde un altercado con otro joven, militar también, y según ello hay que temer un duelo entre ambos.

La conversación es interrumpida por un mensajero, *esc.* 2, 3, que trae una carta urgente dirigida al dueño de casa, de apellido Vanderk (el mensajero del desconocido remitente espera en el depósito contiguo su llegada). Al reanudarse el coloquio entre padre e hija, nos enteramos de que se está en vísperas del casamiento de la hija del comerciante, Sofía, la cual va mostrarse a su padre, en cuanto llegue,

³ Cf. L. GUNTHER: *L'oeuvre dramatique de Sedaine*, 1908.

⁴ En adelante se señalarán con cifras romanas los actos y con números arábigos las escenas.

en su rico atavío de novia, creyendo que él no la reconocerá; de paso, la inquietud creciente de Victorina por la tardanza del joven Vanderk, nos informa tanto de sus sentimientos como sobre la hora —anoche- cer del primer día —(en cada acto seremos informados de alguna ma- nera, sobre la hora).

Vanderk padre regresa, *esc.* 4, dispone asuntos de dinero y da a Antonio instrucciones para la fiesta del casamiento del día siguiente, *esc.* 5, 6. Sofía, su hija, anunciada como marquesa viajera, es intro- ducida y pretende hacer efectivo un documento fraguado, *esc.* 7, 8. Vanderk, simulando no reconocerla, lo paga todo, con risueña y afec- tuosa seriedad, *esc.* 9, 10, al entrar también la señora Vanderk y el futuro yerno, joven magistrado, *esc.* 11. El padre reemplaza la ben- dición que Sofía, arrodillándose, está a punto de pedirle al iniciar su nueva vida, por unas sencillas palabras de sentido moral.

Anunciado por Victorina, *esc.* 12, 13, Vanderk hijo regresa al fin, aparentemente sereno, y es saludado con reproches y ternura, *esc.* 14, por todos. A solas con el joven, Victorina le hace decir unas palabras que confirman sus temores por el incidente del cual ella había oído hablar, sin saber aún que le concernía a él. Con la expresión de su preocupación, termina el acto.

El mismo sitio —II, *esc.* 1—, tres horas más tarde, ya se ha ce- nado; Antonio, al entrar, se encuentra con el mensajero, *esc.* 2, 3, que se había quedado dormido en el depósito y ahora quiere entregar la carta a su destinatario. Mientras Antonio va en busca del mayor de los Vanderk, nos revela en pocas palabras su agitación por el inciden- te con un militar que se había expresado despectivamente sobre los comerciantes, en un café, cerca de él, dándose el joven Vanderk por aludido y ofendido.

Sus cavilaciones son interrumpidas por la entrada del mayor de los Vanderk, *esc.* 4, quien explica a su hijo el hecho sorprendente de haber firmado un poco antes el contrato de casamiento de Sofía con un apellido y título nobiliarios: adolescente, envuelto en un duelo sin sentirlo, tuvo que huir, fue ayudado generosamente por un comercian- te holandés⁵ y su empleado Antonio; se hizo también comerciante y —no pudiendo un noble ejercer tarea lucrativa— adoptó el nom- bre del holandés, cuando éste falleció. La reacción del joven, mezcla de sorpresa y desorientación, provoca las opiniones de su padre, sobre

⁵ Quizá recuerdo personal de Sedaine el que fue protegido así, en París, por el arquitecto Buren.

los prejuicios de casta, el duelo, y sobre la dignidad ética de la función social del comercio. Antonio los interrumpe, *esc.* 5, introduciendo al mensajero, que entrega una carta del Barón D'Esparville, militar retirado, a quien Vanderk cita entonces a su despacho, a las cuatro de la tarde. El joven, entre tanto, está sumido en sus pensamientos acerca del lance y su relación con las recientes revelaciones de su progenitor sobre la condición social de la familia, dual si se considera su origen y la realidad presente.

Retomando la conversación, *esc.* 6, Vanderk padre menciona la resistencia, llena de torpe prejuicio, de su propia hermana a admitir lo legítimo y meritorio de la actividad que él tiene, de cuyo fruto, sin embargo, ella vive y sostiene su boato de aristócrata; la parienta aludida está por llegar, para asistir a la boda. Ante la familia reunida, aparece en efecto esa dama, que con el estruendo de su entrada, *esc.* 9, hace sentir con más ímpetu que maldad su pretendida superioridad social. Fatigada por el viaje, se retira acompañada de los demás, benévolo y respetuosos, excepto por Vanderk hijo y Victorina. Habiendo entrado Victorina y, *esc.* 10, so pretexto de la gran batahola causada por los lacayos de la tía, le pide al joven le muestre un reloj que Sofía acaba de regalarle, para interrogarle así, hábilmente, sobre lo que hará dentro de algunas horas, al día siguiente. Eludiendo una respuesta directa, su interlocutor le confía el reloj, recomendándole con insistencia significativa que le devuelva tal prenda sólo a él. Victorina, *esc.* 11, 12, pensativa, es llamada a la realidad y enviada por su padre a sus quehaceres; y mientras Antonio cierra el local, *esc.* 13, 14, el mayor de los Vanderk lo llama a su cuarto para darle un encargo.

Al día siguiente de madrugada —III, *esc.* 1, 2— Vanderk hijo, vestido como para un viaje, entra sigilosamente, buscando las llaves del portón sin encontrarlas. Contrariado Vanderk al tener que dar explicaciones por su salida matinal insólita, se decide a llamar a Antonio, *esc.* 3, 13. En vez de éste —a quien el hijo de la familia ha mandado retirar las llaves del cuarto de su padre, que las había llevado consigo—, aparece su mismo padre; la explicación se avecina: Vanderk padre había sido avisado de un peligro próximo, por Victorina. Sin embargo, no impedirá el duelo, comprendiendo las exigencias del tradicional código de honor en la carrera militar, aunque lo condena como no razonable. Pero apremiado a preguntas, el hijo pone en claro que el desconocido no había agraviado a los comerciantes y, por tanto, al joven Vanderk, a quien tampoco conocía;

éste, pues, ha obrado con precipitación, sin pesar su responsabilidad para con los suyos.

Muy afligido por el duelo inminente y lo injusto del motivo, el padre de familia despide a su hijo, mas sin abrazarlo. Previene de la situación a Antonio, prohibiéndole toda intervención personal anunciándole una misión a cumplir.

Algo más tarde —IV, *esc.* 1— Victorina, muy inquieta busca al joven Vanderk. El padre le informa de su salida, sin darle más explicaciones. Domina la propia angustia cuando aparece su hermana quejándose de la ausencia del sobrino, que le ha caído en gracia por su gallardía, y para quien ya está proyectando el casamiento con una provinciana, noble y rica. Vanderk la escucha serenamente, y luego la acompaña al salón regresando después a fin de encontrarse con Antonio, quien, mientras tanto había hablado con Victorina, dejándola estremecida con sus palabras que anuncian alguna grave decisión, *esc.* 4, 9. A Vanderk le expresa luego que en vez de ejecutar sus órdenes (avisar a un médico, tener listo un coche), se propone impedir el lance, asaltando él mismo al adversario del joven, y tomando sobre sí todas las consecuencias de un posible asesinato. Aquél se lo prohíbe con energía; muy afligido, explica a Antonio que ni siquiera debe impedir el duelo, por injustificado que sea, porque éste rebajaría al hijo, militar, ante la opinión dominada por los prejuicios en cosas del honor. Manda a Antonio presenciar desde lejos el duelo, y traer en seguida noticias de su desenlace. Si muere el hijo, deberá dar tres golpes en la puerta.

En impresionante contraste, *esc.* 10, 11, 12, la señora de Vanderk, los novios y la tía se presentan, protestando por la demora en preparar la celebración de la boda; y recomiendan a Antonio, que está por correr al lugar del duelo, que se vista mejor para la ceremonia.

Victorina entra de prisa —V, *esc.* 1—, muy cohibida por la atención de la multitud congregada para presenciar el enlace, al tiempo que se pregunta angustiada, adónde habrá ido el novio. Llega el Barón D'Esparville que viene citado por Vanderk, *esc.* 2; mientras Victorina va en busca del dueño de casa, el Barón queda solo y se queja de los sinsabores que su propio hijo le causa, *esc.* 3, 4. Explica luego al anfitrión —como un gentilhombre de provincia, alejado de los negocios—, que había intentado cobrar un documento sobre el exterior, teniendo que afrontar la desconfianza a las desmedidas exigencias de los prestamistas a quienes se había dirigido; pero como ahora necesitaba del dinero con urgencia, ruega a Vanderk que acepte

el documento y le concederá todos los recaudos que pida. Aquél le adelanta el importe, pero sin aceptar ningún beneficio para sí. Impresionado D'Esparville por tanta corrección, le confía el motivo de su aprieto: tiene un hijo militar que está envuelto en un duelo con un joven aturdido que sin motivo valedero lo retó ayer, mientras refería las dificultades de su padre —el Barón— para hacerse de dinero. Este dinero servirá ahora para que D'Esparville hijo (quien con su puntería no ha de errar al adversario) pueda solventar su inevitable fuga.

Y mientras Vanderk se da cuenta de que su interlocutor es el padre del adversario de su propio hijo, el Barón le pide aún, como favor especial, el dinero en oro, más fácil de llevar y cambiar que moneda acuñada. Con la muerte en el alma pero sereno en apariencia, da las instrucciones correspondientes.

Se oyen tres golpes; Vanderk encamina rápidamente a D'Esparville hacia la salida, por la cual entran los músicos para la fiesta, *esc.* 5, 8. Son seguidos por Antonio, quien refiere con palabras entrecortadas, que acaba de ver, desde lejos, cómo ambos duelistas han caído de sus caballos; que el joven Vanderk ha recibido un tiro en la cabeza y ha de estar muerto. Victorina oye con espanto esta última palabra, *esc.* 9, pero recibe de inmediato del dueño de casa la orden de hacer servir a los invitados, y de disculparles a él y a Antonio ante su mujer, por tener que ausentarse de improviso. Antonio se precipita fuera para disponer el coche, cuando Victorina ve llegar al hijo de familia acompañado por el Barón D'Esparville y otro joven, *esc.* 10, 11. Éste cuenta muy conmovido aún, el duelo: después del primer cambio de disparos, Vanderk se adelantó hacia él expresando su pesar por todo ese malentendido, pero listo para un segundo cambio de disparos, que él por su parte dirigiría al aire; cediendo con alivio a la voz de la razón, el joven D'Esparville suspendió de inmediato el duelo; su padre, que ha llegado en ese instante, le hace comprender toda la grandeza de alma del mayor de los Vanderk, a quien ambos agradecen con sumo respeto.

Pero los ojos de Victorina, *esc.* 12 han descubierto el agujero de la bala que atravesó e hizo saltar el sombrero del joven Vanderk al primer lance (mal interpretado por Antonio como mortal), *esc.* 13; y mientras los D'Esparville no disimulan su admiración por Vanderk, éste, ante la mirada de su mujer, de su hijo y yerno que, impacientes, vienen a buscarle, seguidos por la tía que reconoce en D'Esparville a un viejo conocido, de sus círculos de la nobleza provinciana, conserva la suficiente presencia de ánimo como para invitar a todos

los presentes a pasar al salón, *esc.* 14, para no interrumpir la fiesta y alejar de su mujer toda emoción violenta. A Antonio, *esc.* 15, que entra apresurado, con el anuncio del coche listo, lo hace callar con una broma, y éste, antes de seguir a los demás, buen entendedor, feliz pero aún atónito ante la absurda desgracia evitada tan a punto, cierra con una breve reflexión el acto y la obra.

C) COMENTARIO INTERPRETATIVO.

Tras el relato del argumento podemos llegar a las siguientes conclusiones.

A pesar de llamarse *comédie*, se trata de una obra del género serio, de un típico drama burgués, tanto por su ambientación como por su tema que está, en sus peripecias externas condicionado por circunstancias sociales. Sin embargo se advierte también, que el condicionamiento ambiental no desplaza la elaboración suficiente para la trama dramática, del dibujo psicológico de cada uno de los caracteres y, como se verá, aun de los secundarios. En este sentido supera la realización de Sedaine la teoría de Diderot, e incorpora al drama burgués, meramente social, valores estéticos del teatro clásico, psicológico y humano intemporal.

Desde el punto de vista formal y estructural, el relato nos hace ver cómo este drama burgués realiza, con suma naturalidad, dos normas esenciales de la estética clásica: la concentración de la obra sobre una crisis, con superación de todo elemento meramente épico y episódico (adviértase la sobriedad de elementos indispensables para la exposición, terminada en los actos iniciales), el clima que sube hacia el punto culminante del conflicto en los actos centrales, hasta el penúltimo, y la *catástrofe*, después de unas tentativas insatisfactorias.

Esta densa estructura aristotélica, está perfectamente llevada a cabo, y la solución final (que justificó el apelativo de *comédie*, o sea el triunfo de lo razonable sobre lo absurdo), es, para el optimismo o al menos la voluntad optimista del siglo XVIII, la más lógica.

La otra norma estructural-formal cumplida es la de las tres unidades. La de acción, indiscutible. El casamiento de Sofía, la amistad amorosa entre Victorina y Vanderk hijo, la llegada y los proyectos de la tía son corolarios de la dramaticidad del acontecer central de la acción, o sea el lance de honor. La unidad de lugar resulta natural. El sitio, aunque localizado con morosa precisión, al estilo del

drama burgués, es tan adecuado al desarrollo de la acción, que la información sobre el dueño (que no vemos) no parece un artificioso relato clasicista de mensajero (un *récit de Thérémène*) sino la única forma posible para que el padre, retenido por motivos importantes en su despacho, pueda enterarse del mismo. Y la unidad de tiempo, aunque extendida hasta unas veinte horas, alberga sin ninguna inverosimilitud todo el acontecer, cumpliendo a la vez con su función clásica de suma condensación sobre una crisis, y con el interés más *realista* del siglo XVIII de mantener en cada momento la acción y el espectador bien situado en el tiempo preciso, mediante indicaciones claras, y dadas con toda naturalidad, respecto de las diferentes horas del día.

Conforme al concepto didáctico de la función del arte dramático, vigente en la época clásica y más aún en el militante siglo XVIII, el relato de la obra ha hecho ver la presencia de ciertas ideas cuya defensa *compromete* al autor; las más evidentes son la insensatez del duelo, y la dignidad del comercio, pero ambas, y otras más, están expuestas con discreción, sobre todo como partes integrantes, necesarias de la acción y no como temas de prédica teórica, tanto que la obra no pertenece al *teatro de tesis*. Luego, a pesar de lo condicionado de estas ideas a la época, el interés humano permanente de la obra queda incólume, gracias a sus cualidades psicológicas y estéticas. El análisis siguiente lo documentará.

D) ANÁLISIS ESTILÍSTICO ESTRUCTURAL.

ACTO I, *esc.* 1. Son típicas de la segunda mitad del siglo XVIII, las escenas iniciales y finales de esta obra que en casi todos los actos como anuncio y resumen de su atmósfera efectiva, están a cargo de las figuras más humildes, populares, sencillas, aquí Antonio y Victorina.

La caracterización de Victorina (papel favorito de grandes actrices, aun del siglo pasado) es somera: un personaje de Greuze, niña graciosa llena de bondad, sencillez, afectos vivos y por esto mismo perspicaces, dotada de cierta ingenuidad —el ideal femenino de la época de Rousseau y de esa sociedad artificiosa y frívola que anhela una realidad humana diferente de la propia—; algo así como la continuación, modernizada, burguesa, del suelo ideal de los humanistas del Renacimiento: la vuelta hacia la pureza pastoril. Sedaine hace notar esta ingenuidad en la pregunta *¿Bien parecido?*, con la cual Victorina intenta identificar en los relatos que oye de un altercado

entre jóvenes militares, al hijo de la casa; lo mismo en su precipitada defensa, ante la observación perspicaz de su padre: *¡Hay que amar mucho a alguien para alarmarse tanto!*, acumulando, en frases cortas, los motivos inocentes de su afecto por el joven Vanderk, invocando la casa, a la madre que lo crió, luego su condición de hermanos de leche. La perspicacia que da el cariño sincero al preocuparse por alguien, la acompaña siempre —en contraste con la opaca incompreensión de la tía y sus proyectos de cariño egoísta para con el sobrino—, y la capacita para adivinar antes que nadie los peligros, hacérselos decir al propio Vanderk hijo, descubrir la primera el trayecto casi fatal de la bala, y prevenir, la primera, al padre de Vanderk de la inminencia de algo insólito, III, *esc.* 8.

En la observación de Antonio, indulgente pero seria: *¡Sé razonable!*, que hace a su hija, de cuyo cariño por el joven militar se percata, está la advertencia de un posible conflicto, típico del drama burgués (la diferencia de fortuna, el casamiento desigual, probablemente imposible); sin embargo este motivo no llega a ser dramático en la obra. La suerte de este cariño mutuo, que reaparece en varias escenas, pero muy discretamente aludido, queda en suspenso (véase V, 12), quizá tema de otra obra, quizá agregando, con su parquedad de mención y eliminación de la solución final, una nota de melancolía, de silencioso renunciamiento muy siglo XVIII, ya que se puede presumir que los proyectos ambiciosos y realistas de la tía se impondrán en la familia, sobre todo a causa de la señora Vanderk que es muy consciente de su rango (II, 9), y para quien la pequeña Victorina es sólo la hija de un empleado (I, 12).

Datos para la ambientación típica del drama burgués: se menciona un café, jugadores de ajedrez, uniformes distintos según las armas, la dificultad de localizar en una gran ciudad; más adelante, la evocación de las otras partes del comercio, con su caja, su depósito, oficinas, postigos que se han de cerrar de noche, las llaves de la puerta principal, etc.

Esc. 2. Trae el *leitmotiv* del conflicto, en la persona del mensajero y de su carta urgente que reaparecerá, hasta el acto final, cada vez con mayor claridad y fuerza actuante.

Esc. 3. Rasgo estilístico: Victorina habla de la novia y, sin transición, del joven que está en su conciencia: —*Sin embargo, no suele volver tan tarde*—. *¿Quién?* —*Su hijo*. —*¡Si'gues pensando en ello!*

Esc. 4. Inmediata caracterización del padre de familia, a través de sus instrucciones sobre el trato que se ha de dar a la servidumbre:

que la mesa de los empleados esté servida como la mía, etc.; su espíritu de igualdad, es muy de la época. Al mismo tiempo, se advierte espíritu de tolerancia, de calmosa previsión, en sus órdenes sobre los lacayos de la tía por llegar, sobre la restricción del vino, el acopio de agua en vista del capricho de su hijo de hacer fuego de artificio, el cual, sin embargo, no prohíbe. Es un bosquejo de la *vertu* racionalista, cercana a la realidad pero con intención ética, hedonista en sentido amplio.

Esc. 8 y 11. La primera pinta un cuadro *tierno* de la vida familiar, cuyo sentimentalismo poético es un descubrimiento del mismo siglo (la pintura coetánea: Greuze, Chardin); tiene la influencia de motivos procedentes de Rousseau (culto de la sencillez natural) y de la novelística inglesa (glorificación de lo burgués, con fuerte acento religioso-patriarcal, puritano)⁶. Junto con la escena once, ilustra la intensidad de acento afectivo que se concentra, por alejamiento de todo otro fervor trascendente, sobre las relaciones humanas. En la escena once, Sedaine sin manifestar irreligiosidad, evita el efectismo fácil de una bendición (gesto sacramental, de rodillas), prefiriendo lo racional-laico, en actitud (de pie) y criterio (no efecto sacral de bendición sino resultado educativo del ejemplo vivido de conducta ética). Es el criterio pedagógico de Rousseau, la *leçon de choses* (cf. *esc. 9*); sin embargo, junto con el racionalismo, está la fuerte emotividad del siglo XVIII.

Esc. 9. Otro ejemplo de la intención didáctica, pero mediante *lección de cosas* y no *prédica*: el pago inmediato del documento fraguado, para no dar lugar, por exceso de confianza, al deseo de abusar de ella (sistema basado en la fe, en el fondo natural, bueno, del hombre). Y rasgo práctico de tal ética, que es al mismo tiempo retrato de Vanderk padre: que el dinero recibido sirva a Sofía para comprar regalos a los concurrentes a su boda (hedonismo ético: ser feliz, y contribuir a la felicidad ajena).

Esc. 10 (y precedentes). Voltaire, Nivelle de La Chaussée, Diderot, reclaman la supresión de la comicidad hilarante en el nuevo teatro, y la reemplazan por la leve sonrisa, ligeramente divertida tanto como emocionada. La seriedad comercial —fingida— del tono, como el de Vanderk padre tratando como marquesa desconocida a Sofía, el balbuceo de ésta *¿La señora no cuenta? Ah, querido mío...*

⁶ Cf. WEBER: *Escritos sobre capitalismo y protestantismo*.

no... Señor, Ud. es una persona tan honorable... que... (la reputación... la fama de la cual...), son recursos estilísticos adecuados para producir ese efecto de comicidad atenuada.

Esc. 12. Pintura breve pero precisa, aun de personajes secundarios, aquí de la señora Vanderk, que aparece en contadas escenas, por estar delicada de salud. Normalmente, la madre, dueña de casa, tendría que intervenir en muchas situaciones que están a cargo del padre. Sedaine da a entender por qué lo hace, pero además hay una razón social y psicológica: la señora, de origen noble como su marido, está mucho menos liberada de la conciencia de casta —esto es, de sus prejuicios— que su marido; es rasgo femenino (la mujer siempre más apoyada en lo tradicional, y en los factores externos del propio valor, rango, vestido, ostentación), particular de ella (condice con su físico menos robusto: realista). Es típica su observación cortante a Victorina, por entrar sin haber sido llamada, y por anunciar la llegada de Vanderk hijo con su exclamación ingenuamente reveladora de sus sentimientos, que sólo pueden parecer impertinentes a la señora: ¡Hélo aquí!, ¡hélo aquí! (para el retrato de la señora de Vanderk véase II, 9).

Típico matiz tiene también la observación de Sofía a Victorina: *De veras, mi buena amiga, Ud. está muy fuera de sí*; hay algo de superioridad, pero más bien de reproche a guisa de consejo de una joven a otra, porque descubre sus sentimientos ante personas de edad y rango superior. El acierto estilístico está en la réplica defensiva, explicativa pero ingenuamente torpe de Victorina: *Es que... ¡hélo aquí!*.

Esc. 15 y 16. El regalo de un reloj, de Sofía a su hermano, aporta otro elemento expositivo: la insistencia de la tardanza inquietante, desusada de él —introduce el *leitmotiv* poético del reloj, luego entregado como prenda simbólica a Victorina. Fin de acto con atmósfera en que se mezcla lo tiernamente poético (muy discreto dúo Victorina-Vanderk hijo) con el suspenso (Victorina ha logrado una velada confirmación de sus sospechas: *Ah, todo esto ¡cómo me preocupa!*). El escenario queda vacío, marca tradicional de fin de acto.

Acto II. *esc. 3.* Consta de un breve monólogo del joven Vanderk. La estética realista del siglo XVIII evita el monólogo estilizado, la naturalidad de éste se obtiene por el estilo entrecortado, sin nexos gramaticales, o frases cortas, cuya hilación es más asociativa que discursivo-racional. Un ejemplo de apreciación verbal: *reculer* = retardar (un día el duelo) le sugiere la idea de *reçuler* = retroceder (en defensa del honor de su padre); idea que después rechaza, aunque el estilo

del monólogo, lleno de elipsis y parataxis, sugiere duda sobre la justicia de su causa.

Esc. 4. Trae variados recursos estilísticos. Vanderk padre, cuando sorprende a su hijo hablando consigo mismo (esto subraya de modo realista lo anormal del monologar), le pregunta si no está por *representar mañana una obra de teatro ¿una tragedia?*, ya que el joven pretendía haber *declamado... hecho un papel de héroe*; ésto es ironía trágica, hacer decir en son de burla algo que el espectador sabe amenazadora realidad (luego, por asociación con el teatro, hacer un papel). Surge la cuestión del contrato de casamiento firmado hacía poco con un apellido de la nobleza, esto habría de parecerle al hijo la representación de un papel. Después, como novedad en la técnica de la exposición: el desvelamiento retrospectivo-progresivo, *racconto*, de la nobleza del origen, mediante el cual sólo ahora se completan los datos dramáticos. Pero no como mera información previa sino como elemento estimulador de la crisis de conciencia, ya abierta: lo absurdo y las consecuencias del antiguo duelo del padre inciden sobre la duda acabada de exponer en el monólogo, del hijo sobre el duelo propio. Recurso frecuente a partir del teatro de Ibsen.

El panegírico del poder civilizador del comercio entre los pueblos, y la estigmatización de los prejuicios de casta, por Vanderk padre, no resultan piezas retóricas de teatro de tesis, sino respuesta necesaria a los reproches, discretos pero reales, hechos por el hijo; y éstos pintan el carácter de éste: joven y como tal fácilmente accesible a las opiniones de sus camaradas, militares, generalmente de la nobleza, lo que en él —que se cree burgués, hijo de simple comerciante—, ha de provocar un complejo de inferioridad, el que con toda evidencia se ha manifestado en su susceptibilidad exagerada, injustificada y agresiva, frente al otro militar, un noble. En este sentido, él está más cerca de su madre que de su padre. Mas su carácter evoluciona sobre todo después de la entrevista segunda con el padre —III, 8—, en la cual ha comprendido lo injustificado pero inevitable del duelo: sabiéndose noble, acepta ya sin recelo el hecho de ser hijo de un comerciante burgués (no hemos asistido a su nueva reflexión, pero conocemos el resultado), y no tiene reparo en *reculer*, o sea, reconocer frente al adversario, su error. Para dar lugar a la voz de la razón, tenía que despojarse de su crispado sentimiento de inferioridad: esta liberación no la debe tanto al elogio de la nobleza del comercio hecho por su padre, como al saberse de rango noble, que podría reasumir si quisiera. No siente tal necesidad, por lo sostenido por su padre y, más

aún, por el honroso homenaje que los dos D'Esparville, ignorando todavía la verdadera condición social de Vanderk padre, rinden al comerciante burgués. Su carácter es, pues, el de un típico joven inmaduro, vacilante, capaz de evolucionar mas sujeto a la opinión ajena, aún no equilibrado y comprensivo en sus reacciones. Por ejemplo, Vanderk padre le refiere —III, 6— el prejuicio invencible de la tía; y el hijo, en su vehemencia de neófito de las opiniones sobre el comercio, dice: *Pero padre, yo, en su lugar, no le perdonaría nunca*. Desequilibrio puesto de manifiesto en contraste con la comprensión del padre, muy amante del principio de la tolerancia, rasgo esencial de la *vertu* ideal del siglo XVIII: —*Ella es así, hijo; es una debilidad en ella, es un honor mal entendido, pero es siempre una idea del honor*.

En las opiniones expresadas por el mayor de los Vanderk están las ideas de la época pre-revolucionaria, de la burguesía ya consciente de su poder y utilidad nacional, con sensible impaciencia frente a la nobleza de casta sin mérito propio (Cf. *Figaro: Usted se ha dado la pena de nacer...*) La conciencia de un ideal en el capitalismo, en su fase aún militante: los reyes, la política y demás causan la guerra; y el comercio internacional, el movimiento del capital crea unión, paz, fraternidad por sobre las fronteras nacionales, progreso. Es así una pieza importante, positiva, dentro de la ética hedonista-humanitaria. La personalidad moral del personaje integra tal convicción y no se la puede separar, como agregado retórico, de la estructura dramática de la obra; pero al mismo tiempo cumple con la función extraestética del arte (y de la Belleza, según madame de Staël, en *La littérature considérée dans ses rapports avec les conditions sociales*): ser testimonio auténtico del sentir de una época, todo esto tan diferente de lo clásico y anunciador de las ideas venideras.

También está presente ya el rasgo del futuro patriotismo nacional, el de la *levée en masse* revolucionaria y de los nacionalismos del siglo XIX. Vanderk padre atribuye el más alto mérito al magistrado —leyes— y al soldado defensor de la patria. En el monólogo (cf. II, 2) después de la partida del hijo para batirse, dice: *Si, al menos, su sangre corriese por su rey, ¡por su patria!, pero...*

Esc. 5. Reaparece el *leitmotiv* dramático de la carta y el mensajero, con variable intensidad: ahora ya están representados los contrincantes (D'Esparville padre como remitente, Vanderk hijo, que conoce el nombre de su adversario mas no lo oye, por estar absorto pensando en él). El espectador siente, en cada aparición del *leitmotiv*, el gradual acercamiento de los adversarios (hasta su conjunción física

en el desenlace definitivo, conciliador). Otro rasgo de ironía trágica: la hora de la cita de Vanderk con D'Esparville para ayudar a éste, es la misma en que sus hijos respectivos deben batirse a duelo.

El fin de la escena da una nota cómica. El mensajero parece querer entrar otra vez al depósito (donde antes se había quedado dormido) en vez de irse, lo cual contrasta con la seriedad de lo que sucede. Encontramos aquí la mezcla de tonos (trágico-grotesco o cómico), ya recomendada por Diderot y luego por los Románticos y el drama romántico.

Esc. 6. Pintura de la tía. Sostenida sólo por la conciencia de casta y de sus privilegios (cuyo sentido anti-racional y anti-social resalta, en la risible exigencia de verlos respetar en el tránsito caminero); plausiblemente unida a la escasa inteligencia manifiesta cuando habla, de modo aturdido; al egoísmo sin restricciones, pues sólo se ocupa de su persona, su comodidad, su fatiga, etc.; a cierta vileza moral: acepta y aprovecha el dinero cuyo dador y origen pretende desdeñar, y es incapaz de no sentir, en vez de agradecimiento, rencor para con su benefactor, manifestando en sarcasmos (cf. IV, 4): *Hay cerca de mi castillo —o más bien del suyo, y le doy gracias por ello— digo, hay cierta propiedad . . .* Tiene la sensualidad del ser primitivo; es cautivada en seguida por la gallardía juvenil de su sobrino, militar apuesto en uniforme, exige su atención personal, lo quiere cerca, siendo ella la protectora de su futura mujer que ella misma habrá elegido como una proyección de sí misma. Es cobarde ante la opinión ajena: no quiere aparecer como parienta, hermana de Vanderk padre; es artificiosa y preciosista en su lenguaje. Al decirle Vanderk que su hijo ha salido por un asunto urgente, ella lanza un: *¡Indispensable! ¡Indispensable! Su calma me mata. Hay que encontrármelo, muerto o vivo; es él quien me da la mano* (para conducirla a la mesa). Carece de tacto; ante la inquietud contenida de Vanderk por ser el día de la boda de su hija, le hace pedidos banales con pesada insistencia: no tiene sentido de la propia ridiculez (cf. IV, 5): *Veo que es una suerte, pero una suerte muy grande para mi sobrino que no haya venido aquí.* Más con todo, Sedaine no la pinta odiosa: *¡Ese niño, ese querido niño!; pero es que lo quiero con todo mi corazón* —exclama— olvidando sus proyectos. Y la indudable sinceridad de su afecto, aunque egoísta, le devuelve cierta indulgente simpatía; la ética del siglo XVIII es optimista respecto a la naturaleza humana, ésta es esencialmente perfectible y el mal es consecuencia, sobre todo, del error, del prejuicio ignorante o intolerante, que las luces pueden disipar.

Esc. 7 y 8. Recurso hábil para hacer aparecer la unidad de lugar como muy natural, realista; mientras Vanderk padre, tolerante con las intenciones de su hermana, va a recibirla a la puerta para hacerla entrar de su brazo, toda la familia queda reunida en el despacho, como en respetuosa espera de ser presentada a la dama.

Las indicaciones escénicas con detalles de caracterización, constituyen una práctica nueva frente a la parquedad o ausencia de didascalias en el teatro clásico (lacayo de la tía: vestido de chaqueta, cinturón de seda, calzando botas, fusta sobre el hombro, sosteniendo la cola del vestido de su dueña); se inicia así el realismo en decorado y atuendo, reclamado luego por los Schlegel, Víctor Hugo, etc. Su estilo adecuado al juego y movimiento escénicos, *llevando al actor, sugiriendo los gestos, entonaciones y desplazamientos (Ah, tengo los ojos encandilados —¡aparten esas luces!... Suelto el vestido ¡eh, Ud.!...)*.

Cuando el yerno, magistrado —no noble— es presentado a la tía, ésta lo contempla, exclamante: *¡Esto!*; cuando le ofrece conducirla a su habitación, exclama: *¡Ah, mi cama, mi cama y un caldo!*; como dándose vuelta desde la puerta, mirando al sobrino, en uniforme militar: *¡Ah, es encantador; lo retengo mañana para darme la mano. Buenas noches mi querido sobrino, buenas noches!*; y sale, sin saludar a los demás, dejando hasta al sobrino con el saludo en la boca.

Es un tema corriente en el siglo XVIII, señalar el hecho de casar a las niñas sin consultarlas y aún contra sus inclinaciones (cf. Moratín). Dice la tía: *En cuanto a mí, yo me hubiera preocupado muy poco de ese amor, y hubiese exigido que mi yerno tuviera un rango social antes de darle mi hija.*

Esc. 10. Contraste de tono: la tía, noble, con su cariño egoísta; Victorina, humilde, solamente preocupada por el bienestar de Vanderk. Sedaine la hace parlotear como un niño juguetero (dice, refiriéndose al reloj: *muéstremelo otra vez ¡ah!, ¡qué bonito! ¡diamantes! ¡toca la hora! Son las once y siete, ocho, nueve, diez minutos ¡las once y diez!* De paso, se nos precisa el momento de la acción). Sin embargo siente celos de mujer: *no acompaña a su querida tía*; y con astucia femenina (*mañana a la misma hora... ¿quiere que le diga lo que Ud. hará mañana?*) enumera en tono risueño las probables actividades del joven, sondeándole atentamente sobre sus intenciones futuras.

La escena finaliza, y continúa en la once el reflexivo monólogo de Victorina con motivo de la entrega del reloj, a ella, como símbolo

de vida o supervivencia, encomendada a la fuerza mágico-poética del cariño a la muchacha; el *leitmotiv* afectivo está en la repetición, hasta en la escena casi del final (V, 12): *¡qu'à moi!, ¡qu'à moi!* (sólo a mí, a mí, con vida, debes devolverlo), creando un clima casi patético.

Esc. 14. Hábil fin de acto, con suspenso motivado por el encargo que Antonio recibirá; escenario vacío (todos se han retirado a sus habitaciones), y significado caracterológico-social. Antonio, el de condición más humilde, cuida la seguridad de la casa, de hecho, al cerrar puertas, etc., en sentido figurado al ser encargado de algo que, adivinamos, se relaciona con la protección del hijo de familia.

ACTO III, *esc.* 1 y 2. Todo es juego escénico, guiado por indicaciones didascálicas, y el diálogo: *¡Anda, abre los postigos! Y bueno, ¡las llaves! He buscado en todas partes, sobre la ventana, detrás de la puerta, etc.* Estilo sugestivo, en su parquedad, tanto de movimiento escénico como de contenido emocional: *todo el mundo duerme; sin embargo hay luz —¿Dónde?— En el tercer piso. —¿En el tercero?— Ah, bueno; es en la habitación de la señorita Victorina; es su lámpara.* (Diálogo entre el joven Vanderk y su sirviente).

Esc. 6 y 7. Una termina, la otra comienza con los mismos términos: *No tengo llaves.* Se inicia un breve diálogo, durante el cual el hijo, mirando a su alrededor, siente pena de tener que abandonar el ambiente familiar. Más que dejar constancia del hecho material, la localización y la repetición literal sin finalidad informativa, se cargan de sentido, como cuando uno se siente atrapado en una situación comprometida, sin ver la salida posible (que tiene escrúpulos sobre lo justificado de su reto, ya ha sido indicado).

Esc. 8. La duda se transforma en certidumbre; de este modo se plantea el verdadero problema de conciencia: *El examen de conciencia ha causado mi suplicio; debo tratar de matar a un hombre que puede estar en su derecho.* (El padre le ha hecho comprender que el otro militar no pudo haber querido insultarlo). Pero Sedaine agrega una lógica tentativa de auto-engaño: *Creo sin embargo que lo ha dicho* (lo insultante para los comerciantes), *porque yo estaba presente;* lo cual el padre desenmascara de inmediato: *Ud. desea crearlo* (sobre el sentido dramático de la escena cf. análisis II, 3).

Técnica de estructuración escénica de Sedaine; en cada caso —entrevistas, conversaciones algo extensas—, el autor intercala pequeñas escenas que, interrumpiendo la principal, la articulan y aligeran. Pero las pequeñas escenas producidas con motivaciones muy naturales, contribuyen también a crear más realismo y agregan algún otro elemento

a la situación de la escena principal. Ejemplos de esta técnica: escena principal entre padre e hijo, interrupción: el mensajero (I, 2, intercalada entre I, 1 y I, 3); escena principal entre padre e hijo, interrupción: Antonio con el mensajero (II, 5) intercalada entre (II, 4 y II, 6). Escena principal entre padre e hijo, interrupción: Antonio (III, 9-10 intercaladas entre 8 y III, 11). Efecto teatral: acción muy movida, aun cuando se desarrolla el mismo tema y hasta la exposición abstracta de ideas.

Esc. 10, y IV, 6-9. Se caracteriza mejor a Antonio. Le hemos visto leal, cumplidor, padre afectuoso, aunque muy consciente de su rango inferior y respetuoso de las diferencias de casta. Nada tiene de un Fígaro rebelde, sin embargo, es pueblo auténtico: su espontánea y tenaz reacción frente al duelo, en el cual se ve sólo el peligro del muchacho; sin interés por las cuestiones de honor, de opinión, de código social —amotinar el barrio, llamar a los vecinos en defensa del hijo de familia, y como solución por cuenta propia, asesinar al adversario—. Su única norma ética es el apego a algunas personas, su vía de actuar espontánea es la acción directa, física. Sedaine ya lo había señalado (II, 4), al mencionar Vanderk padre, en su *racconto*, que conoció a Antonio al ser atacado el barco de su protector holandés (por piratas tal vez), observando entonces la lealtad de Antonio en defensa de su patrón. Sedaine recuerda la breve observación de Antonio (II, 4 y IV, 3), cuando pide las pistolas a Vanderk para su proyectado asalto: *Ud. me vio, Ud. me vio en aquel barco, hace mucho*; nótese la estricta economía estructural de la obra, en la cual no hay un solo elemento superfluo, prescindible en el conjunto unitario de la trama dramática: es la mejor tradición estética clásica, conservada hasta por Lessing y el nuevo teatro alemán.

De la autoridad paterna de Vanderk, Antonio solamente espera que prohíba a su hijo batirse: ...*Cómo, Ud. lo ha dejado marchar?* (IV, 9), lo que marca la diferencia de nivel con el padre de familia, quien, contra lo que esperaba su propio hijo, le hace ver la obligación social y moral de realizar el duelo, una vez proyectado; y a Antonio le hace ver la misma necesidad, pero, comprendiendo la diferente mentalidad de su interlocutor, mediante el argumento de la inoportunidad de esquivar el lance concertado: *¡Arreglar el asunto! Si mi hijo... se hubiese ablandado... no habría valiente a medias, sin clase, que dejara de palparlo; necesitaría diez lances victoriosos para hacer olvidar éste.* De paso, Sedaine hace ver el tino de Vanderk padre y su ética muy cercana a la *praxis*, a la realidad tal cual es.

Antonio, leal y humilde, no es servil: Sedaine le da un lenguaje franco: *¿Que voulez-vous?* —pregunta a Vanderk—, al oírse llamar; y simplemente se niega a ejecutar sus órdenes (IV, 9), llamar al médico, etc. pues quiere realizar su propio proyecto.

Esc. 12. Quizá el único monólogo de tono retórico: Vanderk, después de la partida del joven, declama contra el abuso insensato del pundonor y los prejuicios. Su aflicción sería atendible, pero el tono es abstracto; aquí habla el autor por boca del personaje. Es el único momento de *obra de tesis*.

Acto IV, *esc. 1.* Iniciación de acto, una vez a cargo de Victorina. Como la escena primera del acto siguiente, su breve monólogo de dicción incoherente es reflejo de sus sentimientos angustiados; marca la atmósfera, cada vez más tensa. Siendo ella el personaje más espontáneo y sensitivo, sus expresiones son las más aptas para graduar el clímax. Menciona, mezclados, los dos *leitmotivs* dramático-poéticos: el reloj con su *sólo a mí* votivo, y el mensajero con la cara misteriosa.

Esc. 2. Nótase el cuidadoso trabajo de estilo: Victorina, ante Vanderk padre, refiere preguntas de terceras personas, para ocultar su propia inquietud que —siente ella— sería indiscreta, audaz (*On est bien inquiet. Madame la Marquise dit...*), pero se olvida de especificar por quién preguntan los demás. Sólo dice *él*; hasta el padre pregunta de quién está hablando. Victorina no atiende una orden de Vanderk: le contesta con una pregunta referente al motivo de su preocupación. Luego queda absorta, y aquél debe repetir la orden, en forma insistente aunque suave, a lo cual Victorina, como despertándose, contesta: *voy corriendo*. El estilo de las réplicas sugiere el movimiento escénico.

Esc. 3. Otro monólogo del jefe de familia, pero éste con palabras casi sueltas, para contrarrestar el efecto convencional del parlamento dramático mediante un estilo realista, ya introducido abusivamente en la *Comédie larmoyante* de Nivelles de La Chaussée. Aquí está justificando el procedimiento por la situación crítica.

Esc. 4. Produce con la entrada de la tía y la comicidad involuntaria de su carácter, un agudo contraste con la atmósfera cargada de tensión lógica. Lleva a la práctica el programa, la mezcla realista de los tonos opuestos en el drama nuevo, causando a la vez el efecto de ironía trágica (así, hace proyectos de casamiento para el sobrino, en momentos en que éste corre un peligro mortal). Para valorar la escena, véase nuestro análisis del acto segundo, escena seis.

Esc. 9. Vale como retrato de Antonio, y de algunos rasgos del mayor de los Vanderk (cf. III, 10). Adviértase el logro estilístico de la incoherencia gramatical, pero la coherencia asociativa en una de las réplicas de Antonio: *¡Señor!, ah, ¡mi querido patrón! —un joven tan promisorio; —mi hija me lo había dicho—; y la turbación de hoy, —y la boda—, y toda esta gente; —ahora mismo voy a... ¡Las llaves del depósito!, me las iba a llevar* (entrega las llaves a Vanderk). *Ah, me voy a volver loco, ¡Dios mío!*. Refiere impresiones de fuerte acento afectivo, de instantes del drama: el casi llevarse las llaves a él confiadas remata su desesperación, porque fallar él, o faltar a sus obligaciones le resulta calamitoso.

El encargo que le da Vanderk —observar el duelo y traer la noticia de su desenlace—, quita toda posible inverosimilitud y pretensión de *golpe teatral* a la equivocación posterior de Antonio en su mensaje funesto. Le recomienda con insistencia: *Mantente lo más lejos posible... no te hagas reconocer, si es posible, de ningún modo... vendrás corriendo...*; todo perfectamente lógico en sí, y además explicación del error de apreciación de Antonio, quien, desde lejos, verá volar el sombrero del joven y caer a éste.

El motivo del anuncio previo de la muerte del hijo, mediante tres golpes en la puerta, es antiguo (las velas negras del barco, desde Teseo a Tristán e Iseo, etc.) y empleado, parece, sólo para efectos teatrales. Sin embargo, el estilo que Sedaine utiliza para formular el pedido de Vanderk (en cuanto se imagina la muerte de su hijo, se siente débil, viejo e incapaz de resistir el anuncio verbal, directo, y sus palabras toman un giro implorante), otorga al motivo tradicional nueva autenticidad humana, y además servirá para llegar al punto culminante de la tensión trágica. En efecto, los tres golpes en la puerta coinciden con el momento de la entrevista entre Vanderk y D'Esparville, y su juego de equívocos.

Esc. 11 y 12. Llegamos al final del acto, de intenso efecto por la ironía involuntaria y la yuxtaposición de palabras de la madre (*ah, amigo mío, felicítame: hace más de dos años que no me he sentido tan bien...*), y los acentos angustiosos, por ella no advertidos, en la respuesta serena en apariencia de su marido; se nos presenta aquí un desdoblamiento, casi romántico, del dolor velado por la sonrisa. Con perfecta naturalidad, el escenario queda vacío.

Acto V. En su conjunto, es de una estructura magistral en la movida densidad de sus situaciones dramáticas, todas dentro de una irreprochable verosimilitud psicológica.

Esc. 1. Victorina aparece como creando el clima. Tenemos por un lado la agitación enloquecedora de la casa, llena de visitantes en momentos de la ceremonia, en contraste con el drama, oculto a casi todos, que está culminando al mismo tiempo y del cual la muchacha sólo sabe por la ausencia del hijo de familia; sus palabras entrecortadas reflejan los tres aspectos: *Nunca ha habido tanta gente aquí, y nunca... ¿eh?, bueno, ¡que llamen! Esta ceremonia que pensaba sería tan alegre, ¡qué triste es! Pero Él, ¡no estar en la boda de su hermana!...*

Esc. 3 y 4. Monólogo de D'Esparville, esperando incómodo a otro más de tantos comerciantes como ha visitado. En esta escena y las siguientes, Sedaine hace una acabada caracterización del personaje. Impaciente, por la costumbre de mandar y ser servido, del noble tradicional. Emplea frases cortas, con numerosas repeticiones, lo cual denota un espíritu de escasa formación, de corto aliento, quizá esto último debido a la edad. Parece aturdido, inadaptado a la realidad actual. Siente, sordamente tal vez, su torpeza: *Eso ocurre adrede; sí, eso me ocurre adrede. Todas esas cosas sólo me ocurren a mí.* Son exclamaciones de un temperamento inestable, que maldice de los hijos en general, manifestando el deseo de eludir responsabilidades (*¡qué la peste sea de los hijos! Ya no quiero saber nada de nada. Me voy a retirar a mi provincia... pero, hijo mío, sal de mi vista*). Luego se evidencia su incapacidad de amoldarse al mundo actual; es fácil presa de usureros, porque no entiende de términos comerciales y a menudo los confunde: *Sé que hay derechos —hace falta la cuarta parte, ¿hace falta...? Necesito dinero— ¡Retenga el descuento, el a cuenta, el...!*

Todo esto es como un signo de la aristocracia, todavía con cierta despreocupación de buen tono por el dinero, pero fuera de época ya, arcaica e insegura por tanto de sí misma, con la estampa del vencido de mañana. Hay en cada elemento estilístico una pintura de carácter psicosocial. Es notable el contraste con la calma y el dominio en el modo de expresión de Vanderk, el burgués y comerciante; no obstante, ante el desamparo del viejo noble (*yo no entiendo nada de todo esto; tienen unos usos, unas usanzas, unos términos...*), Sedaine tiene el buen gusto de no obligar a Vanderk a hacer un papel de teatral generosidad. Así, él examina la letra de cambio y sólo al ver que el lugar de emisión le conviene, la hace pagar. Por el estilo, el autor evita los fáciles recursos del melodrama que nace en la misma época, como aplaudida derivación popular del drama burgués.

Causa un efecto de intensa ironía trágica el complacido elogio de

D'Esparville —quien, con su conferencia quiere demostrar gratitud a Vanderk—, de la habilidad de su hijo como tirador; como su observación al oírse los tres golpes: *No es nada, están golpeando la puerta.*

La entereza moral de Vanderk, incapaz de venganza cuando D'Esparville le confirma, involuntariamente, que su hijo se batirá con el suyo, es subrayada por la expresión de agradecimiento, trágicamente irónica, del noble al recibir el oro para la fuga del probable ganador del duelo: *Ah, ¡qué hombre de honor! Señor, ¡mi sangre está a vuestro servicio!*

Esc. 6. Efecto contrastante, que por su violencia podría convertirse en gran guiñol si no fuera traído con perfecta naturalidad y lógica. Ante Vanderk, solo, desplomado en un sillón, aparecen los músicos. Con extrema sobriedad, Sedaine les hace decir unas palabras modestas, a modo de explicación por su entrada (quieren guardar sus instrumentos allí). Mas Antonio los echa, con palabras rudas que corresponden a su carácter de hombre de pueblo, y a su desesperación manifiesta (sobre su *récit de Thérémène*, véase la parte C de este trabajo).

Esc. 10 y 11. Victorina, a quien ha asustado la voz del presunto difunto, es tratada con dureza mucho mayor por su padre que por Vanderk. Hay una perfecta cohesión ahora de todos los complejos motivos que confluyen (ambos padres han adivinado el cariño de la muchacha por el hijo de familia, y lo juzgan con diferente criterio (cf I, 1).

Esc. 10 y 11. Aparición de ambos contrincantes juntos y reconciliados, cuando el desenlace trágico parecía seguro. Pero el reproche de Anouilh, en *Antígona*, contra el drama y el elogio de la tragedia (*en la Tragedia, uno está tranquilo, seguro, no hay salvación*), no se justificaría, como efectismo barato y anti-lógico, en este caso. Para Sedaine, la lógica, la necesidad intrínseca, la superación de lo absurdo y de lo fortuito está en el triunfo de la razón sobre lo anti-racional de los prejuicios, de las cegueras del pundonor. El lance se resuelve, no en una muerte sino en explicación y conciliación gracias a la victoria de la ética racional-sentimental sobre la vana obstinación, y sobre el orgullo de rehusarse admitir el propio error. Y tal victoria es lógica, en vista de la evolución psicológica del joven Vanderk (véase la fundamentación expresada en II, 4-6, y III, 8-11).

Esc. 12. El retrato de D'Esparville hijo está apenas esbozado. Por su deseo de atribuir a su ex adversario todo el mérito de la reconciliación, en su relato (que con tal motivo deja de ser una mera

referencia abstracta a sucesos que la unidad de lugar impidió ver) lo intuimos generoso y en este sentido, heredero del rasgo más positivo de su padre, es decir de su casta. Y, siendo joven, parece más accesible a la voz de la razón y la tolerancia, y a la superación de los prejuicios sociales de la generación vieja (la tía, D'Esparville padre, la señora de Vanderk); el gesto de besar la mano del mayor de los Vanderk, en quien solamente puede ver a un burgués y comerciante, permite intuir en él su capacidad para una ética racional-sentimental (confianza optimista, confirmada por la renuncia voluntaria a los privilegios por parte de la nobleza, principio de la Revolución).

El personaje más desdibujado es el yerno. Esto se advierte en las réplicas (II, 9), corteses pero firmes, que revelan su conciencia de la dignidad de la función administrativa, burguesa, frente a las altaneras impertinencias ingenuas, de la tía: *Señor, hay en la Justicia personas que están relacionadas con lo mejor. —Y que lo son, ¡señora!*; al final, aunque presente en el grupo social formado por la señora, Sofía, él y la tía, el yerno no habla; su posición en la familia, sentimentalmente unida, todavía no es firme. Así en la escena de la bendición (I, 10) se le ruega salir, sin más explicaciones Sofía rechaza su brazo y le indica que se lo ofrezca a su madre (I, 14). Sedaine prescribe: *Dándose cuenta el yerno de su equivocación* (de conducta protocolar). ¿Habría querido el autor, marcar un dejo de diferencia, aunque sólo sea en los modales, entre el burgués nato y por lo menos las mujeres de esta familia, de fondo noble? En lo poco que dice Sofía, parece asemejarse más a su madre que a su padre. Riñe, aun cuando menos que su madre, a Victorina (cf. I, 12), e insiste en sus reproches, de estilo preciosista por la llegada tardía de su hermano: *Que él guarde el reloj que le entrega, como un reproche eterno por haberse hecho esperar* —I, 12. Como estilista Sedaine es muy cuidadoso en diferenciar el habla de cada personaje, y sólo presta a Sofía tales fórmulas. Un último ejemplo de esta conciencia es la formulación sobria y densa de lo que se dicen Victorina y Vanderk hijo, cuando regresa éste. Dice Victorina: *Sólo a mí, sólo a mí... ah, ¡cruel!*. Replica Vanderk: *Qué contento estoy de volver a verte, mi querida Victorina*. (Véase el análisis del acto primero, escena primera).

Esc. 15. La aparición de Antonio con el aviso del coche, ya listo, cuando todos van a la mesa, por lo inadecuado, a pesar de su patetismo, señala una fácil desviación hacia lo cómico; mejor aún, hacia la risueña indulgencia que crea la atmósfera apropiada para fin de comedia.

La discreta moraleja, indispensable todavía en el siglo XVIII, didáctico y militante, está puesta a propósito en boca del personaje más humilde y más de pueblo, como en casi todos los comienzos y fines de acto. La biografía del mismo Sedaine hace muy comprensible tal preferencia.

RODOLFO KAISER-LENOIR

Universidad Nacional de Cuyo

WILLIAM CARLOS WILLIAMS AND THE ART OF PERCEIVING

H. E. FRANCIS

All genuinely new art holds an element of pain. It wrenches us out of the familiar, pierces with new sensations, breaks barriers and exploits the dimensions within us, and occasionally leaves the sudden terror of vacuums to be filled with truths greater than or contrary to those we knew. And often through art comes something which, without knowing it, we yearned for yet had no way of reaching. That limitation of our nature which bars completion is our tragedy. Yet now and again it is our triumph that one life undergoes long pain and infinite joy to expand our vision, to supply one more link toward either the expansion of a particular moment or the growth toward an ultimate vision. Shock, pain, then the joy of revelation, and the slow growth in human perception.

Precisely the *how* of that perception becomes increasingly both the subject and object of many key poets' preoccupations in the twentieth century. Never before in the history of poetry have so many poets been so concerned with what poetry can do. Obviously a new age demands a new way of coping with that age, a form which will capture the moment of its own conceiving. William Carlos Williams falls directly, of necessity, into that now *traditional* trap —an unending search for a language and a form to express his time, for a structure of the self, in poetry, which will at the same time link the poet with his world, its history, and with all men. The way is the poem, the task to discover what is possible through the poem and how.

No wonder then that, engaged in the task, Williams felt destroyed when Eliot's *The Waste Land* appeared in *The Dial* in 1922.

It wiped out our world as if an atom bomb had been dropped upon it and our brave sallies into the unknown were turned to dust.

To me especially it struck like a sardonic bullet. I felt at once that it had set me back twenty years, and I'm sure it did. Critically Eliot returned us to the classroom just at the moment when I felt that we were on the point of an escape to matters much closer to the essence of a new art form itself-rooted in the locality which should give it fruit. I knew at once that in certain ways I was most defeated.

Eliot had turned his back on the possibility of reviving my world. And being an accomplished craftsman, better skilled in some ways than I could ever hope to be, I had to watch him carry my world off with him, the fool, to the enemy¹.

What actually happened, it seems, was perhaps the best thing that could have happened to Williams. He was forced to re-examine and to forge, which is to say he was challenged to do for himself what Eliot had done for himself, to begin to discover who and what, as a poet, he was.

And where to begin? It is a commonplace to point out the post-Romantic and post-Darwinian need on the part of many thinking and feeling beings to restructure one's universe, a need made increasingly strong by continued advances in science and consequent retrogressions in traditional religion. Nonetheless the commonplace does not diminish the sense of agony or the concern of the seeking man. So, yes, where to begin? For where are the common human symbols? where the basic unity, national or international, of pre-accepted values? Where, then, the understood means of communication? Words there are, but who now, the poet might say, understands them in common? Somewhere there must be a re-orienting. If the technological world demands conditioning from day to day, must not poetry also demand it? Must not each member of that world still seek a communication with the others? Such an act must presume knowledge of oneself and what is *not* oneself, an act felt deeply and articulated clearly, and, to Williams, made with an objectivity which typifies the scientific and material age in which we live. Williams begins in the logical place, with what is near, outside him, and directly observed-objects.

He was thoroughly aware of all currents in poetry; he was steeped in the awareness that the symbol, with its implied levels of separate being, was a clear answer to the demand for a concrete weapon for poetry, in answer to the scientific fact, which could order the multiple

¹ WILLIAM CARLOS WILLIAMS: *The Autobiography of William Carlos Williams*, pp. 174-175.

realities of his time; he was experienced through his brief contact with the Imagists and his own expert practice of controlled imagism both as poet and as editor of *Contact*, an objectivist magazine²

By 1922 with the appearance of *Spring and All*, five volumes of verse behind him, he was writing those *notations to himself* —poems— which begin to delineate his world and therefore his self. In his now classic poem *the red wheelbarrow*, we begin to discover his method:

*so much depends
upon*

*a red wheel
barrow*

*glazed with rain
water*

*beside the white
chickens*

Objects are described objectively. They have an undeniable life of their own. Each has a self. By being placed starkly side by side, they are related. In a sense we are assaulted by the purity of the description. What, however, gives a sense of emotion to what follows is precisely the subjective relation of the one who has made the observation, a comment which is very moving in itself: *so much depends*. The dependence is a great one, and Williams tells us a good bit about his and other modern poets' problems.

As poet, Williams needs objects, things and people (*Inside the bus one sees his thoughts sitting and standing*). They are his initial matter for use in poems, but they also define him and his necessity as man and poet. They are what he is not. And he can learn what he is and what he is capable of precisely through the effect they have on him, what he makes of them, and how they may be used to accomplish his purpose of relating, through them, to other men and to the world. In one sense the poem is tragic in its implications—it defines our separateness and isolation and the personal need, through aesthetics, to overcome life's isolation and move toward union.

² In *William Carlos Williams*, p. 77, Vivienne Koch reports that although Williams said there was no objectivist poetry he gave the following definition: *Objectivism has to do with the whole poem —the structure of the poem as a metrical invention—a complete objective significance uniquely in itself above any partial image which it may contain.*

Besides, the organic effect is a forcing of the reader into relating to the poem, making him aware of the poet and his world, making him share in the creative act and startling him with the poet's perception as he too realizes it.

The poem thus sets up a series of relationships which link poet and reader through what is shared. Williams begins to demonstrate the capacity of poetry.

As he tells us in *Kora in Hell: Improvisations* in 1920, Williams saw the work of artists of previous ages as being *designed to keep up the barrier between sense and the vaporous fringe which distracts the attention from its agonized approaches to the moment* and he had the ambition of ridding himself of the *constant barrier between the reader and his consciousness of immediate contact with the world*. . . The method, as far as the poet is able, must be to let the object be seen in all its freshness, which means (for him) to destroy traditional poetic barriers and see anew. Williams himself already sees anew, and must find the language and form for that vision. His notations, such as *so much depends*, already indicate his probing. He must go further: *What I put down of value will have this value: an escape from crude symbolism, the annihilation of strained associations, complicated ritualistic forms designed to separate the work from 'reality'-such as rhyme, meter as meter and not as the essential of the work, one of its words*³.

For Williams the real world of the object must touch the senses and be transformed into the other reality which the imagination makes of it. The phrase so crucial to Williams' vision is *no ideas but in things*, a negation of any formalized system which will destroy one's identification with continued change and growth. It is not only the duty of the poet to discover the thing in itself but also his task to create for his poem the reality invented by his imagination, a reality quite apart from what he originally viewed and, in the final sense, a part of his self at that moment as the artist captures himself in the act of perceiving, a moment of joy and growth.

The extent to which he succeeds, when he does, is owing to the accuracy of his idiom and his technical control of its spoken variations, sound, speed, cadence—or measure—as it shifts rhythm to reflect the precision of the awakened perception. To what we observed in

³ VIVIENNE KOCH, *William Carlos Williams*, 45.

so much depends other poems add a quality of drama by multiplying the revelations in the action. The poems capture the living motion of the imagination being aroused. Few poems reproduce this success with more force than *By the road to the contagious hospital*:

*By the road to the contagious hospital,
under the surge of the blue
mottled clouds driven from the
northeast-cold wind. Beyond, the
waste of broad, muddy fields,
brown with dried weeds, standing and fallen,*

*patches of standing water,
the scattering of tall trees.*

*All along the road the reddish,
purplish, forked, upstanding, twiggy
stuff of bushes and small trees
with dead, brown leaves under them
leafless vines.*

*Lifeless in appearance, sluggish
dazed spring approaches.*

*They enter the new world naked,
cold, uncertain of all
save that they enter. All about them
the cold, familiar wind—.*

*Now the grass, tomorrow
the stiff curl of wild-carrot leaf.*

*One by one objects are defined—
It quickens: clarity, outline of leaf*

*But now the stark dignity of
entrance— Still, the profound change
has come upon them; rooted, they
grip down and begin to awaken.*

Three stanzas of notations —now incomplete, verbless, fleeting observations— catch what his eyes see in passing. What is seen is geared to the one thing not again mentioned in the poem after the first line —the contagious hospital— whose very presence lends life-death, human values to the landscape. As designless as the poem might at first appear, the vertical-horizontal pictures (*standing and fallen /*

standing water / tall trees / upstanding) and the wetdry images all partake of the inseparable and ironic duality of life and death.

The first three stanzas now serve as a touchstone from which the poet can move — a deceptive touchstone, a world *lifeless in appearance*. To this point, all movement is outer movement, the poet's as he moves down the road. Now the movement shifts to spring's inner action of regeneration, stated in language which parallels the natural with the human births.

Were this all, the poem would be polished but hardly unique. But this is *not* what the poem is exclusively about. Yes, it is about birth, yet more than the birth of man or of nature, it is a drama about a poem dynamically being born to the imagination. For at the same moment that *objects are defined, it quickens*. One is forced to ask: What quickens? The ambiguity of *it* is deliberately designed. Life in man and nature quickens. The poet's perception quickens. The poet's imagination, seizing perception, quickens. A poem quickens into being. And the revelation of what is happening — and how — quickens the reader. He too is caught in the poet's act of imagination as if the revelation were his own directly, and suddenly, realized one — as Williams would have it be.

The emotion, if felt, is a sharing in creation. At best, succeeding in this manner, Williams has realized the function of his individual poem — to link man and man through a given moment with a unique insight which might enable the reader to perceive relationships — perhaps for the first time, in a new way — afresh.

However, Williams is not always content to allow the drama to be performed without guidance. In later work he generally becomes more explicit, especially when he treats the problem of writing, though in no way is the drama diminished in effect or significance; in fact, his art is more refined in his ability to write a poem within a poem, to demonstrate the poet at work creating at the same time that he speaks about the *how* of creating:

A Sort of a Song
Let the snake wait under
his weed
and the writing
be of words, slow and quick, sharp
to strike, quiet to wait,
sleepless.
—through metaphor to reconcile
the people and the stones.

*Compose. (No ideas
but in things) Invent!
Saxifrage is my flower that splits
the rocks.*

Talking to himself, as in *so much depends*, in this parallel the poet endows the word with all the snake's potentiality. It is this latent power which must be realized in order to *reconcile the people and the stones*. With this purpose he can command himself to *compose*, remembering his principle (*no ideas but in things*), immediately discerning that the challenge is to his imagination to produce the metaphor which will contain and release that potentiality: *Invent!* The imagination responds as Williams terminates the poem by the action of creating a metaphor which is in itself a poem. The imagination, through metaphor, has embodied the idea to *reconcile / the people and the stones*; it has discerned the idea in the thing and elevated it to its own reality, complete in itself as a poem and completing the poem about how to make a poem which will function between poet and reader: *Saxifrage is my flower that splits the rocks*.

The flower is one of the central metaphors in the art of William Carlos Williams, and though he refuses to formalize a system, the extension of the flower image indicates something of the personal, social and metaphysical extension of Williams' world as he tries to encompass that world whole in his longer poems and in his attempted epic poem, *Paterson*, in his later years.

II

The collected poems of Williams would be enough to give us a unique world, a consistent volley of revelations which might orient us to insistent variety, freshness, vitality and a sense of newness. But in the earliest seeds of that poetry, the metaphor was growing in dimension, incorporating relationships on a much larger scale than the quick bursting insights of the shorter poems indicated. Indeed, as Williams preoccupations grew, his poems grew longer; he was perfecting both the spoken rhythms of his age and the *measure* of his *variable foot*, a triadic line which he made exclusively his, and within this invented form the metaphor which extended his relationships. Eventually it blossomed in such long poems as *Asphodel, That Greeny Flower* and in his mystic search for total union in his epic poem, *Paterson*.

Williams is famous for having written more beautiful poems about flowers than any poet writing in English. The flower, a key metaphor, suggests the amplitude of his vision and his ability to wrestle with and control the dimensions of multiple reality the poet must confront in the twentieth century.

From the beginning he had a predilection for yellow, with all its consonant suggestions: birth, innocence, purity, the child, his world, the evidence of the cycle of human and natural birth in spring, the seasonal continuity and therefore perpetuity and a consequent moral regeneration:

this crooked flower
which only to look upon
all men
are cured. (The Yellow Flower)

Often the flower represents in both its regenerative motion and its product a description parallel to sexual penetration, Williams' own view of the world and of his mind and poetry inseparably bound to each moment's active gestation; consequently an intense sexual symbolism runs through much of his poetry.

No surprise is it then that he sees the flower in the form of woman, often his wife, Flossie, and, like any part of the natural cycle, she becomes the container of the future. So, too, the flower embodies growth, change and the idea of eternal beauty beyond death. The flower's action, opening to receive a proboscis, unites it with something outside itself. And the act of love reflects the higher union that moves particular growth and all living things.

As a particular, the flower, like the person Williams sometimes sees in it, contains its history, its total past. At the same time it is the particularization of all the past implicit in the species and a summation of all that has gone before. It is the end-product of all floral history and contains its implicit future. Since its major characteristic, like our own, is a constant capacity for change, its world is an ever-present *now*.

Life as constant change indicates a triumph over man's defining of dimensions in time and space through the persistency of a force which lives beyond the particular. That force is a probing moral force which Williams finds, of course, in himself, progenitive from his own imagination and faith and endowed upon the world he looks out upon. The life of the flower is given the meaning which his imagination places

there. With that force Williams —through observation, thought and memory— projects the whole man into a unified vision of the universe.

The greatest (it seems to me) and longest of Williams' flower poems beautifully weaves his method of extended perception. *Asphodel, That Greeny Flower* multiplies the particular insights of the short poems and fuses them into a mastery of the range and complexity of one man's life as a microcosm of twentieth-century man's life made whole in the vision within Williams' technique.

By choosing a real and mythological flower, the asphodel, the poet elevates and expands known reality into the unlimited world of the imagination as it informs the known world. Looking at the flower, he is plunged into a multiple journey — through earth and hell, present and (both personal and historical) past, dream and actuality, actuality and imaginative reality. The poem creates a world of the self, a link with woman, all men, and the universe at large.

At once his senses appeal to his imagination, and Williams fuses two realities in a journey which is a descent and then an ascent. For imagination creates for the odorless asphodel an odor which transports him through memory into an associational recreation of Williams' search for wholeness as doctor, husband, poet, and man.

*An odor
springs from it!
A sweetest odor!
Honeysuckle! And now
there comes the buzzing of a bee!
and a whole flood
of sister memories!*

The flower is Flossie —girl, woman, wife— and physical and spiritual love. The green-yellow world is also the world of light for it is the sparking point of the imagination, the beginning and the end, like its own cycle, of both life and the act of the imagination which has set the poet's mind in motion.

The journey recreates, but now anew for it has meaning, the elements of his intimate, public and imaginative life, all bound by the imaginative act. The moral unity is achieved as the imagination perceives the light which transforms the object it acts upon. The whole poem becomes a complex weaving resulting in a mystic union whose meaning is made transcendent to all its parts as love, light and the imagination fuse.

His penetration of his life and his union of elements is parallel to both the latent religious and sexual unions implicit at the altar with his wife, recalled in memory and heightened in imagination (in some of the loveliest lines in English love poetry), exactly as his imagination has penetrated all the facets of his poetic art:

At the altar
so intense was I
before my vows,
so moved by your presence
a girl so pale
and ready to faint
that I pitied
and wanted to protect you.
As I think of it now,
after a lifetime,
it is as if
a sweet-scented flower
were poised
and for me did open.
Asphodel
has no odor
save to the imagination
but it too
celebrates the light.
It is late
but an odor
as from our wedding
has revived for me
and begun again to penetrate
into the crevices
of my world.

Now finished, the poem becomes an imaginative flower reflecting all the dimensions of his symbol.

The structure of the poem shows the mastery Williams finally acquired, not only in its cyclical action, a return to the flower-woman with which he began, nor in the return of the imagination to the odorless flower endowed with a moral odor, but in the as-near-perfected method of his *versos sueltos* (as he called them) as he could create. Ironically and instinctively he was working toward a triadic unity in his search for wholeness. Intentional or not, the three-structure gives a feeling of religious and metaphysical totality to his technical accom-

plishment in thorough accord with the unity of love, light and imagination which the *measure* of his verse represents.

The complexity of Williams' working and discovering, from the expansion of the particular, is only suggested in this paper. From his early work, Williams' decision to take the typically American and probe only in depth (with the consequence of extending) is evident:

*...I believe all art begins in the local and must begin there since only then will the senses find their material. Our own language is the beginning of that which makes and will continue to make an American poet distinctive*⁴.

His loyalty to that method makes Williams' achievement more significant than that of the majority of American poets of this century. He realized that whatever vastness could be given through poetry, however it might cope with the layers of our twentieth-century life, his method of working with the *local* —as opposed to Eliot's, for example— was concentration, not dispersion. His manuscripts, his rewriting of finished poems into new and more controlled poems, show how carefully he worked over forty years to master depth and range. His individual poems, and especially his flower poems, show not only his art of perceiving but a collective motion toward deeper and more refined penetration. By the time he was ready to write *Paterson*, he was most firm in his intention:

*To make a start,
out of particulars
and make them general, rolling
up the sum, by defective means—*

To create a myth —the plague of modern poets— and give man a transcendent feeling of belonging and unity, he knew that, with his gift for perception, he could only do it by exploring one place in all its dimensions, and so produce something representative of American life and modern man.

H. E. FRANCIS

Emory University (Atlanta, Georgia).

⁴ VIVIENNE KOCH, *William Carlos Williams*, 89.

CARLOS EMILIO GADDA

MARÍA ELENA CHIAPASCO

Carlos Emilio Gadda es uno de los escritores modernos más complejos y difíciles de caracterizar debido a los múltiples y contradictorios aspectos que ofrece su obra literaria. Él mismo, comentando uno de sus libros (*Quel pasticciaccio...*) compadece a los críticos que se aprestan a afrontar el estudio de esa obra, y más aún, *al infortunado laureado en letras a quien la crueldad del destino (o sea el profesor), le condene a escribir una tesis sobre Gadda*¹.

Conscientes de lo arduo de la tarea, pero acaso estimulados por esa misma dificultad, nos disponemos nosotros también a afrontarla con la audacia y la humildad indispensables a tal empresa.

Para fijar la figura singular de nuestro autor, procederemos a ubicarlo primero dentro de la tradición a que pertenece, para luego proceder por consecutivas aproximaciones y diferenciaciones.

Si bien es cierto que las regiones literarias no coinciden con las políticas, tienen sin embargo una razón histórica y geográfica basada en la comunidad de raza, de cultura, de tradición espiritual. Así, por ejemplo, de hace un siglo y medio a esta parte puede observarse una continuidad, una especie de familia de escritores lombardos, los que, aun teniendo cada uno figura y personalidad propias, aun siendo distintos por la diversidad del talento y de los tiempos, se reconocen por ciertos caracteres tanto íntimos como exteriores. Podría así trazarse una línea que partiendo de Manzoni, desciende directamente a Rovani, Dossi y Faldella (*Scapigliatura lombarda*), para llegar a principios de nuestro siglo a Linati y a Gadda. Entre las cualidades comunes más evidentes de esta familia de escritores se destacan la excelencia de la expresión precisa, si bien un tanto fría —grandes cuadros que

¹ "Il pasticciaccio", un ensayo de su libro *I viaggi, la morte*, Garzanti, 1958, pág. 113.

parecen querer abarcarlo todo y dar tanta o más importancia al detalle que al conjunto; la inclinación a la argucia, con visos moralizadores y humorísticos; el gusto por lo quintaesenciado y lo barroco— arte de contraste, con tendencias a lo grotesco; sensibilidad afín a la anglo sajona, característica, ésta, que por otra parte, es inherente a los escritores de la Italia septentrional (bástenos recordar a Cesarotti, Foscolo, Pindemonte, entre los románticos; y entre los modernos, a Gadda, Montale, Pavese, Calvino, Fenoglio).

El arte narrativo de Gadda, su gusto por un lenguaje rico y refinado, mezcla de términos arcaicos y preciosos, de neologismos y de voces dialectales, ha sido comparado —en coincidencia con lo observado anteriormente— con el de Carlo Dossi (1849-1910) (escritor perteneciente a la *Scapigliatura lombarda*, corriente romántico-realista), con el cual tiene Gadda cierta afinidad por su temperamento aristocrático y solitario, por su aguda sensibilidad capaz de captar las manifestaciones más huidizas de la vida psicológica. Pero en Dossi la preocupación lingüística y técnica, rara vez va más allá del experimento de laboratorio, del rebuscado ejercicio sintáctico; mientras que en Gadda estas ejercitaciones están a menudo impregnadas de una cálida y doliente humanidad.

Por eso, más afín al espíritu de Gadda puede considerarse a Giovanni Faldella (1846-1928), escritor piemontés contemporáneo a la época de la *Scapigliatura* y a los inicios del *Verismo*, en el que también es evidente la preocupación por un estilo personal moderno y sazonado de elegancias literarias, audacias populares y arcaísmos. Se observa en ambos la misma tendencia a la reflexión y al humor fantástico la misma capacidad de observación irónica y afectuosa, fresca y aguda a la vez.

El carácter fragmentario de muchos de sus escritos acercan también a Gadda a los “calígrafos” de *La Ronda*² (cultores de la página pulida, en los que se observa el prevalecer de intereses literarios en el sentido formal) y muy especialmente a Carlo Linati (n. en Como en 1878) en cuyo arte se fusionan las experiencias de la prosa lírica y las enseñanzas estilísticas de la escuela lombarda. Como Linati, Gadda narra describiendo, y como él, halla los acentos más emotivos cuando contempla enamorado su tierra lombarda y describe sus bon-

² Revista fundada en 1919 por V. Cardarelli, caracterizada por un regreso al orden después del romántico “Sturm und Drang” de *La Voce*.

dades³. Pero todo está en ambos como pasado por el filtro de un estado de ánimo literario. (Es en este sentido que debe entenderse el manzonismo de Gadda).

Si buscamos antecedentes más lejanos en el tiempo también los hallaremos dentro de la erudita corriente humanística de los *pasticheurs* del Renacimiento, de Folengo a Rabelais. Esto revela la familiaridad de Gadda con la lengua y la poesía de los clásicos, su interés por un género que anticipa los caprichos del barroco, su afán por salirse de lo convencional, su gusto por las mezclas inéditas que provocan la sorpresa y aún el escándalo del lector común. Pero la comparación sólo vale dentro del ámbito de lo formal; porque el *pastiche* lingüístico de los renacentistas tiende a lo narrativo, está en función del relato y, aun cuando apunta a la sátira, guarda, en cierto modo, su objetividad clásica. Mientras que Gadda con sus acrobacias verbales con su mezcla lingüística que, por otra parte, no se reduce sólo a los dialectos, con su carga intelectualista y culta, responde a una actitud subjetiva: es un egocéntrico que tiende a *narrarse* a sí mismo, a manifestar su resentimiento, su dolor, su anticonformismo. En él la caricatura está mezclada con la elegía, el presente con la evocación histórica, lo objetivo con lo autobiográfico.

A medida que se trata de caracterizarlo se comprueba la complejidad de este escritor que en sus relatos acoge y fusiona elementos contrarios, opuestos, que busca para expresarse lo concomitante y lo extemporáneo, lo singular y lo plurivalente, que siente la necesidad de hacerse un lenguaje propio para poderse expresar en forma total, radical, auténtica.

El estilo de Gadda ha sido comparado por muchos críticos al de James Joyce sin que ello implique una directa dependencia imitativa. Según Angelo Guglielmi⁴ la obra de Gadda se manifestaría con modos de escritura inusitados en Italia y más afines a otras literaturas basadas en un criterio más instintivo y no de carácter humanístico; estaría más relacionada con culturas de base prevalentemente técnico-científica, que no presuponen la existencia objetiva de valores y medidas humanas, frente a los cuales no hay más problema que el de representarlos

³ Ver el relato "Terra lombarda" en su libro *Gli anni* (Parenti, 1943). Es la descripción afectuosa y sabia de quien todo lo observa con precisión, con la mirada experta de quien valora lo práctico y le atribuye un significado ultra-utilitario.

⁴ ANGELO GUGLIELMI, ensayo sobre C. E. Gadda, en *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. I Contemporanei*, tomo II. Ed. Marzorati, Milano, 1963.

artísticamente o aceptarlos como norma moral, sino más bien con culturas cuya primera preocupación es la de procurarse los instrumentos para crear, o mejor aún, para fabricar los valores y junto a ellos, toda la temática de la realidad, la cual no consiste en valores objetivos, normativos, indestructibles en el tiempo, sino que se presenta con formas diversas variables según las épocas. Como Joyce, dice Guglielmi, *Gadda enajena a la realidad de su historicidad. Pero Joyce prepara sus mejunjes lingüísticos con ingredientes tomados de la historia del pueblo inglés, mezclando niveles estilísticos diferenciados por siglos de distancia. Mientras que Gadda a quien, por otra parte, este proceso no es del todo ajeno, ("Libro delle favole"), se limita más a menudo a pescar en el arco psicológico de la espiritualidad italiana, utilizando el milanés en "L'Adalgisa" y amalgamando napolitano, romano, abruces y veneto en inextricable y provocante enredo en el "Pasticciaccio".*

La diferencia está en las bolsas en que pesca cada uno de ellos: Joyce, en la de los siglos, preocupado por reconstruir una posible idea de "hombre". Gadda, en la más reducida de la sensibilidad de los individuos, preocupado no ya por captar una modalidad cualquiera de lo real, sino sólo algunos impulsos, algunos de sus mecanismos.

Según Guglielmi pues, el realismo de Gadda es un realismo creacional que tiende a suscitar la realidad y no a meditar sobre ella.

Gianfranco Contini, contrariamente a lo afirmado por Guglielmi, considera, y demuestra con numerosos e ilustres ejemplos, que el arte de Gadda es de estirpe netamente italiana y que la mezcla de poesía ilustre y poesía dialectal es originaria y constitutiva de la poesía italiana⁵. Y en su nota introductiva a *L'Adalgisa* de Gadda observa: *La enérgica manipulación lingüística que responde a una laceración moral y cognoscitiva revela en el arte de Gadda, aun con premisas y resultados muy distintos, una profunda connivencia con el Joyce de "Finnegan's Wake" y con el impresionismo alemán*⁶.

Emilio Cecchi, al comparar a Gadda con Joyce, insiste especialmente sobre la capacidad de inventiva lingüística, común a ambos escritores. Y con su acostumbrada penetración crítica observa además que ambos acusan *la misma amargura en la disposición sentimental y*

⁵ GIANFRANCO CONTINI, nota de introducción a *La cognizione del dolore*, de C. E. GADDA. (Einaudi, Torino, 1963).

⁶ GIANFRANCO CONTINI, nota de introducción a *L'Adalgisa*, de C. E. GADDA. (Einaudi, Torino, 1963).

la misma violencia en la actitud intelectual. Gadda, concluye Cecchi, es un Joyce con una fuerte base de preparación en las ciencias físicas y mecánicas⁷.

Esta observación de Cecchi nos lleva a recordar que Gadda no es sólo un escritor sino también un ingeniero enamorado de su profesión. Y esto puede explicar su gusto por lo exacto, su interés por la economía y la técnica aun dentro de la obra de arte.

Robert Kanters en cambio⁸ considera aún más evidente la parentela literaria entre Gadda y Raymond Queneau. Kanters llega hasta establecer relaciones entre Gadda y Montesquieu, considerando al *Pasticciaccio* como una especie de "nuevas" *Consideraciones sobre las causas de la grandeza y de la decadencia de los Romanos*, y lo compara también con *Los misterios de Roma* de Eugenio Sué.

Todo esto revela la importancia alcanzada por la obra de Gadda y el interés suscitado por este autor en el plano internacional.

Pero las sucesivas concordancias y diferencias arriba anotadas, si bien tienden a ubicar a nuestro autor y ensayan un principio de caracterización, también nos advierten de los límites y peligros de tales comparaciones y revelan lo singular de este autor el cual, en última instancia, sólo se parece a sí mismo.

Por eso, para comprender a Gadda *desde dentro*, nada mejor que escucharlo directamente recurriendo a su libro *I viaggi, la morte* cuya primera parte contiene una serie de ensayos dedicados a exponer sus puntos de vista sobre problemas de técnica y de poesía, de lenguaje y de inspiración.

Pero debe procederse con cautela, no tomar al pie de la letra ciertas declaraciones, saber leer atentamente entre líneas y tomar la pretendida sinceridad de Gadda como una muestra más de su endiablado carácter de cándido-pillo, de ingenuo-avieso.

Gadda se proclama a sí mismo como *un pobre, un herido perdido en la marejada de los acontecimientos*, ligado al fluir del tiempo. En el proceso creador, él dice sentirse como un elemento pasivo: no es él quien obra sobre las cosas, sino las cosas las que ejercitan su influencia sobre él. Y señala la falsedad que encierra el concepto del *yo representador-creador*. La fe segura del profeta, del iluminado, no

⁷ EMILIO CECCHI, *Libri nuovi e usati*. (Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1958).

⁸ ROBERT KANTERS: "Qu'est-ce que du pastis a l'italienne?" (*Le Figaro Littéraire*, París, 20-4-1963.).

es para él; su alma está colmada de incertidumbre, de angustia, y debe soportar las condiciones que las cosas le imponen. Él siente ser tan sólo el intérprete que responde *a su manera a las cosas que lo solicitan*. No hay por lo tanto superioridad alguna del *yo* sobre la *cosa*. El peligro para el artista, según lo expresa Gadda, está en el hecho de que las cosas (las circunstancias, el ambiente) lo obliguen a dar juicios convencionales, a pronunciar frases rituales, a mentir (aun involuntariamente). De ahí la enorme dificultad de sustraerse al imperio que sobre él ejercen las cosas, ya que éstas, aisladas sólo en apariencia, forman parte en realidad de una totalidad de eventos, de circunstancias. *Cuando el escritor está en circunstancias elementales*, dice Gadda, *su espíritu puede manifestarse como elemental pureza, entregarse a un signo virgen*. Pero en circunstancias corruptas, falsas, está obligado a volverse violento para reaccionar ante la estulticia de los *ideogramas reglamentarios*. No puede aceptarlos serenamente. La angustia se apodera de él, le impone no ceder, rebelarse con *su signo*, el *duro signo* de su medida ⁹.

Quiere decir que su arte, su poética, nacerían de una necesidad ética: volver a ser puro, aborrecer la mentira, la comodidad, el conformismo. Dar a las palabras una fuerza nueva, destruir la cáscara vacía de las frases hechas, ensayar otras combinaciones que adhieran realmente a su sentimiento, dejar que cada circunstancia determine una forma de expresión adecuada.

TÉCNICA Y LITERATURA

Es por eso que Gadda repudia el inútil palabrerío de esos escritores que sin conocer la dura disciplina del trabajo real, fabrican y exaltan héroes (obreros, técnicos, ingenieros) de utilería, cantando al futuro y a las máquinas relucientes con fácil y falso optimismo. También en el cinematógrafo Gadda prefiere el film documental que breve y seriamente presenta un trozo de realidad vivida a los filmes edificantes sobre el trabajo y el progreso industrial que presentan laboratorios atestados de retortas, de alambiques, de un absurdo instrumental, con hombres que escrutan y manejan todo ese arsenal frunciendo el entrecejo y haciendo gestos de *simios tropicales*; cuando es bien sabido que ni el ingeniero, ni el químico, ni el obrero mientras trabajan nunca podrían permitirse tales gestos y actitudes. *Estas películas*, dice Gadda,

⁹ *I viaggi, la morte* ("Come lavoro", págs. 2-19).

son un reflejo de la imbecilidad maquinística de gente que jamás ha trabajado.

¡Y qué amor siente Gadda por el trabajo! ¡Qué respeto por el trabajador eficiente y experimentado! Gracias a este amor el mundo de la técnica se convierte para él en mundo poético. Alaba el trabajo inteligente del jefe de taller, del mecánico que cuida de su instrumental con la misma competencia, con el mismo afecto *con que el ama de leche amamanta al niño*; significativa comparación que nos da la idea de una experiencia adquirida y asimilada al punto de haberse convertido casi en una facultad biológica. Es un mundo que se nutre de realidades, de austeridad: aquí las teorías y las bellas frases suenan a hueco.

Gadda asocia naturalmente este mundo de la técnica al oficio del escritor el cual ha de ser ante todo *buen artesano*. El poeta podrá volar tanto más alto cuanto mejores sean los instrumentos que se ha fabricado. Pero no puede olvidar que esos instrumentos proceden del patrimonio común, de una común adopción del lenguaje y que, por lo tanto, deben referirse a un común trabajo colectivo, históricamente plasmado y atesorado como valor idiomático.

Gadda insiste sobre estos conceptos de *trabajo colectivo* y de *desarrollo histórico* en el cual aquél se manifiesta: con esto significa que el escritor tiene ante sí realidades históricas, exteriores, así como el cavador en una cantera tiene que remover masas de granito. El escritor remueve a su vez y coordina las realidades que le son dadas, las recrea, o mejor aún les confiere ese super significado que es su modo de expresarse.

Existen ciertas experiencias o realidades externas que el escritor acepta necesariamente en la práctica, sin preocuparse de recrearlas. Así como el albañil acepta el ladrillo que ya ha sido fabricado y cocido por otros, y se aprésta a dar forma a *su* muro. Uno de los aspectos de estas realidades externas es la *fantasmagórica serie de las anotaciones técnicas*, entendiendo la palabra *técnicas* no en sentido literario, sino en su sentido propio, relativo a las artes y oficios. Es infinito el número de figuras expresivas que las distintas técnicas aportan al taller de *ese pobre diablo del escritor*. Gadda examina luego la contribución de las distintas técnicas a la literatura y los distintos aspectos de su pensamiento pueden resumirse así:

1º La elaboración del material expresivo se cumple en los distintos ambientes técnicos (talleres, ejército, marinería, artes y oficios, comercio, boletines oficiales, ciencias, moda, bajos fondos, medicina,

clínicas y manicomios, bolsa de comercio, negocios, periodismo, policía, administración, derecho, agricultura, confecciones, estafas), con un aporte que constituye la suma de todas las fuerzas de los individuos, que operan en un ambiente determinado: esta elaboración resulta por eso intensísima, dada la cantidad de esfuerzos convergentes en un punto.

2º La elaboración del material expresivo se lleva a cabo en cada ambiente de modo que se logre una tal sociedad expresiva, extendida a todo el ambiente e impuesta por necesidades prácticas a los ambientes externos. Las palabras técnicas *atracar*, *hipoteca*, *rotor* son términos aceptados por todos.

Se desprende que los resultados de esta elaboración son signos o símbolos recibidos, a más de ser transmitidos, en el modo más amplio. Son libros de tirada universal.

3º La elaboración expresiva, en el ámbito propio de una técnica determinada, muerde *in corpore veritatis* es decir que trabaja sobre los hechos, sobre los actos, sobre las cosas, sobre las relaciones, en una palabra, sobre la experiencia, todo lo cual es viva e inmediatamente propuesto a los ojos y al cerebro de todos y se agrupa en conocimientos firmes, organizados en una inteligencia, en una habilidad, en una maestría, o por lo menos en una práctica, en un hábito: a lo cual por cierto no llegaría un reelaborador lejano. Con el apoyo de toda circunspección crítica por parte de cada uno y de la necesidad de la misma: dando preferencia a los esfuerzos eurísticos hacia lo nuevo, lo más exacto, lo más propio, lo más rápido, lo más conveniente.

4º Los operadores y elaboradores del material estético, en la exclusividad de los ambientes individuales, constituyen todos ellos de algún modo, como las hojas respirantes de un gran árbol, las fibras innumerables de la colectividad: agricultores, abogados, operarios, curas, ingenieros, ladrones, mujeres de mala vida, maestros, noctámbulos, monjas, profesionales de la bancarrota, marineros, madres, ex amantes, marquesas, políticastros, viejos adinerados, adivinas, enfermos, notarios, soldados. Todos, todos; cada uno con su aporte: y cada uno en su ámbito y en su expresión potente, por estar, sin lugar a dudas, interesado, por estar vinculado a un dato práctico, concreto; del mismo modo que es cierta y tajante la injuria en la riña, o la orden en la batalla, donde son ciertas y definitivas la ira y las partes, o el peligro y la voluntad.

El que reelabora desde lejos a menudo ignora las resonancias, o sea las vibraciones profundas que cada anotación arrastra consigo, y

llega a parecer arbitrario, descolorido, agnóstico, genérico, distraído, inútil. Su carrera y su paso divergen hacia otros intereses.

5º Toda elaboración es historia, e historia —vaya una novedad— es el lenguaje. El cual es acopio de una cultura, de una tradición expresiva ligada a hechos innumerables. Aun queriendo observar cómo se concreta y se extiende esta elaboración en el tiempo, notamos cuán rápida y directamente procede la especialización de las técnicas individuales en comparación con el confucionismo en que incurren los inciertos y los genéricos: donde cada hecho estético se mueve con torpeza y lentitud, procediendo por desvíos y retornos, o entre amplios intervalos de anestesia y de no expresión. Así, al tener ante nosotros lugares y aldeas, nuestro paso por sí mismo se vuelve ágil y anda: pero si tuviéramos que dibujar de memoria la topografía del terreno, este dibujo sería mísera y pobre cosa, y sería sobre todo, un error.

Es por eso que a menudo el modo de escribir de un notario, de un abogado, de un técnico, de un contador, es más eficaz que el de ciertos escritores. Cada uno se maneja en un campo en forma segura y directa y, lo que es más, *de acuerdo con una idea*: y consigue expresar esa idea claramente. No es el vagar profundo, verboso, amorfo, informe del pseudo-escritor.

Tal es el pensamiento de Gadda en cuanto al modo de expresión y notamos una singular coincidencia con el pensamiento de Verga (máximo representante del verismo italiano) el cual al leer el diario de a bordo de un capitán de navío —informe escueto, breve, de las peripecias de su velero, narración sin el mínimo atisbo literario— halló en esa forma concisa, esencial, la solución a su propio problema expresivo.

Resumiendo pues: Conocimiento técnico, preciso, seguro, vivido de la materia a tratar —hombres, cosas, circunstancias, paisaje—. Presencia indispensable de un interés práctico, de una urgencia real que condicione el modo de expresión. La angustia, la necesidad, el afán de lucro, aguzan milagrosamente el ingenio e impulsan aún a los más legos a dar un tono cálido y persuasivo a sus argumentos, a forjarse una prosa potente y expresiva.

Para corroborar sus teorías Gadda alude a una carta comercial que el azar puso en sus manos. Se trata de una carta escrita por el jefe de expedición de una firma de Génova, que Gadda considera como un verdadero modelo, como un *exemplum* para coleccionar y ser incluido en su *futuro tratado de retórica*. El trozo merece ser tradu-

cido entero porque, a más del interés que Gadda asigna a la carta como documento revelador de todos los recursos psicológicos y diplomáticos a que apela el autor de la misma, urgido por el temor de ver menoscabado su prestigio y sus ganancias, tiene para nosotros el interés mayor de ofrecernos un modelo magistral de la prosa de Gadda quien, llevado por el entusiasmo y por una finísima ironía, despliega su propia formidable capacidad dialéctica para destacar las mínimas esfumaturas, para exaltar con verdadero ímpetu lírico la capacidad del jefe en cuestión; y para afirmar en última instancia que *es siempre un motivo técnico* el que constituye el núcleo de todo un proceso expresivo. Y es precisamente de ese núcleo originario, exclusivamente técnico, manifiestamente interesado, de donde partirá luego el *desinterés* y el lento proceso estético.

Escuchemos pues la palabra de Gadda:

“La carta traía noticias y registro de acontecimientos complicadísimos relativos a tres cajones, ochenta y ocho válvulas, de las cuales cuarenta de viejo modelo y cuarenta y ocho de modelo intermedio, no muy nuevas pero tampoco muy viejas; un olvidado embarque de uno de los tres cajones disfrazado de providencial recuperación mediante una especiosa vestidura de razones encontradas al azar: un barco fuera de horario de la Royal Mail que llegaba como llovido del cielo y ofrecía sus buenos servicios por un exiguo número adicional de esterlinas; una furiosa tempestad en el estrecho de Gibraltar que estaba maltratando el primer vapor, el “Semirámide”; una estiba inundada, unas pólizas de seguro; permisos de importación de la Representación Comercial Soviética; avisos de expedición por cuadruplicado; nuevas válvulas de novísimo modelo maduradas en el ínterin, por mérito y, a la vez, por culpa de los remitentes; nuevas angustias transformadas en acusaciones a terceros por el cajón olvidado pero recuperado y por los otros enviados pero averiados, asegurados pero desaparecidos. Y luego la documentada puntualidad del jefe de expedición y los saludos más distinguidos; pero no más melos que de costumbre, oh no.

De todo este Ramayana de cajas y de válvulas, de este inextricable enredo aduanero-portuario-ferroviario-meteorológico de aseguración, con pólizas, avisos, huracanes, liras-oro, agentes de seguros, funcionarios soviéticos, rayos y centellas sobre Gibraltar, en donde florecía finalmente el lirio de la más matutina inocencia, no sé cómo habrían salido de apuros ciertos escritores.

Aquel genovés en cambio, con la carabela de su prosa ligera pero sólida, insinuante pero irreprochable, navegó bajo los cúmulos de las más negras tempestades, por el archipiélago de los

cajones y de las válvulas y por los meandros de su inocencia y de las culpas ajenas, curtido por tal soltura y por tan descarada serenidad que me dejó perplejo en verdad, estupefacto y admirado”¹⁰.

Estupefactos y admirados quedamos nosotros también ante la página de Gadda, feliz y pintoresco despliegue de versatilidad, tendiente a demostrar que a la obra literaria deben afluir de todas las zonas de la vida práctica, los vivaces aportes que la alimentan. Es decir que el arte se nutre de realidades vitales y no de abstracciones. Y que esas realidades podrán ser transformadas por el artista pero nunca deformadas.

Su profesión de ingeniero, como ya lo observamos, puede explicar su gusto por lo exacto, su interés por la economía y la técnica aun dentro de la obra de arte. Gadda se muestra curioso de lo real y al mismo tiempo escritor dolorosamente presente a sí mismo, personal y lírico. Los dos momentos del escritor, realidad y poesía, técnica y arte, suelen darse simultáneamente en un mismo pensamiento, en una sola expresión, se entrecruzan y a menudo se intercambian la palabra y el modo: cuando el técnico está en primer plano, el artista toma su revancha sugiriéndole, casi como en contraste con la materia, estructuras más literarias, alusiones más cultas, palabras más poéticas. Cuando es el poeta o el escritor el que habla, el técnico interviene y le impone cifras o abreviaturas drásticas. La competencia que tiene Gadda como ingeniero en destacar el aspecto técnico, se refleja en su arte y se vuelve problema estético: el de la posibilidad de valerse de las distintas técnicas para proveerse a través de ellas de instrumentos expresivos. O sea, como ya lo hemos venido observando, el motivo técnico como base de todo un proceso estético.

Es evidente la importancia de un escritor como Gadda en este momento en que los valores de la técnica condicionan la vida de los grandes centros industriales. En Gadda puede verse la fuente que alimenta, con gran riqueza y variedad de derivaciones, un aspecto interesante de la narrativa italiana moderna.

LENGUA LITERARIA Y LENGUA COMÚN

Las manifestaciones que hace Gadda respecto del problema de la lengua están en perfecta coincidencia con sus aseveraciones anteriores.

¹⁰ Del ensayo “Belle lettere e contributi delle tecniche”, en su libro *I viaggi, la morte*, pág. 85.

Es decir que también en este caso el proceso debe responder a una vivencia, debe cumplirse *desde dentro*. El escritor no sacará un gran provecho normativo de un estudio extrínseco de los problemas idiomáticos, pues las facultades artísticas son más bien instintivas y *los medios y procesos suelen ser recónditos y espontáneos antes que racionales y dialécticos*. Una feliz expresión se logra más fácilmente por los misteriosos caminos de una síntesis inconsciente que por deliberado estudio gramatical o lexicológico. Gadda no aprueba el uso exclusivo de la lengua común, hablada por el pueblo, como garantía de naturalidad. Considera que una nación no puede reducirse al brío pintoresco del habla popular por muy espontánea, rica y agraciada que ésta sea. Y considera superstición romántica el creer que la lengua nazca o deba nacer sólo del pueblo. Toda limitación es empobrecimiento. La lengua es espejo total del ser y del pensamiento, nace de una combinación de fuerzas intelectivas o espontáneas, racionales o instintivas que emanan de la vida universal de toda la sociedad y de los intereses generales y a veces urgentes y angustiosos de la sociedad. *Puede ser que el chiquillo del arrabal tenga la respuesta más pronta en la punta de la lengua. No por eso debemos taparle la boca al filósofo*. Es más fácil observar un descenso de la lengua culta al uso común que el proceso inverso.

Es esta posición o, más bien, es este modo de sentir intensamente el problema, que le hace decir a Gadda:

“Las palabras quiero atesorarlas todas, por manía de posesión y por codicia: quiero los dobles y también los triletes; y todos los sinónimos empleados en sus variadas acepciones y matices, de uso corriente o de uso rarísimo. Para una lengua no existe lo excesivo ni lo vano. Las variaciones lexicales y las variantes prosódicas me sirven para redondear a gusto la cláusula, así como al postillón o al cochero le resultan cómodos los muchos bultos grandes y pequeños, y las valijas de distinto formato para rellenar el espacio y colmar los huecos en el portaequipajes. Y nuestra lengua se presta maravillosamente a este juego: la palabra se puede estirar y contraer a gusto, transformar por metástasis como un chicle entre los dientes.”

Gadda pasa luego a considerar algunas cuestiones laterales que nos limitamos a enunciar, como prueba de la importancia que le merece este problema a cuyo estudio se ha abocado:

Primero: Vida histórica del vocablo y del modo expresivo. Imposibilidad de abstraer la lengua hablada y escrita de su ambiente histórico.

Segundo: Los dialectos. El derecho que tienen algunos modos expresivos más ricos o más vigorosos de esos mismos dialectos a ser admitidos en el elenco de sus *mayores*.

Tercero: La lengua escrita da tiempo y oportunidad (como lo nota reiteradamente Devoto) para cuidar de la arquitectura y el cincelado; no así las cuatro frases sueltas pronunciadas cuando el tren está por salir.

Cuarto: El uso especioso que se hace a veces de la lengua y la sintaxis en poesía, la acepción *espástica* de la palabra sugerida por Horacio en su arte poético y algo practicada por todas las escuelas hasta nuestros días.

Quinto: La diversa condición cultural, la índole y disposición de los individuos, trae consigo distintas gradaciones de color, tonos específicos, tonos preferenciales en la selección instintiva del vocablo, en la práctica del lenguaje.

(Con respecto a las observaciones de un crítico¹¹, que destacó en algunos pasajes de la prosa de Gadda la tendencia a la deformación de la palabra y de la frase considerándola como símbolo y reflejo de una deformación anímica, Gadda no niega la verdad del aserto pero protesta por la etiqueta que le ha valido tal declaración mediante la cual queda definitivamente fichado y encasillado como escritor macarrónico y barroco. Pero sólo la limitación lo ofende, el afán catalogador y restrictivo. Declara, en cambio, que los epítetos le sientan a las mil maravillas y parte de ahí para cantar el elogio de la macarronea y exaltar el ímpetu y la exuberancia vital de ese género.

“La hierba macarrónica está fuertemente enraizada, en las causas del pensamiento y de la expresión y todos se sirven de ella en el ímpetu de la polémica, de la irrisión, de la burla; y muchas veces también en el simple juicio corriente. Se acompaña a la imagen en el momento de nacer, de transformarse en palabra. Vive y prospera en el humor, en la índole, en las costumbres de todos: en el acto de concebir y de definir el concepto. Se emplea como defensa y como ofensa, por juego, por broma, por envidia de una alta luz latina, para irrisión de los tontos, para el desdén o la ira contra los usurpadores. La macarronea pulveriza y disuelve todo abuso del pensamiento y de la expresión, se ejercita contra el fraude. Tiene función ética y gnoseológica: es límite, cerco y red que ciñe, circunda y delimita.

¹¹ G. CONTINI: *Esercizi di lettura*. Nota sobre *Il castello di Udine*. Le Monnier, Firenze, 1947.

ta la imbecilidad del concepto, y la de quien repite como tedioso eco, vanas aglomeraciones de palabras. Expresarse por macarronea (en forma macarrónica) es más bien consentir que recluir al sentimiento de la mayoría: es *interpretar y vivir* antes que contrariar, antes que olvidar el mecanismo del fluente conocimiento, de la descripción y catalogación del evento. No es ejercicio barroco de rebuscado preciosismo sino deseo y goce de pintar, más allá de la forma aceptada y canonizada por los bueyes: es goce de llegar a los estratos autónomos de la representación... , medio y motivo para pintar el mundo, las urgencias vitales, el sentir de los seres representados.”

PSICOANÁLISIS Y LITERATURA

Gadda ve en el psicoanálisis un instrumento eficaz para ir al origen de ese enredado conjunto de causas biológicas y mentales que condicionan la vida de un hombre y explican determinadas actitudes y resentimientos. Ante la *retrógrada* mentalidad del latino que no acepta teorías extrañas a su *luminosa* tradición, se complace en proclamarse bárbaro y rústico. Defiende las teorías freudianas sosteniendo que Freud no ha descubierto nada nuevo sino que ha estudiado, ordenado y sistematizado un material existente desde siempre.

Es muy significativo que en su ensayo sobre “Psicoanálisis y literatura”, mencione con preferencia casos que coinciden con el suyo propio: casos de escritores cuya infancia ha sido ensombrecida por la incomprensión y el desamor de los padres (y más especialmente de la madre). Es éste un dolor sentido por Gadda en carne propia, un grito desesperado que repercute en todos los momentos de su vida y que da un tono autobiográfico a gran parte de su obra. En su *Diario de guerra* hay páginas intensas que dicen del dolor de haberse sentido solo e incomprendido.

La misma amargura que degenera en monstruosa, incomprendible crueldad, se advierte en su último libro, *El conocimiento del dolor*¹², donde Gonzalo, el protagonista, es la proyección autobiográfica de Gadda. Aquí, el violento trauma infantil provocado por la carencia de afecto, se agrava por el resentimiento del niño al sentirse postergado, al comprobar que ese afecto que a él le es tan avaramente negado, es prodigado a extraños. Y toda la vida de Gonzalo se ve ensombrecida,

¹² *Giornale di guerra e di prigionia*, Ed. Sansoni, Firenze, 1955 (Ver el escrito indicado con fecha 25 sept. 1916: “La lotta che io ho combattuto...”)

¹³ *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino, 1963.

distorsionada hasta lo grotesco por ese trauma psíquico sufrido en su infancia.

Fuera de toda ficción, responde a una encuesta sobre la madre dirigida a varios escritores por la revista *Annabella*¹⁴, con esta doliente confesión:

“A vuestra pregunta respondo con la pena y la piedad con que el ánimo de todo hijo se dirige en el recuerdo a la madre que ha perdido: a la persona que Dios le ha mandado amar sobre todas las cosas durante el instante irrepitable de su propia existencia... Mi madre fue mujer de fuerte ánimo y buen discernimiento en los momentos mejores... Los durísimos años durante los cuales, sola contra las asperezas, quiso reunirnos junto a ella, a dos metros de ella, como para preservarnos de las sugerencias (generalmente atinadas, humanísimas) de los que ella llamaba *los otros*, la vieron incansable e inexorable guardiana de principios y de peticiones de principios de los que yo —llegado a ese punto— no podía menos que disentir. Su voluntad heroica, olvidada tal vez de que por encima de todo mito del orgullo egocéntrico y de toda romántica hipérbole respecto de la voluntad del individuo está ese dicho tan sabio y verídico de nuestra gente: *El hombre propone y Dios dispone*, se obstinó en persistir. Una menor firmeza, la sana incertidumbre del que duda (iluminado por Dios) de los decretos de su propia infalibilidad, habrían hecho más factible a las almas doloridas por una especie de clausura moral, el integrarse dentro de una sociedad en la cual era preciso vivir ya que no había otra donde vivir, no había otra que se abriese a su desvalida indignancia. Mi madre creyó en ese sobrehumano poder de soportación que yo no tuve (excepto en la guerra), que no tuve, no tengo y no quiero tener, y que satisface a los desaprensivos y alegres fabricantes de frases.”

Dolida y tremenda confesión que nos hace comprender mejor las reiteradas invectivas que lanza Gadda contra la *retórica de los buenos sentimientos* haciendo notar que *las relaciones entre padres e hijos no siempre ni para todos son tan idílicas como cierta edificación simplista quisiera darnos a entender*¹⁵.

Gadda reafirma la importancia de las impresiones infantiles en la vida del hombre y en la valoración de la obra poética, trayendo a colación experiencias vividas por artistas como Rousseau, Leopardi,

¹⁴ *Annabella*, 19 de mayo 1963, pág. 37.

¹⁵ Del ensayo “Picoanálisis y literatura” en su libro *I viaggi, la morte*, pág. 47.

Baudelaire, Rimbaud, Proust, Saba, y reflejadas en sus obras. Destaca el interés psicoanalítico de la novela *Agostino* de Moravia y de los poemas de Saba (*Il piccolo Berto*) referentes a sus experiencias de infancia.

Comprendemos ahora de qué exigencias y de qué sufrimientos nace su poética, y cómo su violencia verbal ha sido provocada por la violencia de la presión exterior, por actitudes ajenas (y nótese lo penoso del término *ajenas* cuando se trata de la propia madre) *no aceptadas en la verdad intensa del alma*, por circunstancias a las que él no quiere y no puede amoldarse y que deforman sin embargo su sentimiento y lo impulsan por reacción *hacia un cinismo que estaba enteramente fuera de programa*.

Gadda se lamenta de sufrir demasiado fácilmente la influencia que los otros ejercen sobre él, de no saber reaccionar (en una conversación, por ejemplo), por timidez o por excesiva gentileza de ánimo.

Quedamos perplejos ante tales manifestaciones: si fuera efectivamente así, pensamos, (pero nos permitimos dudarlo) qué formidable compensación tiene Gadda en su facultad de poder decir, escribiendo, casi lo indecible, de saber hurgar el alma secreta de las cosas hasta hacer vislumbrar la realidad en sus aspectos más fugitivos, de mirar más allá de las cosas en busca de una dimensión *numénica* en busca del misterio de una verdad absoluta.

Una poética pues tras la cual está implicada una metafísica; tras el escritor, el hombre.

Y el hombre se nos revela con mayor evidencia en el *Diario de guerra*¹⁶. Son páginas de la juventud del escritor que arrojan luz sobre uno de los centros vitales de su mundo, el de la guerra combatida con ejemplar fe moral. Este diario es importante porque deja entrever en el bosquejo de la figura moral de su autor, el nacimiento de un segundo Gadda, más auténtico y natural: de un hombre que ha vivido desde entonces en trágico contraste de pasiones apaciguadas en la superficie pero violentas en el fuero íntimo. Este diario que en su secuencia cronológica se presenta como una enumeración objetiva de hechos exteriores, es también un conmovedor documento psicológico, una apasionada autobiografía.

¹⁶ *Diario di guerra e di prigionia*, escrito durante los años de la 1ª guerra mundial, pero publicado mucho después, en 1955, este diario suscitó gran interés en el mundo de la crítica pues abría nuevos horizontes a la comprensión del autor y su obra.

Por momentos brilla en sus páginas una valiente y casi total sinceridad. El autor se juzga a sí mismo y parece entregarse desarmado al juicio del lector. Su sensibilidad morbosa le procura una tremenda capacidad para sufrir, para comprender el sufrimiento ajeno —que es todavía sufrir—. Junto a las alternativas de su vida en las trincheras y en la prisión de Celle, se inscriben en este diario las memorias de su infancia dolorosa, la nostalgia por la familia lejana, el sufrimiento atroz, desgarrador por la muerte de su hermano Enrico *la parte mejor y más cara* de sí mismo.

Domina por encima de todos los tormentos el dolor de no haber podido tomar parte en la acción de guerra, la desilusión por su sueño de guerra no cumplido en la realidad, frustrado por el cautiverio. Pensando en las felicitaciones que recibirá por haberse *salvado del peligro* se siente escarnecido por el destino y siente la voluptuosidad de escarnecerse a sí mismo, su probable futuro bienestar, la mediocridad de la vida que lo espera: . . . *iré a tomar el helado dominical al "Eden" pero por las trincheras y por el fango de los "camminamenti" con hedor a muertos, no andaré más*¹⁷.

Sueño frustrado de una vida sentida como acto heroico; sed de absoluto revela con fuertes y ásperas palabras. Esta es la exigencia de Gadda; esta es también su amargura, notas reiteradas luego intensamente en todas sus obras, también en aquéllas en las que un argumento, una intriga (más aparente que real) parece distraernos del motivo fundamental.

Los hechos extrínsecos de su vida militar constituyen otros tantos motivos para estudiarse a sí mismo, para culparse o para constatar su ineptitud para la convivencia social, para explicarse a sí mismo por qué razones su bondad, su ánimo delicado, no se manifiestan como debieran. Su misma superioridad espiritual es un obstáculo en su vida práctica: *Me falta autoridad al enunciar mis juicios y al hacerlos aceptar por otros precisamente porque el hábito crítico me ha acostumbrado a no afirmar nunca nada con seguridad absoluta*¹⁸.

Una cálida simpatía, un vivo sentimiento de humanidad animan este diario, sus páginas se van poblando de rostros, de actitudes, de voces: todo un mundo pleno aún de esperanzas, caro al autor. Dirá luego, en los días tétricos de su vida de prisionero, que los momentos

¹⁷ *Diario de guerra*, pág. 173.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 133.

vivididos con sus soldados en la guerra son *los únicos dignos de su su-
cia vida.*

Algunos pasajes del diario, sin embargo, contrastan con el domi-
nante sentido de humanidad que hemos observado, y nos dejan per-
plejos. Este, por ejemplo: *Hoy he disparado "con éxito" contra las
siluetas que asomaban de las trincheras; . . . militarmente ninguna no-
vedad. Algunos disparos contra austriacos que asoman la cabeza*¹⁹.
Hay una tremenda coherencia, es verdad, entre esta información dada
tan tranquilamente y la fe absoluta que tiene Gadda en la guerra, fe
que él proclama reiteradamente y con mayor fuerza precisamente en
los momentos más desesperados. Pero sigue siendo un enigma para
nosotros el hecho de que Gadda, hombre sensible y de conciencia siem-
pre alerta, pueda referirse sin turbaciones al *buen éxito* de ciertos
actos.

Alternan en su diario momentos de esperanza y de fe por la sal-
vación de la patria, de nostálgicos recuerdos, de tremenda depresión,
de irritación violenta contra sí y contra los demás. La expresión se
vuelve vibrante, dolida, irónica, violenta, con transiciones que marcan
el alternar de nubes y sol en su ánimo conturbado. Narra a veces co-
mo con desapego, con aparente objetividad, pero esto no le impide
decir, con sutil, callada ironía, su pensamiento: . . . *siguió un himno de
carácter religioso-patriótico en el que se imploraba a Dios que nos diera
la victoria y nos restituyera la patria*²⁰

Otras veces el tono está velado de desgarradora tristeza, de pro-
funda piedad por su propia suerte, por la de sus compañeros: *era un
rito de muertos; la sonrisa estaba hecha de un esfuerzo de imagi-
nación*²¹.

Tristeza que se dulcifica en poesía.

Los detalles de la estrategia militar lo apasionan, se revela como
un experto: su diario está ilustrado con gráficos que indican la posi-
ción de los batallones, las características del terreno, las líneas de de-
fensa. Se complace en describir con la máxima precisión las barracas
y trincheras por él proyectadas y hechas construir a sus soldados.
Pero la vida inactiva y miserable en el campo de concentración hace
crecer en él una sombría, irremediable desesperación. Cerrado en el
círculo de inercia, de *estupidez mineral*, separado de sus soldados, *en-*

¹⁹ *Ibid.*, pág. 136.

²⁰ *Ibid.*, pág. 207.

²¹ *Ibid.*, pág. 212.

cerrado en una peregrinación interior, nada le interesa ya, nada lo conmueve. Y puesto que sufre de manía guerrera, se refugia en el sueño, imaginando en todos sus detalles, siempre distintos y cada vez más perfectos, la acción de guerra que la realidad no le ha concedido vivir. *Mi horrible vida condenada a ser la vida irreal* ²².

Bálsamo a su dolor son las breves horas dedicadas al estudio y la fortuna de tener como compañeros un grupo de jóvenes espiritual e intelectualmente excepcionales. Son los componentes de la famosa *Barraca 15* de los que también escribe Bonaventura Tecchi en su libro homónimo ²³.

Gadda los recuerda uno por uno; hace el elogio de sus capacidades artísticas, de sus aptitudes físicas, de sus habilidades manuales; y se muestra siempre como el menos dotado del grupo, el más huraño, el que menos cede a la alegría *ficticia pero sincera y cordial* que todos buscan *como anestésico*.

También *Il castello di Udine* contiene en su primera parte cinco capítulos dedicados a evocar su vida en el frente; las miserias, los errores, las virtudes y los vicios de los hombres en la guerra, exaltando siempre el orgullo militar, el deber, desdiciendo *la resignada sabiduría y la paz del corazón. Los soldados no deben ser bultos de resignación, sino grumos de voluntad, con la resignación no se hace la guerra. Soy un retórico y ésta es mi retórica* ²⁴.

Gadda es un atormentado que se abraza a su tormento y que en los momentos más altos transforma su pasión en poesía: *El cansancio me venció, el corazón no daba más; y el alma era un reglamento vencido* ²⁵.

Hay en estas páginas una necesidad absoluta de lealtad, un sentido de la vida como entrega consciente, deber, sacrificio, y también como felicidad, aunque bien se adivina a qué precio: *en la guerra he pasado algunas de las horas mejores de mi vida, horas que me han dado el olvido y el completo ensimismamiento de mi ser con mi idea: ésto, aunque se estremezca la tierra, se llama felicidad*.

La lírica de estas páginas está hecha de un orgullo y de una alegría que se renuevan en amarga nostalgia, en el doloroso y vano esfuerzo por revivir en el recuerdo la tensión trágica de aquellos mo-

²² *Ibid.*, pág. 172. Recuerda la pasión de Drogo en el *El desierto de los tártaros*, de DINO BUZZATI.

²³ Pianetti, Tecchi, Sciajno, Betti, Gadda, Cermignani.

²⁴ *Il Castello di Udine*, Einaudi, 1961. Torino, pág. 37.

²⁵ *Ibid.*, pág. 36.

mentos: *Algunos murieron como niños, soñando la Navidad: tenían en el rostro una luz, una sonrisa; y la angustia me reconduce por los vanos senderos de la memoria, pero todo calla alrededor, y todo se oscurece*²⁶. En estas prosas autobiográficas aparece el núcleo más humano de Gadda. Es el motivo personal que da a los arranques del escritor frente a la realidad una seriedad más intensa y un tono lírico que hallaremos luego en la parte mejor de su obra narrativa.

Esta tendencia a narrarse a sí mismo que es más evidente en sus diarios se observa en todos sus escritos, en forma más o menos explícita, siempre atormentada y dolorosa. En efecto, en los protagonistas de muchos de sus cuentos y novelas reconocemos al autor. Y estos personajes son siempre patéticas figuras²⁷ que en el mundo se encuentran perdidas, burladas, incomprendidas; sorprendidas de la propia violencia exterior en contraste con la gentileza de su íntimo sentir, irremediablemente tristes. Son todas figuras de *anormales*, es decir, rebeldes a toda forma, de *desequilibrados* como Gadda ama llamarlos, los cuales encarnan su tormento, las dudas que lo tienen angustiado, la clara conciencia de la injusticia del mundo.

A este personaje él opone como término dialéctico el hombre *normal* ya sea bajo el aspecto del pedante y mezquino profesor Frugoni (en el cuento *San Giorgio in casa Brocchi*), del gentilhomme de campaña (en *Come lavoro*), del avaro (en *Accoppiamenti guidiziosi*), de Eucarpio (en *Saggezza e follia*). Ridículo monigote, satisfecho de sí mismo, seguro, inconsciente de su vacuidad, siempre compuesto y elegante, *con polainas gris tórtola*, respetuosamente sumiso a las reglas del *buen vestir*.

Burla y desprecio para él como así para la mujer *normal*, aún más desvaida e inexistente puesto que ha tomado a ese hombre como modelo, vive para él, lo imita y lo reverencia: pálida sombra de un monigote.

Creemos que sería un error reprocharle a Gadda la inconsistencia de estas figuras-tipo por el hecho de que carecen de carácter, de que son realmente muñecos; pues al crearlos, él ha forzado voluntariamente la nota de su brutal materialismo (si bien suavizándolo con *polainas gris tórtola*) para desahogarse y dar relieve a sus propios argumentos, para repudiar la mediocridad y expresar el alto sentido mo-

²⁶ *Ibid.*, pág. 41.

²⁷ El ingeniero Baronfo en *La madonna dei filosofi*, Prosdicimo en *Saggezza e follia*, Gonzalo (la más alta creación poética de GADDA) en *La cognizione del dolore*.

ral y poético que él da a la vida. Como en el Leopardi de las *Operette morali* aquí el diálogo es sólo aparente, un artificio para seguir un apasionado monólogo interior.

La prosa de Gadda oscila en un principio entre el relato y el ensayo; más que a incertidumbre esto se debe a una inspiración que se manifiesta por arranques, discontinua. Por eso tanto en sus cuentos como en sus novelas domina lo *fragmentario*. Objetiva sus personajes pero los desarrolla y anima sobre la base de la reacción íntima que ellos tienen ante las circunstancias y ante la realidad. Este sondeo *psicológico* que en Gadda va adquiriendo gradual profundidad hasta llegar al intenso pathos de ciertas páginas del *Pasticciaccio* y de la *Cognizione*, traduce, en la pintura de algunos caracteres, un sentimiento de piedad para todas las criaturas humanas apresadas en la dolorosa vicisitud de la vida.

Debe tenerse en cuenta este aspecto como elemento constante de su personalidad, presente en su obra desde su primer libro de cuentos, *La madonna dei filosofi* (1931), a su última novela, *La cognizione del dolore*.

El primer libro nombrado contiene un conjunto de bocetos en los que domina la nota humorística obtenida mediante un virtuosismo lingüístico que se ejercita especialmente en la sátira de los gustos burgueses. (*Teatro*). Pero cuando Gadda se abandona a la evocación o a la efusión del sentimiento, su página se enriquece y vibra, la expresión se concentra en un toque de emoción personal o en una pincelada descriptiva (*Manovre d'artiglieria*, especialmente la 2ª parte; *Studi imperfetti*).

En *Accoppiamenti giudiziosi* (nueva edición que contiene también algunos cuentos de una colección anterior: *Novelle del ducato in fiamme*) se continúan las experiencias anteriores: la búsqueda de nuevos tonos se multiplica, el ritmo se acentúa, el término técnico como recurso expresivo enriquece esta prosa que, por momentos, olvidada de todo intento narrativo, sólo se complace en multiplicar sus recursos en prolífico despliegue de ingenio, de pedantería, de fantasía genial, de auténtica originalidad; tan pronto se vuelve áspera, pesada, insoportable, tan pronto es ágil, vivaz, elegante; pero siempre rica en fermentos vivos. Logran un valor positivo en cuentos magistrales como *L'incendio di Via Keplero*, se vuelve agobiante y monótona en los elaborados tecnicismos legales de *Accoppiamenti giudiziosi*, el cuento que da su título al libro.

Distinto carácter presentan sus libros *Le meraviglie d'Italia* y

Gli anni; se trata de ensayos que no tienden a una unidad narrativa y que en gran parte acentúan el gusto por el tecnicismo en las descripciones: las cosas son vistas en su dimensión fantástica y a la vez en su realidad material, en su valor estructural. Esta tendencia que notamos en Gadda no nace de simple capricho sino de la necesidad de evitar el pintoresquismo, de permanecer fiel a la realidad. De modo que este uso del tecnicismo significa en este caso una profundización de sus cualidades de escritor, una renuncia a los efectos más fáciles. Se producen así nuevos aportes al lenguaje el que tiende siempre a volverse más concreto y hasta *leñoso*²⁸, pero no pintoresco; lenguaje que es siempre fruto de la experiencia, de un deseo de autenticidad.

Aún más cautivadores son algunos ensayos de su libro *Gli Anni* (1943) donde la descripción del paisaje se vuelve meditación lírica sobre el hombre y su destino, anhelo de trascender lo temporal: "*Los años*", *los interminables años*. El poeta sueña con liberarse de la vida, fugarse hacia las edades libres: *El óbolo que he de pagar a Caronte se llama "dolor"*. En *Il viaggio delle acque* Gadda canta la magia de las aguas que brotan de los macizos alpinos en tierras del Veneto, el valor precioso de ese elemento que circula vivo, escondido o visible, silencioso, murmurante o bullanguero, como espejo contemplante (*el fluyente silencio*) o como atronadora amenaza (*vítrea cuchilla centelleante*).

La contemplación del paisaje es para Gadda una incursión en el pasado, un mirar nostálgico hacia la vida primigenia. Contempla con ternura su tierra lombarda, la llanura cultivada que sigue siendo *la madre amada y necesaria, la base de nuestra vida (Terra lombarda)*.

Vuelve por sus fueros lingüísticos en *Il Duomo di Como* donde la descripción de un incendio es un estudio minucioso de materias y formas hecho con criterio técnico y tanto el tema como el proceder por agregación de datos anticipa el procedimiento usado en *L'incendio di Via Keplero*.

El *Libro delle favole* señala un aspecto nuevo en la obra de Gadda, que según creemos, aún no ha merecido suficiente atención de los críticos. Su temperamento parece naturalmente llevado hacia este modo de expresar su pensamiento bajo forma de sentenciosa moralidad. Gadda es un declarado admirador de La Fontaine, pero la fábula tal como él la trata tiene un sabor especial que deriva del contraste entre el estilo

²⁸ *Mi modo de escribir, leñoso como mi persona* —dice Gadda en uno de sus ensayos— *es también poco digerible*.

boccaccesco del relato que él mimetiza magistralmente y que parece adecuarse a todos los matices de su pensamiento, y su espíritu de hombre moderno. La moral es siempre imprevista, una moral que por cierto no es la común. Estas fábulas tienen pues el encanto de lo arcaico de la forma, unido a lo moderno de los temas y de la actitud mental de su autor, lo cual les da un *bouquet* propio, una gracia burbujeante y picante.

Algunas reviven temas antiguos con tono y espíritu moderno, pero la mayor parte son originales también por su tema. De difícil interpretación algunas de ellas; el autor parece haberse complacido en una voluntaria oscuridad; son más adivinanzas que fábulas. El lector debe poner a prueba su ingenio y su erudición al descifrar el recóndito significado que se oculta tras la argucia (*chi non sa far supir, vadà alla striglia!*)²⁹.

Los motivos, muy variados, van de la sátira política violenta contra el fascismo y su jefe (especialmente en la sabrosa y minuciosa nota bibliográfica que cierra el libro) y contra la obsecuencia de sus adictos (Ver fábula N^o 59), a la meditación filosófico-moral con carácter de *exemplum*. Algunas fábulas olvidan el tono y la forma tradicionales y recuerdan las *gregerias* de Ramón Gómez de la Serna, ingeniosas y mordaces (N^o 87, 92, 97). Escuchemos ésta, por ejemplo: *Giuseppe Verdi compuso una misa de Requiem que en el Paraíso, cuando la oyeron, les parecía estar en palco. En la Scala.*

El género operístico y sus argumentos son frecuente objeto de burla y le sugieren hallazgos originales: *Un enano jorobado con una bolsa al hombro, preguntó muy agitado a G. Verdi: "¿Para llevar a este ángel al Paraíso?" Dijo Verdi: "Siga derecho hasta llegar a Via Manzoni".* (N^o 88).

No falta la nota personal, reflexiva y doliente: *El autor no puede llorar su inexistida juventud,* (N^o 26).

A veces, con tocante brevedad, llega a lo vivo de su tormento, para expresar la íntima lucha que lo angustia. Entonces el hombre de labio blasfemo y de corazón puro, se defiende diciendo: *Las palabras sagradas, al ver los labios del autor, huyen. Las cosas sagradas, al ver el corazón del autor, se quedan"* (N^o 41).

Pero en la mayoría de las fábulas predomina la viva observación

²⁹ Conocido verso de G. B. Marino (1569-1625) que alude a la deliberada oscuridad de la poesía barroca tendiente a buscar efectos nuevos aun a riesgo de volverse ininteligible.

de la realidad: la vida en sus dos aspectos de bien y de mal; y la crítica a los que se engañan creyendo poderlos discernir y separar.

La melancolía por la juventud que ha huido está poéticamente expresada en la fábula 25 donde se exalta la locura de la vida contra la muerta sabiduría de los libros.

La fábula 24 es un elogio a la poesía y al poeta en quien se concentran *sustancia y perfume, verdad y poesía*.

Pero estas fábulas representan un aspecto lateral, si bien valioso, en el arte de Gadda. En efecto, hay una línea en la evolución de su prosa la que, partiendo del fragmento descriptivo y del boceto, tiende luego a desarrollarse con formas e intereses *prevalentemente narrativos*³⁰.

El libro clave para apreciar esta evolución, el que muestra el progreso de las facultades descriptivas y narrativas de Gadda es, creemos nosotros, *L'Adalgisa*. Se trata de un libro con carácter unitario que presenta una serie de dibujos de ambiente milanés. Aquí la insistencia en el uso de tecnicismos y extravagancias lingüísticas va más allá de la mera complacencia en usar un instrumento expresivo propio, original. El ritmo interior se define más claramente, la sugestión del ambiente tiene intensidad poética, el relato adquiere un ritmo liviano y rápido, humorístico y fluyente. No faltan las asperezas —inversiones, pausas, formas asintácticas, súbito resplandor de imágenes provocado por audaces analogías— porque su poética sustancial no cambia, pero su prosa parece discurrir más libremente adquiriendo continuidad, alejándose del fragmento, de la página caligráfica. Hasta las notas aclaratorias con que Gadda suele completar sus cuentos y ensayos son aquí más ágiles, menos profusas, aun evidenciando siempre el gusto del autor por las disgresiones, su inclinación a someter los detalles mínimos al análisis microscópico de su mente discriminante y enamorada de las sutilezas.

Los primeros dibujos son como una preparación del ambiente que sirve de fondo común a todos los relatos. Ya en uno de los primeros (“I ritagli di tempo”) se perfila la figura del *joven ingeniero* milanés junto al motivo de la sociedad burguesa de la Milán de fines del ochocientos, con la sonriente pintura de un mundo honesto y mediocre,

³⁰ A. Guglielmi en su estudio sobre C. E. Gadda (*Orientamenti culturali. I contemporanei*, II. Ed. Marzorati, Milano, 1963), sostiene la tesis contraria, destacando el carácter antinarrativo de toda su obra y atribuyendo a su prosa un carácter exclusivamente científico experimental, antiemocional.

civil y conformista. *Pocas veces una sátira exenta de veneno*, dice Walter Binni³¹, *ha sabido captar tan bien los límites de una mentalidad; de modo que estos "dibujos" tienen realmente un valor de documento, de pintura de costumbres, y una sociedad milanesa de los años anteriores a la guerra tan bien circunscripta, tiene en Gadda a su retratista.*

A partir del cuento *Concerto di 120 professori* la intención narrativa se vuelve más evidente y en los dos últimos relatos, *Al parco in una sera di maggio* y *L'Adalgisa*, Gadda despliega sus cualidades de narrador; la pintura de ambiente que hasta ahora había sido sólo un pretexto para sus fantasías y variaciones, se vuelve más sutil, empalma decididamente con un tema narrativo adquiriendo complejidad de direcciones temáticas y de tonos sentimentales. La línea de los primeros dibujos es simple, la profundidad del fondo limitada, pero en los últimos trozos se observa un mayor detenimiento en la presentación de los motivos, una multiplicidad de direcciones espaciales y sentimentales dadas por la simultaneidad del *racconto* de la protagonista y por la variedad de los lugares y de las circunstancias.

La soltura con que se desarrollan los acontecimientos, llevados con agudo sentido narrativo, no en simple sucesión cronológica, indican ya en Gadda una aptitud para componer, un instinto narrativo que da sentido y canaliza hacia un fin el inmenso y caótico arsenal de sus medios expresivos.

Y se llega así a su novela más representativa dentro de la evolución señalada, a la obra en que Gadda profundiza cada vez más la complicada trama de las vicisitudes humanas, la historia de las almas: *Quel pasticciaccio brutto de Via Merulana*, título que podría traducirse como *Ese maldito embrollo de Via Merulana*.

Se trata, en apariencia, de una novela policial realista y pintoresca: en el gran edificio de un barrio popular de Roma, en Via Merulana 219, dos dramas tienen lugar en pocos días. El 14 de marzo de 1927 un falso plomero se introduce en el departamento de la condesa Menegazzi y le roba las joyas; tres días más tarde se encuentra a la bella y joven Liliana Balducci asesinada en su departamento. El inspector Francesco Ingravallo lleva a cabo la investigación y el desarrollo de la misma ocupa todo el libro sin que se llegue sin embargo a la solución del misterio. La encuesta acerca de los posibles respon-

³¹ WALTER BINNI, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Nuova Italia, Firenze, 1951.

sables del delito se extiende a círculos sociales cada vez más amplios y se hunde en estratos sociales cada vez más bajos y equívocos. Aquí el uso de los varios dialectos, el romano, el abrucés, el veneciano, el napolitano, tienen una función esencial: la de poner en evidencia la fuerza instintiva de los personajes plebeyos en un ritmo orgiástico de pasiones y de intereses ligados entre sí.

También las figuras secundarias que entran en escena por un instante y desaparecen en seguida, son revelaciones dramáticas de una vida ruin y miserable, de sentimientos viles, de ciegos resentimientos, de piadosas comprensiones. Y aun no teniendo un valor individual, sirven para revelar los eslabones de una larga cadena de violencias y crímenes ocultos, amparados en las leyes del hampa. En estas rápidas apariciones el dialecto contribuye a dar a los personajes un notable relieve: policías y malcantes nos revelan a través de su modo de expresarse, su modo de sentir y de pensar. Luego todo ese caudal es reelaborado por el mismo autor, el cual ironiza, cita, parodia, recurre a recuerdos históricos y al vocabulario científico. Es extraordinaria la fuerza polémica y dolorosa que logra un lenguaje a través del cual afloran realidades inconfesables de existencias sórdidas hundidas en el dolor y en el vicio. Este lenguaje tiene una sintaxis inconexa, freudiana y subjetiva en la que el tiempo *interior* de los pensamientos y de las intuiciones se impone al orden, a la coherencia de una escritura convencional.

La obra muestra especial riqueza de valores psicológicos: en el inspector Ingravallo que estudia los ambientes, reflexiona sobre la psicología de los personajes para comprender sus actos y los móviles de los mismos, reconocemos al mismo autor, dolorosamente absorto en la meditación de las vicisitudes humanas. De modo que el desarrollo criminal de la investigación interesa menos que el psicológico: no importa tanto saber quien fue el asesino, sino más bien conocer la psicología de las víctimas; interesa menos conocer los móviles que impulsaron al asesino a cometer su crimen que los móviles o razones que podía tener la pobre Liliana para convertirse en víctima: la bella y rica Liliana Balducci había vivido atormentada por su esterilidad. Éste es el drama que conmueve al lector: el de esa búsqueda apasionada, obsesiva de una descendencia indirecta, a falta de una legítima. El drama de la maternidad frustrada en la mujer. El saldo trágico del *pastiche* consiste pues en la anulación en la muerte de lo que había significado un esfuerzo hacia la vida.

Gadda investiga freudianamente, con sutil análisis pero también

con un respeto casi religioso, el drama de esa delicada criatura tronchada por una trágica muerte. Se asoma a su alma, descorre con mano temblorosa los velos, descubre los recesos más ocultos. Y una gran piedad lo vence; la misma piedad que guía la pesquisa del inspector Ingravallo y lo lleva por caminos insólitos para un funcionario policial.

La figura de Liliana se enriquece luego con nuevos matices a través del relato de otro personaje, Don Lorenzo Corpi. Y el relato anima y da color también al personaje que narra.

Hay en Gadda el gusto por el retrato menor, dibujado con intención satírica, ya con mano ligera, como en este caso, ya con fuerza y rabioso trazo, motivado por el sarcasmo y el resentimiento del autor. En estos casos el personaje se convierte en mero monigote sobre el cual él desahoga su malhumor, arrojándole, con la versatilidad y soltura que le son propias, un torrente de improperios y consideraciones humorísticas y despectivas. Aquí el despliegue lingüístico no constituye por cierto un elemento positivo, porque, lejos de crear una realidad espiritual, sólo logra producir una sensación de fastidio y de cansancio en el lector. No es en estos trozos de bravura estilística donde hemos de hallar al Gadda más auténtico: la sustancia del libro reside en la *historia* relatada; no por cierto en el argumento pseudo-policial, sino la historia patética de sus personajes que dan sólida motivación a la novela.

El relato interior pues, que podría parecer tan sólo un pretexto para la prodigiosa exuberancia del estilo de Gadda, constituye la sustancia artística de la obra. La prueba está en que el escritor no se preocupa de hacer una narración completa, sino que se concentra sólo en los momentos realmente expresivos, narrando esos hechos que añaden algo sustancial y necesario al retrato interior del personaje. Y no le preocupa que el lector ingenuo cierre el libro preguntándose quién será el asesino. Es superfluo buscar un final para quien ha sentido el palpitar de las criaturas humanas a las que Gadda ha dado vida poética. Ingravallo, Liliana, el Dr. Fumi, Inés y Don Corpi son personajes de tan viva y doliente humanidad que hablan inmediatamente al corazón de quien sepa mirar a través de la lujuriente vegetación lingüística del escritor.

Y debe observarse que en los momentos más intensos de la novela, cuando Gadda se ensimisma con sus personajes y con sus dolorosas vicisitudes, su narración es llana y conmovedora, y las inflexiones dialectales así como los neologismos y tecnicismos se incorporan espontáneamente y sirven para dibujar mejor los personajes, para

captar en ellos un matiz interior. Es decir que el plurilingüismo de Gadda es, en estos casos, una auténtica necesidad artística. En este sentido su genio verbal logra su máxima expresión en el *Pasticciaccio*.

A través de este estudio hemos podido comprobar cómo Gadda está siempre presente en su obra, ya sea como el personaje maniático y solitario de algunos de sus cuentos, ya a través de la confesión directa de sus diarios de guerra, ya en el sentimiento de piedad hacia todos los seres que anima al protagonista del *Pasticciaccio*, ya en la trágica figura de Gonzalo, el protagonista de su última novela, *La cognizione del dolore*, quien concentra en sí las iras, los resentimientos, la misantropía del autor.

Ya en uno de los trozos de su libro *Le meraviglie d'Italia (Una tigre nel parco)* hay un pasaje muy significativo en el que Gadda evoca una lejana impresión experimentada en su infancia; es un sondeo que hace el poeta de su ser intuitivo, en una zona pre-psicológica donde poesía y sufrimiento viven ya como realidades necesarias . . . *mis sentidos ya ávidos de conocimiento sufrían, entre las briznas altas de la hierba, el asalto nocturno del miedo. Es el conocimiento del dolor, de ese dolor que es patrimonio del hombre, pero cuyo amargo sabor envenenó prematuramente su vida colmando tanta parte de su infancia. Y su última novela que lleva precisamente este nombre: La cognizione del dolore, es un esfuerzo por objetivar, por dar valor universal a su propia dolorosa experiencia. Es un nuevo intento narrativo—después de Il castello di Udine— que busca transcribir en formas más profundas y objetivas, sus recuerdos y vicisitudes personales.*

También éste es un libro incumplido, pero el lector que ha seguido a Gadda a través de su itinerario de hombre y de artista, comprende que no puede ser de otro modo pues no se trata ya de literatura, sino de su propia vida, artísticamente objetivada, pero por eso mismo, dolorosamente viva y sangrante.

El antiguo drama de su infancia ensombrecida por la incompreensión maternal, es el drama que vive Gonzalo, el protagonista, el cual se obstina en oponer una resistencia sorda al sentimiento de infinita piedad que su madre —pobre ser doblegado por los años y el sufrimiento— le inspira. *Un rencor profundo y lejano* le impide abandonarse a toda efusión. Ve en ella a la causa del *mal invisible* que ha malogrado su vida, pero no advierte que al castigarla con su mutismo, con su actitud fría y distante, se castiga a sí mismo. Lo atormenta el conflicto insoluble entre apariencia y verdad pero cae al fin en la cuenta de que *el negar vanas imágenes las más de las veces significa ne-*

*garse a sí mismo. Reivindicar la santa facultad del juicio en ciertos momentos equivale a lacerar la posibilidad. . . . Gonzalo estaba por negarse a sí mismo: al reivindicar para sí las razones del dolor no quedaba lugar para la posibilidad. Todo se agotaba en el dolor*³². Ese rencor secreto que le envenena el alma le prohíbe conocer la más verdadera de las ternuras: el consuelo maternal.

Circunstancias y motivos secundarios se incorporan a la narración y forman el contrapunto humorístico complementario al motivo central de la rebelde y desesperada soledad de Gonzalo.

El médico, el peón, el comerciante ambulante, Pedro, son tipos humanos que cobran vida por el estímulo de un lenguaje plasmado a impulsos de una urgencia interior. Gadda en un nuevo despliegue de inventiva lingüística, mezcla y agrega a su ya heterogéneo vocabulario, términos, nombres, expresiones en idioma español, grotescamente modificados de acuerdo a la intención satírica y a la circunstancia. Pero la deformación grotesca de la realidad no está sólo confiada al lenguaje sino también al escenario en que se desarrolla la acción: el imaginario Estado de Maradagal caricatura caprichosa y fantástica, mezcla del nativo ambiente milanés con su circundante paisaje lombardo, y del ambiente y las costumbres de *un país sudamericano*.

Se trata una vez más de experiencias vividas por el autor, reminiscencias de su viaje a la Argentina,³³ vista en su sátira despiadada, como país semi-bárbaro, emporio de gentes que sólo se afanan por ganar y ostentar riquezas; pero amada en la evocación de datos de ambiente concretos, de personales vivencias.

En *la cognizione del dolores* Gadda se afirma como lírico de su propia situación en el mundo. Su arte se vuelve siempre más unitario y sus elementos, aparentemente heterogéneos, revelan su origen: todos ellos parten de una primera palabra sin equívocos, palabra que aun en la piedad, en la auto-piedad, permite que la ironía y el humor se mezclen sin desentonar, en rápida síntesis. La riqueza del lenguaje es índice de una exaltación frente a las cosas; su cultura, aun aflorando reflexiva y exacta, vale, dentro de esta inspiración unitaria, por los resultados y deformaciones que de ella obtiene con la máxima conciencia y con el más alto instinto poético, pero no constituye en absoluto el punto de partida intelectualista de un refinado. Para decirlo

³² *La cognizione del dolore*, pág. 204.

³³ País que visitó en 1922 con motivo de sus actividades como ingeniero electrotécnico.

con Gianfranco Contini: *Lo mejor de Gadda es el aspecto poético: la luz que él ofrece es luz de poesía, no de intelecto*³⁴.

Por eso, aún con las grandes dificultades técnicas que ofrece la lectura de un autor como Gadda, es una experiencia que merece hacerse: para quien sepa salvar los obstáculos que ofrece la manía lingüística del escritor, hacer caso omiso de ciertas digresiones pesadas y eruditas, valorar la fuerza de los pinchos y asperezas de su prosa, es una experiencia que equivale a zambullirse de lleno en la vida y no en la frialdad de un laboratorio literario.

DATOS BIOGRÁFICOS

Estas páginas fueron dictadas por el mismo Gadda a Angelo Guglielmi quien consideró oportuno guardarlas intactas en su forma autobiográfica, dada la vivacidad del texto el cual más allá del significado literal de las palabras trasunta la riqueza de un temperamento multiforme y cambiante.

Nacido en Milán el 14 de noviembre de 1893 de padres lombardos (abuelo materno húngaro, Giovanni Lehr, funcionario del Imperio austro-húngaro), Gadda tiene por ascendencia paterna la sangre de los Ripamonti (Manzoni, *Promessi Sposi*) y por ascendencia materna la de Luini. El patronímico *Gadda*, difundido en Val d'Olona se supone de origen español, con una sola "d" *Gada*.

La condición social de la familia habría podido ser discreta, con un mayor criterio económico por parte de los padres.

Su padre, *hilador de seda* como Renzo, pero en forma ligeramente más capitalista, en dialecto lombardo de 1890: *negoziant de seda* o también *sedirö*. Su madre, mujer enérgica, sana, culta, docente en las escuelas del magisterio: italiano, francés, historia y geografía. Conocía el latín y ayudó a Gadda en sus estudios como alumno del *Ginnasio*. Cuatro tías monjas, dos *Canossianas*, hermanas del padre, y dos *damas Ursulinas* hermanas de la madre, maestras, gentiles escritoras de epístolas.

Un hermano del padre murió a los veinticinco años durante una epidemia de tifus, como San Luis Gonzaga. El hermano del padre, Senador Giuseppe Gadda fue Prefecto y luego Ministro de Obras Públicas durante el Ministerio Lanza-Sella (derecha histórica), como

³⁴ G. CONTINI, ensayo introductorio a *La cognizione del dolce*, Einaudi, Torino, 1963.

prefecto de Perugia socorrió a los heridos de Mentana en Passo Corese y arrestó al general Garibaldi por orden del Gobierno en Sinalunga (Siena). Dejó escritas sus memorias 1866-67.

En su infancia y juventud hasta 1925, tuvieron importancia síquico-imaginativa para Gadda las localidades de Milán y Monza: zona de campaña y la de Pegli (Génova) en los años 1896-97-98: la Brianza (Erba, Longone, Lago del Segrino, Seegrün). Su padre construyó una *malhadada* casa de campo en Longone (1899-1900) y esta casa *estrafalaria se le quedó pegada* hasta 1937. Panorama estupendo sobre los lagos de Brianza, Monte Resegone.

Educación elemental en Milán (escuelas de la Comuna): excelente, si bien *catequística*, lo que Gadda llama *borromeísmo laico*: (Borromeo-Cattaneo). Excelentes maestros en la escuela primaria: geometría, italiano. Fuertes imágenes del período del *Risorgimento*, sentido nacional aun desde la infancia también por influencia de la madre. Gimnasio y Liceo *Parini* (Milán) con buenos profesores y buenos resultados; tiempos y términos normales; licencia a los 19 años (1912). Estudios de ingeniería (1912-1920) con el intervalo de la guerra (1915-1918), alpino (5º Regimiento) y soldado de infantería (*Brigata Cuneo*) sobre el Monte Tonale, sobre el Adamello, en el Altopiano Sette Comuni en el Carso, Isonzo. Atroz cautiverio de guerra en Rostat (Friedrichs Festung) y en Celle Lager en Alemania.

Trabaja como ingeniero en sociedades termo o hidroeléctricas en Cerdeña y en Lombardía (hasta 1922); en la Argentina 1922-24; más tarde en Roma en la sociedad Casale interviene como ingeniero en los proyectos de instalaciones para amoníaco sintético, luego, para esa misma sociedad, en los montajes (Lorena, Ruhr) entre 1925 y 1931.

En 1924-25 enseña matemáticas en el Liceo Parini (tres cursos liceales) y se prepara para rendir exámenes del curso de filosofía (Milán) renunciando en los años subsiguientes a obtener la tesis de láurea por imposibilidades económicas. Tiene como maestro al ilustre profesor de filosofía teórica Piero Martinetti de Castellamonte (Turín).

Aparte algunas veleidades poéticas juveniles (sonetos, octavas ariostescas, tercetos: rima fácil) diarios como prisionero de guerra 1915-1918 y notas con retratos de personas, cartas desde la Argentina y desde Lorena, datan de 1924 sus primeras pruebas como escritor (*Apología Menzoniana*, verano de 1924).

Sus primeros escritos fueron publicados en *Solaria* en Florencia (directores: Raffaello Franchi, Alberto Carocci, luego Alessandro Bon-

santi), en 1926 (“*Studi imperfetti*”, que forman ahora parte de *La Madonna dei filosofi*); en 1927, *Teatro y ensayos varios*; en 1928, *Cinema y La Madonna dei filosofi*; en 1931, *San Giorgio in casa Brocchi*.

Deja la ingeniería en 1931 con breves retornos de *llama necesitante* en 1932, en 1936-37. Su carrera de escritor fue profundamente turbada por causas familiares, pero especialmente por los acontecimientos políticos y militares (guerra en Etiopía y en España, guerra de 1939-45 y post-guerra) que obstaculizaron e impidieron su trabajo: fugas, bombardeos.

En 1940 se trasladó a Florencia donde residió oficialmente hasta 1950; huyendo en realidad a la periferia (Santa Margherita a Montici en 1943 y a los alrededores (Antella, Chiochio en Chianti) y en agosto de 1944 a Roma donde fue *transportado* (por elección suya) con gran número de prófugos bajo custodia del Comando inglés y donde permaneció como huésped de la señora Olga Gargiulo, en Via Colonna 11, con la ayuda de pequeños préstamos mensuales (8.000 liras mensuales a cuenta de sus ahorros milaneses) que le fueron acordados por la gentileza de Raffaele Mattioli, entonces director general de la Comit.

Gadda conoció durante los años 1926-30 a varios escritores y críticos italianos y la cadena de estas amistades fue consolidada por Bonaventura Tecchi, su compañero de cautiverio en Rasttat y en Celle quien le hizo conocer a Carocci y a Franchi en Florencia. Luego a otros escritores.

Gadda tuvo el honor y la fortuna de conocer desde entonces a los más notables poetas, escritores y críticos italianos, entre los que se pueden recordar a Montale, Cecchi, De Robertis, Pancrazi, Bacchelli, Ojetti, Ungaretti, Gianfranco Contini, Renato Simoni, Vergani, G. B. Angioletti, Goffredo Bellonci, Comisso, Bonsanti, y entre los pintores, De Pisis, Rosai, Carrà, Morandi; entre los críticos al eminente Roberto Longhi, Mallipiero, Dallapiccola, Petrassi, entre los compositores. Entre las escritoras que honran a las letras italianas, Gianna Manzini, Anna Banti, María Bellonci. Gadda recuerda a Hugo Betti y a Bonaventura Tecchi, compañeros de cautiverio, y a Carlo Linati cuyo arte tiene tantos puntos de contacto con el suyo.

Desde 1950 Gadda vive en Roma adonde se trasladó (en octubre de 1950) para colaborar en la redacción del Tercer Programa de la RAI. En junio de 1955 abandona su cargo para poder afrontar su

trabajo de escritor. Su encuentro en Roma con Livio Garzanti, valiente y generoso editor del *Pasticciaccio*, data de fines de junio de 1953.

Gadda fue distinguido por la benevolencia y generosidad de sus conciudadanos con el Premio Bagutta (14 de abril de 1935) por su libro *Il castello di Udine*, aparecido en la primavera de 1934; con el Premio Taranto (diciembre 1950) por su cuento *Prima divisione nelle notte*; con el Premio Viareggio (22 agosto 1953) por su libro *Novelle del Ducato in fiamme*; con el Premio Editori (en Roma, en el Grand Hotel, 22 diciembre 1957) por su novela *Quel pasticciaccio brutto de Via Merulana*; con el Premio Formentor (26 abril de 1957) por su libro *La cognizione del dolore*.

Obras:

La Madonna dei filosofi, Ed. de "Solaria", Firenze, 1931.

Il castello di Udine (diario de guerra y relatos de viaje), Ed. "Solaria", Firenze, 1934.

Le meraviglie d'Italia (impresiones de viaje), Ed. Parenti, Firenze, 1939.

Gli Anni (descripciones y ensayos), Colección de "Letteratura", Firenze, 1943.

L'Adalgisa (cuentos), Ed. Le Monnier, Firenze, 1944.

Il primo libro delle favole (fábulas), Ed. Neri-Pozza, Venezia, 1952.

Novelle del Ducato in fiamme (cuentos), E. Vallecchi, Firenze, 1953.

Giornale di guerra e di prigionia (diario), Ed. Sansoni, Firenze, 1955.

I sogni e la folgore (comprende: *La Madonna dei filosofi*, *Il castello di Udine* y *L'Adalgisa*), Ed. Einaudi, Torino, 1955.

Quel Pasticciaccio brutto de Via Merulana (novela), Ed. Garzanti, Milano, 1957.

I viaggi, la morte (ensayos críticos), Ed. Garzanti, Milano, 1958.

La cognizione del dolore (novela), Ed. Einaudi, Torino, 1963.

Accoppiamenti giudiziari (contiene cuentos de colecciones anteriores y otros siete cuentos nuevos), Ed. Garzanti, Milano, 1963.

BIBLIOGRAFIA

BÀRBERI SQUAROTTI, G.: *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1961.

BINNI, WALTER: *Critici e poeti, dal Cinquecento al Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1951.

BO, CARLO: "Gadda e Malaparte" en *L'Europeo*, Roma, 3|7|1955.

CECCHI, EMILIO: *Libri nuovi e usati*, Ed. Scientifiche, Napoli, 1958.

CECCHI, EMILIO: *Di giorno in giorno*, Ed. Garzanti, Milano, 1959.

CONTINI, GIANFRANCO: *Esercizi di lettura*, Le Monnier, Firenze, 1947.

DE ROBERTIS, GIUSEPPE: *Scrittori italiani Contemporanei del Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1946.

- DEVOTO, GIACOMO: *Studi di stilistica*, Le Monnier, Firenze, 1950.
- FALQUI, ENRICO: *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Einaudi, Torino, 1950.
- GARGIULO, ALFREDO: *Letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1947.
- GUGLIELMI, ANGELO: "Carlo Emilio Gadda" (en *Orientamenti culturali*, I Contemporanei, Vol. II), Marzorati, Milano, 1963.
- KANTERS, R.: "¿Qu'est-ce que du pastis a l'italienne?" en *Le Figaro Littéraire*, 20 de abril de 1963.
- MANZINI, GIANNA: "Emilio Gadda: L'imbroglio" en *Nouvelle Revue Française*, julio 1958.
- PANCRAZI, PIETRO: *Scrittori d'oggi*, Serie IV, Laterza, Bari, 1946.
- PULLINI, GIORGIO: *Il romanzo italiano del dopo guerra*, Schwarz, Milano, 1961.
- TONDO, MICHELE: "Quel pasticciaccio" en *Convivium*, N° 1, 1960.
- VIRIDIA, FERDINANDO: "Quel pasticciaccio" en *La fiera letteraria*, Roma, 11-8-1957.

MARÍA ELENA CHIAPASCO

Universidad Nacional de Cuyo

NOTAS

ACOTACIONES AL PROBLEMA DE LA LENGUA EN EL ESCRITOR ARGENTINO

En la búsqueda de su expresión el escritor argentino no ha estado solo, ni es su problema de lengua un fenómeno desasido de otros compromisos de identificación gentilicia. Por otra parte, la cuestión encarada específicamente, derivaría a más arduas especulaciones cuya implicancia atañe a los filósofos del lenguaje. No pretendemos hilar tan fino. Sólo queremos arrimar el aporte de un atento y apasionado lector a un tema nunca suficientemente frecuentado.

El viejo planteo se hace básicamente sobre la confrontación de dos conceptos: lengua literaria y norma lingüística. Consecuentemente, surge la otra interrelación lengua literaria-lengua vulgar. Una y otra válidas para cualquier literatura de cualquier comunidad. En qué medida se efectúan sus aproximaciones, adhesiones o resistencias fue objeto de más de una polémica en la trayectoria histórica de la cuestión. La expresión norma lingüística comprende varias acepciones: si consideramos a una lengua determinada como realidad objetiva, norma equivale a ley constitutiva y funcional y todo lo que se aparte de ella será ilegal. Si consideramos la lengua en una relación estimativa y nos creemos con derecho a elegir, por ejemplo, entre usos cultos o populares, entre una u otra peculiaridad idiomática, norma será igual a modelo o arquetipo y lo que se aparte de ella será considerado como vulgarismo, cultismo o neologismo. Por último, se la considera también como precepto o conjunto de reglas, orientadas en el sentimiento del arquetipo, aunque muchas veces sean dictadas más por el capricho que por la sensatez.

Aceptada cualquiera de estas tres interpretaciones, importa atender al mayor o menor grado de conciencia con que el escritor obedece a ciertos principios normativos —que fastidiosamente recuerda o gustosamente olvida— ya que alguna vez tendrá que pronunciarse por uno u otro ideal de lengua. Nótese que no hemos mencionado aquí a la Gramática, sino a ciertas leyes internas del idioma, contra las cuales el

arrojo literario de muy contados escritores se atreve a arremeter. Las variaciones más importantes, las que atañen a la estructura fundamental de la lengua, no se deben a los esfuerzos individuales de este o aquel escritor, sino a mutaciones o alteraciones inconscientes, paulatinamente consentidas por la comunidad. La lengua de Góngora es una de las más osadas pruebas a que fueran sometidas esas leyes internas, y sólo porque sus innovaciones y creaciones no fueron más allá de las posibilidades que le ofrecía su propio sistema, pudieron perdurar y sentirse con el tiempo amparadas por un principio legal, creado por los propios poetas: el principio de la verosimilitud idiomática. Principio más racional, más natural que aquel arbitrario y siempre anacrónico de los preceptistas y gramáticos: el código del artificio y la licencia.

Dentro de las lenguas vivientes se superponen a veces dos o más sistemas. El instinto del buen escritor sabe hallar el camino que conduce a lo más conforme con la estructura de la lengua que habla. Aquí nos sale al paso una cuestión que toca muy de cerca a la técnica misma de algunas obras de nuestra narrativa contemporánea. El lenguaje coloquial, del que resulta el tan mentado estilo conversacional de muchos escritores nuestros, se ensayó con bastante felicidad entre los de la generación del 80: Mansilla, Cané, Wilde, Cambaceres, nos dejan páginas sabrosas de párrafos que agilizan repertorios de porteñismos, entreverados con giros foráneos, incorporados a su habla de hombres de mundo. Si tuvieron alguna seria preocupación por la expresión idiomática, no lo demostraron ostensiblemente, pero la legaron o sus sucesores, Payró entre los primeros. Como lo señala muy bien Enrique Anderson Imbert en el estudio de sus tres novelas capitales¹, *El casamiento de Laucha*, *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* y *Pago Chico*, proponen al autor alternativas de expresión que son comunes para todo escritor rioplatense: articular el relato adecuando fielmente la expresión a la psicología del personaje, según la técnica de la narrativa naturalista, o recrear artísticamente esa lengua según el punto de vista del autor. El largo monólogo de Laucha, que supone un auditorio rural, propicia el juego de todas las posibilidades del lenguaje oral. Y Payró acierta ampliamente traduciendo al papel figuras tonales de certeros efectos fónicos, rememorativos de giros criollos, especialmente litoraleños, mediante pausas, suspensos, quiebros sintácticos. El verdadero conflicto se le presenta a Payró en *Las*

¹ E. ANDERSON IMBERT: *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*. (Univ. de Tucumán).

divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira, cuyo protagonista, Mauricio Gómez Herrera pertenece lingüísticamente a su mismo estamento social. Allí se verá obligado a usar los recursos propios de todo escritor que no cuenta sino con una vacilante tradición idiomática. Son numerosas las disgresiones teóricas del actor-autor sobre la disyuntiva acatamiento a la norma académica fidelidad al habla de su círculo literario o periodístico. En cierta etapa de su vida fue claro su afán por acercarse a un ideal de lengua normativo para toda la comunidad hispánica, pero lamentablemente deja la impresión de que él mismo no está seguro de cuál sea ese ideal o a qué norma debe atenerse. En el Prólogo a *Montaraz* de Martiniano Leguizamón dice: *Una obra nacional no exige para serlo, estar escrita en nuestra jerga vulgar, aunque puesta en boca de los personajes contribuya a pintarlos... Aconseja ese lenguaje sólo para los diálogos y coloquios y que se use el del propio escritor para situaciones emocionales, pintura de escenarios, sentimientos y pasiones*. Lo que es indudable es que su mejor prosa, la que individualiza su estilo, es la que sale de su ligera pluma de periodista o la que reproduce el ritmo de su conversación habitual de argentino culto; esta lengua coloquial, que al convertirse en lengua literaria, acomoda consciente o inconscientemente a las estructuras sintácticas que le fijaron las lecturas de sus autores preferidos o los esquemas oracionales cuyos paradigmas empedernecieron los hábitos escolares. Y esto es válido no sólo para Payró. La lengua literaria se plasma a veces sobre el transitado lenguaje cotidiano; la excelencia del escritor que lo usa hará olvidar con el tiempo, las diferencias entre el decir diario y el del narrador que lo perpetuó en el libro. Tal el caso de *Martín Fierro*.

¿El problema es otro en poesía? Evidentemente la poesía es más lengua literaria que otra lengua literaria. T. S. Eliot dice: *La poesía no es exactamente la misma lengua que el poeta habla y oye; pero debe encontrarse con la lengua hablada de su época en una relación tal que el lector o el oyente puedan decir: así hablaría yo si pudiera hablar poéticamente*¹. Eliot ve amenazada la integración del hombre en el mundo de la cultura, por el evidente divorcio entre el lenguaje de la comunicación y el de los poetas cuyo aislamiento condena. Los poetas han sido siempre los más asiduos tributarios del absurdo y el contrasentido. Un enunciado absurdo, como lo advierte Edmund

¹ T. S. ELIOT: *Sobre la poesía y los poetas*. Ed. Sur. Bs. As., 1959, pág. 37.

Husserl —culpable de la anterior atribución— no es necesariamente un enunciado desprovisto de significación, es sólo un enunciado que no halla su cumplimiento en la evidencia inmediata, como les pasa por otra parte a muchos enunciados de la lengua científica o filosófica. El enunciado absurdo de la poesía se halla montado sobre una clase particular de certidumbre. Presupone una cantidad de correlaciones que no son ordinarias de nuestro discurrir lógico. Todo ello conduce a los poetas, aún sin proponérselo, a una cierta desorbitación idiomática, de la cual hacen uso hasta el extremo límite en que su instinto les advierte cesar el juego con el absurdo y el sentido común. Nuestro Borges, en cuya poesía se templan extraordinariamente las potencias del intelecto, las perturbadoras fugas de la imaginación y una recatada ternura, llega por insospechadas vías a desembocar en la vertiente del absurdo. Borges —poeta total— se entrega a la riesgosa coparticipación del absurdo y la pura logicidad, con un lenguaje en donde lo racional y lo mágico se conjugan naturalmente. Esto no le impide, como se verá, ocupar un lugar protagónico en una historia del idioma argentino.

Y en otro plano ¿qué fueron los fuegos artificiales con los que Leopoldo Lugones desconcertó a sus lectores y a la crítica en 1909?

Tu palidez que sugiere una
Tumba ofélica entre acuáticas zarzas
Donde en anfibia catalepsia sueñan garzas
Tristes y blancas como la luna.

(“A tus imperfecciones” — *Lunario Sentimental*)

Si bien el saldo feliz fue escaso en esta ostentosa demostración de habilidades formales y manejo de un léxico extravagante, Lugones legó a sucesiones de poetas la fórmula magistral para futuras innovaciones. En el prólogo de *Lunario Sentimental* propone un programa revolucionario, imitado parcialmente por los poetas ultraístas. La renovación de los metros, la rima numerosa y variada, la metáfora-juego momentáneo de la imaginación, la metáfora-poema, los inusitados desplazamientos calificativos, el insólito apareamiento en los grupos nominales, los nuevos derivados verbales, los modos expresivos reiterados hasta cristalizar en *manera*; en fin, todo aquello que bien conocemos y más aún lo que ni sospechamos y vino a convertirse con el tiempo en patrimonio común de nuestra lengua poética. Todo fue poner a la poesía en función del idioma.

Superado el exceso verbal de sus primeros libros, Lugones buscó

la sencillez, buscó las palabras del diálogo común, como lo hace en *Odas Seculares* —ya despreocupado del oropel verbal— y en los *Romances del Río Seco*, donde se vuelca el vocabulario y metro de los payadores. Para entonces había reconocido en Sarmiento y Hernández el origen de una tradición espiritual que él continuará en *La Guerra Gaucha* y en *Romances del Río Seco*. Borges recuerda que Lugones y Unamuno fueron los primeros en descubrir para los otros el placer de la lectura del *Martín Fierro*. Borges y Lugones difieren en la interpretación hernandina, pero coinciden en su actitud apreciativa, guiados por la secreta conciencia de que son los severos depositarios de un mandato tradicional. La laboriosa búsqueda de la expresión adecuada a un modo de ser nacional se resuelve en los tres de distinta manera, entre otras cosas porque así lo exige la circunstancia que promueve un quehacer literario diferenciado. Dijimos que Lugones lo intenta poniendo en vigencia argentinismos intransferibles y neologismos que satisfacen las exigencias de un estilo de época —el modernismo— cuando no traducen una reacción a ese mismo estilo¹. Borges, en un momento dado —y otra vez en estos últimos tiempos— poetiza el habla porteña otorgándole jerarquía literaria. Hernández buscó en lo popular las formas que expresaran un modo de sentir y de actuar que le urge dejar patentizado antes de que desaparezca totalmente. *Martín Fierro* fijará ese módulo de la existencia argentina en un tiempo y en un lugar determinado, con sentido de eternidad. Así lo vio Lugones: *Cuando nuestras miserables vanidades de jardinero no existan ya, sino acaso como flores de herbario en las vanas antologías, el tronco robusto estará ahí, trabada su raigambre con el alma del pueblo y enarbolando el cielo de la patria en sus gajos llenos de brisa y de follaje...*².

Hernández es el primero que da respuesta a la polémica de su tiempo sobre la literatura nacional. Cuando infunde forma artística a su gaucha *Martín Fierro* adopta una deliberada postura de payador popular, de cantor postrero de una tradición que irremisiblemente ve perderse a lo lejos con los caudillos y los montoneros.

Hablando acerca de la poesía gauchesca Borges dice de Hidalgo: *Hidalgo sobrevive en los otros. En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién*

¹ Sobre este aspecto véase el estudio de JUAN CARLOS GHIANO: *Leopoldo Lugones escritor*, Ed. Raigal, Bs. As., pág. 35-39.

² LEOPOLDO LUGONES: *El Payador*, Ed. Otero y Cía., Bs. As., 1916, pág. 178.

es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino. Hidalgo descubre la entonación del gaucho...

Hernández ya había pasado por la misma experiencia que Borges y expone su poética en la carta a D. José Zoilo Miguens, que precede la edición inicial de *El Gaucho Martín Fierro*. Documento de extraordinaria importancia... sobre todo para valorar el esfuerzo de reflexión y estudio en la composición literaria del poema.

El tono peculiar que exige la intención del canto, debió obligarlo a buscar la forma artística adecuada, porque el tono polémico es el que le imprime el ciudadano Hernández a las expresiones no sólo exclusivas del habla rural, sino a las del lenguaje únicamente escrito de la literatura. Por otra parte, la genialidad de Hernández consistió en la captación de ese tono o ritmo del lenguaje que reproduce cabalmente en lo que Battistessa llama *timbre argentino del poema*.

En otra oportunidad¹ hemos mostrado esta preocupación de Hernández por conseguir un medio elocutivo *naturalmente gaucho* sin recurrir al *pastiche* o a la deformación plebeya.

Sin dogmatizaciones ni desafortunados manifiestos, Hernández, Lugones, Borges retoman y reanudan, cada cual a su manera, ese debate de generaciones y de personas que se suscita desde el conocido planteo de Juan María Gutiérrez en su ensayo *Fisonomía del saber español*, leído en la sesión inaugural del Salón Literario de Marcos Sastre en 1837. El reducido espacio de esta nota nos veda hacer la revisión de los textos principales de Sarmiento, Bello y Alberdi que lo continúan².

Recordemos solamente que la polémica reaparece con ardor recién después de la primera Guerra Mundial. La militancia de J. L. Borges en aquel breve período de 1919 a 1922 en los movimientos de vanguardia como colaborador, promotor o incitador, ha sido objeto de atento estudio en una *prehistoria del ultraísmo de Borges* por Guillermo de Torre³. De aquellos años —*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrenée*, 1925— data su temprana actitud en favor de un lenguaje argentino. Aquella conferencia pronunciada en el Instituto Popular

¹ Comunicación leída en la Asamblea de la Asociación Interuniversitaria Argentina de Filología y Literaturas Hispánicas, realizadas en Mendoza en la Facultad de Filosofía y Letras en julio de 1964.

² Véase: ARTURO COSTA ÁLVAREZ: *Nuestra Lengua*.

³ GUILLERMO DE TORRE: "Pour la préhistoire ultraïste de Borges", en *Cahier de L'Herme* dedicado a J. L. Borges, París, 1964, pág. 159.

de Conferencias en 1927 y que tituló *El idioma de los argentinos*, es una réplica arrogante y agresiva a la postura académica de Arturo Capdevila. Más tarde integrará un libro con el complemento de un trabajo de Edmundo Clemente sobre *El idioma de Buenos Aires* que editó Peña del Giúdice en 1952.

Significativamente, once años después¹ ambos reafirman para los lectores de estos días, su actitud *ante el coloniaje idiomático de las academias y en especial ante el aburrimiento escolar de los lingüistas profesionales* y se pronuncian por un matiz idiomático nacional.

En estos últimos años son frecuentes las adhesiones a esta actitud borgiana. Ya no se discute la necesidad de una aproximación a un *decir* que prefigura el lenguaje arrabalero de los sainetes, las letras de tango o tal cual jerga de arraigo popular; ni la postura antagonica que postula el acatamiento a las normas de ese dechado de lengua que custodian los puristas. Inclusive el toque de color local mediante convenientes giros idiomáticos, es un recurso no despreciado por nuestros mejores prosistas. Borges sólo rechaza en el color local el argentinismo en tanto que programa. Mejor que en las teorizaciones de Discusión, Nuevas Inquisiciones y en las reiteradas referencias a la insuficiencia comunicativa del lenguaje, ha expresado con el tono de sus mayores, la razón en que se funda la perdurabilidad de la obra de un escritor. Los testimonios de evidencia inmediata abundan: las gustosas evocaciones poemáticas de lugares, seres y cosas del contorno patrio; su arrogancia del *criollo final* rescatando para su linaje los trofeos de batallas memorables; las imponderables recreaciones de temas y pasajes de nuestra literatura, o los cuarenta y cinco versos limpios de retórica de la *Oda compuesta en 1960* en los que rumorea inconfundible la lengua vernácula. Los sutiles y misteriosos acentos que individualizan al español de estas latitudes son una manera singular de sentir, pensar y actuar a través de un léxico, una fonética y una trabazón sintáctica peculiar. Según Sábato, Borges por vocación literaria y orgullo nacional, recoge y estiliza admirablemente estos matices².

La narrativa contemporánea, la de esta última década sobre todo, en su afán de volcarse como testimonio de un tiempo de angustia colectiva, ha elegido como vía de comunicación un idioma en el que tratamos de entendernos todos los argentinos, un idioma en el cual la interrela-

¹ Reeditado el 14 de junio de 1963 en las O. C. de Borges por Emecé con el título: *El lenguaje de Buenos Aires*.

² ERNESTO SÁBATO: "Les deux Borges". *Cahier de L'Herme* citado.

ción lengua literaria-lengua vulgar pugna por convertirse en amalgama. El margen de desaciertos es tan amplio como el de logros afortunados en este tipo de literatura documental. Por fortuna, también exhiben la profunda intimidad de nuestro hombre común, en un encuentro de lo ecuménico con la realidad argentina.

ANA F. DE VILLALBA

Universidad Nacional de Cuyo

LO TRÁGICO EN UN TEXTO DE RACINE

...el público me ha sido en extremo favorable para que yo pueda sentirme molesto por la desazón particular de dos o tres personas que desearían se reformase a todos los héroes de la antigüedad para hacer de ellos héroes perfectos. Encuentro muy buena su intención de que sólo se pongan en escena hombres impecables. Pero les recuerdo que no me corresponde a mí cambiar las reglas del teatro. Horacio nos recomienda que pintemos a Aquiles tosco, inexorable, violento, tal como era y tal como pintan a su hijo. Y Aristóteles, harlo lejos de pedirnos héroes perfectos, quiere, por el contrario, que los personajes trágicos, es decir, aquéllos cuya desdicha constituye la catástrofe de la tragedia, no sean ni enteramente buenos ni enteramente malos... Conviene, pues, que representen una bondad media, es decir, una virtud capaz de debilidad, y que caigan en la desdicha por alguna falta que nos lleve a compadecerlos sin necesidad de detestarlos.

En su primer gran prefacio —a *Andrómaca*, publicado en 1668¹— Racine la emprendió, de acuerdo con lo que señala Ángel Battistessa, contra los personajes de Corneille, casi sobrehumanos e indefectiblemente heroicos. Los mismos que habían acostumbrado a la escena francesa a la más remota lejanía y al más radical exotismo en los objetos y en las personas. Conflictos extraordinarios, alternativas sobrehumanas, resoluciones heroicas, en las que lo conocido carecía de encanto, en una búsqueda incesante de lo raro y lo precioso. Figuras estilizadas, apartadas de la vida diaria, elevadas sobre la atmósfera común, lejanas a toda confianza.

Karl Vossler recuerda² que hasta entonces las tragedias griegas no se conocían sino a través de la *Poética*, de Aristóteles, o de imitaciones romanas o modernas. Se las consideraba desde un punto de vista

¹ JEAN RACINE: *Tres tragedias (Brúñico, Berenice, Bayaceto)*. Estudio preliminar de Ángel Battistessa. Edic. Sudamericana, Bs. As., 1958, pág. 15.

² KARL VOSSLER: *Jean Racine*. Austral, Bs. As., 1947, págs. 116 y sigs.

escolar, estimándolas como algo prescripto, como un ejercicio artístico o un sistema.

Le estaba reservado a Racine descubrir algo más en la tragedia, algo que, en las palabras de Boileau, era *una altura divina* y que —siempre en el decir de Vossler— el poeta percibió por el camino del sentimiento y de la intuición, sin preocuparse demasiado en fundarlo conceptualmente.

*Tragedia en el verdadero sentido de la palabra; aquélla que sólo puede tener lugar allí donde potencias supraterrrenales cobran tal imperio en nuestra conciencia, que pueden destrozarse el alma humana. La desdicha y el destino adverso que penetran en el alma misma desgarrándola y aniquilándola*³.

Racine experimentó el sentimiento trágico en la existencia humana; la palpó en la angustia y en la falta de esperanza, en su dolor inevitable, conmovido por una lucha en la que no siempre se puede intervenir, sangrando en el propio corazón por las heridas que los otros padecen, en una participación en lo que los otros sufren y que lleva en el alma lo que a los otros les acontece.

Berenice se erige como otra *amada abandonada*, a lo largo de la historia literaria. Hermanada con Medea, Ariadna y, sobre todo, con Dido —entre otras— entrafña el drama del amor que debe ceder a las razones del Estado. Conflicto de héroes-hombres; conflictos de amadas, ante el hombre que debe cumplir un destino heroico.

Tito ha traído de sus campañas de Oriente a Berenice, reina de Palestina. Los une un amor sin medida; toda la pieza es una dramática exposición de ese amor profundamente veraz, sincero. Frente a él, podrá más la ley romana, que encuentra su expresión en el Senado; ley clara e irrevocable: al lado del César, como emperatriz, no puede estar una extranjera. Ejemplos anteriores de la historia (Antonio y Cleopatra) no hacen más que confirmar esa norma:

*No lo dudéis, señor; con razón o sin ella,
Roma no la concibe como su emperatriz
Roma, por una ley que cambiar no es posible,
no admite con su sangre otra sangre extranjera
y jamás reconoce los frutos ilegítimos
que nacen de unas nupcias contrarias a sus máximas*⁴.

³ KARL VOSSLER: *ob. cit.*, pág. 117.

⁴ JEAN RACINE: *ob. cit.*, *Berenice*, acto II, esc. II. Traducción de Rosa Chacel. Sudamericana, Bs. As., 1958.

Todo un imperio se cierne sobre las espaldas de Tito. Un imperio del que es dueño. Pero esa posesión es excluyente: le impide ser dueño de Berenice. La paz y la seguridad han abandonado a los amantes. A la reina la agitan todos los temores y la llenan sus lamentos solitarios. El Emperador teme encontrarla. No está seguro de su decisión, cuando esté frente a sus ojos. La dimensión de una trágica disyuntiva lo colma: ser sólo un hombre que ama olvidando el Imperio o un Emperador que deja atrás al hombre.

Virgilio prefirió ocultar un tanto a Eneas, en la culminación del canto IV de la *Enéida*. Al no mostrar su dolor de hombre, al no verlo titubear, su postura heroica quedó intacta. Racine nos muestra a Tito en todos los alcances de su sufrimiento:

*Para siempre iré a alejarme de ella.
No se rinde mi pecho en este mismo instante.*

.....

*Yo amaba y suspiraba en una paz inmensa:
otro estaba encargado del imperio del mundo.
Dueño de mi destino, libre en mi suspirar,
a mí sólo rendía cuentas de mis deseos.
Pero apenas el cielo llamó hacia sí a mi padre,
en cuanto con mi triste mano cerré sus ojos,
de mi error adorable quedé desengañado.
Me di cuenta del fardo que se me había impuesto,
reconocí que pronto, no sólo a la que amo,
a mí mismo, Paulino, debía renunciar⁵.*

Breve, cortante, sobrio; así es el enfrentamiento de los amantes:

BERENICE:

*¿Cómo? ¿Por muy injustas leyes que vos cambiéis
vais a hundiros vos mismo en eternas angustias?
Derechos tiene Roma: ¿no tenéis vos los vuestros?
¿Sus intereses son más que los nuestros sacros?
Decidme, hablad.*

TITO:

Oh, dioses. Cómo me desgarráis.

BERENICE:

¡Vos sois emperador y lloráis, señor mío!

TITO:

*Sí, señora, es lo cierto, lloro, suspiro, tiemblo.
Pero cuando el Imperio hubiere en fin aceptado
mantener sus derechos Roma me hizo jurar⁶.*

⁵ JEAN RACINE: *ob. cit.*, acto II, esc. II.

⁶ JEAN RACINE: *ob. cit.*, acto III, esc. V.

La reina ha tomado su decisión. Al igual que Dido, buscará, por otros medios, la muerte. No grita sus angustias, no estalla en improperios, no clama venganza al cielo o a los dioses. Ante esa actitud, Tito quiere dar una última prueba de su amor: él es también capaz de poner fin a sus días. Antíoco lo seguirá en su decisión; Antíoco, entrañable amigo de Tito; amado no correspondido de Berenice.

Pero la reina es capaz aún de mayor generosidad y, así, renuncia, renuncia a lo que creía su salvación y parte a sus tierras. De ese modo quedarán, cada uno en su soledad, en su amor frustrado, más víctimas que héroes.

*Adiós. Demos los tres ejemplo al universo
del más tierno e infausto de todos los amores
que pueda, como historia penosa, conservar.
Todo pronto, me esperan. Nadie siga mis pasos.
(A Tito) Adiós, señor, por última vez, adiós⁷.*

Tragedia sin sangre, sin gritos, sin situaciones terribles siquiera; mas la separación de los amantes, no querida, forzosa, los rinde con la intensidad trágica de los desgarramientos definitivos, expresa el comentarista, y agrega luego: *Aquí, la angustia se dice sin alaridos, y el arte, el más noble arte de Francia, luce desnudo⁸.*

La sencillez en toda la arquitectura de *Berenice* produjo críticas opuestas en oportunidad de su estreno. Pero esa sencillez es, precisamente, la característica esencial de la pieza, y da el tono que más nos cautiva. En cotejo con otras *amadas abandonadas*, sin truculencia, sin violencia en los enfrentamientos, Berenice y Tito conmueven, quizás con mayor intensidad que las otras parejas. Y es claro: ello fue propósito inicial de Racine, logrado magistralmente: *Tito que amaba apasionadamente a Berenice y que, incluso, según se creía, le había prometido desposarla, la alejó de Roma, a pesar de él y a pesar de ella, desde los primeros días de su imperio. Esta acción es muy famosa en la historia; y la encontré muy apropiada para el teatro, por la violencia de las pasiones que podía excitar. En efecto, en todos los poetas no tenemos nada más conmovedor que la separación de Eneas y de Dido, en Virgilio. ¿Y quién duda que lo que pudo proveer de materia suficiente para todo un canto de un poema heroico, en que la acción dura muchos días, no puede bastar para asunto de una tragedia, cuya acción debe sobrepasar algunas*

⁷ JEAN RACINE: *ob. cit.*, acto V, esc. VII.

⁸ ÁNGEL BATTISTESSA: *ob. cit.*, pág. 17.

horas? Es verdad que no he impulsado a Berenice hasta el suicidio, porque no teniendo Berenice los extremos compromisos que Dido tenía con Eneas, Berenice no estaba obligada como Dido a renunciar a la vida. Fuera de esto, el último adiós que Berenice comunica a Tito, y el esfuerzo que hace sobre sí misma para separarse de él no es lo menos trágico que hay en la pieza; y me atrevo a decir que renueva ampliamente en el corazón de los espectadores la emoción que hubiesen podido suscitar los demás episodios. No es necesario que haya sangre y muertos en una tragedia; basta con que la acción sea grande, que los personajes sean heroicos, que las pasiones aparezcan exaltadas y que todo trasunte la majestuosa tristeza que constituye el entero deleite de la tragedia... hacía mucho tiempo que yo procuraba probar si podía componer una tragedia con esa sencillez en la acción que fue tan gustada por los antiguos⁹. Esa misma sencillez que Horacio nos deja como precepto definitivo: *Denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum*¹⁰.

Medea, Ariadna y Dido están hermanadas por la circunstancia personal. Las tres han sido objeto de abandono por parte del héroe a quien aman; en los tres casos, dieron lo mejor de sí —y quizás también lo peor, en la traición familiar— en aras de ese amor; lo defendieron y lucharon —en pleno desborde— por mantenerlo; perdido éste, enloquecidas casi, hubo quien llegó al suicidio; en el paso ya sin dimensión, quién llegó al más impune de los crímenes.

Medea, cuyo cálculo y premeditación no fueron en vano, huye en su carro tirado por dragones, consumada la venganza total; Ariadna, un tanto como símbolo de desolación, quedará en la soledad de la isla, deshecha en innumerables congojas; Dido, pobre instrumento de dioses, juego en las intrigas de Juno y Venus, herida por su propia mano,

⁹ JEAN RACINE: *ob. cit.*, págs. 18 y 19.

Para una visión muy completa y sólidamente documentada de la trayectoria del escritor en el neoclasicismo francés remito a la traducción, con prólogo y notas, de *Arte Poética*, de Boileau, realizada por Adolfo F. Ruiz Díaz: pág. 20 y sigs. (trabajo inédito).

¹⁰ Finalmente, cualquier cosa que hagas, sea una y simple: Horacio: *Ep. ad Pisones*: v. 23. Horacio retoma acá la postura aristotélica: *Así como en las otras imitaciones la imitación es una cuando lo es de una sola cosa, así también la fábula, que es imitación de acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo; asimismo las partes de las acciones deben estar compuestas en tal manera que, quitada alguna de ellas, el todo se diferencie y conmueva, pues la cosa cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto, no es parte del todo* (*Poética*, VIII.) (Traducción Eilhard Schlensinger).

También acá, en lo inherente al concepto de obra literaria como organización de ingredientes, resultan muy provechosas las notas de Adolfo F. Ruiz Díaz, en la traducción citada.

muere en un clamor de venganza que anticipa el enfrentamiento futuro de dos pueblos. En todas, en el momento culminante, y en una expresión de lo trágico, la desproporción.

En tanto, en la sobriedad y medida que Racine se impuso, Berenice avanza, callada, majestuosa, en la plenitud de su silencio y su renuncia.

GUILLERMO BIBILONI

Universidad Nacional de Cuyo

RESEÑAS

CUADERNOS DEL IDIOMA: Publicados por la Fundación Pedro de Mendoza. Editorial Codex. Año I. Número I. Buenos Aires. 1965. Director: Ángel J. Battistessa.

Sumario. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *Onomástica inspirada en el culto mariánico.* DÁMASO ALÓNDO: *La novela española y su contribución a la novela realista moderna.* PEDRO LAÍN ENTRALGO: *Picasso, problema y misterio.* FRIEDRICH SCHURR: *El amor, problema existencial en la obra de Unamuno.* ÁNGEL J. BATTISTESSA: *Dos centenarios. Notas y comentarios:* R. Benítez Claros, María Teresa Maiorana. *Textos:* A. Bello, R. J. Cuervo, M. de Unamuno y R. Menéndez Pidal. *Orientación bibliográfica:* Julio García Morejón. *Reseña de libros y Revista de Revistas:* Juan Carlos Ghianno y Raúl H. Castagnino. *Crónica:* La Fundación Pedro de Mendoza. El Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta. El Cuarto Congreso de Academias. Los colaboradores de *Cuadernos del Idioma.*

La Dirección de los *Cuadernos del Idioma* expone con claridad en Aspiraciones y Propósitos (p. 5-7) los alcances y sentido de esta revista de calidad extraordinaria, no ya en nuestro medio, sino sin restricción alguna. Expone asimismo el plan a que se ajustarán las diferentes secciones en el futuro.

En correspondencia con la labor del Instituto (del Idioma) el ámbito de acción de la Revista procurará alcanzar según sus medios, todas aquellas actividades culturales en que el idioma representa un instrumento vivo, no una simple fórmula técnica aritméticamente intercambiable entre los distintos idiomas y pueblos. Todas las manifestaciones culturales profundas que jerarquizan al hombre como tal son inseparables del verbo expresivo, del estilo, la riqueza y la estructura del idioma. Lengua y humanismo, para nosotros, es todo uno (p. 5).

Es de señalar, además de la evidente excelencia de los colaboradores, la rica variedad de los temas abordados en este número. No se trata, por descontentado, de una mera diversidad de asuntos, sino de la extensa gama que la Revista afronta y dice, mejor que largas aclaraciones, su concepción del humanismo y los verdaderos alcances que el idioma así entendido representa. La Revista nos propone una visión humana acorde con las más intensas preocupaciones actuales y, a la vez, libre de estruendos y dramatismos sólo callejeros. Una Revista

a la vez de la mejor tradición intelectual y sin los amaneramientos de lo que solo es expresión de lo libresco mal entendido. Son pocas las revistas que se leen con fluidez y capaces de incitarnos a volver a ellas con el entusiasmo sereno del estudio. Los *Cuadernos del Idioma* se encuentran entre ellas.

Al darle nuestra bienvenida, le deseamos, en estos tiempos difíciles, que pueda seguir adelante con la misma gallardía. Su continuidad será una esperanza para todos los lectores de buena fe, para los que saben estar de acuerdo y los que saben disentir con altura.

A. F. RUIZ DÍAZ

CARLOS HORACIO MAGIS: *La Literatura Argentina*. Editorial Pomar-
ca. México. 1965. 307 p. 20 x 15 cm.

Índice: Prólogo. I) El Río de la Plata en la imaginación de los cronistas europeos. 1516-1575. II) La creación de la sociedad nueva. 1575-1617. III) La colonia Teocrática. 1617-1767. IV) Del escolasticismo a la ilustración. 1767-1806. V) Ilustración e independencia. 1806-1830. VI) El romanticismo. 1830-1870. VII) La organización nacional. 1870-1890. VIII) Fin de siglo y modernismo. 1890-1910. IX) Entre 1910 y 1960.

No es nada fácil encerrar en un número relativamente reducido de páginas una materia intrincada y tan poco manejable como lo es una historia literaria. Una historia de la literatura argentina que no quiera encerrarse en demasiado cómodos juicios consabidos y, en el fondo, elusivos, en ordenaciones externas, en soluciones aparentes, en fin, exige junto al indispensable saber un sagaz y disciplinado espíritu de medida. Un equilibrio no solamente expresivo sino, fundamentalmente, capaz de reducir sin perder claridad, de ser breve sin cometer omisiones arbitrarias.

Toda visión panorámica de la literatura —expresa el Prólogo— se enfrenta con dos peligros: la afanosa enumeración de obras y autores o la acumulación de breves ensayos sobre las figuras más significativas. Si además se pretende conjugar la relación objetiva con el enjuiciamiento artístico, la imprudencia y dificultades de la empresa cobran toda su evidencia (p. 11).

El libro que nos ocupa cumple con destacable decoro estos arduos requisitos claramente manifestados por el autor. Es una verdadera obra de estudio. En ella podrán encontrar quienes se inician una guía justa y una incitación vivaz para adelantar en este camino. Pero los buenos libros jamás se agotan en una dimensión. Tal es el caso de la *Literatura Argentina* de Carlos H. Magis.

Si bien orientada y presentada como obra para tareas escolares —en el sentido más hondo y alto del término— también el conocedor encontrará en ella muy eficaces ayudas.

La obra está concebida como un equilibrio o interpretación entre la perspectiva estética y la síntesis ceñida al curso histórico. El enfoque es acertado. Una mera narración de lo ocurrido con referencias a los escritores y a las obras deja fuera lo más real de la literatura. Al contrario, las pretendidas visiones exclusivamente literarias, privadas de precisas integraciones en su contexto temporal, incurren en la contradicción de una historia de la literatura sin historia, de una interpretación utópica de lo que algunos hombres escribieron en lugares y fechas inomitibles para cabalmente comprenderlos.

Por todo ello se trata de un libro que cumple con sus propósitos y que contribuirá con rigor a mostrar *cómo la literatura argentina se inserta en un devenir de lengua e interpretación del mundo al tiempo que se ofrece como la expresión de un ámbito, una sensibilidad y un drama intransferible*. (Prólogo, 12).

A. F. RUIZ DÍAZ

BERNARD WEINBERG: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. The University of Chicago Press, Chicago, Ill., 1961. Second Impression 1963. Two vols., 1184 pp. 24 x 16 cm.

El profesor Weinberg, resistiendo la tentación siempre presente de asociar a la crítica literaria otros campos de investigación muy relacionados o vecinos a ella, dedica su estudio nada más que a la crítica literaria del Renacimiento. Más aún, da al vocablo Renacimiento una acepción bien restringida: el siglo XVI, rara vez incursiona en el siglo XV y lo hace sólo cuando la naturaleza de los materiales que maneja así lo exigen.

La exposición es medulosa y magistral. Llama la atención, por Ej., la claridad con que trata un espinoso problema como es el de la situación de la poética entre las ciencias. Capítulo aparte dedica a la metodología de los teóricos para luego estudiar la tradición horaciana que divide en tres etapas: los primeros comentarios, la confusión con Aristóteles, su aplicación a la crítica práctica y el retorno a la *Ars Poetica*. Al platonismo lo estudia en dos capítulos subtitulados: la defensa de la poética y el triunfo del cristianismo. Cinco estudios abarca la *Poética* de Aristóteles: Descubrimiento y exégesis, las primeras aplicaciones teóricas, los comentarios vernáculos, el efecto de las polémicas literarias y la teoría de los géneros.

La primera parte de la obra, *Poetic Theory*, culmina con un estudio sobre las nuevas artes poéticas y el pertinente a las conclusiones. Breves

y medulosos son los comentarios referidos a las artes poéticas de Vida, Trissino, Daniello, Fracastoro, Muzio, Capriano, Minturno, Escalígero, Viperano, Patrizi —en éste se extiende especialmente—, Denores y Campanella. Todas estas artes poéticas pretendieron enfrentar el problema en su totalidad más que discutir o analizar una faz de las doctrinas tradicionales, de ahí lo acertado de estudiarlas a continuación de las tres tradiciones clásicas.

La naturaleza del arte, sus criterios, sus reglas y su defensa contra las objeciones, la relación entre arte y naturaleza, el problema de la imitación, el lenguaje poético y su relación con los géneros literarios, las tres grandes tradiciones críticas especialmente la horaciana y su relación con las tradiciones retóricas, la formulación de las reglas y la aparición de nuevos géneros son algunos de los problemas sobre los cuales vuelve el Prof. Weinberg, en el capítulo de las conclusiones para sintetizar su pensamiento al respecto.

Los problemas que presentaba la teoría literaria eran tales y tantos que los teóricos se dedicaron a estudiar toda posible solución. Como esas soluciones muchas veces no sólo eran dispares sino hasta contradictorias, fue muy común la polémica, especialmente sobre ciertos tópicos y sus posibles interpretaciones. *No single factor contributed so much to that process of diversification as the emergence, in the second half of the century, of the literary quarrels* (pág. 812), afirma el autor.

Debido a esa importancia es que la segunda parte del estudio está dedicada a las polémicas literarias. A través de casi trescientas páginas se exponen esas luchas y su alta significación en el enriquecimiento de la teoría literaria. A esta parte del estudio lo titula *Practical Criticism* ya que alrededor de ciertas obras fundamentales se desplegó todo el saber y la pasión de los críticos.

La Divina Comedia, Canace e Macareo, de Speroni, el *Orlando Furioso*, de Ariosto, la *Jerusalem Libertada*, de Tasso, *El Pastor Fido*, de Guarini, son las obras acertadamente elegidas para la exposición. La importancia de este extenso análisis se funda en el hecho indiscutible de que a partir de aquel siglo la tradición poética italiana y europea recurrirá a esa crítica práctica tanto o más que a los tratados poéticos puramente teóricos. Las raíces de la crítica y la teoría moderna hay que buscarlas allí.

El material bibliográfico utilizado por el profesor Weinberg es de primera calidad, ha consultado los mejores manuscritos y las ediciones más antiguas. Labor que ha realizado pacientemente a través de muchos años y que le ha exigido consultar numerosas bibliotecas y archivos de América y Europa, especialmente de Italia. Todas las citas están traducidas al inglés aunque los textos originales —latín, italiano— pueden hallarse a pie de página, lo que facilita enormemente la tarea del estudioso.

Sabemos lo complicado que es referirse a un tema como el que ha tratado el Prof. Weinberg. Autores italianos y no italianos a través de estudios unas veces parcializados, otras dedicados al siglo cuando no a todo el movimiento crítico renacentista parecían haber agotado el

tema. Ahora, el profesor de la Universidad de Chicago se propuso *reescribir* la historia completa de la crítica literaria de aquel siglo. Para ello ha revisado la bibliografía anterior, ha releído los documentos en que se habían fundado los trabajos anteriores sobre el tema y leído muchos otros hasta el momento no utilizados. Búsqueda de documentos, cotejo de los mismos, selección de los mejores. Esta tarea ha sido ardua, lenta. Ha exigido viajes, paciencia de lector, de erudito, de investigador.

La enorme colección de textos consultados dan un sólido respaldo al trabajo. La autoridad de esas fuentes se hace imprescindible en una labor de este tipo. Conseguirla ha significado búsqueda ardua y luego espigar en el abundante material hallado. Muestra del resultado son las cuarenta y cinco páginas del índice bibliográfico que reúne los títulos de los documentos originales y su descripción —breve pero lo suficientemente clara como para darnos idea de cada uno de ellos— y las fuentes secundarias. El valioso *index* de autores, obras y temas, que hallamos al final de la obra, facilita enormemente su manejo.

La edición de estos volúmenes y sus detalles tipográficos muestran una vez más la prolijidad y calidad de *The University of Chicago Press*.

C. O. NALLIM

E. C. RILEY: *Cervante's Theory of the Novel*. Oxford University Press, Oxford, 1962, 244 pp. 22 x 14 cm.

Con *Cervantes's Theory of the Novel*, de E. C. Riley, la enorme bibliografía cervantina se enriquece con un estudio serio y original, de intenciones claras y aporte efectivo.

En las páginas preliminares nos pone frente a las dificultades que implica su cometido y pasa revista a los trabajos más notables sobre el tema para luego exponer sus dudas sobre la posibilidad de relacionar directamente el saber teórico-novelístico de Cervantes expuesto en sus obras con algún precedente en particular, español o italiano.

Nos llama la atención también sobre un hecho de especial importancia como es el de averiguar las fuentes que informaron el pensamiento cervantino y el de su originalidad respecto de esas fuentes. *The very fact that* —nos aclara— *it is expressed in stray comments and sporadic passages gives his views a significance they would not have had if he had covered all the ground in a comprehensive treatise.*

Piensa el autor que la teoría de la prosa-ficción de Cervantes es predominantemente neoristotélica, a la manera de las poéticas italianas y españolas más importantes de fines del siglo XVI y principios del XVII, aunque avenida con doctrinas neoplatónicas y otros ingredientes.

En las páginas que titula *The Author-Critic* nos parecen acertadí-

simas sus conclusiones como cuando afirma que *Cervantes uses literary criticism as part of the substance of a work of entertainment*.

La segunda parte del libro, *First Principles*, se inicia con el tema de la épica y la novela. Aquí Riley sabe limitarse a Cervantes, lo que implica una mayor responsabilidad, con la que sabe cumplir pues su exposición aunque no rehuye conocidas generalidades se atiende convenientemente al problema tal como se da en Cervantes y en su tiempo. De sensato y de bases seguras podemos calificar el análisis de los antecedentes de su novela en la épica, la novela de caballería y la novela bizantina.

Con no menos seguridad son tratados, en esta segunda parte, temas que preocuparon a la crítica del Renacimiento: arte y naturaleza, imitación e invención, imitación de modelos y las condiciones que se dan en el escritor.

La difusión del libro por virtud de la imprenta, la aparición de un público lector aficionado que paga, el hecho mismo de que la novela de caballería fuera *the first form of literary entertainment specifically written and produced for a mass* [public] va conformando un nuevo mundo literario, el moderno, en el que aparece el escritor profesional y la literatura cumple una función social. De ahí la preocupación de Cervantes en cuanto a la grave responsabilidad del autor y al efecto que esa obra literaria ejerce sobre la gente.

Hablando de la unidad, a pesar de que lo dice al pasar y con cierta reticencia, nos parece muy acertado cuando afirma que el vínculo que se da en las *Novelas Ejemplares* puede ser una excepción marginal en la concepción cervantina de la novela. De todos modos, los *escrúpulos* cervantinos al tratar los temas formales que preocuparon a su tiempo lo distinguen de los novelistas anteriores. Sus dilemas novelísticos lo acercan a los pensadores *baconianos* y *cartesianos* del siglo XVII, los *verdaderos herederos de Vives*.

The truth of the matter titula el autor al capítulo donde reúne otros dos temas de singular importancia en la teoría novelística de Cervantes: la historia y la ficción, la verosimilitud y lo maravilloso.

Con el título de *Heroes, authors and rivals in Don Quixote*, Riley nos hace ver cómo Cervantes partiendo de una de las más antiguas doctrinas literarias, la que considera que el propósito más importante de la poesía es celebrar los grandes hombres y sus hazañas, ayudado por la ironía, el humor y mucho artificio, logra conmemorar dos personajes singulares como son Don Quijote y Sancho. Quien tenga interés en precisar el papel que Cide Hamete Benengeli cumple en el *Quijote* lea las páginas que le dedica Riley, quien con paciencia y método puede poner en claro este escurridizo pseudo autor. No se trata solamente de una parodia de un antiguo recurso sino que satisface la necesidad de autocrítica que siente Cervantes y, al mismo tiempo, le permite traspasar la responsabilidad de los posibles defectos de la historia al *galgo de su autor*. El último tema de este capítulo es el de la defensa que hace Cervantes de su obra, de la verdad poética de *Don Quijote*, respecto de la inescrupulosidad de Avellaneda. Esta defensa le permite,

a su vez, volver al problema de la historia y la ficción y hacer de la crítica un ingrediente novelesco.

Para Riley —y ya en el breve capítulo destinado a la Conclusión— la contribución cervantina más importante a la teoría de la novela fue su reconocimiento explícito del hecho de que la novela debe fundarse en la materia histórica de la experiencia cotidiana, por mucho que deba alcanzar las maravillosas alturas de la poesía. *Cervantes thus took the novel beyond the concept of the prose epic, which, though it long continued to be the main assurance of the novel's respectability, as of limited usefulness, even when sweetened for the popular taste.*

Por la cantidad y calidad de bibliografía manejada, de lo cual puede dar clara idea la *List of Works cited* al terminar el estudio, por la seriedad con que encara cada uno de los muchos problemas que aparecen en la teoría de la novela cervantina, por saber ceñirse a la obra de Cervantes, por la prudencia que le impide caer en fáciles generalizaciones, por su conocimiento de los problemas de la crítica renacentista y las dificultades que entraña para el lector actual, este libro de Riley puede ser recomendado a quien quiera adentrarse en este tipo de problemas especiales.

El manejo del libro se ve facilitado por la inclusión de un *Index of Names* y un *Index of References*. La edición de Oxford University Press sobria y muy cuidada.

C. O. NALLIM

SEGUNDO SERRANO PONCELA: *Del Romancero a Machado. Ensayos sobre Literatura Española*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1962, 201 páginas y 12 ilustraciones. 22 x 15 cm.

Este volumen está formado por once ensayos. Abre la serie el titulado *Románticos en el Romancero*. Es un estudio comparativo del amor-pasión tal como se da en el *Werther*, en Bernardim Ribeiro —cuya pasión se canta en el romance de don Bernaldino y, más en detalle en la novelita *Menina e Moza*, de la que fue autor— y en la *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro. El autor nos muestra cómo estas obras se añanan, cada una a su modo, en torno a una particular especie amorosa, un exclusivo tipo de enamorado: aquel en quien se produce la disociación entre la voluntad y el Eros.

La Lozana Andaluza es el tema del segundo ensayo. Un libro escrito con alegría por un español alejado de España, donde por razones temperamentales y doctrinarias no se escribía así. Tras una revista a las informaciones que el libro de Francisco Delicado trae sobre esta española de vida airada y sobre la vida de las cortesanas de Roma a prin-

cipios del siglo XVI, su interés se centra en el autor. De mucho interés es el aparte que dedica a la originalidad de la protagonista como tipo femenino dentro de la literatura española.

Al tema cervantino dedica dos ensayos. En el primero, partiendo de tres planos discernibles en *El Licenciado Vidriera* —la realidad objetiva, los convencionalismos de la época y el afán íntimo disimulado del autor de ganar prestigio social— nos hace reflexionar sobre los motivos de esta singular novela ejemplar. Para Serrano Poncela se trata de una *experiencia literaria fracasada*.

En el segundo, *Las razones de Avellaneda*, enfrenta esta obra no como una imitación sino como la reacción de un hombre de su tiempo —Barroco, Contrarreforma— que pretende circunscribir al caballero y a su escudero en esa realidad. Llama la atención el análisis del crítico en la comparación de los mundos de Cervantes y Avellaneda. Cree que hay que tener en cuenta la obra de Avellaneda *en contrapunto con la creación cervantina para el entendimiento verdadero de la estructura de vida hispana mucho menos quijotesca de lo que estamos acostumbrados a creer*.

Lo picaresco cuenta con dos estudios. Uno general, *Ambitos picarescos*, otro limitado al *Buscón*. Muy atinado el criterio de no tratar el fenómeno picaresco como casi exclusivo del siglo XVII. Adquieren interés las observaciones sobre la *picardía erótica* bien documentada como para mostrarla como fenómeno colectivo español. Algunas conclusiones pueden sorprender pero hay que tenerlas en cuenta. Por Ej. *La importancia concedida al tema del honor en las comedias... como un ideal compensatorio, con la realidad picaresca del adulterio*. Los alcances del mundo picaresco quedan bien señalados y la tónica picaresca se extiende a más allá de la novela para abarcar la comedia clásica y una vasta zona de la poesía que llega a lindar con la misma lírica.

En *El Buscón, parodia picaresca* se aducen suficientes razones como para entender así, como parodia del género, la famosa obra de Quevedo.

Serrano Poncela, en el ensayo que dedica a los *Sueños*, tras hacernos ver las relaciones de la obra con sus antecedentes genéricos, la diferencia respecto de la sátira de Cervantes y el esquema y contenido de la obra colige que el *ánima tristis* quevediana se manifiesta contra la *atmósfera formalista* de la Iglesia española de la Contrarreforma, contra la política española en seguro camino a la catástrofe y trasluce *su profunda desazón vital de genial resentido*.

El tema Unamuno es presentado en dos aspectos bien distintos: *Unamuno y los clásicos* y *El amor, monsieur Homais y la pedagogía*. Muchos de los juicios que sobre la literatura española aparecen pródigamente y dispersos en la obra de Unamuno son reunidos aquí en revelador esquema. En el ensayo dedicado a la novela *Amor y pedagogía* nos demuestra la desfavorable reacción del novelista ante la educación positivista y el cientificismo de fines de siglo.

Machado y don Sem Tob muestra la resonancia de los temas de los antiguos *Proverbios Morales* en la poesía de Machado, que se com-

pleta con un cotejo de algunos ejemplos de esa obra y otros de *Proverbios y cantares* del poeta contemporáneo.

España: un dramático existir es un homenaje a la obra de Américo Castro con el cual se cierra el libro. Le sirve al autor para exponer con claridad y firmeza su pensamiento sobre el pasado, presente y futuro de España. Capítulo un tanto ajeno al conjunto que forman los precedentes, es útil para conocer las ideas del autor sobre temas a veces ajenos y otras tantas anejos a la literatura y siempre parte de la esfera cultural.

Es un libro de ideas claras aunque muchas de ellas seguirán siendo tema de larga discusión. Por otra parte el autor no la rehuye. Libro de profundo alcance, de agradable lectura, útil para el universitario y para el lector culto afecto al mundo literario español.

La edición, cuidada hasta el detalle, merece mención especial. El volumen satisface, sin duda, al bibliófilo más exigente.

C. O. NALLIM

WAYNE C. BOOTH, : *The Rethoric of Fiction*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1963, 455 p. (1 ed. 1961).

Cuando la bibliografía sobre un tema amenaza con borrar sus perfiles y con convertir en excrecencia enfermiza lo que debió ser labor esclarecedora, bienvenido sea el balance histórico-crítico que restablece las líneas fundamentales del campo de investigación y rectifica los conceptos básicos. Tal es la función de este libro, en el cual Wayne C. Booth atiende tanto al desarrollo de la narrativa en sí misma considerada, como al andamiaje de teoría y crítica literaria que en torno de ella se ha ido levantando en los últimos cuarenta años. De ahí que *The Rethoric of Fiction* sea un tratado teórico de real importancia y, hasta cierto punto, un estudio de historia de la crítica del más alto interés.

La primera parte del libro —“Artistic Purity and the Rethoric of Fiction”—, desmenuza cuidadosamente algunas afirmaciones, nacidas de la tendencia a la generalización y a la simplificación, que se han difundido con el valor de verdaderos aforismos. Tal es, por ejemplo, el que postula que la presencia del narrador en su obra es *siempre* inartística y que aquél debe, en consecuencia, retirarse a un segundo plano y renunciar a “contar” para “mostrar”, simplemente. A juicio de Booth, el autor “muestra” —o presenta— lo que le sirve para “contar”: la línea entre “contar” y “mostrar” es arbitraria. Henry James y Gustave Flaubert fueron los primeros novelistas que se plantearon conscientemente esto, pero junto con otros problemas y en función de un tipo determinado de novela. El error consiste en exigir determinadas cualidades de un modo universal; el “realismo presentativo” ha

llegado a ser considerado como la única técnica lícita y el “realismo formal” como una característica consustancial de la novela como género. Se defienden de modo abstracto principios de objetividad y sinceridad y se abomina de la retórica. Booth afirma que la única sinceridad posible es la del autor en armonía consigo mismo, y defiende la retórica por cuanto ésta no es artificio impuesto, sino el conjunto de medios que sirven a los propósitos del escritor. En cuanto a la objetividad, en esta denominación confluyen tres cualidades diferentes —neutralidad, impasibilidad, imparcialidad—, cuyas relaciones con el autor, con el narrador, el tema, la técnica, el estilo y los valores son debidamente analizadas. Hacia el final de esta primera parte, un exhaustivo examen de los tipos de narración —sobre todo en lo que se refiere a la creación de personajes; relación del autor como narrador con su propia obra y con sus personajes; estructura y ritmo de la narración; expresión de emociones, creencias y valores—, despliega un amplio abanico de posibilidades que desautorizan toda posible simplificación.

La segunda parte —“The Author’s Voice in Fiction”—, indaga en otros apasionantes aspectos de esta problemática. Primero, ¿cuál es la función del comentario del autor, dentro de la estructura narrativa? El término “omnisciencia” —tan cargado de matiz peyorativo en los últimos tiempos—, le parece ambiguo e insuficiente a nuestro crítico. También en este punto las reglas dicen poco, por lo cual se apoya en textos concretos para examinar los distintos modos y efectos —a veces muy importantes—, del comentario dentro de la narración: presentación de hechos y significación de los mismos, descripción, resumen, etc. La intervención omnisciente del narrador sólo es un recurso reprobable cuando se convierte en un elemento de desarmonía o de confusión. En caso contrario, los efectos obtenidos pueden ser múltiples y fecundos: el narrador puede aparecer como personaje dramatizado, en relación directa con el lector; o bien, en relación con sus personajes, puede juzgarlos, manifestarles su simpatía o subrayar su distanciamiento.

La tercera parte —“Impersonal Narration”—, plantea los diferentes usos y consecuencias de lo que él llama “el silencio del autor”. Ante todo, ha servido de recurso preferente del llamado “mito de la búsqueda”, o sea de la concepción de la literatura como instrumento de exploración de la realidad. Se confunde al lector ocultándole datos fundamentales, se lo envuelve en las propias confusiones del narrador o se lo convierte en partícipe de la gran aventura de descifrar sutilezas y alusiones. La pregunta, ¿quién es el protagonista? ha perdido hoy su sentido: lo que interesa es lograr una impresión de vida o —visto desde otro ángulo—, la expresión de un mundo ambiguo.

Esta impersonalidad de la narrativa de hoy exige nuevos enfoques de ciertos problemas de siempre, tales como los de la relación con el público, con las normas morales y con los valores. Es evidente, como señala Booth, que una visión desde dentro de los personajes puede inducir a que aceptemos su confusión moral. En síntesis, este estudio de retórica que tanto ha insistido en la libertad y en la responsabili-

dad que tiene el narrador para escoger sus propios recursos técnicos, aplica idéntico criterio al conflicto entre forma pura y contenido moral.

Por la vastedad y la seriedad del enfoque, por su fundamento en los textos, que implica una revisión original de un importante conjunto narrativo, y por la doble perspectiva —teoría literaria y “crítica de la crítica”—, que señaláramos al comienzo, este libro de Wayne C. Booth puede incorporarse dignamente a esa serie de obras clásicas que los problemas de la narrativa han suscitado en los últimos cuarenta años.

E. DE ZULETA

AMÉRICO CASTRO: “*La Celestina*” como contienda literaria: (castas y casticismos). Madrid, Revista de Occidente, 1965. 175 p.

Este libro de Américo Castro debe ser considerado dentro del conjunto de su obra, como un nuevo cuerpo de la vasta arquitectura que se viene erigiendo desde 1939, fecha en que escribe *Lo hispánico y el erasmismo*, y que culmina con *España en su historia* 1948, más tarde, *La realidad histórica de España*, 1954 y 1962), y con *De la edad conflictiva* (1963). Desde entonces se ha venido completando una interpretación de España que se funda en el examen del proceso mismo del vivir hispánico como coexistencia y conflicto de tres pueblos y de tres creencias diferentes. El testimonio de la literatura ha tenido una gran importancia en esta indagación de Castro, puesto que en las obras literarias ha rastreado los elementos que integran el modo de vivir —o “vividura”—, o la circunstancia histórica —“morada vital”— en que se basa su interpretación. Así ha estudiado la obra de Berceo, el *Libro de Buen Amor*, la obra de Cervantes, de Lope, *La Celestina*. En las primeras páginas del libro que comentamos, señala Castro que ha comenzado a escribir una obra de conjunto con el objeto de hacer visible la unidad de la literatura española de los siglos XVI y XVII y su relación con las circunstancias de tiempo y de lugar a las cuales respondía. Ante el temor de no poder cumplir su proyecto, ha resuelto publicar este ensayo sobre *La Celestina*, obra que representa uno de los aspectos decisivos de esa etapa. Ya antes se había ocupado Castro de ella, sobre todo en sus libros *La realidad histórica de España* y *De la edad conflictiva*, de modo que lo que aquí hallaremos guarda estrecha continuidad con lo anterior y representa, a la vez, la maduración de sus conceptos acerca del tema.

El libro consta de dos partes y de un apéndice. En la primera, Castro amplía con nuevas noticias y argumentos sus anteriores análisis de la pugna entre las castas españolas a partir de 1492. Particular interés tienen las páginas que dedica a las relaciones entre la tensión

existencial producida por el conflicto entre las tres castas y la literatura que expresa esa situación. Castro señala una doble perspectiva en esa literatura: la objetiva, de lo literariamente concebido, y la subjetiva, del autor frente al público. Sobre esta base son interpretados algunos aspectos de la literatura de “disparates” —que aparece en Juan del Encina, Cervantes y Fernando de Rojas—, la cual, a su juicio, es el signo de una profunda desarmonía e incoherencia social. De ese mismo desgarramiento —sostiene Castro—, habría de nacer una gran literatura que es el resultado de la fusión de las tres castas como, en síntesis, lo es también la singularidad de esa “cultura de fe, de hombría y de belleza” (p. 91).

La segunda parte es la que lleva el título del libro, “*La Celestina*” como *contienda literaria*. A juicio de Castro, *La Celestina* no es ni medieval ni renacentista: surge de una ruptura de la tradición anterior, y su intención, lejos de ser moralizadora o crítica, apunta a la pervisión y trastorno de las jerarquías de valoración vigentes, de los ideales poéticos y caballerescos. En resumen, se procura poner al desnudo la escueta voluntad de existir, destruyendo el marco típico y la forma previa. Como prueba de su aserto, aduce la reelaboración del romance “La Misa de Amor”, en la escena de la entrada de Celestina en la iglesia (acto IX). Esa misma intención preside la alternancia de notas contrapuestas, de ascensos y descensos, tan característica en la estructura de la Tragicomedia.

Desde el punto de vista de la creación de los personajes, añade Castro, *La Celestina* significa la posibilidad de una literatura que deje la generalidad de los tipos por la expresión de situaciones y vivencias individuales. Desde el punto de vista de su ataque a las estructuras literarias, representa un testimonio de liberación y de inconformidad que Rojas manifiesta en lo literario, como otros contemporáneos suyos lo hicieron en otras dimensiones del vivir hispánico de esos días.

El apéndice contiene algunas adiciones sobre el contenido de la primera y la segunda parte.

La obra de Américo Castro sigue creciendo en medio de la polémica. Se discute, fundamentalmente, su visión de España como convivencia de tres castas y la importancia que le asigna al elemento islámico y judío, dentro de esa convivencia. Se discute también el método, el “‘tenía que ser así’ previo” de que habla en *España en su historia*; y, aun, la viabilidad de su enfoque que consiste en captar la fluencia misma del vivir. Pero por sobre estas discusiones de sus adversarios, por sobre la unilateralidad de algunos planteos del propio Castro, su interpretación del pasado español ocupa ya un lugar definitivo en la historiografía. Los estudios recientes sobre la historia y la literatura judeo-española y árabe-española —recordamos en particular el descubrimiento de las “jaryas”—, confirman en muchos aspectos lo que en un momento pudo considerarse una hipótesis genial pero aventurada.

PAUL ILIE: *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid, Gredos, 1963, 238 p. 20 cm. (Biblioteca Romántica Hispánica).

La bibliografía sobre C. J. Cela es sensiblemente escasa, más todavía cuando se trata de un autor tan rico y cuya personalidad acusa múltiples facetas. El libro de Paul Ilie representa un valioso aporte al estudio de la obra del escritor español, más aún por haber sido encarada la crítica con notoria seriedad y detenimiento. No abarca la producción total de Cela, sino que se detiene a señalar sus notas características a través del minucioso examen de tesis de las novelas más representativas. Ellas son: *La familia de Pascual Duarte*; *Pabellón de reposo*; *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*; *La colmena*. *Mrs. Caldwell habla con su hijo*; y *La Catira*.

En nuestro siglo —afirma el autor—, la existencia constituye uno de los problemas que más angustiosamente acucian al hombre de hoy, problemática que se refleja en el ámbito literario a través de una manifiesta preocupación por la forma novelística. Este es precisamente uno de los rasgos que caracterizan la obra de Cela, rasgo que se hace evidente en la variación técnica de cada nuevo libro, como la manera de buscar *un método para dar existencia a su novela*. *El formalismo es un enfoque existencial del arte, ya que la forma actualiza una creación artística, define su existencia* (p. 230).

Esta preocupación formal que el autor señala en Cela, adquiere trascendencia cuando se nota que la dispersión de la forma novelística, está íntimamente ligada al significado último de las vidas que en esas obras se recogen. Y esas vidas, y los mundos en que ellas se mueven, van a ser entregados al lector en una forma presentativa y nunca valorativa, precisamente por la concepción formal-existencial desde la que son mirados.

A través del análisis con que Ilie encara las novelas, podemos desprender como una de las características generales de la producción de Cela, el *aislamiento*, que se evidencia tanto a través del aspecto formal como de su correlato, el contenido. Manifestaciones de ese rasgo las encontramos en la fragmentación social de *La colmena*, en la soledad psicopática de *Mrs. Caldwell*, en la violencia de *Pascual Duarte*.

Otra nota caracterizadora es la del *primitivismo*, concebido como las actitudes estéticas, ideológicas o caracterológicas que aparecen como retrasadas con respecto a su completa evolución. Tal es el caso de la infradesarrollada estructura de *Pabellón de reposo*, o la personalidad primitiva de los personajes de *La Catira*.

Estos caracteres generales, como otros particulares de cada obra, se hacen patentes a través del estudio de Ilie, en el cual encara sucesivamente el análisis de las seis novelas mencionadas, escrutando con minuciosidad sus íntimas significaciones desde los más variados puntos de vista.

Julián Marías prologa el libro con unas interesantes páginas sobre *la novela española de nuestro tiempo*. A continuación el crítico norte-

americano introduce su obra con unas notas sobre *la novela al mediar el siglo*, en la que nos advierte sobre sus propósitos y alcances.

Constituye esta publicación un nuevo acierto de Gredos, y una apreciable contribución al conocimiento de la novelística contemporánea.

HEBE PAULIELLO DE CHOCHOULOUS

JUAN CANO BALLESTA: *La poesía de Miguel Hernández*. Gredos, Madrid, 1962. 302 p. 20 cm.

La obra poética, como realidad óptica y objetiva, independiente del autor y de las concretizaciones del lector es la base sobre la que Juan Cano Ballesta asienta su trabajo.

En el primer capítulo nos entrega una biografía literaria y poética a través de la cual podemos seguir la trayectoria vital descrita por el poeta orselitano, a la par que las sucesivas etapas por que atraviesa a partir de una especial capacidad mimética. Este capítulo, prolijo y acertado en su enfoque panorámico, sitúa al lector en buen puerto para continuar el viaje hacia el conocimiento y la comprensión de una de las figuras más discutidas de la poesía española contemporánea. Cabe señalar que contiene, además, documentos que aclaran algunos aspectos de la biografía de Miguel Hernández.

El segundo capítulo centra nuestra atención en el *mundo poético hernandiano*. A través de estas páginas seguimos al poeta en su camino de paulatina introspección, de creciente aproximación entre su ámbito humano y su ámbito poético. Juan Cano Ballesta estudia aquí *la cosmovisión hernandiana en su sentido más amplio: concepciones filosóficas, ideas obsesionantes, actitudes sentimentales y emocionales y los eternos problemas existenciales a los que se vuelve el poeta impulsado por su sino y la trayectoria de su vida*. El autor se detiene en la consideración de un símbolo: el del toro, ya que, como acertadamente lo señala, *es una constante poética que resume en sí todos los aspectos esenciales de su cosmovisión*.

Los capítulos tercero y cuarto están dedicados a *la imagen poética hernandiana*. Se nos muestra aquí un proceso de tanteos, perfeccionamientos y complejidades que parte de *Perito en lunas* y la preeminencia de la metáfora neogongorina y que culmina en el *Cancionero y romancero de ausencias* donde la metáfora, despojada de accesorios, nos entrega la desgarrada desnudez de una realidad dramática.

El capítulo quinto se ocupa de *el símbolo y el fenómeno visionario*. Desde el análisis de los mayores aciertos, se propone mostrarnos aquí cómo Miguel Hernández plasma su entera problemática.

En el sexto capítulo, el autor considera *la expresividad fónica y*

rítmica. Estudia la musicalidad de la gama vocálica y la combinación de sonidos consonánticos y el ritmo. Presta, además, atención especial al verso libre, del cual el poeta no tardó en alejarse, urgido por la realidad de la guerra civil que le impedía continuar cultivando una poesía para minorías. Se evidencia un claro afán por demostrar que la poesía de Miguel Hernández abunda en aciertos rítmicos, contrariamente a lo afirmado por Juan Guerrero Zamora.

El capítulo último está dedicado a *sondeos en la estructura interna*. Se estudian aquí las estructuras sintácticas, pluralidades, correlaciones y paralelismos, elementos reveladores del rítmico fluir del estado emocional y de la intensidad de cada momento lírico.

Concluye la obra con unas páginas dedicadas a *la personalidad poética de Miguel Hernández y su puesto en la lírica española*. Trátase de una apretada síntesis del contenido del volumen y una ubicación del poeta en el justo lugar que le corresponde.

El *Apéndice* critica la edición publicada por la editorial Losada en 1960 con el título de *Obras completas*, que omite composiciones de inclusión justificable.

Cierra el volumen la bibliografía utilizada y la cita de ediciones de fácil acceso.

El trabajo de Juan Cano Ballesta, revelador de un fino espíritu analítico y crítico, completa la visión que oportunamente nos fuera propuesta por Concha Zardoya (*Miguel Hernández, 1910-1942. Vida y obra*) y Juan Guerrero Zamora (*Miguel Hernández, poeta*) acerca de la vida y la obra del vate alicantino.

MARÍA A. POUGET

CESARE FEDERICO GOFFIS: *La lírica di Alessandro Manzoni*. Firenze. La Nuova Italia. 1964. 315 págs. 14 x 21 cm.

El método seguido por el crítico está expuesto en su prefacio del libro. En cada uno de los dieciséis capítulos ha hecho una crítica que conjuga el estudio de las fuentes e influencias, los temas o contenidos filosóficos y religiosos, el estilo o lenguaje como revelación del sentir del poeta, las concepciones poéticas y las variantes de los textos originales. Ha valorado en su dimensión histórica cada uno de los fenómenos examinados aisladamente. Advierte que su trabajo no es una *lectura* de textos líricos —aunque pudiera parecerlo por el número abundante de páginas alcanzado en la minuciosa consideración de cada verso— sino buceo de una poética y de los resultados de su aplicación en la obra de arte. La conclusión del estudio así enfocado es la línea de progresos de la lírica de Manzoni, que primero es pobre y fría y luego riquísima en humanidad, filosofía e inspiración. Reconoce

que hay demoras, giros y hasta rupturas en este avance pero que no son muestras de contradictorios resultados estéticos sino del juego que la inspiración tiene en la creación artística.

En el exhaustivo estudio, Goffis dibuja con nitidez la parábola de la trayectoria lírica de Manzoni. *Ognissanti* ocupa el punto inferior con sus forzados versos, demasiado enumerativos, su falta de amplitud coral y capacidad de síntesis. La culminación es *La Pentecoste* en que el autor *se sacia con una perspectiva trascendente del mundo*, en una *visión total que consumió su fantasía*.

Adda es el primer peldaño de la larga escala, por su noble simplicidad, afirmación de una poética extramontana, influida por Parini en su orientación hacia un neoclasicismo cordial y humano, liberado del yo prerromántico. Los *Sermoni*, horaciano-parinianos, fijan la búsqueda interior del mundo propio y la etapa epicúrea del poeta. La poética de *In morte di C. Imbonati*, es la del sentir y meditar, de la *meditación no sólo de lo que es sino de lo que debe ser*. El abstencionismo epicúreo está afirmado aquí menos abiertamente, representa una nueva meditación, una nueva sensibilidad, una nueva poesía, menos pariniana de lo que afirma Russo. La poética de *Urania* quiere el apartamiento con respecto al vulgo, con el compromiso de *conmover las mentes con inmortales palabras*; manifiesta la gran vacación manzoniana y responde también al gusto neoclásico por la suavidad de sus visiones femeninas de tipo foscoliano, aunque menos sublimes y de mayor intimidad. La crisis de este momento está dada por el conflicto entre una ética de la abstención y una poética de la acción. *A Parteneide* documenta el cambio lento de las tintas neoclásicas a un intimismo y un romanticismo con temas fabulosos que imprimen un carácter narrativo y una forma abierta, retóricamente indefinible. *Vaccina* testimonia la búsqueda de un ritmo popular en el que no faltan las cadencias y modos propios de los poemas caballerescos. Los primeros cuatro *Inni Sacri* concretan la posición lentamente alcanzada por el poeta frente a la vida: el cristianismo explica de manera sobrehumana las vicisitudes terrenas, de él debe nutrirse la poesía cuya finalidad es vista ahora como la de persuadir con la verdad. El cambio de moralidad no ha sido brusco en el proceso anímico poético, sino una continuidad con respecto a las tres composiciones anteriores, así como lo son, con respecto a los himnos, las dos canciones políticas: *Aprile 1814* y *Il proclama di Rim'ni*.

Marzo 1821, el *Cinque Maggio* y *La Pentecoste*, las obras mayores, han llegado a la gran síntesis: meditan las vicisitudes históricas y su solución en el plano de lo trascendente. La poética de Manzoni sigue fiel al *acerbo sentimento* y al *suader potente*, pero vuelta al fin cristiano de la poesía, hace sentir al poeta el drama del opresor Napoleón, de la oprimida Ermengarda —Primer Coro de *Adelchi*— y de todos los pueblos sufrientes— Coro *Dagli atrii muscosi*. Formalmente este sentir se resuelve en una lírica más ágil, de estilo más elocuente lleno de exclamaciones e interrogaciones, de duplicaciones y estilemas disyun-

tivos. Su romanticismo medido señala una transfiguración del lenguaje lírico tradicional de Italia. La poesía de Manzoni alcanza la cumbre con *La Pentecoste*, culminación de belleza, misteriosa fusión de arte y pensamiento, inspiración, historia y filosofía.

Es indudable que con *La lirica di Alessandro Manzoni*, de Goffis, la bibliografía sobre el tema se agranda con un estudio serio, documentado y de atractivo estilo, de obligada consideración para quienes se interesen por el poeta.

MARÍA J. SABELLA

JOHN GASSNER: *O'Neill; a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc., 1964, 180 p., 20 cm. x 13 cm.

A través de esta selección de artículos críticos John Gassner ha conseguido presentarnos un O'Neill multifacético. Y decimos multifacético porque cada uno de los ensayos que integran este estudio subraya un aspecto, una tendencia o una característica peculiar dentro de la obra de O'Neill.

Hugo von Hofmannsthal, que escribe en 1923, refleja la actitud de la crítica europea frente al joven O'Neill, al autor de *The Emperor Jones* y *Anna Christie*, a quien en cierto modo aconseja y alienta con la certeza de un mayor perfeccionamiento.

Y mientras von Hofmannsthal nos presenta la imagen del joven autor, John Gassner, profundo conocedor de la obra en su totalidad, hace un equilibrado balance de éxitos y fracasos para puntualizar la importancia de O'Neill dentro de la renovación de la escena norteamericana.

John Henry Raleigh trata de demostrar la influencia decisiva de *The Count of Montecristo* —obra que llevó a la fama a James O'Neill, padre del dramaturgo— en sus primeras piezas. Llega, creemos, a forzar la realidad para ajustarla a sus teorías. En otro artículo el mismo Raleigh señala la gravitación de algunas peculiaridades del carácter irlandés —la bebida, la ironía, la idea de tradición, entre otras— en la creación de personajes y argumentos dramáticos.

Eugene M. Waith examina cronológicamente el uso y significado de las máscaras y los recursos que las reemplazan en las últimas obras. Waith no se detiene en un análisis de procedimientos formales sino que indaga más allá de la máscara como mera técnica hasta llegar a los porqués que la justifican; logra así una visión coherente de la intención del autor en la que se integra la inquietud de renovación formal y conceptual.

Un examen semejante realiza Robert F. Whitman tomando como punto de partida la idea de que para O'Neill la vida fue siempre una

búsqueda de recursos dramáticos que le permitieran explorar el alma humana. Whitman recorre las diversas formas en que se plasmó esta búsqueda desde la primera época y analiza su adecuación a los fines propuestos. A su juicio O'Neill encontró en la afición a la bebida de sus últimos personajes —reconocemos a los Tyrone de *Long day's journey into night* y el protagonista de *A moon for the misbegotten*— el sustituto de las máscaras utilizadas en *The great God Brown* y *Days without end*. Esta técnica con el llamado *lenguaje natural* fue la última ensayada en aquella indagación formal que lo preocupó durante toda su carrera.

La presencia de Eric Bentley nos trae el punto de vista del director y los problemas que como tal encuentra en la escenificación de *The Iceman cometh*. A pesar del título de su ensayo, *Trying to like O'Neill*, no puede dejar de manifestar su decidida oposición a O'Neill y su obra, llegando a afirmar: *He is so little a thinker, it is dangerous for him to think*.

Los artículos comentados —que a nuestro juicio evidencian la multiplicidad de enfoques señalada— y los ocho restantes que completan la selección ofrecen un panorama completo de los problemas que supone el acercamiento a la obra de O'Neill. Consideramos un acierto de Gassner la idea de reunir en un solo volumen opiniones tan dispares para lograr un enfoque total, en lo posible imparcial.

MARIANA J. GENOUD

ESTA REVISTA SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR EL DÍA 15 DE
MARZO DE 1967, EN LA
IMPRESA LÓPEZ, PERÚ 666,
BUENOS AIRES.