

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Letras

año 1962 - n. 4

Boletín de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Letras

año 1962 - n. 4

Boletín
de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

INSTITUTO DE LETRAS

Director interino

Dr. ADOLFO PRIETO

Secretario técnico

Prof. ELENA CARRERO DEL MARMOL

Ayudante

MIRYAM SOTTINI

INDICE

	Pág.
GALO RENÉ PÉREZ, " <i>Bosquejo de la literatura ecuatoriana actual</i> "	5
MARTA SCRIMAGLIO, " <i>Larreta. Modernismo y barroco</i> "	19
GLADYS SUSANA ONEGA, " <i>Larreta. Esteticismo y prosaismo</i> "	39
GRACIELA G. MONTAÑO DE GARDELLA, El milagro XIV de Don Gonzalo de Berceo " <i>La imagen respetada</i> "	57
NOTAS	
EMILIO CARILLA, " <i>Pedro Henríquez Ureña en sus cartas</i> "	89
MANUEL LAMANA, " <i>Poesía española de nuestro tiempo</i> "	99
COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS	
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA, " <i>Los Martinfierristas</i> ", por Marta Scrimaglio ..	195
HOMERO GUGLIELMINI, " <i>Mansilla</i> ", por Emma R. Vaccaro	108
LEO SPITZER, " <i>Sobre antigua poesía española</i> ", por Vieter Bouilly	118

BOSQUEJO DE LA LITERATURA ECUATORIANA ACTUAL

por GALO RENÉ PÉREZ

Muchos escritores ecuatorianos tienen hoy la conciencia de que la pluma, sin hallarse convicta de las ruines y transitorias escaramusas políticas, puede suscitar las reformas sociales que demandan las mayorías. Esa conciencia la hay en figuras a quienes ha ido consagrande el sufragio de la crítica extranjera. Y forman un solo núcleo con otras del continente. De ahí que conviene dar una perspectiva americana a estas apreciaciones.

En el género narrativo surgió como el gonfalonero de nuestro realismo el novelista Luis A. Martínez, autor de *"A la Costa"*. Su empresa, a despecho de las dificultades que se le erizaban por ser el campo tan nuevo, fue rica en sí misma como en su disposición fecundante. Los narradores que nacieron después de él encontraron en aquella obra un antecedente para enrostrar al país sus defectos, para moverse sobre su pellejo, para estirar las ardientes llagas sociales, para combatir contra la corrupción política y las pobrezaas populares, para levantar el puño de la protesta y el reclamo.

En el resto de América había también antecedentes. Mariano Azuela había escrito *"Los de Abajo"*, novela con inseguridades de estilo, pero magistral en la movilidad de las escenas, en la vitalidad de los personajes y en la cortante agilidad del diálogo. Y significativa sobre todo porque hizo cabalgar en una vibración poderosa, pintándola con la más cruda honradez, la revolución mexicana. Los ingenuos palurdos que abandonaban los chozones del villorio para correr las sierras entre el humo de la fusilería no tuvieron siquiera conciencia del ideal por el que se desangraban.

Por su parte, el novelista boliviano Alcides Arguedas había compuesto "*Raza de Bronce*", cuyas páginas trasladan no únicamente los cuadros del valle y del yermo de su patria, sino las agonías de los indios que soportan el trato bestial del blanco y el mestizo. Y la fuerza trágica de algunas escenas es testimonio de cómo denunció uno de los problemas sociales más enormes de nuestra América, cuya solución apenas comienza a columbrarse en estos días.

El género narrativo ha ido pues cargando el énfasis en la descripción de los males que tienen corroídos, pese a su juventud, los soportes vitales de nuestros pueblos. En un análisis más dilatado deberían comparecer numerosos ejemplos. Pero en éste hay que agregar siquiera las citas del colombiano José Eustasio Rivera y del venezolano Rómulo Gallegos, novelistas que fraternizan íntimamente. El primero trazó las aventuras de Arturo Cova por las sabanas y las selvas de Colombia; el segundo, las de Santos Luzardo, el civilizador, por los llanos y las murallas vegetales de su patria. Las coincidencias parece que prueban el influjo de "*La Vorágine*" de Rivera sobre la "*Doña Bárbara*" de Gallegos, aunque éste lo haya negado rotundamente.

El Ecuador, hermano en congojas y esperanzas de los demás pueblos de América, ha visto crecer en los últimos decenios una promoción de cuentistas y novelistas que también ha fiscalizado lo más amargo de su realidad. Quizás hasta la ha desfigurado con el ánimo de despertar la atención a base del espanto.

Entre los más firmes orientadores de este campo de la producción, que apenas si abarca una centuria en la historia de las letras ecuatorianas, es bien que primero se recuerde al maestro José de la Cuadra. Su talento de cuentista permite compararlo con los más notables de este continente. Sus narraciones son las más de las veces de poca extensión. Seduce en ellas su severa arquitectura. Pocas manos tan aptas como la de Cuadra para componer un estilo sobrio, ajustado a lo indispensable. Frente a la ruidosa lata literaria, el abigarramiento estilístico que caracteriza a muchos relatistas americanos, su ciencia de la forma se ofrece digna y solitaria. Únicamente esa tan superior economía del lenguaje es capaz de demostrar cuánto vale un vocablo y cómo se consigue hacerlo rendir con eficacia en la creación literaria. José de la Cuadra elude, por ramplona, la falsa espontaneidad expresiva, pero, con igual repugnancia, soslaya también todo amaneramiento intrascendente. En su aspecto formal en-

trega un idioma animado y palpitante, exento de vulgaridades en el mismo grado que de ridículos alardes aristocratizantes. Es ágil y sencillo al propio tiempo que leal a ese supremo principio del bien decir que caracteriza a los maestros. En él se admira, como en contadísimos escritores ecuatorianos, un familiar señorío de la lengua.

Las descripciones que ensaya no pueden ser más austeras. Sus diálogos son breves, y vivos como inteligentes. Jamás carga el énfasis con exceso. Aun sus párrafos son cortos, como para volver más respirable su atmósfera literaria.

Pero en el estilo no está todo el valor de José de la Cuadra. Absurdo fuera hacer consistir en el solo continente verbal los méritos de un relato. No hay duda que el escritor que tiene alguna estima de sí no puede manifestarse despectivo con las excelencias formales. El relatista rioplatente Horacio Quiroga, en su "*Decálogo*" decía que "no se empiece a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde se va. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas". De la Cuadra creía en el poder del instrumento verbal, y sabía probar que él daba vigor a aquel precepto. Pero buscaba no resbalar exclusivamente por la superficie de la buena sintaxis y del exorno celosamente vigilado.

En efecto, el gran maestro animó todo un mundo apasionante en sus narraciones. Y, convencido de que los episodios exteriores no eran quienes habrían de conferir verdadera novedad a sus páginas, puso a mover en ellas el alma de sus gentes. El lector penetra con interés y emoción en interior de los protagonistas, y termina por reconocer que José de la Cuadra ha estudiado con perspicacia la personalidad humana. Son los campesinos del litoral ecuatoriano, y a veces también los mestizos e indios de nuestras serranías, los que pueblan los rincones, casi todos rurales, de sus relatos. Sus pasiones, sus sentimientos, sus desazones y esperanzas, salen a la contemplación como a través de una mayéutica singular. Y quien asiste al drama de aquellos hombres, tan diestramente pintado en límpidas narraciones, advierte el ánimo vindicativo de su autor. Pero a Cuadra no le interesa demostrar tesis sociológicas, ni cargar declamatoriamente el acento, ni hacer de cada cuento un alegato: la sobria reproducción de nuestra desoladora realidad produce consecuencias más decisivas que cualquier tonante panfleto político. Muchas de las escenas descritas por este cuentista conmueven más profundamente porque orillan el vulgar despeño

de lo patético. Dejan descubrir así la ineptia con que se extiende el "realismo" por aquellos que desfiguran o violentan el contorno de lo real.

Y las descripciones de José de la Cuadra no se ofrecen sino cuando ello es indispensable. El diálogo de los personajes es el que revela el ambiente y su propio carácter. Pudiera decirse que el autor se coloca entre aquellos personajes para completar únicamente alguna evocación, cuando es oportuna. Las expresiones de sus criaturas, gentes del mundo rural, fluyen con naturalidad que demuestra el don de observación de este escritor, pero no están reducidas a una jerigonza intraductible para los lectores de otros lugares. Pocos modismos bastan para crear la ilusión localista.

Frente a tantos aspectos que deben ser encarecidos en los cuentos de José de la Cuadra, hay uno que extraña, y que no se acierta a incorporarlo a los méritos o a los defectos de su obra: es el de no presentar concretamente el desenlace en casi ninguna de las narraciones. Parece que el autor hubiera querido reflejar, también de este modo, la condición de la vida, que es la de estar siempre haciéndose, la de ofrecerse siempre inconclusa, hasta su único final: el de la nada.

Dos relatos alcanzan singular valor en sus páginas: son los titulados "*Banda de Pueblo*" y "*La Tigra*". Especialmente el segundo, que es como la anticipación brillantísima de "*Doña Bárbara*". Si Rómulo Gallegos creó este personaje inmortal en las letras venezolanas, José de la Cuadra caracterizó con igual maestría a "*La Tigra*", una mujer de nuestras selvas, dominadora, brutal y lasciva, "en cuyas manos el machete cobra una vida ágil y sinuosa de serpiente voladora". Más de una semejanza emparenta a "*La Tigra*" con "*Doña Bárbara*", pero las dos creaciones son igualmente originales y vigorosas.

En torno del gran maestro guayaquileño se formó un grupo de narradores: Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara fueron los más destacados, por la posesión de los secretos del género, por la autenticidad de la vocación, por la sensibilidad y la perspicacia con que presentaron el batallador y azaroso destino de las clases populares ecuatorianas.

Y en los fríos corredores de nuestros Andes ha germinado también con vigor el género novelesco: Pablo Palacio y Jorge Icaza, no son sino una parte, acaso la mejor dotada, de un haz numeroso.

Tres libros de narración componen todo el patrimonio literario de Pablo Palacio: "*Un hombre muerto a puntapiés*", "*Débora*" y "*Vida del*

Ahorcado". Pero lo desconcertante constituye el signo de ellos, y solamente la personalidad de Pablo Palacio —partida entre la sombra y la luz— podía haberlos creado. No tuvieron que correr sino pocos años para que esa sombra, invasora, le sustrajera para ella sola, apagando todo destello de razón en aquel extraño escritor.

Se podrá pasar y repasar por las páginas de nuestra literatura buscando inútilmente un nombre que acompañe al suyo por razones de semejanza. Pablo Palacio es un autor solitario, acaso como ningún otro en el breve ámbito de nuestras letras. Esto no quiere decir que él sea el mayor, ni el menos imitable. Se yergue señero porque su temperamento, transido de reacciones contradictorias, que terminaron precipitándole en la locura, se mantiene único todavía. Habría necesidad de que comparecieran las mismas circunstancias desventuradas, seguramente mórbidas, que obraron en su alma, para que se diera un caso parejo al suyo.

Su obra de madurez, en la que transparecen las cualidades de la experiencia literaria, es "*Vida del Ahorcado*". Pablo Palacio la llamó novela subjetiva. ¿Será eso, en verdad? Quien quiera hallarle argumento, fracasará seguramente. El autor habla en primera persona, encarnado en la figura que discurre por esas páginas, y va despellejando sus ideas, sus obsesiones, aquel su mundo azotado por impresiones antagónicas. Y corta el hilo de su narración a cada instante, no tanto por voluntad artística ni caprichoso afán de originalidad, cuanto porque esas incoherencias son las que reclama su espíritu ciegamente. Casi no hay capítulo en donde no se interrumpa de pronto el curso normal de sus ideas, para tomar un sesgo insospechado, para lanzar alguna expresión aislada y subitánea, a manera de dardo que se pierde en el vacío. El lector debe cobrar cierta elasticidad para saltar de rama en rama, entre zonas de aire. Se da cuenta, desde el comienzo de su aventura, que no hay la anunciada novela subjetiva. Quiere apoyarse en el estambre o estructura más o menos sólida de toda novela, pero encuentra solamente los elementos disyuntos de esa trama. Quiere hallar un personaje de rasgos definidos, de rostro que no se esfume, y únicamente siente el soplo de un fantasma que el autor se lo escamotea cuando intenta aprehenderlo. Quiere descubrir una doctrina, una tesis clara y coherente, un pensamiento central, o siquiera un sentimiento más o menos constante, y no da con ellos. Quiere advertir siquiera la unidad externa, la usual, de la ordenación numérica de los capítulos, o la relación lógica de sus títulos, y aun este empeño le es vano. El mundo

creado por Pablo Palacio parece que obligara a las cosas a perder gravedad. La realidad se transfigura al tocar en su mente.

Hay lugares de la "novela" en que Palacio pretende la unidad de hechos dispersos a través de recursos de una endeblez evidente, como es el caso de invocar insistentemente, a lo largo de algunos capítulos, el nombre de "Ana". Pero Ana no es un personaje corpóreo, de presencia visible: es apenas un nombre repetido en varias páginas del libro. Más justo sería dar a estos capítulos la designación de breves cuentos subjetivos, y aun en muchos de ellos, considerados independientemente, no dejará de observarse aquella falta de vertebración.

Pero en ese extraño temperamento de Pablo Palacio está como el manantial de sus originalidades. Su manera de ver el mundo es bastante personal, y en muchas partes agudísima. Defiende su propia soledad, casi de modo obsesivo. "No me toques —dice en un párrafo de su libro—. ¿Qué derecho tienes para tocarme?. Mi piel es mía. Somos extraños el uno al otro y de repente estás tú aquí, atisbándome, violando mi intimidad, turbándome. Tus ojos los tengo en todas partes. Sobre mis espaldas, sobre mis manos, sobre mis cabellos, en mi pensamiento".

Y no es esa su única obsesión. Sufre otras, también expuestas en un lenguaje que tiene la docilidad de la cera entre sus manos febriles. Así, en uno de los cuentos de "*Un hombre muerto a puntapiés*": en el titulado "*Luz Lateral*", se lee: "Tenía ella una manera petulante de decir, de repetir, encajar a todas horas en su conversación una palabreja que me pone hasta ahora los pelos de punta. Ese ¡claro! que parecía arrojármelo a la cara con su risita cínica y que me congestionaba..." "Ya les voy a meter a ustedes el ¡claro! hasta por las narices para ver si no les hierve la sangre, porque... ¡claro!... ¡Maldición!. Si en este momento me dijeran que el almuerzo está servido, me vuelvo loco y los despedazo".

La inquietud hacia la demencia aparece y torna a aparecer en más de una página. ¿Presentimiento, quizás?. Repárese en lo que le dice a uno de los fantasmas de su "*Vida del Ahorcado*": "justamente como el parásito que ha tenido el acierto de localizarse en tu cerebro y que te congestionará uno de estos días, sin anuncio ni remordimiento".

Los sentimientos, por otra parte, violentan la órbita de lo normal, y se empeñan en mostrarse con caracteres morbosos. En "*Un hombre muerto a puntapiés*", dice Palacio, "Lo cierto es que reí de satisfacción. ¡Un hombre muerto a puntapiés!. Era lo más gracioso, lo más hilarante de

cuanto para mí podía suceder". Y continúa en otro párrafo: "Epaminondas, así debió llamarse el obrero, al ver en tierra a aquel pícaro, consideró que era muy poco castigo un puntapié, y le propinó dos más, espléndidos y maravillosos en el género, sobre la larga nariz que le provocaba como una salchicha. ¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!. Como el aplastarse de una naranja, arrojada vigorosamente sobre un muro; como el caer de un paraguas cuyas varillas chocan estremeciéndose; como el romperse de una nuez entre los dedos; o mejor como el encuentro de otra recia suela de zapatos contra otra nariz!".

Así:

¡Chaj!

con un gran espacio sabroso

¡Chaj!".

(Por cierto, el ya célebre cuento "*Un hombre muerto a puntapiés*" constituye una de las narraciones maestras de nuestra literatura, y revela la excepcional capacidad de Pablo Palacio, muerto prematuramente en la lobreguez de un manicomio).

En lo que atañe al otro autor serrano, Jorge Icaza, hay que reconocer que pocos poseen una voluntad revolucionaria como la suya, y se siente por ella una inmediata y fervorosa adhesión. Efectivamente, sólo a condición de guardar un alma remisa, indolente o cobarde, se podría desdeñar aquel su coraje para presentar en términos acusatorios la miseria que corroe y tal vez destruye las raíces de la vida nacional. Los que no gustamos de ir a la deriva sobre la mansa y aparente superficie de nuestras cosas, y nos volvemos con desasosiego, con impaciencia, con ansiedad, a hurgar en lo que se agita en la profundidad de ellas, encontramos que Icaza comparece siempre a revelarnos esas cavidades de la realidad, disimuladas frecuentemente por el tendencioso ejercicio de la actividad pública o por una literatura paralítica, cómplice en cuanto callada y cautelosa.

Desde sus primeras producciones este enérgico narrador ha puesto frente a nuestros ojos a una clase infrasocial, desposeída de todo, que sufre con una pasividad angélica el ramalazo del latifundista, del cholo capataz, de la minúscula autoridad del aldeorro, y en fin de la bestia multifáucica de las ciudades: la abyecta, la vencida, la agónica clase india. Lo extraño es que sus cuadros, que deberían estremecernos a los ecuator-

rianos más íntimamente que a nadie, se divulgan con mayor facilidad afuera, en países americanos y europeos. En ellos el nombre de Jorge Icaza va resultando familiar. Acaso haya que ver en eso nuestra cansina manera de pasar entre el callejón de nuestros problemas, nuestra disposición rutinaria frente a ellos, que nos va volviendo como insensibles a los dolores sociales.

Es verdad que el empeño militante de Icaza no aparece solitario en nuestro país. A la beligerancia de él se suma la de otros novelistas, y aun la de tal o cual forjador de otros géneros. Pero hay algo que marca una línea divisoria, una frontera tajante, insalvable, entre aquél y muchos de éstos: es la mayúscula diferencia de sus capacidades literarias. No se malentienda la necesidad o imperativo de ser revolucionarios desde el campo de las letras. Hay que saber serlo sin desmedro de los imponderables dones de escritor. Ninguna eficacia se desprende de las páginas virulentas, vindicativas, querrellosas, que giran violentamente como aspas enconadas, si en ellas no alienta una firme y vigorosa personalidad literaria. Destituida de la sugestión de lo estético, la literatura militante va marchando hacia el fracaso.

Las narraciones de Jorge Icaza prueban que es un hombre perfectamente enterado de su ejercicio, que es un "homme de lettres". Por manera que no hay nada de aluvial, ni de adventicio, ni del azar de los repentistas en lo suyo. Se engañan quienes creen que las producciones icazianas se caracterizan por un estilo desordenado o amorfo, por una espontaneidad negligente y barata. Y más aún aquellos que se placen en disminuir en vano el nombre de Icaza aludiendo a presuntas pobreza expresivas. Tiene nuestro novelista maneras de decir fluyentes, dinámicas y de cierta intención. Se le siente rehuir con lucidez el artificio, la cursilería verbal, el vagabundeo inútil; se le advierte en un justo empeño —propio de los buenos narradores— de conseguir la indispensable economía del lenguaje. Y, aparte de tales virtudes, o corroborándolas más bien, están sus numerosas voces y giros vernáculos, que se mueven en el conjunto con naturalidad, y no como interpolación inhábil y forzada.

Jorge Icaza es indudablemente nuestro máximo novelista. "*Huasipungo*", su primera obra medular, publicada hace cinco lustros, conquistó la admiración plural de la crítica extranjera. Ninguna otra novela ecuatoriana ha podido despertar un interés semejante. Pero "*Huasipungo*" flama todavía entre las corrientes antagónicas del juicio nacional. El di-

tirambo y la detracción se enfrentan al impulso de esas páginas. Prueba es ello de la fuerza vital de que están henchidas.

Y aquella obra no es el único fruto valioso de la literatura icacista. Posteriormente ha publicado "*En las Calles*" y "*El Chulla Romero y Flores*", entre algunas producciones de valor subalterno comparadas con ellas. Quizás esta última demuestra como ninguna la maestría de Icaza. Lejos está él de crear una novela con el bastardo recurso de muchos de los nuestros, que hacen consistir el género en una disimulada yuxtaposición de cuentos breves. En sus páginas hay unidad perfecta, coherencias de todo orden, desde la episódica hasta la de inspiración inagotable para contar. Los personajes van revelando o completando su intimidad paulatinamente, mientras se desenvuelve el ovillo narrativo.

Y en los cuentos y novelas de Icaza se aprecia la importancia que para él tienen los temas o asuntos. Cuantos han trajinado por el género narrativo conocen que el motivo mismo es como la célula, o, acaso mejor, como el plasma vital desde el cual va a desarrollarse el organismo completo, con sus reacciones y movimientos. Pero la influencia del asunto es decisiva en la obra de Icaza. De éste depende el éxito de la estructura o urdimbre de su narración, el brío humano de sus personajes, el flujo de los diálogos, la movilidad de las descripciones: la tensión del relato mismo. Cuando este escritor aborda el asunto del indio alcanza su plenitud, ya en las narraciones moceriles, ya en las de la última década. Y cuando son de otro carácter las escenas que lleva a su estambre narrativo —lo decimos con referencia exclusiva a ciertos cuentos— se afloja su dramaticidad, se debilita su soplo de creador tierno y rebelde a un tiempo, se paralizan en cierto modo las imágenes, se descubre, frontero, inmediato el andamiaje del relato. En "*Contrabando*", por ejemplo, que pertenece a la serie del 52, hay artificios que conspiran contra el vigor narrativo de Icaza, hay una morosidad de escenas que pondría en tela de duda su acostumbrada agilidad, hay un forzado rebuscamiento espiritual de los personajes, con frondosas interpretaciones subjetivas, que dejan sorprender el afán del literato común suplantando a la fuerza del gran novelista. Tampoco "*Rumbo al Sur*", de la misma serie, equipara —como lo cree el autor— sus excelencias a las de los cuentos indios.

Con una intensidad psicológica singular, más que con la yuxtaposición empeñosa de cuadros, Jorge Icaza pone a palpar cerca de nosotros esa oscura bestia acongojada, ese pobre animal lastimero y acorralado, esa

desamparada criatura humana a quien despellejan cotidianamente los castigos, los ultrajes, las humillaciones, la pobreza y los trabajos: el indio de nuestras agrias serranías. El gran narrador ecuatoriano entra en el alma hermética y recelosa, sufrida y siempre callada de nuestro indígena, como el que abre con un rayo de luz la lobreguez del chozón solitario y esquivo del valle, la ladera y el páramo.

Por los párrafos de sus novelas y sus cuentos, por todos los costados de ellos, se siente que respira un vibrante reclamo social. Icaza obliga a pensar de veras en la necesidad inaplazable de salvar al indio de su dolor, de su agonía, de su martirio, de su martirio, de su martirio. En la fuga de aquel Segundo Quishpe, de su cuento titulado "*Exodo*", que abandona su desolado huasipungo, y vive lastimosamente en la ciudad, atropellado hasta por las autoridades, y que se interna luego entre los paredones vegetales de la selva, para sufrir la misma explotación brutal de que le hacía víctima el latifundista serrano, y para terminar de morir empuñando los tenaces verbajos de la tierra, está representado con fidelidad el drama de nuestra clase india. Sus angustias, sus desgracias, su despecho, su renuncia conmovedora y total, sus reflexiones desesperadas, su inconsciente ansiedad de la muerte, se concentran en la atmósfera que Jorge Icaza hace gravitar sobre la figura desgarrada de su héroe, de su inolvidable Segundo Quishpe.

Voceando, como lo hace Icaza, estas amargas verdades, algún día se hará la claridad para todas las almas.

Otras manifestaciones literarias que tienen en el Ecuador actual un lugar destacado son la poesía y el ensayo. También ellas, aunque en menor grado, han ido aparejadas a las exigencias de la realidad nacional y han descubierto sus semejanzas con las creaciones de otros países americanos. Los poetas más jóvenes forman escuela en redor de Pablo Neruda, a quien han imitado en el épico arrebatado frente a las energías raciales y telúricas del continente, en su aspada beligerancia política, en el estilo de sus tropos, y hasta en el de sus prosaísmos y violaciones de sintaxis. Los poetas mayores, en cambio, no han querido abdicar el gozo estético de la forma. Su prole es la de Góngora y Valéry. La exactitud lírica y el despliegue metafórico han tenido como imantada la agudeza de su pluma. Tales los casos de Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, César Andrade y Cordero, Augusto Arias. Si pertenecen a un corro americano, ése es el de Darío, Barba-Jacob, Silva, Carranza, Barrenechea.

Jorge Carrera Andrade ha mantenido una fidelidad sin quiebras a su ejercicio de la lírica, que lo inició en los bancos del colegio. Requerido algunas veces por la investigación de nuestro pasado, o por el afán de comunicar su pensamiento en torno de los autores que ha preferido, o por sus emociones de peregrino que aletean entre ciudades y rostros distantes, ha transpuesto la frontera que corre —sin dividir de veras— entre la prosa y la poesía. Pero ha vuelto a su amor primero con renovado fervor, decantando el verso deleitosamente. Aun sus ensayos e imágenes viajeras descubren por sobre todo la presencia del poeta.

No hay en nuestro país —no lo ha habido sin duda— un ingenio mayor que el suyo para transfigurar el objeto contemplado con el mágico socorro de la metáfora. Acaso ha oído la admonición de Proust, de que ella confiere una suerte de eternidad al estilo. O seguramente ha advertido que ni el escritor que baja sin ramplonizar a los hondones populares, deja de buscar la máxima expresividad del lenguaje a través del difícil recurso tropológico. Carrera Andrade no ha renunciado jamás a sus hábitos de la imagen alquitarada y de las exigencias de la forma. Por eso su obra es tan armoniosa, tan homogénea. Y, al mismo tiempo, tan tristemente amagada por el exorno intrascendente, por el infecundo espejismo verbal. "*Familia de la Noche*", elegía que data de los últimos años, es una de sus mejores producciones.

Gonzalo Escudero es otro poeta que pone su más ahincada voluntad en la selección de los vocablos y el juego metafórico. Ha abrevado en los hontanares de los clásicos españoles y con fino tacto ha transmutado el arcaísmo en voz que se incorpora agilmente a la marcha audaz de sus expresiones. Desdeñoso o negligente para el pregón simoníaco de la notoriedad literaria, en que otros condensan inverecundamente su celo, no por ello Gonzalo Escudero ha perdido su derecho a destacar en el confuso horizonte de las letras actuales del Ecuador.

El caso de Andrade y Cordero es similar, ya por la pureza linfática de sus composiciones, ya por el encanto con que se desembaraza su imaginación entre los más varios temas de la naturaleza y el hombre. En "*Cúspides Doradas*" agavilló recientemente sus versos innumerables, y reveló de ese modo que su inspiración ni su dominio de la técnica habían sufrido desmedro en el ejercicio de algunos lustros. Además se ve que ha cavado con mayor profundidad que sus compañeros el cauce de su filosofía, dando más estatura y plenitud a su fluencia lírica.

Otro de los nombres dignos de aprecio en el campo de la poesía es el de Augusto Arias. También él ha conjuntado en un solo haz sus producciones líricas de distintas épocas, que revelan el incesante devenir de su espíritu y sacan verdadera la exclamación goethiana de “¡alma del hombre, cómo te pareces al agua!”. La impresión inmediata que depara la poesía de Arias es la de que estamos frente a una vocación firme y sincera. De su linaje hay pocas en nuestro país. Raros son los que como él han consagrado su voluntad entera al ejercicio literario. Sus obras se han multiplicado apreciablemente, ya en los solares del verso, ya en la biografía, en el estudio crítico y la sugestiva y cálida remembranza de los viajes.

Leer los poemas de Arias se parece un poco a gustar de un deleitable periplo por el cambiante mundo de la moderna poesía ecuatoriana, pues que aquél ha renunciado sus impulsos personales para someterse a la influencia ambiente de todo nuevo movimiento. En los versos de su primera estación —la de la mocedad— su voz como suena con la del grupo modernista (post-dariano) del Ecuador. Se advierte que se expresa en el mismo lenguaje metafórico. Su clima espiritual no es diferente. La atmósfera del romanticismo idealiza ante sus ojos el duro contorno de las cosas cotidianas. No hay paisaje sin lunas de enero, sin tardes violetas, sin rosaledas que se mustian o florecen, sin bosques misteriosos ni vientos primaverales. La melancolía, “el sabor de las penas”, “los rubios abriles”, “la rueca de los años sedefios”, “el corazón de tiernas flores sentimentales”, el recuerdo de la novia perdida que adquiere los rasgos de una “hermana buena”, son los recursos de su emoción estética de entonces. Con el decorso del tiempo, sus producciones han ido perdiendo casi todo parentesco con las que les han precedido. Han depuesto en buena parte su lenguaje romántico. Las metáforas se muestran más libres y audaces. Los versos se han desceñido de la vestidura de la rima, pero han disminuído, alguna vez, la fuerza y la armonía.

En suma, la obra de Augusto Arias es como una rica gama de veleidades. Permite mirar las mutaciones de este espíritu vigilante, cuya aspiración es marchar con el ritmo de los tiempos, en busca de la perennidad de su arte, que es el objetivo de todo escritor verdadero.

Las nuevas promociones de poetas ecuatorianos se han dejado arrebatrar por la desgobernada fuerza de Neruda, como las de otrora cedían al hechizo lorquiano. La saturación política del ambiente de la América espa-

ñola ha vuelto más irresistible aquella propensión. Sin embargo, hay autores jóvenes que se han aproximado también a César Vallejo, el desgarrador cholo peruano, y al ya citado Carrera Andrade. Por las virtudes de su obra deben comparacer aquí los nombres de César Dávila y Jorge Adoum.

Finalmente conviene referirse al ensayo subrayando la importancia de un escritor: el de Gonzalo Zaldumbide. Este ha profesado la crítica durante más de medio siglo. Posee un singular señorío de estilo, que lo emparenta sobre todo con José Enrique Rodó, cuya dilatada exégesis constituye una de sus mejores obras. No ha tenido las humanidades ni la fecundidad de Alfonso Reyes, ni ha sabido organizar obras de aliento como las de Ricardo Rojas o Martínez Estrada; pero su gloria es tan legítima como la de ellos, gracias a la extraordinaria claridad de juicio y la superior vigilancia de sus ideas y expresiones. Por eso es una gran desventura el que en Zaldumbide haya fallado la voluntad, ya para consagrarse más radicalmente a los hábitos literarios, ya para entrar con mayor profundidad y pasión en nuestros acedos problemas, ya para decir sin contemporización ni recelos su inteligente parecer crítico.

Trabajos similares a los suyos han sido los de Isaac Barrera y Aurelio Espinosa Pólit.

Y, como corolario, es indispensable creer que los nuevos ensayistas del Ecuador tendrán que ayudar al país que busca rumbo por los dédalos de su historia, acudiendo para ello a la disciplina del estudio y al heroico amor de la verdad. Los grandes ensayistas de América y de nuestro propio pasado así lo demandan.

LARRETA. MODERNISMO Y BARROCO

por MARTA SCRIMAGLIO

Por encima de las influencias directas, y aceptadas en gran parte concientemente, que puede recibir un movimiento artístico de corrientes contemporáneas o anteriores a él, es notable cómo ciertas concepciones del objeto de arte retornan a través de los siglos —en forma, si no idéntica, similar— a veces sin que sus últimos sostenedores sientan su vinculación con los pretéritos. Y un caso así ocurre con el Modernismo respecto de las tendencias cultistas del Barroco literario.

“La gritería de trescientas ocas no te impedirá, Silvano —dice Darío en las Palabras liminares a *“Prosas profanas”*— tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiñeñor esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior”. Y repite en el prólogo a los *“Cantos de vida y esperanza”*: “Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte, siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética, apenas si se aminora hoy con una razonada indiferencia”.

El modernista rechaza despectivo la aceptación del gran público, carente para él de sensibilidad comprensiva, y dirige su obra refinada a un núcleo estrecho de iniciados en el culto de la belleza. En forma similar a la de Darío postulan su aristocratismo Góngora y Carrillo y Sotomayor:

El *“Libro de la erudición poética”* de don Luis Carrillo y Sotomayor está explícitamente dirigido contra el vulgo que osa juzgar la obra de los poetas: ...“presume el vulgo de entendellas (a las musas), él mismo pre-

tende juzgallas. Contra estos endereço mis raçones"... (1) "De quando aca el indocto presumió de entender al Poeta, si antiguamente aun para hablar bien juzgó Cicero (n) ser necesarias las letras, y en alguno lo estimó alcanzar algo sin ellas por cosa muy parecida a milagro?" (2).

Y don Luis de Góngora refirma el concepto:

"Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa (es) la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda"... (3).

Pero el aristocraticismo no es en el Barroco punto de partida, posición *a priori* tomada más allá del arte, de la cual van brotando por necesidad los otros caracteres del arte culterano. Por el contrario, tal como es postulado teóricamente por Carrillo y Góngora, el aristocraticismo es consecuencia del ansia de belleza; la dificultad de comprensión es sólo un medio tendiente a acrecentar el goce estético:

"Efetos son del buen hablar dificultar algo las cosas", dice Carrillo en su libro (4), y Góngora, más explícitamente: "Como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades, que por eso no le satisface nada, si no es la misma verdad, conforme a aquella sentencia de san Agustín: *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*, en tanto quedará más deleitado cuanto, obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las sombras de la obscuridad asimilaciones a su concepto".

El objeto de este difícil arte de minorías, debe ser profundamente modulado, labrado, pulido. La preocupación formal, la voluntad de alcanzar un estilo perfecto, será, entonces, otra nota fundamental del Modernismo y del Culteranismo barroco.

"Tiempo y menos fatigas de alma y corazón me han hecho falta para, como un buen monje artífice, hacer mis mayúsculas dignas de cada

(1) "*Libro de la erudición poética*", Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid. Ed. Manuel Cardenal Isacheta, 1946, pág. 54.

(2) "*Libro de la erudición poética*", pág. 52.

(3) LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, "*Obras completas*", Madrid, Ed. Aguilar, 3ª ed., 1951. Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron 7 de septiembre de 1613 o de 1614?, págs. 894-898.

(4) "*Libro de la erudición poética*", pág. 93.

página del breviario", dice Darío en las Palabras liminares de "*Prosas profanas*", y Luis Carrillo: Según el sugeto, así ha de ser la materia; según el artificio, así el artífice; conseq(ue)n(cia) será pues clara, que según la materia ha de ser el sugeto y según el artífice el artificio. (trato en terminos de perfeccion). Luego si según el artificio ha de ser el artífice, según requieren ser los versos así el Poeta; y si según el artífice el artificio, según el Poeta los versos. Luego forzosa consecuencia será que el Poeta incapaz de lo que se requiere para los versos no sea buen Poeta." (5).

El cuidado del estilo es en ambos movimientos una forma de realización del ansia inmensa de belleza que albergan sus representantes. El esteticismo constituye, pues, otra aproximación entre Modernismo y Culteranismo: el arte es "piedra preciosa", decía Góngora, y Darío declara enfáticamente en el prólogo a "*Cantos de vida y esperanza*" su "intenso amor a lo absoluto de la belleza".

Pero esta belleza suprema expresada en la obra de arte, ha sido captada por el autor, e impresiona al lector, a través de los sentidos. Y el sensualismo, que impregna profundamente el movimiento barroco y el modernista, es postulado así en las Palabras liminares de "*Prosas profanas*":

"Tocad campanas de oro, campanas de plata, tocad todos los días, llamándome a la fiesta en que brillan los ojos de fuego, y las rosas de las bocas sangran delicias únicas. Mi órgano es un viejo clavicordio Pompadour, al son del cual danzaron sus gavotas alegres abuelos; y el perfume de tu pecho es mi perfume, eterno incensario de carne".

Aristocraticismo, cuidado formal, ansia de belleza, sensualidad, son efectivamente los aspectos primordiales en que el Modernismo se aproxima al Culteranismo barroco. ¿Hasta qué punto, sin embargo es dable hablar de aproximación? ¿Son estos postulados entendidos de igual manera por los representantes de ambos movimientos? ¿Qué posición adoptaría, concretamente, un modernista frente al arte barroco? Más o menos por la época del Modernismo literario, el Impresionismo redescubría la pintura barroca, reconociendo la similitud existente entre su arte y el del siglo XVII, aunque también atribuyendo a éste —como lo hace Wölfflin en sus "*Conceptos fundamentales de la historia del arte*" (6) los principios

(5) "*Libro de la erudición poética*", pág. 68.

(6) Ver A. HAUSER, "*Historia Social de la Literatura y el Arte*", Tomo II. Cap. VII. Madrid. Ed. Guadarrama. 1957.

de aquél. ¿Sucedre algo similar con el Modernismo? Darío pregunta a su "abuelo español" "por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora, y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas" (7), pero eso no nos explica mucho. Hay un autor modernista que se enfrenta, en una de sus obras, directamente al problema, y lo soluciona, tomando aquellos elementos de la época y el arte barrocos aptos para ser desarrollados por su mano, y desarrollándolos según la línea trazada por el Modernismo: Enrique Larreta en "*La gloria de don Ramiro*".

"*La gloria de don Ramiro*", que lleva como subtítulo "una vida en los tiempos de Felipe II", se desarrolla en las postrimerías del siglo XVI y los comienzos del XVII. ¿Es ésta, tal como Larreta la concibe, una época barroca?

Tres tendencias, constantemente presentes en la obra, luchan y se juxtaponen, no sólo en el tiempo, sino también en la vida de los personajes; estas tendencias provienen de los recuerdos nostálgicos de un tiempo ido, de la presencia huidiza de un tiempo que se está desvaneciendo, y del anuncio, aún impreciso, pero innegable en su pujanza, de un tiempo que llega.

Por un lado el Renacimiento, que alienta aún en el ansia de honra, de gloria y de fama que albergan todos los hombres de "sangre pura", ansia insaciable que condiciona sus más mínimos actos:

"Ramiro sintió un escalofrío. Era la virtud habitual de aquel vocablo que acababa de pronunciar el canónigo: ¡la honra! Divinidad vaga, de confusos mandamientos, pero cuyo solo nombre le hacía latir más ligero el corazón y le encendía puntilloso calor en el rostro". (8).

Sin embargo nadie logra acrecentar la nobleza de su linaje, y si los viejos (don Iñigo, don Alonso), añoran los triunfos de juventud y la gloria de sus mayores, Ramiro, necesitado de dinero, acaba por vender los retratos de sus antepasados.

Por otro lado flota en el ambiente la religiosidad, el ascetismo, la mística, el espíritu de santa Teresa ya muerta, que late aún con fuerza en doña Guiomar:

"Las tocas monacales, adheridas con ventosas a la frente, ocultaban-

(7) Palabras liminares a "*Prosas profanas*".

(8) E. LARRETA, "*La gloria de don Ramiro*", Madrid. E. Aguilar, 1948, pág. 137.

le los cabellos; su rostro desprendía luminoso blancor. Era el ser sin carnalidad, sin escoria. La luz penetraba el alabastro de sus manos señoriles, aguzadas por la aspiración continua de la plegaria." (9).

Pero si en doña Guiomar este espíritu se conserva incólume, en los otros la vida religiosa es sobre todo el escape final, el socorro de la vejez, el último y único refugio al que se acude cuando ha desaparecido toda otra posibilidad; don Alonso Blásquez Serrano, por ejemplo, entra al convento después de haber obtenido el desprecio de su monarca.

La tercera tendencia presente en la época, no es algo positivamente existente y factible de limitación, sino que es precisamente lo negativo. Es una indecisión que a pesar de su carácter vago, priva, vence, y termina por dominarlo todo. Es el germen de la disolución de los valores establecidos: es el Barroco incipiente.

Ramiro ha nacido en esa época:

"Veces pensaba en irse a buscar una cueva, entre los montes de los alrededores, para imitar la vida de los anacoretas, veces en ir a reunirse con Gaspar de Avendaño, el golfín, que tan caballerosamente le ofreciera hacerle su segundo. Estaba dispuesto a escoger uno u otro camino; pero la vacilación era grande." (10).

En los pensamientos del joven y en cada uno de sus actos, luchan constantemente, y vencen sucesivamente, sin interrupción, el deseo de santidad, inculcado por su madre, y el ansia de gloria, avivada por las hazañas de sus antepasados; pero siempre se impone aquello que es negativo, la indecisión: el no querer ser santo y el no poder ser famoso, y el fluctuar entre una cosa y otra para no alcanzar ninguna. Este fracaso puede explicarse por la impureza que mancha la sangre de don Ramiro, pero los "puros" también fracasan (don Iñigo de la Hoz, a quien la enfermedad y el deshonor recluyen en su casa semiderruida; don Alonso Blásquez Serrano, despreciado vergonzosamente por su rey; Gonzalo de San Vicente, muerto por Ramiro): la condenación colectiva pesa en el ambiente; los tiempos han cambiado, pero los hombres no quieren aún resignarse y luchan desesperadamente por conseguir ese ideal aprendido en las novelas de caballería o en las lecturas ascéticas.

(9) "*La gloria de don Ramiro*", pág. 205.

(10) "*La gloria de don Ramiro*", pág. 437.

Toda la obra está marcada por la tristeza de sus personajes; ninguno de ellos es feliz, y ninguno halla el camino para serlo.

Larreta ha elegido, pues, como materia para su arte, una época barroca, o al menos de tránsito hacia el Barroco. ¿Cómo se enfrenta a ese período de transición?

No lucha, ni se desespera, ni aún se desconcierta ante la desorganización existente ni ante la desorientada fluctuación del personaje central. Tampoco toma partido. Se detiene sin ninguna prisa frente a cada uno de los aspectos y los describe como a un cuadro del cual se puede sacar, a pesar de su desorden, una impresión hermosa. Toda la obra es una inmensa sucesión de estampas variadas, a veces antitéticas, que aunque implican lucha y contradicción en su diferente multiplicidad, no aparentan lucha en su hermosa singularidad. Y aún aquellas escenas en cuya composición entra la lucha, guardan siempre algo que distrae la atención, haciendo que el lector no se sienta arrastrado ni viva en carne propia esa lucha, y mostrando que el autor no se desveló por ella, y que el actor, aún luchando, no desesperó por completo ni creyó que su problema fuera tan obsesivo como para dejarlo insensible frente a la belleza de las cosas.

Así, por ejemplo, Vargas Orozco, el lectoral de la Iglesia Mayor, preceptor de Ramiro, era víctima de "tenaces tentaciones, que el demonio hacía surgir con frecuencia de los mismos pasajes de la Escritura, revestidos de suntuosidad y desprendiendo un olor raro y voluptuoso de Oriente" ⁽¹¹⁾. Y la descripción de su lucha tiene la sensualidad y también la esencia antitética de una pintura barroca:

"Noche y día rondaba el tentador en torno de su alma (...). Pero era, sobre todo, durante la noche, en el lecho, antes de dormirse, cuando el lectoral libraba sus combates acerbos. Un mismo súcubo, terrible de sedosidad y de hermosura, se deslizaba junto a él, bajo las mantas, haciéndole correr por sus carnes un goce diabólico, que los rezos continuados no lograban desvanecer. (...) Qué batallas, qué luchas aquéllas! Mientras el espíritu clamaba de horror, la carne traidora se refocilaba en un baño de deleite" ⁽¹²⁾.

⁽¹¹⁾ "La gloria de don Ramiro", pág. 94.

⁽¹²⁾ "La gloria de don Ramiro", pág. 99.

Pero este cuadro no es un pasaje de la vida de Vargas Orozco que esté en estrecha intercomunicación con los otros aspectos de su vida y su carácter; una vez desarrollada y presentada en todo su sensualismo y su belleza, la estampa se deja de lado, allí, expuesta, para presentarse una nueva pintura, que muestre un nuevo aspecto de la vida del lectoral, por ejemplo sus famosos y pintorescos discursos. Y no sólo nosotros dejamos aparte el cuadro, una vez gozado, sino que el propio Orozco parece olvidar sus tentaciones, que, aunque retornan todas las noches, no gravitan de día mayormente sobre sus actos.

El mismo proceso se repite en la escena de Ramiro frente a Aixa, la sarracena. También aquí el cuadro se desarrolla a través de marcados contrastes, y no sólo Ramiro lucha entre su inclinación y su deber, sino que en la misma Aixa se amalgaman el goce y el dolor:

"Era la golosina entremezclada con la nieve, y su aliento, ideal e inquietante como el de las flores sobre la muerte" ⁽¹³⁾.

Y aunque Ramiro luego se arrepienta, y sufra, y sienta el peso de su pecado, nunca su desesperación llegará al extremo de hacerle permanecer insensible ante la hermosura de un paisaje o ante la luz rosada de un atardecer. Y cuando huye a Toledo, desesperado, el remordimiento del pecado cometido con Aixa y el recuerdo doloroso de su amor no correspondido hacia Beatriz, no bastan para recluirlo en la oscuridad, ciego a las bellezas del mundo:

"La curiosidad forastera sacábale del lecho más temprano que de costumbre, y casi todas las mañanas (...) íbase al puente de San Martín, con el paso desocupado y tranquilo que cuadraba a un hombre de su estirpe. De esta suerte, yendo y viniendo a lo largo de la calzada, o recostado ociosamente sobre el parapeto, dejaba correr una o dos horas, sin más ocupación que la de ver llegar el abasto campesino en el deleitoso amanecer. Sus ojos se holgaban en observar la confusión de trajes versicolores, de fachas rudas y curtidas, de espuestas rebozantes, y el polvoroso tropel de borricos, de bueyes, de rebaños" ⁽¹⁴⁾.

Pero hay una diferencia fundamental entre esta visión estetizante de las cosas, y la visión, también estetizante, del culteranismo gongorino,

⁽¹³⁾ "La gloria de don Ramiro", pág. 171.

⁽¹⁴⁾ "La gloria de don Ramiro", pág. 419.

y esta diferencia comienza en la posición primigenia que adoptan ambos autores frente a su creación.

Larreta no se mantiene a distancia del mundo por él creado, no teme que lo arrase toda esa vida que ha surgido de su ser. Una vez establecida la distancia primordial —aquella que hace que esa vida no sea su vida ni la vida—, el autor puede confundirse con su obra. Por eso su lenguaje, el lenguaje del narrador, no es esencialmente distinto del lenguaje de los personajes, a pesar de los siglos que separan a uno de los otros. Como bien lo señala Unamuno (*“Por tierras de Portugal y de España”*), el lenguaje de Larreta “sin dejar de ser moderno, quiere a la vez ser antiguo, tener sabor de siglo XVI español, y lo consigue”. La lengua de Larreta no establece distancias porque tampoco el autor las establece. Desde el comienzo se sitúa contemporáneamente a los hechos que narra, y habla del “actual monarca don Felipe II”. Narrador impersonal, utiliza a menudo los mismos esquemas mentales, los mismos conceptos de sus personajes, y puede entonces presentar a alguien “temblando de pies a cabeza como un endemoniado” o con una enfermedad que le va “deseccando el húmedo radical y rebutiendo los hipocondrios”, o con los “humores” agitados por sus pasiones desatadas, y puede hablar de “ritos diabólicos”, y aún puede presentarnos a algunos personajes no tal como son para nosotros sino tal como los veían sus contemporáneos; así, por ejemplo, el Greco es para él un artista más de los que pululaban en el siglo, y dice entonces de don Alonso y sus cristales antiguos: “Un amigo suyo, un pintor formado en Venecia a quien llamaban Greco, habíale enseñado a mirarlos de noche en un rayo de luna. Sobre la luz astral, la vaga sustancia rielaba un reflejo fosforescente” ⁽¹⁵⁾.

Larreta, al colocarse contemporáneamente a lo que narra, pretende acercarse a los personajes y sus acciones, vivir con ellos, y hacer que también el lector se sienta transportado a aquella época. Se establece así una rotunda separación entre el Larreta novelista del siglo XX, en busca de vida y de verdad psicológica, y el Larreta modernista, ansioso de la pura belleza. Y esta separación señala dos aspectos distintos que aparecen alternativamente no sólo en el desarrollo de la acción, sino también, tal como puede advertirse por los ejemplos citados con anterioridad, en la vida misma de cada personaje.

⁽¹⁵⁾ “*La gloria de don Ramiro*”, pág. 69-70..

Tal es el resultado a que debía llegar un modernista que, sin apartarse de los principios de su escuela, pretendiera escribir una novela de tema no intrascendente.

Muy otra es la posición, como así también el resultado, de Góngora. No se establece aquí escisión alguna, simplemente porque el autor no pretende ni remotamente que sus personajes pertenezcan al mundo real. (Téngase también presente la diferencia que existe entre un personaje de novela y uno de poesía). Góngora aparta cuidadosamente su universo poético del real, y él y su lector gozan con plenitud de las figuras y de las acciones, sin buscar ninguna aproximación a sentimientos experimentados en la realidad cotidiana.

Larreta pretende reflejar la España decadente tal como si él hubiese vivido en los tiempos de Felipe II, pero en esa aproximación a una época turbulenta con espíritu modernista, estriba su fracaso: de muy diversa manera hubiera procedido un autor de las postrimerías del siglo XVI. Quevedo sabe pintar, en el siglo XVII, una realidad semejante a la descrita por Larreta, pero así como en la de Góngora, no se establece en su obra escisión alguna: Quevedo no necesita dejar de lado, de tanto en tanto, la contradicción, la lucha, la crítica, la burla, para ir en busca de la belleza absoluta, sino que sabe encontrar la tremenda belleza de lo feo, la armonía existente en lo desordenado e irracional.

Y llegamos así a la diferencia fundamental que se establece entre el esteticismo barroco y el modernista. El arte barroco (aún el gongorismo), puede hallar la belleza de lo inarmónico, de lo desmesurado, de lo desproporcionado, de lo antitético, de lo que comúnmente llamamos feo. El esteticismo modernista es esencialmente refinado y exquisito; Larreta, modernista, busca construir una obra bella. Su arte gira en torno de dos conceptos fundamentales: lo feo, de lo cual hay que huir; lo bello y armonioso, a lo cual debe tenderse; por eso siente Larreta la necesidad de contrarrestar las escenas inarmónicas y contradictorias con toques naturalmente bellos.

Ejemplo claro de todo esto es la escena del auto de fe, en el cual serán castigados los herejes. Este pasaje, aparte de ser por su significación uno de los principales de la obra, es en cuanto a colorido, dinamismo y lucha, un cuadro eminentemente barroco, en el que aflora con toda claridad el espíritu contradictorio de la época y en el que todo oscila en torno a la vieja idea, tantas veces reiterada en la época barroca: la belleza

es caduca, y como tal, vana, la muerte flota sobre ella, y en último término todo, sin excepción, se convierte “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”. Aixa, la sarracena, cumbre de la hermosura, el exotismo y la sensualidad, se tornará, merced a su fin tremendo, en antítesis de lo que fue. Y Ramiro, hombre de ese siglo de contradicciones, después de haber gozado de la sarracena, quiere ahora ver y tocar, no solamente saber, que en el momento de la muerte la causa de su pecado se convertirá en un objeto repugnante, para pasar a ser polvo, y al fin nada.

El desfile de reos y jueces está impregnado de ese colorido vivo, pero fluctuante y anacrónico, de ese dinamismo desordenado, irracional o suprrracional, tantas veces presente en los “Sueños” de Quevedo; es un cuadro barroco, pero también un cuadro impresionista:

“Todos llevaban, a más del sambenito, el bonete trágico y burlesco, la amarilla coraza, cubierta de terribles pintaduras de llamas y demonios. El terror, el coraje, la pertinacia, el arrepentimiento, y hasta la misma alegría, alternaban en aquellos rostros malditos. Era una procesión de aquellarre, una cáfila de infiernos y hasta la luz matinal se tornaba siniestra al alumbrar de lleno las palideces patibularias, las femeninas gudejas lodosas de sudores febriles y polvo subterráneo, las atroces pupilas que parecían conservar aún la expresión de terror y de súplica que tomaron en el tormento” (16).

Aixa aparece, aún en ese momento, lujuriosa, cautivante, rodeada del misterio de la nigromancia:

“Sus amarillas ropas de infamia, cubiertas de rojos pintarrajos, absorbían la lumbrera del poniente y cobraban sobre ella un esplendor bárbaro y fatídico. Hubiérase dicho la sacerdotisa de algún espantoso culto de inmolación pronta a arrojar su sagrado cuerpo a las llamas” (17).

Pero pronto se mostrará el fin de su hermosura:

... “una ráfaga nocturna, desviando hacia atrás la densa humareda, dejó ver la cabeza de Aixa colgando del madero cual espantoso fruto de pesadilla” (18).

(16) “La gloria de don Ramiro”, pág. 460.

(17) “La gloria de don Ramiro”, pág. 470.

(18) “La gloria de don Ramiro”, pág. 472.

Y Ramiro, en tanto, lucha por sentir físicamente la vanidad del mundo y de la carne:

“Esforzose en experimentar inmenso desahogo, forzose en pensar con alegría que los ojos terribles de la sarracena habían chirriado en las llamas; que su carne maldita era ahora ardiente despojo cayendo a pedazos en la hoguera; que su misterioso poder y sus hechizos diabólicos se habían hundido con su alma en la negrura de los infiernos, y, sintiendo correr las lágrimas por su rostro, postróse de rodillas ante los pies de la muchedumbre, exclamando con fuerza:

—¡ Oh santa, santa Inquisición, tu justicia me redime, tu hoguera me salva! (19).

Pero algo falta para que este cuadro, así presentado, pueda llamarse barroco, y es que, como dijimos, Larreta no vive la escena como la hubiera vivido un hombre del reinado de Felipe II; Larreta no late al unísono del hecho que narra. Por eso puede permanecer inmutable en medio del dinamismo imperante, por eso puede ser imparcial, sin inclinarse por víctimas ni por verdugos, por moros ni por cristianos, preocupado sólo de la belleza de las cosas. Por eso puede decir de la sarracena:

“Aixa avanzaba lentamente, con las pupilas fijas en el cielo. Sus oídos escuchaban quizá rabeles divinos, y su espíritu, infinitamente lejos de la tierra, presentía las delicias del Alchanna y las sublimes recompensas que su religión promete a los mártires” (20).

Y puede decir del sacrificio impuesto por la Inquisición:

“Allí compadecían, de costumbre, hechiceras que tenían pacto con el demonio y guisaban en sus nocturnos aquellarres toda suerte de daños contra las gentes; judaizantes que asesinaban niños cristianos para embeber en su sangre una hostia consagrada y celebrar con ella nefandas ceremonias; luteranos, que buscaban demoler la Santa Iglesia de Cristo difundiendo por España la peste de la herejía; alevosos moriscos que seguían predicando las bellaquerías de su secta y el deber de la venganza” (21).

Pero Larreta tiene conciencia de que no debe alejarse de su ideal de belleza, y aunque presenta revestido de hermosura el tremendo sacrificio, siente la desarmonía de esa lucha, y necesita contrarrestar su efec-

(19) “La gloria de don Ramiro”, pág. 473.

(20) “La gloria de don Ramiro”, pág. 462.

(21) “La gloria de don Ramiro”, pág. 464-65.

to de fealdad con algo naturalmente bello y agradable. Por eso, después de haber notado la fealdad de los ahorcados:

“Algunos, al morir, dejaban caer la coraza; otros la conservaban sobre su horrible cabeza colgante”, debe presentar por contraste algo agradable, y agrega:

“El sol, casi oculto tras larga nube cenicienta, bañada de dorado rubor la llanura, las colinas, las casuchas blanqueadas del vecino arrabal de Antequera.

La tarde era lúcida y benigna. Un olor de tierra humedecida llegaba de la vega. A esa hora, más de una mano morisca abría las acequias para embeber los regadíos” (22).

Esta apreciación estetizante de las cosas está constantemente presente, pero resalta en forma notoria en aquellas escenas en las que menos podría esperarse: Ramiro, atacado por multitud de moriscos (23), tiene aún tiempo para observar que el mancebo que se planta frente a él dispuesto a darle muerte es “esbelto”, y cuando se siente morir, y todos los brazos se atropellan para ultimarlo, “entre vivo y muerto pudo entrever todavía, a la hermosa luz de las teas, al misterioso morisco”.

¿Por qué puede Larreta pintar sin inmutarse la lucha del cristiano con el demonio, la palidez de la ascesis, el arrebató de la mística la sensualidad oriental, los sacrificios de la Inquisición, las hazañas del pícaro, la magia de mosén Raimundo, usando de todo ello como medio para su arte?

La respuesta inmediata a este interrogante nos es dada en el epílogo mismo de la obra: Larreta no se inquieta ante nada porque conoce el escape final.

El epílogo de “*La gloria de don Ramiro*” se desarrolla en América, “en el Perú, el año 1605, en la ciudad de los reyes”, y este cambio de escenario no es un simple cambio geográfico, sino que lleva aparejado una variación radical en el ambiente. Ramiro huye a América en busca de algo nuevo, opuesto al impreciso desorden y a la desorientación de España, que hasta tal punto habían repercutido en su alma:

“Soñaba con alguna región de las Indias donde las plantas, las frutas, las aves, las estrellas, todo fuera nuevo para él, y nada le recordase la

(22) “*La gloria de don Ramiro*”, pág. 470.

(23) “*La gloria de don Ramiro*”, pág. 195.

tierra vieja y maligna en que había nacido, aquella tierra en que todo era adversidad, maleficio, embrujamiento” (24).

Y el Perú que Larreta muestra es efectivamente opuesto a la España distorciónada. La ciudad se presenta en una noche de primavera, y todo su paisaje emana calma y paz:

“Es una noche de fines de octubre. La ciudad duerme bajo el brillo de las constelaciones, y sus campanarios se levantan, aquí y allí, más oscuros que la sombra. Luciérnagas y cocuyos enciéndense a millares encima de los huertos y atraviesan los árboles tenebrosos. El húmedo ambiente está henchido de aromas, y óyese como en la quietud de los campos, el concierto de los grillos y las ranas, sólo entrecortado por la voz de los serenos o los pasos de algún trasnochador que vuelve de las garitas” (25).

Pero contrariamente a lo que ocurría en España, el autor no debe acudir ahora al recurso de presentar el pacífico paisaje para moderar el efecto de la desarmonía interior o exterior de los hombres; no sólo es diversa la tierra presentada, sino también el habitante que mora en ella: Rosa de Lima. Después de la intensa lucha entre pecado y salvación, entre vida y muerte, entre gloria y santidad, que encerraban todos los personajes hallados en Europa, después de la infelicidad presentada, encontramos en América lo que allá no existía: un ser realmente feliz, y un ser que encuentra la paz naturalmente, sin previa lucha:

“No ha cogido esa vida guiada por el remordimiento o los pesares. Ha nacido santa. Es milagrosa desde la cuna. Su primer aliento difundió en su morada un hálito de paraíso. Es la azucena conventual, bendecida por Dios en la tierra y en la simiente. Diríase que los ángeles mueven y enderezan todo lo que ella pone bajo su intento” (26).

Y después del negro atuendo oprimente de doña Guiomar, del lujo colorido de Beatriz y de la desnudez de Aixa, ella es la primera mujer que aparece en “blanca vestidura”.

Pero esto es algo más que el simple epílogo circunstancial de una obra: implica una posición primordial del Modernismo, ajena también al espíritu del Barroco. Hay un despreocupado optimismo en el arte enclaus-

(24) “*La gloria de don Ramiro*”, pág. 490.

(25) “*La gloria de don Ramiro*”, pág. 494.

(26) “*La gloria de don Ramiro*”, pág. 495.

trado del modernista. La obra de Larreta, hombre de principios del siglo XX, no podía terminar como una obra barroca, dejando en pie sólo la duda y la desesperación. El autor conoce desde el principio el escape, y en último término es por eso que puede permanecer seguro, ajeno a la lucha. Ha trasladado su obra a otra tierra y otro tiempo, donde todo se halle libre de las preocupaciones cotidianas y pueda ser tratado como un bello juego cuya solución se conoce de antemano. Y una vez llegado a la solución ya prevista, Larreta puede terminar su obra con un cuadro de suave quietud, que no necesita ser esta vez intento de armonizar el desorden existente, sino que se logra cultivando una armonía y una gracia naturales.

El arte culterano y el modernista iban dirigidos a una élite, pero es evidente que existe una marcada diferencia entre la posición aristocratizante modernista y la culterana, y esta diferencia se extiende a los otros dos aspectos, también coincidentes, de ambas tendencias: el cuidado formal y el sensualismo.

El Barroco literario es un arte difícil, de conceptismos y cultismos, de retorcimiento sintáctico, de “agudeza” e “ingenio”, de juego formal. Pero el aristocratismo no parece ser en el Barroco, tal como vimos al principio, posición extra-artística, sino consecuencia directa del ansia de belleza y del cuidado de la forma; el acrecentamiento de la dificultad comprensiva redundante, y así lo entendía Góngora, en el consecuente acrecentamiento del goce intelectual.

La élite culterana está integrada por hombres orgullosos de su conocimiento y su ingenio: el libro de Carrillo y Sotomayor es un reiterado ataque al *indocto* que presume *entender* al poeta; las breves postulaciones teóricas de Góngora señalan el privilegio de los *doctos* de hacerse *escuros* al vulgo.

El cuidado formal del Modernismo es de muy diversa índole; no se trata aquí de complicar forma y contenido hasta hacerlos descifrables y deleitosos sólo para el docto, sino de refinar esa forma y ese contenido, de tal manera que sólo el hombre de gusto exquisito pueda gozar de la *encantadora flauta*. Este refinamiento se extiende a todos los aspectos del arte modernista —vimos antes cómo el esteticismo estaba señalado por él— e impregna en sus raíces al sensualismo. Si el sensualismo barroco gozaba de las sensaciones fuertes y contradictorias tanto como de la sua-

vidad y la belleza apacible, el modernista se inclina por las sensaciones pálidas y suaves, dulces y mullidas. Y todo esto se halla envuelto por una rígida conciencia de clase, mucho más estricta que la del Culteranismo, que no se limita a ser posición adoptada en el terreno del arte, sino que constituye un perpetuo ideal de vida. Su obra es de nobles para nobles, y así también lo considera Larreta:

“*La gloria de don Ramiro*” se desarrolla en un ambiente cortesano; los personajes se mueven, piensan, hablan, actúan, como nobles. Ramiro tiene una mancha en su sangre, pero es noble por su formación y sus gustos, y eso es lo principal: el gusto refinado. La morería es vista también con simpatía, porque se muestra en su aspecto de exotismo y refinamiento. El otro pueblo, el español, es observado de lejos, en su colorido y pintoresquismo. Sólo una vez, al contemplar la ejecución de don Diego de Bracamonte, Ramiro se mezcla con ese pueblo, y entonces aparece el desprecio y la conciencia de superioridad:

“Más de una hora pasó Ramiro codeándose con el vulgacho. No había sino gente baja, curiosos de la ciudad, mujeres del mercado con los brazos desnudos, muchachos del arrabal, algunos gañanes de la dehesa, harto moriscos, y una que otra ramera de manto amarillo y medias coloradas” (27).

Y es notorio que Larreta, observador siempre imparcial, se incline decididamente contra Felipe II. Felipe es el demolidor de la nobleza, bajo su mano “toda altivez era funesta”, y Ramiro lo comprende así al ver morir a don Diego:

“Sintió que hubiese dado allí mismo su vida por libertar a aquel hombre magnífico, víctima de su rancia altivez castellana. Era el último Cid, el último “reptador”, llevado al suplicio por viles sayones asalariados” (28).

Ese hombre de élite que es concientemente Larreta, no puede observar sin inmutarse la demolición de la nobleza a manos del rey que “ajusticiaba la justicia y desgarraba por siempre los fueros de varios siglos”.

La concordancia del Modernismo con el Barroco en los cuatro aspectos citados al principio es, entonces, sólo parcial; existe una evidente semejanza de posiciones, pero no una semejanza de resultados. Las tenden-

(27) “*La gloria de don Ramiro*”, pág. 324.

(28) “*La gloria de don Ramiro*”, pág. 327.

cias similares se exacerban en el Modernismo de acuerdo con una dirección bien definida: el refinamiento. Este refinamiento dilata el aristocratismo artístico a norma de vida, estrecha lo bello en lo lindo, restringe el goce de los sentidos a lo delicado, labra, con minucia de artífice artesano, la forma.

Surge entonces una pregunta capital: ¿por qué eligió Larreta esa época de lucha e indecisión? Aparte del interés histórico que pudiera inspirarle el reinado de Felipe II, Larreta, por encima de historiador es artista. Debió encontrar, pues, en ese tiempo, algo que se prestara a sus fines. ¿O es que la época no aporta nada de sí, y todo lo hace el escritor, vale decir que cualquier época, cualquier tema, se hubiera prestado a un tratamiento semejante?

Evidentemente no es así. La época brinda a Larreta el material adecuado para su obra; el colorido, los cuadros pintorescos, el exotismo de los moriscos, la sensualidad, el fausto de la Iglesia. Pero le brinda aún algo más: un arte semejante al suyo. No se trata del arte literario. Larreta no parece tener conciencia de la similitud de posición existente entre su arte y el culterano, ni jamás mienta la literatura de esa época. Pero el Modernismo es un arte marcadamente pictórico, signado por la influencia de la pintura impresionista, y Larreta halla en las postrimerías de la época de Felipe II, una pintura, al menos exteriormente, semejante a la que él mismo puede realizar partiendo de esa misma época.

En primer lugar sabe Larreta que esa época inestable por él presentada, debe crear un arte esencialmente opuesto al renacentista. Don Ramiro, que según vimos, vive con toda intensidad —hasta donde lo permite el Modernismo— en carne propia la inseguridad de su tiempo; considera así a la pintura:

...“él no habría hecho aquella pintura alfeñicada y femenina, aquella pintura sin contraste y sin misterio. Sentía desde niño la fruición de los interiores sombríos, donde las pupilas descansan de la refracción implacable de las tierras y un solo rayo de sol revela bruscamente el color y la forma. Para él la pintura debía seguir también ese anhelo, consolar el sentido y tornar más fuerte y más hondo el ensueño, como el claroscuro de las estancias” (29).

(29) “La gloria de don Ramiro”, pág. 287.

Ramiro imagina, indudablemente una pintura barroca, pero el autor está, al mismo tiempo, dándonos la pauta de lo que son sus descripciones pictóricas. “Consolar el sentido”: eso es lo que hace Larreta al purificar, pasándolas por el tamiz de la belleza, las fuertes sensaciones del mundo exterior; “tornar más fuerte y más hondo el ensueño”, tal como lo hacen los interiores sombríos, donde “un solo rayo de sol revela bruscamente el color y la forma”: es indudable la enorme importancia que tiene la luz en los cuadros de Larreta, y del Modernismo todo, haciendo vibrar la atmósfera, destacando ciertas formas, iluminando ciertos colores para dejar a otros sumidos en la oscuridad.

He aquí una de las muchas estampas en las que se dan estos requisitos; un cuadro modernista de Larreta según el ideal barroco de Ramiro:

“Entraron. Un solo rayo de sol penetraba en la estancia tras una madera entreabierta. ¡Qué alarido el que estalló en la oscuridad cuando el niño alzó, en el haz luminoso, la sanguinolenta cabeza que goteaba sobre el tapiz!” (30).

Pero no sólo halla Larreta que satisface con plenitud su concepción del arte al pintar una escena de manera semejante a la que hubiera empleado un pintor del siglo XVII, sino que muchas veces describe algo pensando, específicamente, en una determinada pintura barroca o manierista.

Ejemplificando: la escena desarrollada en las habitaciones de Beatriz (31), reúne las características de todas las estampas trazadas por Larreta, pero, tal como lo nota Amado Alonso (32), presenta reminiscencias indudables de las infantas de Velázquez, moviéndose en medio de esa corte lujosa, toda brillo y decadencia:

“Por fin, vestida de amarillento brocado, que los toques de plata y las rojizas labores semejabán a una tela de casulla, el cabello rizado con primor por debajo de la toca de plumas y terciopelo, levantada por el corecho de los chapines, enjorada como una Milagrosa, aliñada, abullona-

(30) “La gloria de don Ramiro”, pág. 83.

(31) “La gloria de don Ramiro”, pág. 266-271.

(32) AMADO ALONSO, “Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en La gloria de don Ramiro”, Bs. As. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 1942.

da, crujiente, comenzó a pasearse por la habitación mirando por encima de su hombro las cenefas de la nacarada basquiña y la pompa del falderín. Sus orejas diminutas balanceaban las arracadas de diamante de una abuela.

Las criadas la seguían como a una paloma que se escurre. Una buscaba ajustarle las viras del zapato; otra, enderezarle el cinturón de tela de oro recamada en aljófar. Leocadia, tomando un gran buche de agua de olor, afiló entre sus dientes un chorro continuo, y, girando en torno, rociolo con maestría desde el ruedo de la saya hasta la almidonada gorguera.

(...) Entonces doña Alvarez, mirando a la niña a través de sus anteojos prorrumpió:

—¡Infantica preciosa! ¡Estrella de Belén! ¡Alabado sea Dios, que os hizo bella y salada como una perla de mar!”⁽³³⁾.

Algo semejante ocurre al narrársenos las tribulaciones de don Alonso Blázquez Serrano. En el espíritu de don Alonso se entabla una tremenda lucha íntima; en su mente atormentada, aún los santos pierden la apacible claridad renacentista, para tornarse tremendos y retorcidos:

“Su espíritu, abominado del mundo, buscaba ahora confortarse en el ensueño de la otra vida; pero allí también hallóse con tremenda incertidumbre: ¡el destino de su alma, su salvación! La eternidad de los castigos infernales fue muy pronto una idea vertiginosa, que anonadaba su mente. Entre tanto, Jesús y la Virgen no eran las claras figuras desprendidas de los cuadros de Italia, sino luengos y pálidos espectros, bañados con un sudor de purgatorio, y cuyas pupilas parecían contemplar continuamente el dolor de las ánimas condenadas”⁽³⁴⁾.

Es evidente que al presentar así a Cristo y a María, Larreta está pensando, y aún más, está describiendo, los “luengos y pálidos espectros” del Greco. Y cuando esperamos que el autor nos muestre un cuadro de don Alonso atormentado, tal como nos presentó una pintura de la peca-minosa Aixa, o de Beatriz, o de Vargas Orozco en lucha con el demonio,

⁽³³⁾ “*La gloria de don Ramiro*”, pág. 279-280.

⁽³⁴⁾ “*La gloria de don Ramiro*”, pág. 345-346.

Larreta nos describe, sí, un cuadro, pero un cuadro que ha encontrado ya hecho; ese cuadro que él debía pintar, ya ha sido pintado por otro, y ese otro le ha dado el dinamismo, la luz, la transparencia cristalina, la vibración espacial, que Larreta dio a sus propias escenas. Y le ha dado también algo más, una fealdad de la que Larreta hubiera quizá huído, pero que ahora presenta, sin temor, porque tiene el respaldo de un arte que él admira:

“En aquella sazón, un pintor, a quien llamaban el Greco, hízole su retrato. Peregrina pintura, en la cual podía descifrarse el aspecto íntimo del hombre mejor que en su semblante verdadero, como si el artista hubiese untado el pincel en la sustancia viviente del rencor, de la melancolía, del orgullo. Alta lechuguilla exornaba su rostro amarillado y patético. Se veía que el interno brasero de las pasiones extremas desecaba la carne y atocigaba y toreía los humores. El iris y la pupila, estriados de biliosas agujas, verdegueaban bajo un flúido transparente, que parecía renovarse sin cesar como el de una mirada viva, y la boca se encogía bajo el mostacho como si luchara por contener algún altivo denuesto. Máscara tiesa de cortesano disfrazando a medias la honra colérica, el brío estrangulado. Al mismo tiempo, un apaciguamiento místico y una luz de religiosa esperanza, parecían envolver la figura y formar la atmósfera del cuadro”⁽³⁵⁾.

Pero no basta a Larreta recordar implícitamente un cuadro barroco al hacer una descripción, ni citarlo explícitamente al mostrar una imagen: su mira va más allá. Imbuído en esa visión pictórica donde el principal elemento —y a veces el único, cosa que no sucede en la pintura barroca pero sí en la impresionista— es la luz, no sólo ve jugar la claridad y la sombra sobre los objetos concretos, sino que llega a imaginar el mismo juego sobre elementos tan abstractos como las ideas o los pensamientos. Larreta, modernista, parece no conocer, o más bien rechazar por opuesto a su posición, el barroquismo literario de las antítesis conceptuales, y para hacer resaltar un concepto, no lo opone a otro, sino que llega a hacerlo brillar físicamente sobre las tinieblas:

“La oscuridad, embozándole el rostro, favorecía su discurso. Sólo quedaba la pura emanación de la mente, y las ideas parecían brillar con más fuego en la sombra, como las ascuas de los braseros”⁽³⁶⁾.

⁽³⁵⁾ “*La gloria de don Ramiro*”, pág. 347-348.

⁽³⁶⁾ “*La gloria de don Ramiro*”, pág. 261.

Si en el campo estrictamente literario había, entre Modernismo y Culteranismo, amplia similitud de posición y postulaciones, pero diferencia de realización, mucha mayor es la proximidad de resultantes que se establece entre el aspecto pictórico del Modernismo y la pintura barroca. Y la semejanza que aproxima ambos movimientos es —dada la influencia de la pintura impresionista sobre el Modernismo— idéntica a la que unió al Impresionismo y la pintura barroca, por él redescubierta y exaltada.

LARRETA. ESTETICISMO Y PROSAISMO

por GLADYS SUSANA ONEGA

— 1 —

El modernismo llega con Rubén Darío en 1893; en ese momento Buenos Aires (el país), era dominado por una poderosa clase terrateniente cuyos representantes ejercían todo el poder político y económico. Esta clase poseía, en el más alto grado conocido hasta entonces en la Argentina, la riqueza, la cultura y el ocio. La riqueza provenía directamente de la propiedad latifundista, de exclusiva explotación ganadera, y del ejercicio concomitante de las funciones de gobierno, ejercicio alternado en forma casi general con la atención profesional de los intereses de empresas capitalistas extranjeras, sobre todo inglesas ⁽¹⁾. La educación de sus

⁽¹⁾ La dependencia económica producía un tipo incondicional de admiración hacia todas las manifestaciones de ese país y un sentido de agradecimiento por la obra de colonización llevada a cabo en la Argentina; a todas las demostraciones formuladas por los representantes de la oligarquía argentina podemos agregar las de Larreta cuyos conceptos están vertidos en un estilo que exime de comentarios: "Todos sabemos que, desde los días, ya lejanos, en que los primeros ferrocarriles ingleses tendieron sus arterias de vida por nuestros yermos ilimitados, venciendo a un tiempo a la anarquía y a la barbarie, la acción de Inglaterra sólo se ha hecho sentir, en esta república, por sus beneficios incesantes, por su discreta enseñanza de energía y orden y también, es grato decirlo, por el perfume de sus hogares virtuosos y alegres, cuyas raíces, en tierra argentina, son cada día más profundas". "Aún en tiempos coloniales, en tiempos anteriores a nuestra historia patria nos prestasteis un servicio insigne, acaso el más grande que un pueblo puede prestar a otro pueblo, en este mundo paradójal. Tengo para mí que fuisteis vosotros los que comunicasteis

miembros tenía como ideal la formación del caballero y del político, y su equivalente femenino, la dama; este adiestramiento, iniciado por institutrices extranjeras, continuaba luego en el Colegio Nacional, en selectos colegios privados, en la Facultad de Derecho, y era siempre completado con viajes a Europa. Todo ello según un sistema coherente que producía *gentlemen* criollos con idénticas costumbres que sus pares europeos, cuyo idioma y literatura, especialmente la romántica y naturalista francesa, hablaban y aún cultivaban literariamente. Al mismo tiempo que grandes *snobs*, los gobernantes criollos de este período solían ser abogados eminentes que dominaban los resortes jurídicos del Estado argentino, de la diplomacia y del derecho. Un ocio particular, proveniente de esa riqueza y de esa educación, produjo hombres conocedores de todo tipo de refinamientos culturales, rápidamente asimilados de sus ejemplos europeos, que se traducían en la ostentación de mansiones lujosísimas atiborradas de objetos de arte, carruajes tirados con trancos de caballos de raza, de vestimentas importadas, asistencia al Jockey Club y al hipódromo, ofrecimiento de fiestas multitudinarias, concurrencia asidua a la ópera y, en otro plano, cultivo de la conversación brillante y de la literatura de “*causerie*” y del viaje estético.

Enfocar a Larreta con un sentido crítico diferente al de los panegiristas absolutos que ha encontrado a través de su vida o de los laudatorios necrologistas que lo encomiaron como el máximo representante de una

entonces, al futuro pueblo de Mayo, la conciencia de su fuerza, su orgullo, su ambición, por éso aquellos bajeles que aparecieron un día, por el oriente, entre las brumas del amanecer, cubiertos de hermosos soldados, cuyas túnicas de púrpura resplandecieron, como las llamas, en el sol matinal, no me arredra decirlo, pudieron representar el augurio legendario de nuestro destino de libertad y gloria”. (Del discurso pronunciado en el banquete celebrado en honor de la Embajada especial de Gran Bretaña, en Buenos Aires, el 4 de junio de 1918).

“Inglaterra pudo ser con nosotros egoísta y fue siempre maternal; pudo ponernos grillos y dionos alas, pudo tantas veces desengañarse y tuvo siempre confianza. Cuando nosotros decíamos: “Estamos exhaustos” ella nos tendía la mano; cuando decíamos: “¡Estamos perdidos!”, ella contestaba: “El porvenir es vuestro. Adelante”. A ella debemos el nervio y la arteria de nuestro empuje vital y discretas y respetuosas lecciones de seriedad y de orden”. (Del discurso pronunciado en la Plaza del Congreso, de Buenos Aires, el 15 de julio de 1918).

literatura argentina de raigambre hispánica (en la acepción más tradicional de caballerosidad y catolicismo), implica, por reacción, el riesgo de caer en la crítica meramente panfletaria. No es esa nuestra intención, sino la de rastrear a través de su obra ciertas constantes que lo ubican, inequívocamente, como miembro de una minoría dirigente que escribe desde ella y para ella ⁽²⁾. La voluntad de estilo, la expresión quintaesenciada o sim-

⁽²⁾ El juicio de Unamuno sobre “*La gloria de don Ramiro*” que publicó “*La Nación*” del 15 y del 20 de abril de 1909, tiene la brillantez expositiva y las agudas intuiciones y reflexiones propias de otros ensayos y comentarios del autor, pero en rigor no pueden ser considerados como crítica literaria —propósito que por otra parte hubiera negado seguramente Unamuno—, en realidad “*La gloria...*” le sirve de pretexto para hacer de los personajes, paisajes y situaciones no sólo una interpretación sino una recreación que le permite poner de relieve en cada caso ciertos elementos que Unamuno considera consubstanciales con el “alma” de Castilla. Unamuno no analiza, pues no es ese su objetivo, el libro, toma contacto con él e inmediatamente conecta las citas con situaciones vividas por él, con libros de antigua o reciente lectura, o con ideas bien precisas sobre lo que ha sido el tema vertebral de muchos ensayos. Fiel a ese proyecto le es fácil a partir de Vargas Orozco, Ramiro, Santa Rosa, y de la ciudad de Avila, hacer un evocación de héroes y santos de España, de momentos señeros de su historia, referirse a San Ignacio, a Santa Teresa de Avila (dos arquetipos reiteradamente estudiados por él) e ir más lejos todavía: revelar sus connotaciones argentinas en cuanto Larreta ha nacido y se ha criado en un país que deriva de la España del siglo XVI, “tanto acaso como nuestra España de acá, y tal vez con la ventaja de no haber recibido ciertas escamas, excrecencias y escurrejas externas, que es lo que aquí pasa por lo castizo y genuino de nuestro espíritu”. (Los artículos están reproducidos en las “*Obras completas*” de Larreta como prólogo a “*La gloria de don Ramiro*”). Citamos aquí este comentario por un doble motivo: la calidad intelectual de su autor y por ser un típico ejemplo de una crítica brillante a la que no se le puede exigir rigor científico.

La misma edición de las obras completas lleva palabras preliminares de Enrique de Gandía: su punto de partida es la admiración incondicional por la obra; siendo tal su posición, la crítica no es de ninguna manera medida. Gandía ve en Larreta un genial iluminado que ha previsto descubrimientos psicoanalíticos sobre el inconsciente en “*La gloria...*” que tuvo una “extraña intuición” sobre “explosivos espantosos que afortunadamente todavía no se han descubierto”; ve en “*El Gerardo*” la acción de “un destino inexorable de tragedia griega”; considera que las palabras de Larreta pronunciadas en el Jockey Club en 1916 donde “destacó que el hombre está cada vez más alejado de resolver el problema de la dicha” son “ideas que los historiadores del pensamiento argentino debían recopilar”; interpreta a “*Artemis*” como la “concepción de que el hombre es libre de imponerse y de triunfar o de abandonarse o perderse”.

Arturo Berenguer Carisomo en “*Larreta y su época*”, que figura igualmente en la edición citada y que es síntesis y continuación de un trabajo publicado en “*Nosotros*”,

plenamente refinada, le sirven, brillantemente en "*La gloria de don Ramiro*", y, con menos éxito, en el resto de su obra, a sus funciones de vocero de una élite históricamente determinada. Larreta es por tradición familiar, por sus actividades, por sus gustos, un miembro eminente de su clase y un intelectual que la representa cabalmente y que lo manifiesta con defensas e impugnaciones permanentes en cada página de sus escritos. Habría una contradicción entre esta afirmación y la conocida adhesión del escritor al modernismo, escuela que adhiere sobre todo en su primer período, a la concepción estetizante del arte por el arte.

Pero esa contraindicación es sólo aparente, pues bajo el estilo voluntarioso, dominado por el ansia de novedad y de superación formal; el exotismo de evasión, lingüístico, espacial y temporal; la influencia francesa, sobre todo parnasiana y simbolista, pero también romántica; la nueva sensibilidad morbosa y refinada; el ritmo sonoro de la prosa, dannunziana; y aún de una particular adhesión al americanismo literario (posición del segundo período de la escuela), descubrimos fácilmente sus preferencias y repugnancias (y también sus abstenciones) que expresa por paralelismos reiterados y bien definidos, para ubicarse y ubicarnos sin lugar a engaños.

En su obra encontramos, y no decimos nada nuevo, paralelismos de personajes, la mayoría de ellos prototípicos; de escenarios, de situaciones sociales, raciales, sentimentales, que se resuelven también antitéticamente con la aceptación o la catástrofe; pero en estos claroscuros no vemos ri-

analiza primeramente la época literaria del modernismo, "afortunada" gracias a "esa bohemia que se formó en su torno (de Darío), si bien pudo acarrearlos algunos males, nos dio, en cambio, las posibles dimensiones de un mundo nuevo, ese alado sector de vida en el que la intuición creadora se evade de lo momentáneo y necesario, para vivir con delicia su existencia pura, dentro de sus propias fronteras" (I, 28); luego estudia estilísticamente a "*Artemis*", novela a la que considera como punto de partida de la creación de un estilo literario que no abandonará.

El libro de Martín Aldao "*El caso de La gloria de don Ramiro*", Buenos Aires, Ed. Atlas, 1943), es un panfleto empedrado de abundante torpeza y mala fe.

En "*Contorno*" (Buenos Aires, 1955, N° 56) Noé Jitric y David Viñas escriben "*Larreta o el linaje*", en el que se impugna la obra y la vida de Larreta como producto estéril y gratuito de una literatura "que no les da ni frío ni calor". Los autores cumplen con su objetivo con propiedad: señalar, aunque breve y esquemáticamente, la falta de vigencia que tiene para ellos la obra laureada por otros.

queza y necesidad, antes, uniformidad y juego mecánico, porque lo reiterativo las anula y vuelve demasiado evidentes las motivaciones profundas del escritor.

Larreta se inicia en la vida literaria con una "nouvelle" evocativa de la antigua Grecia; es "*Artemis*" (1896), que nos muestra, enojada (permítasenos el término modernista) con palabras exquisitas que expresan sensaciones sutiles, colores raros, texturas preciosas, una Grecia apolínea. El interés de la obra es exclusivamente arqueológico, pero ya descubrimos en este trabajo de iniciación, algunos de los paralelos a que nos hemos referido: la belleza, la elegancia, la distinción, están encarnados en los miembros de la élite, Alcibíades (3), por ejemplo, o en la prostituta llamada eufemísticamente hetaira, quien es un objeto de goce de esos miembros; otro tipo de belleza, natural y deportiva, es representada por el campeón olímpico, hijo de la naturaleza de una de las regiones campesinas de Grecia (4).

(3) "¡Alcibíades! ¡El Alcmeónida!", murmuraban las hetairas, estremecidas por aquel nombre que representaba para ellas el más enloquecedor de los sueños. Unas se extasiaban ante la finura de sus cabellos ondulantes, peinados con el corimbo de las doncellas y prendidos sobre las sienes y la frente con brillantes cigarras de oro; ante la insolente elegancia de su andar majestuoso; ante la belleza de su rostro, donde los dioses habían reunido armoniosamente todo lo que hay de hermoso en el hombre y la mujer; otras miraban fascinadas el pintor de sus sandalias o la esplendidez de su manto resplandeciente que arrastraba en el polvo". En "*Obras Completas*", Buenos Aires, Zamora, 1959. I, 47.

(4) "Como una luz que brilla de pronto en la noche, así la belleza de Dryas, atrajo todas las miradas. Una gracia armoniosa se desprendía, como una claridad, de las formas de su cuerpo, vestido apenas con la sobria túnica doria. La fuerza no había deformado su finura viril. Sus negros cabellos, encrespados y ceñidos sobre las sienes con un simple cordel, formábanle como una corona de jacintos en torno de la pequeña cabeza sostenida con vigor por el cuello poderoso. Un fuerte surco dividía en dos su pecho. Conocíase que el calor del sexo no había quemado aún la flor intacta de sus labios, finos como los de una virgen, y la expresión de timidez selvática de su mirada revelada, al pronto, la propia inconsciencia de su belleza".

"Exaltado por sus propias palabras y llena la mirada de fervoroso fuego, Dryas tenía en aquel momento la graciosa majestad de un Hermes, y todo lo que contiene de fuerte, de casto y de dulce, a la vez, la libre Naturaleza, parecía palpar en su salvaje hermosura" ("O. C.", I, 48 y 53).

Opuesto fugaz, pero significativamente si seguimos el contexto de toda la obra posterior, se muestra el lujo chocante del mercader (5), del advenedizo que ha adquirido recientemente su fortuna por su esfuerzo o astucia, y que por lo tanto no sabe consumirla displicentemente, ni su posesión tiene el prestigio de lo antiguo y heredado (6). El conflicto argumental de Artemis, la pasión de la prostituta por el campeón, se resuelve por el triunfo de la virtud de éste, representante de lo telúrico. Muchas veces veremos repetido el conflicto con idéntica solución. En la sola enunciación de tema y escenario, por otra parte, está dada una característica modernista que también lo es de Larreta, nos referimos al exotismo que aquí está representado por la Grecia clásica, y que luego será la España de Felipe II, o el París usufructuado por estancieros eriollos y por elegantes epígonos de la nobleza europea o, todavía, Roma con rasgos dannunzianos. La literatura del viaje estético que cultiva Larreta como parte de sus recuerdos en "*Tiempos Iluminados*", también acusa esa especial predilección por el exotismo: las descripciones de Ávila y Toledo (donde conoció a Barrés), de Roma y de París, se sumergen en citas literarias, alusiones a la elegancia natural de las gentes, en el misterio impenetrable de las piedras antiguas, en referencias constantes al pasado histórico y nos deja en blanco respecto a los hombres que viven allí y a su modo de vivir y sustentarse (7).

(5) "Megabasis se apeó de su litera y se puso a caminar penosamente en dirección a las cortesanas. A cada movimiento su vientre oscilaba a uno y otro lado bajo la riquísima túnica. Iba cubierto, como un rey bárbaro, de collares, zarcillos, ajorcas y sortijas que destacaban su fealdad" ("*O. C.*", I, 48).

(6) WEBLEN: "La riqueza adquirida de modo pasivo, por transmisión de los antepasados o por medio de otras personas, se convierte, por un refinamiento ulterior, en más honorífica que la adquirida por el propio esfuerzo del poseedor. "*Teoría de la clase ociosa*". México, F.C.E., 1951, pág. 30.

C. Wright Mills apunta: "Desde el punto de vista de esa clase (la nueva), un dólar es un dólar; en cambio, desde el punto de vista de una sociedad con árbol genealógico, dos cantidades iguales de dinero —una recibida a través de cuatro generaciones de "trusts" hereditarios, la otra de una verdadera matanza hecha en el mercado la semana pasada —son cantidades muy diferentes". "*La elite del poder*". F. C. E., 1957, p. 56.

(7) S. DE BEAUVOIR: "La única realidad que decide tener en cuenta el escritor burgués es la vida interior. Fuera de ella, no procura sino evadirse en el pasado, o a través del espacio, o en lo irreal... También los especialistas en exotismo proporcionan sus maravillas; se dedican a pintar los países extraños en su misterio inabarcable; a través del irreductible pintoresquismo de los paisajes y de la men-

La siguiente producción de Larreta, "*La gloria de don Ramiro*", es considerada como culminación de la prosa modernista, concepto que aceptamos estrictamente.

No haremos un estudio estilístico, (inoperante, por lo demás, luego del excelente análisis de Amado Alonso), pues el estilo o forma exterior, para hablar en términos antitéticos corrientes, nos interesa en cuanto su consciente utilización como defensa de valores lingüísticos y formales que expresan y definen toda la situación del autor. Por ello sólo diremos que el estilo modernista de "*La gloria de don Ramiro*" se adecuaba irreprochablemente a las constantes aristocratizantes que vamos buceando y que se manifiestan tanto en el exotismo evasivo de un escritor que afirma los valores y las formas eternas del lenguaje apelando a una prosa de tipo arcaizante, como en la elección de un escenario ideal (la España de Felipe II), para ubicar positivamente tipos tradicionales encuadrados en determinadas normas éticas, religiosas y nacionales, contrapuestos románticamente, a manera de los franceses, a pautas culturales consideradas negativas.

El conflicto de Ramiro, hijodalgo avileño, consiste en su lucha permanente entre dos mundos y dos razas, que realmente coexistían, y que se precipita en un logro estético eficaz a través del amor humano de dos mujeres polarizadas.

Esta dicotomía se muestra en los ambientes: sensuales, muelles, perfumados, limpios de la morería, y austeros, decrepitos, antiguos y sucios de los cristianos; en los hombres, caballeros y sacerdotes (Vargas Orozco y el abuelo de Ramiro) cuyo tipo de vida y concepto del honor se oponen a la actitud más flexible del moro que se descubre finalmente padre de Ramiro; y en las mujeres, sensualmente sabia, pero contradictoriamente mística, Aixa, y la frívola y apetente Beatriz; ni una ni otra encarna la mujer eterna o ideal de Larreta y su mundo, la una por extranjera y pagana, la otra por olvidadiza de los deberes de su clase y religión. Será Santa Rosa, quintaesencia de pureza, quien por la gracia de su santidad dará a Ramiro la gloria.

En este enfrentamiento de mujer a mujer, encontramos otra actitud permanente de Larreta quien ubica a la mujer como un objeto de posesión masculina, marcada por una exigencia de integridad esencial. Esa in-

talidad impenetrable de sus habitantes, hacen aparecer al hombre como cosa distinta del hombre". "*El pensamiento político de la derecha*", Buenos Aires, Leviatán; 1959, p. 13.

tegridad debe alcanzar a todos los órdenes: físico, moral, religioso, económico y racial; cualquier desgarramiento la invalida como esposa, única situación a que puede aspirar dentro de la sociedad jerarquizada sobre el derecho de propiedad. Las mujeres de esta clase tienen una raigambre hispánica indudable, están apegadas a los valores cristianos y son aristócratas; o en el caso de las campesinas, fieles hijas de servidores fieles a quienes valoriza el respeto y la sumisión a las jerarquías establecidas; ellas son Casilda, de "*La gloria*"...; Aurelia, de "*Zogoibi*"; Gertrudis, de "*Tenía que suceder*". Pero en el mundo de Larreta otras mujeres se contraponen a las esposas hispanocriollas. Son las extranjeras a quienes anexa todos los encantos que inveteradamente son apósitos de la hembra; la extranjera es el misterio, la seducción y la aventura, cuya posesión tentará circunstancialmente al hombre; pero como mujer y hembra son para éste dos "cosas" diferentes, pronto el hombre volverá o intentará volver al orden al que pertenece. En "*Venancio*", uno de los "*Tres Films*", se da el mismo triángulo en el plano de los servidores: peón criollo-seducido, novia criolla-fiel, extranjera casada con un extranjero industrial-seductora. Sólo en una de las peores novelas de Larreta, "*Jerónimo y su almohada*", la extranjera movida por el amor, trata de desprenderse de su condición de mantenida, pero su situación pasada la determina al fracaso.

Estas dos series femeninas se complementan con un primer subtipo de mujer también aristocrática y católica que se deja seducir por halagos y frivolidades de su propia sociedad y por ellos deserta de su hogar. Larreta no cuestiona la legitimidad de la participación de la mujer en la vida mundana, pues el prestigio social de la familia exige que dosifique su tiempo entre el cuidado de su hogar, los deberes devotos y las reuniones sociales; pero hay normas no escritas para no pecar por exceso o por defecto en la dedicación a una de esas actividades, y la falta de medida provoca la censura consiguiente. En "*A orillas del Ebro*" (laureada en España en 1949) y en "*La huerta*", las esposas que faltaron a la medida son castigadas por el hombre, guardián de los valores establecidos.

Un segundo subtipo está representado por aristócratas que, coaccionadas por factores de situación, permanecen exteriormente adheridas a las estructuras establecidas, pero que están desubicadas en ellas porque ya no creen en sus principios morales. Ahora bien, Larreta les niega la posibilidad de que esa reacción se deba a motivos racionales; por el contrario, éstos son subalternizados como engaños o espejismos de liberalismo y autonomía, y sus víctimas están manejadas para actuar con excentricidad y

mecánicamente. (Nucha en "*El Gerardo*" y Marga en "*Tenía que suceder*") y para ellas también la desubicación está unida a la catástrofe o al rechazo de sus iguales.

De estas fórmulas antitéticas no surgen seres humanos sino tipificaciones bastante lisas a las que se les niega toda posibilidad de elección. En "*Zogoibi*", Zita, la extranjera madura, misteriosa por su origen racial, equívoca en su historia y en sus actitudes, bella, sofisticada, sin tradición, producto alambicado de las ciudades cosmopolitas, ha enajenado su refinamiento y sabiduría amorosa europeas a un marido norteamericano inapetente e ingenuo. La seducción que ejerce sobre Zogoibi es inevitable y, aunque breve, el determinismo del novelista la hace cumplir su papel de gestora del infortunio. Lucía, la novia de Zogoibi, es la doncella hispanocriolla, naturalmente bella, respaldada por una tradición familiar que arranca de los colonizadores, y encarnación, a la vez, de la voluntad, la inteligencia y la bondad que se suponen propias, de linajes esclarecidos. Estas virtudes intrínsecas no le impedirán sufrir un destino de víctima, porque la sujeción y obediencia a dictados puritanos absurdos de su familia, la llevan, necesariamente, a la infelicidad; esta psicología del fracaso no sería falsa si fuera una psicología, si estuvieran estudiados en profundidad los móviles psíquicos (en lugar de mostrar meramente los resultados) y sus connotaciones sociológicas, pero Larreta da por sobreentendidos los primeros y por inexistentes las segundas; coherente con su posición idealista, desconoce los factores situacionales (sobre todo los derivados directamente de la economía), pues el pensamiento (o espíritu, palabra cara a su terminología), escapa a esas contingencias. Lucía reacciona psicológicamente de una determinada manera ante factores exteriores en una combinación exclusivamente mecánica, o se deja guiar por la imaginación pasivamente y sus ideas y pasiones carecen de necesidad profunda. Ir más allá en el análisis implicaría salir de ese "idealismo subjetivista" y situar históricamente a esas mujeres y a su clase, lo que implicaría relativizar las esencias con las que el escritor de *élites* se maneja.

Las parejas antitéticas se repiten entre los hombres, pero sus manifestaciones no se expresan a través del amor sino de manera muy tangencial. El mundo de las oposiciones se revela sobre todo en las actividades que ejercen y en sus relaciones con los servidores. Los señores hispanocriollos son terratenientes ganaderos que gobiernan sus posesiones con autoridad de patriarcas; los gauchos que están bajo su férula son personajes que existen como apéndices de sus amos y que reciben de ellos los factores

de valorización. Ambos, patrón y peón, están arraigados en la naturaleza “cuyo eterno e invariable cielo” es espejo de un orden social dado de una vez para siempre, pero que en nuestro país se vió en un momento perturbado por un tipo de hombres no previstos y que fueron sin embargo necesarios: los extranjeros.

La creencia en el poder mágico de la raza se manifiesta por la anejiación de valores superiores a los descendientes de los colonizadores en América y a los caballeros en España, cuyo pensamiento y conducta es inherente a su condición de españoles y de criollos y complemento independiente de su condición social y económica de hacendados; por eso comparten, en cierta medida, esa valorización los peones gauchos y las criadas gallegas y extremeñas: “España de las tierras y no de las ciudades” dice en el soneto “*Las criadas y el niño*” (I, 588).

A todos ellos une otro denominador común: la tierra, que tiene el poder de ennoblecer a los hombres que viven en su contacto; de allí que las labores fundamentales que practican los personajes de Larreta, sean las labores rurales ⁽⁸⁾. Los poseedores han recibido la tierra por herencia de sus antepasados colonizadores o nobles, o por medios que no se traen a colación —nosotros sabemos que ese medio era habitualmente el acaparamiento de la tierra pública otorgada a los soldados del desierto o el producto de concesiones a lo largo de las líneas ferroviarias—. El paternalismo es practicado por los herederos en la misma forma que lo fue por sus padres, diríamos en forma instintiva, pues ese connubio con la tierra les proporciona una sabiduría superior a la adquirida en los centros de educación sistematizada: “Ni la rigidez de los códigos, ni el ungüento magistral de esos estudios inertes que suelen dejar momificado para siempre el más vivo ingenio, consiguieron menoscabar en el ánimo del mozo la vibrante pasión campesina que el padre, inevitablemente, le transmitiera. En efecto, al heredar aquellos campos, heredó también con ellos, Federico, el amor de una actividad que él admiraba por encima de todo y que al dar a su vida un objeto magnífico y al ir perdiendo su primitiva rudeza, al perfeccionarse,

⁽⁸⁾ S. DE BEAUVOIR: “La vida se encarna en las razas. En su forma inmediata la raza se realiza en la humanidad campesina, que es, por decirlo así, la naturaleza. Hay una profunda afinidad entre la nobleza y el pueblo, fundada en las realidades de la raza, de la lengua, del paisaje, que está dotado de un alma y posee también una calidad sustancial” op. c. (pág. 48).

al espiritualizarse, realizaba el sueño completo de su juventud enérgica, pero también, refinada y reflexiva.

“Continuando la obra paterna plantó más y más árboles; subdividió potreros; aumentó el área de labrantío para mejorar el campo y defender a los ganados por medio de vastas rastrojeras contra las penurias del invierno; ayudó a los puesteros a que formaran cada uno su granja; regaló telares a las mujeres, y fundó, para las muchachas, una pequeña escuela de faenas agrícolas a fin de enseñarles a vencer las condiciones de su vida semisalvaje y evitarles a un tiempo el peligro de la enseñanza con que enloquece las pacíficas chozas la escuela oficial ⁽⁹⁾. Introdujo, por fin, en la administración de El Mirador, los últimos adelantos, respetando hasta donde era posible el poético sello que don Francisco, guiado por desprecupada y natural elegancia, había puesto en todos los pormenores” (“*Zogoibi*”, I, 366).

⁽⁹⁾ La misma consideración hecha por un mestizo pocas páginas después, merece un tratamiento peyorativo, es decir que las palabras valen según quien las pronuncie, porque se supone en el mestizo malas intenciones innatas insospechables en Zogoibi: “Como otra cosa mala es enseñarles a leer y a escribir. Se lo he dicho mil veces a Federico, en cuanto aprenden a leer y escribir, pierden la memoria y se ponen tristes” (I, 370).

En “*La que buscaba Don Juan*” hay unos versos definitorios sobre la impureza racial y sus concomitancias morales:

El poeta: ¡Mulato!

Alférez: ¿Qué habéis dicho?

El poeta: No os enfadéis.

Alférez: ¿Pregunto!

El poeta: No es culpa vuestra, alférez, si hay prosapias mejores.

Culpa vuestra no fue si las sangres adversas,
de esclavos y señores, se mezclaron antaño,
en las noches ardientes o en las siestas perversas.
Tampoco es culpa vuestra si esas sangres, hogaño,
entreverando en vos la bajeza y la honrilla,
os tuercen el humor y envenenan la entraña,
y si el alma tenéis, por un laño, amarilla,
y, por el otro, negra y soterraña”. (I, 284)

Igualmente, en “*Jerónimo y su almohada*” y en “*Clamor*” hay otros dos mestizajes comunes de seres intrigantes, malvados y envidiosos.

En "*El Gerardo*" el protagonista vive en España añorando la pampa donde cree que encontrará la respuesta a todas sus inquietudes; allá la necesidad de ocultarse a la policía le hacía "tener paciencia, matar el puntillo de honra, juntar algún dinero y largarse" y trabajar en una cervecería donde no se conocía su nombre sino un "número rebaño y anónimo"; cuando por fin viene a la Argentina, después de pasar por un interludio morisco como ayudante del conservador de la Alhambra, se evade en la inmensidad de la pampa y termina cobijado en "el enorme caparazón de un animal antediluviano" con lo que se cumple un sueño premonitorio que había tenido años antes; ese absoluto y literal regreso a la tierra le otorga la felicidad: "Asigura siempre que nunca jué tan dichoso, que aura es igual a Dios" (II, 1053).

La identidad de los dirigentes con sus antepasados conquistadores se manifiesta hasta en los hábitos de cortesía que rigen sus relaciones con los subalternos; en una economía patriarcal es necesario el conocimiento mutuo de patrones y peones y se hace posible un tipo de relación más personal entre ellos, siempre por el consentimiento expreso de los superiores; pero los contactos nunca son directos, de ser humano a ser humano, sino de hombre situado socialmente aquí, a hombre situado socialmente allá; de esto se derivan ciertas normas de cortesía que se ejercitan con los servidores. Los patricios de Larreta actúan según estos moldes paternalistas indudablemente considerados por el autor como virtudes que empiezan a añorarse en un mundo industrializado: "Como tantos otros estancieros de la primera época, el padre de Federico no fue sino un conquistador español, trocado por los tiempos en señor campesino, sin que ello le hiciera perder ni un ápice del tesón y la bizarría de los tataradeudos. Implacable en el mando y muy recio en la faena con los demás y consigo mismo, era don Francisco llano, tierno y generoso con sus hombres fuera del trabajo hasta departir a menudo con ellos, en fogón, de igual a igual, como uno de tantos" ("*Zogoibi*", I, 365).

Los peones y puesteros están caracterizados en forma extrema y se valoran por las mismas pautas que sus patrones: están dentro de un orden que respetan y pertenecen a la misma raza. Cuando así no sucede, los gauchos ladinos presentados indirectamente por relato de algún otro personaje, se vengán del patrón por el asesinato o son asesinados. Los buenos servidores, don Herrera de "*Zogoibi*", por ejemplo, tienen el "tipo noble, severo, elegante, del gaucho castizo anterior a la Conquista del Desierto".

En la escena de la yerra en la misma novela (I, 408) don Herrera y Domínguez, un desarraigado que pasa sus años en París, añoran la pampa sin alambrados y los antiguos trajes gauchos y expresan una suerte de nacionalismo estético, nostálgico de los signos exteriores de una época que pasó: "No. ¡Pero caramba! ¡Y esa gorra inglesa, y esos zapatos amarillos! Yo que tú, Federico, no permitiría que nadie domara sin chiripá, bota de potro y una vincha en vez de sombrero...".

"Don Herrera... Tenía ahora el sombrero en la mano; pero más por vergüenza que por exceso de cortesía, porque, en lugar de chambergo, llevaba un deformado casco de corcho, con envés de seda verda; el casco de los exploradores británicos...".

"¿Por qué no usa chiripá?"

"Sabía llevarlo hasta hace poco, señor; pero ya no se puede. No lo permite la púa —respondió cortésmente el paisano.

"¡Qué curioso! ¡Un alambre, un hilo, un hilo! ha bastado para matar el misterio y el lirismo de esta tierra".

En "*El linyera*" se repiten las consideraciones sobre los elementos bárbaros que han entrado en la pampa feudal, y se los impugna por sí mismos y por la acción perturbadora que ejercen sobre los campesinos que hasta entonces se habían conformado con medios muy primitivos de vida. La simple compra de un fonógrafo o un auto, pretende ser elevada a la categoría de símbolo de necesidades adventicias, creadas artificialmente por el comerciante extranjero astuto y por las cuales el puestero abandona lo tradicional, el caballo y la guitarra: "¿No ve? Lo que yo digo siempre. El alambre maldito. Eso jué lo que nos arruinó a todos; y después le agregaron esas púas piores que uñas de gavilán" (I, 498). Esta actitud es coherente con un compuesto típico del pensamiento conservador que impugna la civilización industrial a la que se considera fría, calculadora y destructora de sentimientos; Larreta personifica tal posición en sus extranjeros, yanqui en "*Zogoibi*"; alemán, en "*El Gerardo*"; ambos dueños de fábricas; en "*A orillas del Ebro*", un español seducido por la eficiencia norteamericana comprende finalmente el error que ha cometido abandonando el cortijo, pero se sacrifica y continúa con sus empresas industriales para no perjudicar a los obreros; en "*La locura de don Telmo*" el protagonista es lanzado al absurdo y al ridículo y termina subordinando a las máquinas la felicidad de su familia. Todos niegan de manera radical el culto de la belleza, la pasión, la caballerosidad y la cari-

dad, que sacrifican ante la eficiencia y el orden; los encargados de dar la réplica a Wilburns ("Zogoibi") y a Don Telmo, son dos sacerdotes que intentan descubrirles el materialismo de la "barbarie industrial" que nada agrega al progreso del hombre.

Pero el extranjero que llegó a nuestro país no fue, sino por excepción, un gran industrial. No provenía de la Roma o el París oficial, ni cultivaba, en el más alto grado, un refinamiento cultural decadente compartido por los diplomáticos, los políticos y las mujeres de la aristocracia. Larreta evoca, en "*Tiempos iluminados*", sus experiencias en este mundo tan querido y concluye con una anécdota y con una reflexión; la anécdota, alegórica según sus propias palabras, se refiere a Barrés quien, ante la proximidad de las tropas alemanas, le confía la mascarilla de Pascal, "aquel símbolo sublime de la gloria espiritual de Francia"; la reflexión, a propósito de la muerte de la poetisa aristócrata Ana de Noailles, es definitoria del terror de un hombre que cree que la destrucción de ese mundo y de sus valores representaba la destrucción de la Civilización: "No era ya el terror de la propia desaparición, tantas veces expresado; era ahora el presentimiento de una nueva tragedia humana, mil veces más pavorosa que la que ella había presenciado; era el grito delfico del amor y la belleza del mundo. ¡Quiera Dios que todo ello no haya sido sino un vano delirio, un oráculo que no habrá de cumplirse!" (II, 44).

Por el contrario, la gran corriente inmigratoria de la Argentina estaba formada por la clase más miserable de España e Italia, cuyo bajísimo nivel cultural era completamente lógico y previsible. Este inmigrante sirvió a una política demográfica progresista que se remonta a Alberdi y Sarmiento, y fue considerado como instrumento, e incluso, como un mal necesario que repugnaba a los cánones valorativos de los grupos dirigentes. Larreta, con palabras que repiten las generaciones oligárquicas desde el 80, en un discurso pronunciado en la Universidad de Córdoba en 1907 alude a la "aglomeración humana" y al "aluvión inmigratorio" con una mezcla de piadoso sentimentalismo y de relativa lucidez clasista: "¿Quién de vosotros no ha sentido alguna vez desgarrarse su sentimiento nativo ante una de esas historias terribles en que ellos cuentan, con una sonrisa resignada, el saqueo total de sus ahorros de muchos años, entregados confiadamente a la honradez de la Nación? Lo dicen sin una amenaza, sin una lágrima siquiera, y, escupiendo sus manos rudas, vuelven a tomar la herramienta e inclinan el cuerpo para seguir labrando

nuestra propia tierra. Es algo augusto, señores, la resignación de esos seres humildes.

"Sin embargo, no me parece que sean ellos también los que deben encargarse de ese tesoro de razón y de experiencia propia, de esa herencia de sacrificios, de meditaciones, de heroísmos, que nos legaron los fundadores de nuestra nacionalidad; ni creo que pueda surgir de esa turba dolorosa, que arrastra en su mayor parte todas las sombras de la ignorancia, la clase dirigente capaz de encaminar hacia un ideal grandioso la cultura argentina.

"Pienso, por el contrario, que son ellos los que tendrían el derecho sagrado de exigirnos, para sí y para los hijos, que dejaren en este suelo, una dirección moral superior y la garantía de un carácter nacional honrado y culto. He ahí, señores, marcada, nuestra verdadera misión que así enunciada podría desprender diversos corolarios. Sabríamos por ejemplo, que la iniciación industrial, aunque siempre útil no debe ser nuestro mayor desvelo, pues la Europa habrá de rebosarnos de aptitudes prácticas, con sus razas seculares de artesanos, con sus razas de agricultores que han extenuado su propia tierra. Donde haya una necesidad material que satisfacer o el cebo de un negocio posible, está por demás la tutela cariñosa de los gobiernos. Los ganaderos y agricultores de Buenos Aires, de Córdoba, de Santa Fe, son nuestros sabios. La gran misión oficial reposa ante todo en esa coerción continua hacia los esfuerzos inmateriales del espíritu, que no ofrecen un provecho inmediato; pero cuya influencia misteriosa, como las grandes fuerzas de la naturaleza, decide con el tiempo el destino de una raza".

Hemos citado este fragmento en extenso porque es uno de los más significativos de la actitud de rechazo de lo cuantitativo en cualquier orden. Los ejemplos expresivos podrían multiplicarse, entresacándolos de los otros discursos o de las reflexiones igualmente discursivas que inserta Larreta en las novelas y piezas de teatro; en cambio no podríamos traer a colación figuras de "gringos" pues la inmigración se siente en esas obras a través de una atmósfera particular de añoranza o por la presencia de objetos industriales que antes no se usaban. Sólo en "*El linyera*" aparecen dos inmigrantes, don Gregorio, comerciante aprovechado, y un europeo central que pronuncia palabras esotéricas y toma actitudes misterio-

sas que no explican nada y que pretenden simbolizar al hombre errante y aventurero (no un típico inmigrante por lo tanto) que encuentra la paz en la sencillez de la vida rústica.

— 4 —

La obra de Larreta describe una pronunciada curva cuyos puntos extremos tocan los años 1896 y 1959. Durante este largo período de sesenta y tres años Larreta no deja en ningún momento de expresar sus adhesiones a las pautas artísticas, sociales y morales que son propias de su clase; pero la forma de expresión que logra para ellas varió de una manera notable y se rompió bruscamente la unidad entre el contenido conceptual y los medios expresivos.

Tomando como punto culminante a "*La gloria de don Ramiro*" (1908), comprobamos un descenso de calidad sin remisión hasta llegar al "*Gerardo*" (1953), su última novela larga, cuya artificiosidad llega a límites inadmisibles en su pretensión de arquetipizar al protagonista, y en la trama inverosímil, llena de divagaciones pseudofilosóficas sobre la identificación entre la sustancia telúrica de la pampa y el destino trascendental del hombre. Veamos las obras escritas entre uno y otro extremo: "*Zogoibi*" (1926). El asunto, al que ya aludimos, tiene cierta validez intrínseca en el conflicto de pasiones que desata una mujer extraña y diferente en un hombre apegado a la tierra y a sus tradiciones; pero este conflicto elemental está mechado por las exposiciones discursivas sobre la raza, la aristocracia espiritual, la continuidad de España en América, etc.; por las intrigas malévolas, demasiado amañadas e intencionalmente manejadas por el autor; por la exageración de recursos románticos de citas misteriosas y de emponchados incógnitos, que de manera perfectamente previsible provocarán la tragedia y la doble muerte con que se cierra la novela; y en fin, por las generalizaciones e idealizaciones de tipos y situaciones que quitan veracidad y fuerza al asunto primario. La descartamos como novela del campo argentino, aunque en algunas de sus descripciones esté lo mejor del libro; la pampa no tiene aquí función y vida propias, es apenas un sucedáneo del paisaje castellano, y al mismo protagonista Federico de Ahumada (probable descendiente de Teresa de Avila) es tributario de Ramiro en los sentimientos, en la debilidad y hasta en la situación conflictiva frente a las dos mujeres.

Dos piezas históricas: "*La que buscaba don Juan*" (1923), con cierta fuerza en los caracteres y en el conflicto romántico que los envuelve, y "*Santa María de Buenos Aires*" (1935), con una evocación convincente de la primera fundación, podrían rescatarse a la consideración generosa del lector actual. De las restantes obras, generalmente breves, sólo podemos hacer un balance negativo de conflictos artificiosos, tramas argumentales débiles y personajes lisos: "*Pasión de Roma*" (1931), "*El lingera*" (1932), "*A orillas del Ebro*" (1949), "*Tres filmes* (Veancio, La huerta, En la tela del sueño)" (1951), "*Tenía que suceder*" (1943), "*Jerónimo y su almohada*" (1946), "*Don Telmo*" (1957) y "*Clamor*" (1959). Si decidimos ser honestos y no hacer crítica laudatoria apriorística de una "gloria" nacional, no podemos encontrar en ellas ningún valor literario; Larreta, preocupado siempre por los íntimos problemas de las almas de sus personajes, según ha afirmado, no nos deja ver ninguna, ni profundiza en problemas psicológicos o sociales; todo lo que pasa en ellas es exterior y dirigido, y el buceo en profundidad, la literatura de introspección que prometen sus disquisiciones teóricas ("*Tiempos iluminados*" y "*La naranja*") no existe. En cuanto a la forma, preocupación esencial del autor, ha perdido el lustre y se torna monótona, inexpresiva y hasta vulgar; y esto no sucede porque Larreta haya adoptado conscientemente una prosa realista y más natural, por el contrario en el vocabulario que usa se sigue advirtiendo el viejo deseo de decoración.

Juzgando a Larreta por lo mejor que ha producido, según el consenso general "*La gloria de don Ramiro*", cabe preguntarse si en ése, su libro máximo, encontramos valores que le otorguen vigencia después de los años transcurridos desde su victoriosa aparición. Nos referimos a una vigencia que supere las estimaciones apoyadas en el mero gusto de época. En "*La gloria de don Ramiro*" encontramos irreprochablemente utilizados todos los recursos estilísticos modernistas que dieron por resultado una prosa, bella según los cánones finiseculares. Estos cánones admitían, como característica fundamental, el manipuleo de las sensaciones. Las sensaciones no se desnudan, no se desmenuzan ni se analizan para descubrir sus más profundos y primarios móviles; por el contrario, sólo sirven para engendrar palabras; el proceso creador así conducido otorgó validez a esas palabras y no a su significado; Larreta no usa la síntesis y la comprensión de elementos sino su extrema abundancia, no se detiene, porque no es ésa su intención, en el ahondamiento de ciertas sensaciones que

pudieran fundirse con los escenarios, o revelar aspectos y estados de conciencia significativos de los personajes, sino que recurre a toques impresionistas para darnos multitud (su catálogo llevaría tantas páginas como el libro mismo) como mero alarde técnico. Añádase la buscada morosidad, los efectos puramente teatrales, como el de las escenas de Ramiro y de Beatriz con las criadas; o aquella en que Ramiro entrega la cabeza del perro rabioso a Beatriz; o la de las reuniones de los conspiradores; o la de las entrevistas amorosas de Aixa y Ramiro, en las que la prolija descripción del escenario, el vestuario, los telones y los gestos preocupa al autor más que el acontecer interno de la novela. El resultado final es una "inanidad sonora" que no provoca ecos en nuestra sensibilidad, pero que se impone como una existencia concreta y coherente a nuestro juicio.

¿Significa esto negar valores estéticos a una literatura que exprese una visión aristocrática y reaccionaria? De ninguna manera si el escritor es un artista capaz de expresar esa visión en su obra, sin necesidad de recurrir a apoyaturas teóricas y discursivas que tornan demasiado superficiales los mecanismos que debieran ser profundos e inconscientes; si es capaz de crear un mundo de valor inmanente que no debemos referir siempre a datos exteriores para captarlo, que no copie la realidad sino que cree una realidad poética dentro del ámbito expresivo propio, la palabra, y que recíprocamente tenga una perfecta unidad con el contenido. Creemos que éso no sucede en la obra de Larreta, el mundo cultural que le pertenece y que hemos tratado de caracterizar, es expresado con la suntuosidad verbal que le pareció el medio más adecuado; cuando ese mundo tenía una vigencia real, se vio reflejado en "*La gloria de don Ramiro*" y creemos que no se equivocaba, pero cuando los valores cambiaron y Larreta siguió adherido a los que ya habían caducado, la ruptura entre el fondo ideológico y la forma literaria se produjo inevitablemente y los esfuerzos conscientes del autor por mantener unidos los dos planos, su persistente voluntad de estilo, lo único que logró fue hacer evidentes esos esfuerzos y personificar de manera esquemática sus estructuras mentales.

EL MILAGRO XIV DE DON GONZALO DE BERCEO

« LA IMAGEN RESPETADA »

por GRACIELA GARCIA MONTAÑO DE GARDELLA

La literatura medieval occidental fue muy rica en la narración de la vida, leyendas y milagros de la Virgen y los santos; ya desde los siglos XI y XII se reunieron en colecciones latinas, de donde habían de tomarlas luego las literaturas germánicas y románicas.

En España Berceo y el Rey Sabio cantaron en "*Los Milagros de Nuestra Señora*" y en las "*Cantigas de Santa María*" algunos de estos numerosos milagros tradicionales. Aunque no hay relación directa entre ambos autores, y aunque estas dos obras tampoco proceden del mismo texto, con excepción del III, V, X, XI, XII y XXV, todos los demás milagros son comunes.

La primera edición de los poemas coleccionados de Berceo, apareció en el siglo XVIII, fecha antes de la cual hubo un período en que el poeta riojano llegó a ser prácticamente desconocido ⁽¹⁾. Esta edición salió a luz por obra de don Tomás Antonio Sánchez en su conocida *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, tomo II, Madrid, 1780. Con posterioridad el texto de Sánchez fue reproducido en las ediciones de Eugenio de Ochoa y Florencio Janer ⁽²⁾. ¿Cuál fue la base de la edición de Sánchez, único texto de que se dispuso hasta el siglo XX?

⁽¹⁾ Cfr. FITZ-GERALD, *Gonzalo de Berceo in Spanish literary criticism before 1780*, *Romanic Review*, 1910, I, 290-301; y KLING, *A propos de Berceo*, En: *Revue Hispanique*, 1915, XXXV 77-90. Citados por A. G. SOLALINDE en *BERCEO I Milagros de Nuestra Señora*, Madrid 1934, p. XIV.

⁽²⁾ EUGENIO DE OCHOA, *Colección de los mejores autores españoles*, París, 1842; y FLORENCIO JANER, *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Madrid, 1864.

El mismo dice que se sirvió de copias modernas de dos códices muy antiguos del siglo XIII, que se encontraban entonces en el Monasterio de San Millán, además de otra copia moderna que el Rvmo. Padre Ibarreta se había servido franquearle⁽³⁾.

La descripción más antigua de estos códices la da el P. Fr. Martín Sarmiento, en sus *Memorias* publicadas en 1775: "582... En el mismo Archivo de S. Millán se conservan dos Códices muy antiguos. Uno en cuarto y otro en folios cada uno contiene las Poesías de Berceo; pero el de folio, que es el menos antiguo, contiene la explicación de las voces más antiguas que se hallan en el Códice en cuarto"⁽⁴⁾.

Posteriormente estos dos códices desaparecieron, como así también la copia de Ibarreta, de modo que únicamente quedó la edición de Sánchez.

A principios de siglo Antonio G. Solalinde encontró la copia de Ibarreta (se la denomina I), en el monasterio de Santo Domingo de Silos, y la utilizó junto con la primera edición de Sánchez para su edición de los *Milagros* publicada en Clásicos Castellanos⁽⁵⁾.

La copia de Ibarreta (en la cual participaron varios copistas) se basa sobre todo en el códice antiguo en cuartos, que tiene abundantes formas navarro-aragonesas, pero ha aprovechado también "el otro códice"

A la aparición de la copia de Ibarreta, se siguió otro nuevo e importante acontecimiento. Fue descubierto el códice medieval en folio, con letra del principio del siglo XIV; aquél más moderno, "el otro códice", con abundancia de formas castellanas (se lo denomina A y es propiedad de la Real Academia Española). El hispanista C. Carroll Marden, lo publicó en dos ediciones *Cuatro Poemas de Berceo*, que comprende el "*Milagro de la Iglesia Robada*", el "*Milagro de Teófilo*", la "*Vida de Santa Oria*" y la "*Estoria de Sant Millán*"; y "*Veintitres Milagros*"⁽⁶⁾.

De todo lo anterior se desprende que el único manuscrito medieval que se posee hasta ahora de los poemas coleccionados de Berceo es A, el códice en folio y con rasgos castellanos⁽⁷⁾.

⁽³⁾ Cfr. C. CARROLL MARDEN, *Cuatro poemas de Berceo*, Madrid, 1928, p. 11.

⁽⁴⁾ *Ibidem*, p. 14.

⁽⁵⁾ SÓLALINDE describe este manuscrito en su edición de los *Milagros*, p. XXIX y ss.

⁽⁶⁾ Ambas obras fueron publicadas por la Real Academia Española.

⁽⁷⁾ Para la descripción del manuscrito A, véase MARDEN, *Cuatro poemas de Berceo*, p. 22 y ss.

Al comparar su lengua con la que nos ofrece la copia de Ibarreta, se comprueba que hay variantes que se repiten continuamente:

Por ej. en el vocabulario tiene estaua por sedie, tomar por prender, salir por exir o essir; en la morfología la terminación -ia por -ie en el imperfecto de indicativo; en cuanto a la fonética, en general la e final no sufre la apócope, aun cuando así lo exigiría el metro, lleva ll por pl en lleno, llegar, llorar, etc.⁽⁸⁾.

Ahora bien, "... el texto de los poemas de Berceo que se nos conserva en los varios manuscritos no ofrece un cuadro fehaciente de la lengua del poeta"⁽⁹⁾. Sin embargo debemos suponer que el romance que utilizó fue el del pueblo de Berceo, en la Provincia de La Rioja. Esta región que en un principio perteneció a Navarra, se castellanizó a partir del siglo XI⁽¹⁰⁾. "El subdialecto riojano, tal como lo emplea Gonzalo de Berceo, se parece más al de la Castilla norteña que al burgalés, pues decía nomne, semnar, enna, conna. La i final por e era muy corriente (esti, essi; li, pudi, fizi, salvesti), como hoy en algunas regiones leonesas. No se alteraba el grupo mb (palombiella, ambidos 'invitus', cast. amidos). Y la comparación usaba plus al lado de mays, más ("plus blanco", "Plus vermeio"). Perduraban además aragonesismos primitivos, sobre todo en la Rioja Baja"⁽¹¹⁾.

Por la abundancia de formas navarro-aragonesas y riojanismos, el manuscrito en cuartos (que se nos ha conservado en la copia de Ibarreta) está más próximo a lo que debió ser la lengua de Berceo; esto no obstante que también pueden encontrarse algunos riojanismos en A.

En cuanto al Milagro "*La imagen respetada*", la métrica condice más con la lectura de la copia de Ibarreta. Por otra parte el manuscrito A, mejora la comprensión del verso 317c y resulta de mayor valor estilístico su ordenación de la estrofa 323. Otros detalles voy a ir dando a medida que avance en el análisis de las estrofas.

⁽⁸⁾ Cfr. MARDEN, *Cuatro poemas de Berceo*, Madrid, 1928, p. 29 y ss.; y MARDEN, *Veintitres Milagros*, Madrid, 1929, p. 15 y ss.

⁽⁹⁾ MARDEN, *Cuatro poemas...*, p. 39.

⁽¹⁰⁾ MENÉNDEZ PIDAL ha estudiado el dialecto riojano en *Orígenes del español*, Madrid, 1956 (Obras completas, 8).

⁽¹¹⁾ RAFAEL LAPESA, *Historia de la lengua española*, Madrid, 1955.

328 El precioso mïraglo non cayo en olbido,
Fue luego bien dictado, en escripto metido;
Mientras el mundo sea sera el retraydo;
Algun malo por ello fue a bien conuertido.

318a, miraclo; cadio; oblido.- d, fo.

329 La Virgo benedicta, reyna general,
Como libro su toca de esti fuego tal
Assy libra a sus sieruos del fuego perennal,
Lieua los a la gloria do nunca uean mal.

329c, asin.- d, nunca.

En *La Imagen Respetada*, Berceo describe un incendio que tuvo lugar en el monasterio de San Miguel de la Tumba, donde todo fue "asolado y astragado", con excepción de la imagen de la Virgen, y el velo que la cubría, a la cual ni el humo del fuego se atrevió a acercarse; en la última estrofa Berceo concluye diciendo que del mismo modo que la Virgen salvó su toca del incendio en aquella ocasión, así también libra a sus siervos del fuego eterno, para conducirlos a la Gloria.

El Milagro se deja dividir en tres partes: en las cinco primeras estrofas, Berceo describe con todo orden el escenario de la acción; en las cinco siguientes que están marcadamente separadas de las primeras, relata el incendio que allí tuvo lugar; y en las tres restantes el efecto que produce el milagro en las gentes, y sus reflexiones personales.

El escenario del Milagro es pues la famosa abadía de San Miguel, uno de los monumentos más bellos de la arquitectura medieval; se alza sobre el monte del mismo nombre, peñón granítico de unos 50 metros de altura, en el departamento de la Mancha, distrito de Avranches. El monasterio según cuenta la tradición fue fundado hacia 708, por San Auberto, obispo de Avranches, por mandato del mismo San Miguel Arcángel; con posterioridad en el año 966, Ricardo el Atrevido, tercer duque de Normandía llevó a la abadía monjes benedictinos, debido a que las costumbres se habían relajado⁽¹³⁾. Berceo nos dice en la primera estrofa, que este gran monasterio, ubicado en medio de un lugar peligroso to-

⁽¹³⁾ *Enciclopedia Universal europeo americana*, Madrid-Barcelona, t. 36.

do cercado por el mar, estaba habitado por monjes que allí sufrían grandes padecimientos:

317 Sant Migel de la Tumba es vn grant monesterio,
El mar lo cerca todo, elli yaze en medio,
En logar peligroso do suffren grant lazerio
Los monges que y ujujan en essi çimjterio.

317a, en A un colon sigue a Migel y otro a tumba; San Migael; grand.-c, el l, perigloso; sufren grand. d, hi uiuen.

Encontramos una descripción más detallada de la misma Abadía en el Milagro XIX "*Un parto maravilloso*" donde se comprende la causa del peligro que sufrían los monjes y también los feligreses que allí se dirigían; el mar podía entrar hasta tres veces en el día, formando una isla alrededor del monasterio y al salir lo hacía con tanta rapidez y fuerza, que aquel que se encontraba en ese momento, casi forzosamente tenía que perecer.

433 Cerca vna marisma, Tumba era llamada,
Faziasse vna ysla cabo la orellada;
Fazia la mar por ella sallida e entrada
Dos uezes en el dia, o tres a la uegada.

434 Bien dentro en la ysla de las ondas çerquiella,
De Sant Mjgel era, auja vna capiella;
Cuntian grandes uirtudes siempre en essa çiella,
Mas era la entrada non poco asperiella.

435 Quando queria el mar contra fuera salir
salia a fiera priessa, non se sabia soffrir;
Omne maguer ligero no li podria foyr;
Sy ante non saliesse y auria a perir.

GLOSARIO

sant, san. (La copia de Ibarreta trae san).

M. Pidal, MGH, p. 168/9, señala que el romance de los siglos XII y XIII, vacilaba respecto a las terminaciones -nt o -nd; p. ej. decía segund o segunt, grand y gran, Sant Fagund o San Fagún.

También en el verso 434b, el ms. A tiene Sant, e I San. Pero en el verso 353b ambos llevan Sant.

Migel, (La copia de Ibarreta Migael).

Se utilizaban las dos formas; en el verso 353b la lectura de Marden es Migael, mientras I tiene Miguel.

Otra variante aparece en el verso 434 b: ms. A Sant Migel; ms. I San Miguel.

grant, gran. (La copia de Ibarreta trae grand).

El manuscrito A tiene siempre grant cuando en I aparece grand; cfr. Marden, Veintitrés Milagros p. 15.

J. Corominas, DCEC, "grande, ... como siempre en formas semejantes grant es la forma común en el S. XIII y aun más tarde (p. ej. Alex., 61; Rim. de Palacio, 142)".

monesterio, monasterio.

J. Corominas DCEC, "... cultismo del latín tardío monasterium; de una variante vulgar monisterium... viene la variante antigua monesterio, casi general hasta el Siglo de Oro (doc. de 1042, Oelschl Cid; Berceo, Mil., 317a, 318b, etc.; Sta. M. Egipc., y 635; en mss de J. Ruiz; Celestina, Cl. C. I. 71.215; única recogida por Nebr.;...".

ç "la sibilante c (ante e, i) o ç se pronunciaba ts (cerca: tserca, braço: bratso), como la z italiana de forza". R. Lapesa HLE, p. 144.

elli, él.

"El latín no tenía pronombre especial para la tercera persona; cuando necesitaba de él, empleaba cualquiera de los demostrativos, pero el romance escogió ille.

En singular el nominativo sirve para el caso sujeto, y para el caso régimen con preposición. Masculino: ille elle, forma usada en el poema del Cid y en los textos de la primera mitad del siglo XIII (Berceo, Alexandre, Fuero Juzgo); esta forma tenía una variante: elli, usada por Berceo y por el antiguo leonés, subsistiendo aún en asturiano (1). Desde el siglo XIII se impuso como general la apócope él...". M Pidal MGH, p. 251/2. Gunnar Tilander en su artículo "La terminación "-I" por "-E" en los poemas de Gonzalo de Berceo" RFE. t. 24, cuad. 1, p. [1] -10, señala las numerosas formas en donde aparece esta terminación y ofrece una estadística de su uso en varias obras del poeta; con respecto a elli, los datos son: elli 101 veces, mientras elle, una vez, y el 79 veces.

R. Lapesa HLE, da como una de las formas del dialecto riojano a la terminación de -i por -e.

yaze, está situado.

Menéndez Pidal, en el *Vocabulario del Cid*, t. II, p. 715 y ss, da para iazer una acepción similar a la de Berceo en este pasaje "... estar situada una cosa en tal lugar, iaze la cibdad 1613".

J. Corominas DCEC, "Yazer, del lat. JACERE 'estar echado'. la. doc.: Cid. Frecuentísimo en la Edad Media, así en el sentido propio como en otros más atenuados, 'estar' (Berceo, Mil., 712c, 752c, 845b), 'permanecer' (Fn. Gonz., 445), etc.".

en, b El mar lo cerca todo, elli yaze en medio,

c En lugar peligroso do suffren grant lazerio

El mss. I traía el.

Ya Solalinde había hecho notar que este el quizás debía leerse es.

La edición de Marden aclara perfectamente el sentido.

logar, lugar.

J. Corominas, DCEC, "... del lat. LOCALIS 'local, del lugar', derivado de LOCUS "lugar" al que substituyó porque su descendiente arcaico luego se confundía con el adverbio de igual forma. Logar es todavía la forma normal en Berceo (Mil., 317c, 725a, 896b, 678c A) y en otros textos del S. XIII; y aun en el Rim. de Palacio (41, 145)".

peligroso, el mss. I trae perigloso.

Es otra de las diferencias que se repiten en ambos manuscritos "peligro, peligroso, pelegrino, por periglo, etc." Marden, *Veintitrés Milagros*, p. 15. J. Corominas DCEC, "... Así periglo como peligro se hallan en los mss. de Berceo. La primera de estas formas se ve también en otros textos del S. XIII (Fuero Juzgo, Fuero Real, Buenos Proverbios) y no desaparece hasta bastante tarde.

DERIV. Peligroso [perigloso, Berceo, Mil, 317c, otros ej. en Cuervo] ...".

do, en donde, valor ubi.

J. Corominas DCEC, "donde, refuerzo del antiguo onde "de donde" mediante la preposición de; onde procede del lat. ^uÜNDE, de igual significado... Junto a ond (e) o dond (e) existió hasta el siglo XIV² o, proce-

dente del lat. ^uÜBI "en donde"³, y su sucedáneo do, que todavía sobrevive en el estilo poético⁴. No hay duda de que el castellano preliterario distinguiría consecuentemente entre o, con idea de reposo o de movimiento por donde o hacia donde⁵, y onde reservado para la idea de procedencia, como en latín; en cuanto a do, equivaliendo a *de o*, sería sinónimo de *onde* (así ocurre comunmente en los primeros monumentos, y todavía no sólo en el siglo XV.- Santillana, Hernando del Pulgar, en Cuervo 1324, sino aun en Cervantes, vid. nota arriba). Sin embargo, pronto, y sobre todo desde el momento en que el antiguo diptongo ou procedente de AU se confundió con o, coincidiendo el adverbio de lugar con la conjunción disyuntiva, hubo tendencia a emplear el compuesto do como equivalente y sustituto de o UBI, es decir, sin idea de procedencia (así ya en Berceo, Sacrif., ed. Sol al., 83; *Bocados de Oro*, ed. Knust, 76)".

lazerio, sufrimiento, padecimiento.

J. Corominas DCEC, "lacerar, tomado del lat. *lacerare* ("desgarrar", "despedazar"; "torturar"; el cast. ant. *laz* (d) rar "padecer, sufrir", que en textos arcaicos es transitivo con el sentido de tormentar, es descendiente popular de la misma palabra. DERIV... *Lazerio* [Berceo, Mil., 317c rimando con cimiterio y monesterio; todavía en T. de Segovia, siempre con -z-, p. 86].

Con el sentido de sufrir y padecer, he encontrado numerosísimos ejemplos en Berceo; 12c, 248b, 286c, 296a, 404d, etc. También "lazarar" 390a, 548b; y "lazrado", 264d, 265d, 394b, 405a, etc.

y, allí (el manuscrito I trae 'hi').

M. Pidal, CID, p. 714, "y, grafía corriente, ó Hy, 1010, 1833, 2869, adv. local "allí, y estaua 239, y es 3548, y verná 2987;...".

ujujan, vivían (La copia de Ibarreta en lugar del imperfecto tiene 'uiuen'). Con respecto a la métrica, es más correcta la lectura de Ibarreta.

essi, ese.

Otra terminación de -I por -E muy frecuente en Berceo.

La estadística de Tilander en este caso es: *essi*: 59; *esse*: 2; *es*: 6. Según el mismo autor "La penetración de la -i en *esti*, *essi*, *elli*, *aquelli*, *aquesti* habrá sido fomentada por el dualismo pronominal *qui*, *que*², frecuentes ambas formas en aragonés y en la lengua de Berceo".

cimjterio, cementerio.

J. Corominas DCEC, "tomado del lat. tardío *coemetèrium*... 1a. doc.: cimiterio, cimiterio Berceo; cementerio, h. 1400, glos. de Toledo... La ac. "cementerio" se halla ya en griego y en latín tardío pero solo en autores cristianos. Lanchetas G y V "... En muchos pueblos se sigue llamando cementerios ó cimiterios a los atrios de las iglesias y esto porque en ellos se enterraban antiguamente los muertos. El Concilio de León celebrado en 1020 emplea en el texto latino la palabra *cymiterium* y *caementerium* y la traducción pone *cimjterio*. El Rey Sabio en sus *Partidas* emplea también cimiterio, y cementerio, según los Códices: Part. I; tít. XIII lib. I y siguientes".

318 En este monesterio que auemos nombrado
Auia de buenos monges buen conuento prouado,
Altar de la Gloriosa, rico e muy honrado
En el rica ymagen de precio muy granado.

318a, nomnado.- b auie.- c onrrado.

Berceo continúa ordenadamente la descripción del lugar; menciona el convento y el altar al que describe con una expresión doble como "rico e

muy honrado"; y en el último verso habla de una imagen de gran valor que se encuentra allí.

nombrado, (mss. I 'nomnado').

Otra de las diferencias que distinguen a ambos manuscritos es el uso de h b r por m n.

M. Pidal CID, t. I; p. 189, señala: "(4) Entre nasales y líquidas se intercala casi siempre una consonante para facilitar su unión: M'N: lumbré, relumbra, nombre, fanbre; el dialecto leonés no suele intercalar esta b ("lumnera, fame"), ni tampoco Berceo ("nomne, famne")...".

M. Pidal se refiere sólo a uno de los manuscritos de Berceo.

auia, había (en el manuscrito I "auie").

El manuscrito A lleva siempre las formas en -ia; mientras I, las lleva en -ie

El Imperfecto Indicativo romance conservó la -b- de la terminación del imperfecto latino sólo en la 1a. conjugación; en las otras conjugaciones la -b- se perdió - ē (b) a, ī (b) a, se confundieron en -ia.

"2) Este hiato -ia- se conserva hasta hoy. Pero en la Edad Media se pronunciaba también -ie- por una asimilación de la -a que se acercaba a la i precedente... Ese -ie- medieval llevaba etimológicamente el acento en la i y aún perdía la -e final, diciéndose aví, tení, traí; esto era raro, siendo medio más común deshacer el hiato el formar un diptongo que necesitaba trasposición de acento sobre la vocal más abierta...: tenién, comién, vinién, consonante de bien. Estas formas dominaron en el siglo XIII, pero ya en el XIV perdían terreno; no obstante, se usaban algo aún en el siglo XVI, en que hacien era un defecto de pronunciación "con que los toledanos ensuecian y ofuscan la polidez y claridad de la lengua castellana", al decir del zamorano Dr. Villalobos". M. Pidal, MGH, p. 307/8. Respecto al manuscrito I, entonces, la pronunciación debió ser *auié*:

319b *Auie de buenos monges / buen conuento prouado*

Es decir que el verso estaría formado por dos hemistiquios de 7 sílabas cada uno.

Con respecto a la terminación -ia del manuscrito A, creo que también debió acentuarse *auíá*, aunque esta pronunciación era más rara.

Menéndez Pidal señala que en el siglo XIV empieza a predominar el moderno -ía sobre el arcaico -ie.

Con anterioridad existió también la pronunciación -iá, aunque como queda dicho era más rara.

Menéndez Pidal ejemplifica este uso con el ms. de la *Vida de Santo Domingo*, ms. de la Academia Española, que siempre escribe -ia en el imperfecto. Y justamente Marden ha probado que este código llamado E es una

parte que se había desgajado del códice A que sigue para sus ediciones de Berceo.

De modo que lo que Menéndez Pidal afirma para el copista de la *Vida de Santo Domingo*, puede también aplicarse al manuscrito A, porque pertenecen al mismo códice. Transcribo la cita de Menéndez Pidal; CID, t. lp. 273₂₃: "También existió, aunque rara, la pronunciación -iá. El copista de Berceo, *Vida de Santo Domingo*, ms. de la Academia Española, que siempre escribe -ia en el imperfecto, pronunciaba esta terminación monosílaba también en los sustantivos; así lee en S. Dom. 69a "e cadia fria elada", añadiendo la conjunción "e" para ajustar á su medida el verso; en 398b escribe "García Muñoz por nombre"..."

En resumen respecto al manuscrito A la acentuación es como sigue:

318b *Auia de buenos monges / buen conuento prouado*, 2 hemistiquios de 7 sil.

prouado, había 'buen convento en cuanto a sus buenos monges comprobado, atestiguado'.

Es el mismo sentido que en 806 d:

806 c Pero la uoluntat tenjala confortada,

806 d Ca es el solaz suyo medicina prouada

rico, excelente, espléndido.

M. Pidal CID, p. 826 "rico, adj. ...// "excelente, espléndido", rica piel 195, 224, 1550, ricas fueron las bodas 2248..."

J. Corominas DCEC, "rico, del gót. REIKS "poderoso" (pron. riks) 1a. doc.: Cid.

Desde el principio aparece con el sentido de 'acaudalado'...; Berceo, Mil., 318c, d, 746c, etc. En este sentido ha sido siempre de uso general. Pero además tiene otros, desde los orígenes, que pueden ser por lo menos tan primitivos y que pueden ejemplificarse en la noción del rico omne "individuo correspondiente a la primera clase de la nobleza" (ya Cid, etc.). Luego el sentido podía ser también "poderoso" y "noble"; "noble" es también en Mil., 319d, y 320a; "estaba la imagen en su trono posada/... como rica reina, / de suso rica impla...". Otras veces vale "excelente", "bueno", "fino", "caro", rica corona y rica impla en el pasaje citado..."

Corominas explica el sentido de "rico" en este verso como "acaudalado", pero creo que su significación se acerca más a la que él da para "rica corona" y "rica impla" en el verso 320 a b, es decir "excelente, espléndido".

ymagen, estatua.

M. Alonso EdI, trae este verso atestiguando una cita de diferente sentido: "(1. imago, -inis), f.s. XIII al XX. Figura, representación o apariencia visible de una persona o cosa: el alma en sí es una hermosísima y acaba-

da IMAGEN de Dios. Berceo: Mil. 318d, 515, 517, J. Ruiz, 1205c; S. Juan de la Cruz: Subida al monte Carmelo, 9-1."

La acepción "estatua" la recoge pero recién en el siglo XVI.

precio: 'valor'.

J. Corominas, DCEC "precio", tomado por vía semiculta del lat. ^{u u}pretium íd. 1a. doc.: orígenes del idioma (Glosas Silenses: doc. de 992, Oelschl, etc.)

Frecuentísimo desde el principio, en los varios matices de la palabra: "honra, estimación" (Alex., 997, 1009), "aprecio, fama" (Berceo, Mil., 84d), "prestigio, prosperidad" (íd. 741a), "valor" (íd. S. Dom., 29)..."

granado, "grande".

J. Corominas DCEC. "...granado "que tiene granos" [1513, G. de Herrera], "grande, importante" [Cid; Berceo, S. Or., 183; Mil., 318 d; Alex, 2003; Alf. XI, 1388]4".

(nota 4) "Claro está que la espontánea evolución semántica fue apoyada por la semejanza con gran "grande". Después del S. XV queda especializado en la ac. "noble, ilustre, escogido": "natural es de Sevilla, / de la gente más granada", 1595, Pérez de Hita, ed. Blanchard I, 312;..."

319 Estaua la ymagen en su trono posada,
Su fijo en sus brazos, cosa es costunbrada;
Los reys redor de ella estaua bien compannada,
Como rica reyna de Dios sanctificada.

319b so; brazos; costunnado-c, de falta; sedie-d, santificada.

En esta estrofa se nos da la descripción de la imagen. La Virgen está sentada en su trono, lleva el Niño en sus brazos y está acompañada por los reyes, como rica reina santificada por Dios.

posada, "sentada".

J. Corominas DCEC, "posar, ... Frecuente desde los orígenes... En Berceo vale "descansar" (Mil., 351d) y con frecuencia "estar sentado", "sentarse" (Mil., 64a, 68a, 319a, 838d, S. Dom., 1 c), acc. que aparece una vez en el Cid (2216), en el Yucuf (B177), en Nebr. ("asentarse; sedeo"), y que según J. de Valdés vivía todavía, pero aplebeyada en el S. XVI (Dial. de la L., 115,6), y hoy sigue viviendo en el Alto Aragón..."

su, El manuscrito A lleva la forma femenina "su" del posesivo aplicada a dos sus. masculinos "trono y fijo".

Mientras el ms. I vacila: dice "su trono", pero "so fijo".

M. Pidal MGH p.257/8, posesivo de un poseedor segunda y tercera persona "Adjetivo: las formas -uo, -a y -uyo, -a del sustantivo son raras en uso adjetivo: "suo señor e suos amigos"; más raro aún: "con las suyas cuerdas". El posesivo átono aparece contracto: tum, sus, en inscripciones españolas de los años 630 y 573; en romance la forma corriente del masculino era to, so, y la del femenino tue, tu y sue, su.

Hay manuscritos castellanos de los siglos XIII y XIV que distinguen con regularidad los géneros; la cancelería de San Fernando tiende a la distinción; pero la de Alfonso X ya prefiere tu, su para ambos géneros, aunque no faltan ejemplos de lo contrario (en los Libros de Astronomía se dice sus o sos estrellas), y al fin prevalecieron por completo las formas femeninas como exclusivas para todos los usos".

fijo.

M. Pidal, MGH, pial "... La F se conservó en la lengua escrita hasta fines del siglo XV —como se conserva hasta hoy en la generalidad de los romances, incluso el portugués y catalán—, pero, luego fue sustituida por la h, que era verdadera aspirada en los siglos XV y XVI.

costumbrada, acostumbrada (en el ms. I aparece la variante "costunnado"). Cfr. "nonbrado" en la estrofa 318a.

J. Corominas DCEC, "... Acostumbrar (Costumnado: Berceo; la variante costumbrar se halla todavía en el *Canc. de Baena* y quizá en Santillana, pero acostumbrar está ya asegurado por el metro en J. Ruiz 582c)".

reys, reyes.

J. Corominas DCEC "... El plural en la época arcaica es reys: *Fuero de Avilés*, Berceo, etc.; ... La prosodia del vocablo nos enseña que en Berceo (constantemente y en general en el S. XIII, se pronunciaba rei bisílabo (Mil., 37c, d, 59a, 97a, 319c, 523a, etc.)".

La métrica que ofrece el ms. I, en este verso es mejor que la del ms. A:

compárese: Ms. A *Lós reys redor de ella / estaua bien conpannada*,
16 sílabas o 15 si se considera reys monosílabo

Ms. I *Los reys redor ella / sedie bien conpannada*,
14 sílabas

redor "cerca de, atrás" (en el ms. I "redor") sin la preposición "de".

J. Corominas, DCEC, "...redor, preposición de origen incierto que significó asimismo "detrás" y "cerca de", y proceda probablemente del lat. RETRO "detrás". 1a. doc.: redor, prep., princ. S. XIII (Crom. Villarens, Berceo) ... Redor se construyó primero como una verdadera preposición ("vido redor el monte una bella anchura", "yazién todos revueltos redor la sepultura", "fuese redor la villa la rebuelta faziendo"), y sólo más tar-

de, muy adelantado el S. XIII, cuando se reemplazaron los antiguos cerca la mar, detrás el calze, dentro la casa, por cerca de, detrás de, dentro de y análogos, se introdujo redor de, en derredor de, etc."

En el ms. A aparece la forma más moderna "redor de"; mientras en el ms. I aparece sólo "redor", que en este caso es preferible por la métrica. Sin embargo en 326c, la lección de Marden es "redor" y en el ms. I "redor de".

estaua, estaba (en el ms. I "sedie", imperfecto de ser).

En el ms. A aparece siempre "estaua", donde en I se encuentra "sedie". J. Corominas DCEC, "Reina (Cid), del lat. REGINA id., pronunciado de una fusión de las de dos verbos latinos: la mayor parte proceden del

lat. ESSE id., pero las demás, incluyendo el futuro, el condicional, los presentes de subjuntivo e imperativo y las formas impersonales, vienen

del lat. SEDERE "estar sentado", que debilitó en cast. y port. su sentido hasta convertirse en sinónimo de "estar" y luego "ser". 1a. doc.: orígenes (varias formas se encuentran en las *Glosas de Silos y San Millán*, del S. X; el infinito Sedere tiene ya el sentido de 'ser' en aquéllas)".

M. Pidal CID, p. 849 "(En la época de Berceo está mucho más adelantada la fusión de acepciones de sedeo y sum "bien segura de luego guarecer" S. MILL. 147, "el pueblo que siede adormido" Sacrif 249, "ya más alegre sseyo" Apol. 515)".

conpannada, acompañada.

M. Alonso EdI, "Compañar: tr. S.XIII. Acompañar / Berceo: Mil. p. 319."

reyna, acentuado reyna.

J. Corominas DCEC, "Reina (Cid), del lat. REGINA id., pronunciado primero reína, después réina, aquél es general en Berceo [Mil., 88a, 319d, 320a, 515, 523, etc.], Sta. M. Egipc. (v. 677), J. Ruiz (319a), y todavía usual en el S. XV..., pero ya pronunciado réina bisílabo en G. de Segovia (a. 1475), p. 56".

319d *Como rica reyna / de Dios sanctificada*
7 sílabas en cada hemistiquio.

rica, "noble".

Cfr. la explicación de "rico" en la estrofa 318.

320 *Tenja rica corona como rica reyna*,
De suso vna impla en logar de cortina,
Era bien entallada de lauor muy fina,
Valía mas essi pueblo que la auja uezina.

320a, Tenie.- b, d. s. rica i.- d, uadie; auie.

Berceo continúa describiendo la imagen; llevaba rica corona y en la parte superior un velo, en lugar de cortina; además estaba entallada muy finamente.

tenja, tenía; acentuado teniá (en el Ms. I tenié)

rica, "excelente, espléndida".

Cfr. 318b.

reyna, Tres sílabas.

de suso, encima.

M. Pidal CID, t. II, p. 860 "suso, adv. de lugar, 'arriba, en lo alto', 2206, 3656; desuso "encima"...".

impla, velo de imagen religiosa.

J. Corominas DCEC, "El cast. ant. impla "velo o toca de mujer", "velo de imagen religiosa" (Berceo, Mil. 189, 320b, 880b, 881c;...".

En la estrofa 329, Berceo utiliza la palabra "toca" como equivalente de "impla", del mismo modo que en el *Milagro de la Iglesia Robada*:

879 Quando oujeron fecha esta tan grant locura
Algaron contra suso ambos la catadura,
De la Uirgo gloriosa ujdieron la figura
Con su njño en braços la su dulce criatura.

880 Tenja en la cabeça corona muy honrrada,
De suso vna impla blanca e muy delgada,
A diestro e sinjestro la tenja colgada,
Asmaron de quitargela mas non ganaron nada.

881 Argudosse el clerigo fizo se mas osado,
Ca en cosas de iglesia el era mas usado;
Fue trauar de la toca el mal auenturado,
Ca con esso abrian su pleyto acabado.

La descripción de la Virgen es similar en ambos Milagros; aparece con el Niño en sus brazos y lleva una corona, encima de la cual va una 'impla' o 'toca'.

También aparece con el niño en brazos en el Milagro de "*El niño judío*", y "*La deuda pagada*", estrofas 369 y 649, respectivamente.

cortina, paño con que se solía adornar las imágenes religiosas.

Berceo en esta estrofa señala que la imagen llevaba "una impla en lugar de cortina"; en cambio en el Milagro de "*La abadesa encinta*", la estatua que describe lleva "cortina" y no "impla":

515 Y tenía la imagen de la sancta Reigna,
La que fue pora el mundo salut e medicina:
Teniala afeytada de codrada cortina,
Ca por todos en cabo essa fue su madrina.

"afeytada", "adornada".- "codrada", "colorada". (nota de Solalinde)

De las palabras de Berceo se deduce que no era lo mismo una "impla o toca" que una "cortina"; por lo cual me parece que el significado no corresponde al que le atribuye Corominas "Designa el velo que cubre una imagen de la Virgen". Su significación se ajusta más bien a la que recoge M. Alonso en su Enciclopedia del Idioma "...f.s. XIII al XX". Paño grande hecho de tejidos de seda, lana, lino u otro género con que se cubren y adornan las puertas, venianas, camas y otras cosas. Berceo; Mil. p. 320; J. Ruiz, p. 391 c, Fdez. Moratín: Obr.: II-723".

entallada

M. Alonso, EdI "tallar... tr. s. XV al XX. Hacer figuras en relieve en madera, mármol, bronce, etc.... // 3.s. XVII al XX. Grabar o abrir en lámina, piedra u otra materia. Mariana: Hist. de Esp. 1, I, c. 9.

finá, consonante de "reyna". Aquí se ve claramente que reyna se acentuaba en la i.

Crf. M. Pidal CID, t. I, p. 168 "...así "reynas", es consonante de "finas", S. Dom. 643, S. MILL 149, Sacr. 27, Elex. 2264, Apol. 595, J. Ruiz 2, 33; afr. "royne",

my, disílabo (en cambio en 318c es monosílabo). Adv. de cantidad, apócope de mucho.

Cfr. M. Pidal CID p. 164 "También tiene una ó dos sílabas mui, S. Dom. 157d, Alex. 2359d,¹³ Apol. 587c, junto á mu-i: "eran muy maltrechos" Milg. 386a, "piérdese muy toste". Alex. 1850b, "mui grandes riquezas" "Apol. 615b (casos los tres en que "mucho" no sería buenamente admisible según la sintaxis)"².

Nota 2: Véase el detenido estudio de FED. HANSSEN, De los adverbios Mucho, Mui i Much en antiguo castellano, Santiago de Chile, 1905, 37 págs. (aparte de los Anales de la Universidad de Chile CXVI); su conclusión es que "la forma mui, en la mayoría de los casos, es monosílaba; pero son bastante numerosos los ejemplos de la diéresis".

uezina, “próxima, cerca”.

J. Corominas DCEC, “Vezino se encuentra desde Berceo (Mil., 320*d*, etc. y es la grafía corriente en la Edad Media (APal 10*b*, 87*b*, 208*b*, 393*b*; ... Desde el principio aparece con las dos acs. principales “cada uno de los que tienen casa y lugar en un pueblo” (muy frecuente en los fueros y docs. arcaicos, vid. Oelschl.) y “el que vive en la proximidad del otro” Cej. IV, 116.

M. Pidal CID, t. II, p. 897 “vezindad, fem. “proximidad, cercanía”...”.

321 Colgama delante ella vn buen auentadero,
En el seglar lenguaie dizienli moscadero,
De alas de pagones lo fizo el obrero,
Luzia como estrellas semeiante del luzero.

321*a*, *delant. b*, lenguaje; *dizenli. -c*, pauones. *-d*, luzie; *semeiant de I*.

delante, (ms. I *delant*)

M. Pidal CID, p. 618 registra las dos formas.

En las estrofas siguientes en el ms de Ibarreta hay varias palabras que sufren la apócope de la e final, mientras en el ms. A la e se conserva:

321*a* *delant*
321*d* *semeiant*
324*a* *fuert*
324*b* *quemant*
324*b* *ifant*
324*c* *delant*
324*d* *pesant*

Rafael Lapesa ha estudiado el fenómeno de la apócope en “La apócope de la vocal en castellano antiguo. Intento de explicación histórica”. En: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, t. II, 1951, p. (185-226).

Hasta el siglo XI dice Lapesa, el romance de los cristianos españoles empezó a perder la e final sólo tras *r*, *l*, *n*, *s*, y *z*. En la segunda mitad del siglo XI y durante el siglo XII, la pérdida se amplía a otros casos, se intensifica y recibe un fuerte impulso por influencia lingüística de los provenzales y los francos, quienes llegaban a España rodeados “de prestigio como representantes de la cristiandad europea”. “...esta influencia lingüística de los “francos” vigorizó pasajeramente una tendencia nativa, pero no originó tendencias nuevas”.

Luego los españoles reaccionan poco a poco contra los francos, en el plano político y cultural, y esto se refleja también en la lengua; comienza un período de disminución de la apócope. “Alfonso X el Sabio decide la contienda al escoger como tipo de lenguaje literario el “castellano derecho”, sin apócope extrema, en vez del afrancesamiento que había privado hasta entonces. Desde fines del siglo XIII el final de las palabras tiene en castellano sus normas fijas, libres de arcaísmo latinizante y de influencia extranjera: ciñéndose a lo que siempre fué más espontáneo en su tratamiento de las vocales finales, el español dirá honor, señal, mes, pan, voluntad, luz, pero corte, allende, adelante, noche, nueve”. p. 225/6.

En lo que respecta a Berceo, el poeta riojano escribe cuando todavía predominaba el fenómeno de la apócope; y Lapesa considerando su exactitud en la medida de los versos y su rechazo de la sinalefa, da por originales de Berceo la mayoría de las muchas apócopies que se encuentran en los manuscritos más antiguos. En el poeta la apócope respondería “...al ambiente galicanizado de los santuarios y villas riojanas situadas en el camino de las peregrinaciones o en sus cercanías. Pero conviene también con uno de los aspectos esenciales en la obra del poeta, que si unas veces traza biografías de santos comarcanos, otras veces aborda temas comunes a toda la Cristiandad —mariología, la Misa, el Juicio final—. La misma doble dirección se muestra en su lenguaje, apegado a dialectalismos locales, y al mismo tiempo, con el dejo internacional representado por la apócope”. p. 214/5.

De lo expuesto y como conclusión, podemos aceptar como más seguras las formas apocopadas del ms. I que dan la medida exacta de los versos, en lugar de las del ms. A, que no hay que olvidar que es de letra de principios del siglo XIV, fecha en que ya había declinado la apócope.

auentadero, “abanico.”

En esta estrofa se comprueba la preocupación de Berceo por su público; como teme que esta palabra pueda no ser entendida, agrega que en el “seglar lenguaje” lo llaman “moscadero” y en la estrofa 324*c*, vuelve a cambiar la denominación por “flabello”.

Hubiera querido comparar estos tres nombres con los que trae el manuscrito latino, seguido por Berceo, que encontró Becker; pero no me ha sido posible consultar “Gonzalo de Berceo’s Milagros und ihre Grundlagen, mit einem Anhang: Mittheilungen aus der Lat. Hs. Kopenhagen, Thott, 128. Inaugural-Dissertation... Strassburg, 1910.

dizienli, li es el dativo masc. y fem. dialectal del pronombre personal de 3ª persona, cfr. M. Pidal, MGH, p. 253.

Otra de las formas terminadas en -i, tan comunes en Berceo.

seglar, “vulgar, castellano”. Contrapuesto al latín o lenguaje de la clerecía. Nota de Solalinde.

J. Corominas DCEC, “Deriv. [de siglo] seglar [Berceo; docs. de 1212, 1218, Oelschl.] propiamente perteneciente a la vida terrenal.

moscadero, “abanico”.

M. Alonso EdI, “moscadero, (de mosea). m. s. XIII al XVI. Abanico. Berceo: Mil., 321.

pagones, “pavos reales” (en el ms. I “pauones”).

J. Corominas DCEC, “pavo, del lat. PAVUS “pavo real”. 1ª doc.: pago h. 1300 Fueros de Aragón..., es frecuente en Aragón, p. ej. en inventarios de 1403 y 1469... Menos frecuente en Castilla, esta forma allí no fué del todo inaudita... En cuanto a la forma pavo del castellano moderno, quizá perteneciente al mozárabe occidental, no se documenta hasta Nebr.: “pava o pavo o pavon: Pavus” 2. La forma antigua y propiamente castellana era pavón: Berceo, Mil., 321c (con variante ms. pagón).

obrero, “operario, artífice”.

J. Corominas DCEC, “deriv. de OBRAR (Obrero) (doc. de 1056, Oelschl.; “operario artífice”, Berceo, Mil., 321c...

semeiante, (en el ms. I semeiant).

J. Corominas DCEC, “...En la lengua antigua tiene todos los valores del parecer moderno: ...Semejar “parecerse, ser semejante”: semejó al luzero, S. Dom., 44d. Otros ej. de los usos arcaicos en S. Dom., 298; ...Deriv. Semejante [Berceo, Mil., 321 d; Alex., 2197; etc.].

Por la métrica resulta preferible la forma apocopada “semeiant”.

322a, Cayo rayo del cielo por los granes peccados
Encendio la iglesia de todos quatro cabos,
Quemo todos los libros e los pannos sagrados;
Por poco fue los monges que non fueron quemados.

322a, Cadio.- b, eglesia.- d, p. poco que l. m.; foron.

En esta estrofa empieza la segunda parte del Milagro; el indefinido “cayó” al comienzo del primer verso, separa marcadamente la descripción del monasterio que ha sido dada con imperfectos (auia, estaua, estaua, tenja, era, etc.). Para la descripción del incendio se suceden los indefinidos “cayó, encendió, quemó”, al comienzo de los versos a b c; dan

a la estrofa un movimiento rápido que condice con el del incendio que relata.

Compárase el valor expresivo que ha señalado Agustín del Campo en el uso de los imperfectos e indefinidos de la “Introducción a los Milagros”. “...Utiliza el indefinido cada vez que narra la acción o el movimiento humano...”

Por el contrario usa Berceo el imperfecto —estrofas III, IV, VIII, XI, XII y XV parcialmente— como único vehículo de dos impresiones: físicamente representa la permanencia, psicológicamente lo exterior al sujeto, lo de fuera”. Agustín del Campo, “La técnica alegórica en la introducción a los “Milagros de Nuestra Señora”, RFE, t. XXVIII, 1944, cuad. 1, p. 22, nota 2.

cayó, (en el ms. I cadio).

M. Pidal CID, p. 178₂ “la d protónica desaparece generalmente; pero en la lengua original del Cid debemos suponerla existente todavía en muchas palabras con valor fricativo... y verbos como caer, también “cader” Milg 764, S. Mill. 212, “cadieron, cadio, cadie” S. Mill. 244, 451, S. Dom 561, 677, etc.;...”

cabos, extremos

J. Corominas DCEC, “cabo, del lat. CAPUT “cabeza” 1a. doc.: 931 Oelschl. Las varias acepciones castellanas proceden todas fácilmente de la latina: “extremo de una cosa”, “lengua de tierra que penetra en el mar”, “caudillo, jefe”.

pannos, paños.

fueron, (en el ms. I “foron”).

Cfr. M. Pidal MGH, p. 320/1 otra forma del perfecto que provenía de una etimología contracta vulgar: fūrunt < foron, + furon; mientras de fūrunt < fueron”.

En el ms. I hay una variante en el verso d:

Por poco que los monges que non foron quemados.

323 Ardieron los armarios e todos los frontales,
Ardieron las ampollas, calices e giriales,
Las uigas, las gateras, los cabrios, los cunbrales;
Suffrio Dios essa cosa como faze otras tales.

323 el orden de los versos es 1, 3, 2, 4.- b, calices. d, sufrio; faz;

Al comienzo de los versos a y b continúan los indefinidos; en este caso están subrayados por una anáfora “ardieron”. Coincidiendo con la des-

Las dos expresiones están subrayadas por una anáfora *tan*. Además puede señalarse una aliteración *fue, fuego, fuerte*. Otra anáfora muy marcada subraya los tres objetos que no fueron alcanzados por el fuego:

nin llegó a la duenna
nin llegó al infante
nin llegó al flabello
 y se continúa en el verso *d* más atenuada:
ni li fizo de danno un dinero pesante

maguer, “aunque”, “a pesar”.
 J. Corominas DCEC, “Es voz frecuentísima en la Edad Media, especialmente hasta el siglo XIV. J. Vallejo Homen. a M. P. II, 68-71, estudió la progresiva decadencia del vocablo, debida al carácter plebeyo que fué tomando a fines de la Edad Media: el primero en evitarlo fué D. Juan Manuel, que con su fina sensibilidad aristocrática, introduce el neológico como quiera que; todavía es frecuente *maguer* en Villasandino, pero Santillana ya casi lo emplea por necesidad métrica y nunca en prosa, y por esta época lo evita ya el común de la gente; después sigue hallándose en los poetas, pero en el s. XVI se había enrarecido hasta el punto de que Juan de Valdés apenas lo recuerda, si bien no se muestra tan severo con su variante *maguera*...”.

fuerte, (en el ms. I “fuert”)

J. Corominas DCEC, “del lat. FORTIS pid. la. doc.: orígenes del idioma: doc. de 932 (Oelschl.), etc.
 Cej. IX, 169. La ac. propia es frecuente en todos los tiempos; la derivada peyorativa “difícil, duro, malo, funesto” es corriente en la Edad Media, Berceo, J. Manuel, J. Ruiz, etc...”.

quemante, (en el ms. I “quemant” con apócope de la *e* final. En A una mano reciente substituyó “quemante” por “puiente”).

puiente, pujante
 M. Alonso EdI, “pujante”: adj. s. XVI al XX. Que tiene pujanza. “pujanza”... f.s. XV al XX. Fuerza grande o robustez para impulsar o ejecutar una acción.

llegó, (ms. I “plegó”).
 R. Lapesa H.L.E., p. 127/8 “Novedad del Noroeste peninsular fue la evolución de los grupos iniciales pl, kl, fl. La fase primera, consistente en la palatalización de l en ll, llegó hasta Castilla. Posteriormente en todo el territorio gallego-portugués y en casi todo el leonés, las sordas p, k, f, fundidas con la l, produjeron los sonidos choś (gallego-port. chan, chao,

chousa, chama; leon. chano, xano, ...). Ya en los comienzos del siglo XII se registran en documentos leoneses xosa, Xainiz < Flavinu. Los dialectos mozárabe, aragonés y catalán no alteraron los grupos latinos (moz. plantain “llantén”, arag. y cat. plan, pla, clamar, flama)”.

flabello, abanico.

Otro nombre dado al aventadero o moscadero.

J. Corominas DCEC, “derivado de FLATO, “Flabello [Berceo, Mil., 324; Acad. después de 1899], tomado de flabellum “abanico”, derivado de flare”.

Ni li fizo de danno un dinero pesante, (en el ms. I “pesant”)

Muy comunes son este tipo de construcciones negativas reforzadas por medio de sustantivos que designan objetos de muy poco valor, muchas veces con el añadido de un adjetivo peyorativo. Se encuentran sobre todo en textos populares aunque también son usados en el estilo culto; aparecen más en poesía que en obras en prosa. Cfr. E. L. Llorens, *La negación en español antiguo*. Madrid, 1929, p. 185 y ss. Da bibliografía para el español y otras lenguas románicas.

Algunos de estos sustantivos son: “agalla”, “arveja”, “avellana”, “cabello”, “clavo”, “dinero”, “higo”, “gota”, etc.

dinero,

M. Pidal CID, “masc., “moneda en general”, estos dineros e estos aueres 804. En el explicit 3734// “cierta moneda de poco valor”, úsase como hoy, “un ochavo”, “un céntimo”, para designar una cantidad insignificante: un dinero 252, un dinero malo 503, 1042 p. 376₁₀. En el dinero en el siglo XIV, era la décima parte del maravedí, y cada dinero valía 6 meajas (véase Liciniano Saez, “Monedas de Enrique III, p. 41”).

Para el valor, historia y usos del sistema monetario, véase: Felipe Mateu y Llopis, *Estado monetario de la península que revelan los “Documentos Lingüísticos de España”*, En: Estudios dedicados a Menéndez Pidal, t. II, Madrid, 1951, 595-628.

325 Ni ardio la ymagen nj ardio el flabello,
 Nin tomaron de danno quanto uale un cabello;
 Sola mente el fumo non se lego a ello,
 Nil nuzio mas que nuzo yo al obispo don Tello

a, nin; nin.- b, prisioneron; ual.- c, miente, llego. d, ni nocio m. q. a.

Ni la imagen ni el flabello fueron dañados por el fuego; ni siquiera el humo se les acercó ni los dañó más de lo que el propio Berceo podría haber dañado al Obispo don Tello.

En el verso *a*, separado en dos mitades simétricas se subraya por medio de una anáfora que “ni la imagen, ni el flabello” fueron dañados:

Ni ardio la ymagen / nj ardio el flabello

una paronomasia en el verso *d* cumple igual función:

d mil nuzio mas que nuzo yo al obispo don Tello

tomaron, (ms. I, “prisieron”).

prisieron, “tomar”, “asig.” // “recibir, lograr lo bueno ó sufrir lo malo”, M. Pidal, CID, p. 808; perfecto del verbo prender”.

b Nin tomaron de danno quanto uale vn cabello

Otra expresión que refuerza la negación. Llorens da los siguientes ejemplos: “cabello:

Milgr 325a “Ni ardió la imagen, ni ardió el flabello.- Nin prisieron de danno quante val un cabello; J. RUIZ 1278d non cabria entre vno e otro vn cabello de paula”. Cfr. Llorens, *La Negación*, p. 186.

Solamente, “ni siquiera” (en el ms. I “miente”).

M. Pidal MGH, p. 337. “El romance formó sus adverbios nuevos mediante la combinación del sustantivo *mētem*, ant. miente, mientre, mod. mente, y un adjetivo antepuesto, buenamente, fieramente, que de expresiones en que mente tiene un sentido propio, pasó a toda clase de usos: “corría velozmente”, etc.”.

Sola mente el fumo non se lego a ello, “ni siquiera el humo llegó”

Cfr. Llorens, p. 147 “A pesar de que en los textos leídos he hallado “siquiera” con su acepción actual: ... [da ejemplos] no he encontrado en ellos la expresión “ni siquiera”, que probablemente era ya conocida. Usa-se en ellos con tal sentido el adverbio “sólo” con la negación, aunque hay oraciones en que estos dos elementos conservan su significado propio...”. J. Corominas DCEC, “... Desde los orígenes se emplea como adverbio sólo, así ya en Berceo; en combinación con no se emplea entonces la forma apocopada sol non “ni aun, ni siquiera”, p. ej. en J. Ruiz 196, Alex., 131c (con separación de los dos elementos aquí: “que sol por catarlo non eran osados”)”.

En el pasaje de Berceo aparece “solamente... non”, con separación del elemento negativo.

lego, (lego en el ms. I).

M. Pidal CID, p. 175/6, “Los grupos iniciales se conservan, salvo ciertos casos de cons L... Los grupos CI-, PL-, FL-, unas veces se mantienen por

cultismo, otras producen -ll- (escrita por Per Abbat 1, v. 58); junto a pleyto, plazo, plaça, plazer, plata, hallamos laña (“plana Fn. Gz. 447, 510), legar (“plegassen” F. Medinaceli, “plegar” S. Mill 146...”.

ni, (ms. I “nin”).

M. Pidal MGH, p. 339, “Las otras conjunciones conservadas son nec, ant. nen, nin..., med. ni... con i inexplicada debida acaso a cruce con el adverbio ni...”.

La n se explica por analogía fonética con otros adverbios. Cfr. M Pidal MGH, p. 338.

nil, (ms. I “ni”).

nil, lleva la negación y la apócope del pronombre personal.

vale, (ms. I ual).

Otra vez la forma apocopada da la medida exacta del verso.

nuzio mas que nuzo, “dañó más de lo que daño”.

J. Corominas DCEC, “nocir, dañar, perjudicar”, del lat. *NOCERE*.

1a. doc.: Berceo. En este poeta nozir o nuzir(S. Mill., 202d, etc.) presente nuzo (Mil., 325), es de uso frecuente”.

326 Continens et contentum fue todo astragado,
Torno todo carbones, fue todo assolado,
Mas redor la ymagen quanto es un estado
Non fizo mal el fuego ca non era osado

a. c. e. contentu; A: c. est. gēgentum.- b, todos; fo; asolado.- c, m. r. de la i.

Berceo anima el fuego explicando que mientras devastó todo “continens et contentum”, no se atrevió a dañar la imagen ni lo que estaba cerca de ella. Una paronomasia destaca la magnitud de la devastación, “lo contenido y lo que contenía”.

continens et contentum, part. de pre. y perf. del verbo latino “contineo”, “contener”.

En la ed. de Marden se respeta la conjunción latina “et”, mientras en el ms. I aparece “e”.

Hay otra variante en el ms. A “Continens est gēgentum”.

La copia de Ibarreta trae “contentu”.

astragado, “devastado”.

J. Corominas, DCEC, “estragnar, del lat. vg. STRAGARE “asolar, devastar”, derivado de STRAGES “ruinas”, “devastación”, “matanza”. 1a. doc.: astragar, Berceo, S. Mill., 415; Mil., 326; estragar, Apol., 101d.

Astragar es muy frecuente en los SS. XIII y XIV: véanse ej. en D. Hist. . . . La ac. más frecuente en lo antiguo es la de “devastar, arruinar (un país); pero también se halla en el sentido de “hacer matanza”.

asolado,

J. Corominas DCEC, “Asolar [Alex., D. Hist.; Cej. IX, 137], del lat. tardío ASSOLARE “derribar”, “devastar”.

redor,

En este caso en el ms. I aparece la preposición *de*. Mientras en A aparece sólo *redor*; lo contrario de lo que sucede en 319.

La métrica se ajusta en este caso más a la edición de Marden.

ca;

M. Pidal, CID “conj. causal “porque” ... “pues” ...”.

327 Esto toujeron todos por fiera maraujlla,
que njn fuego njn fumo non se lego a ella,
que estaua el flabello mas claro que estrella,
El njno muy fermoso, fermosa la ponzella.

a, marauella.- *b*, q. nin fumo nin fuego; *llego*.- *c*, *sedie*.

Con esta estrofa termina la descripción del incendio. Una vez más una anáfora destaca que ni el humo, ni el fuego llegaron hasta la imagen.

b que njn fuego njn fumo non se lego a ella

Por el contrario el flabello estaba más claro que una estrella; se repite la comparación de la estrofa 321;

117b Amaua al so fijo e amaua a ella,
Tenie por sol al fijo, la madre por estrella;

529c Apareçiol la Madre del Rey de magestat,
Dos angeles con ella de muy grant claredat

32a La bendicta Virgen es estrella clamada
Estrella de los mares, guiona deseada.

59a Apareció la madre del Rey de Magestat
b Con un libro en mano de mui grant claridat

97d Sy por ella non fuese, era en negro dia.

174a Diola a dos njnos de muy grant claridat,
b Creaturas angelicas de muy grant sanctidat:

256a Fue para la Gloriosa que luz mas que estrella

501b Que fizo la Gloriosa estrella de la mar

530c De la grant claridad fue muy enbargada

600 Vidieron palomjellas salir de so la mar,
Mas blancas que las njeues contral çielo uolar:
Credian que eran almas que querie Dios leuar
De derecha jnujdia se querian desquizar

761c Si non Sancta Maria, estrella de la mar;

María Rosa Lida, *Juan de Mena poeta del Prerrenacimiento español*, México, 1950, p. 224/5; ha estudiado en este autor el mundo de la luz. “La luz es en el Laberinto una valoración positiva”... “El mundo de la luz es su mundo peculiar. Así se sitúa Mena —quizá espontáneamente— en la conocida convención de la alta poesía de la Antigüedad: realce de la luz y huída del abigarramiento plebeyo del color”.

Aunque en Berceo no tenga este sentido, la luz como se ha visto en los ej. citados más arriba, tiene una valoración positiva; en los Milagros no hay casi notas de color, sólo en el prado deleitoso se habla del verde del prado y con un sentido especial. Cfr. Agustín del Campo, *La técnica alegórica...*, p. 27. “El verde simboliza la hermosura del prado. Corresponde a un color esta denominación, pero también a un resultado estético. Y de la misma manera hemos de entender que la verdura refleja un estacionamiento del tiempo y de la vida, una inmersión total”

En toda la estrofa hoy un juego de aliteraciones: fiero, fuego, fumo, flabello, fermoso, fermosa. El verso *d* remate la estrofa con un quiasmo

d El njno muy fermoso, fermosa la ponzella

fiera, extraordinaria.

M. Pidal CID, “fiero, adj., ...// “extraordinario”, fieras ganancias 1341”.

ponzella, “doncella, virgen”.

J. Corominas DCEC, “ant. “doncella”, tomado del cat. poncella, de origen incierto, probablemente del lat. vg. PUELLICELLA, diminutivo de PUELLA “muchacha”. 1a. doc.: Berceo.

Ponzella aparece rimando en -ella en Berceo, Mil., 117, 327, ponzela (o poncella en otro ms.) en Mil., 823, punçella en Loores, 29, ponçella (también en rima) en Alex., 1366, 2245 (P trae punçella en el 2º pasaje) siempre en el sentido de “virgen, doncella”; más tarde se hace desusado el vocablo”.

En la estrofa 823a, se comprueba bien el valor de “virgen”

La esposa de Christo ponzela e parida,

maraujlla, (en el ms. I “marauella”)

Por la rima es preferible la terminación -ella. Se utilizaban ambas formas, M. Pidal CID, p. 748/9, aunque en el Cid aparece casi siempre “marauilla”.

estaua, (en el ms. I sedie).

La métrica se ajusta más al ms. I.

Por último hay una pequeña alteración del orden en el verso b

Que njn fuego njn fumo non se lego a ella
Que njn fumo nin fuego non se llego a ella

328 El precioso mjráglo non cayo en olbido,
Fue luego bien dictado, en escripto metido;
Mientras el mundo sea sera el retraydo;
Algun malo por ello fue a bien conuertido.

a, milagro; cadio; oblido.- *d*, fo.

mjráglo, “milagro” (en el ms. I “miracro”).

J. Corominas DCEC, “Milagro [miracro, Cid; así o miláculu comúnmente en Berceo; miraglo, Gr. Conq. de Ultr., 242; Alf. XI, 1088; ... milagro ya preferido por Nebr.; Cej. VIII, 47], descendiente semiculto de mīracūlum “hecho admirable, milagro”, ...”.

luego, “inmediatamente, sin dilación”.

M. Pidal, CID, p. 738¹⁵, adverbio temporal “inmediatamente, sin dilación”.

J. Corominas DCEC, “El sentido romance pronto evolucionará. El matiz hoy muy general “después” ya se nota en Berceo, Mil., 893a. Claro que el etimológico permaneció con gran extensión...”.

En Berceo aparece repetidas veces con el valor de ‘inmediatamente’ cfr. 86c, 111a, 198c, 227c, d, 398b, etc.

dictado,

J. Corominas DCEC, “DICTAR, tomado del lat. dictare íd., frecuentativo de dicere “decir” 1a. doc.: Berceo.

Durante toda la Edad Media el vocablo vacila entre dictar y ditar, que es la preferida todavía por Nebr., y mencionada como incorrecta por Aut. En la Edad Media el significado más corriente es el de “componer (versos), “redactar (prosa)” (p. ej. Berceo, Mil., 21c), para el cual comp. DE-CHADO; ya debió estar anticuado en tiempo de Nebr., quien define ditar solamente como “dezir lo que otro escribe”...”.

retraydo, “contado”.

J. Corominas DCEC, “retraer ant. “contar, referir” [Berceo, S. Mill, 31. 322; Alex., 3, 1016, 1995, Apol., 55]...”.

329 La Virgo benedicta, reyna general,
Como libro su toca de esti fuego tal
Assy libra sus sieruos del fuego perennal,
Lieua los a la gloria do nunca uean mal

e, asin.- *d*, nunqua.

reyna, tres sílabas. La misma expresión “reyna general” aparece en 88a.

toca, velo. Es la impla de la cual habla en la estrofa 320.

J. Corominas DCEC, “toca, voz antigua en cast... Es ya frecuente en Berceo... Mil., 881c; íd. 868b, 882d, 383d).

perennal, eterno.

M. Alonso, EdI, “adj. s XV al XX. Perenne. Fernán Núñez: Sobre las tres., 1499, copla 85”.

assy, (en el ms. I asin)

Cfr. Marden, *Cuatro poemas...*, p. 37. “Otras peculiaridades que pudieran ser riojanismos de la lengua de Berceo son los pretéritos veno y fezo, el adverbio assin y algunas voces que incluimos en la lista de formas que caracterizan el manuscrito en 4º”.

assy por *assin*, se encuentra también en la estrofa 858a.

LISTA DE ABREVIATURAS

- M. Alonso, EDI.- MARTÍN ALONSO, *Enciclopedia del idioma*, Madrid, Aguilar, 1958.
J. Corominas, DCEC.- JUAN COROMINAS, *Diccionario crítico-etimológico de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1955.
R. Lapesa HLE.- RAFAEL LAPESA, *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelicer, 1955.
R. Lanchetas G. y V.- RUPINO LANCHETAS, *Gramática y vocabulario de las obras de Berceo*.
M. Pidal CID. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de Mio Cid*, texto, gramática y vocabulario. Madrid, Espasa-Calpe, 1944.
M. Pidal MGH.- R. MENÉNDEZ PIDAL, *Manual de Gramática histórica*. Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

NOTAS

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA EN SUS CARTAS

por EMILIO CARILLA

Creo que alguna vez se publicarán las "*Obras completas*" de Pedro Henríquez Ureña, esas obras completas que hoy aparecen un tanto remotas. Dentro de ellas, como eje indudable, deberán figurar aquellas páginas —muchas— dedicadas a su "pasión" americana, sentimiento que determina, con variedad de ramificaciones, el tema fundamental de sus escritos.

Claro que, aparte de este sector, más importante y conocido, las "*Obras completas*" deberán comprender también otras partes, menos valiosas y difundidas. Como sus ensayos poéticos, novelescos y dramáticos, recortados —sobre todo los primeros— en un momento inicial de su producción literaria.

Y las "*Obras completas*" no podrán omitir un rico epistolario. Este epistolario que, por razones obvias, Pedro Henríquez Ureña no publicó en vida.

Afortunadamente, una gran parte de las correspondencias de Pedro Henríquez Ureña, y, de manera especial, las cartas enviadas a él se encuentran en poder de su amigo Emilio Rodríguez Demorizi. En 1947, es decir, un año después de la muerte de Don Pedro, Rodríguez Demorizi se refería a esa correspondencia y comenzaba la noticia con una calificación adivinable: "un tesoro".

Se trata de un voluminoso epistolario que se extiende desde 1898 hasta 1946. Como he dicho (y por otra parte es fácil comprender) predominan las cartas recibidas por Henríquez Ureña y no las cartas escritas por éste.

En la larga lista de corresponsales figuran nombres como los de Menéndez y Pelayo, Ramón Menéndez Pidal, Azorín, Tomás Navarro, Federico de Onís, Amado Alonso, Rafael Altamira, José Moreno Villa, Ro-

mero Serís; J. Fitz Maurice-Kelly; E. Martinenche, R. Foulché-Delbosc; A. Farinelli; C. Carroll Marden, H. R. Lang, Criswold Morley, J. D. M. Ford, Archer Huntington; Alfonso Reyes, José Vasconcelos, E. González Martínez, Antonio Caso, X. de Villaurrutia, Diego Rivera, M. L. Guzmán; Ramona Ureña, Max Henríquez Ureña, A. Lugo, F. García Godoy, Flérida de Nolasco, Osvaldo Bazil, Tulio Cestero; Enrique José Varona, E. Piñeyro, J. M. Chacón y Calvo, M. Brull, Félix Lizaso, Nicolás Guillén, J. Marinello; Concha Meléndez; Joaquín García Monge; B. Sanín Cano, G. Arciniegas; G. Zaldumbide; Gil Fortul; Gabriela Mistral, A. Torres Ríoseco; José Enrique Rodó; J. de Ibarbourou, Pedro Figari, V. Pérez-Petit; A. Palacios; José Ingenieros; R. Levene; E. Ravignani; F. Romero; E. Mallea; R. Lida; J. Noé... (1).

Repito: cartas enviadas a Henríquez Ureña. Las cartas escritas por Henríquez Ureña que posee Rodríguez Demorizi no guardan proporción con aquellas (y eso que sólo menciono una parte). Sin embargo, ya esas cartas están indicando que, en la mayor parte de los casos, existió el intercambio de correspondencia. De tal manera, los nombres citados pueden servir de índice para reconstruir la lista de personas a las cuales Pedro Henríquez Ureña escribió.

Aquí, como quiero reducirme a lo concreto, diré que conozco o tengo referencias de cartas enviadas por Henríquez Ureña a Menéndez y Pelayo (2), Ramón Menéndez Pidal, José Enrique Rodó (3), Enrique José Va-

(1) Cf. EMILIO RODRÍGUEZ DEMORIZI, "Dominicanidad de Pedro Henríquez Ureña" (En Universidad de Santo Domingo, *Homenaje a Pedro Henríquez Ureña*, Santo Domingo, 1947, págs. 48-50).

(2) Ver ENRIQUE SÁNCHEZ REYES, "Menéndez y Pelayo y la hispanidad" (en el "Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo", Santander, 1951, XXVII, nos. 1-4, págs. 149-151 y 152-155); EMILIO RODRÍGUEZ DEMORIZI, "Archivo literario hispanoamericano" (en la "Revista Dominicana de Cultura", Santo Domingo, 1955, nº 1, págs. 138-144).

(3) Se conservan tres cartas enviadas por Rodó a Henríquez Ureña. Ver J. E. RODÓ, "Epistolario", ed. París, de H. Barbagelata, 1921; J. E. RODÓ, "Obras completas", Madrid, ed. de Emir Rodríguez Monegal, 1957, págs. 1360-1365.

Roberto Ibáñez ha publicado recientemente el borrador de la primera carta, que difiere levemente del original publicado por Barbagelata. (Ver "Correspondencia de José Enrique Rodó", en "Fuentes", de Montevideo, 1961, Año 1, nº 1, págs. 81-82 y 131-132).

De estas cartas deducimos que la segunda y la tercera son respuestas a cartas anteriores de Pedro Henríquez Ureña.

rona, Tulio Cestero, Federico García Godoy, Emilio Rodríguez Demorizi, Alfonso Reyes, R. Foulché-Delbosc (3 bis), José Ingenieros, Baldomero Sanín Cano, A. Villarreal, Enrique Anderson Imbert (4) y Max Henríquez Ureña (5).

Si bien las cartas escritas por Pedro Henríquez Ureña y las cartas enviadas a éste forman un todo macizo, debemos ocuparnos, por razones comprensibles, de las primeras.

Ante todo, conviene decir que las cartas a mi alcance son una parte de una producción mucho más rica. Con todo, lo conocido permite extraer algunas consecuencias.

Las cartas de Pedro Henríquez Ureña son, sobre todo, las cartas de un estudioso. Como estudiosos —críticos, eruditos, ensayistas— son la mayoría de los correspondientes. Dentro de tal carácter, es fácil adivinar el contenido. Las cartas constituyen una prolongación de las disciplinas a que Pedro Henríquez Ureña dedicó sus afanes. Son cartas en que se agradecen y se comentan libros, se inquieran datos o se responden preguntas, se esbozan planes y obras futuras... Son cartas, en fin, en que resalta a menudo el ideal americanista que lo singulariza.

En fin, también Rodríguez Demorizi publicó las tres cartas de Rodó ("Archivo literario", en la "Revista Dominicana", nº 1, págs. 130-135).

(3 bis) En 1916 escribía Foulché-Delbosc a Alfonso Reyes:

"Sostengo una correspondencia tan activa como amistosa con el señor Pedro Henríquez Ureña..." (Carta fechada el 5 de diciembre de 1916. Ver R. FOULCHÉ-DELBOSC-ALFONSO REYES, "Correspondencia", en "Abside", de México, 1955, XIX, pág. 472).

(4) Enrique Anderson Imbert publicó parte de una carta (escrita originariamente en inglés, de fecha 27 de marzo de 1943), donde Pedro Henríquez Ureña traza nuevos juicios sobre las generaciones románticas y modernistas, juicios que posteriormente no incorporó a las obras que entonces estaba elaborando ("Literary currents e Historia de la cultura en la América Hispánica"). Ver E. ANDERSON IMBERT, "Un juicio póstumo de Pedro Henríquez Ureña sobre las generaciones literarias" (en "Realidad", de Buenos Aires, 1948, IV, nº 12, pág. 356).

(5) De la correspondencia entre Max y su hermano Pedro se conservan más de cincuenta cartas. (Ver E. RODRÍGUEZ DEMORIZI, "Archivo literario", en la "Revista Dominicana", 1, pág. 113).

Para otras cartas de Pedro Henríquez Ureña a diferentes correspondientes, ver RODRÍGUEZ DEMORIZI, "Archivo literario", en la "Revista dominicana", 1, págs. 153-157, 160-166 170-171; nº 2, págs. 273-303, 313-321; nº 3, 1956, págs. 125-127, 181-182. Aclaro que se trata de cartas reales o deducidas de las cartas de los correspondientes.

No faltan alusiones a sucesos que escapan a tales caracteres, pero ellos aparecen como fondo circunstancial dentro del momento o la época en que la carta se escribe.

Como no podía ser de otra manera, brillan en las cartas sus virtudes inconfundibles: el equilibrio, la discreción, la libertad y penetración de juicio y, por descontado, su mucho saber.

Cronológicamente, y aunque no se nota una diferencia extraordinaria, cartas de diferentes épocas muestran especiales resonancias, sobre todo en relación a los corresponsales. Así, para ejemplificar, las cartas dirigidas en 1909 y 1911 a Menéndez y Pelayo. Testimonio del crítico que recién surge y que aspira a la palabra alentadora del crítico famoso. Pero bien pronto aparece ya la temprana maestría de Pedro Henríquez Ureña, manifestada en agudas respuestas, en ideas que le preocupan y que procura extender hacia los demás. Ejemplo: la carta a Enrique José Varona, del 25 de agosto de 1917.

Avanzada su vida, aunque él no lo pretendiera asistimos también a manifestaciones de su fe americanista, fe que encuentra cauce más adecuado —es natural— en los jóvenes que fueron sus discípulos o que buscaron su valiosa colaboración. Ejemplo: la carta al “amigo Villarreal” que acompaña la 1ª edición de “*La utopía de América*” (La Plata, 1925). Carta que agrega, a lo sabido, una especial emoción que no suele ser frecuente en la prosa serena, medida, de Pedro Henríquez Ureña. Sin que eso corte, por otra parte, el reflejo de su mucho saber.

La mejor manera de probar esto consiste en transcribir párrafos de cartas que muestran con claridad tales rasgos. En una carta a Menéndez y Pelayo (fechada el 15 de febrero de 1911) lo dice con palabras proféticas, posteriormente ratificadas con amplitud:

“Dentro de pocas semanas enviaré a Ud. un libro, “*Cuestiones estéticas*”, el escritor más joven y —a mi juicio— de más porvenir en México: Alfonso Reyes. En él se advierte, de manera evidentísima, la influencia de Ud...”⁽⁶⁾.

La carta a Enrique José Varona, fechada en Madrid, el 25 de agosto de 1917, es una hermosa lección sobre la poesía de Sor Juana Inés de la

⁽⁶⁾ Cf. RODRÍGUEZ DEMORIZI, “*Archivo literario*”, en la “*Revista Dominicana de cultura*”, nº 1, págs. 142-143.

Cruz. Aparecen ya aquí ideas que Pedro Henríquez Ureña desarrolló después con mayor extensión. Especialmente, la de que en Sor Juana predomina no ciertamente lo autobiográfico sino la maestría literaria: fórmulas e hipérboles que si ella insufló de poesía, rara vez responden, a pesar de estar en primera persona, a una experiencia vivida por ella.

“En resumen, la gran poetisa mexicana, en estas poesías de ocasión, adoptaba fórmulas consagradas en la tónica de la poesía de las cortes, que España recibió de la Italia del Renacimiento, pero que tiene sus raíces en Provenza. Al noble, al poderoso, se le cantaba siempre en ditirambos, en el cual iban unidas las hipérboles sobre el mérito del elogiado y sobre el afecto del poeta...”⁽⁷⁾.

En carta a Menéndez Pidal de 1932, Pedro Henríquez Ureña le propone la creación de la parte americana en la sección Historia del Arte del Centro de Estudios Históricos de Madrid. Henríquez Ureña piensa especialmente en su utilidad para el conocimiento del arte colonial americano:

“Está por hacer la historia del arte colonial de la América Española, y, estimando que el organizarla interesa tanto a España como a América me dirijo a Uds. para proponer que la sección de Historia del Arte en el Centro de Estudios Históricos emprenda la labor.

España está en mejores condiciones que ningún país de América para emprender esta labor de conjunto. Hay países, como México, donde el estudio del arte colonial (arquitectura, escultura, pintura, artes industriales) ha avanzado ya mucho y cuenta con gran número de publicaciones muy bien ilustradas...”⁽⁸⁾.

Quiero detenerme, mejor, en dos cartas de Pedro Henríquez Ureña, cartas que corresponden a momentos no muy cercanos entre sí, pero que tienen indudable valor para fijar la evolución de su pensamiento, ese pensamiento que nosotros conocemos especialmente después de 1924, y, con más precisión, a partir de los “*Seis ensayos en busca de nuestra expresión*” (Buenos Aires, 1928).

⁽⁷⁾ Cf. RODRÍGUEZ DEMORIZI, id. nº 1, pág. 156. La carta de Pedro Henríquez Ureña se publicó en la revista “*La primada de América*”, de Santo Domingo, 15 de diciembre de 1917, y en “*Cuba contemporánea*”, de La Habana, 1917, X, págs. 251-256.

⁽⁸⁾ Cf. RODRÍGUEZ DEMORIZI, id., nº 2, pág. 320. La carta de Pedro Henríquez Ureña se publicó primero en “*Olivo*”, de Santo Domingo, julio de 1933, págs. 100-101.

Por eso creo que tiene significación particular una carta de 1909, carta dirigida a Federico García Godoy. Allí encontramos una primera visión de conjunto de la literatura hispanoamericana. Vale decir, de un tema que iba a determinar, hasta el final de su vida, gran parte de los afanes de Henríquez Ureña.

Y no sólo primera visión de conjunto. Lo que llama la atención es el escorzo un tanto mezquino, que está lejos de anunciar maduras páginas posteriores. La breve caracterización contenida en la carta a Federico García Godoy es un primer bosquejo, producto de iniciales y muy incompletas lecturas, de obras críticas más que de abundantes textos literarios. Es algo así como un inaugural cuadro provisorio que, afortunadamente, el crítico alteró después, con mayores conocimientos y sedimentación.

“Nuestra literatura hispanoamericana no es sino una derivación de la española, aunque en los últimos tiempos haya logrado *refluir*, influir sobre aquella con elementos nuevos, pero no precisamente americanos. Suele decirse que las nuevas condiciones de vida en América llegarán a crear literaturas nacionales; pero aún en los Estados Unidos, donde existe ya un arte regional, los escritores de mejor doctrina (y entre ellos Howells el *Deán*, el ilustre jefe de aquella república literaria) afirman que “la literatura norteamericana no es sino una *condición* (una modalidad, diríamos nosotros) de la literatura inglesa”. Entre nosotros, por lo demás, no se han hecho suficientes esfuerzos en el sentido de carácter regional definido a la vida intelectual; ni era posible. Sobre nosotros pesa —y no debemos quejarnos de ello— una tradición europea, y nuestros más vigorosos esfuerzos tienden y tenderán durante algún tiempo todavía a alcanzar el nivel del movimiento europeo, que constantemente nos deja rezagados. Sólo cuando logremos dominar la técnica europea podremos explotar con éxito nuestros asuntos. Ya observó Rodenbach que los escritos de origen provinciano sólo saben sentir y describir la provincia después de haber vivido en la capital. Así, en nuestra América, solamente los que han comenzado por trasladarse intelectualmente a los centros de la tradición, los que han conocido a fondo una técnica europea, como conoció Bello el arte virgiliano, como conocen Ricardo Palma y D. Manuel de Jesús Galván la antigua prosa de Castilla, como conoció José Joaquín Pérez la lozana versificación del romanticismo español, como conoce Zorrilla de San Martín la espiritual expresión de la escuela heineana, han logrado darnos parciales trasuntos que poseemos de la vida o la tradición locales. El *indigenismo* de los años de 70 a 80 no fracasó precisamente por falta de técnica, pues a él se aplicaron casi siempre escritores de primera fila, sino por el escaso interés que despertó, porque la tradición indígena, con ser local, autóctona, no es nuestra verdadera tradición: aquí en México, por ejem-

plo, el pasado precolombino, no obstante su singular riqueza, nunca ha interesado gran cosa sino a los historiadores y arqueólogos, y acaso la primera obra literaria que inspire, digna de tomarse en cuenta, será la prometida colección de “*Poemas aztecas*”, de José Juan Tablada, estudiante de arqueología en los últimos años. (Obra de la época anterior, podría señalarse la admirable “*Rusticatio mexicana*”, del Padre Landívar, guatemalteco del siglo XVIII; pero está escrita en latín). El criollismo de última hora sí lleva trazas de ir ganando terreno poco a poco, sobre todo en la Argentina: y tanto más, cuanto que no se trata de escuela artificial, sino de movimiento espontáneo, apoyado por el público...”⁽⁹⁾.

En fin, lo que quiero remarcar es que no reconocemos en esa carta al denodado buscador de “nuestra expresión”, al que no vacilaba, en esa búsqueda, en ir mucho más atrás de los comienzos del siglo XIX... Lo que vemos, en cambio, es un pálido defensor de la teoría de los “reflejos”. (De esos reflejos que no pueden negarse en las letras hispanoamericanas, aunque no con el valor absoluto que muchos críticos —y Henríquez Ureña aquí— le conceden).

La otra carta a que quiero referirme revela mayor madurez y tiene un carácter más “literario”. Lo de literario va también por el hecho de que esa carta se publicó en la primera edición del folleto de Pedro Henríquez Ureña titulado “*La utopía de América*”.

Carta sin desperdicio, es ya el testimonio maduro de su “pasión de América”. Está, por lo tanto, en las antípodas de la carta de 1909 a que antes aludí. Y está —claro— en la línea firme que constituye entonces su profesión de fe continental.

No se trata de una introducción erudita. No hay nombres, datos ni fechas, como puede esperarse de Pedro Henríquez Ureña, sino atinadas reflexiones sobre la situación de “nuestra América”. Reflexiones teñidas inicialmente de escepticismo, pero que después se levantan en las ansias de unión y en la defensa de “nacionalismo espiritual”, que él superponía al más estrecho “nacionalismo político”. Algo más: aparece en esta carta una pasión acorde con los párrafos de *la utopía de América* y con páginas cercanas, pasión después remansada en la serena compulsa de sus vastas síntesis culturales.

⁽⁹⁾ Esta carta fue publicada por primera vez por el propio Henríquez Ureña en su libro “*Horas de estudio*” (París, 1910), con el título de “*Literatura histórica*” (ver, ahora, “*Obra crítica*”, México, 1960, págs. 135-138). Cf. RODRÍGUEZ DEMORIZI, id., n° 2, págs. 273-275.

“Estamos en peligro de caer en escépticos al advertir que el mundo no mejora con la rapidez que ansiábamos cuando teníamos veinte años. Yo sé que no será en mis días cuando nuestra América suba donde quiero. Pero no viene de ahí mi escepticismo; es que rodando, rodando, ya no sé a quien hablo; no sé si nadie quiere oír, ni donde habría que hablar...”

Temo, sí, que todo se pierda en el desatado río de palabras que fluye sobre el ancho cauce de “nuestra América”. Lo sentiría, porque miro en torno, y miro escaso empeño de dar sustancia y firmeza a los conceptos que corren de pluma en pluma. Aplaudo las voces entusiastas, *líricas*, en su valor generoso de estímulo; pero quiero más: si estas palabras mías que ahora le entrego suenan vagas, será que padezco torpeza para dar en breve espacio la impresión de las cosas reales que me preocupan. A mí no me interesa la unión como fin en sí: creo en nuestra unión, y la deseo, contra todos los cortos de vista (¡la rencorosa y abigarrada Europa no se ruboriza al hablar de su federación futura, y nosotros, por miedo a parecer ingenuos, no sabemos romper la lugareña estrechez que se da aires de malicia desengañada!): pero nuestra unión, sea cualquiera la forma que asuma, será sólo medio y recurso para fines reales. Es fin, es propósito válido, la conservación de nuestro espíritu en sus propias virtudes, el “nacionalismo espiritual”, contrario al político, que sólo se justifica temporalmente como defensa del otro, del esencial; y aún así me interesaría poco si hubiéramos de persistir en nuestros errores, en nuestra pereza intelectual y moral, bajo el pretexto de que “¡así somos!”. Aquí el peligro no es que a fuerza de imitar al extraño caigamos en el descastamiento: la ley de genio y figura se cumple en los pueblos como en los hombres, hasta bajo las desviaciones aparentes; el peligro es que no sepamos vencer la desidia para revelarnos en perfección. Y para mí el peor despeñadero está en el mal del sueño que aflige a nuestro sentido de justicia: el dolor humano golpea inútilmente a la puerta de nuestra imaginación, y nuestra indiferencia discurre sonámbula entre la “guerra de todos contra todos” que es la sociedad de nuestro tiempo...”⁽¹⁰⁾.

CONCLUSION

Creo conocer un buen número de cartas del rico epistolario de Pedro Henríquez Ureña. En el sector de las cartas escritas por Don Pedro, posiblemente lo que yo conozca sea insuficiente como para tentar un análisis detallado, con criterio severamente valorativo. Pero mi intención ha

⁽¹⁰⁾ Cf. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, “*La utopía de América*”, La Plata, 1925, prólogo, y RODRÍGUEZ DEMORIZI, id., nº 3, págs. 181 y 182.

sido muy simple: mostrar, a través de unos pocos ejemplos, facetas de ese epistolario; mostrar como tampoco aquí se desdibujan los caracteres que hacen inconfundibles la personalidad de Pedro Henríquez Ureña, como reaparecen sus virtudes, y, sobre todo, como, a lo largo de una trayectoria que las cartas ponen más en descubierto, se va configurando en él aquel “americanismo” (americanismo espiritual) que da sello remarcador a su pensamiento.

Por lo demás, y eso era de adivinar, el epistolario de Pedro Henríquez Ureña (si no todo, una buena parte de él) es el epistolario de un estudioso. O, mejor dicho, del crítico atento a las mil resonancias de las letras, a los problemas de la lengua, de la métrica, de la didáctica de la literatura. Epistolario, en fin, que no puede olvidarse en el cuadro total de su obra, aunque —por razones comprensibles— sea ésta, parte muy poco conocida en relación a los estudios que cimentaron su prestigio. En lo que se conoce (y con la esperanza de mayores testimonios que sabemos, existen) conviene tener también en cuenta este sector para trazar algún día la semblanza integral que Pedro Henríquez Ureña merece.

POESIA ESPAÑOLA DE NUESTRO TIEMPO

por MANUEL LAMANA

El 21 de febrero de 1939 moría en Collioure, un pueblito de pescadores de la costa oriental de Francia próximo a España, el poeta Antonio Machado. Veintitres años después aparecía un libro en su homenaje, "*Versos para Antonio Machado*", tercer volumen de la serie Ruedo Ibérico (Poesía), destinado a conmemorar la institución del "Premio Antonio Machado", que será otorgado por vez primera el veintidós de febrero de mil novecientos sesenta y dos en Collioure...", según reza en el colofón. El libro consta de cuarenta y nueve poemas escritos recordando al poeta muerto, unos en francés (de Aragón, de Pierre Enmanuel), otros en catalán (de Gomila, de Pere Quart), los más en español, unos ya publicados en otros libros, como el de Rafael Alberti, emocionado, de "*Entre el clavel y la espada*", otros en revistas, y muchos absolutamente inéditos. Antonio Machado, el poeta exilado, se vuelve poeta tutelar de las nuevas generaciones, y junto a su tumba, de granito, sencilla como él fue, y así de expresiva, se recogen los nuevos poetas, y en el libro a él dedicado, junto a Alberti, a Aragón, encontramos a José Hierro, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Angela Figuera, José Angel Valente, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedna, Jesús López Pacheco y tantos otros representantes de las nuevas generaciones poéticas españolas y discípulos fieles y amantísimos de aquel hombre cuya poesía brotaba de manantial sereno, de aquel hombre en el buen sentido de la palabra, bueno.

Fue el “Premio Antonio Machado” el libro de Angel González “*Grado elemental*”. Pero antes de hablar de él, tal vez conviniera hablar de los otros libros aparecidos en esta colección, “*Episodios nacionales*”, de Gabriel Celaya, y “*España canta a Cuba*”, de diversos autores. En este segundo libro figuran treinta y seis poemas de otros tantos poetas españoles, residentes casi todos en la Península, aunque algunos de ellos guardan su verdadero nombre tras un prudente seudónimo, poetas que cantan la Cuba actual; esto es, una antología poética de nuestro tiempo ante un hecho y una situación concretos, que atañe a todos, americanos y europeos. “*Episodios nacionales*”, que toma el título de la serie novelesca de Galdós, nos narra no un hecho concreto, sino una sucesión de hechos, de episodios de la vida de España en los últimos años. El poeta, Gabriel Celaya, dijo una vez que la misión del poeta “no es expresarse a sí mismo, sino mantenerse fiel a esas voces más vastas que buscan en él la articulación y el verso, la expresión que les dé luz”. En “*Episodios nacionales*” vamos recogiendo las voces de todos los rincones de la España en guerra, de la España amedrentada de la postguerra. Poesía directa, como la voz del pueblo que Celaya recoge; son dolores, son temores, es ira contenida: es la muerte en el frente, la muerte en la retaguardia por los bombardeos; también la fidelidad de los soldados, la hermandad que se va creando entre los hombres ante la verdad primera y tan general que es la muerte. O el odio sin límite.

A veces, los hombres,
en la fraternidad viril ante la muerte,
son limpios,
Son enteros.
Entonces, se comulga con el pan y con el vino
que nos dan, aunque hambrientos,
y se sabe lo que es bueno.

Pero otras veces nos miran
sin conocernos
y en el corazón del trueno
reina un enorme silencio,
un extraño silencio,
y entonces hasta el vuelo de una mosca
da miedo.

Y esos hombres —los buenos, los malos— son los mismos. Van juntos en el hombre el amor y el odio. El poeta que lo sabe y que es capaz de transmitirnoslo puede ser un gran poeta. Gabriel Celaya lo es.

Es, además, uno de los poetas más importantes entre los que recogió la “*Antología consultada*”, donde por medio de un curioso sufragio aparecieron seleccionados los nuevos poetas españoles más significativos dados a conocer después de la guerra. Y lo digo, porque el haber aparecido en la “*Antología consultada*” es importante por varias razones, además de la dicha de la selección. Hoy nos interesa destacar dos: que aquellos poetas forman un “todo” generacional, y que casi todos destacan la función social de la poesía. Celaya, tanto en su poética en prosa como en sus poemas insiste en el “ahora o nunca” de cuanto decimos, en el “trabajo en equipo con cuantos nos preceden y nos acompañan”. Estamos, pues, ante una poesía de “inmensas mayorías”. Y en España, en estos hombres que se han dado a conocer poéticamente en la inmediata postguerra, fuerza es que en su poesía nos hablen de sus experiencias; más concretamente, de la experiencia común: de la guerra, de la postguerra —como decía Morantes— esto es, que España como tema, un poco perdido desde la generación del 98 —desde Machado—, vuelva de nuevo a centrar el quehacer poético en buena medida. Pero una España muy concreta, una España en la que viven —en la que sufren— los españoles. Y ese malvivir, y esa gallardía, y ese deseo de superación de los españoles es lo que Celaya, al mostrarnos experiencia tras experiencia, episodio nacional tras episodio nacional, nos irá dando en su libro.

Angel González, el poeta que recibió el “Premio Antonio Machado”, no figuró en la “*Antología consultada*”. Es que la “*Antología*” apareció en 1952, y el primer libro de Angel González, “*Áspero mundo*” (título significativo) es de 1956. Es decir, que si por la edad Angel González no está nada lejos de algunos de los poetas de la “*Antología*”, poéticamente debemos ya considerarlo posterior a ellos, y uniremos su nombre a Barral, a Goytisolo, a López Pacheco, todos ellos poetas también de intención eminentemente social, o también al excelente anti-prometeo que es Claudio Rodríguez. Estos poetas más jóvenes ya no nos hablan tanto de España. El hombre que aparecía en su país en los poetas de la “*Antología consultada*” se convierte en el hombre en su quehacer, en el hombre que se forma a sí mismo, en el hombre que vive. Y que por vivir padece también las conse-

cuencias de una guerra que "otros", los mayores, hicieron cuando ellos eran aún muy niños. La vida es dura y difícil:

Silencio.
La ciudad rompe contra el campo
dejando en sus orillas amarillas,
en el polvo de hoy que será barro
luego,
los miserables restos de un naufragio
de colosales dimensiones: miles
de hombres sobreviven. Enseres y artefactos
—como ellos rotos, como ellos
oxidados—
flotan aquí y allá, o bien reposan
igual que ellos, salvados
hoy por hoy —¿sólo hoy?—, sobre esta tierra.
Mañana es un mar hondo que hay que cruzar a nado.

Pero no hay desesperación en este poeta: nos muestra la realidad,
una realidad en la que no podemos dormirnos. Y después,

Después de haber hablado,
de haber vertido lágrimas,

silencio y sonreid:

nada es lo mismo.
Habrá palabras nuevas para la nueva historia
y es preciso encontrarlas antes de que sea tarde.

Dieciseis poemas forman "*Grado elemental*", el libro de Angel González.
Dieciseis poemas en los que vamos viendo a este hombre actual, el hombre
de nuestros días, el que es como el poeta pero que no sabe, como él, cantar.
Y entre los dieciseis, como ocurría con los poemas de la "*Antología consultada*",
encontramos el poema inspirado en Machado, "Lección de literatura":

Todo ocurrió tal como nos dijiste:
del vano vientre del ayer surgieron
estos días vacíos
y, orando y embistiendo,
calvas y calaveras venerables
nos predicán traición y tradiciones,

Tú sigues siendo Don Antonio, siempre,
poeta vivo entre nosotros —muertos—
y te leemos cada día porque
nunca nos engañaste
y desenmarañaste el negro ovillo
de nuestra amarga historia
con dedos claros, delicados, duros.
Predijiste los tiempos que cruzamos
y los que cualquier día alcanzaremos.
La España de la rabia y de la idea
avanza, pese a todo. Te escuchamos:

Mas otra España nace...

Y te creemos

Así va siendo España. Así vamos conociendo a los españoles, fuera
de lo que oficialmente se permite saber. El poeta es un hombre joven.
Creamos en sus afirmaciones. Que estos hombres jóvenes son ya también
"La inmensa mayoría" en su país.

COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA, "*Los Martinfierristas*", Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1961.

"*Martín Fierro* fue ante todo un juvenil gimnasio" (p. 10); González Lanuza deja así establecida definitivamente, desde las primeras páginas de este libro, la significación primordial que encierra, a su juicio, el periódico "*Martín Fierro*". Las hojas de "*Martín Fierro*" sirvieron como cuaderno de ejercicios a un grupo de jóvenes capaces que se iniciaban en las letras; partiendo de esta idea —el González Lanuza maduro aquilata la influencia formativa del periódico sobre el joven González Lanuza, martinfierrista— es claro que el autor no se planteará (negará apriorísticamente), la significación del martinfierrismo como movimiento renovador dentro de la corriente literaria argentina, y no intentará dar respuesta a aquello que los directores del periódico habían dejado planteado como interrogante en 1949: "Córdoba Iturburu dice que «a partir de "*Martín Fierro*" se escribe y se pinta de otra manera en el país». Para algunos tal acerto ha de resultar exagerado. Cuando se analicen con proligidad y perspectiva el contenido, los aportes, las resonancias del movimiento y del espíritu "martinfierrista", ello podrá, quizá, dilucidarse." ⁽¹⁾.

González Lanuza se propone "dilucidar qué fue el martinfierrismo" (p. 11), pero dada desde el principio su respuesta fundamental al problema —"*Martín Fierro* fue ante todo un juvenil gimnasio"— la obra no es, tal como podría derivarse, un análisis del espíritu y del sentido de esta gimnasia juvenil y de su repercusión entre los ejercitantes. En efecto, si el autor desecha de su trabajo las resonancias del martinfierrismo como movimiento, tampoco se detiene en el estudio de los temas que se derivarían de la hipótesis planteada, (y por esto frustrada), aquellos que llevarían a la caracterización de la individualidad martinfierrista y su influencia posterior en los martinfierristas ya maduros.

⁽¹⁾ "*El periódico Martín Fierro, 1924-1949*", Memoria redactada por Oliverio Girondo y firmada por los cuatro directores: Evar Méndez, Oliverio Girondo, Alberto Prebisch, Eduardo J. Bullrich, Buenos Aires, 1949, p. 10.

La repercusión del martinfierrismo sobre los ex-martinfierristas es propuesta, avanzada ya la obra, como tema conjetural de un interesante estudio: "... La libertad de expresión, la falta de miramientos [...] hizo de esa prosa desaliñada y violenta [...] un elemento gimnástico que favoreció el desarrollo crítico de quienes la practicaron con provecho. Sería curioso rastrear en el estilo posterior de quienes allí se ejercitaron las influencias permanentes de ese aprendizaje" (p. 43). En cuanto a la dilucidación del carácter martinfierrista, sus rasgos fundamentales son a veces levemente esbozados, pero sin ahondamiento. Así, González Lanuza sugiere uno de los aspectos más notables de esta literatura de vanguardia: "... una juventud cuyo mayor mérito fue el ejercicio de esa propia vitalidad, con un sentido a un mismo tiempo de seriedad y de juego" (p. 10), pero no aclara la significación de esa "seriedad" y de ese "juego", de esa literatura despreocupada y feliz hecha por hombres para quienes el escribir representa por sí mismo una honda responsabilidad y encierra una misión casi sagrada.

Es que, aunque no desarrollada en profundidad, esta consideración del periódico como mero "gimnasio" signa todo el estudio: sus páginas sirvieron para que un grupo de jóvenes capaces se ejercitaran; estos jóvenes son hoy en su mayoría escritores de valer, y por lo tanto "*Martín Fierro*" ha cumplido su misión. Desde esta perspectiva, el periódico es visto como un hecho más o menos aislado, que casi no trasciende sus límites; poco importan, entonces, los principios que sustenta, los que por otra parte carecen de unidad. Y González Lanuza soslaya, consiguientemente, la orientación cosmopolita y universalista de este periódico de vanguardia, su amplia apertura a las nuevas tendencias europeas, su vinculación con las ideas antirracionales y vitalistas de la época. En cinco renglones despacha el problema del ultraísmo español (p. 24), y si dedica una página brillante a "*Dadá*" (pp. 73-74), no ve una relación profunda en la base de ambos movimientos, sino que halla en el dadaísmo una de las causas del peculiar tono humorístico que caracterizó a "*Martín Fierro*", "tono que no influye sobre el propósito de fundamental seriedad, con visos de ingenuidad, que lo anima, pero que vivifica su expresión, insólita en nuestro país" (p. 74). Y dentro de la misma modalidad, la presentación de nuevos valores extranjeros a través de las páginas del periódico, no es considerada como un hecho que está en la raíz misma de la actitud martinfierrista, sino como demostración de un sagaz "sentido periodístico", y sólo se le dedica un leve comentario (pp. 82-83) que concluye con un lacónico: "Difficile es ponderar la importancia de "*Martín Fierro*" en este aspecto de la ampliación del punto de mira y la amplitud de nuestra curiosidad literaria".

Pero si estas facetas características del martinfierrismo son al menos esbozadas, González Lanuza excluye por completo de su estudio otro de los aspectos fundamentales del movimiento: la tendencia hacia el eriolismo, la búsqueda del principio esencial de la argentinidad. Contraponen dos de las afirmaciones del "*Manifiesto*" aparecido en el cuarto número del periódico: "*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética" y "nos hallamos en presencia de una nueva sensibilidad" (p. 38), pero las señala como una de las contradicciones del

"*Manifiesto*" redactado por Gironde, no como una de las principales ambivalencias del martinfierrismo, o al menos de ciertos martinfierristas. De la misma manera comenta, más adelante, la aparición de un capítulo de "*Don Segundo Sombra*" en el número 30-31 del periódico, y agrega: "¿Qué relación podría establecerse entre la poética nostalgia que cubre como melancólica neblina todo el suceder de "*Don Segundo Sombra*" y la confesada preferencia por los transatlánticos, los baúles *innovation* y los Hispano-Suiza que pregonaba el "*Manifiesto*?" (p. 41) pero no establece que esta rotunda desviación del macanismo, no es una incongruencia más, de las tantas que pululan en el periódico, sino que constituye toda una tendencia, de la cual son algunos hitos representativos distribuidos a lo largo de "*Martín Fierro*", las demostraciones de homenaje a Evaristo Carriego (Nos. 17. 38 y 39), "*Salvemos el tango*", por Sergio Piñero (Nos. 19 y 20), "*Ascendencia del tango*", por Jorge Luis Borges y "*La pampa y su pasión*", por Raúl Scalabrini Ortiz (Nº 37), "*Leyenda policial*", por Jorge Luis Borges —con el reto del compadre, el duelo y la muerte— (Nº 39), o las reproducciones de "*Patio con luna*" y "*Almacén rosado*" de Silvina Ocampo (Nº 42).

Bajo el peso de esa hipótesis frustrada, el trabajo de González Lanuza queda reducido a ser un informe parcial sobre un periódico curioso, sin llegar a ninguna conclusión. Como simple informe debemos, pues, tomarlo, y es, eso sí, un informe serio y útil, pero no una obra definitiva ni definitoria.

Sobre tres bases confesadas organiza González Lanuza su estudio: la "*Memoria*" publicada por los antiguos directores de "*Martín Fierro*" en 1949, la colección completa del periódico y sus propios recuerdos de martinfierrista.

Coincide con los redactores de la "*Memoria*" en acordar al grupo martinfierrista una cohesión inusitada, mayor que la de cualquier otra promoción literaria argentina y debida en gran parte a la acción unificadora de Evar Méndez; en hacer resaltar la enorme vitalidad que caracterizó al periódico, su ruptura con los convencionalismos, su peculiar humorismo y su interés meramente artístico, al margen de toda política; en afirmar que mientras en el aspecto literario —crítico y creativo— del periódico hay disparidad de tendencias, el enfoque de las artes plásticas alcanzó notable unidad; en mencionar especialmente, entre las publicaciones del periódico, las encuestas realizadas, el "*Manifiesto*" de Gironde, inspirado en el primer manifiesto futurista, y las respuestas que suscitó la proposición de Madrid como meridiano intelectual de Hispanoamérica; en recordar las típicas reuniones de camaradería martinfierrista, y en negar trascendencia a la pretendida polémica entre Florida y Boedo.

Sus recuerdos personales le hacen recalcar y ampliar ciertos puntos: reuniones de camaradería, personalidad de Evar Méndez; etc. Pero González Lanuza manifiesta disenter con los Directores en dos aspectos: la trascendencia del periódico y la importancia de las revistas "*Prisma*" y "*Proa*" como antecedentes de "*Martín Fierro*". En cuanto a lo primero, ya hemos visto cuál es la idea del autor; en cuanto a lo segundo, mientras en la "*Memoria*" se citaba a las revistas "*Prisma*" y "*Proa*" como "algunos indicios estimulantes" de renovación, González Lanuza va más allá, al afirmar: "Si desde algún momento puede comenzarse a hablar en nuestro país de la formación de una nueva sensibilidad literaria es

sin duda a partir de la aparición de la nueva revista mural "Prisma" (p. 23). Esto, si bien no puede afirmarse categóricamente ⁽¹⁾ es aceptable en el momento en que escribe González Lanuza; pero parece evidente que el autor exagera al añadir: "No es demasiado aventurado decir que en sus comienzos, fuera del caso de Oliverio Girondo, muy afín en sus intemperancias líricas, los componentes del grupo ultraísta, ya disgregado como tal grupo, son los únicos que llegan a colaborar a "Martín Fierro" sabiendo lo que se proponen"... (p. 25).

Fruto de la observación directa del periódico es la parte más valiosa de la obra: la buena antología poética, breve aunque claramente comentada —más apreciable aún debido a la rareza bibliográfica que constituye hoy día la colección completa del periódico— y el utilísimo "Apéndice", compuesto por la nómina de colaboradores de "Martín Fierro" y de autores de obras plásticas reproducidas, y por el detalle del contenido de los cuarenticinco números del periódico.

Escapa a la triple fuente anunciada el "Panorama de la época", leve reseña de los hechos más importantes ocurridos dentro y fuera del país durante la publicación de "Martín Fierro" (1924-1927). La fuente directa de este "Panorama" es periodística, y González Lanuza mantiene en él la despreocupada mezcla de noticias ajenas y dispares que es patrimonio de los diarios, logrando así una reseña dinámica y chispeante, que no pretende ser profunda.

"Los Martinfierristas" forma parte de la colección "Movimientos literarios", loable intento de esclarecer las principales corrientes de nuestra literatura, y su edición ha sido costeadada por la Comisión Nacional Ejecutiva para la Conmemoración del 150º Aniversario de la Revolución de Mayo.

Marta Scrimaglio

HOMERO GUGLIELMINI, "Mansilla", Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1961.

El libro de Guglielmini es un buen ejemplo, de lo que debe evitarse en un estudio crítico. La pretensión de darnos un Mansilla, a través de pantallazos aligera, tal vez, el montaje de la obra, pero vuelve superficial al protagonista; la extensión de capítulos que podrían reducirse a media página van en detrimento de otros en los cuales el tema por su importancia exigiría un tratamiento no diré exhaustivo pero sí más a fondo. Guglielmini peca por la ligereza de sus conclusiones. Un desorden temático campea en todo el libro; de allí las reiteraciones que pasan de un capítulo a otro y la insistencia en circunstancias pintorescas pero de segundo interés. En el capítulo inicial "Un anciano solitario", nos presenta a un septuagenario reblandecido, "flaneando" por París, sumido

⁽²⁾ Cfr. ADOLFO PRIETO, "Una curiosa Revista de orientación futurista", en "Boletín de Literaturas Hispánicas", Nº 3, Instituto de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Rosario, 1961.

en melancólicas reflexiones, mientras... "las sombras del ocaso han invadido el jardín, el véspero se ha levantado, el rocío y la humedad enfrían la atmósfera fragante. Algunas jóvenes parejas se arrullan acollaradas al amparo de los árboles añosos". Repentinamente, recuerda una cita con el conde Montequieu Fazensac y este es el tema del próximo capítulo. Sería una redundancia intentar un resumen de contenido. Sin embargo es preciso detenerse en ciertos juicios y observaciones de Guglielmini. Al referirse a la inmigración dice, que Mansilla creía en la eficacia y aún en la terapéutica de la inmigración de la raza blanca y europea, aunque agrega en su descargo y entre paréntesis: "a pesar de algunas opiniones, como siempre en él contradictorias". Estas "opiniones contradictorias", son las que más pesan en Mansilla, así por ejemplo al referirse a los ingleses e irlandeses de la calle del 25, dice, que éstos se enriquecían y sus nombres se iban incorporando a lo más chic de Buenos Aires y no sólo se trataba de irlandeses o de ingleses, sino también de inmigrantes de otras nacionalidades, que vendían chorizos, carnes de cerdo o naranjas, su único interés inmediato era el estudio del Código de Comercio, comenta, y el medio más económico de adulterar las materias alimenticias.

Así, "con excepción de unas pocas familias con raíces hasta las antípodas, los demás se deshacen como elemento fungible". Por otra parte observa que se va gestando un juicio anónimo favorable al gobierno de Rosas, debido esto a las prerrogativas de que gozaban los extranjeros y califica de especie de Sancta Sanctorum al club de Residentes Extranjeros.

Pero lo que más duele a Mansilla es que "en medio de esa confusión de lenguas y del entrevero cosmopolita, los apellidos coloniales se pierden como escasa mostacilla entre gruesa munición" ⁽¹⁾.

Como se ve, Lucio Victorio, impugna la inmigración; dicha impugnación es de tipo esencialmente clasista (actitud coincidente entre los hombres de la generación del 80), y revela precisamente lo contrario de lo que afirma Guglielmini.

Los hombres del 80, se consideraban todavía generación dirigente, o presuponían, al menos la herencia del liderazgo político y social ejercitado por sus mayores.

Baste citar el caso de un Lucio V. López, nieto de Vicente López y Planes, hijo de Vicente Fidel López, ahijado de bautismo de Esteban Echeverría ⁽²⁾. Otro caso, el de Guido Spano, hijo de un héroe de la Independencia, di-

⁽¹⁾ LUCIO V. MANSILLA, *Mis Memorias*. Bs. As., Hachette, 1955, págs. 105-106, 173-174, 208.

⁽²⁾ "¿Cómo pretender formar, una sociedad nueva, estanque inmenso en el que se derraman todas las corrientes del mundo, una raza pura, selecta y letrada?... Lo sé; nosotros los contemporáneos, vemos la ola invasora que nos anuncia la inundación por todas partes. Esos grupos de hombres, mujeres y niños, que pululan en las riberas de nuestras ciudades, llevando todavía sus trajes tradicionales hablando mil dialectos y ninguna lengua, vástagos de germanos y de italianos, de

plomático durante el rosismo, nombrado en 1841 enviado extraordinario a la coronación de Pedro II y confirmado más tarde embajador titular en el Imperio. Y por último, el mismo Lucio Victorio, sobrino de Rosas, hijo del Gral. Mansilla, gobernador de Entre Ríos, nombrado posteriormente general agente ante el gobierno de Buenos Aires, durante la presidencia de Rivadavia. De 1833, a 1835, recibe sucesivos cargos de manos de su cuñado.

Lógicamente el proceso inmigratorio que culmina con Juárez Celman, iba a alterar el *status* social y traer a los ojos de estos hombres una subversión de valores.

El caso de Buschenthal, al que podría apelar Guglielmini, es precisamente una prueba de ello. Mansilla refiere, que cierta vez, vio en su mesa de noche "*El arte de robar*", si fue su biblia, confiesa no saberlo, pero agrega, que era un hombre irresistible, famosos sus saraos, sus paseos y cabalgatas; que montaba hoteles para sus sirvientes, tal el caso del Hotel de la Paz, fundado por Vincent, "son chef cordon bleu", que tenía presencia agradable; luego no pertenecía a "la gruesa munición".

Roca, en la carta prólogo, setiembre de 1894, se hace eco del atractivo de esta personalidad "que no carece de cierta grandeza", pero agrega, que es "el prototipo de los negociantes y empresarios con los gobiernos en épocas desordenadas y tumultuosas que preceden en todos los tiempos a la vida regular y estable de una nación" (8).

Por lo tanto, la concesión de Mansilla a cierta clase de inmigrantes no va más allá de dicho prototipo: rey de la Bolsa de Madrid en la época de Isabel II casado con la hija de una baronesa en Brasil, interesante a los ojos de las damas, de modales nobiliarios y un reconocido *savoir faire*.

Pocos renglones más abajo, Guglielmini nos sorprende con la frase siguiente: "era el lado criollo de este parisién de afición". El lado criollo es para el crítico, la fe de Mansilla en el porvenir del país, y agrega que no era una fe académica; da la sensación tal afirmación, de que en algún momento se hubiera cuestionado la calidad de criollo o argentino del autor de "*Una excursión...*".

El *Ensayo Histórico-Psicológico* de Mansilla, bien lo dice Guglielmini (cap. Mansilla-Rosas), no responde, en primer lugar, a las pretensiones del título; en segundo lugar, no se trata de un intento ecuaníme como pretende el crítico; de lo contrario, no se explicarían las frecuentes elusiones, omisiones, reticencias de las que está plagado el texto.

galos y de godos, inmensa polenta humana, constituirán sin duda las familias patrias del porvenir".

"Mientras vivan nuestros mayores, y esos mayores tengan un nombre nacional ó una reputación sudamericana, no abriguéis dentro del pecho ambiciones insensatas. Sólo en un medio social muy descompuesto germina y se despierta la gula insolente de los insignificantes". Discurso pronunciado por Lucio V. López el 24 de mayo de 1890.

(8) JULIO A. ROCA carta-prólogo al libro *Retratos y Recuerdos*, Lucio V. Mansilla, Bs. As., Edit. W. M. Jackson.

Este es el motivo por el cual es preciso detenerse un poco más en el análisis de la obra y de la tan mentada relación Mansilla-Rosas.

Lucio Victorio al hacer la evocación de su infancia dentro de aquel cuadro familiar se coloca en una situación hartamente conocida en la literatura de ese momento; es el niño que observa desde un rincón el mundo de sus mayores; escucha, percibe, ve cosas que no comprende bien y que sólo tiempo después podrá interpretar, (4).

Recordemos por ejemplo, el caso de Lucio V. López en "*La gran aldea*", idéntica posición, para llegar más tarde al desenlace: la impugnación del mitrismo (5).

Mansilla percibe más tarde la fractura de su infancia a partir de la escena de los degollados. López, en el momento en que uno de aquellos hombres asiduos contertulios de la tienda de Bringas, dice, que el niño hubiera merecido cuatro balas como su padre (6).

Ambos momentos están cargados de significación, puestos allí no por azar, sino como punto culminante y justificativo de una actitud posterior.

Guglielmini, comenta este trozo de "*Mis Memorias*" y cae en la trampa, pues señalando el hecho dice: "Tales fracturas violentas del alma son los acontecimientos que señalan el final psicológico de la infancia, el comienzo de la duda y la oscuridad".

Más adelante afirma que algunas valoraciones éticas y juicios históricos sobre la personalidad de su tío, "son ambivalentes e indecisos" y que hay que tener en cuenta, que a raíz del derrocamiento de Rosas y el derrumbe de la influencia paterna Mansilla se ve obligado a realizar un esfuerzo para adaptarse a la situación.

En qué consiste este esfuerzo, no lo explica Guglielmini. Se trata de un esfuerzo que pide su abolengo. No basta a Mansilla comenzar el reajuste a partir de él, es necesario resolver también la relación padre-Rosas.

Veamos al propio Mansilla frente a los hechos: como primera medida convierte a su padre en elemento sospechoso dentro del rosismo, pretendiendo que

(4) "Y bien, qué haré yo cuando llegue el momento (porque si sigo llegaré) en que el niño se haya hecho joven, y el joven hombre, y se me presente la imagen más o menos confusa de algunas escenas o cuadros, o me obséde el vago recuerdo de reminiscencias incoherentes, de frases explicativas de ciertos sucesos de actos, todo ello descifrado, después, mucho después cuando formada la razón nos decimos: ¡ah!, aquello significaba esto" ... "*Mis memorias*", pág. 62.

(5) LUCIO V. MANSILLA, "*Mis Memorias*", págs. 226-227.

(6) ¿Conoces la tienda de Bringas? ¿Sabes dónde es?

—Sí niño, ¡como no! ¿Por qué me lo pregunta?

—Porque esta noche hemos estado allí y un señor alto preguntó quién era yo, y al salir me dijo que merecía cuatro balas, como las hubiera merecido mi padre.

... ¿Por qué me ha dicho eso ese señor?

... Entonces ¡yo debo pelear contra don Buenaventura!...

Aquella noche me costó dormirme... Lucio V. López, "*La gran aldea*", Bs. As., Edit. Universitaria, 1960, págs. 58-59.

entre los dos personajes (Mansilla-Rosas), había un postulado de desconfianza y califica esta actitud de "sincera hipocresía". A propósito de esto dice:

"Como se ve, de lo que era elemento personal e incondicional de mi tío, gente de Palermo, de la Policía y de Santos Lugares, poco se rozaba con mi padre. Tengo para mí que a pesar de su figuración entusiasta, era un sospechoso. Había sido unitario y amigo de Rivadavia. Quizá tenía razón.

.....
Transfigurarse no es alterar la substancia del fondo". (7).

En otra parte alude a la existencia de un legajo, de los pocos que se salvaron del "auto de fe" hecho por su madre, después de Caseros, que tenían el siguiente rótulo: "Muy importante para la vida del general Mansilla y para la historia". Dentro de éstos otros papeles que decían: "Intrigas de Juan Manuel". Mansilla no nos ha hablado de su contenido, sólo hace referencia a ellos, en el "*Ensayo Histórico-Psicológico*", para demostrar que el recelo de Mansilla hacia Urquiza fue fomentado por Rosas (8). De todos modos basta conocer el título, para imaginar no sin razón, una desinteligencia entre los dos personajes, que estaría documentada en dicho legajo. En otra parte, Lucio Victorio vincula al general, su padre, con la fuga de Félix Castro, diciendo que él mismo lo ayudó a huir en una ballenera. Como consecuencia de esto, le llegaron rumores alarmantes; va a ver a Rosas y éste por toda respuesta le dice: "Amigo, todos tenemos que defendernos"... a lo que responde Mansilla padre: "Tendré entonces que salir a la calle montado en un cañón" (9).

Pocas páginas después el hijo esgrime como certificado de buena conducta la amistad del padre con Rivadavia y una franquemasonería "pour rire".

No deja de ser significativo que en el "*Ensayo Histórico-Psicológico*", Mansilla hijo, no hiciera referencia en ningún momento a la actuación que le cupo al padre, bajo el gobierno de su cuñado. Aquél como es sabido, fue nombrado por Viamonte, Jefe de policía en 1833 y por Rosas en 1835 Jefe de resguardo.

En un artículo que apareció en la "*Revista Contemporánea*" de Madrid (diciembre de 1898) sobre el Sr. D. Carlos Pellegrini, dice: "Y como el general Mansilla, mi padre, había sido unitario y amigo de Rivadavia, casándose en otro medio social, en vez de servir a Rosas, hay noventa y nueve posibilidades contra una que lo hubiera combatido, y yo hubiera sido otro, u otro hubiera sido yo." (10).

(7) LUCIO V. MANSILLA, "*Mis Memorias*", pág. 200.

(8) En realidad, los rozamientos parecen datar de otra época, posiblemente a causa de la ley del 28 de julio de 1826, cuando por moción del diputado Justo J. de Urquiza, se le prohíbe al Gral. Mansilla, la entrada al territorio de la provincia.

(9) L. V. MANSILLA, "*Mis Memorias*", pág. 195.

(10) L. V. MANSILLA, "*Mis Memorias*", pág. 88.

Respecto de él mismo, Mansilla, resuelve el problema adoptando una dualidad, que le permite hablar en dos tonos según el caso. Lo vemos perfectamente confirmado en este párrafo explicativo de su actitud posterior a Caseros:

"...una idiosincrasia hereditaria, paterna, me hacía pensar como mis enemigos, sobrino de Rosas, pensaba como los liberales de Paraná y es así como me explico a mí mismo mis incertidumbres e incoherencias" (11).

La dualidad a la que alude Mansilla, es más explícita si tenemos en cuenta que entronca directamente con el núcleo cortesano del rosismo, luego si bien no puede adherirse al escenario político que éste representa, no puede tampoco impugnarlo en toda la línea y así las cosas se van dando en planos contrapuestos. En el siguiente párrafo se dan los distintos matices:

"En Palermo ví y supe mucho feo (impugna) y muchas cosas menos malas de las que dicen, algunas que prueban lo contrario (atenúa). Pero todavía no había el hombre... (omite).

Y termina: "Felizmente ya no habrá quinta." (12)

Finalmente queda por resolver la relación padre-hijo, a la que Guglielmini se refiere un tanto ambigua, cuando no contradictoriamente. Dice en este punto el crítico que Mansilla se refiere a su padre con respeto e inclinación filial. Más adelante, que lo evoca en anécdotas que hacen de él una figura grotesca, cuando no ridícula y por último que el hijo se siente algo distante del padre, que lo contempla como a una oleografía histórica. Contrapuesto a esto, nos enfrenta, con la veneración de Lucio Victorio por su madre y agrega, que habla de ella como si fuera una amante.

Si no queremos suponer que Mansilla padeciera el complejo de Edipo, es preferible resolver el problema puntualizando otro tipo de relaciones.

La influencia de la madre, sobre todo en el período de la infancia-adolescencia, es indiscutible. Su figura de matrona entronizada alrededor de la cual gira la constelación hijos, sirvientes, clientes, está registrada por Lucio Victorio, a través de abundantes páginas.

Pero luego se abre otra etapa, cuando Mansilla es enviado al saladero, tiene allí oportunidad de intimar más con su padre, sin embargo poco dice de él y sus contactos, y lo que nos refiere es sólo tangencialmente a raíz de su viaje, o mejor, el porqué de su viaje.

Lo que quizá condicione un tanto la actitud de Mansilla, sería el hecho de que Agustina Rosas, es un personaje apelable, al que puede evocar con toda comodidad, no ocurre lo mismo con el padre, en el que juegan un papel importante las circunstancias esbozadas anteriormente (su real inserción en el terreno político y el papel sospechoso que le asigna Mansilla).

(11) L. V. MANSILLA, "*Retratos y Recuerdos*", Bs. As., Edit. Jackson, pág. 51.

(12) L. V. MANSILLA, "*Mis Memorias*", págs. 224-225.

En el capítulo siguiente Guglielmini hace del dandismo una actitud privativa de Mansilla. Si bien este es uno de sus representantes más conspicuos, es preciso aclarar que el dandismo es la manifestación de un grupo social en el que Mansilla se halla insertado. Sus epígonos están enajenados en relación al "gentleman" de la metrópoli.

Se tiene como prototipo, por ejemplo, a un Disraeli.

La postura del "dandy" requiere un escenario que la época iba configurando. Su campo de batalla ya no es el viejo teatro Victoria, donde la compañía de García Delgado ponía en escena *"Flor de un día"*, la "jeunesse dorée" se traslada ahora al Colón. La Opera hace su agosto con la Patti, en medio de un público delirante que tararea *"Carmen"*, *"Rigoletto"*. Se hace "rowing" en el Tigre, se juega al "whist" en el club del Progreso, cuyos contertulios leen el *"Illustrated London News"*, y la *"Revue des Deux Mondes"* y consumen productos de Guerlain y de Yardley.

Palermo se convierte en la cita obligada, a la manera del Bois de Boulogne.

El lenguaje debía aparecer mechado de giros franceses o ingleses, "que acreditaran raza de gentilhomme", en tal jerga una mujer podía ser: "demodada", "charmante", o bien "filtrante". Aparece el culto de la tapicería y del bibelotage, las japonerías gongorinianas dan el toque de gracia. Un eclecticismo en decoración y vestimenta se hace privativo de lo chic.

Ahora bien, si Mansilla recarga las tintas en un prurito de ostentación anacrónica y exótica, actitud que no solo queda en su vestimenta sino que tiene su proyección en el plano de la literatura y en su liberalismo snobista, no es solo porque comparta un rasgo de clase sino también porque su carácter se halla configurado dentro de estos términos de exterioridad.

Se sabe personaje, consciente de su rol histórico y él, que estaba llamado a los más altos cargos, se siente marginado por los sucesivos gobiernos. No tiene otro recurso, entonces, que apelar al "enfant terrible" o al "dandy", para hacer recaer sobre él la atención que se le escamotea.

Cuando el promotor de la candidatura de Sarmiento es elegido comandante de frontera, en lugar de ministro según sus pretensiones, dice:

"En este momento de mi vida, represento el papel de un concurrente que no halla lugar ni de pie en la gran representación que él mismo ha organizado".

Queda para el gran "causeur" la alternativa de la revancha.

Al asociar Guglielmini el *"Martín Fierro"*, con *"Una excursión..."*, señalando el valioso testimonio que ambas encarnan en lo que hace a literatura de frontera, trata de dejar consignado, la intención panfletaria de una, y la ausencia de actitud polémica en la otra.

Veamos si esta afirmación es válida en el segundo caso.

En un momento en que el concepto predominante era arrasar al indio, siguiendo el ejemplo de Norte América⁽²⁸⁾, Mansilla lo convierte en el baluarte de su impugnación a la política del gobierno. Se pregunta: "¿Qué han hecho los gobiernos y la civilización en bien de una raza desheredada, que mata, roba y destruye forzada a ello por la dura ley de la necesidad?" y pone en boca del indio Mariano Rosas, la respuesta puntualizada: "nos han enseñado a usar ponchos finos, a tomar mate, a fumar, a comer azúcar, a beber vino, a usar bota fuerte; pero no nos han enseñado a trabajar, ni nos han hecho conocer a su Dios... Cuando los cristianos han podido nos han muerto, y si mañana pueden matarnos a todos nos matarán". Y en otra parte, que los mismos que luchan por exterminarlo, son los que armaron su brazo en las luchas fratricidas, en Monte Caseros, Cepeda, en Pavón.

Debe haber sobresaltado un tanto a los lectores, la anécdota que refiere Mansilla a propósito del archivo de Mariano Rosas.

No para allí el autor de *"Una excursión"*, alaba las características antropológicas de la raza, su sentido estético, manifiesto en la predilección del indio por la mujer blanca, su cortesía, y organización política.

Un hecho que seguramente irritó a Mansilla fueron las dilaciones que se opusieron a la aprobación y ejecución del tratado de paz, de modo que no pierde la oportunidad de poner en la picota ese tipo de burocracia administrativa. Tratando de explicar a los indios el funcionamiento de la "complicada" máquina constitucional, arriba a la conclusión de que entre el sistema de juntas ranquelinas y nuestro Congreso había una perfecta similitud.

Menos reiterado que el indio, aparece el gaucho como segundo elemento impugnador. Así como corolario de la anécdota de Rufino Pereira, prototipo del gaucho malo aunque reivindicable, comenta Mansilla: "Nuestros campos están llenos de Rufinos Pereiras. La raza da este ser desheredado, que se llama gaucho, digan lo que quieran es excelente y como blanda cera, puede ser modelada para el bien; pero falta, triste es decirlo, la protección generosa, el cariño y la benevolencia".

(28) "A medida que el "pionner" avanzaba hacia el desierto disputando su lanza al indio, el límite del oeste se alejaba y las soledades se desmontaban y poblaban..."

"Se calcula que esa marcha hacia la civilización se hacía con una velocidad de 25 km. por año..."

"Es por efecto de una ley de la naturaleza que el indio sucumbe ante la invasión del hombre civilizado. En la lucha por la existencia en el mismo medio la raza más débil tiene que sucumbir ante la mejor dotada, la especie que no trabaja delante de la que trabaja, la especie en fin que necesita de una ilimitada extensión para vivir, ante la que le basta un espacio reducido."

"A principios del siglo XVIII se estimaba en dos millones el número de indios repartidos en toda la superficie ocupada hoy por los Estados Unidos."

"Al fin del siglo XVIII este número había disminuido a 500 mil y a 288 mil en el año 70". Apuntes de la cartería del Gral. Julio A. Roca, sobre la conquista del desierto: *"Ante la posteridad"* de F. M. Vélez.

Anteriormente había confesado a Santiago Arcos, que sus opiniones, habían cambiado mucho; "ahora creía en la unidad de la especie humana y en la influencia de los malos gobiernos".

Volviendo a lo de si existe o no intención polémica, lo dicho anteriormente confirma la actitud de Mansilla y hace obvia toda reiteración.

Es interesante anotar en este punto la diferencia que hace Lucio Victorio, entre el paisano gaucha y el gaucha neto. Refiriéndose al primero dice: tiene hogar, paradero fijo, hábitos de trabajo, respeto a la autoridad, tiene los instintos de la civilización, imita al hombre de la ciudad en sus trajes y costumbres. Es labrador, picador de carretas, acarreador de ganado, tropero, peón de mano. Ha sido soldado varias veces.

En cuanto a la segunda clasificación, anota las siguientes características: es criollo errante, jugador, pendenciero, enemigo de toda disciplina, huye del servicio cuando le toca. Se refugia entre los indios si da una puñalada o gana la montonera si ésta se asoma. Ama la tradición, detesta al gringo. Su lujo son: sus espuelas, su chapeado, su tirador, su facón. Se conchaba para las yerras. Formó alguna vez parte de algún contingente y cuando vio la luz se alzó.

Es notable ver, la aproximación en términos de concepto general y para la perspectiva positivista, que existía entre: indio-gaucha-malón-montonera.

Sabido es el motivo por el cual Mansilla se aparece en la frontera de Río Cuarto, con el cargo de comandante. Sarmiento se desentiende así, de un personaje díscolo y exigente. Poco podía avenirse al temperamento de un hombre como Mansilla la vida de la frontera, sin el correlato de la acción, y el estímulo del aplauso público. Planea entonces su excursión tierra adentro, tratando a la vez de que se la invistiera con el carácter de misión oficial; la confirmación no llega y pospuesto por segunda vez por el mismo gobierno que le negaba un ministerio, resuelve partir contra viento y marea. No se le escapa a Mansilla el peldaño que representa el desierto en la ascensión al gobierno, el ejemplo no tenía que buscarlo demasiado lejos, estaba en su familia. Pero tampoco se le escapaba a Sarmiento, cuando afirmaba, que el gobierno se precavería contra sus subalternos que obrando con afectada independencia, tratasen de formarse un pedestal, con un pie en las poblaciones, y otro en las tolderías de la pampa, y una mano en la prensa de las ciudades y otra en la espada que el Estado le confió.

El propósito declarado de la excursión era el negociar la paz con las tribus ranquelinas, inaugurando al mismo tiempo un tipo de diplomacia sin precedentes en la historia. Para realzar su papel protagónico y lo que él llama su misión, Mansilla se vale de una serie de recursos: en primer lugar, asigna a los obstáculos un valor que da categoría de hazaña a los hechos, en segundo lugar hay una manifiesta jerarquización del paisaje, al efecto de convertirlo en digno escenario de sus andanzas; esto como constantes, a lo largo de toda la obra. No obstante emplea otros medios que aparecen y desaparecen en el transcurso de la narración, por ejemplo, la valoración de su audacia a través de la interpretación de gestos o actitudes de los indios, así: "El in-

dio frunció el ceño, tomando su fisonomía una expresión en la que me pareció leer: este hombre es audaz" o, "Me miró como diciendo para sus adentros: este hombre es un hombre"; otro caso son los frecuentes alardes de justicia salomónica, el empleo casi continuo de la palabra "séquito", para designar el puñado de hombres que formaban su compañía. Así, Mansilla, que no se pierde de vista un solo momento, se recrea en lo que es su propio personaje.

En el capítulo destinado al escritor, Guglielmini, deriva las características de la prosa de Lucio Victorio, de dos actitudes condicionantes. Así, dice, que el escritor tiene una noción fenoménica de la realidad, luego lo atrae, lo transitorio, efímero, lo trivial, y que en el proceso de elaboración necesita de los estímulos exteriores, ya que dicho proceso no se gesta en su interioridad, sino a la inversa, de afuera hacia dentro. De ahí, que lo anecdótico, el episodio trivial, la memoria, el retrato, sean su fuerte. Más adelante, el crítico hace una reseña de la labor periodística de Mansilla y de sus incursiones en el terreno teatral, a través de dos obras, fruto de respectivas apuestas: "*Atar Gull*", estrenada en mayo de 1864 y "*La Tía*", de octubre del mismo año.

Cabría agregar, que el desaliño intencionado, que es nota característica en la obra de Mansilla, es deudor de un culto celoso de la naturalidad, dicho culto enrola en sus filas a la mayor parte de los escritores del 80, en una marcada actitud antirretorista; lo cual no impide que frecuentemente se deslice lo retórico, bajo la forma de resabios románticos.

Utilizaron el idioma con fluidez, sin respetos académicos, como algo que se toma vivo y palpitante; de allí, esa adecuación del lenguaje que ciñe al objeto, lo envuelve, lo recorre preguntón y curioso en demorada atención. Actitud coincidente con una fidelidad al realismo, buscado en sus detalles; prurito que se manifiesta en el puntillismo y el atractivo del pormenor, tan caro a Mansilla.

Agréguense como ingredientes expresivos: el paréntesis, las frecuentes digresiones, la jerarquización del silencio, la interpolación y el recurso de la frase cortada, prometedora.

Queda por anotar esa gracia socarrona, transferencia del humor criollo, que pone en un plano de familiaridad al lector con el autor.

Dicho estilo, de profunda raigambre nacional, recortado de la tradición oral y ejercitado en el coloquio diario de estos conversadores cultos, señala sin lugar a dudas, una época feliz del idioma.

Posteriormente, sus epígonos, careciendo de la envergadura de un López, Mansilla, de un Cané, bastardearon el estilo y el resultado fue: la chapuceería, el lugar común, el empobrecimiento del idioma, la frase cliché; en resumen un desaliño intelectual, en el que todo quedaba confiado al *improptu*.

Para finalizar, creo necesario, reiterar lo dicho al comienzo; el estudio crítico de Guglielmini, da una visión fragmentada de la personalidad de Mansilla. Juicios sumarios, y, a menudo, arbitrarios, contribuyen a formar el cri-

terio de que el presente ensayo, menos que el análisis ponderado y metódico de un hombre y de una época, es un discutible intento de recreación impresionista.

Emma R. Vaccaro

LEO SPITZER, "Sobre antigua poesía española". Instituto de Literatura Española, Buenos Aires, Universidad, 1961.

El Instituto de Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras acaba de dar a conocer bajo este título una serie de artículos del investigador austríaco fallecido en 1960, publicados anteriormente en revistas especializadas. *Sobre el carácter histórico del Cantar de Mio Cid* (Nueva Revista de Filología Hispánica, 2, 1948, 105-117); *Sobre la cántica Eya Velar* (Nueva Revista de Filología Hispánica, 4, 1950, 50-56); *Razón de Amor* (Romania, 71, 1950, 145-165); *Los romances españoles. El romance de Abenámar* (Asomante, 1, 1945, N° 1, 7-29, reelaboración de un artículo publicado en *Stilstudien*, II: *Stilsprache*. München, 1928); *Período previo folklórico del romance del Conde Arnaldos* (Hispanic Review, 23, 1955, 173-187; Addenda: Hispanic Review, 24, 1956, 64-66); *La unidad artística del "Auto da Sibila Casandra" de Gil Vicente* (Hispanic Review, 27, 1959, Joseph E. Gillet Memorial Volume, 56-77); "No me mueve, mi Dios"... (Nueva Revista de Filología Hispánica, 7, 1953, Homenaje a Amado Alonso, 607-617); y "Al triunfo de Judit" de Lope de Vega (Rimas Humanas, LXXVIII) en *Modern Language Notes*, 69, 1954, 1-11).

Todos ellos aplican las ideas de interpretación literaria de su autor; por lo tanto, no está de más que las recordemos. Para Leo Spitzer la obra es un sistema solar que se basta a sí mismo, y que posee leyes internas y propias. Mediante lo que llama "crítica immanente", el investigador debe tratar de descubrir las relaciones íntimas que gobiernan los detalles, y descubrirlas desde dentro de la obra. Puesto que ésta es un mundo independiente, sólo el conocimiento de las leyes internas que rigen ese mundo puede llevar a comprenderlo. Para ello el crítico parte de la observación de datos externos —estilísticos, lingüísticos, gramaticales—, que integrará en una relación de conjunto con el momento y la ocasión en que fueron ideados. Mediante este movimiento de vaivén entre los detalles y el conjunto, movimiento generalmente simultáneo en la mente del investigador, puede comprenderse la *unidad interior* de la obra. En una palabra, que estas sucesivas aproximaciones a la creación misma nos hacen ver su mecanismo particular y el funcionamiento de ese mecanismo como si estuviéramos instalados dentro de la obra. Hemos ido de la superficie al contenido y hemos vuelto a la superficie. Las ideas del creador son también elementos de la capa externa; o, como dice Amado Alonso, es necesario "estudiar los pensamientos e ideas, pero considerándolos como expresión de un pensamiento más hondo, de naturaleza poética: una visión intuitiva del mundo que se cristaliza precisamente en esta obra estudiada". Esto nos lleva

a uno de los centros del pensamiento de Spitzer, quien cree en la posibilidad de la interpretación objetiva, en la recreación dentro del lector del núcleo anímico que ha concebido la obra de arte⁽¹⁾.

Lo que hemos explicado constituye la estructura intelectual del proceso, al que falta aún la culminación: el impulso irracional que de algún modo pondrá en contacto esos dos centros interiores de emoción, el del creador y el del crítico, que trata de revivir fielmente al primero.

Es evidente que un método así planteado va a dar a la explicación histórica un valor secundario, o mejor dicho, auxiliar. Entrándose el investigador en el sistema autosuficiente de la obra, conociendo sus leyes propias y habiendo llegado a la unidad interior de la misma, puede, a través de la obra y gracias a ella, inferir el contexto temporal en que está inmersa. No quiere decir esto que sea el impulso creador del individuo estético la razón de los cambios históricos —en todo caso la idea de Spitzer estaría más cerca de que "el creador es la conciencia de su época"—, sino que el conocimiento del *alma* de la obra de arte lleva al conocimiento del marco histórico correspondiente. El proceso histórico durante el cual ha nacido la obra es, pues, según este modo de pensar, un marco circundante y no una viva corriente a la cual la obra de arte pertenezca y de la cual sea expresión condicionada. Llegamos así al momento de la investigación en que los datos históricos no estorban a la apreciación estética, simplemente porque no la preceden. Más claramente: lo histórico, como lo psicológico y lo biográfico, son zonas de la personalidad del creador; e interesan al crítico en la medida en que han sido ingredientes de la obra, pues no importa la influencia que han ejercido sobre ésta, sino qué ha hecho el autor con ellos, cómo los ha utilizado para configurar la obra de arte. La obra poética es, para Spitzer, la suspensión indefinida de un instante histórico, proyectado por ella en los tiempos sucesivos⁽²⁾.

Sobre el carácter histórico del Cantar de Mio Cid es un artículo particularmente polémico, en el que opone su método a la interpretación histórica de Menéndez Pidal, el que respondió con *Poesía e historia en el Mio Cid. El problema de la épica española* (Nueva Revista de Filología Hispánica, 3, 1949, 113-129). El Poema es para Spitzer obra más de arte y de ficción que de autenticidad histórica. Lo prueba la fundamental importancia artística de los

(1) El estado mental gestador no es la obra, es el primer paso de un trayecto que se completa en la obra ya realizada —la cual no es un estado interior sino un objeto— y constituye a su vez el único instrumento a nuestro alcance para cruzar a la otra orilla del fenómeno estético, al siempre lejano y siempre misterioso impulso creador por sí mismo.

(2) Cualquier artículo de Spitzer puede ilustrar su teoría, pero pueden verse: *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1955, págs. 7-63; *A new book of the art of the Celestina* (S. Gilman, *The art of "La Celestina"*. The University of Wisconsin Press, 1956), en *Hispanic Review*, XXV, enero 1957, N° 1, 1-25. Para la ubicación de Spitzer en la lingüística contemporánea: Iorgu Iordan, *An introduction. Romance Linguistics. Its schools and scholars*. Traducción inglesa de J. Orr, London, 1937.

elementos fabulosos en el Poema: episodios del león y de las arcas, plegaria de Jimena, aparición del arcángel Gabriel, primer matrimonio de las hijas, Corpes, segundo matrimonio anunciado, reconocidos como ficticios por Menéndez Pidal los cuatro primeros. Menéndez Pidal no piensa lo contrario; cree que esa historicidad es ajena a la voluntad del juglar, que se proponía evocar poéticamente una gesta heroica, pero la vecindad cronológica con aquélla y la familiaridad consiguiente son las causas de la intervención no voluntaria de detalles históricos.

Por otra parte, Spitzer niega el carácter histórico del Poema también porque ve al juglar "enteramente preocupado por la ejemplaridad moral de su héroe", lo cual excluye toda referencia político-histórica aplicada al Poema mismo, surgida por no haberse reducido el investigador a recrear la intención originaria del poeta. El héroe real, como puede verse en su carta de 1098, citada por Spitzer en pág. 19, se presenta a sí mismo como el caballero elegido por la divinidad para propagar la religión cristiana y vengarla de sus enemigos, pero en el Cantar "se alegra el juglar de la conversión de Valencia, rica ciudad mora, en obispado cristiano. Nada más". El Cid no es para Spitzer el ideal del noble español que representa históricamente al sentido nacional opuesto a la concepción imperial "característica de los reyes de León". El héroe del Poema, hombre de la Edad Media, le parece mucho más cristiano-europeo que español.

Este desacuerdo con Menéndez Pidal respecto del carácter nacional del Cantar de Mio Cid lleva a Spitzer a otra conclusión: no se trata de presentar al Poema frente a la Chanson de Roland como una obra de la épica española frente a una obra de la épica francesa sino de hacer una distinción genérica, y el Poema pertenecería al sub-género épico de la "biografía epopeyizada", del que menciona otros ejemplos, como el *Gilles de Chin*. La Chanson es, por supuesto, un poema épico. Diferencia de género, pues, dentro de un fondo común internacional, y no diferencia de espíritus nacionales.

Spitzer olvida, según la respuesta de Menéndez Pidal, un importante detalle en la transcripción de algunas palabras suyas. Refiriéndose a los judíos de Burgos, dice el erudito español que el Cid no tenía deseos de engañarlos, y les promete compensarlos en el futuro. Así lo afirma Alvar Fáñez en el verso 1435 (*Por lo que avedes fecho buen cosiment y avrá*), que Spitzer omite en su mención de las palabras de don Ramón. Esto dejaba desamparada la tesis de Menéndez Pidal, según la cual el poeta no trató el trato tan discutido con Raquel y Vidas por verdadero descuido. En la interpretación del mismo episodio es claro el esfuerzo por colocarse en "aquel tiempo y lugar": el intento de recrear la mentalidad de entonces permite el descubrimiento del contenido íntimo del pasaje, de la actitud con los judíos al antisemitismo medieval.

Sobre la Cántica Eya Velar. Spitzer propone para este fragmento de versificación irregular incluido por Berceo en los Duelos de la Virgen una nueva ordenación de las estrofas según el sentido de las mismas. La repetición en dos o más estrofas de una palabra, un verbo en varias de sus formas, o una expresión, —la misma señal lingüística— lleva a pensar en unidades de signifi-

cado, agrupadas en bloques de variantes unidas por vínculos intencionales, al modo de los predicadores medievales. Dentro de cada bloque de variantes pueden establecerse nuevas distinciones entre estrofas. Por ejemplo, las tres finales según Spitzer, encabezadas por la expresión *non sabedes*, pueden sucederse en un orden de fuerza creciente: "razón-salgades de la prisión"; "engaño-salgades ende este año"; "descanto-salgades de so el canto". El plan propuesto por Spitzer, según la temática y el sentido de las estrofas es el siguiente: 1er. bloque de variantes, *Apóstoles* (1-4, enumeración e invectiva; 5-6, agrupación de los personajes anteriores con una acción verbal común; 7, amenaza). 8, transición (Discípulo-Maestro). 2º bloque de variantes, *Cristo* (9-10, invectiva contra la lengua, encabezadas ambas por pronombre posesivo; 11-13, triple invectiva final, comenzadas por *non sabedes*)⁽³⁾.

La *Razón de Amor*, breve poema erótico del siglo XIII, presenta un problema de unidad, por su vinculación con el debate del agua y del vino, que en algunas versiones acompaña al poemita amoroso. Spitzer busca, mediante una explicación estética, "el *porqué* y el *cómo* de su unidad". Advierte una relación simbólica entre ambas partes —el poema amoroso y la disputa del agua y el vino— relación de sentido que puede no coincidir con identidad genérica, como en este caso. El poema de amor y los denuestos son géneros diferentes, pero una vez más importa la unidad interior. El símbolo es doble: por un lado el agua (pureza) y el vino (éxtasis), se mezclan materialmente, vinculando así la *amorosa visione* con el debate. Por el otro, la paloma, elemento unificador, pájaro de Venus, que al volcar los vasos de agua y de vino confunde los extremos. Agua y vino, *amorosa visione* y debate, pureza y éxtasis, atravesados por una línea de sentido: el amor⁽⁴⁾.

El romance, como género breve y denso que es, tienta a Spitzer para utilizar su observación del detalle como paso previo para captar el sentido interior de un poema. Y a su vez cada romance, siguiendo a Spitzer, es una unidad dentro de otra unidad (romance: perla; romancero: collar, según las palabras de Hegel). En consecuencia, del análisis de *cada uno* de ellos en el *lugar* en que se produjeron y en el *momento* en que fueron concebidos, se llega a comprender el fenómeno romancero en su totalidad.

En su estudio sobre el romance de Abenámbar, Leo Spitzer ejemplifica su teoría de la irracionalidad como cumbre de la estructura intelectual, que

(3) Antes de Spitzer, Michaelis, Rodríguez Lapa y Brittain emprendieron la misma tarea. v. J. B. Trend, *Sobre el Eya velar de Berceo* (Nueva Revista de Filología Hispánica, V, enero-marzo 1951, Nº 1, 226-228). Posteriormente, el investigador argentino Germán Orduna (*Humanitas*, Tucumán, IV, 1958, Nº 10, págs. 75-104), volvió a tratar el tema. Su planteo no se refiere particularmente al ordenamiento de las estrofas, que mantiene a la manera tradicional, sino a la división de la cántica en dos semicoros. Cree Orduna que ésta fue escrita para ser cantada, por solista y coro o por dos coros, como en el canto coral de San Ambrosio.

(4) Para un enfoque distinto de la misma obra, cfr. Alfred Jacob *The "Razón de amor" as Christian Symbolism*. *Hispanic Review*, XX, octubre 1952, Nº 4, págs. 282-301.

ya hemos mencionado. El fenómeno estético de comprensión de una obra de arte literaria no se produce siempre por un acto intuitivo inexplicable, ni sólo por él. "Hay hermosuras arcanas que no se abren al primer ensayo". La apreciación estética es un proceso intelectual al par que sensitivo; la investigación, la explicación, permiten un acercamiento más estrecho a la obra. Cuanto más profunda es la emoción, más se enriquece con la labor intelectual ejercida sobre el objeto que la ha provocado⁽⁵⁾.

Spitzer atribuye a esos detalles lingüísticos valores objetivos. El efecto de síncope de las palabras *Abenámár*, *Abenámár* "basta para hacernos inferir la disposición de ánimo del rey que habla: deslumbramiento extático, suspensión ansiosa". Al mismo género de inferencia pertenece su afirmación (*Lingüística e Historia Literaria*, pág. 15), de que lo inestable de un concepto se trasparencia en lo inestable de su forma lingüística.

Uno de los resortes buscados permanentemente y diríamos sistemáticamente por Spitzer, que permiten al crítico introducirse en la obra, es la reconstrucción del estado psicológico de los personajes. En este romance trata de rehacer el sucederse de reacciones espirituales del rey en el momento psíquico de la acción del romance.

Respecto de la génesis de esta forma poética, una vez más disiente Spitzer con Menéndez Pidal. Para el primero, los romances no son fragmentos de un poema épico sino nuevas realidades surgidas de una concepción distinta. El romance es un instante temporal de la vida condensado en una forma poética que acaba en sí mismo y que, dentro de un transecurso cronológico, con principio, medio y fin, está cruzado por una línea de cumplimiento necesario. El poema épico es, por el contrario, una forma amplia, que no conoce los límites en molde de tiempo, y en la que no aparece la necesidad fatal. No siempre, sin embargo, puede utilizarse este concepto de instante de vida indefinidamente suspendido en el aire por el milagro poético del romance. Spitzer analiza en el artículo siguiente el problema del tiempo como transecurso en el romance del conde Arnaldos, que duerme siete años entre dos versos:

Pónenle los marineros los hierros de cautivar.
 "(ahora una pausa de siete años)"
 A los golpes de martillo el infante fue a acordar

El marinero del comienzo, el autor del hechizo, encaja en la tradición de los *Elementargeister*, "uno de los seres demoníacos (esta vez de sexo masculino) que viven en la naturaleza y, con su poder sobrehumano, contra el cual

⁽⁵⁾ Podemos preguntarnos aún si la emoción inicial, originaria, nuclear, debe ser previa o si es posible que el razonamiento intelectual puede crear ese núcleo emotivo donde no existía. Planteémoslo así: la auténtica apreciación estética de la obra de arte literaria se basa en una emoción primordial intuitiva, que muy bien puede ser inconciente, alrededor de la cual se articula el pensamiento intelectual — por ejemplo, ayudado por la "explication de textes" que elogia Spitzer — que la sostiene, da forma y hace congruente y duradera.

el hombre debe congrega todas sus fuerzas, lo atraen hacia la perdición". Spitzer sigue para esto un estudio de Kempinen sobre la balada *La señora Isabel y el falso caballero* (Helsinki, 1954), que no conocemos, y menciona numerosas leyendas europeas referentes al tema. El nombre mismo de Arnaldos tiene significado mágico: "¿No fue llamado nuestro Arnaldos, precisamente con ese nombre porque había llegado a ser de *l'Arnau*, un miembro de la Hueste Salvaje (*familià Hernaudi*), atraído, como lo fue, por otro miembro de la Hueste Salvaje (cuyo lugar tomó el marinero en nuestras versiones existentes del romance)". Las cualidades de encantador y encantado se funden cuando se ha producido el hechizo, y esto explicaría por qué es el inocente conde quien lleva el nombre mágico⁽⁶⁾.

Generalmente, y siguiendo la opinión de Menéndez Pidal, se prefiere la versión trunca de este romance, la que acaba con los versos: "Yo no digo esta canción / sino a quien conmigo va". Spitzer dirige su atención a una versión anterior, más extensa, que el erudito español había llamado "de aventuras y reconocimientos". Esta revela para Spitzer una relación del hombre con lo sobrenatural: efecto de la canción sobre los seres vivos (peces, pájaros, etc., Cf., además, Góngora, Son. 232: *Ni en este monte, este aire, ni este río*, pág. 449 de la ed. de Millé y Giménez y los ejemplos citados por Menéndez Pidal, *Los Romances de América y otros estudios*, pg. 71), y sobre el mar; ensoñación del conde (por el hechizo del canto y por el arrullo del mar y los remos); mezcla de lo irreal con lo real (confusión entre los dos marineros, entre las dos galeras). Todo esto significa una sugerencia de lo sobrenatural aún más intensa que la tan admirada de los versos epigramáticos finales.

En *La unidad artística del auto da Sibila Casandra*, Spitzer sostiene su oposición a Ticknor (*Histoire de la littérature espagnole*. Traducción francesa de J. G. Magnabal, París, 1864, tomo I, págs. 261-264), para quien esta obra de Gil Vicente no tiene congruencia. La tesis del primero se basa en la estrecha vinculación sagrado-profano propia de los poetas medievales, cuya "actitud exegética y realista" recuerda a propósito de Berceo. El autor del *auto* "intentó hacer accesibles a la mentalidad popular verdades dogmáticas". Para esto presentó un asunto de envergadura teológica como las profecías del nacimiento de Cristo, una fina caracterización psicológica de los personajes, y su-

⁽⁶⁾ El nombre de ascendencia mágica (Arnaldos, Renaud, Hallewyn, Harlequin, etc.) coincide con el personaje que entona la canción de efectos sobrenaturales en el romance del conde-niño (v. Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*, publicada en *Los Romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1929, pág. 65). ¿Casualidad, confusión en la transmisión del romance, como piensa Menéndez Pidal, o más cercana coincidencia con antiguas leyendas mágicas en las que el hechizo del canto estuviera directamente vinculado con la resonancia sobrenatural del nombre? También es *Arnau* el personaje irreal en la canción catalana del Comte Arnau (v. José Romeu Figueiras, *El mito de "El Comte Arnau" en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, donde aquél es un aparecido envuelto en llamas. En ambos casos la forma es dialógada, como en el romance que nos ocupa.

girió "el suspense del mundo pre-cristiano al aproximarse la venida de Cristo", todo en la forma sencilla de una obra pastoril, con danzas y villancicos de inspiración popular (').

Los últimos artículos se refieren a dos sonetos famosos: *Al triunfo de Judit* de Lope de Vega, y el anónimo *No me mueve, mi Dios, para quererte*. Nos interesa especialmente el segundo, porque en él descubre Spitzer, en busca siempre de la unidad interior, una forma cíclica estructurada en dos núcleos intelectuales al comienzo y al final, que rodean al centro emocional del segundo cuarteto. A su vez el verso 9º (*Muéveme, en fin, tu amor en tal manera*), expresa aisladamente la idea del amor divino como única fuerza motriz posible. De este modo, señala la diferencia interior de este soneto con "el himno javeiano o jesuítico de 1631, *¡O Deus! ego amo te*", cuya forma exterior es sin embargo cíclica y tripartita también. En el segundo, se trata de un "ciclo de amor que incluye al Redentor y al redimido", confundidos en el *círculo amoroso* de León Hebreo. El primero, objeto del artículo, presenta un trayecto psicológico reducido exclusivamente al ánimo del poeta. En este caso, la reconstrucción ideal de la tensión creadora tiene el apoyo material de la estructura del soneto: razonamiento intelectual — centro emotivo — amor divino, que mueve al poema entero, "centro cristológico del soneto" — razonamiento intelectual otra vez. "El arte del poeta ha enebuido la armazón arquitectónica", que sigue, para Spitzer, los pasos de la técnica ignaciana de los ejercicios espirituales.

La traducción de los artículos se debe a las profesoras Frida Weber de Kurlat y Beatriz Entenza de Solare y a la señorita Lilia Elda Ferrario. La cuidada edición presentada por el Instituto de Literatura Española está provista de un índice de autores, obras anónimas y temas que facilita la consulta, y ha puesto al alcance de los lectores universitarios de lengua española parte de la obra de uno de los críticos más importantes de nuestro tiempo.

Víctor Bouilly

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE LETRAS

- ESTUDIOS DE LITERATURA ESPAÑOLA, por Emilio Carilla, 255 págs. Rosario, 1958.
- PROYECCION DEL ROSISMO EN LA LITERATURA ARGENTINA, Seminario del Instituto de Letras, 245 págs., Rosario, 1959.
- LA FORMA EN GONGORA Y OTROS ENSAYOS, por Oreste Frattoni, 145 págs. Rosario, 1961.
- LA LITERATURA ARGENTINA VISTA POR UN CRITICO BRASILEÑO EN 1844, por Félix Weinberg, 72 págs., Rosario, 1961.
- BOLETIN DE LITERATURAS HISPANICAS Nº 1, 96 págs., Rosario, 1959.
- BOLETIN DE LITERATURAS HISPANICAS Nº 2, 91 págs. Rosario, 1960.
- BOLETIN DE LITERATURAS HISPANICAS Nº 3, 79 págs., Rosario, 1961.
- LA LITERATURA AUTOBIOGRAFICA ARGENTINA, por Adolfo Prieto, 214 págs., Rosario, 1962.
- EL EMBAJADOR SARMIENTO, por Emilio Carilla, 182 págs., Rosario, 1962.
- Eneasta: LA CRITICA LITERARIA EN LA ARGENTINA, 92 págs., 1962.

(') V. María Rosa Lida de Malkiel, *Para la génesis del Auto da Sibila Casandra*. *Filología*, 1959, V, págs. 47-63.