

400
F

filología

AÑOS XXXVI-XXXVII | 2004-2005



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICAS
HISPÁNICAS "DR. AMADO ALONSO"

ISSN 0071-495 X

filología

Directora: Melchora Romanos

Secretaria de Redacción: Florencia Calvo

Asistente de Redacción: Patricio Fontana

Consejo Editorial

María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), María Silvia Delpy (Universidad de Buenos Aires), Marta Ana Diz (The City University of New York), Guillermo Guitarte † (Boston College), Tulio Halperín Donghi (University of California, Berkeley), Rafael Lapesa † (Real Academia Española), Isaías Lerner (The City University of New York), Josefina Ludmer (Yale University), Walter Mignolo (Duke University), Sylvia Molloy (New York University), María del Carmen Porrúa (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz (The City University of New York), José Luis Rivarola (Università di Pisa), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (The City University of New York), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).

Comité de Redacción

María Alejandra Alí, María Cristina Balestrini, Paola Cortés Rocca, Laura Ferrari, Ana M. Pacagnini, Marcelo Topuzian, Juan Diego Vila.

Filología es una revista especializada que da cabida en sus páginas a todo lo que pueda suponer un aporte al mejor conocimiento de la lengua y la cultura hispánicas, en su aspecto peninsular y americano. De esta forma se publican trabajos de temas lingüísticos y literarios sin abandonar la perspectiva histórica ni los estudios dialectológicos o la crítica textual. Esta pluralidad de temas y enfoques supone una concepción del lenguaje y de la literatura como fenómenos dinámicos que interactúan con su contexto y una idea de que toda producción textual está esencialmente relacionada con otras formaciones ideológicas. Las colaboraciones se agrupan en las secciones acostumbradas de artículos, notas y reseñas.

ISSN 00071-495X

Filología es indizada por: MLA International Bibliography - Latindex Catálogo (Nivel 1) - DIALNET - Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA) - Índice de Publicaciones Periódicas de la Facultad de Filosofía y Letras.

filología

AÑOS XXXVI-XXXVII

2004-2005

Literaturas Transversales

Cervantismo



*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS
"DR. AMADO ALONSO"*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AUTORIDADES

Decano

Hugo Trincherro

Vicedecana

Ana María Zubieta

Secretaria Académica

Leonor Acuña

Secretaria de Supervisión Administrativa

Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Silvana Campanini

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretario de Investigación y Posgrado

Claudio Guevara

Subsecretaria de Bibliotecas

Bibl. María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones
Ruben Calmels

Prosecretario de Publicaciones
Jorge Winter

Coordinadora Editorial
Julia Zullo

Consejo Editor
Amanda Toubes
Susana Cella
Myriam Feldfeber
Silvia Delfino
Diego Villarroel
Germán Delgado
Marta Gamarra de Bóbbola

Dirección de Imprenta
Rosa Gómez

Diagramación y composición
Graciela Palmas

SERIE: REVISTAS ESPECIALIZADAS

PRESENTACIÓN

El presente volumen de *Filología*, XXXVI-XXXVII (2004-2005), se trata, como en el caso de los anteriores, de un volumen doble que responde al interés de lograr la regularidad de la revista, interrumpida hacia 2000 por motivos institucionales y económicos. Es por ello que en él confluyen dos líneas temáticas claramente diferenciadas.

La primera parte de la publicación está integrada por ocho artículos cuya diversidad evidente esconde un denominador común: el de ser todos ellos el resultado de investigaciones sobre literaturas no hispánicas realizadas por investigadores y docentes que participan de cátedras y proyectos relacionados con las literaturas transversales con sede en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso". Podrá comprobarse así la existencia de trabajos sobre Literatura Europea Medieval (Lidia Amor, Susana Artal, Ana Basarte), Literatura del Siglo XIX (Emilio Bermi, Valeria Castello-Joubert, Jerónimo Ledesma) y Literatura del Siglo XX (Diego Bentivegna, Juan José Mendoza).

De este modo se ha optado por incluir la labor de un área temática que hace ya varios años forma parte de las investigaciones del Instituto y que hasta ahora no había tenido mayor cabida en las páginas de la revista.

En el año 2005 se cumplieron los cuatrocientos años de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Nuestro Instituto se sumó doblemente a este aniversario. Por un lado, organizando junto con la Asociación de Cervantistas el Congreso Internacional "El *Quijote* en Buenos Aires" cuyos resultados se hallan publicados en las Actas correspondientes aparecidas en 2006. Por otro, dedicando una sección de este volumen a distintos análisis sobre manifestaciones locales de los estudios sobre Miguel de Cervantes, ya sea de nuestra Facultad (Graciela Bazet Broiman sobre Ricardo Rojas), de nuestro Instituto (Alicia Parodi sobre Joaquín Casaldueiro) o de modos de circulación de la obra cervantina entre un público ampliado (Juan Diego Vila sobre ediciones críticas de las *Novelas Ejemplares* destinadas a la escuela media durante el siglo XX).

Pese al mayor esfuerzo de lectura que demanda una heterogeneidad temática como la que presentan las páginas siguientes hemos preferido, antes que eludir el amplio espectro de los intereses de investigación del Instituto, presentarlo siquiera parcialmente, dado que una de las funciones primordiales de la

revista es dar cuenta de las actividades que aquí se realizan. En sintonía con esta línea editorial el volumen XXXVIII (2006) se constituirá con colaboraciones provenientes de las áreas de Gramática y de Lingüística.

MELCHORA ROMANOS

LITERATURAS TRANSVERSALES

LA CREACIÓN POÉTICA Y SU RECEPCIÓN: EL *LAI* DE *CHIEVREFUEIL*

LIDIA AMOR
Universidad de Buenos Aires
lidiaamor@fibertel.com.ar

RESUMEN

En este artículo, se intenta demostrar la relación existente entre los relatos que integran la colección de *Lais* de María de Francia y sus instancias extradiegéticas. En efecto, en el *Prólogo General* y en los exordios y epílogos de los *lais* la autora pone de manifiesto un proyecto de escritura y proporciona los elementos necesarios para descubrir, gracias a la noción del conocimiento que debe transmitirse de generación en generación, la idea de comunidad textual. Esta misma idea de comunidad textual, espacio textual donde emisores y receptores se reúnen, es perceptible en el *lai* de *Chievrefueil* y constituye uno de los rasgos esenciales de su narración.

Palabras clave: Materia tristaniana - María de Francia - Comunidades textuales.

ABSTRACT

This article aims at demonstrate the relationship between the *lais* of Marie de France and the extradiegetic components. In the *General Prologue* and the exordium and epilogue of the *lais* the author provides the necessary elements to

Filologia XXXVI-XXXVII (2004-2005) pp. 9-22

©Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

ISSN 0071-495 X

discover, thanks to the notion of knowledge to be transmitted from generation to generation, a "textual community", where senders and receivers gather around a story that gives them social cohesion. This same idea of community is perceptible in the *lai* of *Chievrefueil* and constitutes one of the core features of its narration.

Key words: Tristan legend - Marie de France - Textual communities.

1. INTRODUCCIÓN

La crítica dedicada a los *lais* de María de Francia no ha interrogado los relatos incluidos en la colección a partir de los conceptos que la autora refiere en el *Prólogo General*, en particular el de la transmisión del conocimiento de generación en generación, ni ha evaluado las huellas discursivas que la divulgación de las aventuras instaure en sus narraciones. En efecto, la abundante bibliografía¹ existente pone de manifiesto dos tendencias en las investigaciones: por un lado, se ha examinado minuciosamente el sentido programático inscripto en el *Prólogo General* y, por el otro, se han evaluado los aportes del *lai* a la manifestación del amor medieval, sus vínculos con la lírica provenzal y con el *roman* y los significados que lo maravilloso adquiere en sus narraciones (Dufournet, 1995).

Desde esta perspectiva, nuestra intención es conjugar y confrontar el espacio prologar con un *lai* específico: *Chievrefueil*, pues su composición reflejaría la idea que María de Francia anuncia tanto en el *Prólogo General* como en los exordios y epílogos de los otros relatos que integran la colección: la necesidad de preservar una aventura excepcional de antaño en la memoria de su auditorio. Esta obligación descubre la existencia de una comunidad de autores y receptores reunidos en torno a una historia particular; conforman una microsociedad, es decir, una comunidad textual (Maddox, 1986 y Stock, 1986) cuya cohesión depende de los textos, previos y contemporáneos, circunstancia que está en la base de la reelaboración de antiguos relatos. En el caso que nos ocupa, esta sociedad textual se reúne en torno a la leyenda de Tristán e Iseo.

El desarrollo de esta idea nos exige analizar, en primer lugar, el *Prólogo General*, luego los exordios y epílogos y, finalmente, el juego de emisores y receptores que se explicitan en *Chievrefueil*, ya que constatamos que las ideas enunciadas en esos espacios extradiagéticos se manifiestan también en la narración de dicho *lai*.

¹ Referimos algunos de los trabajos más representativos pues la lista bibliográfica es muy extensa: Payen (1975), Krömer (1979), Rychner (1983), entre otros.

2. LAS INSTANCIAS EXTREDEIÉTICAS: LAS SUPERVIVENCIAS DEL PASADO.

2.1. EL *PRÓLOGO GENERAL*: LAS TRADICIONES CLÁSICA Y BRETONA.

Ki Deus ad duné esciēnce
e de parler bone eloquence
ne s'en deit taisir ne celer,
ainz se deit voluntiers mustrer.
Quant uns granz biens est mult oïz,
dunc a primes est il fluriz,
e quant loëz est de plusurs,
dunc ad expandues ses flurs.
Custume fu as anciēns,
Ceo testimoine Preciēns,
es livres ke jades feseient,
assez oscurement diseient,
pur ceus ki a venir esteient
e ki aprendre les deveient,
k'i peüssent gloser la leerte
e de lur sen le surplus mettre.
Li philosophe le saveient,
Par eus meïesmes entendeient,
cum plus trespasereit li tens,
plus serreient sutil de sens
e plus se savreient garder
de ceo k'i ert a trespasser.
Ki de vice se voelt defendre
estudïer deit e entendre
a grevose ovre comencier:
par ceo s'en puet plus esloignier
e de grant dolur delivrer.
Pur ceo començai a penser
d'aukune bone estoire faire
e de latin en romaunz traire:
mais ne me fust guaires de pris:
itant s'en sunt altre entremis!
Des lais pensai, k'oiz aveie.
Ne dutai pas, bien le saveie,
Ke pur remembrance les firent
Des aventures k'il oïrent
cil ki primes les comencierent
e ki avant les enveierent.

Plusurs en ai oï conter,
Nes voil laissier ne oblier.
Rimé en ai e fait ditié,
Soventes fiez en ai veillié!
En l'honor de vus, nobles reis,
ki tan estes tute joie s'encline
e en ki quoyer tuz biens racine,
m'entremis des lais assembler,
par rime faire e raconter.
En mun quoyer pensoe e diseie,
sire, kes vos presentereie.
Si vos les plaist a receveir,
mult me ferez grant joie aveir,
a tuz jurz mais en serrai liee.
Ne me tenez a surquidiee
Si vos os faire icest present.
Ore oëz le comencement!²

El *Prólogo General* representa el ámbito en el que María de Francia se posiciona como poeta y donde plantea su relación con la tradición, por un lado, y con la textualidad circundante –pretérita y contemporánea– por el otro. Las

² Seguimos la traducción de Ana Holzbacher (1992) para esta cita y las sucesivas –salvo indicación contraria–: "Quien ha recibido de Dios el don de la sabiduría y de la elocuencia, no debe ocultarse de ellos ni permanecer en silencio, antes bien manifestarse de buen grado. Cuando un gran bien es muy oído es como si floreciese por primera vez, y cuando muchos lo alaban derrama todas sus flores.

Era costumbre de los antiguos, según testimonio de Prisciano, que en los libros que antaño escribían se expresasen con bastante oscuridad, a fin de que los que vendrían después, y tendrían que comprenderlos, pudiesen glosar lo que estaba escrito, y completar con su inteligencia lo que faltase. Los filósofos sabían, y entendían por sí mismos que cuanto más pasase el tiempo más sutil sería su significado, y mejor podrían preservarse del que quedaba por pasar.

Quien quiere ponerse a salvo de todo vicio, debe estudiar, aplicarse y emprender una pesada tarea, con esto podrá alejarse del mal y librarse de una gran desdicha.

Por este motivo me puse a considerar que podría tratar de alguna bella historia y traducirla del latín al romance, pero no me hubiera valido gran renombre. ¡Son tantos los que se han ocupado de esto! Entonces pensé en los lais que había oído, y no dudé, bien lo sabía, que los primeros que los compusieron y difundieron los hicieron para recordar las aventuras que habían oído contar. Muchos son los que conozco y no quiero dejarlos caer en olvido. Los he puesto en verso y los he escrito, y a menudo he estado en vela por ellos.

En honor de Vos, noble Rey, que sois tan valiente y cortés, ante quien se inclina toda la alegría y en cuyo corazón arraiga todo bien, me puse a recoger lais para narrarlos y ponerlos en verso. Pensaba y decía para mis adentros, Señor, que os los ofrecería a Vos. Si os place aceptarlos, me colmaréis de alegría, y siempre más estaré gozosa por ello. No me tengáis por osada si me atrevo a haceros este presente. Ahora escuchad el comienzo."

opiniones de la crítica difieren en cuanto a la interpretación de los versos que lo constituyen, si bien coinciden respecto de su división en cinco secciones y en los tópicos que allí aparecen.

En líneas generales, los especialistas (Spitzer, 1943; Frank, 1948; Fitz, 1975; Hunt, 1990) consideran que la primera sección (vv. 1-8) contiene los temas de la sabiduría guardada que es imprescindible revelar y la necesidad de compartir y de difundir el conocimiento. Estos tópicos se adecuan a la concepción del saber imperante en la Edad Media: la erudición resulta un tesoro oculto que merece ser exhumado para luego ser transferido a los hombres. La segunda parte (vv. 9-22) puede subdividirse en dos: la primera (vv. 9-16) donde, de acuerdo con el testimonio de Prisciano, la autora describe cuál es la actitud y la intención de los antiguos (los autores clásicos) frente a sus obras y resalta la tarea de las futuras generaciones: descubrir y enriquecer el texto heredado (la *lettre*) con los conocimientos que estas poseen. La segunda parte (vv. 17-22) despierta algunos interrogantes filológicos puesto que sus versos anuncian que, con el paso del tiempo, el *sens* será más sutil. Como se sabe, el vocablo *sens* puede referirse a "significado" según su etimología latina o a "inteligencia" según la germana. Optando por el primer sentido, la pregunta siguiente gira en torno a quién posee el *sens* ¿los libros o las generaciones futuras? Holzbacher (1992) elige la primera opción³ mientras que Hunt (1990), por ejemplo, lo remite a los letrados. Asimismo queda pendiente la pregunta de quiénes son los depositarios de ese saber, ¿los libros o las generaciones? Cualquier elección que se realice brinda la posibilidad de mantener cierta correspondencia con la otra y ambas nos remiten a la noción de sabiduría discutida precedentemente. Finalmente, la tercera sección (vv. 23-27) desarrolla el tema de la virtud del estudio, la cuarta (vv. 28-42) la preferencia de la materia bretona ante los textos en latín y finalmente la quinta sección (vv. 43-56) la dedicatoria al señor.

En definitiva, el *Prólogo General* muestra la adhesión de María de Francia a las concepciones respecto del saber que circulaban en la Edad Media: la oscuridad de las escrituras, la obligación de encontrar el sentido velado de los textos mediante el estudio laborioso y la importancia de su proliferación. Ahora bien, la autora recrea la noción de sabiduría y, en lugar de privilegiar la materia clásica como ámbito en que aquella se desarrolla, elige el sustrato folklórico: menciona a los bardos como depositarios de una cultura que merece difundirse.

³ Ana Holzbacher (1992: 363) señala: "Hay que reconocer que esta modificación da un significado perfectamente lógico a un párrafo que no lo tenía: con el paso del tiempo, estos libros difíciles, que requerían glosas, serían objeto de estudio, y con ello se enriquecerían, afinarían cada vez más su significado, a la vez verían garantizada su supervivencia a través de los tiempos. Las nociones de continuidad y progreso, que ya habíamos visto aflorar en los vv. 6-8 se hacen aquí del todo evidentes."

En consecuencia, los poetas bretones adquirirán una importancia semejante a la de los filósofos latinos⁴ y, al mismo tiempo, María formaría parte de esas futuras generaciones que interpretan el sentido oculto en los textos del pasado⁵. Siguiendo el paralelismo, su tarea será iluminar con su erudición la verdad conservada en las aventuras que los bretones cantaron, es decir, su *reisun*.

En síntesis, María de Francia expresa su capacidad de recuperar la antigua tradición bretona pues reconoce en ella una riqueza que merece difundirse mediante sus propias narraciones ante un auditorio. Se ubica así en el punto de intersección en el que pasado y presente se reúnen.

2.2. LOS PRÓLOGOS Y EPÍLOGOS DE LOS LAIS DE MARÍA DE FRANCIA

Por su parte, los prólogos y epílogos de los *lais* convalidan la elección de la materia bretona, como anunciara al final de su *Prólogo General*. En efecto, en estas instancias extradiagéticas se introducen y concluyen breves relatos que narran hechos excepcionales—las aventuras—cuya singularidad debe recordarse gracias a su transmisión, asegurando, de este modo, su supervivencia. Esta intencionalidad se manifiesta a través de la confluencia de una serie de sucesos que pueden dividirse en seis estadios: se produce una aventura que posee su propia verdad, los bretones la escucharon y compusieron un *lai* (lírico) destinado al canto a fin de recordarla (y conmemorarla), María oye la melodía y el reflejo de la aventura que perdura en el canto y finalmente compone un cuento donde se narra la aventura del *lai* bretón y su *reisun*. (Zumthor, 1987).

De este modo, se constata que tanto el *Prólogo General* como las instancias extradiagéticas de los *lais* exhiben un proceso de recepción y producción: la materia no proviene de la creación individual del compositor sino que le es legada por los antiguos y el autor, la (re)compone para difundirla ante un nuevo auditorio. Desde nuestra óptica moderna y crítica, se trata del espacio en el que puede imprimirse la clásica definición de H.R. Jauss (1986) relativa a los géneros medievales: "toda obra [...] supone un horizonte de expectativas que orienta la comprensión del público y le permite una recepción apreciativa". Ahora bien, notamos que durante el acto de narrar se instaura un grupo "textual"—cohesionado en y por la narración—que incluye al autor, al público y el relato. En otras palabras, el proyecto inscripto en el *Prólogo General* se transformaría en uno de los elementos del relato, idea que trataremos de comprobar a partir del análisis del *lai* de *Chievrefueil*.

⁴ Respecto a la interpretación de *li philosophe* del prólogo general, puede consultarse Leo Spitzer (1943).

⁵ Este comentario se sustenta, también, con los versos que siguen, donde María señala la importancia y virtud del trabajo sobre los libros.

Gracias a las expresiones que la autora inserta en los exordios y los epílogos de los *lais*, presenta, por un lado, un sustrato para sus textos, una serie sucesiva de relatos que comparten una materia específica, la bretona, y, por el otro, decodifica las condiciones de recepción al nombrar los primeros elaboradores y re-elaboradores de la materia, las formas de producción y la intención de su transmisión. En estas dos instancias extradiegéticas, María insiste sobre dos ejes fundamentales: 1) la relevancia de los mecanismos de (re)creación y 2) la trascendencia de la memoria, concepto sobresaliente en la cultura medieval. Del primer eje, la modificación ocupa un lugar preeminente ya que asegura la supervivencia del género y posibilita la participación de los autores y de las autoras en la cadena del conocimiento. Esta conclusión se halla ratificada por el hecho de que el término que evoca el género *lai*⁶ describe, en realidad, una laguna ya que no perduran ejemplos de la forma oral primitiva. (Brown, 1989).

María apela a una materia previa si bien se esfuerza por distanciarse de ella, circunstancia que, en su caso, se vincula con la necesidad de tratar brevemente la narración. Por otra parte, expone, al igual que Chrétien de Troyes en *Erec et Enide*⁷, la herencia que recoge y su determinación de mejorarla. Se ubica, entonces, como receptora de una materia anterior que prefiere a la latina y se convierte en este acto en una autora real, reformando y re-escribiendo el orden del cual participa en tanto lectora/auditora dinámica. De esta forma, su papel de receptora/emisora deviene el *locus* de una metamorfosis material que se inscribe en el tejido de esa textualidad. Fiel a su época, María de Francia logra que la dimensión textual participe de la evolución sucesiva de la obra literaria, de su *mouvance* (Maddox, 1986).

En resumen, tanto el *Prólogo General* como los exordios y epílogos de los *lais* echan luz sobre el supuesto origen de sus narraciones, teñidos de maravillas⁸ y cuya organización responde, necesariamente, a la constitución intrínseca de la materia. Se explicitan los senderos que las aventuras –herencia de los antepasados– han recorrido y se confirma la veneración por la *auctoritas*, ampliando sus márgenes al incluir bardos bretones. La noción de originalidad, que no se relaciona con la invención sino con el tratamiento poético de lo que se vuelve a narrar, es correlato de esta idea de traslación y de autoridad.

⁶ Recordemos que María define sus narraciones como cuentos y señala que el *lai* remite al canto bretón.

⁷ "Por ce dit Chrestiens de Troies / Que raisons est que totes voies/ Doit chascuns penser et entendre / Et trait [d'] un conte d'aventure / Une mout bele conjointure / Par qu'em puet prover et savoir / Que cil ne fair mie savoir / Qui sa science n'abandone / Tant con Dex la grace l'en done. / D'Erec, le fil Lac, est li contes, / Que devant rois et devant contes / Depecier et corompre suelent / Cil qui de conter vivre vuelent." (vv. 9-22).

⁸ Al respecto, en su estudio sobre las formas narrativas breves medievales, Krömer indica que la autora "bretoniza" los textos, brindándoles la tradición bretona, y a veces, artúrica, como telón de fondo.

Estas precisiones permiten suponer que aquí se pone de relieve una comunidad textual: grupo de productores y receptores reunidos en torno a un texto que los identifique como tal (Stock, 1986). María demuestra que sus composiciones pueden asumir dicha funcionalidad, es decir que explicitan la existencia de un conjunto de hombres congregados alrededor de un texto, pues actualiza, constantemente, la encadenación de sucesos que colaboraron con su propia textualidad. Sus *lais* son el punto de intersección del pasado y del presente y su misión, como autora, es constituirse en un receptor/autor que recoge, re-elabora y entrega en su obra ese sentimiento de pertenencia histórica y social. Su misión es eco de lo que Arón Guriévich (1990) explica respecto de los hombres y mujeres medievales: "el recuerdo del pasado equivalía casi al renacimiento de éste, ya que pasado y presente no estaban sometidos a una sucesión rigurosa e irreversible, sino que se hallaban situados a la par. La memoria era uno de los fundamentales elementos constitutivos de los colectivos sociales". Los *lais* de María de Francia representan el núcleo que reúne la sociedad a la cual se dirige.

Esta comunidad exterior que congrega a los compositores y al auditorio alrededor de un texto –mientras enlaza el pasado con el presente– es posible de percibir gracias a su representación dentro del relato, hecho visible a través de las huellas discursivas inscriptas en la obra. En efecto, la microsociedad que se observa en el interior de los exordios y epílogos y en el *Prólogo General* se representa en el acto de recoger, elaborar y difundir la materia bretona antigua; allí convergen dos recepciones, una actualizada por la escritura y la otra virtualizada por los elementos del discurso. (Maddox, 1986)

Si María de Francia establece en prólogos y epílogos los parámetros para relevar indicios de la existencia de una sociedad alrededor de un texto, ¿son dichos parámetros perceptibles en la narración de la aventura? ¿Es factible reconstruir, gracias a las marcas textuales perpetuadas en, por ejemplo, *Chievrefueil*, el funcionamiento textual como cohesión de un grupo? La leyenda de Tristán e Iseo brinda, en principio, elementos suficientes para creerlo dada la constitución misma de la materia. La leyenda se construyó sobre episodios probablemente independientes y muy antiguos que fueron progresivamente adaptados a la sensibilidad del público (Philippe, 1989). Puede rastrearse hoy en los fragmentos conservados del siglo XII (*Tristan* de Bérout, de Thomas) del siglo XIII (*Tristan* de Gottfried de Strasbourg) y en las *Folie Tristan*, de Oxford y Berne, entre otros. Su origen dio lugar a muchas hipótesis y teorías contradictorias por lo que es preferible retener únicamente la noción de una herencia mitológica común indoeuropea. No obstante, el testimonio de los autores que la trataron permite concordar en un punto capital más restrictivo y que alude a la existencia de una tradición oral particularmente viva en Cornualles.

3. LA AVENTURA DE LA MADRESELVA Y LA FUNDACIÓN DE UNA COMUNIDAD TEXTUAL

La historia de Tristán e Iseo circuló por los ambientes cortesanos y populares, fue objeto de refundiciones y prosificaciones. Su difusión transitó diferentes espacios orales y escritos simultáneos y/o sucesivos y los fragmentos conservados desde el siglo XII testimonian el inmenso interés por la leyenda. Hecho poco extraño ya que, ocho siglos más tarde, esta historia de pasión y muerte continúa fascinando la imaginación del lector. El profundo interés que comparte el auditorio por la materia es, posiblemente, argumento suficiente para que María de Francia incluya en su obra una narración de corte tristaniano.

La autora reduce el *lai* de *Chievrefueil* a una corta aventura cuya fuerza poética se concentra en un símbolo—la unión del avellano y la madreSelva—, el cual, a su vez, reúne los componentes más sobresalientes de este trágico amor. El símil de la madreSelva logra referir toda la leyenda y el narrador sabe que su auditorio podrá interpretar y reponer la correspondencia entre el símbolo y el trágico amor en cada detalle del relato, pues se recurre también a otras instancias de la leyenda compartidas por el narrador y su público.

La aventura comienza con Tristán exiliado por su tío, el rey Marc, luego de ser descubierta su relación con Iseo. Melancólico y casi enloquecido por la separación, decide quebrar la prohibición y retornar a Tintagel. Escondido en el bosque, se entera que, durante las festividades de Pentecostés, el cortejo real pasará por allí. Dichoso por la noticia, el caballero decide cortar una rama de un avellano y escribir un mensaje para que, cuando el séquito real transite el bosque, su amada vea la señal e interprete el significado. Iseo reconoce la señal de su amado, se aparta de la comitiva junto con su aya y se reúne con Tristán. La alegría los embarga y la reina aprovecha la ocasión para exponer un plan que permita al caballero ingresar nuevamente en la corte de su tío. Los amantes se separan luego de este intercambio y Tristán compone un *lai*, a pedido de la reina, para rememorar el encuentro.

El cuento es muy breve, el más reducido de toda la colección (ocupa un total de 118 versos) y es un claro ejemplo del proceso de transmisión textual que describimos respecto del *Prólogo General*, los exordios y epílogos. El narrador indica, apenas se inicia la historia que "Plusur le m'unt cunté e dit/ e jeo l'ai trové en escrit de Tristam e de la reïne,/ de lur amur ki tant fu fine," (vv. 5-8) ("Varios son los que me han contado y referido y yo lo he encontrado por escrito. Trata de Tristán y la Reina y de su amor tan perfecto)". Se explicitan aquí dos tipos de emisiones, una oral y otra escrita, donde María ocupa el lugar del receptor y donde el emisor se desdibuja por una doble anonimidad, una, marcada por la pluralidad (*plusur*), la otra, generada por el hecho de que María valoriza su actividad al reivindicar su búsqueda de la fuente. Multiplicidad y anonimato del emisor frente a un único receptor, quien, a su vez, abandonará el papel de destinatario para asumir el rol de emisor de esta cadena comunicativa. Establecida la red de transferencia, se anuncia el protagonista de la aventura, Tristán, cuyo nombre

recuerda inmediatamente el tema amoroso. Simplificando al extremo, podemos observar que los elementos necesarios para una transmisión efectiva están ya presentes.

El epílogo reitera las instancias de comunicación mediante el ingreso de un nuevo emisor: "pur les paroles remembrer,/ Tristam ki bien saveit harper, en aveit fet un nuvel lai" (vv. 111-113) ("para recordar las palabras, Tristán, que sabía muy bien tocar el arpa, compuso un nuevo lai"). Esta última parte preside cronológicamente al grupo conformado en la introducción (vv. 5-8) ya que señala cuál fue el primer autor, cuya importancia es indiscutida por ser el actor de la aventura. De esta manera, el narrador legitima su poema, le otorga la autoridad de la verdad al unir su composición con el lai compuesto por el héroe. Comienzo y fin de *Chievrefueil* delimitan la acción dentro de un grupo de productores y receptores, y encierran la historia dentro de una comunidad que comparte un saber específico. Es posible, entonces, representarnos el auditorio ávido por conocer otra aventura de Tristán e Iseo, una, en particular, que emana directamente de los labios del protagonista y de los deseos de la reina.

La estructura de la aventura sigue los lineamientos generales de la composición del lai narrativo: contextualización e introducción de los personajes y la intriga de la acción, describiendo en este caso y concisamente el triángulo amoroso y el exilio del héroe. Breves detalles psicológicos caracterizan a Tristán sumergido en la locura por la separación de su amada y lo muestra ansioso de encontrar situaciones que lo acerquen a la reina. Poco frecuente en otros lais, aunque por cierto no ausente, la voz del narrador enuncia sus juicios de valor y opiniones respecto del accionar del protagonista: "-Ne vus en merveilliez niënt:/ kar cil ki eime leialment/ mult est dolenz e trespensez,/ quant il nen a ses volentez." (vv. 21-24) ("No os maravilléis en modo alguno, pues el que ama lealmente se siente muy triste y afligido cuando no tiene a su amor según su deseo"). A diferencia de otros tipos textuales –el *roman*, por ejemplo–, esta voz no se inmiscuye para orientar la comprensión de la acción sino para rescatar leyes generales y aplicables a todo enamorado cortés, confirmando principios del código amoroso que describen tanto la situación de Tristán como la de todo amante.

Seguidamente se ingresa en el núcleo de la aventura, deteniéndose en los móviles que permiten el encuentro. El aspecto esencial de la acción se focaliza en las instancias previas a la reunión, en la estrategia ideada por Tristán empleando dos temas frecuentes de la leyenda: el secreto y la interpretación de señales. El narrador explota estos dos motivos describiendo meticulosamente cómo Tristán cortó por la mitad una rama de avellano, la talló a escuadra y preparó un bastón donde inscribir su nombre: "De sun cutel escrit sun nun." (v. 54) ("Con su cuchillo escribió su nombre")⁹. Mediante el discurso indirecto, el narrador refiere los

⁹ Traducimos el verso de acuerdo con los conceptos vertidos por Jean Rychner (1983: 277).

pensamientos del personaje: si la reina pasa por allí, se dará cuenta que la señal pertenece a su amante y actuará en consecuencia. Luego indica: "Ceo fu la summe de l'escrit/ qu'il li aveit mandé et dit." (vv. 61-62) ("He aquí el sentido del mensaje que le enviaba"). Esta sentencia termina con el discurso referido a la aventura para detenerse luego en la interpretación del mensaje. Contará que Tristán estuvo largo tiempo en el bosque esperando la oportunidad para ver a la reina y comparará sus destinos con el de la madre selva que se enlaza con el avellano. La comparación finaliza diciendo que, si alguien los separa, avellano y madre selva perecen. El dístico final introduce el discurso directo y sentencia "Bele amie, si est de nus:/ Ne vus senz mei ne jeo sens vu!" (vv. 77-78) ("Dulce amiga, así es de nosotros, ni tú sin mí, ni yo sin tí").

"Ceo fu la summe de l'escrit" detiene el fluir de la acción y exhibe la simbología oculta de los objetos utilizados en la narración. La elección del avellano para tallar el nombre resulta emblemática ya que el árbol sintetiza lo que el narrador explicitará posteriormente al revelar la relación del avellano y la madre selva. El último dístico termina de aclarar los significados al volver a la imagen de entrelazamiento, esta vez en referencia directa a los amantes.

El pasaje abierto por "Ceo fu la summe de l'escrit" (vv. 61-76) originó dos interrogantes que la crítica se ha esforzado en esclarecer: cómo descubrió Iseo el mensaje y en qué consistía. Las respuestas posibles fueron varias: 1. Tristán habría enviado previamente un mensaje y habría grabado únicamente su nombre en la rama del avellano; 2. El mensaje estaría grabado en escritura ogámica irlandesa; 3. Tristán grabó solo su nombre y el amor hizo posible milagrosamente el encuentro; 4. Tristán escribió su nombre, una breve indicación aclaratoria y el dístico; y 5. Tristán no escribió en la rama su nombre sino un mensaje. Se observa que estas opciones dependen, en realidad, del significado que se le dé al vocablo *nun* de "De sun cutel escrit sun nun" (v. 54). Mientras que Rychner (1983, 277) lo traduce como "nombre", con lo cual Tristán escribe solo su apelativo en la rama, Holzbacher (1992, 412) le da el significado de "mensaje", el cual incluye el dístico final. Todas las conclusiones son factibles y los argumentos a favor pueden resultar contundentes.

Apartándonos de los cuestionamientos filológicos que el pasaje suscita (Busby, 1995; Frank, 1948), otro problema complica el análisis. La voz narradora es unívoca hasta "ceo fu la summe de l'escrit" e incumbe la historia que María recibe. Los versos 61-76, en estilo indirecto libre, representarían aquello que María define como *reisun*, la verdad de esa historia, que atañe la glosa del mensaje en el avellano y cuyo intérprete podría ser la misma María de Francia. Sin embargo, si retomamos el acto comunicativo descrito anteriormente en relación con el epílogo, podemos inferir, tal como hace Holzbacher, que es Tristán quien interpreta la señal puesto que la rama contendría en cada cara un hemistiquio del dístico final (Holzbacher, 1992, 412). La pregunta, entonces, se concentraría alrededor de quién glosa el mensaje, a quién pertenece el discurso

de los versos 61 a 76, en los que se explica extensamente la relación del avellano y la madreSelva.

La primera hipótesis parece más concluyente si entendemos el *lai* de la siguiente forma: Tristán circunscribe las acciones principales del encuentro a los actos de cortar la rama y tallar en ella su nombre, reduciendo el mensaje a la escritura de su patronímico. Estos dos movimientos, cortar y escribir, son suficientes para traer a la memoria del oyente los avatares de la pasión tristaniana, sin tener necesidad de detenerse en explicar su significado. María de Francia, lectora/oyente perteneciente a la generación posterior que recibe el legado, es consciente de la extrema condensación del mensaje, estima necesario extraer el sentido escondido e interpolar su explicación. Su labor de intérprete depende directamente de las acciones de Tristán, a las que suma otros conocimientos relativos a las costumbres de los habitantes primitivos del espacio europeo. Desde esta perspectiva, Paul Durand-Monti (1960/61) expresa que existía una costumbre normanda susceptible de aclarar este pasaje y, sobre todo, la asociación avellano-madreSelva: los campesinos del país de Auge hacían bastones con ramas de avellano alrededor de las cuales la madreSelva se enlaza. Al lignificarse, la madreSelva se incrusta en la rama del avellano y ambas quedan íntimamente unidas.

Estas observaciones se complementan con el recurso que María de Francia privilegia: la *brevitas*. La brevedad puede seguirse a lo largo del *lai*: mínimas descripciones de los personajes y escaso desarrollo de la acción. Sin embargo, cumple un papel más importante porque conecta el significado del símbolo con el dístico "Bele amie, si est de nus:/ Ne vus senz mei ne jeo sens vu!" (vv. 77-78). En estos versos se repone la voz de Tristán, como si el narrador estuviera explícitamente citando lo dicho por el personaje. Siguiendo esta idea, se recuperaría no solo la voz sino que se restituiría, tomando solo un dístico, el *lai* lírico compuesto por el personaje, al pasar del discurso indirecto que (re)crea la aventura al discurso directo que retoma el texto de Tristán. De esta manera el narrador hace corresponder su exégesis de la madreSelva con el dístico perteneciente a Tristán, logrando legitimar su relato bajo la autoridad del héroe. El símil, como anticipamos, apela al empleo de símbolos ya instaurados en el imaginario, cuyo significado es fácilmente transferible al amor de Tristán e Iseo. Toda la carga semántica expresada en él se refuerza y concluye con la exclamación del final, unidad que completa su significado gracias a la imagen previa.

Este es un ejemplo, entre otros, del empleo de la brevedad al servicio de la composición. Sin embargo, su relevancia no se limita a la composición del texto sino que permite conectar el *lai* narrativo con el proyecto literario y cultural que María anuncia reiteradamente y que se relaciona con los movimientos intelectuales del siglo XII.

Gracias a la brevedad, se demuestra en *Chievrefueil* cómo antiguos y modernos deben comunicarse y cómo los segundos deben ir en busca de la sabiduría de los primeros para acrecentar sus conocimientos. María ratifica esta

constatación al retomar una leyenda en un relato propio, cuyo sentido es poco transparente, lo esclarece parcial y brevemente y compone un *lai* cuya complejidad necesitará la capacidad exegética de futuras generaciones. Estas deberán descubrir, a su vez, la oscuridad que la autora intencionalmente deja en herencia. María de Francia parece creer firmemente en el progreso del saber y no puede evitar ubicarse como eslabón necesario que el futuro deberá consultar, interpretar e iluminar. De esta forma, el *lai* trabaja en círculos excéntricos cuyos sentidos serán desentrañados a medida que los hombres posean mayor saber (incremento que depende necesariamente de la lectura del pasado) y esta sabiduría les permitirá volver a los textos para descubrir la verdad velada allí.

Esta insistencia en reponer sentidos manifiesta, asimismo, la idea de comunidad textual: María actualiza en *Chievrefueil* el instante en que un grupo de oyentes se reúne en torno a la narración de otra aventura tristaniana; sus palabras, sencillas y breves, apelan al conocimiento ya instaurado en su auditorio para organizar el devenir de la acción. Todo el grupo (agentes emisor y receptor), se cohesionan alrededor de un saber previo, el cual les permite avanzar hacia uno nuevo, ficcional, por cierto, lo cual habla de la importancia de la ficción en la conformación cultural. Al mismo tiempo la obra se lanza al futuro y trata de asir las generaciones venideras, aquellas que después leerán o escucharán el poema y deberán descubrir el *surplus de sens* –los sentidos suplementarios– latentes en la escritura.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BROWN, CATHERINE, 1989. "Glossing the origin: Lost wax poesis in the *Lais* of Marie de France", *Romance Philology*, XLIII, 197 - 208.
- CHRETIEN DE TROYES, 1992. *Erec et Enide*, Paris, Livre de Poche.
- BUSBY, KEITH, 1995. "*Ceo fu la summe de l'escrit* (*Chevrefoil*, lne 61), again", *Philological Quarterly*, 74.1, 1-15.
- DUFURNET, JEAN, 1995. *Amour et merveille: les lais de Marie de France*, Paris: Champion.
- FITZ, BREWSTER E., 1975. "The prologue to the *Lais* of Marie de France and the Parable of the Talents: Gloss and Monetary Metaphor", *Modern Language Notes*, 90, 558-564.
- FRANK, GRACE, 1948. "Marie de France and the Tristram legend", *PMLA*, 405-411.
- GURIEVICH, ARÓN, 1990. *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus, 313-345.
- HUNT, TONY, 1990. "Glossing Marie de France", *Romanische Forschungen*, 86. 3-4, 396-418.
- JAUSS H. R., 1986. "Littérature médiévale et théorie des genres", *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 37-76.

- KRÖMER, WOLFRAM, 1979. *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid: Gredos
- MADDOX, DONALD, 1986. "Vers un modèle de la communauté textuelle au Moyen Age: les rapports entre auteuret texte, entre texte et lecteur", *Actes du XVIII Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tome VI, 480-490.
- MARIE DE FRANCE, 1990. *Lais*, Paris, Le Livre de Poche.
- MARÍA DE FRANCIA, 1992. *Los lais*, Barcelona, Sirmio.
- PAYEN, JEAN, 1975. *Le lai narratif. Typologie des sources du Moyen Age Occidental*, Tournhout, Brepols.
- RYCHNER, JEAN, 1983. *Les Lais de Marie de France*, Paris, Librairie Honoré Champion.
- SPITZER, LEO, 1943. "The Prologue to the Lais of Marie de France and Medieval Poetics", *Modern Philology*, 41, 96-102.
- STOCK, BRIAN, 1986. "History, literature, and medieval textuality", *Yale French Studies*, 7-17.
- WALTER, PHILIPPE, 1989. "Préface", *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, Paris, Le Livre de Poche.

VALETE ET PLAUDITE. ALGUNAS OBSERVACIONES
SOBRE GARGANTUA, XVII-XX

SUSANA G. ARTAL
Universidad de Buenos Aires
sartal@filo.uba.ar

RESUMEN

Los capítulos XVII a XX de *Gargantua* desarrollan un episodio tomado, como muchos otros en la novela, de un librito popular: las *Grandes Cronicques*. Sin abandonar el registro cómico, Maître François irá inscribiendo, sobre la trama del episodio popular, aspectos centrales de sus preocupaciones de humanista. El examen de estos capítulos permite ilustrar hasta qué punto, en la concepción de Rabelais, la risa -lo propio del hombre, según las palabras de Aristóteles que cita en los versos dedicados a sus lectores en el comienzo del *Gargantua*- es un medio de contribuir no solo a la salud física del hombre, sino también a su salud social.

Palabras clave: Rabelais - *Gargantua* - Literatura - Renacimiento

ABSTRACT

Gargantua's chapters XVII-XX develop an episode inspired, as many others in the book, by the *Grandes Cronicques*. Amidst the plot of the popular episode, Maître François has inserted aspects central to him of his preoccupations as

Filologia XXXVI-XXXVII (2004-2005) pp. 23-32

©Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".
ISSN 0071-495 X

humanist. The examination of such chapters demonstrates that to Rabelais, laughter - "the thing own to Man", as quoted from Aristotle in the verses dedicated to the reader at the beginning of *Gargantua*- contributes not only to Man's physical but also to his social health.

Key words: Rabelais - *Gargantua* - Literature - Renaissance

Los capítulos XVII a XX de *Gargantua*¹ desarrollan un episodio tomado, como muchos otros en la novela, de un librito popular: las *Grandes et inestimables Croniques*². Llegado a París, el gigante se ha apoderado de las campanas de Notre Dame, para colocárselas a su enorme yegua. Ante tan colosal agravio, la Facultad de Teología decide enviar a Janotus de Bragmardo, "le plus vieux et suffisant" de sus miembros, para obtener la restitución de las campanas.

En un polémico y conocido artículo, Leo Spitzer sostuvo que la secuencia encerraba "une caricature volontaire et parodique de tout langage humain", a tal punto independiente de cualquier circunstancia histórica concreta que, afirma, "Ce Janotus de Bragmardo n'a plus d'attaches avec la réalité" (Spitzer, 1939: 145). Desde una posición diametralmente opuesta, Gérard Defaux (1971) creyó identificar en el episodio la alusión a un hecho preciso: el exilio, decretado por François I en mayo de 1533, de François Picquart, frère Geoffroy Jehan, frère Louis Lescudier y quien los habría instigado, Noël Béda, acusados de haber tratado de sublevar al pueblo de París en reacción por la prédica de Gérard Roussel. Mijail Bajtin (1970: 214-218), por su parte, centra su análisis de estos capítulos en la presencia de elementos carnavalescos y concluye que el enviado de la Sorbonne "C'est la vieille année, le vieil hiver, le vieux roi devenu bouffon. Et tous en choeur se moquent allègrement de lui, si bien qu'à la fin il se met à rire avec les autres" (Bajtin, 1970:218).

¹ La numeración de capítulos corresponde al texto de 1542, reproducido en la mayoría de las ediciones modernas de Rabelais y en todas sus traducciones al castellano. En la *editio princeps*, reproducida por Screech, se trata de los capítulos XVI-XIX.

² El título completo de esta obra es *Les grandes et inestimables Croniques : du grant et enorme geant Gargantua: Contenant sa genealogie, La grandeur et force de son corps. Aussi les merueilleux faictz darmes qu'il fist pour le Roy Artus, comme verrez cy apres. Imprimé nouvellement.* 1532. Se han conservado siete crónicas gargantuinas. Los títulos de las restantes, en forma abreviada, son: *La grande et merueilleuse vie du trespuissant & redouté Roy de Gargantua* (s.l.n.d.), *Le grant roy de Gargantua* (Lyon, s.d.), *Les chronicques du grant Roy Gargantua* (Lyon, 1533), *Le vroy Gargantua* (s.l.n.d.), *Les cronicques du roy Gargantua* (s.l.n.d.) y *Les cronicques admirables du puissant Roy Gargantua* (s.l.n.d.). Con respecto a las crónicas, pueden consultarse: Lewis (1985 y 1988), Françon (1947 y 1955). Existe una edición a cargo de C. Lauvergat, G. Demerson y M. Huchon.

Si bien es indudable que la obra de Rabelais, "conficte en mépris des choses fortuites", siempre implica una dimensión que trasciende los límites de sus circunstancias inmediatas, no es menos cierto que, como observa Demerson (1986: 138), el episodio del robo de las campanas se relaciona estrechamente con la situación generada por la resistencia de los sectores tradicionales de la Iglesia ante la política de apertura de François I y el obispo de París, Jean du Bellay, en 1533-1534, aunque la identificación de un hecho preciso al que estos capítulos aludirían que plantea Defaux parece forzada. Asimismo, la presencia de elementos de la cultura cómica tradicional en que centra su lectura Bajtin sin duda es muy importante en el pasaje pero no lo son menos las referencias a la que el teórico ruso denomina "cultura oficial", y la risa que el sorbonagro produce no solo trae consigo la alegría del carnaval sino también el regusto más amargo de la sátira. Las líneas que siguen tratan de sumar algunas observaciones a esta pluralidad de interpretaciones que reafirma, una vez más, que la riqueza del texto de Rabelais excede siempre los límites de una lectura.³

1. UNA EMBAJADA DE "SOFISTAS"⁴

Lejos de constituir un episodio aislado dentro del *Gargantua*, el del robo y restitución de las campanas de Notre Dame se integra en un conjunto mayor: la educación del gigante. Los capítulos que lo preceden (XIV y XV) han mostrado el fracaso de un programa educativo: el de los sofistas, cuyos resultados desastrosos son la causa de que Gargantua viaje a París para ser reeducado por un preceptor humanista, de acuerdo con el nuevo modelo educativo que se expondrá en los capítulos XXI a XXIV. Al insertar entre la presentación de ambos modelos pedagógicos el episodio de las campanas, Rabelais no solo revela su conciencia de buen narrador (graduando la inclusión de capítulos más expositivos o doctrinarios y capítulos más centrados en la acción) sino que, al mismo tiempo, mostrará "en acción", a través de la delirante embajada de los sorbonagros, los resultados del modelo educativo que se propone combatir.

La escena, y las características de la secuencia justifican el uso de un vocabulario dramático,⁵ comienza con la llegada de Maistre Janotus deus

³ Mis primeras observaciones sobre este tema fueron incluidas en AAVV, *La huella y el río. Homenaje a Corina Corchón* (Buenos Aires, CNBA, 2000) y parcialmente reproducidas en la revista on line *El hilo de Ariadna*, vol. XII (2005).

⁴ "Sofista" es la palabra con que Rabelais remplace, en la edición de 1542, el término "teólogo". como forma de atenuar las referencias directas a la Sorbonne.

⁵ Véanse las observaciones de Bowen (1998: 235-236): "Janotus's superb chunk of communicative incompetence reads like a composite dramatic monologue delivered by a number of quite different people: a bigoted theologian, a bumbling old fool, a would-be orator, and an effective actor" (236).

Bragmardo, "tondu à la césarine", precedido de tres "vedeaulx à rouge muzeau" y arrastrando consigo a cinco o seis "maistres inertes". Semejante cortejo preanuncia el tono general de un episodio que no solo se apoyará en la comicidad verbal sino que hará del lenguaje mismo el cuerpo de la sátira.

El nombre del ilustre teólogo no es más que una forma latinizada de "Janot du Braquemard", expresión que alude al libertinaje y la lujuria. De la palabra *braquemard* (espada corta), empleada a menudo en sentido obsceno, proviene el verbo *bragmarder* que significa entregarse a la lujuria. Los acompañantes de tan digno personaje, "bien crottez à profit de mesnaige",⁶ de "maitres ès arts", se han convertido en "maistres inertes", jugando con la similitud fonética entre *inertes* e *in artibus*, y de *bedeaux* han pasado a ser "vedeaulx".⁷ El juego entre *bedeaux/vedeaux* no solo se articula sobre la base de la asociación fonética entre las palabras *bedeaux* (bedeles) y *veaux* (becerros) sino que tiene otro referente: quienes atacan en la época a la Sorbonne suelen ubicarla en la "Place aux veaux".⁸ La lógica del juego de palabras que vincula a estos bedeles con veaux legitima que se les atribuya poseer "rouge muzeau",⁹ lo que permite también aludir a la excesiva afición por la bebida que se enrostra a estos personajes.

Esta embajada encontrará a Gargantua, convenientemente rodeado por sus compañeros, todos dotados de nombres de origen griego: Ponocrates, Gymnaste, Philotomie, Eudémon, quienes deciden en conciliábulo volver más absurda aún la embajada de los sorbonagros privándola de todo objeto. Conociendo las debilidades de los enviados de la Facultad de Teología, se les ofrecerá vino para entretenerlos mientras se hace la devolución de las campanas, antes de que el orador pronuncie su "belle harangue".

⁶ "bien enmierdados, sin reparar en gastos" (trad. de Juan Barja). Todas las citas de Rabelais corresponden a *Oeuvres Complètes*, ed. de Guy Demerson, por lo que solo consignaré la paginación entre paréntesis.

⁷ Como muestra de lo dificultoso que resulta traducir estos juegos de palabras, véanse las diversas soluciones adoptadas en este caso por los traductores al castellano. En su versión de *Gargantua*, Alicia Yllera (Madrid, Cátedra, 1999) coloca "bedeles de encarnados morros" y explica en nota al pie el juego. Juan Barja (Madrid, Akal, 1986) intenta trasladar el juego verbal y coloca "bueydeles de los de hocico rojo", sin agregar ninguna nota aclaratoria. Barriobero y Herrán (Madrid, López de Arco, 1905) traduce "bedeles con rojas dalmáticas", solución que reproducen Suero y Claramunda (Barcelona, Bruguera, 1971) y Ugarte y Pagés (Buenos Aires, Sopena, 1943). Flores Varela (Madrid, Alianza, 1992) opta por "bedeles de rubicunda jeta"; Die Miralles de Imperial (Barcelona, Juventud, 1972), por "bedeles becerrescos de rojos hocicos", con nota en que se aclara que el pasaje es "intraducible".

⁸ Puede verse como ejemplo el citado por M. Screech en la n. 9 de su edición, pp. 114-5.

⁹ Acerca de este rasgo, véanse las observaciones de Bajtin (1970: 201 y 217).

2. ERGO, GLUC...

El breve retrato inicial ha fijado ciertos rasgos definitorios del personaje (libertinaje, gusto desmedido por la bebida, suciedad) pero la caracterización más completa del "sofista" está directamente presentada por su discurso, en el que Rabelais se complace en acumular efectos cómicos, casi como si construyera un monólogo de farsa o comedia.

Tras saludar con un "Mna dies", pronunciando malamente un poco clásico saludo "Bona dies", Maistre Janotus expone las calidades intrínsecas de las campanas que obedece a la "substantificque qualité de la complexion élémentaire que est intronificquée en la terrestérité de leur nature quidditative pour extranéizer les halotz et les turbines suz noz vignes[...]" (91)¹⁰

Lo que se expone pues, en el lenguaje oscuro que los humanistas atribuyen a los escolásticos, no tiene más base que una superstición que atribuye a las campanas la virtud de proteger justamente la producción de vino, elemento al que tan afectos parecen los sorbonardos. La forma presuntuosamente abstracta de este discurso, vacío de significado, contrasta además con el móvil concreto del personaje: si devuelven las campanas a raíz de su embajada, obtendrá como recompensa salchichas y un par de calzas.

Para conseguir semejante trofeo, el "sofista" dice haber discurrido largamente su pieza oratoria, en la cual pondrá en juego todos los recursos de su retórica,¹¹ es decir, una disparatada mezcla de citas de textos eclesiásticos y fórmulas, salpimentada por groseros errores de latín y escandida por las toses y estornudos del orador. Así, Janotus confundirá usos preposicionales solicitando *de parte Dei* (92) o invitará a Gargantua a comer con él en los siguientes términos: "*Ego occidi unum porcum, et ego habet bon vino. Mais de bon vin on ne peult faire mauvais latin*" (92).

La vacuidad pomposa de su discurso se apoyará en el empleo de las fórmulas propias de las defensas de tesis, como cuando encabeza con las palabras "*Ego sic argumentor*" el delirante párrafo con que reclama la restitución de las campanas en el capítulo XVIII, en los siguientes términos:

¹⁰ "la sustantifica cualidad de la complexión elemental que entronificada está en la terestredad de su quiditativa natura para extraneizar torbellinos y nebulosas de sobre nuestras viñas." (Trad. de Juan Barja, p. 117).

¹¹ En cuanto al discurso de Janotus y la retórica, véase Bowen (1998).

Ego sic argumentor:

"Omnis clocha clochabilis, in clocherio clochando, clochans clochativo clochare facit clochabiliter clochantes. Parisius habet clochas. Ergo, gluc." (92)¹²

Lo que sigue a tales fórmulas es tan absurdo como el pasaje citado o francamente grotesco, como las comparaciones que cierran el siguiente párrafo, iniciado por una acumulación de adverbios y conjunciones que anuncian una conclusión lógica que jamás llega y entre los cuales se ha deslizado un poco oportuno *edepol*:

Verum enim vero, quando quidem, dubio procul, edepol, quoniam, ita certe, meus deus fidus, une ville sans cloches est comme un aveugle sans baston, un asne sans cropière et une vache sans cymbales. Jusques à ce que nous les ayez rendues, nous ne cesserons de crier après vous comme un aveugle qui a perdu son baston, de braisler comme un asne sans cropière et de bramer comme une vache sans cymbales. (92-93)¹³

Pero la ignorancia del teólogo no se limita a confusiones escolares de preposiciones o casos, o el empleo estereotipado de fórmulas retóricas vacías. Su estupidez se vuelve más evidente en la medida en que cita textos eclesiásticos irreflexivamente, en contextos ridículos o cometiendo errores que lo llevan incluso a rozar la herejía, como cuando aplica automáticamente a Nuestra Señora la fórmula "*qui vivit et regnat per omnia secula seculorum*" (92), que solo corresponde a Dios.

Para fundamentar su deseo de obtener como premio por el éxito de su embajada un par de calzas, Maistre Janotus no vacila en homologar tal elemento con los remedios que el Creador ofrece al hombre justo, recurriendo a palabras del Libro del Eclesiástico: "*Domine, une paire de chausses est bon, et vir sapiens non abhorrebit eam*" (91).

La necesidad del personaje permite a Rabelais deslizarse con facilidad del ridículo a terrenos más riesgosos, como cuando lo hace elegir iniciar su "belle harangue", apoyando el pedido de restitución de las campanas en las palabras

¹² "*Ego sic argumentor*. Toda campana campanable que campane en un campanario, campaneando hace campear campanablemente, por su campanativo, a los que campaneen. París tiene campanas. *Ergo gluc*" (trad. mía). Las palabras finales eran empleadas por los estudiantes parisinos para burlarse de una conclusión pomposa y absurda, según señala Screech en la n. 47, p. 121 de su edición remitiéndose a Cotgrave, *Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, 1632.

¹³ "*Verum, enim vero, quando quidem, dubio procul, edepol, quoniam, ita certe, meus Deus fidus*. una ciudad sin campanas es como un ciego sin bastón, un asno sin arreo y una vaca sin cencerro. Hasta que no nos las hayáis devuelto, no dejaremos de gritar tras de vos como un ciego que perdió su bastón, de rebuznar como un asno sin arreo y de mugir como una vaca sin cencerro" (trad. mía).

"*Reddite que sunt Caesaris Caesari, et que sunt Dei Deo*" (91), que delatan la tendencia de los sorbonardos a confundir sus propios intereses nada menos que con los de Dios.

Se establece de este modo una especie de juego de verdades paradójales: los errores de Janotus son el vehículo que devela verdades que el personaje preferiría ocultar. Así, al citar inoportunamente un salmo en que David compara a los hombres que ocupan lugares de honor y no comprenden con mulas, el sorbonagro termina comparando la Facultad de Teología con una mula estúpida: "Si vostre jument s'en trouve bien, aussi fait nostre Faculté, que comparata est jumentis insipientibus et similis facta est eis, psalmo nescio quo...(92)"¹⁴

La pésima sintaxis y el recurso irreflexivo a los textos eclesiásticos han permitido generar el símil. Pero además, la estupidez del representante de la Sorbonne que su discurso evidencia confirma la credibilidad de la comparación.

3. DE DIABLOS, CALUMNIAS Y CAMPANAS

El párrafo final de la arenga de Maistre Janotus merece ser examinado con cuidado porque, en mi opinión, reúne y concentra las líneas directrices del episodio, con particular claridad. Llevado por el tema de las campanas, objeto por lo demás simbólico en la obra,¹⁵ el "sofista" evoca a un "quidam latinisateur, demourant près de l'Hostel Dieu" que, según él, deseaba que las campanas fueran de pluma y el badajo de cola de zorro, apoyándose en la autoridad de "ung Taponnus, -je faulx: c'estoit Pontanus, poète séculier [...]" (93).

Como las ediciones anotadas aclaran, este Pontanus, de quien se nos afirma que componía "vers carminiformes", es el humanista napolitano Giovanni-Giovano Pontano que había expresado su repulsión por el ruido de las campanas. Mediante juegos verbales, Rabelais sigue subrayando las notas distintivas que caracterizan al sorbonardo. Su confusión inicial, al citar a Pontanus como Taponnus, revela la obsesión por la bebida, que lo arrastra a emplear palabras vinculadas con ese campo semántico: *tapon* es el corcho de la botella. Su elección del adjetivo "carminiformes" para referirse a versos no solo revela su ignorancia presuntuosa sino que vuelve a asociar a Janotus con el plano de lo que Mijail

¹⁴ "Si a vuestra yegua le sientan bien, también a nuestra Facultad, que ha sido comparada a las mulas insensatas y hecha semejante a ellas, no recuerdo en qué salmo..." (trad. mía).

¹⁵ Como observa Demerson (1986: 142), "La cloche symbolise une règle de vie uniforme et mécanique qui ne tient compte ni de la vocation de chaque individu ni des variations dans les circonstances de la vie". Por ese motivo, al proyectar la abadía de Thélème, se aclara que no habrá en ella "horrologe ny quadrant aulcun", ya que, como aclara Gargantua: "la plus grande resverie du monde estoit soy gouverner au son d'une cloche, et non au dicté de bon sens et entendement" (191).

Bajtin denomina bajo corporal y material, ya que los medicamentos llamados *carminatifs* en la época eran los que favorecían las ventosidades.

Pero la mención del "quidam latinisateur" nos irá llevando del terreno de lo cómico y lo grotesco a preocupaciones mucho más graves de Rabelais, al permitir ubicar con exactitud la referencia textual. Quien vivía en la época cerca del Hôtel-Dieu era el editor parisino de *La nave de los locos* de Brandt, en cuyo capítulo XXIV aparece la imagen de la campana con badajo de cola de zorro. El contexto del pasaje de Brandt cambia notablemente el tono de la referencia.

En la n. 71 de su edición de *Gargantua*, M. A. Screech retoma la cita de la edición de Le Duchat, de la siguiente manera: "les calomnies ne doivent pas émouvoir un honnête homme "non plus que si on ébranloit à ses oreilles une cloche dont le batail seroit d'une queue de renard"" (122).¹⁶ Y la calumnia, que Rabelais, jugando con la palabra griega διαβολος, asocia con actividad propia de diablos,¹⁷ es lo que Maistre François imputa a quienes han censurado sus libros: justamente la Facultad de Teología de París, que ejerce el poder de censura por delegación.¹⁸

En ese contexto, no parece una coincidencia poco significativa que los vedeaulx que acompañan al sofista compartan, como observa Defaux (1971: 14 n. 62), el rasgo que los caracteriza (*rouges muzeaulx*) con otros personajes mencionados al final del *Pantagruel*, que poseen "rouges muzeaulx et ventres à poulaine": los "sarrabovittes, cagotz, escargotz, hypocrites, caffars, frappars, botineurs, et aultres telles sectes de gens, qui se sont desguizez comme masques pour tromper le monde", individuos que leen los libros pantagruélicos "meschamment, sçavoir est articulant, couilletant et diabluculant, c'est à dire *callumniant*" (352, destacado mío). No extrañará pues que la arenga del teólogo culmine recordando que a Pontano, la Sorbonne lo habría condenado por herejía ya que a los heréticos "nous les faisons comme de cire" (93) es decir, con la misma facilidad con que se modela la cera.

El parlamento de Maistre Janotus concluye, como era de esperar, en una sucesión disparatada de fórmulas: "Et plus n'en dict le déposant. *Valete et*

¹⁶ "las calumnias no deben conmover a un hombre honesto "más que si se agitara ante sus oídos una campana cuyo badajo fuera de una cola de zorro"" (trad. mía). La edición de Le Duchat, de la que Screech toma la cita, es *Les Oeuvres de maistre François Rabelais, avec des remarques historiques*, nouvelle édition, Amsterdam, 1741.

¹⁷ Este juego de palabras que vincula calumnia y diablos resultó sin duda muy del gusto de Rabelais que lo reiteró en diversos pasajes. Además del texto de *Pantagruel* que incluyo más arriba, puede verse en *Gargantua*: "aussi les diables (ce sont les calumniateurs et caffars)" (42) o en *Quart Livre*, donde menciona el "esprit calomniateur, c'est διαβολος" propio de "certains Canibales, misantropes, agelastes", cuyos ataques lo habrían decidido a no escribir más (564-565).

¹⁸ Acerca del problema de la censura a la obra de Rabelais, puede consultarse Demerson (1986: 59) o, para mayores datos, Higman (1979).

plaudite. Calepinus recensui" (93). El sorbonardo, que confunde al autor del diccionario con Calliopos, acumula la conclusión de una declaración judicial, la de las comedias latinas y la frase final del trabajo de un escriba. No obstante, Rabelais nos ha advertido ya que este personaje no es solo risible: la presuntuosidad y la ignorancia que el "sofista" encarna están indisolublemente ligadas al autoritarismo y la censura de los sectores más oscurantistas y reaccionarios de la época. Y por más que Janotus termine sumándose a la risa de *Gargantua* y sus compañeros, como señala Bajtin, conoce muy bien la especie a la que pertenecen él y sus colegas, según demuestra la respuesta, mucho mejor hilvanada que su "belle harangue", que les da cuando ellos se niegan a pagarle por su embajada:

Raison (dist Janotus), nous n'en usons poinct céans. Traistres malheureux, vous ne valez rien; la terre ne porte gens plus meschans que vous estes, je le sçay bien. Ne clochez pas devant les boyteux: j'ai exercé la meschanceté avecques vous. Par la ratte Dieu! je advertyrai le Roy des énormes abus que sont forgez céans et par voz mains et menéez, et que je soye ladre s'il ne vous faict tous vifz brusler comme bougres, traistres, héréticques et séducteurs, ennemys de Dieu et de vertus! (95)

Fuera del terreno de la ficción, Rabelais también los conoce: son quienes, alarmados por los comentarios de Erasmo al texto griego de los Evangelios, han tratado de impedir el estudio de esa lengua; los que confiscaron los libros de griego del joven François Rabelais y su amigo Pierre Lamy en el convento de Fontenay-le Comte. Aquellos que sin duda debe de recordar cuando pone en boca de Frère Jean la explicación de que jamás estudia pues, según su difunto abad, "c'est chose monstrueuse veoir un moyne sçavant" (160). Los mismos que, algunos años más tarde, intentarán impedir, por medio de la censura, que sigan circulando estos libros en los que un príncipe gigantesco e ilustrado derrota, junto con sus compañeros humanistas, a Maître Janotus de Bragmardo. En sus bocas, la lengua latina no es sino un producto bastardeado, vaciado de los contenidos de la cultura clásica: una forma más de la "redundance latinicome" que escandaliza a Pantagruel en el episodio del estudiante "écorcheur de latin" del capítulo VI de *Pantagruel*.

Sin abandonar el registro cómico, Maître François ha ido inscribiendo, sobre la trama del episodio popular, aspectos centrales de sus preocupaciones de humanista. El examen de estos capítulos permite ilustrar hasta qué punto, en la concepción de Rabelais, la risa —lo propio del hombre, según las palabras de Aristóteles que cita en los versos dedicados a sus lectores en el comienzo del *Gargantua*— es un medio de contribuir no solo a la salud física del hombre, sino también a su salud social.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAKHTINE, M., 1970. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- BOWEN, B. C., 1998. "Janotus de Bragmardo in the Limelight (*Gargantua*, ch. 19)", *The French Review*, 72.2, 229-237.
- DEFAUX, G., 1971. "Rabelais et les cloches de Notre-Dame", *Etudes Rabelaisiennes* X, 1-27.
- DEMERSON, G., 1986. *Rabelais*, Poitiers, Balland.
- FRANÇON, M., 1947. "Sur la genèse de Pantagruel", *PMLA*, LXII, 45-61.
- _____, 1955. "Des Chroniques Gargantuines à Pantagruel", *MPh*, 53, 86 y ss.
- HIGMAN, F. M., 1979. *Censorship and the Sorbonne (1520-1551)*, Genève, Droz.
- LAUVERGNAT, C; G. DEMERSON y M. HUCHON (ed.), 1988. *Chroniques gargantuines*, Droz, Genève.
- LEWIS, J., 1985. "Towards a chronology of the Chroniques gargantuines", *Etudes Rabelaisiennes*, XVIII, Genève, Droz, 83-101.
- _____, 1988. "Quelques aspects de la littérature para-rabelaisienne d'avant 1562", *Etudes Rabelaisiennes*, XXI, Genève, Droz, 357-364.
- RABELAIS, F., 1970. *Gargantua*. Première édition critique faite sur l'Éditio princeps, texte établi par Ruth Calder, Introduction, commentaires, tables et glossaire par M. A. Screech, Genève, Droz.
- _____, 1973. *Oeuvres complètes*, edición de Guy Demerson, Paris, Seuil.
- _____, 1986. *Gargantúa*, trad. de Juan Barja, Madrid, Akal.
- SPITZER, L., 1939. "Le prétendu réalisme de Rabelais", *MPh* 37.2, 139-150.

EL MOTIVO DE LAS MANOS CORTADAS EN LA LITERATURA MEDIEVAL*

ANA BASARTE
Universidad de Buenos Aires
3almenas@arnet.com.ar

RESUMEN

En este artículo se efectúa un recorrido por las diferentes versiones medievales del "cuento de la doncella sin manos" atendiendo particularmente el modo en que cada texto elabora el/los motivo/s de las manos cortadas (motivos T 327: Mutilación para evitar al amante, Q 451.1: Manos cortadas como castigo y E 782.1: Manos restauradas, según la clasificación de Stith Thompson). Se estudian los elementos hagiográficos y folclóricos que componen el relato, así como su origen legendario, que se remonta a los Evangelios apócrifos.

Palabras clave: leyenda - Edad media - manos cortadas - mutilación - incesto - cuento folclórico - cuerpo femenino

* Este artículo es una versión ampliada del trabajo presentado en las "VII Jornadas de Estudios Medievales y XVII Curso de Actualización en Historia Medieval", organizados por el Departamento de Investigaciones Medievales del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (DIMED) y la Sociedad Argentina de Estudios Medievales (SAEMED), en septiembre de 2006.

Filología XXXVI-XXXVII (2004-2005) pp. 33-47

©Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

ISSN 0071-495 X

ABSTRACT

In this article a journey is set out through the different medieval versions of the story The Girl without hands drawing special attention to the way each text elaborates a/the motif/s of the hands cut off (motifs T327: Mutilation to repel lover, Q451.1: Hands cut off as punishment and E782.1: Restored hands according to Stith Thompson classification). The hagiographic and folkloric elements in the story are studied, as well as its legendary origin which dates from the Aprocrypha.

Key words: legend - Middle Ages - hands cut off - mutilation - incest - folk tale - female body

La historia de la doncella sin manos fue sin duda uno de los temas favoritos entre el público medieval, a juzgar por las numerosas versiones que existen en diversas lenguas románicas, germánicas y árabes. La primera versión escrita en lengua vernácula de este cuento corresponde a *La Manekine*, de Philippe de Rémi, de comienzos del siglo XIII. El texto de Philippe está cargado de elementos corteseros propios de la tradición literaria del norte de Francia, que se combinan con la materia folclórica y el contenido religioso que fue incorporando la leyenda en sus versiones orales. La narración reúne dos relatos que gozaban de gran popularidad y que, de acuerdo con la clasificación de Stith Thompson (1995), denominamos cuento tipo 706, la doncella sin manos, y cuento tipo 510 B, la inocente perseguida.¹ Ambas tradiciones, que fueron una originariamente, habrían coexistido en la Inglaterra septentrional antes de fines del siglo XII y su punto de partida es la llamada leyenda de Constance, que incluye el motivo del incesto.

El tratamiento literario de este tema se inicia en 1200, en el sur de Inglaterra. Del periodo que va de esa época hasta el siglo XVII nos llegan unas treinta y cuatro versiones escritas solo en los ámbitos románico y germánico. Con ligeras variaciones, aparece también en *Las mil y una noches* y forma parte de un repertorio de canciones folclóricas del sur eslavo. Sea cual fuere la relación entre el cuento oral y sus diferentes tratamientos literarios, no hay duda acerca de la enorme popularidad que tuvo este tema entre los narradores iletrados, y son pocas las colecciones de cuentos –desde Irlanda hasta la Rusia oriental– que no presenten este relato, también conocido en el cercano Oriente y en África central. En América del Norte el cuento de la doncella sin manos se mantiene aún vigente en ciertas regiones francófonas del Canadá, en dos estados norteamericanos y

¹ Este cuento tipo se compone de tres episodios básicos: a) la heroína huye de un padre incestuoso, b) encuentra un príncipe estando disfrazada, c) se hace reconocer y se casa con el príncipe.

en dos tribus amerindias (C. Harvey, 2000), mientras que en América del Sur ha llegado hasta Brasil y Chile.²

Al parecer, el relato habría pasado durante el siglo XIII desde Inglaterra hacia Francia y Alemania, y habría alcanzado Italia y la península ibérica durante el siglo XIV. Encontramos en las versiones peninsulares (castellana e italiana) mayor grado de historicidad en comparación con las alemanas o francesas (R. Beltrán, 1992). Así, por ejemplo, tanto una versión castellana del siglo XV (que aparece en el capítulo 62 de *El victorial*) como una italiana de 1457, de Bartolomeo Fazio, relacionan la leyenda con el inicio de las hostilidades entre franceses e ingleses que conducirían a la guerra de los Cien Años. Las prosificaciones efectuadas por Jean Wauquelin durante el siglo XV en la corte borgoñona representan un grado intermedio de historicidad; él tomó los relatos franceses del XIII y XIV manteniendo casi intacto el esquema narrativo pero dotándolo de una serie de referencias históricas de las que aquellos carecían.

Por otra parte, existe una tradición arábiga, probablemente de origen semítico, que constituiría, según algunos autores, "una rama narrativa independiente que se habría nutrido, junto a la materia religiosa propiamente dicha, de motivos folclóricos y tipos cuentísticos universales" (Valero Cuadra, 2000: 105). Esta posteriormente habría dado origen a la leyenda sobre la doncella Carcayona, muy popular en la comunidad morisca hispana y que comparte muchos de los motivos principales que componen el cuento de la doncella sin manos europeo.

Del vasto corpus de textos que comparten un mismo esquema narrativo, haremos referencia únicamente a los que incluyen el motivo de las manos cortadas.³ El cuento comienza relatando cómo la heroína no tiene manos y está

² Véanse C. Harvey (2000) y Beltrán (1992), quien cita un trabajo de R. Lenz (1911).

³ En la taxonomía de S. Thompson (1995) el motivo de las manos cortadas aparece catalogado como T 327 (Mutilación para evitar al amante), Q 451.1 (Manos cortadas como castigo) y E 782.1. (Manos restauradas). Entre los relatos que no incluyen el motivo de las manos cortadas se destacan: 1) *Crónicas Anglonormandas*, de Nicholas Trivet (dp. 1334), en las que se inspira Chaucer para: 2) *The Man of Law's Tale* (1385-92); 3) la *Gesta romanorum* (c. 1350); 4) la *Confessio amantis*, de John Gower (antes de 1390); 5) *Emaré, roman* de la segunda mitad del siglo XIV, fruto de una de las muchas ramas de la saga de *Constance* y del cual existe un único manuscrito, de comienzos del siglo XV; 6) *Mai und Beafloer* (c. 1260), roman anónimo en verso; 7) *Die Königstochter von Frankreich*, de Hans von Büchel (c. 1401); 8) *La contesse d'Anjou (dit) o Roman du comte d'Anjou*, de Jean Maillart (1313-16), editado por M. Roques (París, Champion, 1974); 9) un episodio ubicado al final del *Lion de Bourges, poème épique du XIVe siècle*, editado por W. W. Kibler, J.-L. G. Picherit, Th. S. Fenster (Genève, Droz, 1980); 10) *Columnnarium*, obra teatral inédita del siglo XV que combina el cuento de la muchacha perseguida con el de Orestes y Clitemnestra; 11) *De Alixandre, Roy de Hongrie, qui voulut espouser sa fille*, se encuentra en un manuscrito del siglo XV; 12) *Ystoria Regis Franchorum et Filie in qua Adulterium Comitere Voluit*, cuento latino en prosa (1370), editado por H. Suchier, 1910 (*Romania* 39: 61-76); 13) *Dionigia*, incluida en *Il Pecorone*, de Giovanni Fiorentino (X, I) editado por E. Esposito (Ravenna, Longo, 1974); 14) *De origine inter Gallos*

abandonada a su suerte ya sea: 1) porque ha rehusado casarse con su padre (incidente que se halla en el tipo 510B), 2) porque su padre la ha vendido al diablo (S211), 3) porque a pesar de las órdenes paternas ella insiste en orar o 4) debido a los celos y calumnias de su suegra o su madrastra. Abandonada en el bosque, el mar o el desierto, la ve un rey,⁴ que se casa con ella a pesar de su mutilación. Por segunda vez es desterrada junto con su/s hijo/s porque uno de sus parientes o el diablo ha cambiado una carta que anunciaba el nacimiento del niño por un mensaje que informa acerca del nacimiento de un monstruo.⁵

LA LEYENDA DE LA DONCELLA SIN MANOS

Muy probablemente el cuento de la doncella sin manos haya tenido un origen legendario. De hecho, muchos autores lo vinculan con la leyenda de Anastasia, la joven que no tenía manos y que acepta espontáneamente ayudar a la Virgen en el nacimiento de Jesús. La leyenda cuenta acerca de esta niña, hija de un rico señor de Belén a quien María y José pidieron asilo la noche de Navidad. Este accede a dejarles el establo por pedido de su hija. Cuando la Virgen está por dar a luz, envía a José para buscar a una mujer que la ayude, y solo Anastasia, que nació sin manos ni brazos, acepta venir. Cuando toca al niño con sus muñones, recupera sus manos y sus brazos. En algunos manuscritos, el padre, furioso, quiere mutilarlos nuevamente. El relato de la intervención de una joven sin manos durante la Natividad puede encontrarse en numerosas compilaciones de leyendas tanto religiosas como paganas.⁶

et Britannos Belli Historia, versión prosística latina escrita por Bartolomeo Fazio (antes de 1457), quien declara haber traducido su texto latino de un toscano vulgar; 15) *La filla del Enperador Contastí*, cuento escrito en lengua catalana que editó H. Suchier, 1910 ("La fille sans mains", *Romania* XXX: 519-37; 16) diversos romances de incesto, como el de Delgadina o de Silvana, derivados de la llamada leyenda de Constance (o muchacha perseguida); 17) dos variantes de la leyenda que se encuentran en *Bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar, obra histórica y enciclopédica (segunda mitad del XV).

⁴ Véase motivo N711 y todas sus subdivisiones para referencia a otros cuentos en los que aparecen estos incidentes en S. Thompson, 1995.

⁵ *La doncella sin manos* (cuento tipo 706) y *Los tres hijos dorados* (cuento tipo 707) tienen en común el motivo de la esposa acusada de dar a luz animales o monstruos.

⁶ A saber: *Vie de Jésus-Christ, Enfances Notre-Seigneur Jésus-Christ, Nativité Notre-Seigneur Jésus-Christ, Vie de Marie et de Jésus, Vie Notre-Dame, Annonciation Notre-Dame, en el Roman de saint Farruel, en La Bible des VII états du monde*, de Geoffroy de Paris, en *La Saint Vou de Lucques*, en *La Leyenda dorada*, de Jacobo de Voragine y en *Les Miracles de Notre-Dame*. Asimismo se encuentra en las siguientes obras no religiosas: *Le couronnement de Louis; Le chevalier au cygne; Le roman de la Violette; Aliscans; Florence de Rome*, etc. (D. Laurent, 1995).

Dicho episodio legendario puede provenir de la historia de Salomé que figura en los Evangelios apócrifos de la Infancia, Pseudo-Mateo, compuesto en el siglo VI y que sería una reelaboración latina del protoevangelio de Santiago, del siglo II. Ambos ponen en escena a una mujer, Salomé, llamada por José para ayudar a María, pero que llega demasiado tarde ya que el Niño acaba de nacer. Al saber que la madre es virgen, se niega a creerlo y quiere verificarlo con su propia mano. Tras hacerlo, exclama: "Castigada es mi incredulidad impia, porque he tentado al Dios viviente, y he aquí que mi mano es consumida por el fuego, y de mí se separa" (AA. VV., 1996: 25). Pero luego de suplicar al Señor, se acercó al recién nacido y fue inmediatamente curada.

Varios manuscritos conservan el nombre de Salomé pero textos más tardíos ya asocian los nombres Salomé y Anastasia. Este último nombre ciertamente fue inspirado por la confusión con la historia de santa Anastasia, a quien Diocleciano, en el siglo IV, hizo cortar las manos y los pies. La coincidencia de la fecha, el acercamiento de la mano cortada de la incrédula y quizá las representaciones de la santa con los brazos cortados alcanzaron para determinar el cambio de nombre e inspirar la leyenda de Anastasia. (D. Laurent, 1995).

MODOS DE INSERCIÓN DEL MOTIVO DE LAS MANOS CORTADAS EN LA LITERATURA

Siempre dentro de un mismo patrón narrativo delimitado por los episodios que se repiten en cada una de las versiones del cuento tipo en cuestión (estructura que se describió más arriba), el motivo de las manos cortadas se inserta de modos muy diferentes según las causas que motiven la mutilación, quién la lleva a cabo, si se corta una o ambas manos, la forma en que se conserva o no el miembro amputado y el modo en que milagrosamente este vuelve a su lugar.

Del ámbito árabe podemos mencionar tres textos, dos de ellos pertenecientes a las *Mil y una noches*, y la leyenda de la doncella Carcayona. Del ámbito europeo relevamos trece versiones, medievales y modernas, que van desde el testimonio más antiguo conservado, la *Vita Offae Primi* (fines del siglo XII), perteneciente a la tradición inglesa, pasando por textos franceses, italianos, catalanes y castellanos escritos entre los siglos XIII y XV, hasta llegar a la versión de los hermanos Grimm y cuentos populares hispánicos más modernos.⁷

⁷ La mayoría de las versiones que se mencionan fueron relevadas directamente de los textos, pero por no haber podido acceder a todos ellos, el listado se completó cotejando diferente bibliografía, especialmente Bernier (1971), Suchier (1884), Beltrán (1992) y Valero Cuadra (2000). La más completa bibliografía sobre este tema fue publicada por Johannes Bolte y Georg Polivka en su estudio (1932) referido a los hermanos Grimm, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen*, t. 1, nº 31, donde se señalan 186 versiones escritas.

I. ÁMBITO ÁRABE

1. "La historia de la paloma de oro y la hija del rey", relato árabe que aparece añadido solo en una versión de *Las mil y una noches*⁸ debido a que no todos los arabistas coinciden con respecto a su pertenencia a la colección. El rey ordena que le corten las manos a su hija y que se la eche a las fieras salvajes en un desierto como castigo por haber dejado la idolatría y haberse convertido al islamismo. Tras vagar por el desierto con su hijo, Dios le restituye las manos en respuesta a sus ruegos.

2. La leyenda de la doncella Carcayona⁹ conforma un relato aljamiado bastante popular en la comunidad morisca hispana en los siglos XVI y XVII. El rey corta las manos de su hija por renegar esta de la idolatría y defender la religión musulmana, y la expulsa a un bosque, donde una cierva la guía hacia una cueva y le lame las heridas de sus manos. En un segundo exilio en el monte, Alá le restituye las manos como premio por su fe.

3. "Relato en que se demuestra la virtud y la utilidad de la limosna" (noche 348 de las *Mil y una noches*). Un rey anuncia que cortará la mano de aquel de sus súbditos que dé limosna. Pero una mujer, apiadada ante la súplica de un mendigo, desobedece este mandato, tras lo cual el rey ordena que le corten ambas manos. Abandonada en el desierto junto a su hijo, al arrodillarse a la vera de un río a beber, el niño cae al agua. En eso pasan dos hombres que, invocando a Dios, logran salvar al niño, y reaparecen las manos de la joven.

II. ÁMBITO EUROPEO

1. *La Vita Offae Primi*, obra escrita en latín perteneciente a la tradición inglesa, de fines del siglo XII.¹⁰ Por un malintencionado cambio de misivas, llega la orden del rey Offa de matar a su esposa y sus hijos en el desierto y cortarles las manos y los pies. Todos padecen el exilio pero solo los hijos sufren la mutilación; tiempo más tarde los encuentra un ermita cuyos rezos devuelven a los niños los miembros cortados.

2. *La Manekine*, de Philippe de Rémi, *roman* francés de comienzos del siglo XIII.¹¹ En este texto la heroína decide mutilarse la mano izquierda para no casarse

⁸ Se trata de la versión de Breslau, que tomamos del texto de Valero Cuadra (2000).

⁹ BNM 9067.

¹⁰ Es el testimonio más antiguo que se conserva de este relato. El cuento se origina en la leyenda de Constance y figura en el *Liber Additamentorum* de Matthew of Paris.

¹¹ La versión dramatizada de este texto forma parte de la colección de los cuarenta *Miracles de Nostre Dame par personnages*, cuyo único manuscrito fue escrito a comienzos del siglo XV. Se trata del milagro XXIX "La fille du roy de Hongrie", G. Paris y U. Robert (eds.), 1880, SATF, Paris, t. V. Durante el siglo XV, por pedido del duque Philippe le Bon, de la corte de Borgoña, J. Wauquelin prosificó el texto de Philippe de Rémi, como también *La Belle Hélène de Constantinople*. Solo existe un manuscrito de la *Manekine* prosificada, que se encuentra en la Universidad de Turín. La edición de este texto en prosa se halla en H. Suchier (ed.), 1884. *Ceuvres poétiques de Philippe de Rémi, Sire de Beaumanoir*, SATF, Paris, t. 1.

con su padre. La mano cae por una ventana al río, donde es engullida por un esturión; este la conserva en su vientre durante nueve años, hasta que el miembro reaparece, intacto, en una fuente en Roma durante el festejo de las pascuas. El papa coloca la mano de la doncella nuevamente en su lugar.

3. *La Belle Hélène de Constantinople*, poema anónimo en alejandrinos de fecha bastante discutida pero probablemente compuesto hacia mediados del siglo XIV.¹² Por un cambio de misivas, llega la orden de quemar a Helena, hija del emperador de Constantinopla, y a sus dos hijos. El gobernador del reino sustituye a Helena por su propia sobrina y reemplaza a los dos niños por figuras de paja. Corta el brazo de Helena donde se encuentra el anillo nupcial como signo eventual de reconocimiento, lo guarda en un cofre que cuelga al cuello de uno de los niños. Luego de varias peripecias, y gracias a un milagro cuyo intermediario es Martín, uno de sus hijos, el brazo de Helena se integra al muñón como si nunca se hubiera cortado.

4. Un cuento catalán, la *Historia del rey de Hungría*, de fines del siglo XIV, relata acerca de un rey que ama a su hija sobre todo por la belleza de sus manos. Por este motivo ella se las hace cortar, las hace colocar en un cuenco de plata y cubrir con una tela. Luego de un segundo exilio en un barco a la deriva, se refugia en un convento, donde milagrosamente recupera sus manos.

5. *La Novella della figlia del re di Dacia*, de finales del siglo XIV. La heroína, hija del rey de Dacia, se corta la mano con la que ha tocado a su padre "nel disonesto loco" y la entierra. Luego huye con su nodriza. Recupera su mano durante la bendición de su matrimonio con el duque de Austria.

6. *La Historia della regina Oliva*, novelita versificada (ca. 1400). La hija del emperador se hace cortar las manos cuando su padre le habla de la belleza de estas; luego se las envía envueltas en una tela. La doncella recobra sus manos antes de casarse.

7. Capítulo 62 de *El victorial: Crónica de Pero Niño, conde de Buelna*, biografía caballeresca de Gutierre Díaz de Games, de mitad del siglo XV. La hija del duque de Guyena pide a su sirviente que le corte las manos que besó su padre enamorado y luego le ate los brazos para no morir. Este obedece; coloca las manos en un plato junto con el cuchillo y la sangre, y luego lo cubre con una tela. El padre manda meter a la niña en una nave con sus cosas, sin ninguna compañía y con el plato que contiene las manos y la sangre. En el mar la Virgen le restituye los miembros y libera a la doncella de todo dolor.¹³

¹² Existen otras prosificaciones además de la efectuada por J. Wauquelin como la de M.-C. de Crécy, (ed.2002) mientras que el texto en verso está editado por C. Roussel (1995).

¹³ Es este el primer testimonio escrito en castellano medieval de la leyenda de la doncella de las manos cortadas (Beltrán, 1992).

8. Un cuento en prosa incluido en los *Miraculi della Gloriosa Verzene Maria* (capítulo XI) impreso en 1475 y posteriormente dramatizado. Celosa de la belleza de su hijastra, la segunda esposa del rey aprovecha la ausencia de este para ordenar que conduzcan a la doncella al bosque para matarla y le lleven sus manos como prueba. La virgen María da a la pobre mutilada dos manos celestes.

9. La *novella 22, La Penta Manomozza, del Pentamerone*, de Basile, escrito en dialecto napolitano antes de 1637. Penta se hace cortar las manos para enviárselas a su hermano, que está enamorado de ella. Es echada al mar en una caja. En un segundo exilio llega a casa de un brujo, donde recupera sus manos.

10. Cuento de los hermanos Grimm "La doncella sin manos".¹⁴ Por error, un molinero ha prometido su hija al diablo, pero este no puede llevarla debido a que la niña tiene sus manos demasiado limpias de tanto haberlas posado sobre sus ojos cuando lloraba, de manera que ordena que se las corten. Al ver que la situación se repite, esta vez con los muñones, el diablo desiste de llevársela consigo. La joven se aleja de la casa paterna y se casa con un rey que le manda hacer unas manos de plata. Estando exiliada en el bosque, le crecen las manos por intervención de un ángel.

11. El cuento "La niña sin brazos", recogido en una colección alemana de cuentos españoles,¹⁵ narra la historia de una niña que, habiendo sido vendida al diablo por sus pobres padres a cambio de comida, no deja de santiguarse, por lo que el diablo ordena cortarle su mano derecha, luego el brazo entero y después el izquierdo; pero ello no impedirá a la doncella seguir santiguándose, esta vez con los muñones. Exiliada y con sus hijos cargados en dos sacos sobre los hombros, se encuentra con Jesús y con María, quienes hacen salir agua de entre las rocas para que sacien la sed. Cuando la joven se agacha para que sus niños beban, estos caen de los sacos; en ese momento la doncella recupera sus manos para atajarlos antes de que se golpeen.

12. Otro cuento popular español sobre "La niña sin brazos" (Espinosa, 1987) cuenta acerca de la hija de un molinero que tenía como hábito regalar harina a los pobres; su padre la castiga atándola a un árbol, cortándole los brazos y sacándole los ojos. Posteriormente la Virgen se le aparece en un arroyo y le pide que moje allí sus muñones. Al hacerlo, le crecen las manos.

13. El relato de "La bella sin manos",¹⁶ que fue popular en Grecia y habría provenido de Francia a través de Italia. La madrastra de una princesa, envidiosa por la belleza de esta última, ordena matarla en el desierto y pide como prueba que

¹⁴ Probablemente esta versión derive del relato de las *Mil y una noches* denominado "Sobre la virtud y utilidad de la limosna", pese a que no presentan demasiadas semejanzas en su contenido. Véase el trabajo de Valero Cuadra (2000: 53 y ss.).

¹⁵ Se trata de H. Meier y F. Karlinger (eds.), 1961, *Spanische Märchen*, München, Eugen Diederichs Verlag (citado y comentado por Valero Cuadra, 2000).

¹⁶ Recogido por E. Legrand (1881).

le lleven sus manos. Quien está a cargo de la tarea por conmisericordia no la mata pero le amputa las manos. La doncella recupera sus miembros gracias a la Virgen.

Vemos que en la mayoría de las versiones europeas la belleza de la doncella despierta o bien el deseo incestuoso del padre, o bien los celos y la envidia de la madrastra. Como suele ocurrir en esta clase de textos, la perfección física está acompañada por un virtuosismo y una fe inquebrantables que finalmente son recompensados. En varias de las versiones europeas suele ser la propia niña quien se automutila ya sea para evitar casarse con su padre, sea para eludir el acto incestuoso o bien para arrancar de su cuerpo lo que inspiró el deseo pecaminoso (sus bellas manos fueron elogiadas o besadas por su padre). En las versiones más modernas, así como en las arábicas, es directamente la fe lo que motiva la mutilación como castigo; por ejemplo, no dejar de santiguarse, haberse convertido al islamismo (versiones arábicas) o practicar la generosidad (dar limosna o regalar harina). En estos casos, es el propio padre quien ordena o ejecuta el castigo, o bien la mutilación se realiza por orden del diablo. A veces el verdugo encargado de matar a la doncella corta sus manos como prueba.

La mano desprendida del cuerpo corre diferente suerte antes de ser nuevamente puesta en su sitio. El agua siempre interviene en el milagro de la recuperación como un elemento fuertemente simbólico, haciéndose presente de diferentes modos: ya sea porque la doncella recupera sus manos en una nave, al beber en un arroyo o porque el miembro reaparece en una fuente en una basílica romana. Encontramos, a su vez, reminiscencias hagiográficas en el tratamiento de la mano una vez separada del cuerpo que la convierten en un elemento cuasisagrado, ya que permanece incorrupta durante años. En muchos casos es conservada en una caja, cofre o vasija de plata y envuelta en una tela, como si se tratara de una reliquia, o preservada intacta en el vientre de un esturión.

RIQUEZA SIMBÓLICA DE LA MANO

La mano representa múltiples funciones simbólicas y sociales. Ante todo, es portadora de una riqueza relacional frente a determinados códigos de la vida social y religiosa. Desde los comienzos de la historia, estuvo universalmente dotada de una carga simbólica que excedió por lejos sus funciones meramente utilitarias. Hay una multitud de acepciones de la palabra *mano* en nuestro vocabulario y todas ellas están provistas de intenso sentido. Se concede a este miembro un papel cultural extraordinario por ser "la manifestación corporal del estado interior del ser humano (pues) ella indica la actitud del espíritu cuando este no se manifiesta por la vía acústica" (Cirlot, 1997: 303), aunque también es el instrumento de la penitencia, del trabajo inferior. Jacques Le Goff analiza la *ambigüedad* característica de esta parte del cuerpo humano en el ámbito benedictino, que

inscribe el trabajo manual "bajo el prisma doblemente contradictorio de la redención y la humillación. Esta ambigüedad de la mano -dice Le Goff- se vuelve a encontrar en el gesto simbólico del vasallaje, el homenaje, que se sitúa en el corazón del sistema feudal. El vasallo coloca sus manos en las del señor en señal de obediencia pero también de confianza." (Le Goff, 2005: 134-5). Es signo de protección y de mando (la mano divina que guía a la humanidad) y es también la operadora de la plegaria del clérigo y el cristiano.

Esa ambigüedad, en efecto, podemos advertirla en los textos, en muchos de los cuales la mano se convierte en un elemento representativo de tensiones ideológicas y sociales. Pero principalmente es portadora de un sentido plenamente religioso -como no hemos dejado de señalar- evocando a la vez la virtud y el pecado, la ausencia y la presencia, el horror y la recompensa divina.

LA MANO CORTADA: EL CASTIGO FÍSICO Y LA INTEGRIDAD CORPORAL

En la ley musulmana se corta la mano del ladrón. Dice el Corán a tal efecto: "Al ladrón y a la ladrona cortadles las manos como retribución de lo que han cometido, como castigo ejemplar de Alá. Alá es poderoso y sabio" (sura 5, v. 38). En ciertas leyendas alsacianas se encuentra la idea de castigo por adulterio asimilada a la sección de la mano. También en relación con el adulterio encontramos en Mateo 5, vv. 27-30 el siguiente pasaje:

Habéis oído que se dijo: No cometerás adulterio. Mas yo os digo que todo el que mira a una mujer con mal deseo, ya cometió adulterio con ella en su corazón. Si tu ojo derecho te es ocasión de tropiezo, arráncalo y échalo lejos de ti; porque más te conviene perder uno solo de tus miembros que no todo tu cuerpo sea echado a la gehena. Y si tu mano derecha te sirve de tropiezo, córtala y échala lejos de ti, porque más te conviene perder uno solo de tus miembros que no todo tu cuerpo sea arrojado a la gehena.

La mutilación de la mano es castigo y purificación al ser el cuerpo privado del miembro que posibilitó el pecado. No se trata de un mero suplicio corporal sino de una forma extrema de sacrificio. Un cuerpo sin manos es un cuerpo en cierta medida imposibilitado para actuar, pero esa ausencia es también una marca visible a la mirada del otro que avisa que la persona portadora ha sido castigada por una falta degradante.

Dentro del corpus que analizamos, vemos cómo tanto en las versiones árabigas como en las europeas más modernas la mutilación como castigo adopta la mayoría de las veces la forma del martirio. Existen numerosas leyendas medievales de mártires cristianas que padecen toda clase de suplicios (entre ellos, la mutilación) por defender su honor y su fe. Tal el caso de santa Águeda, cuya singular belleza provocó el asedio de un cónsul pagano, quien pretendía

asimismo que la virgen abandonara su fe cristiana. Al verse rechazado, ordenó que la torturaran con el máximo rigor; esto hizo que Águeda no solo se afirmara en su fe, sino que además respondiera cada vez con mayor alegría. Enfurecido, el gobernador mandó que le oprimieran los pechos brutalmente y luego se los cortaran.

La mutilación también puede interpretarse en estos textos como una forma de ordalía de la que podrá deducirse el grado de inocencia o culpabilidad de la heroína. Mediante el milagro con que cierran todos los relatos, no solo se restaura la imagen corporal de la doncella, también se logra restablecer el orden moral que se había puesto en crisis a partir de la injusticia cometida.

Un poco más complejos, quizá, resulten los casos en los que la heroína decide automutilarse (en su mayoría, las versiones europeas medievales). Maltratando su cuerpo, la víctima se deshace de los atributos que podrían acarrearle la deshonra. Este gesto de autosacrificio en defensa de la virtud y para evitar el pecado podemos encontrarlo, por su parte, en un amplio repertorio de leyendas de vírgenes que se automutilaron como una estrategia para escapar a los avances sexuales no deseados. Así, el deseo de santa Brígida de volverse deforme para defender su virginidad que fue respondido por Dios al hacerle explotar uno de sus ojos. También Dios restauró los labios y narices de santa Ródena y santa Eufemia, que fueron amputados en defensa de la fe y la virginidad. O santa Cristina, quien, obligada por su padre a adorar a sus dioses, arrojó al rostro de este fragmentos de su cuerpo torturado y desgarrado. Algunas historias de tortura y ejecución narran los esfuerzos de las vírgenes que, para protegerse de matrimonios impuestos o de violaciones, se autodesfiguran a fin de volverse físicamente repulsivas. Así Eusebia, en el siglo VIII, que animó a las santas vírgenes a cortar sus narices para extinguir las pasiones de los bárbaros, o santa Ebba, que en el siglo IX ideó para sus monjas la mutilación facial (con una navaja se cortó la nariz, el labio superior y los dientes), lo que pudo preservarlas de las violaciones de los invasores.¹⁷ Una variante muy interesante del motivo de las manos cortadas la presenta un cuento versificado alemán, *La hija del rey de Rusia*, de finales del siglo XIII.¹⁸ Para evitar casarse con su padre, la doncella se corta sus cabellos muy cortos, se rasga el rostro y se desfigura. La versión en prosa añade que así busca parecerse a un ladrón.

Un mismo gesto reúne a todas estas mujeres: apropiarse de los castigos que se les propinaban a los pecadores para utilizarlos como instrumento de defensa. La virtud y el honor amenazados por el poder masculino impuesto quedan entonces resguardados si se castiga el cuerpo de antemano. La herida,

¹⁷ Véanse al respecto J. de Voragine, *La leyenda dorada*; G. de Coinci (1966) y J. T. Schulenburg (1998).

¹⁸ Relato en verso que Jansen Eninkel incluye en su *Weltbuch* (c. 1277-1300).

la marca corporal, opera como una garantía que permite sortear otras lesiones mayores. las de carácter espiritual, imposibles de subsanar y de padecimiento eterno.

Al igual que otras muchas santas, el cuerpo de la heroína mutilada conforma en sí mismo un lenguaje a descifrar. Si por un lado ella inscribe en su propio cuerpo su rechazo al pecado del incesto, este también se constituye en el escenario sobre el cual se resuelve la tensión entre los intereses laicos y eclesiásticos que suelen enmarcar muchos de estos relatos. La distorsión de la imagen corporal desvía el blanco de la mirada paterna y echa por tierra el ideal de belleza que encarnaba la doncella. A partir del acto de la mutilación, el cuerpo pone en un primer plano la falta, lo imperfecto, atentando contra uno de los principios estéticos -y por lo tanto morales- básicos de la cultura medieval si tenemos en cuenta las tres condiciones que debe cumplimentar el ideal de belleza tal como lo plantea Tomás de Aquino: a) "integridad o perfección" (*integritas sive perfectio*); b) "debida proporción o armonía" (*debita proportio sive consonantia*) y c) "luminosidad o claridad (*claritas*) o brillantez"¹⁹. El cuerpo humano es bello porque está estructurado según una conveniente distribución de las partes. Y la mano es el órgano que mejor refleja esa perfección, ya que los cinco dedos se hallan en analogía con la figura humana (de cuatro extremidades más la cabeza). Así, dice Tomás de Aquino, "un cuerpo humano es deforme si carece de uno de sus miembros y llamamos feos a los mutilados porque les falta la proporción de las partes con respecto al todo" (Eco, 1997).²⁰

En el universo medieval, la imperfección física convierte al sujeto que la padece en un ser socialmente disminuido, y la única decodificación que la sociedad puede hacer de él lo ubica en el estrato más bajo de la escala moral; desde esa posición le estarán vedados los accesos a cualquier espacio social digno. Tal es el caso de los eunucos, por ejemplo, a quienes no se les permitía ordenarse como curas. De la misma manera, seguramente la integridad física también debe de haber sido un requisito *sine qua non* para acceder al trono u ocupar cualquier lugar más o menos prestigioso en una corte. La *Leyenda dorada* cuenta cómo los obispos objetan la ordenación de san Martín a causa de su deformidad o cómo san Marco impide su propia ordenación cortándose el pulgar (Rouillard, s./d.), vemos también cómo Joïe (la protagonista del *roman* de *La Manekine*), mostrando la herida sangrante tras haberse mutilado la mano izquierda, dice a su padre: "Ya os he comprendido, Señor, pero no llegaré a ser reina porque ya soy

¹⁹ Tomás de Aquino: *Sentencia libri de anima*, ed. de R. A. Gauthier, *Opera omnia*, vol. XLV/1. Roma-París, Commissio Leonina-Vrin, 1984, citado por Eco (1997).²⁰ *Mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum. (I Sent 44, 3, 12, 1)*, ob. cit.

²¹ *Mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum. (I Sent 44, 3, 12, 1)*, ob. cit.

doncella manca y, por mi alma, un rey no puede tomar por esposa a una mujer mutilada".²¹

La distorsión corporal que plantea la mutilación y la extranjería que trae aparejada (en todas las versiones la doncella sufre, además de la mutilación, un exilio por mar, en el bosque o en el desierto) provocan en la mirada ajena una asociación entre imperfección física y deformidad moral, ya que, como se ha mencionado, los criterios éticos y los estéticos en el pensamiento medieval siempre funcionan conjuntamente. "Una herida visible, un cuerpo marcado, suponen siempre una forma de ambigüedad: son siempre una metáfora del cuerpo condenado, pero pueden ser, de hecho, el producto de una pena infamante, o el recordatorio de un momento de humillación." (M. Madero, 1994). La afrenta que supone el deseo incestuoso del padre marca el cuerpo femenino transformándolo en un símbolo que hará posible que la falsa acusación de que ha dado a luz a un ser monstruoso o un animal le resulte verosímil hasta a su propio marido. (Lo esperable es que una mujer mutilada engendre un ser monstruoso y no uno normal.) En efecto, en prácticamente todas las historias que comienzan con el motivo del incesto las heroínas sufren en algún momento un destierro causado por esta infamia.

Contrariamente a lo que sostienen algunos autores, que contraponen dos líneas a partir de la situación que motiva la amputación y los destierros (en un caso sería la religión y en otro el incesto), el denominador común de todos estos relatos se orienta a mantener la virtud y evitar el pecado, profesando la fe. Todos estos cuentos presentan, ya desde sus orígenes legendarios, un fuerte contenido moral y religioso, tanto en los que expresamente se castiga por profesar una fe como en los que la doncella es víctima del deseo paterno. Con diferentes modalidades, el motivo de las manos cortadas, así como el milagro de su recuperación, se inserta rodeado de elementos que nos remiten a las vidas de santos. Lo truculento de este motivo refuerza su carácter ejemplificador, como suele suceder con la mayoría de las historias religiosas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AARNE & THOMPSON, 1961. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, FF Communications, N° 184.

²¹ "Sire, bien vous ai entendu; / Mais roine ne doit pas estre, / Car je n'ai point de main senestre. / Et rois ne doit pas penre fame / Qui n'ait tous ses membres, par m'ame!" (ed. Sargent-Baur, 1999, vv. 794-8). La versión en español corresponde a M.-J. Lemarchand (1998).

- AA. VV., 1996. Protoevangelio de Santiago, XX, 1 y evangelio de Pseudo-Mateo, XIII, 4, *Evangelios apócrifos*, Buenos Aires, CS Ediciones.
- La belle Hélène de Constantinople. Chanson de geste du XIVe siècle*, ed. 1995 de C. Roussel. Genève, Droz.
- La belle Hélène de Constantinople: mise en prose d'une chanson de geste*, ed. 2002, de M-C de Crécy, Genève, Droz.
- BELTRÁN, R., 1992. "La leyenda de la doncella de las manos cortadas: tradiciones italiana, catalana y castellana", *Historias y ficciones. Coloquio sobre literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia.
- BERNIER, H., 1971. "La Fille aux mains coupées", conte-type 706, *Les Archives de folklore*, Québec, Presses de l'Université Laval, xi (estudio centrado en la difusión oral de la leyenda).
- BUSTO CORTINA, J. C., 1999. "La historia de la doncella de las manos cortadas (AT-706: *The Maiden without hands*) entre la tradición oriental y occidental", *Corona spicea*, Universidad de Oviedo: 383-416
- CIRLOT, J. E., 1997. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- DE COINCI, G., 1966. *Les miracles de nostre dame*, Genève, Droz.
- DELARUE-TENEZE, P., *Le conte populaire français*, París, Erasme, t. II, 618-32.
- DÍAZ DE GAMES, G., 1994. *El victorial*, R. Beltrán Llavador (ed.), Madrid, Taurus.
- ECO, U., 1997. "Santo Tomás y la estética del organismo (8.2. 'Proportio e integritas')", *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen: 112-117.
- ESPINOSA, A. M., 1987. *Cuentos populares de Castilla y León*, Madrid, CSIC, vol. 1.
- HARVEY, C., 2000. "'La fille aux mains coupées" dans le folklore panaméricain", *La francophonie panaméricaine: état des lieux et enjeux*, Actes du dix-huitième colloque du CEFCO, Winnipeg, Presses Universitaires de Saint-Boniface: 181-192.
- HOCHEGGER, H., 1981. *Le langage des gestes rituels*, Zaire, Ceeba publications, vol. 1.
<http://quibla.net>, le quotidien online francophone et multilingue pour les Musulmans libres et actifs et leurs alliés.
- HUET, G., 1918-19. "Les sources de la *Manekine* de Philippe de Beaumanoir", *Romania XLV*: 94-99.
- LACARRA, M. J., 1999. *Cuento y novela corta en España*, Barcelona, Crítica.
- LAURENT, D., 1995. Prefacio a *La Manekine. Roman du XIIIe siècle* (edición en francés moderno a cargo de Christiane Marchello-Nizia), París, Stock.
- LE GOFF, J. Y N. TRUONG, 2005. "El cuerpo como metáfora", *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Buenos Aires, Paidós.
- LEGRAND, E., 1881. *Recueil de contes populaires grecs*, París.
- LEMARCHAND, M.-J. (tr.), 1998. *La doncella manca*, de Philippe de Rémi, Madrid, Siruela.

- LENZ, R., 1911. "Un grupo de consejas chilenas", *Anales de la Universidad de Chile*, CXXIX, 684-764 y 1339-93.
- MACÍAS, J. M. (tr.), 1995. *La leyenda dorada*, de Jacobo de Vorágine, Madrid, Alianza, t. 1 y 2.
- MADERO, M., 1994. "Injurias y mujeres (Castilla y León, siglos XIII y XIV)", *Historia de las mujeres. La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*, Madrid, Taurus, t. 4.
- PARIS, G. Y U. ROBERT, (eds.), 1880. "La fille du roy de Hongrie", *Miracles de Nostre Dame par personnages*, París, SATF, t. V.
- ROUILLARD, L-M., s./d. "Mutilation and Marriage in *La Manekine*", Universidad de Toledo.
- SARGENT-BAUR, B., 1999. "Introduction to *La Manekine* by Philippe de Rémi", *Le Roman de La Manekine* (texto editado de París BNF fr. 1588, edición bilingüe, inglés-francés antiguo a cargo de B. Sargent-Baur), Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- SCHMITT, J.-C., 1990. "La moral de los gestos", J. Le Goff (comp.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus.
- SCHULENBURG, J. T., 1998. *Forgetful of Their Sex: Female Sanctity and Society, ca. 500-1100*, Chicago, University of Chicago Press.
- SOUZENNELLE, A. DE, 1991. *Le symbolisme du corps humain*, París, Albin Michel.
- SUCHIER, H. (ed.), 1884. "Introduction", *Œuvres poétiques de Philippe de Rémi, Sire de Beaumanoir*, París, SATF, I-XCVI.
- THOMPSON, S., 1952. "La leyenda", *Folklore Americas* 1, XII.
- , 1972. "El cuento folklórico de Irlanda a la India", *El cuento folklórico*, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, Caracas.
- , 1995. *Motif-Index of Folk-Literature*, Indiana University Press.
- VALERO CUADRA, P., 2000. "La materia cuentística de la leyenda de Carcayona: el cuento de 'La doncella sin manos'", *La leyenda de la doncella Carcayona*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- VIGARELLO, G., 1990. "El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana", J. Le Goff (comp.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus.
- WALKER BYNUM, C., 1990. "El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media", J. Le Goff (comp.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU.
LAS TRES RESPUESTAS Y LA CONFIGURACIÓN
DE LO ROMÁNTICO

EMILIO BERNINI
Universidad de Buenos Aires
emilberni@gmail.com

RESUMEN

Este estudio lleva a cabo una lectura de las obras más importantes de Jean-Jacques Rousseau consideradas en el marco de su propio postulado teórico: la escisión de la naturaleza y la sociedad que el filósofo ginebrino elabora en *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, de 1755. A partir de allí, se considera el modo en que el autor organiza en sus textos tres respuestas alternativas al problema de la escisión: la política, por medio de la formación del ciudadano, en *Le contrat social*; la pedagógica, a través de la educación del hombre social, en *Émile*; y el retiro solitario, el repliegue sobre sí, desde el que se escriben *Les confessions* y *Les rêveries du promeneur solitaire*. En cada una de ellas y de modos diversos, se estudian algunos elementos que configuran una poética romántica.

Palabras clave: Rousseau - Sociedad - Naturaleza - Romanticismo - Literatura del Siglo XIX - Literatura comparada

Filología XXXVI-XXXVII (2004-2005) pp. 49-71

©Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

ISSN 0071-495 X

ABSTRACT

This study reviews the most important works of Jean-Jacques Rousseau considered within the framework of his own theoretical proposition: the divide between nature and society that the Genevan philosopher devises in *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755). On this basis, there is a consideration of the ways in which the author organizes in his texts three alternative responses to the question of the divide: the political, through the formation of the citizen, in *Le contrat social*; the pedagogical, through the education of man, in *Émile*; and the solitary retirement, the retraction on the self, from which *Les confessions* and *Les rêveries du promeneur solitaire* are written. Each of them, and in different ways, allow a study of the elements that configure a Romantic poetics.

Key words: Rousseau - Society - Nature - Romanticism - Nineteenth-Century Literature - Comparative Literature

RETORNO A LA NATURALEZA (SEGUNDO DISCURSO)

La expresión suele asociarse al nombre de Jean-Jacques Rousseau y también a las ideas recibidas sobre el romanticismo. En verdad, en ella se condensan una serie de nociones críticas del filósofo ginebrino y en ella se enuncia aquello que se constituirá en el mito romántico más poderoso: "la idea y el deseo nostálgicos" de una vuelta a la naturaleza.¹ En la expresión es posible leer una de las respuestas a la diferencia rousseauiana entre naturaleza y sociedad, y a partir de ella, todas las oposiciones o conflictos consecuentes: ser y apariencia, bien y mal, hombre natural y hombre social, teatro y fiesta popular, pasión y virtud, amor y amistad, melodía y armonía, habla y escritura. Sin embargo, para Rousseau el retorno a la naturaleza es, sin dudas, imposible. En primer lugar, porque el autor mismo admite el carácter hipotético de la naturaleza primigenia, su condición de postulado especulativo. En el prefacio al Segundo Discurso (*Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, 1755), Rousseau establece que el objeto que se propone es "conocer bien un estado que ya no existe, que ha podido no existir, que probablemente no existiría jamás y del cual, sin embargo, es necesario tener nociones justas para juzgar bien nuestro estado presente" (Rousseau, 1984: 50).

¹ "La versión de Rousseau acerca del comienzo de la historia humana tuvo el notable destino de que, a partir de ella, frente a la intención crítica de su reconstrucción, meramente hipotética, del estado de naturaleza, surgiese el mito romántico más poderoso del comienzo: la idea y el deseo nostálgicos de un 'retorno a la naturaleza'" (Jauss, 1995: 40).

Y en el Preámbulo al mismo discurso agrega: "No es preciso tomar las investigaciones en que se puede entrar a este propósito por verdades históricas, sino solamente por razonamientos hipotéticos y condicionales, más a propósito para aclarar la naturaleza de las cosas que para enseñar el verdadero origen" (Rousseau, 1984: 56). En consecuencia, Rousseau es consciente de la operación de construcción hipotética de un estado de naturaleza previo al estado de sociedad, para realizar con ella la crítica de la sociedad coetánea, pero a la vez, no afirma que no haya existido, no niega plenamente su existencia. Rousseau emplea una estrategia retórica para afirmar la existencia del hombre natural, aun cuando sepa que en el nivel de la historia ese estado original, primigenio, puede no haber existido nunca. Starobinski lo lee de este modo: Rousseau desarrolla una ficción del origen, es consciente de su carácter de ficción, pero cuando escribe, el origen pierde su carácter hipotético: "una suerte de seguridad y ebriedad vienen a abolir toda prudencia intelectual; la descripción de ese estado primero, tan cercano aún a la animalidad, se vuelve evocación encantada". (Starobinski, 1971: 26; mi traducción).

En segundo lugar, la oposición naturaleza/sociedad tiene al menos dos aspectos: uno de ellos afirma la irreversibilidad de la ruptura y el otro, la posibilidad de sutura, la reparación en la cultura. Se trataría, por un lado, del diagnóstico de tipo histórico antropológico de los males de la sociedad por el alejamiento de los hombres del estado de naturaleza, al cual está dedicado el Segundo Discurso, y por otro, de las posibilidades de transformación de esa condición original, que constituyen dos de las "respuestas" rousseauianas: una, el tratado político, *Le contrat social* (1762) y, otra, el tratado de educación *Émile, ou de l'éducation* (1762), cuyos postulados, en ambos casos, están elaborados como ficción en la novela filosófica *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761). La posibilidad de reparación afirma que es posible suturar en la cultura aquello que la cultura misma ha escindido y ello se encuentra ya formulado por primera vez en el Segundo Discurso, en la medida en que todo el texto tiene el objetivo de demostrar que la desigualdad entre los hombres, producida por las consecuencias que acarrea el alejamiento irreversible de la naturaleza, se debe a causas que no son naturales, sino históricas y, en consecuencia, humanas. No solo el *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* quita de su título el estatuto "natural" de la desigualdad que formaba parte de la cuestión propuesta por la Academia de Dijon,² sino que incluso su relato de la evolución del hombre natural al hombre en sociedad no responde a ninguna ley de causalidad histórica ni a una predeterminación providencial. Para Rousseau, la historia de los hombres no es teleológica y, si no responde a legalidad ni finalidad alguna, ha dependido

² El tema del concurso de la Academia de Dijon estaba enunciado así: "Quelle est l'origine de l'inégalité parmi les hommes et si elle est autorisée par la loi naturelle?".

entonces de la libertad y de la voluntad de aquellos que la forjaron. Así pues, si para Rousseau la historia es una convergencia fortuita de circunstancias, las condiciones de desigualdad están igualmente sujetas a cambio, puesto que su fundamento es azaroso, contingente, "casual":

Considerando la sociedad humana con mirada desinteresada y tranquila, no presenta desde luego otra cosa que la violencia de los hombres poderosos y la opresión de los débiles; por eso se subleva el espíritu contra la dureza de unos y se deplora la ceguera de los otros; y como *nada hay entre los hombres menos permanente que estas relaciones externas que la casualidad produce con mayor frecuencia que la sabiduría*, y que se llaman debilidad o poderío, riqueza o miseria, las constituciones humanas parecen a primera vista fundadas entre montones de arena movediza (Rousseau, 1984: 53. El subrayado me corresponde).

Es preciso leer en la metáfora ("montones de arena movediza"), la radicalidad de la lectura rousseauiana de la historia que, en esto, constituye uno de los puntos de partida de la comprensión *historicista* de la historia que será distintiva de los románticos. El sesgo histórico de la lectura rousseauiana reside en la crítica a quienes encuentran en los orígenes del hombre aquello que no corresponde sino a su presente histórico. Rousseau acusa ese error que consiste en leer, de modo anacrónico, el pasado desde el presente, y en ese preciso punto incorpora la dimensión de la historia que, aunque no haya en Rousseau leyes de la historia ni teleología, abre la vía al historicismo.³ Pero en el Segundo Discurso, el objetivo siempre es político; el texto puede leerse como un intento de dar historicidad a la tesis inquietante de la *servidumbre voluntaria*, de carácter transhistórico - elaborada por Étienne de La Boétie en su *Discours sur la servitude volontaire* (1548), el gran intertexto silenciado del ensayo de Rousseau-, por la cual la desigualdad respondería a un deseo de servidumbre al tiempo que a un deseo de dominio, propios del hombre moderno.⁴ En el marco de la historización de esa

³ Jürgen Link precisó bien la diferencia entre la historia natural, la dimensión histórica y el historicismo en el Segundo Discurso: "Rousseau introdujo [en el Segundo Discurso] una dimensión propiamente histórica (que implica una reversibilidad *relativa*) desarrollando la teoría de las fases de aculturación y ha superado así el marco de la episteme puramente combinatoria y taxonómica [de la historia natural a la Buffon] sin caer sin embargo en el historicismo. [...] La asociación de la 'historia natural' taxonómica y de la perfectibilidad da nacimiento a una historiografía y una filosofía de la historia de un género nuevo, que no entra ya en la categoría puramente taxonómica de la 'historia natural' y no corresponde *todavía* a los modelos 'historicistas'. [...] La característica esencial de la concepción rousseauiana de la historia es su no-linealidad; ella supone una pluralidad de vías de evolución" (Link, 1995: 85-86; el primer subrayado es del autor; el segundo, mío. La traducción me corresponde).

⁴ El Discurso de La Boétie no habría sido nombrado en el Segundo Discurso por su pertenencia, para la Academia de Dijon, a la "mala tradición", es decir, a la literatura calvinista. Sobre el Discurso pueden verse los estudios de Pierre Clastres y de Miguel Abensour, en La Boétie, 1980. Sobre Rousseau y La Boétie, cfr. Bernini (2006).

disposición perturbadora de la desigualdad electiva, pues, es necesario leer la crítica dirigida, por un lado, a la filosofía contractualista contemporánea, que naturaliza lo que es histórico y, de ese modo, lo legitima;⁵ y, por otro, a las consideraciones del abate Condillac sobre el lenguaje, que supone dado lo que no es sino evolución y condicionamientos sociales.⁶ La crítica apunta, pues, a la posibilidad de volver a fundar un contrato, restablecer las bases de una sociedad justa e igualitaria. Aun cuando la noción de naturaleza constituye siempre el polo desde el cual se piensa la evolución de la sociedad, nunca hay, desde luego, en Rousseau un llamado literal a su regreso. El tópico del retorno a la naturaleza constituye más bien una consecuencia tanto de la lectura de la crítica ilustrada contemporánea contraria a Rousseau (Voltaire, D'Alembert)⁷ como de aquella que los románticos han hecho de los textos del filósofo.

⁵ Respecto del contrato, escribe Rousseau en el Prefacio, en una crítica a los filósofos contractualistas: "Todas [las definiciones de la ley natural] que se encuentran en los libros, aparte del defecto de no ser uniformes, tienen además el de ser deducidas de muchos conocimientos que los hombres no tienen naturalmente, así como ventajas de que no podían tener idea sino después de haber salido del estado de naturaleza. Se comienza por buscar aquellas reglas que por utilidad común sería bueno que los hombres las concertasen entre sí; y después se les da el nombre de ley natural al conjunto de estas reglas" (Rousseau, 1984: 52).

⁶ Respecto del origen de las lenguas, escribe en la Primera Parte, como crítica a Condillac: "La manera que tiene este filósofo de resolver las dificultades que se presenta a sí mismo, sobre el origen de los signos instituidos, demuestra que ha supuesto lo que yo pongo a discusión: *cierta especie de sociedad ya establecida* entre los inventores del lenguaje". (Rousseau, 1984: 82). En el mismo sentido, la crítica a Locke en sus consideraciones sobre el amor entre el hombre y la mujer: "Las pruebas morales [...] más bien sirven para justificar hechos existentes que para demostrar la existencia efectiva de estos hechos [...] Aun pudiendo ser ventajoso para la especie humana que la unión del hombre y la mujer fuera permanente, no se deduce que ello haya sido establecido así por la naturaleza; de otro modo, sería menester decir que la naturaleza ha instituido también la sociedad civil, las artes, el comercio y todo lo que se estima útil a los hombres. [...] El señor Locke [en *El gobierno civil*] supone evidentemente lo que se trata de demostrar" (Rousseau, 1984: 83,84). Y, por último, la crítica a Hobbes: "Razonando sobre los principios que establece, debía decir este autor [Hobbes] que siendo el estado de naturaleza aquel con el cual nuestra conservación es el cuidado menos dañoso a los demás, era, por consiguiente, el más apropiado para la paz y el más conveniente al género humano. Mas dice precisamente lo contrario, por haber incluido *fuera de lugar*, en el deber de conservación del hombre salvaje, la necesidad de satisfacer *multitud de pasiones que son obra de la sociedad* y que han hecho necesarias las leyes" (Rousseau, 1984: 91). En todos los casos, los subrayados me corresponden.

⁷ Rousseau mismo lo señala en la primera parte del Segundo Discurso: "¿Es preciso destruir la sociedad, confundir lo tuyo y lo mío, volver a vivir en las selvas como osos? Ésta es una consecuencia del modo de pensar de mis adversarios, que tanto me gusta prevenir como dejarles la vergüenza de deducirla [...] No temáis envilecer vuestra especie renunciando a su ilustración por renunciar a sus vicios". Cfr. Rousseau, 1984: 74. Y en *Emilio*, en el Libro IV, vuelve sobre la objeción: "Pero considerad primero que al pretender formar al hombre de la naturaleza no se trata por ello de hacerle un salvaje y relegarlo al fondo de los bosques, sino que, encerrado en el torbellino social, basta con que no dejemos que lo arrastren ni las pasiones ni las opiniones de los hombres". Cfr. Rousseau, 1998: 378-379.

AMENAZA DE LA NATURALEZA (*CONTRAT SOCIAL*)

Así como no hay reversibilidad hacia el estado de naturaleza, no la hay hacia un grado cero del pacto. Por esto, la sociedad del *Contrat social* es *ex nihilo*, está por fuera del tiempo histórico y es normativa. Con el tratado político, Rousseau elabora una primera respuesta al diagnóstico planteado en el Segundo Discurso pero para ello debe dar un salto epistemológico de la historia y la antropología hacia la teoría. El *Contrat social* se instala de lleno en ese terreno y no se ocupa ya de dar respuestas de orden histórico.⁸ Pero en el tratado político la naturaleza tiene un signo que el romanticismo no leyó, o no pudo leer, en la medida en que ahora es aquello que es preciso superar: en el mundo natural solo hay relaciones de fuerza y el vínculo que allí establecen los hombres es de dominio y servidumbre. Por el contrario, el orden social "se funda en convenciones" (Rousseau, 1984: 158); y éstas se fundamentan en el consentimiento otorgado por la voluntad del sujeto. Por esto, el momento de la fundación de la sociedad que el *Contrat* teoriza supone un pasaje del orden natural al civil o político sin proceso, un salto no dialéctico. Se trata más bien de una "transustanciación" (Dotti, 1991) de un estado a otro, de una fundación mítica del orden social por parte de un legislador concebido como un dios,⁹ que va del fin de final de un "estado de naturaleza" de peligro para el género humano —puesto que ese estado vence "con su resistencia las fuerzas que cada individuo puede emplear" (Rousseau, 1984: 165)— al comienzo de un estado de derecho en el que "uniéndose cada uno a todos, no obedezca, sin embargo, más que así mismo y permanezca tan libre como antes" (Rousseau, 1984: 165).

La oposición naturaleza/sociedad que el Segundo Discurso despliega para una crítica de la desigualdad económica y de la alienación social, se invierte en cierto modo en el *Contrat social*, puesto que la sociedad de que se trata aquí constituye un postulado normativo, ideal, y por esto mismo, sus signos no son ya los de la sociedad histórica. En el primer texto, la naturaleza inscribe en los hombres los datos de la igualdad y la libertad, pero en el segundo, ella es fuerza que amenaza frente al derecho. En esto, todo el tratado político se escribe con una

⁸ En el primer capítulo, Rousseau se pregunta aquello que ya ha sido trabajado en el Segundo Discurso: "El hombre ha nacido libre, y en todas partes está encadenado. Hay quien se cree señor de los demás y es más esclavo que ellos ¿Cómo se ha producido este cambio? Lo ignoro" (Rousseau, 1984: 157). Con esa respuesta, cambia, en efecto, el enfoque del problema.

⁹ Escribe Rousseau sobre el legislador, "el ingeniero que inventa la máquina" de la sociedad civil, y cuyos modelos son Moisés y Licurgo: "Haría falta una inteligencia superior que conociera todas las pasiones de los hombres y que no experimentara ninguna de ellas; que no tuviera ninguna relación con la nuestra naturaleza y que la conociera a fondo; que su felicidad fuera independiente de nosotros y que sin embargo quisiera ocuparse de la nuestra" (Rousseau, 1984: 184).

atención especial puesta en las limitaciones a los abusos "naturales", pertenecientes al "orden natural" de los hombres, por medio del derecho. Para la lectura marxista, que procede estableciendo relaciones de progreso entre los textos, y que ve en ellos una constante económica, el momento del Contrato es necesariamente una consecuencia del *estado de guerra* a que llegan los hombres en el Segundo Discurso.¹⁰

Sin embargo, la voluntad del sujeto político del contrato no es la misma que la del individuo del orden natural. La voluntad da estatuto de libertad al hombre en la medida en que lo diferencia de los animales, porque ella le permite no obedecer ciegamente al instinto, pero, sobre todo, con la voluntad puede forjar su propio destino. En el Segundo Discurso, la voluntad es condición de posibilidad de la historia, apertura hacia el futuro, negación de la legalidad histórica y de la causalidad natural. En el mismo sentido, la voluntad soberana del *Contrat* lleva aun inscrita en ella la idea de libertad y es la que posibilita la *alienación total* que demanda el pacto: entregar todo para recibir a cambio todo, tiene su base en la decisión voluntaria, racional, del hombre político, puesto que para el sujeto del contrato el consentimiento es libre, nunca es producto del engaño del rico astuto a los pobres, como en el pacto injusto del Segundo Discurso. Esta voluntad es la que, una vez suscripto el pacto, forma la "voluntad general" que demanda, cuando se ha constituido, la renuncia a los intereses particulares.¹¹ En ellos reside el lado negativo de la voluntad, en la medida en que ésta puede oponerse a la voluntad general del soberano (el pueblo) y poner así en riesgo el contrato. La "voluntad particular" es otro modo de nombrar el beneficio personal, el interés individual y, en la economía textual del *Contrat*, forma parte de la naturaleza del hombre que es preciso controlar con el pacto justo. Respecto de las formas de gobierno, el despotismo no es otra cosa que el predominio de la voluntad particular del príncipe, y la monarquía encuentra su único fundamento precisamente en ella; contra ambas formas, sin dudas, han sido escritos el Segundo

¹⁰ Para Louis Althusser, "La primera condición del planteo del problema [por la cual el contrato es necesario] es que los 'hombres' hayan 'llegado' a un 'punto' que no es más que un punto límite, un punto crítico en su existencia: el que separa la vida del género humano de su muerte. Este punto crítico mortal para el género humano nos remite al Segundo Discurso: es el *estado de guerra* completamente desarrollado [...] Estado de guerra debe entenderse en un sentido fuerte, como lo definió Hobbes precursoramente: estado que es una relación constante y universal entre los hombres, por tanto independiente de los individuos, por más pacíficos que sean" (Althusser, 1972: 63; subrayado del autor). Aun cuando, como se sabe, Rousseau no sigue a Hobbes en la idea de la maldad innata del hombre ("No vamos a deducir con Hobbes que por no tener el hombre ninguna idea del bien, fue naturalmente malo", Rousseau, 1984: 91), sino *a posteriori* del estado natural, luego de la caída en la historia. Sobre la lectura de Engels, véase Starobinski (1971: 44-46 y 353).

¹¹ Este punto está sujeto a la crítica liberal que ve allí el "(proto)totalitarismo" rousseauiano. Cfr. Todorov (1987).

Discurso y el *Contrat*.¹² Pero respecto de la república, los intereses particulares no solo tienden a producir facciones, partidos, que amenazan la voluntad general, porque están guiados por la lógica del beneficio del grupo, sino, sobre todo, dejan la vía abierta al predominio de la lógica económica sobre la política. Si el mercado prevalece, la política se debilita, porque aquél no es otra cosa que el reino de las pasiones egoístas; en consecuencia, el riesgo es el retorno a un estado de desigualdad e injusticia frente al cual se elabora, y se suscribe, el contrato. Para evitarlo, Rousseau demanda, por un lado, la presencia física de los ciudadanos en la asamblea, negando con ello la representación política que supone el abandono en manos del otro de la práctica ciudadana. Por otro, elabora una serie de controles por medio de cuerpos políticos que, no obstante, deben ser incluso vigilados puesto que, compuestos por hombres, su naturaleza también puede conducirlos a aquello contra lo cual han sido creados: es el caso de los abusos del *tribunado*.¹³

Parece entonces que lo *particular* de la voluntad es una suerte de irreductible, de remanente inerradicable de la naturaleza en el hombre que, aun cuando consienta el pacto, puede estar sujeto a sus intereses privados. Contra ello, la fórmula rousseauiana es la alienación total y, en consecuencia, el sometimiento al mandato que surja de ella. En términos freudianos, la voluntad particular actúa como una pulsión, de poder, de riqueza, de dominio; en términos rousseauianos, es el interés, la pasión del beneficio egoísta que amenaza el orden social republicano del contrato. En el tratado pedagógico, ella constituye el objeto de una larga tarea de educación; en la novela filosófica, es la pasión del amor que pone en riesgo el orden familiar y las vidas a ella sujetas.

RECUPERACIÓN DE LA NATURALEZA (*ÉMILE*)

Si el *Contrat* es una respuesta a la escisión naturaleza/sociedad mediante la postulación del ciudadano, quien debe someter su naturaleza, *Émile* constituye

¹² "Al contrario de las demás administraciones en que un ser colectivo representa a un individuo, en ésta [en la monárquica] un individuo representa a un ser colectivo; de suerte que la unidad moral que constituye el príncipe es al mismo tiempo una unidad física [...] Pero si no hay gobierno que no tenga más vigor, no existe tampoco otro en el que *la voluntad particular tenga más poderío y domine más fácilmente a las demás*; cierto es que todo se dirige al mismo fin, pero ese fin no es el de la felicidad pública [...] Su *interés personal* es, en primer lugar, que el pueblo sea débil, miserable, y que no pueda oponerle nunca resistencia". (Rousseau, 1984: 208-209; los subrayados son míos).

¹³ El *tribunado* es un cuerpo intermedio entre el poder legislativo (el "soberano", el pueblo) y el poder ejecutivo ("el príncipe") para limitar los abusos en que pueden caer uno respecto de otro. Pero, observa Rousseau, "degenera en tiranía cuando usurpa el poder ejecutivo del cual no es más que moderador, y cuando quiere dispensar las leyes, debiendo solo protegerlas. [...] El mejor medio de evitar las usurpaciones de *tan temible cuerpo* [...] sería no hacerlo permanente" (Rousseau, 1984: 248; mi subrayado).

otra respuesta al mismo problema, pero esta vez por medio de la recuperación de su naturaleza. *Émile* es expresión de un escepticismo político que piensa por ello la formación del individuo por fuera de lo público, a diferencia del *Contrat* que confía, en cambio, en que las instituciones sociales eduquen al ciudadano. Por esto, entre *Émile* y el *Contrat* no hay puntos de contacto, ya que la teoría política concibe al ciudadano como *pars pro toto* de la voluntad general, mientras que la teoría pedagógica piensa al individuo como un "un hombre educado únicamente para sí", en un contexto en que "no hay patria" ni "puede haber ciudadanos".¹⁴ Por fuera de la política, pues, es necesario educar al individuo como "hombre natural", de modo que actúe de acuerdo a la naturaleza, cuando no hay un horizonte de cambio político en que el derecho asegure la libertad y la igualdad. La educación rousseauiana busca forjar en el individuo hábitos que sean más fuertes que la ley de modo que la hagan innecesaria, o que la reemplacen; de allí su deseo, expresado en el Segundo Discurso, de vivir en una República cuya antigüedad "se perdiese, en cierto modo, en la noche de los tiempos" (Rousseau 1984: 41). Puede decirse entonces que *Émile* intenta demostrar, en términos teóricos y a la vez prácticos, un tipo de *retorno a la naturaleza*, como recuperación del elemento natural que está en todos hombres, por medio una educación cuyo objetivo es formar al individuo en la virtud, la autosuficiencia y el amor por la humanidad, pero retrasando para ello, el mayor tiempo posible, su ingreso en sociedad. Rousseau cree, en efecto, aquello que cita en el epígrafe de Séneca que abre el texto: "Curables son los males que padecemos, y la naturaleza misma, que nos ha hecho nacer para el bien, si queremos enmendarnos, nos ayuda" (Rousseau, 1998: 27). Supone posible, pues, por medio de la educación, en determinadas (y estrictas) condiciones, recuperar la cualidad natural del hombre para que, como el hombre de la naturaleza del Segundo Discurso, pueda vivir de acuerdo a sus

¹⁴ Rousseau considera aquí ambas educaciones, la doméstica y la pública, como incompatibles: "Hay que optar entre hacer un hombre o un ciudadano; porque no se puede hacer uno y otro al mismo tiempo. [...] El hombre natural es todo para sí; él es la unidad numérica, el entero absoluto, que solo tiene relación consigo mismo o con su semejante. El hombre civil no es más que una unidad fraccionaria que depende del denominador, y cuyo valor está relacionado con el entero que es el cuerpo social. Las buenas instituciones son aquellas que mejor saben desnaturalizar al hombre, quitarle su existencia absoluta para darle una relativa y transportar el yo a la unidad común, de suerte que cada particular ya no se crea uno, sino parte de la unidad, y no sea sensible más que en el todo. [...] De estos objetivos necesariamente opuestos, derivan dos formas de institución contrarias: la una pública y común, la otra particular y doméstica". Para Rousseau, la educación pública no es posible en un contexto en que "la institución pública no existe ya, no puede existir, porque donde ya no hay patria ya no puede haber ciudadanos. Esas dos palabras, *patria* y *ciudadano*, deben ser borradas de las lenguas modernas. Sé de sobra la razón de esto, pero no quiero decirlo: no sirve de nada a mi tema" (Rousseau, 1998: 41-43).

"disposiciones primitivas", y ello *aun en* una sociedad que sin embargo las ha alterado en todos los hombres y cuyos vínculos están fundados en las malas pasiones laboecianas del dominio y la servidumbre.

Para esto, en *Émile*, Rousseau procede a una compleja operación discursiva en cierto modo semejante a la del Segundo Discurso: así como en éste plantea una hipótesis ficticia del origen del hombre y, no obstante, la considera en términos empíricos, en el tratado pedagógico imagina condiciones improbables (el aislamiento absoluto, territorial y social, del niño y el preceptor), plenamente inventadas ("He tomado el partido de adjudicarme un alumno imaginario, de suponerme la edad, la salud, los conocimientos y todos los talentos convenientes para trabajar en su educación", Rousseau, 1998: 60), para, sin embargo, extraer de ellas "una prueba experimental que demuestre la validez de las teorías propuestas" (Citton, 1994: 411). Ambos escritos imaginan un estado natural del hombre, pero mientras que, en el primero, la condición hipotética es fundamento para una lectura de sesgo *histórico* de las relaciones de desigualdad, en el segundo las situaciones inventadas buscan probar que ese estado primigenio puede recuperarse *en* la cultura. De este modo, tanto como el Segundo Discurso, *Émile* también es una compleja "experiencia de pensamiento" (Citton, 1994: 411) que esta vez consiste en el intento de fundamentación de la teoría con la experimentación probatoria de lo que no es sino una ficción literaria.¹⁵

El problema epistemológico de basar la teoría de educación en una experiencia que no es más que invención imaginaria, vuelve a plantearse también allí donde el autor afirma que es posible actuar pedagógicamente sobre las disposiciones naturales del niño *antes* de que éstas "se alteren más o menos con nuestras opiniones" (Rousseau, 1998: 41). Situarse en ese momento *anterior* a la corrupción de lo natural en el hombre, demanda el aislamiento completo del niño de todo entorno social, desde los padres (Emilio es huérfano) hasta los preceptores (Jean-Jacques se postula como *gouverneur*, como ayo, es decir, como aquel

¹⁵ Así lo señala Yves Citton: "Sobre la pareja *ficticia* de Jean-Jacques y Emilio descansa la tarea de *probar por la experiencia* la validez de los principios enunciados. [...] Rousseau escribe una verdadera novela en el libro V para poner en escena el encuentro de Emilio y Sofía así como la evolución de su amor. Toda la estructura argumentativa que justificaba la invención de Emilio (prueba a través de la práctica, ejemplo) explota entonces para dejar lugar a un puro relato, cuyos infinitos detalles no tienen ya ninguna credibilidad (ni pertinencia) teórica. [...] La inestabilidad que caracteriza estos textos [tanto *Émile* como los textos de Condillac y de Buffon] tiene que ver con que dudan constantemente entre dos contratos de lectura: en parte, al presentarse como ficciones que dependen de la imaginación del autor, reconocen apuntar a un *referente inexistente* (el hombre adámico, la estatua, Emilio, Sofía); en parte, al pretender el estatuto de experiencia observada y de prueba por la práctica, se limitan a deber *postular implícitamente la existencia de ese mismo referente* (en la medida en que las nociones mismas de observación o de prueba exigen una cierta autonomía del acontecimiento descrito en relación con el sujeto de la enunciación)". Citton, 1994: 415-416. Los subrayados son del autor; la traducción me corresponde.

que *guía* al niño y no como aquel que lo instruye con *preceptos*¹⁶); y, en consecuencia, demanda la desvinculación de todo entorno urbano, en el campo ("las ciudades son el abismo de la especie humana", Rousseau, 1998: 74), por lo menos hasta la adultez de Emilio. Pero aun cuando lo social se expulse por medio de la distancia territorial y la postergación en el intercambio del niño con otras personas, regresa sin embargo en los modos más imprevisos por Rousseau, el autor del tratado, puesto que él mismo (Jean-Jacques, el *gouverneur*) necesariamente procede de un *a posteriori* cultural, cuando ya las disposiciones primitivas, que deben conservarse intactas por medio del aislamiento, han sido sin dudas alteradas por su propia formación, por su condición misma de ayo. Allí reside, como se ha señalado, el (problema) inconsciente del método: la cultura regresa, a pesar de la neutralización espacial y social, en el educador mismo cuando actúa con su educando de modos perversos, sádicos.¹⁷ El retorno a la naturaleza que postula *Émile* por medio de la recuperación en el individuo a educar, pues, nunca puede ser una salida de la cultura, aunque el método mismo busca neutralizarla al inventar una situación de clausura, porque el *gouverneur* no advierte el modo en que ella reingresa en su propia persona y, en consecuencia, conduce al fracaso de sus postulados.

Probablemente, el problema epistemológico y cultural de *Émile* tenga que ver con sus referentes y, en cierto modo, con la literatura. Por un lado, el tratado se ubica en el paradigma de una serie de textos que buscan "encontrar un hombre puro, un sujeto virgen, en que se pueda observar el funcionamiento del espíritu humano sin interferencia simbólica" (Citton, 1994: 411)¹⁸, pero, frente a éstos, en verdad, tiene como modelo de mayor incidencia un texto de la literatura inglesa de la primera mitad del siglo XVIII que desplaza los textos de la serie, y en particular el de Buffon. En este punto, el paradigma del tratado parece haber sido la literatura, en la medida en que el *Robinson Crusoe* (1719)—la alegoría protestante de la autosuficiencia del hombre que ha roto todo vínculo con lo social—ha funcionado como texto de transposición a la teoría. La novela de Daniel Defoe es el único texto que Emilio tiene permitido leer frente a la interdicción extendida de la lectura, por lo menos durante el período de la educación

¹⁶ El traductor al español de *Emilio*, Mauro Armiño, señala bien que la distinción entre ayo y preceptor procede del abate Saint-Pierre, y que la palabra francesa *gouverneur* (ayo) posee la misma raíz que *gouvernail* (timón, gobernalle). La referencia está en Rousseau (1998: 62).

¹⁷ La crítica ha trabajado abundantemente este aspecto sádico del *gouverneur*. Véase Jean Starobinski (1971), Joan DeJean (1984), Josué Harari (1987) y Jorge Dotti (1991) entre otros.

¹⁸ Esos textos son, entre otros, *An Essay Concerning Human Understanding* (John Locke, 1690), *Some Thought Concerning Education* (J. Locke, 1692), la *Histoire naturelle de l'homme* (Georges Buffon, 1749), el *Traité des sensations* (Étienne Bonnot de Condillac, 1754) y el *Essai analytique sur les facultés de l'âme* (Charles Bonnet, 1760).

doméstica.¹⁹ Su héroe es presentado como una figura ejemplar para Emilio, por parte de un ayo que es, a la vez, el autor, que incluso toma la misma figura como modelo para su tratado, pero también como pauta de la propia vida. En efecto, en el momento mismo de la escritura de Emilio, Rousseau ya ha optado por el aislamiento personal como un modo, en su persona misma, de crítica a la sociedad contemporánea.²⁰ El robinsonismo rousseauiano se extiende así en todas las esferas, del pensamiento a la vida, y está en todos los textos, pautándolos de un modo o de otro: en el Segundo Discurso, puede verse en la condición solitaria y feliz del hombre de la naturaleza; en la teoría política, la dimensión insular de los países favorece siempre la democracia; en el tratado pedagógico, decide el aislamiento del educando; en la novela, es el modelo de la sociedad de Clarens, apartada de las grandes ciudades, cuya armonía se debe al número limitado de sus miembros; en Rousseau mismo es parte de la concepción de sí, al final de su vida, como un "hombre que ama circunscribirse" (Rousseau, 1979: 93), un "paseante solitario", aislado en el retiro.

EL RETIRO (I) (*LES CONFESSIONS*)

La última respuesta rousseauiana al conflicto de la cultura es el repliegue sobre sí y la escritura del yo, asumida finalmente por completo en *Les confessions* (1798) y en su variante, *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782). La asunción de la primera persona es, en Rousseau, un largo proceso, en cuya extensión es

¹⁹ "Si pudiera inventarse una situación en que todas las necesidades naturales del hombre se muestren de modo sensible al espíritu de un niño y en que los medios de atender esas mismas necesidades se desarrollen sucesivamente con la misma facilidad, sería la pintura viva e ingenua de ese estado el primer ejercicio que habría que dar a su imaginación [...] Esa situación ya está hallada, ya está descrita y sin pretender agraviaros, mucho mejor de lo que vos mismo la describiríais; al menos con mayor verdad y sencillez. Dado que los libros no son absolutamente necesarios existe uno que, para mi gusto, proporciona el tratado de educación más logrado. Ese libro será el primero que ha de leer mi Emilio; solo él formará durante mucho tiempo toda su biblioteca, y siempre tendrá en ella un lugar distinguido. [...] ¿Cuál es ese maravilloso libro? ¿Es Aristóteles? ¿Es Plinio? ¿Es Buffon? No: es *Robinson Crusoe*" (Rousseau, 1998: 270).

²⁰ Como bien señala Jorge Dotti: "Rousseau decide llevar a cabo una reforma personal profunda para adecuar su vida a sus principios y transformarse en paradigma alternativo de una sociedad frívola e injusta. [...] Renuncia a su cargo de contador en la casa Dupin, rechaza la pensión que Luis XV pensaba conferirle por el éxito de *El adivino* en Fontainebleau (rehusando incluso entrevistarse con el rey); simbólicamente deja de portar espada y reloj. [...] El encierro en la intimidad le garantiza una conciliación -entre la virtud y la realidad- inmediata, tal como Rousseau lo desea" (Dotti, 1991: 20). El subrayado es del autor. La decisión de dejar las vestimentas y los adornos "serviles" y el rechazo de la pensión del rey están narrados en el Libro Octavo de *Les confessions*.

²¹ El epígrafe de Ovidio dice "Aquí soy yo el bárbaro porque estas personas no me

necesario observar la conquista de una legitimación compleja, costosa. Desde el Primer Discurso, el *Discours sur les sciences et les arts* (1750), Rousseau autoriza sus textos en las condiciones negativas del que escribe, puesto que allí se define como "bárbaro" incomprendido (en el epígrafe de Ovidio), por no considerarse "sabio" (sage), es decir, filósofo, y por no esperar de su texto "otra cosa que una reprobación universal".²¹ En el Segundo Discurso, a esas condiciones agrega la positividad de una educación doméstica que, en su más temprana infancia, ha recibido de su padre y que lo diferencia de todos,²² pero a la vez allí mismo afirma que "el estado de reflexión es un estado contra la naturaleza y el hombre que medita es un animal estragado" (Rousseau, 1984: 66, 67). Ambos textos oponen, así, al discurso racionalista atribuido a los filósofos, una enunciación cuyo criterio de verdad se aloja en el sentimiento del que los enuncia y que, en ese preciso punto, se vuelve irrefutable por medio de la razón. En aquello que Rousseau llama, en el Primer Discurso, el "sentir" del orador, se anuncia ya un desplazamiento de la legitimidad del discurso de la razón a las emociones del yo que lo profiere.

Pero si la primera persona en los Discursos está en los márgenes (en las dedicatorias y los prefacios) y si se repliega casi por completo en el *Contrat social*, reingresa sin embargo en el tratado pedagógico, aún de modo complejo, puesto que parece poder hacerlo solo en la forma de la escisión en sucesivos sustitutos del yo. En *Émile* hay, por un lado, un Rousseau biográfico que asume la escritura del tratado, niega poseer alguna capacidad para la tarea de la educación y refiere incluso, de modo indirecto, el abandono de sus propios hijos, pero, por otro lado, esa persona biográfica imaginariamente se transfiere al yo del *gouverneur*, cuyas cualidades, definitivas de su aptitud para la tarea de la educación del niño, son en cierto modo aquellas de las que justamente carece

comprenden" (*Barbarus hic ego sum quia non intellegor illis*); en el prefacio Rousseau agrega: "Creo que difícilmente se me perdonará el partido que he osado tomar. Chocando de frente contra todo aquello que produce hoy la admiración de los hombres, no puedo esperar otra cosa que una reprobación universal; y no por haber sido honrado con la aprobación de algunos sabios [los miembros de la Academia de Dijon que premiaron el Discurso], puedo contar con la del público. Siempre habrá en todo tiempo hombres hechos para esclavizarse con las opiniones de su siglo, de su país y de su sociedad: tal es [...] el filósofo". Rousseau (1987: 41).

²² En la Dedicatoria, así refiere a su padre: "No me acuerdo nunca sin dulce emoción, del virtuoso ciudadano de quien he recibido la existencia, y que a menudo me aleccionaba en el respeto hacia vosotros. Lo veo aún viviendo del trabajo de sus manos y nutriendo su alma con las verdades más sublimes". Y así, las consecuencias de la educación que de él ha recibido: "Pero si las distracciones de una loca juventud me hicieron olvidar durante cierto tiempo tan sabias lecciones, tengo por fin la dicha de demostrar que, por mucha que sea la inclinación que hacia el vicio exista es muy difícil que se pierda para siempre la educación que logró interesar el corazón". (Rousseau, 1984: 44).

el autor del tratado.²³ Incluso una vez que el autor y el preceptor imaginario coinciden, el autor nunca deja de imponerse con su propia experiencia de una educación sin padres y sin tutores, para ilustrar su texto con pruebas esta vez de orden empírico biográfico.²⁴ Sin embargo, la inestabilidad de un tratado que combina -como la novela pero sin la homogeneidad formal de ésta, que obtiene por el género epistolar en que se inscribe y la elaboración de personajes- un discurso sensualista en las partes dedicadas a la educación por los sentidos (Libro II), un discurso político que compendia el *Contrat social* (Libro V), un discurso sobre (la mala pasión de) el amor (Libro V), como uno, desde luego, pedagógico, vuelve a producir una disociación del yo cuando ingresa, en la última parte del Libro IV, el discurso religioso. En la "Profesión de fe del vicario saboyano", la narración de la experiencia religiosa del sacerdote demanda una suerte de multiplicación de personas narrativas.²⁵ Sin dudas, ello se debe, por una parte, a la fe deísta que allí afirma Rousseau, por la crítica que ésta supone a la

²³ Por un lado, el autor del tratado define al buen preceptor (al ayo) no solo como aquel que guía y no instruye, sino, sobre todo, como aquel que debe estar situado fuera de la lógica de la economía: "Se razona mucho sobre las cualidades de un buen preceptor. La primera que yo exigiría, y ella sola supone otras muchas, es que sea un hombre que no se venda. Hay oficios tan nobles que no se pueden hacer por dinero sin mostrarse indigno para hacerlos" (Rousseau 1998: 59). Pero, por otro lado, ante la dificultad de encontrar al buen preceptor porque los preceptores se caracterizan por no haber tenido la buena educación que el tratado mismo postula ("¿Cómo es posible que un niño sea tan bien educado por quien no ha sido bien educado él mismo?", Rousseau, 1998: 59), emerge el Rousseau biográfico (que es el autor del tratado) para negar su capacidad de asumir la tarea: "Estoy demasiado convencido de los deberes y la grandeza de un preceptor, siento demasiado mi incapacidad para aceptar nunca un empleo semejante, sea quien fuere el que me lo ofrezca"; pero, aun así, decide luego tomar, por cuestiones metodológicas, el lugar del preceptor, cuando se adjudica un alumno "imaginario" para guiarlo "desde el momento de su nacimiento hasta aquel en que convertido en hombre hecho, ya no tenga necesidad de otro guía que de sí mismo. [...] Me supongo a mí mismo dotado de todas esas cualidades [las de un buen ayo]" (Rousseau, 1998: 60-61).

²⁴ Es el caso, por ejemplo, en el Libro IV, de la narración de su experiencia como pensionista en casa de M. Lambercier, para ilustrar los juicios producidos por el sentido de la vista, cuando éste lo desafió a que saliera a la oscuridad. Cfr. Rousseau (1984: 194-195).

²⁵ Rousseau refiere la experiencia de un tercera persona, "un joven expatriado" que "había nacido calvinista, pero encontrándose fugitivo a consecuencia de una chiquillada, en país extranjero, sin recursos, cambió de religión para tener un pan", que es salvado espiritualmente por el vicario saboyano, quien "había visto que la religión solo sirve de máscara al interés y el culto sagrado de salvaguarda a la hipocresía". Pero luego refiere que el joven calvinista y "libertino" es él mismo: "Me canso de hablar en tercera persona, y es éste un cuidado totalmente superfluo; porque, querido conciudadano, os dais perfecta cuenta de que ese desventurado fugitivo soy yo mismo; me creo lo bastante lejos de los desórdenes de mi juventud para atreverme a confesarlos". Por último, cede la narración, en primera persona, al vicario saboyano, cuyos rasgos reiteran los del propio Rousseau cuando se describió como joven fugitivo en tercera: es católico pero puede encubrir su fe protestante, tiene "poca fortuna", es "pobre", está "exiliado" y es "perseguido". Cfr. Rousseau (1984: 389-396).

intermediación institucional del protestantismo y el catolicismo entre el creyente y su dios, a diferencia de la religión natural postulada, en el discurso del vicario, que es siempre un vínculo personal, intransitivo, entre el individuo y la divinidad. Pero también responde, por otra parte, a la dificultad de asumir la primera persona en el discurso religioso si no se pertenece a la institución eclesiástica (que autorizó, por caso, las memorias del obispo de Hipona, San Agustín) y, además, cuando se es un materialista ilustrado sin posición de clase, un plebeyo.²⁶

Esa condición plebeya, por el contrario, autoriza en su misma diferencia, en su completa singularidad, la autobiografía: "No estoy hecho como ninguno de los hombres que he visto; me atrevo a creer que no estoy hecho como ninguno de los que existen. Si no valgo más que ellos, al menos, soy otro", escribe en el comienzo de las *Confessions* (Rousseau, 1959: 5). La narración de esa condición única del sujeto permite el texto autobiográfico, pero solo en la medida en que está destinado a explicar las causas de una diferencia subjetiva que el narrador considera, además, una de las razones de la persecución contemporánea de la que se considera objeto. La autobiografía elabora así una tesis de la desavenencia entre las disposiciones naturales del autobiógrafo y las circunstancias culturales (la muerte de la madre, el exilio del padre, la errancia, las lecturas "malas" de novelas, la lectura errónea de los otros por las apariencias, la serie de "trastornos continuos") que las corrompieron. "Por esta oposición continua entre mi situación y mis inclinaciones", advierte Rousseau, "se verán nacer faltas enormes, desgracias inauditas, y todas las virtudes, exceptuada la fuerza, que pueden honrar la adversidad" (Rousseau, 1959: 278). Por esto, el comienzo de la vida social, apenas concluida la infancia—que es el momento más feliz del sujeto y que incluso abarca sus relaciones con Madame de Warens— se narra como un final, allí mismo donde la autobiografía comienza.²⁷ La primera parte del texto narra así una suerte de progresivo envilecerse, un creciente ingreso en el mal, que no es otra cosa que el establecimiento de vínculos sociales, desnaturalizantes por definición, de sus inclinaciones de origen. Con ello, Rousseau reformula en el plano biográfico la tesis de la bondad natural del hombre y la perversión por la

²⁶ La "Profesión de fe del vicario saboyano" tuvo una impronta decisiva en el pietismo alemán, en particular en Herder y en la formación del *Sturm und Drang*; al respecto puede verse el notable texto de Ayrault (1961). Y, a posteriori, en el discurso del yo del pietismo "radicalmente no cristiano" de Hölderlin, cfr. Link (1995).

²⁷ Rousseau elaboró allí un mito romántico de la infancia, como época perdida del individuo que en el mundo posterior a ella se ve sujeto a la errancia y a la búsqueda de esa unidad originaria de la primera parte de la vida. Una de las reescrituras y reelaboraciones más notables de ese *topos* de la infancia, la errancia y el exilio es *The Prelude* (1799; 1805; 1850), de William Wordsworth, del romanticismo inglés de primera generación, que afirma a su vez la posibilidad de una conciliación de aquello que se escinde con el fin de la infancia. Sobre las relaciones Rousseau-Wordsworth, relativas al poema, puede verse Mitchel (1990).

"caída" en la historia, expuesta en el Segundo Discurso,²⁸ así como revierte sobre su propia vida la postulación, elaborada en *Émile*, de una pedagogía doméstica que se adecue a la singularidad del educando, para comprobar, no obstante, irreversiblemente su falta. Rousseau, pues, se explica a sí mismo, y explica al lector, su absoluta diferencia subjetiva por la ausencia de la figura de un *gouverneur* que hubiera organizado —como las puestas en escena ocultas de Jean-Jacques a Emilio—, el mundo para la naturaleza del niño, y por la falla de aquello que él llama *concours d'objets* (Rousseau, 1959: 122) es decir, una disposición apropiada de las cosas exteriores y el sujeto.²⁹

La segunda parte de las *Confessions*, escrita luego de una interrupción de dos años, añade a la tesis de la desavenencia entre las circunstancias y la disposición natural, la idea de la escritura de todas sus obras pautaada tanto por la subjetividad como por aquello que sobreviene al sujeto. Si la primera narra su formación autodidacta y errática, la segunda mitad constituye, en parte, el relato de la escritura de sus textos, marcado notoriamente por las condiciones de enunciación. Rousseau declara, en esta parte, no poder confiar ya en su memoria ni en los papeles en los que anotó los hechos de su vida, porque su movimiento de fuga constante de la "persecución universal" de que es objeto ha trastornado su recuerdo y le ha impedido conservar los escritos:

Escribía la primera [parte] con placer, con complacencia, tranquilo en Wooton o en el castillo de Trye [...] Hoy, mi memoria y mi cabeza debilitadas me hacen casi

²⁸ Algo que ha llevado a leer toda su obra —tanto la filosofía política, la teoría pedagógica como la literatura—, desde la autobiografía, o desde los problemas de la subjetividad, en clave psicoanalítica. Es la lectura de Starobinski: "Para descubrir al hombre de la naturaleza y para hacerse su historiador, Rousseau no tuvo que remontarse al comienzo de los tiempos; le bastó con pintarse a sí mismo y con referirse a su propia intimidad, a su propia naturaleza. [...] Así lo que era primero en el orden de los tiempos históricos se encuentra como lo que es más profundo en la experiencia actual de Jean-Jacques" (Starobinski, 1971: 31; mi traducción). Contra esta lectura, véase la crítica deconstructiva de Derrida (1971).

²⁹ *El concours d'objets* es otro modo de nombrar las hipótesis que Rousseau pensaba trabajar en un libro llamado *La moral sensitive o le materialisme du sage*, contemporáneo al proyecto de *Émile*. En el Libro Noveno de *Les confessions* están formuladas así: "Encontraba que [las diversas maneras de ser de un hombre] dependían en gran parte de la impresión anterior de los objetos exteriores y que modificadas continuamente por nuestros sentidos y por nuestros órganos, llevamos, sin darnos cuenta, en nuestras ideas, en nuestros sentimientos, en nuestras acciones incluso, el efecto de esas modificaciones. Las sorprendentes y numerosas observaciones que yo había recogido eran indiscutibles y, por sus principios físicos, me parecían adecuadas a *proveer un régime exterior* que, variado según las circunstancias, podía poner o mantener el alma en el estado más favorable a la virtud" (Rousseau 1959: 409. El subrayado y la traducción me corresponden). El "régimen exterior", en *Émile*, es aquello que el *gouverneur* producirá, con deliberación y sin que sea notado, para la formación virtuosa del niño; y es lo que en la autobiografía se lamenta no haber tenido, salvo en el período en que duró su relación feliz con M. le Maître. En la narración de ese vínculo, Rousseau utiliza, positivamente, la expresión *concours d'objets*.

incapaz de todo trabajo; no me ocupo de éste sino por fuerza y con el corazón oprimido por la angustia. [...] Quisiera, como fuese, poder enterrar en la noche de los tiempos lo que tengo que decir, y forzado a hablar a pesar de mí, me veo reducido aún a ocultarme, a actuar con astucia, a intentar replicar, a envilecerme en cosas para las que no he nacido. El piso sobre el que estoy tiene ojos, las paredes que me rodean tienen oídos; asediado por espías y vigilantes malintencionados, inquieto y distraído, lanzo apurado sobre el papel algunas palabras interrumpidas que apenas tengo el tiempo de releer, y aun menos de corregir". (Rousseau, 1959: 279. La traducción me corresponde).

En consecuencia, el texto se autoriza solo en el sentimiento que, si en los ensayos y los tratados constituía un criterio de verdad de discursos que no tienen su fundamento en el yo, ahora es expresión cabal de un sujeto único, precisamente en el único discurso que a él parece adecuarse, el relato confesional.³⁰ "Puedo hacer omisiones en los hechos", señala al comienzo del Libro Séptimo, "transposiciones, errores de fechas, pero no puedo engañarme sobre lo que he sentido, ni sobre lo que mis sentimientos me han hecho hacer" (Rousseau, 1959: 278). El sentimiento se vuelve así "autoridad absoluta" y, por esto, irrefutable por cualquier prueba de orden empírico, y "transparencia absoluta" del sujeto consigo mismo (Starobinski, 1971: 216, 218). El sentimiento de aquel que escribe y las condiciones en las que se escribe terminan por desplazar, pues, en importancia el objeto mismo de la escritura, incluso cuando ese objeto sea la vida del yo. El valor de la escritura no reside ya en aquello que en ella se expone, ni en su eficacia práctica, —como la que esperaba obtenerse por el tratado político y el tratado pedagógico, ya sea en la fundación de un nuevo contrato social, ya en la formación de un hombre para la sociedad—, ni tampoco en criterio alguno de orden estético, sino en la verdad del sentimiento que en ella puede leerse. Con cierto énfasis totalizador que sería necesario matizar o precisar, Thomas Mc Farland ha señalado que tales rasgos convierten la autobiografía de Rousseau en "texto inaugural" del romanticismo, puesto que cambia "para siempre el rumbo de la literatura hacia el modo de la revelación del yo" (Mc Farland, 1995: 52-53) y constituye el "tópico" de un yo, que ya no responde a ninguna estructura objetiva definida ni a límite exterior. Para el crítico, la relectura subjetiva de la realidad que las *Confessions* realiza es un elemento central del "texto llamado romanticismo": "semejante reconstitución subjetiva, con permutaciones y

³⁰ Y no otros discursos literarios como la novela, puesto que ésta aún resulta un género reprobable en términos morales, del que hay que tomar distancia aun cuando se lo escriba. Puede verse respecto de la desconfianza rousseauiana del género, el "Préface de la Nouvelle Héloïse: ou Entretien sur les romans, entre l'éditeur et un homme de lettres", donde Rousseau elabora un diálogo imaginario entre el "editor" y un "hombre de letras", y cuya posición es deliberadamente indecidible: a la vez de requisitoria y de uso moral. Cfr. Rousseau. (1993: 393-415). Para una lectura del prefacio, véase De Man (1990: 225-240).

refracciones, de varios tipos, iba a proveer el verdadero material del romanticismo" (McFarland, 1995: 61).

EL RETIRO (II). FUSIÓN CON LA NATURALEZA
(*LES RÊVERIES DU PROMENEUR SOLITAIRE*)

Las condiciones persecutorias de enunciación definen un texto inconcluso; su fragmentariedad responde a una situación de escritura que, declara Rousseau, puede interrumpirse por motivos ajenos a la voluntad de aquel que escribe. De hecho, la última Promenade de *Les rêveries du promeneur solitaire* no fue concluida. Se ha visto en ello, un rasgo propio del romanticismo, constitutivo de una poética del incumplimiento.³¹ Pero, en Rousseau, ello mismo configura el estatuto de un escritor que no posee un dominio racional ni voluntario de su trabajo, cuando éste parece más bien determinado por su aspecto pragmático. Y, en cierto modo, este rasgo es complementario de otro aspecto de ese estatuto, aquel por el cual el escritor no decide tampoco la escritura, de acuerdo al relato que hace de su origen. En las *Confessions*, el momento previo y el acto mismo de la escritura están narrados ya como conversión, ya como un estado de trance que trasciende al sujeto, o ya como un conflicto que lo perturba.³²

³¹ Es la tesis de Karl Barth (1947), citada por Georges Gusdorf (1993), según la cual el romanticismo esboza su programa y suspende su ejecución. Desde esta lectura, el romanticismo sería una poética del incumplimiento, de la falta de ejecución cabal del programa. la concreción fragmentaria de la obra respecto del ideal de esa obra. En cierto modo, la hipótesis de Patrick Coleman (1984) es congruente con ésta, cuando afirma que Rousseau "manifiesta una experiencia poética sin poemas", y cuando agrega que "es el sentimiento de la ausencia y de la imposibilidad de una obra poética lo que define la época [prerromántica]" (Coleman, 1984: 72; el subrayado es del autor).

³² Respecto del Primer Discurso, Rousseau escribe: "Los árboles del camino siempre podados según la moda de la región no daban ninguna sombra, y a menudo agotado por el calor y la fatiga me echaba en tierra exhausto. Había decidido, para moderar mi camino, llevar algún libro. Un día llevé el *Mercur de France* que leía mientras caminaba. Me topé con la pregunta '¿Cuál es el origen de la desigualdad entre los hombres?; ¿está ella autorizada por la ley natural?'. En el instante de esa lectura vi otro universo y me convertí en otro hombre" (Rousseau, 1959: 351). Sobre la composición del Segundo Discurso: "Buscaba, hundido en el bosque, y encontraba allí, la imagen de los primeros tiempos que tracé orgullosamente" (Rousseau, 1959: 388. El subrayado es mío). Finalmente, narra así su "imaginación creadora" cuando escribe *La nouvelle Héloïse*: "yo no estaba más en mí, el delirio no me abandonaba" (Rousseau, 1959: 430). Pero es, sobre todo, la escritura de la novela la que resulta conflictiva, porque contradice sus ideas sobre la inmoralidad del género, y porque no puede imponerse sobre sí para no escribir el género: "Sentía esta inconsecuencia en toda su fuerza, me la reprochaba, me avergonzaba, me decepcionaba; pero todo ello no pudo bastar para traerme de nuevo a la razón" (Rousseau, 1959: 434).

Si bien fueron escritas como una continuidad, aun fragmentaria, de las *Confessions*, la finalidad de las *Rêveries* es menos narrar el mundo (la propia vida) que el repliegue sobre sí ya iniciado por la afirmación del sentimiento como absoluto en el primer texto autobiográfico. Aquí la situación pragmática se impone de otro modo, porque ya no se escribe, como en las *Confessions*, para explicar que el error está en el juicio de los otros, y así refutar de algún modo las causas de la persecución, sino más bien para sí mismo, cuando ya se ha renunciado a hacerlo frente a un estado de cosas exterior que se declara incapaz de comprender.³³ El *concours d'objets*, que en la autobiografía se añoraba haber tenido y que la escritura misma de ese texto buscaba en cierta manera restaurar, en el último se ha vuelto definitivamente imposible. La conciencia de esa imposibilidad decide la figura del *monstruo* con que el sujeto se piensa a sí mismo, porque así considera que es pensado por los otros, que tendrá destino literario en el romanticismo. La monstruosidad, que es una metáfora recurrente en las *Confessions* y en las *Rêveries*, vuelve a nombrar esa inadecuación entre el sujeto y el mundo, y en ello, vuelve también sobre una idea de la cultura como monstruosidad, que ya estaba expuesta en *Émile*. La monstruosidad es una producción de la cultura por lo que ella hace con la naturaleza y es, a la vez, una condición, que en los últimos textos se revela insalvable, del sujeto (de la naturaleza) en la cultura. En el tratado pedagógico, en efecto, lo monstruoso ya estaba en el alejamiento y la transformación de la naturaleza: "Todo está bien al salir de las manos del autor de las cosas: todo degenera en las manos del hombre. [El hombre] transforma todo, desfigura todo: ama la deformidad, los monstruos. No quiere nada tal como lo ha hecho la naturaleza, ni siquiera al hombre" (Rousseau, 1998: 37). Pero ahora en los textos autobiográficos, por la vuelta sobre sí que éstos suponen, es el sujeto mismo el que se concibe como monstruo: "¿Podía en mi buen sentido suponer que un día, yo, el mismo hombre que fui, el mismo que aún soy ahora, pasaría por, y sería considerado sin la menor duda, un monstruo, un envenenador, un asesino, que me volvería el horror de la raza humana?" (Rousseau, 1979: 36; mi traducción). El romanticismo inglés de segunda generación ha tomado tales concepciones de la cultura como monstruosidad y del sujeto como monstruo (de las creaciones de la cultura) como materiales de su novela más célebre, el *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818; 1831), de Mary Shelley, que no solo narra la historia de aquel que ha sido "expulsado de la cadena de los seres" (Shelley, 2006), de aquel que se ha vuelto

³³ "Expulsado", escribe en la *Première Promenade*, "no sé cómo, del orden de las cosas, me vi precipitado en un caos incomprensible, donde no percibo nada. Y cuanto más pienso en mi situación presente, menos puedo comprender dónde estoy" (Rousseau, 1979: 36).

"el horror de la raza humana", sino la de quien lo ha concebido y abandonado, y lo hizo en el modo del relato confesional.³⁴

Ahora bien, la vuelta sobre sí, en el último texto de Rousseau, no solo implica ya la imposibilidad de comprender (y de narrar autobiográficamente) el mundo exterior sino, incluso, una renuncia a las actividades (para ocuparse solo de copiar música y de trabajos de herborización), un examen severo de su "interior", así como un despojarse de las "afecciones", acompañando con ello la vejez y la vía hacia la muerte. En este camino del estoico (Todorov, 1987), se ubica la *rêverie* que, en principio, recupera para el que la experimenta un placer sensorial:

"[...] iba a echarme solo en un bote que yo conducía al medio del lago y, con los ojos hacia el cielo, me dejaba ir y derivar lentamente en el ritmo del agua, algunas veces durante varias horas, hundido en mil ensoñaciones confusas pero deliciosas, y que sin tener ningún objeto bien determinado ni constante no dejaban de ser para mí cien veces preferibles a todo lo que había encontrado de más dulce en lo que llaman los placeres de la vida" (Rousseau, 1979: 98)

Pero es preciso notar que ese "hundirse", que provee placer, es aquí una suerte de consecuencia compensatoria de la exclusión de la "cadena de los seres" de la que se es víctima.³⁵ El "hundimiento" del sujeto señala más bien que en el placer de la *rêverie* no actúa tanto la voluntad sino en cuanto búsqueda de una anulación de sí, aun cuando proceda, inicialmente, por los sentidos. La ensoñación busca perpetuar el presente en que tiene lugar, no ya para prolongar el placer sensorial, sino para abolir el tiempo ("donde el tiempo no sea nada para [el alma], donde el presente dure siempre sin, no obstante, marcar su duración y sin ninguna huella

³⁴ Según la notable lectura de David Marshall (1988), Frankenstein y la criatura son fuguraciones literarias que no solo toman los textos autobiográficos y *Émile*, sino incluso el Segundo Discurso y el *Essai sur l'origine des langues* (Rousseau, 1990); así como las relaciones entre Frankenstein y su padre Alphonse, por ejemplo, "evocan aspectos de la trama de *La nouvelle Héloïse*" (Marshall, 1998: 185). En esto, la novela de Mary W. Shelley puede considerarse una relectura de toda la obra de Rousseau y, si se quiere, una reescritura. Pero es preciso observar incluso que, en *Frankenstein*, la criatura y el científico también constituyen -en los aspectos grotescos de la primera que es, desde luego, un desdoblamiento de su creador- una parodia del retrato que el filósofo ginebrino hizo de sí mismo. En los romanticismos de segunda generación, la distancia histórica -respecto de Rousseau pero también respecto (del Rousseau) de la primera generación- permite, como en Shelley, la parodia o, como en Stendhal, la ironía, tanto en aspectos del Julien Sorel de *Le rouge et le noir* (1830), como en la primera persona de la autobiografía, v. g., *Vie d'Henry Brulard* (1835) y los *Souvenirs d'égotisme* (1832).

³⁵ "Un desafortunado al que se ha excluido de la sociedad humana, y que nada puede hacer aquí en la tierra de bueno ni de útil para el prójimo ni para sí, puede encontrar en este estado [la ensoñación], compensaciones que la fortuna y los hombres no podrían quitarle" (Rousseau, 1979: 102).

de sucesión", Rousseau, 1979: 101) y, en consecuencia, para que no haya "sentimiento de privación ni de goce, de placer ni de pena, de deseo ni de temor" (Rousseau, 1979: 101), ni sensación ("separar de sí todas las impresiones sensuales y terrestres que vienen a distraernos y a perturbarnos aquí en la tierra", Rousseau, 1979: 102). La *rêverie*, pues, procede a una negación dulce, se diría, feliz, del yo; "equivale ahora a la inexistencia, al reposo radical; ya nada separa de la muerte" (Todorov, 1987: 73).³⁶

Por esa "calma encantadora" que produce, aun por un instante fugaz, la muerte en Rousseau, puede verse que no constituye, como en algunos romanticismos (las muertes en la novela de Mary Shelley, por ejemplo) un absoluto. Por el contrario, resulta aquí una comunicación con la divinidad³⁷, tal como fue concebida en Julie, allí mismo donde no muere en el accidente en el lago, sino luego de una enfermedad sin nombre en que la heroína de la novela se dispone a (y elige) morir; y tal como fue teorizada por el vicario, en la "Profesión de fe".³⁸ La muerte de Julie es así una reescritura ficcional de la idea ante la muerte de un hombre de fe deísta, y la *rêverie*, un modo de acercarse, por un proceso de despojamiento y de anulación de la conciencia, a la muerte desde esa misma fe. Este sentido de la muerte como fusión con lo divino encontró una elaboración singular en la poética de Friedrich Hölderlin del primer romanticismo alemán, allí donde entra en un cruce interdiscursivo con el monismo spinozista del poeta: la muerte hölderliniana

³⁶ El célebre accidente de la embestida del perro gran danés que está narrado en la *Deuxième Promenade*, realiza aquello que es buscado en la experiencia de las *rêveries* - y que intenta recuperarse en la narración de éstas en el texto propiamente dicho-, en la medida en que produce el desvanecimiento completo del yo y el despertar sin noción alguna de sí. Luego del desmayo, Rousseau narra así su vuelta a la conciencia: "No tenía ninguna noción clara de mi individuo, ni la menor idea de lo que acababa de sucederme; no sabía ni quién era ni dónde estaba; no sentía ni mal, ni temor, ni inquietud. Veía correr mi sangre como habría visto correr el agua de un arroyo, sin pensar siquiera que esa sangre me perteneciese en absoluto. Sentía en todo mi ser una calma encantadora" (Rousseau, 1979: 48-49).

³⁷ "Liberado de todas las pasiones terrestres que engendra el tumulto de la vida social", escribe Rousseau en la *Cinquième Promenade*, "mi alma se lanzaría [en las ensoñaciones] con frecuencia por encima de esta atmósfera y establecería relaciones con las inteligencias celestiales, aquellas entre las que espera en poco tiempo ir a aumentar su número" (Rousseau, 1979: 104)

³⁸ Así comunica su muerte Julie a su ex amante, Saint Preux, en la última carta: "¿Qué me quedaba por obtener de útil en la vida? Al quitarme la vida, el Cielo no me quita nada de que apenarme, y pone mi honor a cubierto. Amigo mío, parto en el momento favorable; contenta de usted y de mí; parto con alegría y esta partida nada tiene de cruel". Tomo II, Sexta parte, Carta XII (Rousseau, 1993: 386). Y así la refiere el vicario saboyano: "Aspiro al momento en que, liberado de las trabas del cuerpo, yo sea yo sin contradicciones, sin división, y en que solo necesite para mí ser feliz. [...] El uso más digno de mi razón es aniquilarme ante ti [ante Dios]: es el éxtasis de mi espíritu, es el encanto de mi debilidad sentirme abrumado por tu grandeza" (Rousseau, 1998). En ambos casos, la muerte está concebida como una comunicación, una unión, con Dios.

reelabora con deliberación y de modo explícito la experiencia de la *rêverie*; se vuelve un momento en la dialéctica de la vida, un punto de unión con el Todo Uno o con el todo de lo viviente, y en esto, sin dudas, un retorno a la naturaleza.³⁹ Tal vez en Hölderlin, Rousseau haya encontrado su mejor lector, aquel que no posee aun la distancia de la ironía y aquel que, en consecuencia, supo leerlo con justeza.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTHUSSER, L., 1972. "Sobre el *Contrato social*", en José Szabón (ed.), *Presencia de Rousseau*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- AYRAULT, R., 1961. *La genèse du romantisme allemand. Situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, París, Aubier. 4 tomos.
- BARTH, K., 1947. *Die Protestantische Theologie im 19. Jahrhundert. Ihre Vorgeschichte und ihre Geschichte*. Zollikon, Evangelischer Verlag.
- BERNINI, E., 2006. "La Boétie-Rousseau: amistad contra la servidumbre" en *Actas del Congreso Internacional "Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística"*, organizado por el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- CITTON, Y., 1994. "La preuve par l'Émile. Dynamique de la fiction chez Rousseau", *Poétique* n° 100. París, Seuil. 411-425.
- COLEMAN, P., 1984. "Rousseau and Preromanticism: Anticipation and Oeuvre", *Yale French Studies*, n° 66. 67-82.
- DEJEAN, J., 1984. *Literary Fortifications. Rousseau, Laclos, Sade*. Princeton, Princeton University Press.
- DE MAN, P., 1990. *Alegorías de la lectura*. Barcelona, Lumen. Traducción de Enrique Lynch.
- , 1984. "The image of Rousseau in the Poetry of Hölderlin", *The Retic of Romanticism*. New York, Columbia University Press.
- DERRIDA, J., 1971. *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI.

³⁹ Sobre la muerte como momento dialéctico de la existencia, puede verse De Man (1984); sobre el monismo spinozista de Hölderlin en cruce con el rousseauianismo del poeta de Tubinga, el excelente estudio de Link: "En el contexto de su crítica [al idealismo dualista] de Kant y de Fichte, Hölderlin debió leer con gran interés este relato empírico de una pérdida del yo [en el Segundo y Quinto Paseos] y de una fusión feliz con el mundo [...] En Hölderlin, como en Rousseau, la regresión a la inconsciencia y a la corporeidad vegetativa está articulada sobre un discurso de 'retorno a la naturaleza'" (Link, 1995: 212, 213; mi traducción). Así están concebidas las muertes de Alabanda y de Diótima en su *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (1797-1799): véase Link (1995: 216)

- DOTTI, J. E., 1991. *El mundo de Juan Jacobo Rousseau*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- GUSDORF, G., 1993. *Le romantisme I*. Paris, Payot.
- HARARI, J., 1987. *Scenarios of the Imaginary. Theorizing the French Enlightenment*. Ithaca, Cornell University Press.
- JAUSS, H. R., 1995. "Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración", *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor.
- La BOÉTIE, É. DE, 1980. *Discurso de la servidumbre voluntaria*. Barcelona, Tusquets. Traducción de Toni Vicens.
- LINK, J., 1995. *Hölderlin-Rousseau. Retour inventif*. Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes.
- MARSHALL, D., 1988. "Frankenstein or Rousseau's Monster: Sympathy and Speculative Eyes", *The Surprising Effects of Sympathy. Mariveaux, Diderot, Rousseau and Mary Shelley*. Chicago and London, University of Chicago Press.
- MC FARLAND, T., 1995. *Romanticism and the Heritage of Rousseau*. Oxford, Clarendon Press.
- MITCHELL, W. J., 1990. "Influence, Autobiography, and Literary History: Rousseau's Confessions and Wordsworth's *Prelude*", *ELH*, n° 57, 1990.
- ROUSSEAU, J.-J., 1959. *Oeuvres complètes*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris, Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
- , 1979. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Texte établi et annoté par S. De Sacy. Introduction de Jean Grenier. Paris, Gallimard/Folio.
- , 1984. *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres. El contrato social*, Buenos Aires, Hyspamérica. Traducción de José López y López.
- , 1987. *Discours sur les sciences et les arts. Lettre à d'Alembert*. Édition établie et présentée par Jean Varloot. Paris, Gallimard/Folio.
- , 1990. *Essai sur l'origine des langues*. Texte établi et présenté par Jean Starobinski. Paris, Gallimard/Folio.
- , 1993. *Julie ou La nouvelle Héloïse*. Édition d'Henry Coulet. Paris, Gallimard/Folio.
- , 1998. *Emilio, o de la educación*. Madrid, Alianza. Traducción de Mauro Armiño.
- SHELLEY, M. W., *Frankenstein*. Introducción, traducción y notas de Jerónimo Ledesma. Buenos Aires, Colihue, 2006.
- STAROBINSKI, J., 1971. *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard.
- TODOROV, T., 1987. *Frágil felicidad*, Barcelona, Gedisa.

LA COMPRENSIÓN MÍSTICA DE LA NATURALEZA. MAETERLINCK, TRADUCTOR DE NOVALIS

VALERIA CASTELLÓ-JOUBERT
Universidad de Buenos Aires
castellojoubert@yahoo.com.ar

RESUMEN

El presente artículo está centrado en la traducción que Maeterlinck realiza de *Die Lehrlinge zu Saïs* y de los fragmentos de Novalis, en 1895, entendida como una *actualización* bajo la mirada simbolista. La revelación que Maeterlinck recibe de Novalis sería en cierto modo una revelación *après-coup*, en el sentido de que se trataría más bien de la confirmación del sentimiento místico de la naturaleza, tal como despunta en los poemas de *Serres chaudes* (1889), pero ya en el caso del poeta simbolista, de un sentimiento desprovisto de fe filosófica, es decir, de la creencia de que el hombre es el ser superior que puede medirse con el todo de la naturaleza. Esto puede verse claramente en el drama *Les Aveugles*, que Maeterlinck compone en 1890, el mismo año en que descubre a Novalis. En este trabajo proponemos leer la transposición dramática de Maeterlinck como una reescritura del *Märchen* de Novalis.

Palabras clave: Romanticismo alemán - Naturaleza - Sentimiento místico - Simbolismo

Filología XXXVI-XXXVII (2004-2005) pp. 73-91

©Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

ISSN 0071-495 X

ABSTRACT

The present article focuses on the translation that Maeterlinck does in 1895 of *Die Lehrlinge zu Saïs* and of fragments by Novalis, understood as an *updating* under symbolist sight. The revelation that Maeterlinck receives from Novalis would be in a certain way a revelation *après-coup*, in the sense that it would rather be the confirmation of the mystical feeling towards nature, just as it appears in the poems of *Serres chaudes* (1889), but in the case of the symbolist poet, it is a feeling without any philosophical faith, that is to say, without the belief that man is the superior being who can measure himself with the whole of nature. This can be clearly seen in the drama *Les Aveugles*, that Maeterlinck composes in 1890, when he discovers Novalis. We propose in this work to read Maeterlinck's dramatic transposition as a rewriting of Novalis' *Märchen*.

Key words: German romanticism - Nature - Mystical feeling - Symbolism

I

Casi un siglo separa a Maurice Maeterlinck de Novalis, pero ya comprendamos la historia de la literatura como una continuidad de hechos artísticos que se suceden en el tiempo, ya la estudiemos aislando sus disrupciones, hay dos premisas que debemos tener por verdaderas, si nos movemos dentro del campo de la literatura comparada: toda obra es escrita en un momento y en un lugar determinados; toda obra es susceptible de ser leída en diversos momentos y lugares determinantes.

"El lector pone el *acento* arbitrariamente: de un libro hace en verdad lo que él quiere", escribió Novalis (1978: 399) en uno de sus fragmentos.¹ Paradójicamente, lo que es actividad, la producción, acaba siendo lo pasivo, lo que queda en el plano de lo determinado, y la recepción, que supone la pasividad, se convierte en activa intervención, y resulta determinante en el significado que se va a dar de una obra. Cuando Carlyle y Emerson ponen a Maeterlinck sobre la pista del romántico alemán, en la Bélgica de fines de siglo diecinueve –al igual que en Francia y en Alemania– apenas si alguien recordaba a Novalis. El encuentro cobró, pues, visos de descubrimiento y como tal puede fecharse: febrero de 1890. Ya el 27 de diciembre de 1889, Maeterlinck había escrito en su *Carnet*: "Leer a Novalis"

¹ El fragmento es el número 398 de la serie publicada bajo el nombre de "Teplitzer Fragmente". En adelante, todas las citas que daremos de los fragmentos de Novalis pertenecen a este volumen de las obras completas de Novalis, al cuidado de Hans-Joachim Mähl. La traducción en todos los casos es nuestra.

(Gorceix, 1992: 12).² Es el mismo año de la publicación de *Serres chaudes*, volumen de poemas en el cual había estado trabajando por lo menos desde 1886 y que le vale un gran reconocimiento. La lectura de Novalis coincide con la concepción de dos dramas, *Les Aveugles* y *L'Intruse*.

Paul Gorceix ha estudiado largamente lo que dio en llamar las "afinidades alemanas" en la obra de Maeterlinck y publicó, en 1992, la traducción maeterlinckiana de *Die Lehrlinge zu Sais* y de algunos de los fragmentos de Novalis, acompañados de un prefacio y un posfacio. Proponemos, pues, para comenzar el presente artículo, un breve recorrido por las tesis que sostiene Gorceix en dicha edición a propósito de la fecunda lectura que Maeterlinck hace de la obra de Novalis.³ Según Gorceix, el encuentro de Maeterlinck con Novalis ha sido un aporte decisivo para la historia del movimiento simbolista. Pocos críticos parecieran ver que "el proyecto [maeterlinckiano] de instaurar una dramaturgia diferente se inscribe dentro de la prolongación de la teoría estética elaborada por Novalis" (Gorceix, 1992: 8). El encuentro con Novalis se habría producido en un momento de crisis y su descubrimiento habría aportado una carga aún muy eficaz para sacar a las letras de lengua francesa del atolladero naturalista (Gorceix, 1992: 10).

El objetivo declarado de Gorceix consiste en dar cuenta del "acontecimiento" que significa este encuentro entre Maeterlinck y Novalis, entre dos poéticas distantes entre sí un siglo, y del modo en que una ilumina a la otra. Maeterlinck es presentado como el primer intercesor de Novalis. Para Gorceix (1992: 11-12), "la traducción de Maeterlinck es una de las contribuciones capitales para el cambio de paradigma poetológico que se ha producido en Francia a fines del siglo XIX". Maeterlinck es uno de los pocos poetas de lengua francesa que lee en alemán. El editor Paul Lacomblez publica la traducción de *Die Lehrlinge zu Sais* y de una selección de fragmentos, precedidos por una introducción de Maeterlinck, en 1895, en Bruselas, y de este modo Novalis es colocado nuevamente en circulación entre los poetas de lengua alemana, sobre todo los de *Blätter für die Kunst*, revista del cenáculo que tenía por maestro a Stefan George.

Gorceix tiende a producir una identificación muy estrecha entre Maeterlinck y Novalis, identificación que no respeta la distancia crítica prudencial que permite moverse con cierta soltura, admitir disidencias y frenar a tiempo el espejismo de similitudes que, de lo contrario, puede extenderse al infinito. Hay un límite para la semejanza, pasado el cual todo lo que se compara termina siendo lo mismo. En el posfacio que lleva por título "Introduction à la poétique symboliste", Gorceix insiste en la idea de las "dos sensibilidades vecinas":

² Gorceix a su vez toma esta cita de Raymond Pouillart. (1962 y 1963).

³ Gorceix es también autor de *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, 1975, París, P.U.F. Es su tesis doctoral.

Hay que buscar sin duda el secreto de la calidad de la traducción en la relación íntima que une el texto original con el traductor. La reflexión de este último se alía al pensamiento de su modelo, cuyos valores existenciales y literarios comparte. Si Maeterlinck siente, comprende su texto, es porque entiende profundamente el mensaje de su autor. (1992: 361)

El propósito de nuestro artículo está centrado en la lectura que Maeterlinck realiza de *Die Lehrlinge zu Saïs* y de los fragmentos, entendida como una *actualización* de Novalis bajo la mirada simbolista. Analizaremos la relación que Maeterlinck establece con Novalis, poniéndolo a cierta distancia, pensando más bien en términos de una contra-identificación. Y podemos incluso arriesgarnos a afirmar que la revelación que Maeterlinck recibe de Novalis sería en cierto modo una revelación *après-coup*, en el sentido de que se trataría más bien de la confirmación del sentimiento místico de la naturaleza, tal como despusna en los poemas de *Serres chaudes*, pero ya en el caso del poeta simbolista, de un sentimiento desprovisto de fe filosófica, es decir, de la creencia de que el hombre es el ser superior que puede medirse con el todo de la naturaleza.

Para indagar en la lectura maeterlinckiana de Novalis, intentaremos, en primer lugar, cernir un concepto central de la filosofía novalisiana: el concepto de naturaleza. Nos ocuparemos, en segundo lugar, de la semblanza que Maeterlinck ofrece de Novalis en la introducción de *Les Disciples à Saïs* y de la manera en que interpreta la obra de Novalis, a quien considera, ante todo, un poeta místico. Por último, interrogaremos el concepto de naturaleza maeterlinckiano, deteniéndonos especialmente en el drama *Les Aveugles*, el cual, como ya hemos señalado, fue compuesto en 1890, cuando Maeterlinck descubre a Novalis, y que proponemos leer en el presente trabajo como una reescritura del *Märchen*. Contrarios a la necesidad aparentemente forzosa de asimilar, tomaremos la lectura y la transposición dramática de Maeterlinck como el resultado, acaso novalisiano, de un bello malentendido.

II

Desde el punto de vista filológico, la traducción de *Die Lehrlinge zu Saïs* es impecable, a pesar de las reservas que el mismo Maeterlinck formula al concluir su *Introduction*:

No es fácil traducir al francés a un autor oscuro y que parece a veces no hablar sino en voz baja. Nuestra lengua es una intérprete minuciosa y severa, que antes de consentir en expresar algo, exige explicaciones que a menudo es muy peligroso darle (1992: 66).

El interés de Maeterlinck por Novalis y el romanticismo alemán se inscribe, según Gorceix (1992: 22), en la prolongación del descubrimiento de Ruysbroeck, el místico flamenco del siglo XIII. En Maeterlinck se forja

una suerte de imagen mítica de la 'germanidad'. No olvidemos—bajo el riesgo de no poder comprender el proyecto estético del autor—que éste, a pesar o quizás a causa de su educación francesa, ve la literatura y en un sentido más amplio la cultura francesa desde el exterior, y la juzga en tanto flamenco, convencido de la superioridad de los germánicos sobre los latinos. (1992: 25)

Gorceix sostiene que Maeterlinck necesita evadirse de la tradición francesa "que no lo satisface". Pero si leemos detenidamente la introducción a *Les Disciples à Sais*, constatamos que Kant y Schopenhauer tampoco lo satisfacen, pero sí Pascal.

En su *Agenda*, con fecha del 4 y 5 de febrero de 1895, Maeterlinck anota: "De modo que una traducción cuando se trata de lengua germánica y sobre todo de lengua alemana se vuelve fatalmente una interpretación" (Gorceix, 1992: 357). Gorceix atribuye esta afirmación a la superioridad que tiene la cultura germánica ante la latina a los ojos de Maeterlinck, cuando en realidad es una observación sobre la dificultad a la que se enfrenta el traductor; además del sinsentido que supone que alguien pueda tomarse el trabajo de verter un texto en una lengua a la que considera inferior, habría que ver cuán inferior era considerada la lengua francesa por Maeterlinck. El francés era entonces en Bélgica la lengua culta y literaria, y el flamenco quedaba reservado para los asuntos cotidianos, ordinarios; era la lengua común, la de los domésticos, los campesinos y los obreros. En primer lugar, Maeterlinck escribe en francés y no en flamenco; luego, traslada al francés los textos de Ruysbroeck y de Novalis,⁴ es decir que tiene un proyecto con el francés y se identifica con esa lengua, al punto que si alguna vez firmó con la versión flamenca de su nombre, Mooris, la opción francesa habría de ser la definitiva. No está de más recordar que Friedrich von Hardenberg en 1798 adoptó un seudónimo latino y comenzó a llamarse Novalis. Tampoco olvidemos que en 1886 Maeterlinck viaja a París para entrar en contacto con los poetas de lengua francesa. Gorceix, no obstante el prejuicio del "genio de la lengua", observa algo mucho más interesante y es que el germanismo de Maeterlinck excede los límites del espacio de habla alemana (Gorceix, 1992: 355). En él se incluyen, entre otros, a Carlyle, Emerson, Swinburne, Swedenborg, Shakespeare, Villon, Verlaine, Laforgue, Lautréamont. Lo que uniría a todos estos hombres es la manera intuitiva con la que encaran la creación mística; gracias a ellos se perpetuaría la tradición mística medieval entre los modernos.⁵

⁴ Recordamos a los lectores que Novalis en *La cristiandad o Europa* hace un elogio de la Edad Media latina. Los remitimos también al fragmento 105 donde relaciona su teoría del Märchen con la "*Lingua romana*", *op. cit.*, p. 334.

⁵ "El Germanismo parece ser la voz de Europa", escribe Maeterlinck en el *Cahier bleu*, suerte de diario redactado entre el verano de 1888 y los primeros meses de 1889. *Le "Cahier bleu"*, edición crítica de Joanne Wieland-Burston, Editions de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977, 123, citado por Paul Gorceix en *Op. cit.*, p. 23. En su ensayo filosófico *La Sagesse et*

III

En una carta a August Wilhelm Schlegel, fechada en febrero de 1798, Novalis comenta que ha empezado a trabajar en la primera parte de su "Naturroman" *Die Lehrlinge zu Saïs*, cuya composición acabaría por superponerse a la de su otra novela, *Heinrich von Ofterdingen*. Ambas constituyen una indagación poética acerca de la posibilidad del conocimiento filosófico de la naturaleza, así como también de la poetización de las ciencias, y forman parte del proyecto que se enmarca dentro de una filosofía de la naturaleza que guarda muchos puntos de contacto con la de Friedrich Schelling. Si bien muchos críticos creen poder leer *Die Lehrlinge zu Saïs* como si fuera un ensayo filosófico, se trata en principio de un *Märchen* en el que la poesía entendida como relato maravilloso indaga filosóficamente los secretos de la naturaleza.

"Múltiples caminos siguen los hombres", comienza diciendo el aprendiz (Novalis, 1978: 201).⁶ Sigamos, pues, a estos hombres en su intento por descifrar las figuras, las inscripciones que hay en todas las cosas, las escrituras que, al igual que un libro, la naturaleza vuelve visibles. Cada uno de ellos supone un grado de conciencia diferente de la naturaleza, porque ella misma los creó para acceder a través de ellos a su autoconocimiento. Cada hombre participa en la inmensa obra de develamiento de su misterio; su mayor o menor capacidad depende de su intuición para volcarse dentro de su propio mundo interior.

El químico es uno de los que menos la comprende, ya que se dedica a transvararla, acotando su fluido, sin considerar lo continuo infinito de su flujo, que solo puede ser fijado en el hallazgo de una forma nueva, tal como lo hace el poeta.

El naturalista busca el secreto de la naturaleza mediante el conocimiento de su aspecto exterior, visible. El geógrafo es quien traza sus caminos, sus desvíos, sus cimas; la naturaleza, a su vez, se presenta como un mapa que el

la Destinée, publicado en 1898, Maeterlinck expresa esta misma idea de germanismo bajo un término que resulta sumamente incómodo y perturbador para el lector del siglo veintiuno: "[...] hace no mucho tiempo, se ha tenido, según cuentan, la intención de preguntarles a los pensadores de Europa si habría que considerar como una dicha o una desdicha que una raza enérgica, obstinada y poderosa, pero que a nosotros, los arios, en virtud de prejuicios demasiado ciegamente aceptados, nos parece inferior por el alma o por el corazón, en una palabra, la raza judía, desapareciera o se volviera preponderante. Estoy persuadido de que el sabio puede responder, sin que haya en su respuesta ni resignación, ni indiferencia reprensible: 'Lo que ocurra será la dicha.' A menudo, lo que ocurre nos parece equivocado, pero ¿qué es, pues, lo más útil que ha hecho hasta aquí la razón humana sino encontrarles una razón superior a los errores de la naturaleza?" *La Sagesse et la Destinée*, 2000, Bruselas, Le cri. , 19-20. La traducción es nuestra.

⁶ A continuación, todas las citas que damos de *Die Lehrlinge zu Saïs* corresponden al volumen I de las obras completas y, en todos los casos, la traducción es nuestra.

"futuro geógrafo" debe interpretar. El matemático, por su parte, puede despertar fuerzas en la naturaleza, pero sin llegar a comprenderla; es el historiador de la naturaleza, en cambio, "el vidente de los tiempos" quien en el ejercicio de su don "observa la significación de las cosas y la anuncia con anticipación" (Novalis, 1978:222).

Pues la naturaleza, al igual que el hombre, está inscrita dentro de una historia, tiene pasado y futuro, no es una máquina uniforme. La naturaleza es el único todo al que el hombre puede medirse y que, tanto como él, por estar comprendida dentro de la historia, tiene un espíritu. En cuanto a los viajeros, son aquellos que como peregrinos salen en busca del pueblo original y perdido, es decir, la naturaleza primigenia, la del tiempo en que todo era uno. El niño, que representa al hombre de la Edad de Oro, momento idealizado de la humanidad, es el único que la contempla sin pedirle nada a cambio y quien puede ver, en la inocencia de su mirada, cuánto hay de verdadero en ella; sin embargo, el niño no llega a formular el secreto de la naturaleza.⁷

El amante o amigo de la naturaleza se refugia en su seno como en el de una joven novia virgen. El discípulo, o aprendiz, es uno de los hombres que más sabe de las dificultades que presenta el develar el misterio de la diosa Isis; contempla la naturaleza y se recoge en su interior, indagando el camino a seguir, pues ningún camino puede repetirse, y cada hombre debe encontrar el propio. El verdadero iniciado no teme levantar el velo. El maestro reúne a su alrededor a los aprendices y los guía en la contemplación de la naturaleza. Su misión, de acuerdo con lo que él mismo explica, es despertar en las almas jóvenes el sentido de la naturaleza, y enseñarles a ejercitarlo. En efecto, se trata de un sentido que se debe practicar, pues de ser abandonado vuelve a adormecerse. Es necesario mantenerlo despierto mediante la búsqueda y la indagación incesantes. En palabras del maestro, "Es una misión admirable y sagrada, [...], la de ser un anunciador de la naturaleza" (Novalis, 1978: 231). El verdadero inquisidor de la naturaleza es el hombre que habla con fe y gravedad, el hombre cuyos discursos "tienen la maravillosa, la inimitable fuerza de penetración y de inseparabilidad por la cual se distinguen los evangelios y las inspiraciones verdaderas" (Novalis, 1978: 231). Explica que el conocimiento de la naturaleza les será dado a aquellos hombres "que tienen que luchar de mil maneras" con ella: al artesano, al artista, al agricultor, al minero, al navegante, al que cría ganado, entre otros. Son hombres rústicos, y no hombres de mundo (Novalis, 1978: 232).

En último lugar, encontramos al poeta. Es el que crea emulando a la naturaleza y quien, por esto mismo, la comprende en su creación. El poeta es un naturalista que indaga en las formas de la naturaleza, pero en sus formas interiores,

⁷ En el fragmento 21 de la serie reunida bajo el título "Erste Handschriftengruppe" leemos: "Los niños son antiguos".

no visibles. Entre todos los hombres solo los poetas han sabido ver esto y encontrar todo en la naturaleza. Para ellos, la naturaleza es la variabilidad misma, y se mueve por hallazgos y desvíos, por grandes ideas y extrañezas, entregando su inagotable tesoro a quien sabe verlo. La mirada del poeta, que mira "en el fondo de las cosas" percibe que aquello que desde afuera puede parecer accidente particular y fortuito no es sino una "maravillosa simpatía con el corazón humano". Se dice que los poetas exageran, que la naturaleza de la que hablan no es más que un producto de su fantasía y, sin embargo, lo que ocurre es exactamente lo contrario: los poetas no dicen todo lo que podrían decir, intuyen oscuramente los prestigios de la lengua poética, y "juegan con la fantasía como un niño con la varita mágica de su padre" (Novalis, 1978: 222-23). Este poeta sería para Novalis el poeta místico, es decir, el poeta en estado bruto. En uno de sus fragmentos, escribe:

El sentido de la poesía tiene mucho en común con el sentido de la mística. Es el sentido de lo propio, lo personal, lo desconocido, lo misterioso, lo *revelador*, el accidente fatal. Presenta lo irrepresentable. Ve lo invisible, siente lo insensible, etc. (Novalis, 1978: 840)⁸

Si la naturaleza, como afirma Novalis, es incomprendible *per se*, ¿cómo comprenderla? A partir de la contemplación creadora, allí donde se unen producción y saber, y en el momento en el que se produce la autoconcepción interior, se asiste al desarrollo de la historia de la generación de la naturaleza; toda formación que se fije en la fluidez sin límites se convierte para el hombre en un nuevo lazo entre el tú y el yo. La Naturaleza, como el rostro, como los gestos, expresa el estado del hombre: "¿Acaso la roca no se convierte propiamente en un tú en el momento mismo en que le hablo? ¿Y qué otra cosa soy sino el río, cuando miro melancólicamente su oleaje y mis pensamientos se pierden en su corriente?" (Novalis, 1978: 224).⁹

La descripción de esta historia es la verdadera teoría de la naturaleza. El encadenamiento de su mundo interior en sí y de su armonía con el universo propicia que se forme por sí mismo un "sistema de pensamiento que se convierte en la imagen fiel y en la fórmula del universo" (Novalis, 1978: 225).

Es inútil, sin embargo, "querer enseñar y predicar la naturaleza" (Novalis, 1978: 229). Un ciego de nacimiento no puede aprender a ver la luz ni los colores por el hecho de que se los expliquen. Solo puede comprender la naturaleza quien

⁸ Fragmento 434 de la serie titulada "Fragmente und Studien I".

⁹ Podemos ampliar esta cita con el siguiente fragmento, número 172 de "Fragmente und Studien I", *op. cit.*: 774: "Un verdadero *Amor* por un objeto inanimado es perfectamente concebible –también por las plantas, los animales, por la naturaleza– incluso por uno mismo. Cuando el hombre tiene un verdadero tú interior se produce un comercio sumamente espiritual y material, y la pasión más ardiente es posible. El genio no es quizá otra cosa sino el resultado de tales plurales interiores. Los secretos de este comercio siguen siendo muy oscuros."

posea el órgano de la naturaleza [*Naturorgan*], el sentido de la naturaleza [*Natursinn*] (Novalis, 1978: 229). Se trata de un "nuevo tipo de percepciones" [*eine neue Art von Wahrnehmungen*] (Novalis, 1978: 220). Novalis compara al hombre que carece de este sentido con un ciego de nacimiento al que le quisieran enseñar a ver. El sentido de la naturaleza es un don, algo que se posee pero que no se adquiere, al igual que el don de la poesía, tal como le es dado a Heinrich von Ofterdingen, y no a su padre, el cual, habiendo tenido de joven exactamente el mismo sueño que su hijo, no supo asistir a la revelación de las condiciones para devenir poeta, es decir, no lo comprendió de manera maravillosa, sino como un hecho ordinario, un sueño que podía atribuirse simplemente a la gran cantidad de vino que había bebido en la cena. El padre de Heinrich no había recibido la gracia de la "concepción interior" (Novalis, 1978: 232), según uno de los nombres que le da a este sentido el maestro del templo de Sais.

IV

Acabamos de ver las distintas clases de hombres que en *Die Lehrlinge zu Sais* establecen alguna relación con la naturaleza. Ahora bien, ésta no aparece en el *Märchen* como algo unívoco, sino que, muy por el contrario, en las conversaciones que mantienen aprendices, viajeros y maestro, despunta el interés esencial que mueve a todos ellos, esto es, encontrar una definición de la naturaleza: "Ha pasado mucho tiempo antes de que los hombres pensarán en designar con un nombre común los múltiples objetos de sus sentidos y colocarse frente a ellos", (Novalis, 1978: 205). Este nombre, pues, aparece desplegado a lo largo del relato en toda la riqueza de su polisemia.

Uno de los viajeros que llegan al pie del templo y se sientan sobre uno de los amplios escalones explica que es necesario que el hombre dirija su atención entera o su yo hacia todo lo que emprende, de modo que se eleven en él pensamientos o nuevas percepciones que parezcan ser "los dulces movimientos de una cosa que da color o resuena" y debe sostener su atención en esa suerte de fluido, de medio elástico en el que se siente, al fin, como en casa. El hombre debe llegar a sentir y pensar al mismo tiempo. Son dos percepciones del universo que se benefician mutuamente: "el mundo exterior se vuelve transparente, y el mundo interior complejo y significativo. Y es así como el hombre se encuentra, en un vivo estado interior, entre dos mundos, en la más completa libertad y la más dulce conciencia de la fuerza" (Novalis, 1978: 99-100).

Este mismo viajero nos brinda la siguiente definición de naturaleza:

Se llama naturaleza al conjunto de lo que nos toca, y así la naturaleza está en una relación [*Beziehung*] inmediata con las partes de nuestro cuerpo que llamamos sentidos. Las desconocidas y misteriosas relaciones [*Beziehungen*] de nuestro cuerpo permiten suponer las correspondencias [*Verhältnisse*] desconocidas y

secretas de la naturaleza, de modo que la naturaleza es aquella maravillosa comunidad [*Gemeinschaft*] en la cual nos introduce nuestro cuerpo, y que aprendemos a conocer en la medida de su constitución y sus facultades [*las de nuestro cuerpo*].

Se plantea luego la pregunta de si podemos aprender a conocer verdaderamente la naturaleza de las naturalezas a través de esta naturaleza especial (Novalis, 1978: 221).

El sustantivo que utiliza Novalis es siempre el mismo: *die Natur* en singular, o formando sustantivos compuestos, tales como *Natursinn*, *Naturorgan*, etc., términos que en francés –y en castellano– traducimos también mediante dos sustantivos, pero no en un compuesto, sino unidos por la preposición genitiva "de", más el artículo: "sentido de la naturaleza", "órgano de la naturaleza", etc. Pero encontramos también este sustantivo en plural, *die Naturen*, el cual nos señala que hay una clase de naturaleza que es cuantificable.

La "naturaleza especial", para retomar la definición que nos da el viajero, es "el conjunto de lo que nos toca", y sus relaciones con los sentidos de nuestro cuerpo, y las correspondencias, misteriosas y desconocidas, que suponemos en ella. La naturaleza en su aspecto más físico es la más propicia para devenir la naturaleza ideal, naturaleza como comunidad de naturalezas en relación inmediata, en comunicación permanente, naturaleza en estado total, absoluto. La "naturaleza de las naturalezas", en cambio, señala el aspecto parcial, fragmentario, nos recuerda que la comunidad de naturalezas es un compuesto cuyo frágil equilibrio corre por cuenta de la naturaleza especial. A esta naturaleza de las naturalezas le podemos atribuir el significado número 6 de la lista que establecemos a continuación. En ésta hemos distinguido nueve grandes grupos, en un intento por aislar los múltiples significados que el término "naturaleza" reviste en la filosofía novalisiana, según leemos en *Die Lehrlinge zu Saïs*:

1. La naturaleza como un estado. Dentro de este grupo, podemos incluir la naturaleza entendida como la Edad de Oro perdida que el hombre debe restaurar. En el mismo sentido, la naturaleza sería también la infancia del hombre; de aquí que el niño sea quien está más próximo a ella.
2. La naturaleza como fuerza generadora, como el uno todo. En este punto, reencontramos el significado antiguo de *physis*.
3. La naturaleza como espíritu, espíritu [*Geist*] en tanto "*alma* [*Seele*] *teorética*".¹⁰
4. La naturaleza como imagen femenina concebida como virgen y joven novia, en tanto no se desnuda ni se entrega al primero que la acomete. La naturaleza también aparece como la madre de las cosas, como en el *Märchen* de Hyacinth, en la

¹⁰ Cf. fragmento 296 de "Das Allgemeine Brouillon", *op. cit.*, 527.

segunda parte del cuento. La naturaleza deificada es representada por una mujer, Isis.

5. La naturaleza como lenguaje cifrado, como inscripción de figuras incomprensibles, y, a la vez, como mapa a trazar. La naturaleza habla y es hablada.

6. La naturaleza como el carácter propio de un ser o de una cosa.

7. La naturaleza como el ser animado y la cosa misma; de aquí que pueda ser plural, como en el ejemplo que hemos dado más arriba y en la siguiente cita: "las miles de naturalezas diversas que estaban reunidas y dispuestas en aquellas salas" (Novalis, 1978: 218).

8. La naturaleza como el mundo aparente que entra en contacto con los sentidos del hombre, como universo de percepción inmediata, como aquello que constituye todo lo que es exterior al hombre.

9. La naturaleza como el mundo interior del hombre, como la intuición que le permite ver dentro de sí.

V

Nuestra intención no es llevar a cabo un análisis filológico de la traducción de Maeterlinck. Sin embargo, queremos señalar un simple detalle. Para traducir el término *Natur*, que en alemán se escribe siempre con mayúscula inicial por tratarse de un sustantivo, en este caso femenino, Maeterlinck alterna el uso de la minúscula con el de la mayúscula. De aquí, pues, que nos encontremos en la versión maeterlinckiana con *la Nature* y *la nature*. ¿Es indistinto el uso de una y otra o esta alternancia es significativa para comprender la lectura y la interpretación que el poeta belga realiza de la obra de Novalis? Creemos que sí es significativa, pues en esta alternancia se escurre una vacilación, se vislumbra la búsqueda por captar un concepto, por cernirlo dentro de los cruces que supone toda traducción. En francés, al igual que en español, el uso de la mayúscula para los sustantivos comunes en medio de la oración es un modo de convertirlos en abstractos, de absolutizarlos. Por medio del uso de la "n" y de la "N", Maeterlinck hace la distinción entre la naturaleza visible, la naturaleza física, y la *Naturaleza* como una fuerza exterior, aprehendida en la relación mística que el hombre establece con ella, y se correspondería con la "naturaleza especial" a la que se refiere el viajero. Esto nos llama también a la reflexión acerca del hecho de que las primeras traducciones de Novalis al español se hicieron desde la de Maeterlinck, y no directamente del alemán, versiones donde se conserva esta misma interpretación del término "naturaleza" mediante el uso de la minúscula y de la mayúscula iniciales.¹¹

¹¹ Véase, por ejemplo, la edición de El Ateneo, 1948, Buenos Aires, con una noticia preliminar de Leonardo Estarico.

Esta naturaleza con mayúscula, según se desprende de la lectura de la introducción de Maeterlinck a la traducción de *Die Lehrlinge zu Saïs*, no contiene al hombre. Maeterlinck pareciera no comprender la idea novalisiana de que estamos a la vez fuera y dentro de la naturaleza y confunde autoconciencia y moralización de la naturaleza—romantización, elevación al misterio absoluto—con misticismo, y la búsqueda de conocimiento del hombre dentro de sí y fuera de sí—en la naturaleza— con la fe mística en la existencia de una esfera superior que solo puede alcanzarse mediante un transporte o un total olvido de sí. Novalis no le pide la renuncia de sí al hombre que quiere develar el secreto de la naturaleza, sino todo lo contrario: la inmortalidad. En palabras del iniciado, "[...]si de acuerdo con la inscripción, ningún mortal levanta el velo, debemos entonces intentar volvernos inmortales; aquel que no quiere levantarlo, no es un verdadero aprendiz [...]", (Novalis, 1978:204).

Para Maeterlinck, Novalis es esencialmente un místico. Aquí damos con uno de los puntos esenciales del malentendido simbolista, pues, para Novalis, místico es el poeta en estado bruto, sin cultura, que no reconoce forma ni ley, es decir, el poeta que aún no se ha convertido en filósofo.¹² El poeta-filósofo es el órgano intelectual de la naturaleza, está enclavado en ella. El misticismo novalisiano es misticismo maravilloso, es el estado en el cual la fantasía, que todo lo iguala, encuentra o produce analogías para aprehender lo antiguo conocido y lo futuro desconocido.

Maeterlinck, en cambio, no puede concebir tal comunicación entre lo conocido y lo desconocido, el pasado y el futuro, lo determinado y lo indeterminado. Místico es lo que no se puede alcanzar: "Es admirable ver cómo las vías del alma humana divergen hacia lo inaccesible" (Maeterlinck, 1992: 27). Somos esclavos de una verdad oculta que nos hace vivir; pero si una de estas "antenas humanas" apenas la intuye, "tanteando con las manos en las tinieblas", ya nos vemos liberados (Maeterlinck, 1992: 27-28). Una nueva verdad, más alta, viene ahora a ocupar el lugar de ésta. El objetivo de la verdad se desplaza permanentemente, pero no por eso dejamos de desear el conocimiento. La conciencia, al igual que la verdad, tiene grados y va asimilando los progresos de la historia del pensamiento. De aquí que, según Maeterlinck, el alma de un campesino que no ha leído a Platón, a Swedenborg ni a Plotino, no sería hoy la misma que en el pasado si éstos no hubieran existido.

¹² Según Lacoue-Labarthe y Nancy, el romanticismo fue transmitido de manera incompleta e indirecta, por la vía de tres tradiciones diferentes, entre las que los autores cuentan, en primer lugar, a la inglesa, en las personas de Coleridge y Joyce, luego a la tradición de Schopenhauer y Nietzsche, y por último, a través de Hegel y Mallarmé, y agregan, entre paréntesis, "o incluso a través de aquello que, en Francia, se ha adornado con el título específicamente romántico de 'simbolismo'". En todos estos casos, sostienen ambos autores, cuando no hay ocultamiento deliberado o deformación, se puede decir que lo esencial del romanticismo no ha sido percibido. Lacoue-Labarthe y Nancy, Jean-Luc (1978: 26-27).

El alma del místico está más próxima del silencio que de la palabra; "los enviados del alma humana" permanecen en silencio en el fondo de nosotros. El silencio reviste una gran importancia en el misticismo maeterlinckiano. La palabra en sí no tiene valor alguno. Está ligada a la expresión de la razón ordinaria; Kant, Spinoza, y Schopenhauer se ocupan de la conciencia habitual, pasional, de las relaciones de primer grado, que no van más allá de lo experimental y cotidiano. A ésta se opone el pensamiento místico, que es una razón fraterna, y acaso se convierta en nuestra razón futura.

En el intento de dar cuenta de su afinidad con Novalis y los pensadores místicos mediante el uso de una terminología proveniente de diversas fuentes, en su mayoría probablemente de segunda mano, Maeterlinck transfiere la vaguedad de su pensamiento filosófico, propio del simbolismo, al objeto de su interés. "Hay mil misticismos diversos" (Maeterlinck, 1992: 40) es una afirmación en la que se renuncia de antemano a relacionar y a sistematizar. El método, por así decir, hace al objeto. La recurrencia de comparaciones y de metáforas relacionadas con la accesibilidad a la razón extraordinaria crea un campo semántico estructurado sobre el par complementario ver/no ver a partir de los cuales Maeterlinck plantea espacialmente su idea de misticismo. Lo que se ve con la conciencia ordinaria está en el nivel de lo accesible y de lo superficial. Ahora bien, como poseemos "un yo más profundo y más inagotable que el yo de las pasiones o de la razón pura" (Maeterlinck, 1992: 32), somos tanto "seres invisibles" (Maeterlinck, 1992: 34), como "una manada de topos" que se agita en el fondo de sí (Maeterlinck, 1992: 37). ¿Qué significa esto? La extrema dificultad en percibir la profundidad del yo nos termina convirtiendo a nuestros propios ojos en animales ciegos encerrados en el fondo de nosotros mismos como en una madriguera. Sin embargo, al mismo tiempo, el ver tampoco es garantía de nada, pues somos seres invisibles, espirituales. El llamado de Maeterlinck a la humanidad es a salir del fondo de sí misma, de tender hacia lo inaccesible, de atreverse a asumir lo inexplicable.

En su dolor reconocemos al hombre tanteando dentro de los límites que le impone su ceguera, y que, aun sabiéndose invisible, se recoge en el silencio para buscar salir de sí. No hay conocimiento sin dolor y "lo que se puede aprender sin angustia nos disminuye" (1992: 32). Maeterlinck afirma que si bien Novalis ha escrito que "El dolor es una vocación divina" (1992: 42), él no lo ha conocido. Como quiera que sea, tampoco se puede hablar mucho del dolor, porque

lo que hay de exterior en él varía según los días en que vivimos, y lo que tiene de interior no puede pesarse ni decirse. El [dolor] de Novalis, que fue violento al principio, se transformó pronto en una extraña paz entristecida y profunda, y el frío grave y estable de la vida verdadera subió del fondo de su desdicha. (1992: 57)

En la semblanza que esboza Maeterlinck, el poeta alemán es presentado como "un místico casi inconsciente que no tiene objetivo. Piensa místicamente, puesto que un pensamiento que se comunica de cierta manera con el infinito es un pensamien-

to místico" (1992: 40-41). Dice también que es "un niño maravillado y melodioso que posee el sentido de la unidad" (1992: 42). Si el alma de la mayoría de los místicos no se ocupa más que de sí misma, Novalis, en cambio, "trascendentaliza menos su propio yo que el universo", (1992: 43). Acaso es aquel que ha penetrado lo más profundamente la naturaleza íntima y mística y la unidad secreta del universo:

Tantea sin cesar en las extremidades de este mundo, allí donde el sol no brilla sino raramente y, por todas partes, sospecha y roza extrañas coincidencias y asombrosas analogías, oscuras, temblorosas, fugitivas y escurridizas, que se desvanecen antes de que hayamos comprendido. Pero ha vislumbrado cierta cantidad de cosas que nunca habríamos sospechado si no hubiera ido más lejos. (1992: 46).

VI

Nuestra tesis es que la transposición que Maeterlinck realiza de *Die Lehrlinge zu Saïs* de Novalis no es tanto la traducción misma cuanto la obra de teatro que escribe en 1890, el mismo año en que descubre a Novalis, *Les Aveugles*, que podemos leer como la versión desencantada del *Märchen*. Allí, Maeterlinck dramatiza la condición de aquella figura a la que Novalis recurre en *Die Lehrlinge zu Saïs* como término de comparación con el hombre que carece del sentido interior de la naturaleza. En 1895, Maeterlinck retoma la figura del ciego de nacimiento para plantear la siguiente analogía: "Entre un pensamiento místico y un pensamiento ordinario, por elevado que sea, existe la misma diferencia que entre los ojos muertos del ciego y los del niño que mira la montaña o el mar" (1992: 39). La posesión del sentido interior de la naturaleza hace al pensamiento místico como la ceguera al pensamiento común. Los ciegos serían, pues, los hombres comunes, aquellos que como los topos permanecen encerrados en el fondo de sí.

Les Aveugles se desarrolla en una única escena durante la cual todos los personajes permanecen casi inmóviles. Se trata de doce ciegos, seis hombres y seis mujeres, y su guía, un anciano sacerdote, que han salido del hospicio donde viven para dar un paseo, a instancias del guía, que insistió en que aprovecharan uno de los últimos días de sol antes de la llegada del invierno. Sentados sobre troncos, rocas y hojas muertas, en el lúgubre bosque de una isla, intercambian lacónicas preguntas y respuestas. Creen que el sacerdote se ha ido al hospicio y que pronto volverá. No saben dónde están, no reconocen el entorno, a pesar de haber vivido allí durante años, son incapaces de afirmar cómo llegaron hasta aquel sitio y hace cuánto tiempo, pero comienzan a impacientarse pues consideran que el anciano ya tendría que estar de vuelta. Ahora bien, el anciano está sentado entre ellos, muerto. Murió sin decir nada, pero no lo saben sino hasta el momento en que un perro del hospicio se acerca y con sus ladridos les hace advertir la terrible

evidencia. La constatación de la muerte del sacerdote, sin embargo, no pareciera significar una gran revelación. El tono de la conversación no cambia, apenas si se vuelve un poco más desesperado. La impaciencia provocada por la presunta ausencia del guía incluso se aplaca y cede su lugar a una pálida resignación ante lo ineluctable de la muerte.

Si para Novalis, "es la exploración de la vida interior la que permitirá descender a las fuentes de la vida" (Hadot, 2004: 275), para Maeterlinck esta vía de acceso al conocimiento le está vedada al hombre que, a fuerza de no ver, se encuentra escindido no solo de su propia interioridad sino también de su exterioridad. El hombre ha perdido los órganos con los que la naturaleza lo ha dotado para moverse dentro de las tinieblas del extrañamiento de sí y de la separación de todas las cosas, y se ha vuelto incapaz de intuir, de tantear en la oscuridad, de procurarse un guía que lo conduzca a una esfera superior de percepción donde su alma pueda confrontarse con su propio reflejo.¹³

El guía, el maestro, ha muerto, y los ciegos quedan librados a sí mismos sin que se les haya abierto ojos en la oscuridad, contrariamente a lo que ocurre en los himnos de Novalis donde la noche, a modo de estrellas, abre en el hombre ojos infinitos que lo guían en la fraterna expedición hacia un mundo amado con el fin de sustraerlo del elemento hostil en el que flota. Rodeados de una naturaleza inhóspita y amenazante, no consiguen siquiera saber si es de día o de noche, si están al borde del mar o en un bosque alejado de la costa; el suelo, sembrado de piedras, es una trampa para sus pies vacilantes. Las tinieblas de estos ciegos no son como la noche de los himnos, que trae alivio y reconforta "a los que aman, a los afligidos" (Novalis, 1978: 177). Los ciegos de Maeterlinck, abandonados a su suerte, no pueden captar las señales más elementales que la naturaleza brinda a su percepción.

Los ciegos no perdieron los sentidos por haberse atrevido a desafiar las predicciones del oráculo según el cual quien levantara el velo de la imagen de la verdad, habría de morir, como el joven del poema de Schiller, "Das verschleierte Bild zu Sais". Son ciegos de nacimiento que jamás desearon salir a conocer el mundo y que ignoran cómo manejarse dentro del extraño medio natural. Lejos de la osadía de perder la vida por conocer la verdad, más lejos aún de desplazar los límites de la naturaleza aparente para develar el secreto de la naturaleza profunda, los ciegos permanecen en la espera de que alguien venga a buscarlos y los lleve de regreso, por un sendero ya marcado, al oscuro hospicio.

Sin embargo, están encerrados a cielo abierto, en un sitio donde las voces resuenan como en una gruta, y anhelan la protección del espacio cerrado del hospicio, donde se sienten seguros, pero no saben cómo regresar a él. Las

¹³ Cf. fragmento 73 de "Das allgemeine Brouillon": "La naturaleza se volverá moral: somos los maestros que la instruyen, sus tangentes morales, sus estímulos morales [...]", *op. cit.*, 485.

nociones de interioridad y de exterioridad están desdibujadas. La hostilidad que sobre ellos ejerce su propia incapacidad de ver, de reconocer sonidos, de recordar y de comprender, es la misma hostilidad de la naturaleza que los rechaza, los repele, a la vez que los mantiene sentados, inmóviles, sobre troncos, rocas y hojas muertas.

El encierro a cielo abierto en el bosque de *Les Aveugles* está más próximo a la prisión del aforismo número 84 de *Der Wanderer und sein Schatten* de Nietzsche, compuesto en 1878, donde el carcelero ha muerto y los prisioneros quedan librados a su suerte, que al medio fluido y benévolo de la naturaleza generadora de todas las cosas, cuyo secreto se reserva la diosa Isis en el templo de Sais. Los árboles que cubren a los ciegos "con sus sombras fieles" son "funerarios": tejos, sauces llorones y cipreses; cerca de allí florece también una planta de asfódelos, "la flor de los muertos" (1997: 766). El asfódelo es la flor que se encuentra en las praderas del Hades.¹⁴ Aquí, pues, trae consigo este funesto pasado y la evocación de los infiernos.

Tampoco atinan a protegerse unos a otros, a darse calor mediante el contacto físico, a reconfortarse tomándose de las manos. Desvinculados de su propia memoria perceptiva, de su experiencia, la posibilidad de unirse ni siquiera se les presenta. Son ciegos de nacimiento sin pericia de su propia ceguera. El hijo de la ciega loca es el único que ve, pero es tan pequeño que no puede indicarles el camino de regreso: es un bebé de pecho, al que su madre amamanta. Estos hombres y mujeres están muy lejos del fresco bosque en el medio del cual se alza el templo de Sais; su inmovilidad contrasta con el movimiento permanente de los viajeros y de los aprendices que trazan su propio camino hacia el conocimiento de la naturaleza; su maestro es un viejo sacerdote ya helado por la muerte, y sus palabras son como ojos que se abren al vacío de la nada. Todos hablan, y apenas si alguno responde. Tiemblan al sentir la cercanía de la muerte, pero no alcanzan a formular la horrible constatación de que no necesitan esperar a la muerte, porque ya están muertos en vida. Apenas uno de ellos alcanza a musitar: "Hay que pensar en vivir" (1997: 748).

La transfiguración novalisiana de la vida en la muerte no habrá de producirse en este bosque que ya ha nacido muerto. La sinestesia, correspondencia de los sentidos, que hasta el simbolismo siguió produciendo la ilusión de cierta continuidad entre el hombre, la naturaleza y las cosas, aquí se ha roto. Los ciegos intentan débilmente hacerla funcionar, para reponer con los demás sentidos el de la vista, pero fracasan. No pueden descifrar el lenguaje de la naturaleza; tal vez ni siquiera sospechan que exista lenguaje alguno. La naturaleza se les presenta fragmentariamente y ellos no consiguen reunir los pedazos sueltos.

¹⁴ Cf. *Odisea*. 11. 539 y 573.

VII

Romantizar la naturaleza es para Novalis fabularla, dotarla de lenguaje, de modo que todos los seres hablen la misma lengua y se comuniquen en un flujo constante. Se trata de una restitución de la Edad de Oro, momento primigenio de la historia de la humanidad en el cual reinaba la poesía sobre la unidad. Es el poeta quien obrará semejante prodigio. Hasta tanto se produzca su advenimiento, el *Märchen* hace las veces de mundo maravilloso, de libro de sabiduría, y de guía para romantizar. El *Märchen* transcurre en el tiempo remoto e indefinido de "Había una vez" y en el presente determinado en el que se narran y se actualizan los relatos.

Una de las condiciones esenciales para que pueda darse lo que podríamos llamar el estado de *Märchen* es ese sentimiento que lleva a los hombres a unirse entre sí: la sociabilidad. Si bien es cierto que para Novalis la fe mística es la del solitario y, como ya hemos dicho, cada hombre debe surcar su propio camino hacia el conocimiento de la verdad, existe esta instancia de relación entre los hombres en la que se transmiten enseñanzas fundamentales para el discípulo de la naturaleza y futuro poeta. Privilegiada sobre todo por Friedrich Schlegel, la *Geselligkeit* no ocupa un lugar menos importante en la filosofía novalisiana. El poeta, que tiene a cargo la romantización del mundo, es básicamente un hombre que habla a otros. La toma de la palabra por parte de los aprendices del templo de Sais, del maestro y de los viajeros es lo que permite el intercambio de experiencias, vías de acceso al conocimiento.

Cuando Maeterlinck llama al místico "ser fraterno condenado al silencio" (1992: 38), convencido de que el yo profundo solo puede despuntar allí donde no hay palabras, priva al poeta de su don principal. Las tinieblas que envuelven a los ciegos son el correlato del silencio en el que el mundo se ha sumergido y desliga al hombre de su misión de hacer hablar a la naturaleza. Si el mundo ordinario ya no puede poetizarse y el místico queda sumido en el silencio, como único modo de preservar su interioridad y de agudizar su yo profundo, la naturaleza acabará por convertirse en una lejanía que se contempla, un mero paisaje liso, sin perspectiva que albergue la mirada humana, como un cartón pintado de panorama, o en un medio dentro del cual paulatinamente todos los seres, animados e inanimados, se cosifican.

En términos de Peter Szondi, en *Les Aveugles*,

El lenguaje se emancipa en la medida en que se desvanece la vinculación dramática que hubiera debido unirlo a una perspectiva específica: deja de ser la expresión de un individuo pendiente de una respuesta, para reproducir el estado de ánimo de todos. La distribución en 'réplicas' no responde a la ejecución de un diálogo, como ocurre en el drama auténtico: se limita a reflejar los nerviosos destellos de la incertidumbre. Puede leerse o escucharse prescindiendo de quien hable: lo esencial es el carácter intermitente que presenta, no la referencia que acuse respecto al yo

actual. Con lo cual no deja de patentizar que las *dramatis personae*, lejos de ser los generadores y, por lo tanto, el sujeto de la acción, no son sino su objeto. El tema del irremisible abandono del hombre a su suerte, exclusivo en la obra primera de Maeterlinck, reclamaba su oportuna expresión formal (1994: 63).

Maeterlinck dio a esta nueva expresión formal el nombre de drama estático. Con mucha agudeza, Laurent Jenny ha mostrado la contradicción irresuelta del simbolismo que, como poética de la expresión subjetiva, busca la individualización del artista mediante la creación de formas nuevas, propias, como ser el verso libre o el monólogo interior, y, a la vez la aspiración al mundo de las ideas no intersubjetivo, sino suprasubjetivo, que amenaza con el vaciamiento de la noción misma de sujeto y de interioridad, dejando al artista librado a la superficie de la forma. (Jenny, 2003: 35-36).

La lectura y reescritura que Maeterlinck efectúa de *Die Lehrlinge zu Saïs* da cuenta del cambio de paradigma estético de la naturaleza en el transcurso del siglo diecinueve, es decir, aquel que lo separa del primer romanticismo alemán. El primer giro puede situarse hacia 1850, en la obra de Charles Baudelaire; el segundo giro, más atenuado, pues continúa una línea ya señalada por el anterior, es producido por el naturalismo. En el caso de Baudelaire, la naturaleza está desencantada, porque no se la considera más como fuente de creación -*natura naturans*- que el artista debe emular sino como una mera fuerza reproductora. (Jauss, 1995: 118).

Esta mirada mecanicista de la naturaleza transforma la relación solidaria y amistosa que el artista romántico aspiraba a mantener con ella. La mutua colaboración entre ambos creadores se disolvió en la indiferencia. Si la naturaleza no necesita del hombre para reproducirse, éste tampoco necesita de ella para crear; una vez separado de ella, apartado de la consonancia romántica entre todas las criaturas y ante la imposibilidad de regresar al paradigma clasicista del siglo dieciocho, por más resabios que aún se arrastren de éste, el artista se vuelca hacia sí mismo para no ver la naturaleza caída, destituida. Si el egocentrismo romántico está anclado en una profunda simpatía con la naturaleza, el antropocentrismo antirromántico y naturalista se empeña en mostrar su aspecto negativo y las luchas del hombre por superar o reprimir las pulsiones con que ésta lo ha dotado.

El simbolismo es, en gran medida, deudor de este sentimiento de la naturaleza, pero ya no presenta al hombre peleando contra ella, sino entregado y vencido, pues el carácter natural del hombre reside en su mortalidad, en su fatal y ciego destino. La maravillosa consonancia entre el yo interior y el exterior se ha roto definitivamente para sumir al sujeto en la aporética elección entre el arte o la vida. La naturaleza, antigua fuente de conocimiento, queda así relegada a la condición de fuerza alienante y amenazadora.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- GORCEIX, P., 1975, *Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, París, P.U.F
- , 1992. *Novalis. Fragments précédés de Les disciples à Saïs. Traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck*, prefacio y posfacio de Paul Gorceix, París, José Corti.
- HADOT, P., 2004. *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, París, Gallimard.
- JENNY, L., 2003. *El fin de la interioridad*. Madrid, Cátedra.
- JAUSS, H.-R., 1995. *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor.
- LACOUÉ-LABARTHE, PH., Y NANCY, J.-L., 1978. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, París, Éditions du Seuil.
- MAETERLINCK, M., 1997. *Les Aveugles*, en *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*, Bruselas, Éditions Complexe.
- NOVALIS, 1978. *Werke, Tagebücher und Briefe.*, Carl Hanser Verlag, Munich, Viena, 1978 *Die Lehrlinge zu Saïs*, en *Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Band 1. Das dichterische Werk, Tagebücher, Briefe. Band 2. Das philosophisch-teoretische Werk*, edición a cargo de Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel, Munich, Viena, Carl Hanser Verlag.
- PULLIART, R., 1962. "Le Traducteur", *Maurice Maeterlinck 1862-1962*, Bruselas, La Renaissance du Livre.
- , 1963. "Maeterlinck et Novalis", *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, IX.
- SZONDI, P., 1994. *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino.

DE QUINCEY Y SCHILLER

JERÓNIMO LEDESMA
Universidad de Buenos Aires
jledesma@filo.uba.ar

RESUMEN

El presente artículo estudia la recepción de Friedrich Schiller en Thomas De Quincey. Retoma un estudio previo de Peter Michelsen, donde se identifican los rasgos de la obra y la personalidad de Schiller que pueden haber atraído al escritor inglés. Pero se aparta de su enfoque adoptando una perspectiva biográfico-contextual y considerando a De Quincey como comunicólogo del siglo diecinueve. Así se revisan el diario de 1803 –donde Schiller aparece como autor ligado al gótico y el *german drama*–, la época en Oxford, las relaciones con los Poetas de los Lagos, las colaboraciones en las publicaciones periódicas y la *Encyclopaedia Britannica*. De este recorrido se concluye que De Quincey privilegió al Schiller dramaturgo por sobre el filósofo, preferencia configurada en su temprana adolescencia y en el marco de la lectura del gótico, y que se alejó del Schiller filósofo, a quien leyó, por una diferencia general con la posición idealista.

Palabras clave: Thomas De Quincey - Friedrich Schiller - Literatura del Siglo XIX - Romanticismo - Literatura comparada

ABSTRACT

This article studies Thomas De Quincey's reception of Friedrich Schiller. It recovers a previous study by Peter Michelsen, in which the author identifies the

Filología XXXVI-XXXVII (2004-2005) pp. 93-121
©Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".
ISSN 0071-495 X

traits of Schiller's works and personality that may have attracted the English writer, but it differs from Michelsen's approach adopting a biographic-contextual perspective, and considering De Quincey as nineteenth century communicologist. The article examines the 1803 diary –where Schiller appears related to gothic literature and *german drama*–, the time in Oxford, the relationship with the Lake Poets, and the contributions to the periodicals and to the *Encyclopaedia Britannica*. The article concludes that De Quincey preferred Schiller the dramatist to Schiller the philosopher, preference which came into being during De Quincey's early youth, and that he took distance from Schiller the philosopher, whom he read, because of a general difference with the idealist position.

Key words: Thomas De Quincey - Friedrich Schiller - Nineteenth Century Literature - Romanticism - Comparative literature

EL COMUNICÓLOGO INGLÉS

Fue uno de los primeros que en Inglaterra exploraron el dilatado idioma alemán, casi secreto entonces. Como Novalis, tuvo en poco la obra de Goethe. Profesó, tal vez con exceso, el culto de Richter.

Jorge Luis Borges

Durante su larga vida el escritor inglés Thomas De Quincey (1785-1859) mantuvo una relación intensa y peculiar con la filosofía y la literatura de Alemania. No solo leyó a los alemanes desde temprano: también los comentó y tradujo para las publicaciones periódicas de su época. Kant, Jean Paul, Lessing, Herder, los Schlegel, Tieck, Goethe, Schiller son nombres hoy famosos que circularon de su mano por la *Westmorland Gazette*, la *London Magazine*, la *Blackwood's Edinburgh Magazine*, entre otras. También se ocupó de prosistas menores, como Friedrich August Schulz o el escritor pirata Häring, cuyas obras tradujo para las mismas publicaciones inglesas; y en sus ensayos capitalizó, no sin astucia, el raro saber de académicos desconocidos en tierra inglesa: el estudioso del rosacrucismo y la francmasonería J. G. Buhle (De Quincey 1889: XIII, 384-448) o el autor de *Die Hebräerin am Putztische und als Braut* Ernst Hartmann (De Quincey 1889: VI, 152-178), por ejemplo. En su obra se pueden encontrar, asimismo, fantasías góticas al germano estilo, si bien filtradas por la tradición radcliffeana (su novela *Klosterheim*, el relato *The Avenger*, etc.), y reflexiones que llevan, unas veces de modo hostil, otras elogioso, la impronta de Kant, como en las *Letters to a young man whose education has been neglected* (1823), *On*

murder considered as one of the fine arts (1827) o las propias *Confessions of an English Opium-Eater; being an extract from the life of a scholar* (1821). Aquí abordaré una dimensión específica y descuidada de esta intensa y peculiar relación, a saber: la que concierne a Friedrich Schiller, uno de los tres alemanes favoritos del *English Opium-Eater*.

Llamativamente, hay un único trabajo sobre el tema, a saber: "Schiller und De Quincey", de Peter Michelsen (1956). Su método, análisis y conclusiones son agudos y precisos. Michelsen afirma sin preámbulos que, desde el punto de vista del conocimiento, a pesar de las alabanzas hiperbólicas, De Quincey no es ni erudito ni justo al escribir sobre su adorado autor. Pero como aparte de constatar el acierto o desacierto de sus juicios, Michelsen quiere estudiar "ihre Bezüge zu seiner geistigen Gesamterscheinung", busca rasgos de Schiller que pudieran resultar afines a la cosmovisión de quinceana y encuentra los siguientes: "1. Schillers rethorische Kraft; 2. Zeichnung des Idyllischen inmitten einer feindlichen Welt; 3. sein pädagogisches Interesse; 4. Schiller als moralisches Wesen" (Michelsen 1956: 93).

Comparto lo que sostiene Michelsen: que la admiración fervorosa de De Quincey por Schiller no se sustenta en un profundo conocimiento crítico de su obra. E incorporo sus conclusiones como base de este trabajo. No obstante, valiéndome de otros elementos (la nueva edición de De Quincey, otra bibliografía), me aproximo al tema desde un ángulo diferente. En lugar de tipificar elementos que pueden haber atraído a De Quincey, sigo el camino de la biografía y reconstruyo posibles contextos de recepción. Este método quizás no daña mayormente las conclusiones de Michelsen, pero rectifica o matiza cuestiones de detalle. Asimismo, dos cosas me separan de su enfoque: para él, por una parte, la índole periodística de los textos no tiene mayor importancia y, por otra, la condición de "Opiumesser" vale como sinónimo de "artista romántico", en el sentido convencional de soñador y escapista. Yo veo ambas cosas, romanticismo y periodismo, como indisolubles y mutuamente determinadas: el romanticismo de De Quincey solo puede ser entendido en consonancia con el periodismo de De Quincey.

El *Opium-Eater* fue un *scholar* de amplia erudición, académico pero con pronunciada tendencia al autodidactismo, que se formó en el tiempo inmediatamente posterior a la revolución francesa, esto es, el del primer romanticismo inglés de Wordsworth y Coleridge, y que lo hizo, en efecto, comulgando con los ideales estéticos de esos escritores; pero este intelectual de "ideología romántica" fue también un escritor que entró al mercado periodístico en la época de la Restauración posnapoleónica y el reformismo victoriano e hizo valer allí, en ese teatro, el capital simbólico adquirido durante su etapa de formación. Reescribiendo observaciones de Benjamin sobre Baudelaire, puede decirse que De Quincey, debido su profunda experiencia de la naturaleza de la mercancía, reconoció el mercado como instancia objetiva, y entró en él a

representar el papel de *scholar*.¹ Ese papel incluía el trabajo de la traducción y la divulgación. En efecto, De Quincey buscó posicionarse en la prensa como el "Grasmeriensis Teutonizans" [germanista de Grasmere o del Distrito de los Lagos] y para ello trabajó tanto desde su diferencia generacional con Coleridge como desde su proximidad ideológica con respecto a él. Y de ese modo, en un diálogo fluido pero tenso con las volubles agendas de los periódicos y con sus mayores, fue construyendo una estética y una política cultural reconocibles. A pesar de su interés profundo por la literatura y la filosofía alemanas, en la prensa De Quincey se mostró menos preocupado por la literatura y la filosofía en sí mismas que por el tipo de recepción que la sociedad inglesa podía hacer de ellas. Una de las constantes de su pensamiento fue, en este sentido, la necesidad de definir el estilo nacional, esto es, la identidad de la cultura propia en su relación con los rasgos del temperamento colectivo, las condiciones materiales de producción simbólica y las políticas del comercio artístico y social. Necesariamente, por estos factores, De Quincey actuaba con respecto a la cultura extranjera menos como *scholar* o especialista que como traductor y árbitro. Se hizo valer en la escena periodística no tanto por sus capacidades únicas para acceder a recónditos reservorios de cultura extraña como por sus capacidades para regresar de allí con un mensaje legible, susceptible de ser traducido en los términos de la comunidad propia, aun cuando esto supusiera disolver el original y ofrecer en su lugar algo diferente. Ver en De Quincey solo un romántico implicó durante largo tiempo -un tiempo que incluye a Michelsen- no ver en él al comunicólogo. Y sacando la desusada sensibilidad estilística de De Quincey, quizás no haya otro elemento más característico en su carrera como escritor.²

¹ Benjamin propone que Baudelaire tenía conciencia de su situación particular como el último de los líricos y que voluntariamente representa el papel del poeta en el mercado de bienes culturales. Véanse Benjamin 1992, 180, 183, 184 y Benjamin 1999, 340, [J62, 6] Es curioso que Benjamin, a pesar de dedicarse al estudio de Baudelaire, nunca se interesara por De Quincey, a quien Baudelaire tradujo. En el *Proyecto de los Pasajes* lo cita solo una vez, y lo hace porque alguien más lo cita.

² La crítica comenzó a investigar este punto tardíamente. Los trabajos de Whale y de McDonough son fundamentales en este sentido. Whale restituye el contexto en que De Quincey escribió su autobiografía y sus textos del opio y muestra las estrategias que empleó para comunicar lo incommunicable. McDonough investiga el modo en que De Quincey escribió, como divulgador, sobre tantas disciplinas diferentes en la prensa victoriana.

SCHILLER GÓTICO

My God! Southey! Who is this Schiller? This
Convulser of the Heart?

Coleridge

En 1803, luego de su traumática experiencia en Londres³, mientras aguardaba en Everton la decisión familiar sobre su futuro, el joven De Quincey llevó un diario personal, el único que nos queda de él. Este diario recoge todo lo que podemos caratular como experiencias y pensamientos personales, desde el trato con prostitutas hasta las conversaciones con los intelectuales de Everton, pasando por los gastos cotidianos y los diversos proyectos de composición. También quedaron registrados en esas páginas títulos de libros que De Quincey leyó por entonces, comprados, alquilados o prestados. El grueso pertenece a la literatura británica: novelas y dramas góticos, poesía de autores favoritos contemporáneos –como Wordsworth y Coleridge– y de otros previos –como Milton o Collins–, memorias y libros de viajes y reflexiones filosóficas. Algunos libros contienen traducciones del francés, como la colección apócrifa de cartas de Madame de Pompadour (De Quincey 2000: I, 354). Y algunos, en estricta minoría, traducciones del alemán sintonizadas con la moda gótica: tal el caso de "The Dagger", traducción de la novela de Carl Grosse *Der Dolch* (Berlín, 1794-1795).

De este último grupo, al menos un título pertenece a Schiller: *The Ghost-Seer*, es decir, *Der Geisterseher* la novela "gótica", de alianzas secretas y conspiraciones, basada en el embuste de Cagliostro (Safranski 2006: 237), que circulaba en Inglaterra en dos traducciones diferentes.⁴ Como hace evidente una lista de libros con sus respectivos precios, donde *The Ghost-Seer* figura debajo de *The Italian* de Radcliffe (De Quincey 2000: I, 57), Schiller se suma aquí al interés de De Quincey por las distintas variantes del gótico. Anotaciones del 5 de mayo de 1803 respaldan esta hipótesis y demuestran hasta qué punto Schiller sube al escenario mental del joven inglés envuelto en el atuendo del misterio.⁵

³ La "traumática experiencia en Londres" es la que De Quincey dejó narrada en sus conocidas *Confessions of an English Opium-Eater, being and Extract from the Life of a Scholar*.

⁴ Schiller fue componiendo esta novela por partes y publicándola por entregas en su revista *Thalia* entre 1787 y 1788. En 1789, luego de acontecida la revolución, lanzó una versión completa, reelaborada, en libro. La primera parte de la novela fue publicada en inglés en 1795 con el título *The Ghost-Seer, or The Apparitionist* en traducción de D. Boileau. Una traducción completa se publicó en 1800 con el título *The Armenian, or the Ghost-seer, a History founded on fact*, en traducción de Wilhelm Rander (De Quincey 2000: I, 350, n.36).

⁵ Anota ese día varias fantasías literarias: una heroína muere en la isla de un lago con la ventana de su habitación abierta aspirando la fragancia de las flores, un hombre oscuramente

Este mismo diario de 1803 nos informa que De Quincey sabía por entonces de la existencia de las obras dramáticas de Schiller. Indudablemente conocía *Mary Stewart*, pues la refiere con naturalidad y la busca en librerías;⁶ sabiendo de *The Ghost-Seer* y de *Mary Stewart*, no podía no saber de *The Robbers* (*Die Räuber*), que había agitado el ambiente literario europeo desde su primera aparición en 1781; y es probable que supiera de *Wallenstein*, que había sido traducida parcialmente por Coleridge en 1800.⁷

Conocimiento espinoso para la época. A fines de siglo, en Inglaterra, estas obras tenían el rótulo, ingenuamente descriptivo, de "german drama". Pero como el gótico, el drama alemán, del *Sturm und Drang* a Kotzebue, se veía vinculado con las crispaciones de la revolución política contemporánea. Es imposible precisar aquí los movimientos de la opinión, del gobierno y de los principales escritores ingleses durante la década de 1790, pero conviene no olvidar que esos cambios afectan de manera decisiva a la recepción del "german drama" y de Schiller. En el género dramático, hacia 1800, se vieron quintaesenciados una serie de atributos que el sector conservador de la opinión pública inglesa adjudicaba al estereotipo alemán: el relajamiento de la moral, el sentimiento exacerbado, el ateísmo. Kotzebue, que tanto éxito tuvo en la escena inglesa del período posrevolucionario⁸, se transformó por entonces "en la encarnación del jacobinismo en el teatro" (Simpson 1993: 92).⁹

Si nos situamos en el tiempo y la cultura de Schiller, las cosas son diferentes. Entre *Die Räuber*, obra de inicio, erizada por la voluntad de rebelión juvenil,¹⁰ y *Wallenstein*, obra de madurez, que funda el vertiginoso ciclo de dramas "clásicos",¹¹ hay algo más que unos años: está la Revolución francesa y la

maravilloso es visto a través de un espejo, etc. El escenario de una tercer fantasía está inspirado en la novela de Schiller: "I imaged too a banquet or carousal of feudal magnificence -such (for instance) as in Schiller's *Ghost-Seer*, in the middle of which a mysterious stranger should enter, on whose approach hangs fate and the dark roll of many woes, &c." (De Quincey 2000: I, 22)

⁶ El 6 de mayo de 1803 De Quincey vio en una vidriera un libro titulado *Mary Stewart* y supuso que era de Schiller. Pero al comprarlo descubrió que se trataba de la obra de un tal James Grahame: *Mary Stewart, Queen of Scots* (1801).

⁷ Sobre la recepción de Schiller en general, véanse: Pick 1961, Peck 1962, Henning 1980.

⁸ "Drury Lane's successful production of *The Stranger* (1798), Benjamin Thompson's Englished version of August von Kotzebue's *Menschenhass und Reue* (1789-90), blazed the trail for the 28 Kotzebue-translations that followed during the subsequent year alone." (Mortensen 41).

⁹ Sobre la situación cultural de Inglaterra en la época de la revolución, véase Butler 1981 y Hanley-Selden 1990.

¹⁰ Cf. Safranski 2006: 103 y ss.

¹¹ "After the *sturm und drang* of *The Robbers*, the trilogy represents Schillers attempt, under the influence of Goethe, to remodel german classical drama along Shakespearean lines, with a variety of rapid scenes, contrasted characters, and shifts of dramatic tone using both

reflexión filosófica acerca del papel de la educación estética en la redención de la humanidad degradada. Pero el tiempo de Schiller no es el de De Quincey y apenas es el de Coleridge, porque de entrada no es el de Inglaterra. No hay campo más fértil para los malosentendidos que la cultura europea en ese tiempo de entresiglos, donde una diferencia de pocos años y de contextos nacionales, supone abismos de interpretación. En ese mismo tiempo, Coleridge pasó de poeta visionario, casi jacobino y utopista, a ser el más alemán de los filósofos ingleses y un defensor acérrimo de Edmund Burke. Y sus lecturas y proyectos literarios respondieron con gran claridad a este desplazamiento.

En el diario de 1803, De Quincey no menciona *The Robbers*. Pero cuando unos cuarenta años después, en la reseña biográfica sobre Schiller para la séptima edición de la *Encyclopaedia Britannica* (1842), considera la obra, parece evocar el clima de su temprana recepción a través de la experiencia de Coleridge:

The Robbers, beyond doubt the most tempestuous, the most volcanic we might say, of all juvenile creations anywhere recorded. He himself calls it "a monster", and a monster it is; but a monster which has never failed to convulse the heart of young readers with the temperament of intellectual enthusiasm and sensibility" (De Quincey 1889: IV, 435).

El efecto perturbador de la obra sobre los corazones jóvenes ("to convulse the heart of young readers") había sido vivido en carne propia por el joven Coleridge en 1796, cuando aún simpatizaba con la causa revolucionaria, al igual que su amigo Robert Southey. Luego de leer *Die Räuber*, había escrito a su amigo en una carta:

Tis past one o'clock in the morning - I sate down at twelve o'clock to read the "Robbers" of Schiller - I had read chill and trembling until I came to the part where Moor fires a pistol over the Robbers who are asleep - I could read no more - My God! Southey! Who is this Schiller? This Convulser of the Heart? Did he write his Tragedy amid the yelling of Fiends? ... Why have we ever called Milton sublime? (Holmes, *Early Visions*: 79).

Y esa misma noche compuso un encendido soneto "To the Author of The Robbers" cuyos versos finales exclaman:

verse and prose. Coleridge's decision to translate the work for Longman was made not for mere commercial considerations, but because he recognised immediately its literary significance and topical value in his own development." (Holmes, 1990: 268). Sobre esta cuestión, véanse también los trabajos de Carlton, Kooy, Scott y Stephenson.

Ah! Bard tremendous in sublimity!
Could I behold thee in thy loftier mood
Wandering at eve with finely-frenzied eye
Beneath some vast old tempest-swinging wood!
Awhile with mute awe gazing I would brood:
Then weep aloud in wild ecstasy!

(Coleridge 1996: 12)

Precisamente en esa locura, ese éxtasis, que el joven Coleridge poetizaba con el léxico del genio en 1796 (Safranski 2006: 135-136), vería la opinión pública inglesa el carácter incendiario del "german drama".

En 1800, con la traducción de *Wallenstein*, Coleridge intentó corregir los errores de su propio tiempo, no alimentarlos. Capitalizando el interés por el estridente "german drama", introducía una obra que podía leerse como crítica de la revolución y distanciamiento del ímpetu libertario juvenil.¹² La empresa, no obstante, fracasó y fue burlada por la prensa, acaso porque el género en su conjunto había perdido popularidad. En 1801 Thomas Robinson escribió a su hermano Henry Crabb Robinson, también germanista inglés, que la suerte del drama alemán estaba cambiando y que el fracaso de *Wallenstein* era un síntoma de ello.¹³

Que De Quincey leyó *Wallenstein* y que, por las numerosas citas que aparecen luego en sus escritos, conocía y admiraba la traducción de Coleridge, nos consta,¹⁴ pero no sabemos si lo hizo en esta época temprana. Lo más lógico, dada su indivisa admiración por el autor del "Ancient Mariner" y su falta de compromisos ideológicos fuertes a los 15 años, es que haya buscado *Wallenstein*

¹² En la crítica a *Bertram*, la obra de Robert Charles Maturin, incluida en la *Biographia Literaria* (1817), Coleridge sitúa *The Robbers* como el modelo de la dudosa especie "German drama", separando implícitamente esta obra de juventud del resto de la producción de Schiller (Coleridge 1983: 209-212). En 1833 distingue entre *The Robbers* y *Wallenstein* en estos términos: "He outgrew the composition of such plays as *The Robbers*, and at once took his true and only rightful stand in the grand historical drama - *The Wallenstein* - not the intense drama of passion - he was not master of that - but the diffused drama of history..." (Holmes 1990: 268).

¹³ "... the rage is evidently abated, and I think I observe an opposite prejudice rising against the German drama. You speak highly of *Wallenstein*. I have not the means at present of turning to the review, but I have an imperfect recollection that Coleridge's translation was a good deal ridiculed by the Reviewers." (Roberts 2000: 160).

¹⁴ Ya en 1819 refiere la traducción de Coleridge con altos elogios: "Incluso el fino drama de Schiller, *Wallenstein*, tal como aparece en su vestimenta inglesa, debe todo su esplendor al admirable genio de su traductor, Coleridge". Charles Pollitt, *De Quincey's Editorship of the Westmorland Gazette*. Kendal, 1890, p. 29. Citado por Goldman 1965 (179, n. 29) y Roberts 2000 (193, n.17).

en la traducción de Coleridge a poco de salida ésta en 1800. Es cierto que en la década del treinta, cuando escribe sobre cómo se había lanzado a buscar todo lo publicado por Coleridge apenas supo de su existencia, no menciona *Wallenstein*. Pero Roberts sugiere que la mención era comprometedora en el momento en que De Quincey evoca aquellas lecturas, pues como parte del "german drama" de fin de siglo dieciocho, *Wallenstein* podía despertar sospechas de jacobinismo, algo inconveniente para un *tory* recalcitrante como de Quincey.

En conclusión, el primer contacto de De Quincey con la obra de Schiller fue en inglés y por la vía del exceso gótico, con toda la carga política que tal cosa implicaba en los primeros años del siglo diecinueve. Esto supuso un recorte en la lectura: solo la narrativa y el drama lo alcanzaron en ese entonces. Además, para el De Quincey que había consumado un acto de rebeldía familiar escapándose de la escuela de Manchester, la figura del autor de esa obra convulsiva, gótica, que era *The Robbers*, también prófugo de la tiranía educativa (Safranski 2006: 134-142), debía poseer el mismo aspecto libertario que su héroe. Esta primera recepción fue inseparable, asimismo, del entusiasmo por Schiller que manifestaba Coleridge, a quien en el diario de 1803 De Quincey define como "the greatest man that has ever appeared" (De Quincey 2000: I, 45). En ese período De Quincey no habría tomado contacto aún con la obra filosófica de Schiller, pues ésta no había sido traducida al inglés y De Quincey ignoraba el alemán.

OXFORD, KRITIK Y LAKE POETS

These, or words like these, in which Wordsworth conveys the sudden apocalypse, as by an apparition, to an ardent and sympathising spirit, of the stupendous world of America, rising, at once, like an exhalation, with all its shadowy forests, its endless savannas, and its pomp of solitary waters - well and truly might I have applied to my first launching upon that vast billowy ocean of the German literature.

De Quincey

En diciembre de 1803 De Quincey ingresó al Worcester College, en Oxford. No era el *college* más destacado ni mucho menos. Librado a su suerte, con limitado apoyo financiero de la familia, De Quincey había tenido que ubicarse por sí mismo en una institución de la zona y había elegido Worcester por ser el único lugar a su alcance, tanto curricular como económicamente. Allí encaró el estudio del alemán por propia cuenta, con la única ayuda de un compañero judío apellidado Schwartsburg para lidiar con las dificultades de la pronunciación. Lindop sugiere que puede haber sido este compañero quien le comunicara la primera noticia de Kant, centro de los debates de la época (Lindop 1993: 116).

Más tarde, cuando De Quincey evocó los días oxonienses, dedujo de su aprendizaje solitario un sistema o método general para todo autodidacta. De creerle, ese sistema habría sido utilizado por él mismo una vez que percibió sus ventajas imbatibles. Consistía sencillamente en leer primero la Biblia y luego un corpus de baladas y comedias. La Biblia, según el argumento, era un buen expediente para aprender la lógica de una lengua extranjera, dando por supuesto el conocimiento de las Escrituras en la lengua propia. La ventaja de este método era que "your own memory is thus made to operate as a perpetual dictionary or nomenclator" (De Quincey 1889: II, 82). El preferir la poesía y la comedia a la prosa se ligaba a un veredicto que De Quincey acuñó tempranamente y que repetiría luego toda su vida, a saber: "Style, in any sense, is an inconceivable idea to a German intellect" (De Quincey 1889: II, 83). Esto explicaría que hubiera libros en alemán que constaban de una o dos oraciones enormes. El más claro ejemplo de esta aberración era Kant, quien almacenando todo en una sola oración se parecía a una vieja familia británica cargando la diligencia para ir a Londres. Pero el caso de Kant no era la excepción sino la regla del genio lingüístico de Alemania, totalmente incapaz de modelar la prosa estilísticamente. Por eso recomendaba De Quincey empezar por las baladas, cuyas reglas compositivas exigían cierta contención formal y mantenían el vicio de la acumulación a raya. La comedia, asimismo, por el diálogo, el realismo y su esencial ligereza, también tendía a las frases cortas, lo cual facilitaba el estudio y de pasada familiarizaba al lector con las costumbres sociales.

Cualquiera fuera su método, durante 1804, viviendo en relativa reclusión y anonimato, De Quincey se dedicó intensamente a estudiar en la dirección que creía más apropiada, cumpliendo sin énfasis las exigencias académicas. Avanzó, pues, con el alemán y en el término de poco más de un año, pudo leer filosofía y literatura en esa lengua. Pero fundamentalmente, convencido de que su temperamento era filosófico y que habría de destacarse en esa disciplina, su atención se vio acaparada por Kant. Se precipitó en su *Kritik der reinen Vernunft* y aparentemente se abrió camino por el texto con una comprensión —dadas las dificultades del caso— más que decente. No dice haber leído a Schiller, pero sería extraño que no lo hubiera hecho, teniendo en cuenta su temprano interés por el autor y la posibilidad de leerlo ahora en su lengua natal.¹⁵

Paralelamente a su vida oxoniense, De Quincey desarrolló otras dos experiencias de capital relevancia para su vida futura y que aquí nos interesan por su gravitación en la recepción de los alemanes: por un lado, entró en contacto personal con William Wordsworth y, por otro, empezó a consumir láudano.

¹⁵ "He could now read Schiller, whom he had enjoyed in translation a few years earlier: and more exciting, such authors as Lessing, Herder and 'Jean Paul' Richter, all practically unknown in England" (Lindop 1993: 131). Sobre De Quincey y Kant, véanse: Wellek 1931 y 1972.

El contacto con Wordsworth, que acabaría por convertirse, años después, en una relación amistosa, se mantuvo al inicio en el plano del intercambio epistolar. Desde la primera carta que le envió De Quincey en 1803, Wordsworth le respondió muy amablemente, interesado por ese extraño joven, tan erudito, que lo contactaba pidiéndole su "amistad" y alabando las *Lyrical Ballads* en lenguaje hiperbólico. Reiteradamente lo invitó Wordsworth a su casa para conocerlo, pero semejante buena predisposición del ídolo intimidó al joven devoto, quien recién en 1808 se atrevería a conocerlo en persona.

No obstante, la correspondencia con Wordsworth, las noticias que éste le daba sobre su amigo Coleridge y lo que sobre ambos escuchaba o leía, jugaron un papel decisivo en la orientación de sus intereses intelectuales durante el tiempo en Worcester. En primer término, el carácter moral de la literatura de Wordsworth, patético pero sin truculencia, operaba como antídoto, según voluntad del mismo Wordsworth, contra "las estúpidas tragedias alemanas" o, dicho en otros términos, contra el gótico sensacionalista y el *drama alemán* que De Quincey había consumido en su etapa anterior. Como se lee en el Prefacio de 1800 a las *Lyrical Ballads*, Wordsworth, al igual que Coleridge, creía que la literatura nacional de su época sufría de cierta corrupción en el gusto, y el programa de purga de la dicción poética, de reivindicación folclorista de la zona de los Lagos y de exaltación de los modelos poéticos de la tradición propia (Spencer, Milton y Shakespeare, sobre todo), venía a combatir dicha corrupción.

Dos cosas cabe apuntar aquí: 1. si De Quincey en efecto, como dice, estudió alemán leyendo baladas -una elección que de por sí tiene otras implicancias que la mera practicidad, si se piensa en su admiración incondicional de las *Lyrical Ballads*- parece difícil que no haya dado con Bürger, Goethe y Schiller en esta época y que no haya relacionado ese corpus con la célebre obra de Coleridge y Wordsworth. 2. Si al explorar "el vasto océano proceloso" de la filosofía alemana se concentró en Kant, es posible que se topara también con algunos de los ensayos de Schiller ligados a las ideas kantianas. Y si, en consecuencia, leyó algunos de esos ensayos entonces, llevado por la mezcla de sus intereses presentes con su admiración juvenil por el autor, ha de haber percibido la afinidad entre las preocupaciones morales de la estética de Wordsworth y las del propio Schiller. De este modo, la afinidad que Michelsen detecta entre De Quincey y Schiller por la "rethorische Kraft" de este último y su tendencia a la "Zeichnung des Idyllischen inmitten einer feindlichen Welt" (93), podría estar mediada o articulada por la afinidad más directa entre De Quincey y los *Lake Poets*.

Se equivoca quien piense que el consumo de opio no se vincula con la filosofía alemana. No lo está, por supuesto, en el sentido en que se liga una causa con su efecto o una proposición silogística con otra. Pero para la intelectualidad inglesa, formada en el empirismo e inclinada a la filosofía práctica, la "metafísica" alemana (léase: el idealismo o criticismo) resultaba oscura y afín por ello mismo con los delirios del opio. Esta asociación entre oscuridad filosófica e intoxicación

tenía su emblema viviente en la figura y la obra de Coleridge, quien se esforzaba en vano por probar su falsedad, al punto de que sus esfuerzos terminaban confirmando las sospechas de sus lectores. No solo la balada "Rime of the Ancient Mariner" fue acusada de delirante y germánica; también la *Biographia Literaria*, un libro que busca su fundamento filosófico en el trascendentalismo kantiano, fue justificada por la afición de Coleridge al delirio.¹⁶

En el opio De Quincey encontró un punto fuerte de identificación con Coleridge, a quien se veía asociado, también, por compartir una misma línea de estudios en "metafísica y psicología". De hecho, esta identificación con Coleridge, ya tan estudiada por la crítica (Roberts 2000; Russett 1997), sirvió a De Quincey como base para tomar distancia de Wordsworth y generar, paradójicamente, una propuesta personal. De Quincey reconoció tempranamente que la filosofía alemana y el imaginario onírico de Coleridge eran ilegibles para la mentalidad pragmática inglesa. En sus traducciones de Kant eludió sistemáticamente los textos más complejos; en su *The Last Days of Immanuel Kant* afirmó la importancia universal del filósofo y justificó la publicación de un texto sobre su vida alegando que el público inglés, por su pragmatismo, estaba incapacitado para abordar su complejo sistema. Y a diferencia de Coleridge, quizás por haber visto y comprendido la desdichada experiencia de Coleridge, De Quincey no rechazó la asociación entre metafísica alemana y opio: por el contrario, cuando publicó sus *Confessions* se autorretrató a partir de dicha asociación. Una de las imágenes más recordadas y citadas del *Opium-Eater* es la que lo presenta hacia 1812 entre las montañas del distrito de los Lagos bebiendo láudano y leyendo metafísica alemana, como si un inglés sólo pudiera leer ese abstruso material bajo el efecto de un narcótico. "And what I am doing among the mountains? Taking opium. Yes, but what else? Why, reader, in 1812, the year we are now arrived at, as well from some years previous, I have been studying German metaphysics, in the writings of Kant, Fichte, Schelling, &c." (De Quincey 2000: 1, 52) Schiller no está entre estos nombres y su ensayística difiere, por tono e intención, del kantismo fichteano y el idealismo schellingiano, pero sin duda, en la época y para los ingleses, se encuadraba en el conjunto "German metaphysics" y quedaba comprendido en el "&c." de la cita.

Para convertirse en sí mismo De Quincey parodió a Coleridge. Y para que su identidad fuera inglesa, leyó el idealismo como lo leía Inglaterra. Ambas operaciones son parte de una misma estrategia de construcción de la identidad. Si Coleridge había depositado el eje de su estética en una teoría de la imaginación que hundía sus raíces en el romanticismo alemán, De Quincey replicaba el gesto poniendo el opio en el centro de su teoría de la imaginación. Y así, aquello que para

¹⁶ Byron con su espíritu mediterráneo sintetiza esta imagen de Coleridge en su dedicatoria al *Don Juan*: "And Coleridge too has lately taken wing / But like a hawk encumbered with his hood / Explaining metaphysics to nation. / I wish he would explain his explanation" (Byron 1996: 41). En parecidos términos lo burló Peacock en su *Northanger Abbey*.

Coleridge era una sublimación continua, un permanente elevarse al plano del absoluto, hacia la unidad de Dios (véanse los caps. 12 y 13 de la *Biographia*), para De Quincey era un remedo del paraíso, un paraíso artificial producido por el poder reconciliador del opio. Esta duplicación distorsiva de Coleridge que se da en la figura del "English *Opium-Eater*" era también una traducción al inglés de la incomprensible propuesta de Coleridge, pues al materializarla la reintegraba a las arcas del empirismo clásico.

No fue Oxford quien le dio a De Quincey el conocimiento de la filosofía alemana sino su propia voluntad de formación y su aproximación a Coleridge. Cuando en 1808, abrumado por los exámenes que se avecinaban, abandonó Worcester sin el título de *Bachelor in Arts*, corrió a refugiarse con sus nuevos amigos al Distrito de los Lagos, donde terminó ocupando la casa que antes fuera de Wordsworth en Grasmere, el *Dove Cottage*. Los años posteriores, en relación directa con Wordsworth, Coleridge y Southey, pasados especialmente en los Lagos, pero salpicados también con esporádicos viajes a Londres, donde asistió a Coleridge como secretario y enfermero, vieron crecer en De Quincey su conocimiento de la "metafísica alemana". De modo que el emblema de sí que da en las *Confessions* hacia 1812, a pesar de su estilización, es esencialmente cierta.

Su compromiso con la campesina Margaret Simpson, la merma de la fortuna familiar—de la que pudo disponer desde 1806—, el consumo de opio, la compra de libros, el nacimiento de sus dos primeros hijos, obligaron a De Quincey a trabajar para vivir. Y descartadas otras opciones (la práctica del derecho), recaló en la escritura periodística. La edición de la "Convention of Cyntra" -un texto político de Wordsworth sobre la guerra peninsular- y un panfleto contra el whig Henry Brougham pavimentaron el camino hasta su primer tarea importante, la conducción, como redactor en jefe, de la *Westmorland Gazette*, en 1818.

Este periódico fue lanzado como órgano propagandístico del torismo terrateniente de la zona, en vísperas de elecciones, con el abierto propósito de polemizar con la *Kendal Chronicle*, órgano de la oposición whig. Fue un Wordsworth ya muy lejos de sus fervores franceses juveniles, inclinándose al laurel del porvenir, quien vinculó a De Quincey con los editores. El contenido de la publicación no difería mayormente de otras publicaciones de provincias: notas editoriales destinadas a la batalla política, reseñas de asuntos nacionales e internacionales, comentarios sobre economía y asuntos afines y una página literaria y de misceláneas. La novedad radicaba en el modo en que De Quincey escribía estas secciones comunes -ya se distinguen marcas de su estilo, tópicos de su literatura posterior, obsesiones- y en el plan de difusión de filosofía alemana que ideó para la sección literaria con el fin de "improving and exalting the Paper into a Philosophical Journal" (De Quincey 2000: I, 272). Si bien la ejecución de este curioso plan no pasó de dos únicas notas, ambas ligadas a Kant y en polémica con la *Kendal Chronicle*, el hecho es relevante, pues muestra la importancia que

asignaba De Quincey a la filosofía alemana como elemento educativo del público lector inglés.¹⁷

En conclusión, en este período que va de la experiencia en Oxford a los inicios de De Quincey en la prensa periodística (1804-1818), a juzgar por la tendencia esbozada en el apartado anterior, el aprendizaje del idioma alemán, el estudio de la metafísica alemana y sus relaciones con Coleridge, se puede presumir que De Quincey debe haber leído o por lo menos conocido la labor filosófica de Schiller. También es probable, por la referencia hecha en el texto de 1834 a las baladas como buen medio de aprendizaje del alemán, que haya leído las baladas de Schiller (1797-1803) en su lengua original.

OPIMUM-EATER, TRADUCTOR Y FILÓSOFO PRÁCTICO

What should we English do? Evidently we should cultivate an intercourse with that literature of Europe which has most of a juvenile constitution. Now that is beyond all doubt the German.

De Quincey

Escandalosamente ingresa De Quincey a la escena pública de Londres en 1821 con las anónimas *Confessions of an English Opium-Eater; being an Extract from the Life of a Scholar*, que narran la historia de su relación con la droga, discuten su naturaleza narcótica y plasman sueños producidos bajo su efecto. De allí en más, el término "Opium-Eater" servirá para identificar a su autor en la prensa. No debe pasarse por alto que las *Confessions* son autobiográficas, de modo que, cumpliendo la fórmula que da Starobinski de la autobiografía ("una autobiografía es la biografía de una persona escrita por ella misma" [1970: 83]), el personaje de la narración se superpone imaginariamente, con todas las complejidades del caso, a la persona del autor. Y como éste no revela su nombre al público, el epíteto –o apodo– que el autor elige para sí, descriptivo de la actividad escandalosa por la que pide ser reconocido, adopta el estatuto de un nombre propio. "English *Opium-Eater*", pues, no es meramente la parte de un título literario: es el nombre del personaje que De

¹⁷ La figura de Coleridge nuevamente se percibe detrás. Un año antes de que la *Westmorland Gazette* empezara a salir, fue reeditado en Londres, con formato de libro, *The Friend*, el periódico que Coleridge había publicado entre 1810 y 1811. En ese periódico, fiel a su idea de que la crítica de la cultura debía fundarse en principios filosóficos y creyendo que tales principios, si se querían sólidos, debían proceder de una filosofía idealista superadora, Coleridge había apelado a los alemanes, especialmente a Kant y sus sucesores, para dar base a sus planteos. El propio Coleridge relató el episodio de *The Friend* en su apologética *Biographia Literaria*, publicada en 1817, el mismo año de la reedición del periódico.

Quincey construyó sobre su experiencia y la de sus mayores para moverse en la escena literaria inglesa.¹⁸

Las *Confessions* fueron publicadas en la *London Magazine*, pero iban a salir originariamente en la *Blackwood's Magazine* de Edimburgo, según consta en la correspondencia que De Quincey mantuvo con el editor de esa publicación. Allí mismo leemos que, además del "Opium article", De Quincey prometió traducciones de Schiller, Richter y Kant, entre otras cosas, como parte de una misma línea de contribuciones. Pero lo único que salió bajo este rubro, antes que la paciencia de Blackwood se agotara por la repetida frustración de las promesas, fue la traducción de un relato de Schiller, "Spiel des Schicksals", con el título "The Sport of Fortune" (De Quincey 2000: III, 3-13). Por el lugar marginal que ocupa la narrativa en la imagen "de gran dramaturgo, excelso poeta y autor de trascendentes tratados de estética" que se echó Schiller sobre sí y sus críticos luego difundieron (Burello 2006: 89), puede llamarnos la atención que el primer texto que De Quincey dedicó a Schiller sea una traducción de esta narración corta. Pero era en realidad una decisión lógica, propiciada por el tipo de textos que demandaba la prensa, siempre breves, de autores prestigiosos en su país, y en prosa. El dato es revelador en otro sentido: pone de manifiesto que aún en esta época De Quincey veía en Schiller un escritor antes que un filósofo, es decir, alguien cuyos textos, a diferencia de los de Kant, valían principalmente como "literatura"¹⁹.

¹⁸ En su artículo sobre De Quincey y Poe, Robert Morrison sugiere que una de las influencias más poderosas de De Quincey en Poe hay que buscarlas en el personaje del *Opium-Eater*. A propósito de eso, describe el personaje de la siguiente manera: "The *Opium-Eater* is a persona that De Quincey usurped from Coleridge, modified according to his own experience, and then traded on successfully for nearly forty years. He is a prototype of the brilliant but estranged intellectual whose indulgences and reclusiveness detach him from society while paradoxically bestowing upon him an insight and an objectivity that make him profoundly knowledgeable of it. The *Opium-Eater* is bookish, dreamy, and aloof, yet urban, street-smart, and with a keen interest in the macabre. His mental faculties are a potent combination of the ratiocinative and the imaginative, and he applies them to a wide variety of intellectual pursuits, from literature and economics to aesthetics and philosophy. He is an amateur and an eccentric whose poetic flights and sometimes bizarre idiosyncrasies are nevertheless rooted in a methodology of reason. Above all, in the face of inconclusiveness and helplessness, he devotes his intellectual labours to ensuring that the universe is intelligible." (Morrison 2001: 428).

¹⁹ En 1823 De Quincey intentó definir la palabra "literature" por considerar que era una continua fuente de confusiones, al usarse tanto en un sentido filosófico para designar los libros que se oponen a los libros de conocimiento (*books of knowledge*) como en un sentido vulgar para designar a todos los libros. Su definición filosófica de la literatura parte de sustituir la antítesis clásica entre conocimiento y placer (*pleasure*) por otra entre conocimiento y poder (*power*). Sobre esta base postula: "All that is literature, seeks to communicate power; all that is not literature, to communicate knowledge. Now, if it be asked what is meant by communicating power, I in my turn would ask by what name a man would designate the case in which I should be made to feel vividly, and with a vital consciousness, emotions which ordinary life rarely or never supplies occasions for exciting, and which had previously lain unawakened, and hardly within the dawn of consciousness - as myriads of modes of feeling are at this moment

Friedrick Burwick presume que la fuente de esta traducción es la edición en 26 volúmenes de los *Schillers sämtliche Werke* (Vienna: A. Doll, 1810-1811), enviada a De Quincey en 1818 por la *Quarterly Review* como material de reseña (De Quincey 2000: III, 4). De esta misma edición puede haber leído De Quincey otros textos de Schiller, como *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*.

Luego de 1821, capitalizando el éxito de su autobiografía, De Quincey escribió y tradujo para la *London Magazine* una larga serie de textos firmando como el "English *Opium-Eater*". En relación con Schiller, interesan particularmente tres, que pueden ser leídos en serie, complementándose. Son: "John Paul Friedrich Richter" (1821), "Letters to a Young Man whose Education has been neglected" (1823) y "Superficial Knowledge" (1824).

Las traducciones de la *London* se anunciaron en diciembre de 1821 con el siguiente texto: "Translations in Prose and Verse from the most eminent of the Fine Writers of Modern Germany, with a Character of the Genius of each Author, forming an Anthology of their finest Passages. By the English *Opium-Eater*; vide the articles on Richter in our present number" (De Quincey 2000: III, 17). Pero sólo el aludido texto sobre Richter se ajusta aproximadamente a este plan, pues contiene una caracterización amplia de la literatura de Richter y luego una selección de textos, "The Happy Life of the Parish Priest in Sweden" y "Last Will and Testament-The House of Weeping", fragmentos ambos de *Flegeljahre*. Aparecen en la revista otras traducciones, especialmente una serie de relatos cómicos de Laun²⁰, pero no las semblanzas prometidas de los autores. Y el texto sobre Herder ("Death of a German Man"), que podría pasar por una de tales semblanzas, consiste principalmente en citas de Richter y Maria Caroline Herder (De Quincey 2000: III, 114-124).

in every human mind for want of a poet to organize them? - I say, when these inert and sleeping forms are organized - when this possibilities are actualized, - is this conscious and living possession of mine power, or what it is? (De Quincey 2000: III, 69-71).

²⁰ De Friedrich Schulz (1770-1849), más conocido por su *nom de guerre* Friedrich Laun. De Quincey tradujo entre 1823 y 1824 por lo menos cinco relatos: "Zwei Herren für einen Hund", "Herr Blitz und die Glückswürfel", "Der Möhrenkönig", "Das Inkognito", "Die Nachtwandlerin" (De Quincey 2000: III, 203-346). La traducción de "Das Inkognito" venía con una nota que definía el triple interés de Laun para el público británico en estos términos: "first, as reflecting in a lively way the general aspect of German manners in the domestic life of the middle class ranks; secondly, as pretty faithful evidences of the state of German taste amongst the *numerous* class of readers: no writer, except Kotzebue perhaps, having dedicated his exertions with more success to the single purpose of meeting the popular taste, and adapting himself to the immediate demands of the market: thirdly, as possessing considerable intrinsic merit in the lighter department of comic tales." (De Quincey 2000: III, 314). En 1826 George Soane tradujo las obras de Laun al inglés en sus *Specimens of German Romance*.

De Quincey tiene clara conciencia de que traducir no es una actividad ingenua: sabe –y lo dice– que al traducir está asumiendo, como representante de su comunidad, un papel de intermediario, de intérprete entre naciones. Para justificar la selección de Richter, antepone una carta al editor firmada por el "Grasmeriensis Teutonizans" ("El germanista de Grasmere"), firma que reúne el complejo de factores que hemos venido reseñando (recordemos: Grasmere es el sitio en el Distrito de los Lagos donde De Quincey tenía su *cottage*). Como epígrafe de la carta elige un significativo pasaje en latín de uno de sus libros preferidos, la *Historia Augustae Scriptores*. El pasaje refiere la presentación en Atenas de un autor germánico que era el principal entre los suyos; concluye con las palabras: "Quod si me fefellerit opinio quam de illo habeo, sciatis nusquam gentium reperiri inter Teutonicos scriptores qui possit penitus approbari" (De Quincey 2000: III, 18). Repitiendo este pasaje, De Quincey repite la opinión de que no hay ningún escritor alemán que pueda ser aprobado totalmente, y de ese modo refuerza su papel de lector privilegiado, con la autoridad suficiente para seleccionar lo más valioso de la cultura extranjera y traerlo consigo para refrozar la propia.

Pues como *Grasmeriensis Teutonizans*, a diferencia de Wordsworth, sostiene que no hay literatura nacional saludable si no es regularmente inoculada por una literatura extranjera vigorosa. Ésta es una idea clave para entender el modo al mismo tiempo nacionalista y exogámico en que De Quincey piensa las relaciones con Alemania: no se trata de asimilarse a Alemania sino de fortalecer la salud de Inglaterra por medio de la lectura y el estudio de Alemania. Precisamente, si la literatura francesa está exhausta, argumenta, es porque se replegó tanto en su propia idiosincrasia que se ha vuelto inmune a las influencias exteriores. Para De Quincey, la tautología, la identidad jactanciosa de la plenitud, es enfermedad cultural, una forma sublimada del incesto. Y ante esto, pregunta: "What should we English do?". Evidentemente, responde, cultivar el diálogo con la literatura de Europa que tenga "most of a juvenile constitution", esto es, Alemania, pues según su opinión, allí, desde la época de Kant y la revolución francesa, "a mighty power has been at work" (De Quincey 2000: III, 20).

Es en este contexto que De Quincey presenta su trinidad de autores favoritos: Kant, Richter y Schiller. Pone a Kant aparte, porque sus textos no son literatura, según el sentido estricto que De Quincey atribuye a esta palabra.²¹ Y con los dos restantes monta una extraña oposición a partir de las razones por las cuales los prefiere. "In the case of Schiller, I love his work chiefly because I venerate the memory of the man: whereas in the case of Richter, my veneration and affection for the man is founded wholly on my knowledge of his works" (De Quincey 2000: III, 20). Así planteada, la antítesis no dice mucho, con excepción de que el juicio estético implica tanto a la obra como a su autor.

²¹ Véase la nota 19.

Al final de la carta vuelve sobre la comparación, pero esta vez para subrayar una afinidad en la caracterización de ambos, que coincide, a su vez, con el carácter filosófico de Shakespeare, quien solo se enfurecía contra "the abuses of the time: not mere political abuses, but those that had a deeper root, and dishonoured human nature." (De Quincey 2000: III, 26). Esta nobleza shakespeariana constituye un "bond of affinity between John Paul and Schiller." Cito el pasaje *in extenso*:

Both were intolerant haters of ignoble things, though placable towards the ignoble men. Both yearned, according to their different temperaments, for a happier state of things: I mean for human nature generally, and, in a political sense, for Germany. To his latest years, Schiller, when suffering under bodily decay and anguish, was an earnest contender²² for whatever promised to elevate human nature, and bore emphatic witness against the evils of the time. John Paul, who still lives, is of a gentler nature: but his aspirations tend to the same point, though expressed in a milder and more hopeful spirit. With all this however, they give a rare lesson on the manner of conducting such a cause: for you will no where find that they take indecent liberties, of a personal sort, with those princes whose governments they most abhorred. Though safe enough from their vengeance, they never got in their indignation, as patriots and as philosophers, the respect due to the rank of others, or to themselves as scholars, and the favourites of their country. Some other modern authors of Germany *may* be great writers: but Frederick Schiller and John Paul Richter I shall always view with the feelings due to great men. (De Quincey 2000: III, 26, 27)

Ligando este pasaje con el "Schiller" que De Quincey redactó en 1842 para la *Encyclopaedia Britannica*, donde se elogian las mismas características y se agrega un comentario sobre la constancia con la que, aun enfermo y desmejorado, Schiller dejó registro de "the evils of time"²³, Michelsen se pregunta por el significado político del elogio y, en particular, de esa referencia a la época, teniendo en cuenta la posición conservadora de De Quincey. Por un lado, propone, la aprobación de la defensa de los derechos individuales ante los abusos de poder estaría sintonizada con una postura progresista, casi revolucionaria. Pero por el otro, al sostener que "they give a rare lesson on the manner of conducting such a cause: for you will no where find that they take indecent liberties, of a personal sort, with those princes whose governments they most abhorred", De Quincey haría retornar el péndulo a la posición conservadora (96-

²² Goethe has lately (*Morphologie*, p. 108. *Zweytes Heft*) recurred to his conversations with Schiller, in a way which places him in rather an unfavourable contrast. (Nota de De Quincey).

²³ Cita Michelsen a De Quincey: "To his latest years, Schiller, when suffering under bodily decay and anguish was an earnest contender for whatever promised to elevate human nature. and bore emphatic witness against the evils of the time" (96).

97). Si bien Michelsen acierta con esta descripción oscilatoria y el efecto final de neutralización, hay que decir también que este tipo de postura es muy común en De Quincey, en sus mayores y en sus contemporáneos. De hecho, el *whig hecory* al que De Quincey y Coleridge tanto admiraban, Edmund Burke, en sus *Reflections on the Revolution in France* (1791), realiza la misma operación cuando distingue los valores fundamentales asociados con la libertad y los que precorizan los revolucionarios en Francia y en Inglaterra. Tanto en Burke como en De Quincey, esta postura de noble y conservadora defensa de los derechos figura como núcleo de la tradición británica.

Con "Superficial Knowledge" ingresamos al territorio de la reflexión filosófica, que hasta ahora había estado ausente o solo implícito en el uso de quinceano de Schiller. "Superficial Knowledge" es una de las *Notes from the Pocket-Book of a Late Opium-Eater*, un conjunto de notas misceláneas, muy breves, que De Quincey envió a la *London Magazine* durante 1823 y 1824. La nota sobre el conocimiento superficial, de julio de 1824, estaba dirigida contra quienes afirmaban que la época de las enciclopedias era inferior a la de la plenitud humanista y la cultura de los griegos. Para De Quincey, en el terreno de la divulgación (esto es, del conocimiento superficial o enciclopédico), la sociedad moderna estaba en absoluta superioridad de condiciones con respecto a cualquier sociedad del pasado, incluyendo la de los griegos. Y el argumento de que ya no hay grandes sabios capaces de abarcar la totalidad del conocimiento humano tenía para él una falla de base: que no era un problema subjetivo sino objetivo, que no era de los individuos sino de la sociedad y que ésta se había ido subdividiendo tanto que solo una subdivisión correlativa en la ciencia podía lidiar con tal estado de cosas. En la subdivisión del saber, los modernos seríamos superiores a los antiguos. "... the Grecian individual is superior to the modern, but the Grecian whole is inferior: for the whole is made up of individuals, and the Grecian individual repeats itself." (De Quincey 2000: III, 186).

A propósito de estos razonamientos, en una nota al pie refiere De Quincey la carta 6 de "On the Aesthetic Education of Men, in a series of letters" (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*), obra a la que califica de "interesting" y a la que dice "have since read" (De Quincey 2000: III, 186). Dos cosas son importantes de esa nota al pie: 1. que la traducción, no habiendo traducciones al inglés de ese texto de Schiller en 1823, pertenece a De Quincey;²⁴ 2. que el tren de análisis de los pasajes citados se aleja del planteo general de las cartas y su método. Este segundo punto ha sido espléndidamente comentado por Michelsen:

²⁴ Según B. Q. Morgan (*A Critical Bibliography of German Literature in English Translation, 1480-1927*, 2ª ed. Stanford University Press, 1938) en 1824 no había aparecido aún ninguna traducción del texto de Schiller. Referido por Michelsen 1956: n.15.

Für De Quincey ist die Frage, ob die Arbeitsteilung positiv oder negativ für die Gesellschaft sein, rein logischer Natur; sie wird logisch beantwortet: da die Summe 'des Spezialwissens über individuelle "merkmale" sei als das "Wissen," das jemals in der "Allgemeinbildung" eines Einzelnen aufgespeichert sein könne, so sei auch -so glaubt er- die in der modernen Gesellschaft summierte Bildungsfülle "mehr" als das Ganze der Universalbildung einer Person. Wir haben hier dasselbe Missverständnis, das De Quincey auch Kants Philosophie entgegenbringt: Reduzierung der Qualität auf die Quantität, Einengung einer komplexen (metaphysischen oder geistigen) Fragestellung auf deren logisches Gerüst, zusammen mit der pragmatischen Verharmlosung einer schwierigenden Problematik. Die pädagogische Situation, vor die sich -nach Schiller und De Quincey- die Neuzeit gestellt sieht, gewinnt also bei beiden ein ganz verschiedene Ausdeutung: dem einen erscheint sie als ein Problem, das die Bildungseinheit des Menschen bedroht; dem anderen bietet sie sich bloss als eine von ihm sogar positiv gewertete Verschiebung des Bildungszentrum vom Einzelnen auf das Gesellschaftsganze dar. (95-96)

Da en el clavo con esta observación. De Quincey, en su comparación entre modernos y antiguos, concentrándose en el proceso de subdivisión de los saberes, aplica un enfoque lógico y emite un diagnóstico positivo sobre el presente; Schiller, en cambio, emite un diagnóstico negativo sobre el presente y adopta el enfoque más complejo de la "crítica cultural" (Bollenbeck 2006: 11) postulando, en términos trascendentales, una vía de solución de la escisión de la cultura: la educación estética del hombre. El enfoque de De Quincey está menos interesado en la herida que la historia produce en el ser que en la idea de que la cultura es siempre un problema de competencia y política. Esto se transparenta en el hecho de que la imagen de Schiller más afin con la perspectiva de quinceana es una que en los *Briefe* tiene un sitio puramente didáctico y lateral: la del individuo moderno que se lanza a luchar cuerpo a cuerpo contra el individuo ateniense. En un De Quincey preocupado por decidir la superioridad de los modernos por sobre los antiguos, esta metáfora deviene ejército.²⁵

Pero a diferencia de lo que sostiene Michelsen, no queda claro que estas diferencias obedezcan a un *Missverständnis*. Más bien parecería que De Quincey comprende bien el texto de Schiller pero elige enfocar el tema en otros términos apartándose deliberadamente del proyecto cultural idealista. Michelsen ha obviado el trabajo de resumen e interpretación que la traducción realiza sobre el original de Schiller y perdió de ese modo una dimensión reveladora en lo concerniente al

²⁵ "... and the difference is between an army consisting of soldiers who should each individually be competent to go through the duties of a dragoon - of a hussar - of a sharp-shooter - of an artillery-man - of a pioneer, &c. and an army on its present composition. where the very inferiority of the soldier as an individual - his inferiority in compass and versality of power and knowledge- is the very ground from which the army derives its superiority as a whole." (De Quincey 2000: III, 186).

modo en que De Quincey lee y transmite a Schiller. Michelsen solo anota: "Er zitiert in wohl eigener Übersetzung aus dem 6. Brief der Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* längere Abschnitte, mit denen er sich in Übereinstimmung glaubt".

En la nota De Quincey traduce y resume la Carta 6 de *Über die Aesthetischen Erziehung des Menschen*. Compacta lo que le interesa del texto de Schiller en dos bloques diferenciados, pero no dice que lo hace. Simplemente, corta el texto original y lo reensambla en la traducción. Da cuenta del corte entre los dos bloques, que para él es un corte lógico en Schiller, pues supone el cambio entre dos modos de ver el mismo fenómeno, a la manera en que él mismo argumenta en "Superficial Knowledge". Por eso anota: "Schiller passes to the other side of the contemplation". Al concluir la nota, registra también la omisión de la discusión posterior de Schiller, sobre si puede remediarse el mal de la escisión moderna, porque afirma que no viene al caso en relación con su tema. Así, combinando una correcta pero selectiva traducción del texto con un cambio de énfasis que lo acerca al suyo, De Quincey disuelve el planteo filosófico de los *Briefe* en la ya antigua polémica entre antiguos y modernos.

Sin desestimar totalmente la posibilidad de un malentendido, creo más bien que se trata de una diferencia profunda en las posiciones frente al fenómeno cultural. A diferencia de Schiller, que piensa la cultura en el plano de la idea como unidad filosófica sujeta a una legalidad trascendental, una perspectiva cuya proyección en el campo de la transformación social debe por lo menos debatirse, De Quincey piensa la cultura como una escena de circunstancias históricas donde los individuos implementan políticas concretas como actores culturales. Indudablemente, esta idea de actuación cultural, individualista y práctica, está vinculada en De Quincey a su idea sobre el genio peculiar de Inglaterra, "a country where the structure and tendency of society impress upon the whole activities of the nation a direction almost exclusively practical" (De Quincey 1889: II, 325). Frente a Coleridge y su etérea oscuridad, tan alemana, De Quincey presenta su máscara romántica de *Opium-Eater* como genuino producto inglés, volcándose a la materia y los problemas de la utilidad práctica.

Esta hipótesis de una profunda diferencia de posición ideológico-metodológica frente al fenómeno cultural gana consistencia si se pone en serie la nota del *Opium-Eater* sobre las *Briefe* de Schiller con las *Letters for a Young Man whose education has been neglected*, un texto publicado apenas unos meses antes en la misma revista con el mismo seudónimo. En efecto, al tratar el tema de la más adecuada formación del hombre, De Quincey rechaza construcciones que considera idealizantes y adopta una perspectiva netamente lógica y pragmática. Critica los libros que postulan una serie de reglas sin atender a las circunstancias en que esas reglas han de implementarse. Y fiel a esta perspectiva casuística dirige sus *Letters* a un hombre de 32 años cuya formación cultural no es tan sólida como desearía, pues tuvo que dedicar su tiempo a los negocios, pero que ahora pretende, por decirlo así, ponerse al día. El *Opium-Eater*, dispuesto a

ayudar a este joven compatriota en apuros, le da una serie de recomendaciones ajustadas a su caso. Reflexiona sobre si debe o no ir a la Universidad, sobre qué idioma debe aprender y qué cosas debe leer. Le propone incursionar en el aprendizaje de la lógica y la matemática, medios insoslayables para investigar cualquier tema. El carácter práctico de estas recomendaciones puede percibirse en enunciados como:

... you would immediately commence with Euclid; reading those eight books of the Elements which are usually read, and the Data. If you should go no farther, so much geometry will be usefull and delightful: and so much, by reading for two hours a-day, you will easily accomplish in about thirteen weeks, i. e. one quarter of a year." (De Quincey 2000: III, 57-58)

Es difícil pensar que el ensayo de Schiller no acudiera a la mente de De Quincey en esta ocasión: tan solo la elección de la modalidad de la carta para tratar un tema pedagógico debía producir en él algún tipo de resonancia si, como parece, conocía previamente el ensayo. La falta de relación intertextual entre las *Letters* de De Quincey y las *Briefe* de Schiller puede implicar varias cosas: que De Quincey no veía relación entre su proyecto y el de Schiller; que no conocía este último y que lo leyó entre la escritura de las *Letters* y la publicación "On Superficial Knowledge"; o que De Quincey adoptara una posición diferente, crítica incluso, con respecto a la posición idealizante de Schiller.²⁶

Esto último solo puede sostenerse como conjetura, en el plano de las afinidades ideológicas y los posicionamientos autorales, pero se ve respaldado por el ataque explícito contra Coleridge en las *Letters*. Entre los temas sobre los que reflexiona el *Opium-Eater* está el de si la literatura debe practicarse como profesión. La respuesta afirmativa de De Quincey se opone abiertamente a la desencantada recomendación de Coleridge en la *Biographia Literaria* de ejercer la literatura como pasatiempo privado, al margen de las preocupaciones diarias y sin percibir remuneración alguna. "Never pursues literature as a trade", era el lema central en que Coleridge resumía su enseñanza (Coleridge 1983: I, 223). Para De Quincey esta idea es, primero, impracticable, pues nadie puede ser escritor en su tiempo libre sin renunciar a todas las obligaciones que la vida social le exige cumplir. Luego, semejante idea es perniciosa, porque impediría el libre desarrollo de las letras. "Literature must decay, unless we have a class wholly dedicated to that service, not pursuing it as an amusement only with wearied and pre-occupied minds" (De Quincey 2000: II, 48).

²⁶ Al decir "posición idealizante" y no "posición idealista", pretendo matizar la definición idealista del ensayo de Schiller haciendo honor a su complejidad y teniendo en cuenta su compromiso con la historia y el mundo de los particulares. No obstante eso, creo que no es osado ver en el ensayo, desde la perspectiva inglesa, una tendencia idealizante en la decisión schilleriana de resolver el problema en un plano trascendental y normativo.

Por supuesto, esta discusión sola no alcanza para sacar conclusiones generales acerca de De Quincey como idealista crítico del idealismo. Pero lo que parece indudable es que De Quincey está midiéndose con Coleridge criticando su idealismo. Luego de concluir que la literatura debe ser practicada como "trade", De Quincey desafía a Coleridge "to sally out of his hiding-place in a philosophic passion, and to attack me with the same freedom. Such an exhibition must be amusing for the public." (De Quincey 2000: II, 49) Esta provocación muestra en qué medida De Quincey disputaba a Coleridge su espacio en la escena pública, tomando sus temas, pero modificando la manera de encararlos. El objeto en disputa aquí es, precisamente, el trascendentalismo alemán. Desafía De Quincey a Coleridge con estas palabras:

I wish he would leave transcendentalism to me and other young men: for, to say the truth, it does not prosper in his hands. I will take charge of the public principles in that point: and he will thus be more at leisure to give us another *Ancient Mariner*; which, I will answer for it, the whole literary body would receive with gratitude and a fervent 'plaudite'." (49).

SCHILLER SIN GOETHE

Goethe has lately (*Morphologie*, p. 108. *Zweyter heft*) recurred to his conversations with Schiller, in a way which places him in rather an unfavourable contrast.

De Quincey: nota a "Jean Paul Richter"

A strict similarity of characters is not necessary, or perhaps very favourable, to friendship. To render it complete, each part must no doubt be competent to understand the other; both must be possessed of dispositions kindred in their great lineaments; but the pleasure of comparing our ideas and emotions is heightened, when there is 'likeness in the unlikeness'.

Carlyle: "Life of Friedrich Schiller"

No podemos saber si cuando De Quincey escribió en contra de Coleridge "I wish he would leave transcendentalism to me and other young men", tenía en mente algún nombre de los "young men" de su generación. Tal vez no, pero a nuestra cabeza no puede no acudir el joven germanista Thomas Carlyle, que en los años veinte también lanzaba su carrera promisoría. Si bien luego de que se conocieran en 1827, De Quincey y Carlyle se hicieron amigos, el comienzo de la relación fue todo menos auspicioso. En agosto de 1824, en el mismo número de la *London Magazine* donde Carlyle publicó anónimamente una parte de su *Life and*

Writings of Schiller, De Quincey reseñó su traducción, también anónima, del *Wilhelm Meister* de Goethe. Si este artículo es uno de los más famosos de De Quincey, no lo es precisamente por su benevolencia. La animadversión que De Quincey manifestaría siempre contra Goethe adoptó aquí el tono de la injuria más radical: "not the baseness of Egyptian superstition, not Titania under enchantment, not Caliban in drunkenness, even shaped to themselves an idol more weak or hollow than modern Germany has set up for his worship in the person of Goethe." (De Quincey 1889: XI, 223) La reseña acusaba al *Wilhelm Meister* de inmoralidad y lascivia y en su furia arrastraba también la traducción, cuyos *provincialisms*, *barbarism* y *vulgarisms*, señalados ofensivamente por el *Opium-Eater*, delataban la procedencia escocesa del traductor. Sin duda, la animosidad de esta reseña no provenía únicamente del disgusto que Goethe provocaba en De Quincey; también la ambición de suceder en el trono al malhadado Coleridge debe haber alimentado su celo desmedido. Carlyle, aun como traductor anónimo, era un peligroso contendiente.²⁷ Pero cualquiera fuera la causa, el repudio de Goethe fue cierto y constante en De Quincey y tuvo una consecuencia de peso en la imagen que nos dejó de Schiller, a saber: la de borrar la prolífica amistad con Goethe.

Si uno consulta la séptima edición de la *Encyclopedia Britannica*, de 1842, encontrará cuatro voces firmadas por De Quincey: "Pope", "Shakespeare", "Goethe" y "Schiller". Ninguna de ellas ha conseguido la aprobación de la crítica, por su combinación de opiniones sin fundamento y pobre manejo de fuentes. En efecto, al contrario de lo que se podía esperar de uno de los más rotundos admiradores de Shakespeare, cuando tuvo la oportunidad de escribir solo sobre él y para una publicación importante, compuso un texto altamente digresivo, en exceso tributario de una única fuente, en el que casi no comenta sus obras. Con Schiller, quien participaba a sus ojos del grandor y la nobleza del idolatrado Shakespeare, le pasó algo parecido. Puesto a escribir sobre su vida y obra para la *Encyclopedia Britannica*, desaprovechó el espacio discurriendo sobre la evolución de la literatura alemana, narró solamente los acontecimientos ligados a la emancipación del joven Schiller y despachó el examen de su obra con un comentario sobre *Die Räuber* y un inventario de las piezas teatrales que

²⁷ En "The Bog School: Carlyle and De Quincey". Robert Morrison ha reconstruido la colorida red de divergencias y afinidades que unió y distanció a estos dos intelectuales que disputaron el título de conocedores de Alemania en la Inglaterra del temprano siglo diecinueve. El término "Bog School" o "Escuela del Pantano" procede de una carta que Carlyle escribió a De Quincey desde Craigenputock en 1828. Carlyle le propone visitarlo y bromea acerca del proyecto de fundar allí una colonia: "But the misery is: the almost total want of Colonists! Would you come hither. and be king over us: then indeed we have a fair beginnig, and the 'Bog School' might snap its fingers at the 'Lake School' itself, and hope to be one day recognized of all men". (Morrison 1995: 13).

siguieron a ella. Nada dice sobre la relación con Goethe. Y en "Goethe" nada dice sobre la relación con Schiller. ¿Por qué?

Una explicación de esta omisión debe buscarse en el carácter defectuoso general de todas estas piezas. El "Goethe", como se ha demostrado (Goldman 1965: 43), toma una única fuente para narrar la biografía del poeta, su propio *Dichtung und Wahrheit*. Como se sabe, este texto, además de todos los problemas vinculados con el valor documental de la autobiografía, tiene el más grave de interrumpirse a los veintiséis años de edad de Goethe. Trazar todo el panorama biográfico de un poeta que vivió ochenta y tres años, con la información de sus primeros veintiséis, es de por sí una falla seria. Así se explica, por ejemplo, que al llegar al punto donde *Dichtung und Wahrheit* se interrumpe, De Quincey escribiera sobre el período restante el disparate que sigue:

The life of Goethe was so quiet and so uniform after the year 1775, when he may first be said to have enter into active life by taking service with the Duke of Weimar, that a biographer will find hardly any event to notice except two journeys to Italy, and one campaign in 1792, until he draws near the close of his losing career. It cannot interest an English reader to see the dates of his successive appointments" (De Quincey 1889: IV, 415).

Se podría pues creer que De Quincey no menciona la vinculación con Schiller simplemente porque aborda sólo ese periodo temprano de la vida de Goethe o porque no la conocía. Esto último, sin embargo, es difícil de creer, si se tiene en cuenta que Coleridge y Carlyle la conocían a la perfección. Pero antes de sacar conclusiones, veamos que pasa con la omisión de Goethe en "Schiller". También aquí hay un problema con las fuentes. Menor, puesto que la narración de la vida, como dijimos, ha sido arrinconada por un largo, digresivo y probablemente derivado panorama sobre el ascenso de la literatura alemana que culmina en Schiller. El fragmento de biografía que se cuenta, desde el nacimiento hasta el estreno de *Die Räuber*, procede de *Friedrich von Schiller's Leben* de Heinrich Döring (Weimar, 1822), obra que sirvió de base a *The Life of Schiller* de Carlyle (Goldman 1965: 45). Tanto en la biografía de Döring como en la de Carlyle la amistad entre Schiller y Goethe está perfectamente documentada, por lo que no se puede invocar su desconocimiento para justificar la omisión en "Schiller". Para Michelsen, si se considera la alta valoración de Richter y la equiparación de éste con Schiller en grandeza moral, "so kommt man zu der Ansicht, dass seine Hochwertung Schillers aus seiner Ranküne gegen Goethe zu erklären ist, dem er antithetisch eine andere positive Potenz entgegenzustellen bemüht war." (93). La omisión del lazo amistoso podría pues tener la misma causa.

Pero vale una aclaración. Aunque fueron publicados en 1842, los textos proceden de 1837, culminación de una lamentable época en la vida de De Quincey. Los malestares físicos relacionados con la adicción lo torturaban. Su situación

financiera de los últimos años no podía ser peor: durante un tiempo tuvo que vivir refugiado en el asilo de Holyrood, a las afueras de Edimburgo; y el resto lo pasó huyendo de las pensiones. Cuando tenía una contribución nueva, la enviaba a través de terceros, para que no lo interceptaran en la calle. Más de una vez estuvo a punto de ser encarcelado por moroso.²⁸ Y cuando en 1837 su situación financiera comenzó a mejorar, murió su esposa Margaret. Así pues, agobiado por los males de la vida, sin libros y relativamente aislado, alejado de sus seres queridos, De Quincey puede haber borrado el vínculo amistoso entre Schiller y Goethe por detestar al segundo (rencor viejo, como la reseña del *Wilhelm Meister* demuestra), pero no cabe imaginar esta operación como una limpia jugada de ajedrez.

CONCLUSIÓN

Con el texto de la *Encyclopaedia Britannica* cristaliza la imagen de Schiller en De Quincey. A diferencia de Kant, que representa en De Quincey la vanguardia filosófica de Alemania y que, por lo tanto, no pertenece *sensu stricto* a la literatura, Schiller representa, junto con Jean Paul, la vanguardia literaria del continente. Fue por Schiller, como "great scenical poet", que "the German intellect has become a known power, and a power of growing magnitude, for the great commonwealth of Christendom" (De Quincey 1889: IV, 423). En este punto, la obra literaria de Schiller es inseparable del hombre Schiller, un personaje de elevada estatura moral, opositor respetuoso de todos los tiranos, cantor del idilio en condiciones adversas, contrafigura de un Goethe reprehensible, acomodaticio y de pasiones bajas.

Los atributos que componen esta imagen no difieren mayormente de los ya relevados por Michelsen. En el trabajo intenté agregar a su artículo notas de contexto que presentan un posible desarrollo de la recepción de Schiller y que sacan a la luz relaciones que la imagen final oscurece. A partir de tales notas podría pensarse, por ejemplo, que el primer conocimiento de Schiller como autor ligado al gótico y el "german drama", en el contexto de una alborotada adolescencia, sentó las bases de Schiller como héroe rebelde y amante de la libertad, y que a esa matriz temprana vuelve luego cuando lo designa como "representante de Alemania". Las notas de contexto recapitulaban también cómo se asoció De Quincey a

²⁸ Una de ellas fue, de hecho, la que ocasionó los artículos para la *Encyclopaedia Britannica*. "Un día Black [Adam Black, el editor de la *Encyclopaedia*] encontró al hombrecito en manos de los oficiales del sheriff, que lo transportaban a la cárcel de Calton. Detuvo la triste procesión y al enterarse que la deuda por la que habían capturado a De Quincey no sobrepasaba las treinta libras, se hizo cargo de ella con la condición de que De Quincey redactara los artículos sobre Shakespeare y Pope" (Lindop 1993: 325).

la cultura y la lengua alemanas y cómo hizo valer –con qué fines, bajo qué presupuestos– ese saber adquirido en el crudo territorio de la prensa periódica. En este campo, la compleja relación con sus mayores, las disputas con sus pares, la agenda pública inglesa, no pueden ser dejadas de lado. De fondo, antes que repetir a Michelsen, antes que dirimir cuánto sabía De Quincey de Schiller, y si lo sabía bien, quise presentar las complejidades implicadas siempre en el comercio de ideas. En ese sentido ubiqué particularmente la discusión en torno a las *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Con ella también intenté mostrar que no basta la presencia de un texto de Schiller en De Quincey para deducir una afinidad con sus postulados y que es posible esa diferencia sin achacársela a un malentendido.

Quedan por examinar algunas citas de las obras de teatro de Schiller (del *Wallenstein* principalmente) dispersas en textos posteriores, estudiar su funcionamiento en los contextos puntuales y reflexionar sobre su uso, pero eso poco agregaría tal vez a lo aquí expuesto. También podría intentarse un trabajo vinculado con las influencias más difusas de Schiller en De Quincey: el *Wallenstein* del alemán, por ejemplo, en la novela *Klosterheim* del inglés, o la conexión entre las discusiones de Schiller sobre el estatuto y la naturaleza del arte y las ideas de De Quincey.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BENJAMIN, W., 1992. *Cuadros de un pensamiento*. Trad. Susana Mayer con colaboración de. A. Mancini. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- BENJAMIN, W., 1999. *The Arcades Project*. Trad. Howard Eiland, Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts, London, England: Belknap Press of Harvard University Press.
- BOLLENBECK, G. "La función constitutiva de la crítica cultural para las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller", trad. Jimena Amodio y Martín Koval, en Rohland, Vedda, Burello, eds., *Anuario Argentino de Germanística*, 11-38.
- BURELLO, M. G. "Friedrich Schiller, narrador interrumpido", en Rohland, Vedda, Burello, eds., *Anuario Argentino de Germanística*, 87-98.
- BUTLER, M., 1981. *Romantics, Rebels & Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830*. Oxford: Oxford University Press.
- BYRON, George Gordon Lord. Eds. T. G. Steffan, E Steffan, W. W. Pratt, London: Penguin, 1996.
- CARLSON, J., 1992. "Command Performances: Burke, Coleridge, and Schiller's Dramatic Reflections on the Revolution in France". En: *The Wordsworth Circle* (1992) Spring; 23 (2): 117-34.

- CARLYLE, T., 1872. *The Life of Friedrich Schiller comprehending an Examination of His Works (1825)*. Volumen V de *Thomas Carlyle's Collected Works*, London: Chapman and Hall.
- COLERIDGE, S. T., 1983. *Biographia Literaria*. Edited by James Engell and W. Jackson Bate. Princeton: Princeton University Press.
- COLERIDGE, S. T., 1996. *Selected Poetry*. Ed. Richard Holmes. London: Penguin.
- DE QUINCEY, T. *The Collected Writings of Thomas De Quincey*. Edited by David Masson. Edinburgh: Adam & Charles Black, 1889-1890. 14 vols.
- DE QUINCEY, T. *The Works of Thomas De Quincey*. General editor Grevel Lindop. London: Pickering & Chatto, 2000-2003. 21 vols.
- DURAND, W. Y. "De Quincey and Carlyle in Their Relation to the Germans". PMLA (1902) Vol. 22, Nº 3: 521-530.
- GOLDMAN, A., 1965. *The Mine and the Mint. Sources for the Writings of De Quincey*. Carbondale and Edwardsville.
- HANLEY, K. & R. SELDEN, eds. *Revolution and English Romanticism. Politics and Rhetoric*. St. Martin's Press: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- HENNING, H. "Die Rezeption von Schillers Kabale und Liebe in Deutschland, England, und Frankreich bis 1800". En: Köpeczi, Béla (ed.); Vajda, György M. (ed.); *Actes du VIIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée/Proceedings of the 8th Congress of the International Comparative Literature Association, I: Trois grandes mutations littéraires: Renaissance, Lumières, début du vingtième siècle/ Three Epoch-Making Literary Changes: Renaissance, Enlightenment, Early Twentieth Century*. Stuttgart: Biebr; 1980, pp. 413-419.
- HOLMES, R. *Coleridge. Early Visions*. Viking Penguin: New York, 1990.
- KOBY, M. J. *Coleridge, Schiller and Aesthetic Education*. Basingstoke, England: Palgrave, 2002, 241 pp.
- LINDOP, G. *The Opium-Eater. A Life of Thomas De Quincey*. Weidenfeld: London, 1993.
- MCDONAGH, J., 1994. *De Quincey's Disciplines*. Oxford: Clarendon Press.
- MICHELSSEN, P. "Thomas De Quincey und Schiller". En: *German Life and Letters* (1956); 9: 91-99.
- MORRISON, R. "Poe's De Quincey, Poe's Dupin". *Essays in Criticism* 51/4 (October 2001): 424-441.
- MORRISON, R. "The Bog School: Carlyle and De Quincey". *Carlyle Studies Annual* 15(1995): 13-20.
- MORTENSEN, P. "Robbing The robbers: Schiller, Xenophobia, and the Politics of British Romantic Translation". En: *Literature & History* 11/1 (2002): 41-61.
- PECK, L. F.. *An Early Tribute to Schiller in England*. En: pp. 1-3 de Shelley, Philip Allison (ed.). *Anglo-German and American-German Crosscurrents, Volume 2*. 1962.

- PICK, R. (ed.). *Schiller in England, 1787-1960: A Bibliography*. Leeds, England: Maney: 1961. También publicado en Londres por University of London, Institute of Germanic Languages and Literature, 1961.
- ROBERTS, D. S. *Revisionary Gleam. De Quincey, Coleridge, and the High Romantic Argument*. Liverpool University Press, 2000.
- ROHLAND DE LANGBEHN, R., M. VEDDA y M. BURELLO, eds. *Anuario argentino de germanística: Homenaje a Friedrich Schiller a los doscientos años de su muerte*, Asociación Argentina de Germanistas: Buenos Aires, 2006.
- RUSSETT, MARGARET. *De Quincey's Romanticisms. Canonical Minority and the Forms of Transmission*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- SAFRANSKI, R. *Schiller o la invención del idealismo alemán*. Trad. Raúl Gabas. Barcelona: Tusquets, 2006.
- SCHILLER, F., 1986. *El visionario*. Trad. Antonio Bueno. Barcelona: Icaria.
- SCHILLER, F., 1990. *Escritos sobre estética*. Ed. Juan Manuel Navarro Cordón. Trad. Manuel García Morente, María José Callejo Hernanz y Jesús González Fisac. Madrid: Tecnos.
- SCHILLER, F. "Las doce baladas". Ed. de María Paula Daniello y Regula Rohland de Langbehn. Varios traductores. En: Rohland, Vedda, Burello, eds., *Anuario Argentino de Germanística II*, 193-252.
- SCHILLER, F., 1949. *Obras dramáticas. Traducción directa de la edición alemana de Cotta*. Trad. Eduardo de Mier. Buenos Aires: El Ateneo.
- SCHILLER, F., 1963. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Trad. Juan Probst y Raimundo Lida. Buenos Aires: Editorial Nova.
- SCHILLER, F., 1993. *Sämtliche Werke*. Múnich: Hanser, 1993.
- SCOTT, M. "The Circulation of Romantic Creativity: Coleridge, Drama, and the Question of Translation." *Romanticism On the Net 2* (May 1996) <<http://users.ox.ac.uk/~scat0385/circulation.html>>
- SIMPSON, D., 1993. *Romanticism, Nationalism, and the Revolt Against Theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- STAROBINSKI, J., 1970. *L'oeil vivant II. La relation critique*. Paris: Gallimard.
- STEPHENSON, R. H. *The Cultural Theory of Weimar Classicism in the Light of Coleridge's Doctrine of Aesthetic Knowledge*. En Paul Bishop y R. H. Stephenson, R. H., eds.. *Goethe 2000: Intercultural Readings of His Work*. Leeds, England: Northern Universities, 2000, pp. 150-69.
- WELLEK, R. "De Quincey's Status in the History of Ideas." *Philological Quarterly* 23(1944):248-72.
- WELLEK, R. "Thomas De Quincey". En: *Historia de la crítica moderna*. Madrid: Gredos, 1972, vol III, pp.
- WELLEK, R., 1931. *Immanuel Kant in England. 1793-1838*. Princeton: Princeton University Press.

LAS LENGUAS DE LO OTRO. FUERZA Y DEBILIDAD EN LA POÉTICA DE JUAN RODOLFO WILCOCK

DIEGO BENTIVEGNA

Universidad de Buenos Aires / Unicen

diegobentivegna@gmail.com

RESUMEN

En este artículo analizamos dos textos de Juan Rodolfo Wilcock que constituyen, cada uno a su modo, dos intervenciones de poética, es decir, dos intervenciones que reflexionan de manera explícita acerca de las modalidades y de los caracteres del hacer poético. Nos referimos al prólogo que prepara Wilcock para la edición italiana de algunos de sus poemas recogidos en sus primeros libros en castellano, edición publicada en el año 1963 por la editorial Guanda bajo el título *Poesie spagnole*, y al prólogo de su traducción al italiano de los poemas juveniles de Samuel Beckett (*Poesie in inglese*, Einaudi 1971). A partir del análisis de estos dos prólogos, discutiremos uno de los aspectos más transitados por la crítica centrada en la obra de Wilcock: la separación tajante entre la producción castellana y la producción italiana del autor. Según la hipótesis que desplegamos en este artículo, ambos prólogos, en lo que se plantea determinadas tomas de posición con respecto a algunas de las más radicales experiencias literarias del siglo XX (Beckett, Borges, Pasolini, Eliot), nos permiten leer una cierta continuidad en la producción escrita del Wilcock "argentino" y del Wilcock "italiano" a partir del rastreo en ellos de una concepción de literatura que apela a la minoridad, a la extranjería y a la alteridad como elementos constitutivos.

Palabras clave: Traducción - Literaturas menores - Hospitalidad - Alteridad

Filologia XXXVI-XXXVII (2004-2005) pp.123-137

©Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

ISSN 0071-495 X

ABSTRACT

In this article we examine two texts of Juan Rodolfo Wilcock which constitute two poetics interventions that reflect explicitly modalities and characters of poetic work. We are referring to the prologue prepared by Wilcock for the Italian edition of some of his poems collected in his first books in Spanish, an edition published in 1963 by Guanda editorial under the name of *Poesie spagnole*, and the prologue of the Italian translation of Samuel Beckett's early poems, *Poesie in inglese*, Einaudi 1971. From the analysis of both prologues, one of the most common characteristic of the critic centred in Wilcock's work will be debated: the incisive separation between the Spanish and the Italian production. According to the hypothesis suggested in this article, both prologues, in which certain positions are assumed with regard to some of the most radical literary experiences of the 20th century (Beckett, Borges, Pasolini, Eliot), allow us to read a certain continuity in the written production of the "Argentinean" Wilcock and the "Italian" Wilcock by tracking in these prologues a conception of literature related to minority, alienage and alterity as constitutive elements.

Key words: Traduction - Minor Literatures - Hospitality - Alterity

...fu che mi parti insalutato ospite.

A. Vespuccio

I

La literatura de Juan Rodolfo Wilcock suele ser vista como una literatura escindida en dos períodos netamente diferenciados no solo por el aspecto definitorio del cambio de lengua (se trata, recordémoslo, de uno de los tantos casos de escritores –Nabokov, Gombrowicz, Conrad, Beckett– que se han desplazado de un universo lingüístico a otro), sino también por el cambio de género y de retórica que ese pasaje lingüístico aparentemente implica. Si el primer Wilcock es, como destacan las perspectivas críticas que hacen hincapié en la discontinuidad entre el período castellano y el período italiano del autor de *El caos*, sobre todo un poeta (uno de los más reconocidos de la "generación neorromántica" a partir de la obtención en 1940, cuando contaba tan solo con veintiún años, del premio Martín Fierro por su primer poemario, el *Libro de poemas y canciones*) no exento de los vicios de la grandilocuencia y de la sublimidad, el Wilcock "italiano", autor de libros de versos tan inquietantes como *Luoghi comuni* (1961) o *La parola morte* (1968), es reconocido, sobre todo, como prosista y como autor teatral, en un trabajo

orientado hacia la exageración verbal, la proliferación, lo grotesco. Si la producción poética castellana de Wilcock, fundamentalmente en poemarios como *Libro de poemas y canciones* y *Los hermosos días*, ha sido caracterizada como una producción sustentada en un "exceso de inspiración" (Herrera 1998: 57), la producción en prosa del período italiano—que va desde la compilación de cuentos de *El caos* (aunque publicados en su mayor parte originalmente en castellano) hasta muestrarios de monstruos y de fenómenos como *La sinagoga de los iconoclastas* o *El estereoscopio de los solitarios* (ediciones de 1972) más cercanas al bestiario medieval o a las compilaciones de vidas infames que a los libros de relatos—podría ser calificada, sin caer en la desmesura, como el producto de un "exceso de imaginación".

Con todo, hay, a pesar de las rupturas evidentes que implica el pasaje de un exceso a otro, una práctica discursiva que atraviesa toda la producción literaria de Wilcock y que nos obliga a repensar el carácter tan tajante de esa escisión lingüística. Nos referimos a la traducción. Los modos de intervenir en el campo cultural a través de la traducción que despliega Wilcock en los años de sus primeros libros de poesía son múltiples y variados, desde la presentación de breves y delicados fragmentos de autores ingleses, franceses y alemanes en las revistas *Sur*, *Verde Memoria* (que fundó y dirigió con Ana María Chouhy Aguirre) y *Disco*, hasta el trabajo con géneros determinantes para la industria cultural, en plena expansión en los años 40, como el policial (la traducción, por ejemplo, de *La bestia debe morir*, de N. Blake, con la que se inicia en 1945 la colección "El séptimo círculo", dirigida para Emecé por Borges y Bioy Casares, es de Wilcock). A ello hay que agregarle, además, la traducción al castellano, en los años 50, de dos autores que ocupan un lugar determinante en la elaboración de la poética de Wilcock: Thomas S. Eliot, cuyos *Cuatro cuartetos* traduce para la editorial Raigal en 1956, y Franz Kafka, de quien traduce para Emecé *La condena* (publicada en 1952), las *Cartas a Milena* y los *Diarios* (ambos de 1955).

Pero además de las traducciones al castellano, su "lengua natal" (una lengua que, según afirma el poeta en una reconstrucción autobiográfica, habría aprendido a los dos años, cuando su familia residía, por razones de trabajo, en Londres), Wilcock es uno de los pocos traductores que operan en el campo de una lengua de partida y una lengua de llegada que se presentan, ambas, como lenguas "extranjeras". Nos referimos a las traducciones al italiano de las que se ocupa Wilcock a lo largo de su residencia en la península.

Sintomáticamente, uno de los oficios desempeñados con más ahínco por Wilcock en Italia, además de la asesoría editorial para empresas editoriales de las dimensiones de Einaudi o de la exquisitez de Adelphi, es el oficio de traductor. Son suyas las versiones al italiano no solo de algunos de las más importantes obras del teatro isabelino, sino también de textos del modernismo tan complejos como los poemas juveniles de James Joyce (*Poesie*, Milán, Mondadori, 1961), los poemas ingleses del joven Samuel Beckett e, incluso, la versión de un fragmento

del texto más refractario a la traducción pergeñado por el alto modernismo del siglo pasado en la medida en que él mismo se concibe como un trabajo progresivo de traducción interminable: el comienzo de la sección "Anna Livia Plurabelle" del *Finnegans Wake* joyceano, incluida en una edición curada por el gran crítico Giacomo Debenedetti, uno de los primeros en percibir el valor tanto de la poesía italiana como de los ensayos críticos y teóricos de Wilcock.

La permanencia de la práctica de traducción evidencia, entendemos, una cierta continuidad, y contigüidad, entre la producción en castellano de Wilcock y su producción italiana. En Wilcock, en efecto, la traducción no representa tan solo una práctica discursiva que atraviesa de manera lateral o secundaria los distintos momentos de su producción, sino que constituye el punto de articulación de una poética alternativa en relación a los modos hegemónicos, modos de la negación y de la síntesis superadora, de la imaginación modernista. A lo largo de la producción de Wilcock, la práctica de la traducción se presenta en una continuidad del orden de lo provisional –de la endeblez, si se quiere, del acto de escritura– que permite leer la experiencia bífida a la que el autor de *El caos* somete al idioma en serie con algunas de las experiencias más extremas de la literatura del siglo XX, como la experiencia Kafka, la experiencia Genet, la experiencia Pasolini o la experiencia Celan.

II

Es en el prólogo a la cuarta edición (1971) de los poemas en inglés de Samuel Beckett donde Wilcock despliega algunos de los elementos constitutivos de una poética de la traducción, de la *transmigración* de lenguas. En principio, para Wilcock la literatura de Beckett es, junto con la de Borges, una literatura que permite pensar un camino no reductible ni al régimen sustentado en la imaginación dialéctica modernista llevado adelante de manera programática por las vanguardias históricas, ni a sus subproductos neovanguardistas de los años 60, experiencias inscritas en un círculo de innovación-normalización-innovación permanente que, de manera paradójica, encierra a la producción literaria, y a la producción artística en general, en una dialéctica de la autonomía y de la "pureza" estética. Si estas neovanguardias –con algunos de cuyos representantes más conspicuos (Alberto Giuliani, Edoardo Sanguineti) trabaja Wilcock en la traducción de Joyce–, leen la tradición del alto modernismo en términos de norma, transgresión y apertura,¹ el poeta argentino elabora –traduciendo y apropiándose de experien-

¹ Son paradigmáticas en este sentido las lecturas de Joyce que Umberto Eco, uno de los teóricos más estrechamente ligados con la neovanguardia italiana de los 60, lleva adelante en aquellos años en *Obra abierta* y en *Las poéticas de Joyce*.

cias como las de Kafka, Beckett o Jean Genet²—una teoría de la literatura y del arte como trabajo de descentramiento y de ascesis.

Leemos al comienzo del prefacio a los textos de Beckett:

Además de un premio ilustre compartido, que los hizo mundialmente famosos, fueron pocos los puntos materiales de contacto entre Samuel Beckett y Jorge Luis Borges; el más evidente, el menos controvertido, sigue siendo la pertenencia de ambos a la misma generación, que sigue de cerca a la de Joyce, la de los surrealistas y de los futuristas, la de Majakovski. Una generación, se dice y se sospecha hoy, de grandes fracasados: a excepción de Joyce, de Pound, a excepción de Eliot y de pocos más. Gracias a una diferencia de pocos años, gracias al aislamiento, gracias a algo que recuerda al genio, Beckett y Borges lograron con todo eludir su destino histórico, que fue por otro lado el destino de Europa, y construir por sí solos, donde otros jugaban todavía a la destrucción, o ya se habían cansado de jugar, cada uno su obra personal, sólida y diferente (Wilcock, 1971: 15).³

Se trata, para Wilcock, de pensar la escritura poética —al menos aquella escritura que, como la de Beckett o la de Borges, sigue produciendo interrogantes en los que vale la pena detenerse— como una práctica *desfasada*. Por un lado, Beckett y Borges emergen como autores *desencajados* desde un punto de vista temporal: demasiado cercanos a los grandes hitos del alto modernismo que Wilcock convoca en el prólogo (Joyce, Pound, las vanguardias francesa y rusa, Eliot) como para plantear una reformulación radical de ese proyecto innovador, pero ya la suficientemente alejados de esos momentos de plenitud del proyecto modernizador como para evitar la producción de una literatura meramente epigonal. Al mismo tiempo, Borges y Beckett se presentan para Wilcock como autores *descentrados* desde un punto de vista espacial, marginalizados: como autores que —desde la posición relativamente periférica que significa haber nacido en un lugar estereotipado del imaginario de la América hispánica (en "una remota estancia sudamericana", dice Wilcock refiriéndose al lugar de nacimiento de Borges) o en una Irlanda predominantemente rural y católica, parte todavía del imperio británico— están en condiciones de revisar toda una tradición literaria en la que por cierto participan, pero a la que no pertenecen, en ningún caso, hasta las últimas consecuencias.

Todos los poetas son judíos, afirma Marina Tsvietaieva en una frase que Paul Celan colocó como epígrafe de uno de sus poemas. El poeta, como los sofistas

² En 1971 la editorial Il Saggiatore de Milán publica la traducción de Wilcock de *Los negros* de Genet. También ese año, Il Saggiatore publica el teatro completo de Genet, en traducción de Wilcock y de Giorgio Caproni. Para una lectura de Genet en términos de ascesis contrapuesta a la transgresión modernista de las vanguardias (en especial, del surrealismo en sus diferentes variantes), cfr. Didier Eribon (2004).

³ Las traducciones del italiano son, en todos los casos, mías.

llegados a Atenas desde las espléndidas ciudades de las costas sicilianas o como los estoicos que no disimulaban su proveniencia púnica. no es tanto el que se identifica con su lengua y con la retórica de su lengua, en el caso por cierto discutible de que esa lengua y que esa retórica puedan llegar a ser del todo "suyas", sino el que decide tomar distancia de esos universos simbólicos de pertenencia. Una porción considerable de las figuras de poeta que prodigan los versos del Wilcock lírico son figuras de la otredad y de la migración. Así por ejemplo, en *Paseo sentimental*, de 1946, un poemario que representa para Wilcock la confirmación de la ruptura neoclásica con el orfismo de sus primeros versos, el imaginario de poeta se encarna en diferentes figuras que suponen otras tantas configuraciones discursivas de la alteridad.

A lo largo del poemario, en efecto, el poeta es el *elegido* ("ya sé que soy el único elegido / que nadie más que yo domina el llanto, / que nadie lo comprende y usa tanto; / pero ya he visto el fondo, estoy vencido", el *solitario* ("En esta soledad que me impacienta / yo quisiera morirme a cada instante / para ver si la muerte es más atenta"); en fin, el *forastero*. "Expulsado y atraído", dice de Wilcock Ricardo Herrera. Es esta figura del forastero la que aúna las diferentes formas de la alteridad poética que Wilcock despliega no solo en su obra en verso, sino también en los textos en prosa, desde la lectura carnavalesca de Wittgenstein en el primer relato de *El caos* hasta el irreverente viaje dantesco de *Las bodas de Hitler y María Antonieta en el infierno*, publicado póstumamente en 1985.

III

Lo característico en Wilcock es que esa extranjería *de* la lengua no es solo el producto de la adopción del italiano como lengua literaria, sino que está inscripta ya en su producción juvenil castellana. El centro de la experiencia lírica, ese centro en el que se mueve el primer Wilcock, está signado, desde un comienzo, por la precariedad del lenguaje. Éste, en la escritura de Wilcock, asume la formas de un conjunto heteróclito, parasitado, si se quiere, por componentes que nunca se depositan en una pátina homogénea y estable. En un texto programático de Wilcock como el ensayo "Historia técnica de un poema" (publicado en *Sur* en febrero de 1949), el autor, observa Luis Chitarroni,

se detiene a analizar cada paso de la escritura de un soneto, y de estos análisis no surge ni siquiera un aserto de validez relativa: surgen temores, recetas técnicas, sutilezas tales como que la palabra "colilla" parece tomada de un idioma extranjero. desproporciones entre el "tiempo de elaboración del poema" y nuestra espera del resultado. etc. Y surge finalmente el poema. Pero el poema desconcierta por su pobreza.⁴

⁴ Citado en el "Dossier Wilcock" (al cuidado de Guillermo Piro y Ernesto Montequín). en *Diario de poesía*, n. 35. Bs. As., primavera de 1995, p. 17.

En el imaginario de la precariedad que se desprende de la primera poesía de Wilcock, "poeta" es aquel capaz de percibir la lengua que se siente más próxima como una lengua extranjera. Percibir en ella el monolingüismo del otro. El poeta es aquel capaz de escribir como si se tratara no de un acto de poeisis originaria, sino como si se estuviera llevando adelante un ejercicio de traducción.⁵

Quizá reflexionar sobre el lugar de la traducción en Wilcock permita dar cuenta del modo en que se posiciona su escritura en relación a modos hegemónicos de la imaginación modernista, cuya expresión más extrema es la imaginación dialéctica sustentada en las oposiciones binarias y en las síntesis superadoras. Leída a contraluz de esta concepción fuerte de imaginación literaria, la producción de Wilcock representa un ejercicio que, lejos de amoldarse sin ningún tipo de resistencia a las tradiciones literarias –la argentina y la italiana– con las que opera,⁶ se presenta por el contrario como una literatura que no se despoja jamás de su condición de escritura alterada, de escritura extranjera, como si lo que leyéramos siempre en ella, tanto en su veta poética como en su veta narrativa, fuera el efecto de un trabajo de distanciamiento, de *extranjerización*, con respecto a las herramientas retóricas y al *ethos* lingüístico de las literaturas en las que interviene. "Soy un poeta; pertenezco a la cultura europea", afirmó en una oportunidad Wilcock. El joven Wilcock, el poeta embriagado por los grandes románticos sajones y por Rilke, es también el más extraño, el más ajeno a su propia tierra y a su propia lengua.

Traduciendo a Beckett, leyéndolo a partir de la experiencia compartida del exilio voluntario, Wilcock ensaya la posibilidad de una escritura que se configura como una alternativa irreductible con respecto tanto a los productos de la vanguardia como a ciertas formas de escritura que se identifican, en última instancia, con una confusa retórica de la mística y del silencio. El sendero explorado por Wilcock abjura de esta dicotomía entre la cháchara de la innovación y el silencio de la mística. Su camino no es el de la proliferación surrealista ni el de la renovación permanente de los recursos poéticos ni el de la ausencia de obra

⁵ "La sensación –con Wilcock poeta– es la de estar leyendo poemas traducidos. Muy bien traducidos, se comprende. Pero traducidos. ¿De qué lengua? Quizá de una "sobrelengua" a la que pertenecen Borges y Beckett, Wilcock y Amelia Rosselli" (Buffani, 2002: 116).

⁶ En la Argentina pueden encontrarse varias lecturas que privilegian la producción italiana de Wilcock por sobre la castellana, argumentando la supuesta identificación acritica de la poética del primer periodo del poeta con los cánones de la generación neorromántica del 40. Así, por ejemplo, las intervenciones de Jorge Aulicino ("No hay nada, o hay poco, en la primera parte de su obra en verso, que lo distinga del estupefaciente en que gran parte de la poesía de los cuarenta pretendía envolver a sus lectores") y de Daniel Freidemberg en el dossier de *Diario de Poesía* dedicado a Wilcock. Cfr. *Diario de poesía*, n. 35, Bs. As., primavera de 1995. Para un examen más detallado de la colocación del primer Wilcock en el contexto de la poesía argentina de los 40, remitimos, además de al estudio ya citado de Ricardo Herrera, a Víctor Zonana (1998) y Amanda Salvioni (2002).

que implican la locura o la purificación mística, sino el de la reflexión punzante acerca de esos propios medios y el de la ascesis como experimentación y construcción:

Solo aquellos que han comprendido hasta el fondo que todo optimismo es algo no razonable, logran percibir en esta obra la fundamental ausencia de su contrario: el pesimismo. *Los días felices* no describe la condición de los que no tienen esperanza, sino, como bien lo aclara el título, la condición misma de la esperanza. Aquel que no calla es optimista, y si algo no hace Beckett es callar (Wilcock, 1971: 7-8).

De esta manera, el Beckett leído por Wilcock nos pone ante el desafío de pensar no en términos de oposiciones binarias, de dicotomías y de superaciones dialécticas (optimismo-pesimismo, hablar-callar), sino en términos de ascesis y de *minorización*. Por ello, cuando Wilcock busca a los precursores de Beckett en los archivos de la historia literaria, al que encuentra es a un fundador de discursividad: Lutero, el reformador que, mientras redefine los principios la iglesia cristiana de Occidente, o quizá precisamente por ello, construye una lengua literaria sobre la base de la traducción del texto bíblico a una lengua literaria forjada en ese mismo acto de traducción.

"Pero todo aquel que sea anulado por el sufrimiento no lleva adelante acción alguna, sabiendo que Dios trabaja en él y hace todas las cosas... Basta sufrir y ser destruidos para poder estar cada vez más cerca del sufrimiento", dice el fragmento de Lutero rescatado por Wilcock. La literatura de Beckett—doblemente marginal: de la patria británica, en tanto irlandés; de la patria irlandesa, en tanto educado en la tradición protestante—es, quizá, un modo de dar cuenta de la fuerza constructiva del dolor; del dolor como potencialidad, pero también como lugar donde se corta la comunicación. Para decirlo con Wittgenstein, un pensador transitado hasta el hartazgo por el maduro Wilcock, no puedo sentir tu dolor. Por otro lado, la alternativa a la charla fluida y a la cháchara, no es el silencio, del mismo modo en que la alternativa al optimismo no es, como puede pensarse de manera mecánica, el pesimismo. El desafío que plantea Beckett no es, en la lectura de Wilcock, el desafío del silencio y de la anulación. Con Beckett no estamos ante el desafío del místico. El desafío está, más bien, en pensar cómo seguir hablando—aun cuando ello signifique más bien tartamudear que fundar, en un gesto luterano, una lengua—, cómo seguir caminando—aun cuando ello significa más bien renguear— en tiempos de miseria.

Dice Wilcock en un apunte autobiográfico que prepara para una antología de los años 40: "a los veinte años empecé a escribir, con una vocación debilísima pero quizá irresistible". El imaginario de escritura en Wilcock se fundamenta en esa relación paradójica entre potencia y debilidad, en ese oxímoron que pareciera escapar a toda posibilidad de síntesis y de superación. De toda dialéctica. La fuerza "debilísima" no es ni el juvenilismo de las vanguardias ni el silencio solemne

de la alta literatura, sino la fuerza que se funda en la carencia y que, en ningún caso, prescinde del todo de esa intemperie que le es constitutiva.

Es esta *fuerza del débil* lo que Wilcock, pocos años antes de que Deleuze y Guattari publicaran su *Kafka*, percibe en la escritura de Beckett:

En Beckett esta fe [la del Adán del segundo poema dedicado por Borges a Joyce] asume la astuta imago de una total falta de fe: pero esto es solo una apariencia: la verdadera falta de fe debería haber optado antes que nada por el silencio. La reticencia, en cambio, que es la virtud más verdadera de este autor, no es el silencio; es, en todo caso, debilidad, desconfianza, desilusión. Pero detrás de esta debilidad bulle una gran fuerza (Wilcock 1971: 6).⁷

IV

La estrategia de Wilcock es la estrategia del débil: posicionarse en la lengua (en las lenguas) como viniendo de otro lugar. Marcando, en el cuerpo mismo de las lenguas, en un cuerpo a cuerpo con las lenguas, su carácter de forastero, su condición de su xenos. La lengua, en este ejercicio, nunca es completamente la lengua propia.

La introducción a las llamadas "poesías españolas" que Wilcock incorpora a la edición de Guanda en 1963, constituye, junto con el prefacio a Beckett, otro de los lugares en los que se despliega esta poética de lo menor, una poética orientada a pensar, en este caso, el estatuto mismo de la lengua poética. Es, otra vez, el derrotero literario de Borges lo que funciona como un horizonte de sentido, una "obra total" a partir de la cual Wilcock define su propia poética, entrecruzada no ya con la escritura ascética de Beckett, sino con alusiones a la búsqueda de una "pura lengua de la poesía" en algunas experiencias italianas que le son contemporáneas, sobre todo en la experiencia del primer Pasolini, el de los versos friulanos reunidos en *La mejor juventud*. Dice al respecto Wilcock:

... otros jóvenes poetas eligieron en cambio escribir en algún dialecto; esa era otra forma de liberarse de los residuos de la lengua culta, en especial si el dialecto adoptado era para quien lo adoptaba casi desconocido, y en consecuencia rico de palabras sorprendentes. Por desgracia, los vocablos dialectales eluden la gama entera, o casi, de los temas que se propone incluso a un intelecto mediocre; en consecuencia, esos poetas estaban obligados a volver a la lengua culta, que a menudo adoptaban a la manera áulica de sus abuelos. En efecto, está comprobado que los analfabetos prefieren los términos y las formas anticuadas en las lenguas literarias (Wilcock 1980: 174).

⁷ J. R. Wilcock, "Prefazione...", ed. cit., p. 6.

Más allá de la referencia poco incisiva, aunque con ecos gramscianos, al dialecto como instancia de regresión intelectual en relación a la lengua culta, este fragmento del prólogo de Wilcock es particularmente sugestivo en el momento de pensar un rumbo para la escritura que, en pugna con el recorrido alto de la gran tradición literaria, no se identifica sin embargo con las literaturas dialectales o con el regionalismo cultural. Es, claro, el camino de Kafka y de Celan, que operan sobre un alemán literario tensionado por el alemán oral de Praga y por el yiddish de las comunidades judías de Europa Oriental. Es el camino del Pasolini que, a partir de los años 50, opera con un italiano *impuro*, contaminado por las variedades dialectales y por las jergas suburbanas de Roma, la gran urbe al mismo tiempo pagana, católica, meridional, bizantina.

Nada más lejos de la literatura de Wilcock, como de la de Kafka o la de Celan o la de Pasolini, que el folklorismo dialectal (que constituye un componente no desdeñable de la maquinaria cultural del fascismo de los años 30) y de las formas telúricas de literatura, a las que permanece refractario tanto en los años de trabajo en la región andina argentina como en los de su residencia en Italia. Por el contrario, el gesto de Wilcock con respecto a las lenguas sobre las que opera es un gesto político de *minorización*. Si Kafka escribe como un perro que escarba su guarida, Wilcock escribe, en gran parte, como el insomne, preso de una práctica "que no tiene nombre: la de olvidar, después de haberlos leídos, una cantidad casi infinita de libros" (Wilcock, 1980: 176), en las antípodas de cualquier modalidad de erudición borgeana. De este modo, no se escribe para confirmar un canon, sino –como en el Kafka leído por Deleuze y Guattari, como en el "Esquema de las pequeñas literaturas" desplegado por el autor de *El proceso* en las páginas del diario traducido por Wilcock– operando ascética, políticamente, como si el canon pudiera, aunque sea por un momento, ser olvidado.⁸

Se trata, en consecuencia, de escribir no exactamente en "castellano", sino más bien de operar con él. Producir, en palabras del propio Wilcock, "*una suerte de castellano*". Desterritorializarlo. Si Pasolini, a sus veinte años, descubría las potencialidades del friulano –frente al italiano estándar– como una "lengua virgen", como una variedad lingüística lo suficientemente despojada de retórica como para poder escribir en ella como un Lorca, un Rimbaud o un Breton, el castellano del jovencísimo Wilcock del *Libro de poemas y de canciones* es una lengua con la que el poeta

fue sobre todo despiadado con adverbios y preposiciones; mediante el solícito cambio de esas partículas que a menudo indican las relaciones espaciales, él intentaba recomponer el universo visual. El pájaro no estaba para él sobre el árbol, sino dentro del árbol, o a través del árbol, o por el árbol (Wilcock, 1980: 175).

⁸ Cfr. Deleuze y Guattari (1978). Para una lectura del esquema kafkiano de las pequeñas literaturas en términos de imaginación ascética, cfr. Daniel Link (2005: 180 y ss).

En última instancia, según se desprende del prólogo que antepone a su antología de poemas escritos en castellano, el pasaje de Wilcock al italiano no implica un cambio radical en el estatuto de las operaciones sobre el lenguaje que lleva adelante. De acuerdo con la autopercepción imaginaria de su historia de escritor, ya los primeros libros de poesía de Wilcock habrían sido pensados como un camino diferente del transitado por la vanguardia impugnatoria y transgresiva, "que ya había agotado a los ojos del mundo la carnicería llevada adelante por la primera guerra mundial". Por el contrario, el camino ensayado por Wilcock es el camino de la *reconstrucción*, fundada no sobre las bases sólidas de la tradición literaria, sino potenciada por el carácter inestable y provisorio de esa misma tradición:

El equilibrio histórico imponía desde entonces [los años de la segunda guerra mundial] que la segunda mitad del siglo fuese un período de reconstrucción, no de destrucción; una reconstrucción que, sin embargo, se deja entrever ya entonces como un mosaico hasta cierto punto armado con los fragmentos del pasado, de la era de la inocencia. Cada uno tenía el deber de reconstruir con los restos que por casualidad le habían tocado (Wilcock, 1980: 176).

No se trata de escribir en un castellano "áulico", ni de destruir inanesmente la tradición métrica y retórica del castellano, sino de incidir sobre él con la conciencia de que las operaciones se sostienen, en última instancia, en la precariedad y en la intemperie. Asimismo, no se trata para el Wilcock maduro de confundir su voz con la de un poeta italiano, sino de operar con esa lengua desde una posición de extranjería. Escribir no exactamente en italiano, no cambiar del todo de lengua, sino, retomando las últimas palabras del prólogo al que nos estamos refiriendo, "valiéndose de ayudas y de subterfugios, escribir en *una especie de italiano*".

En definitiva, las intervenciones de Wilcock nos permiten pensar la escritura como exploración de una zona que, no circundada por las fronteras lingüístico-nacionales, dé cuenta de una experiencia que se presenta como más constitutiva de lo poético. En el fondo, como afirma Giorgio Agamben (que compartió con Wilcock el set de filmación de *El evangelio* de Pasolini, y a quienes algunos atribuyen, quizá demasiado aventuradamente, la coautoría de algunos de los últimos textos publicados por Wilcock) a partir de la respuesta de Paul Celan a la encuesta del librero Flinkler sobre el bilingüismo en poesía, el poeta se encuentra ante la situación de aquel que tiene que elegir una lengua que siempre está ahí, antes que nosotros, ocupando un lugar mucho mayor que el que podemos ocupar sus hablantes. Como para Herder, uno de los padres fundadores de la poética romántica, para Celan el poeta solo puede decir la verdad en su propia lengua. De todas maneras, si para el filósofo alemán del siglo XVIII "el poeta que pretenda dominar su idioma debe permanecer fiel a su suelo", para el poeta del siglo XX ya no hay ningún suelo que sea plenamente propio ni lengua pura con la que identificarse sin residuos, sino variedades lingüísticas que, en la fricción

con las otras variedades con las que comparte un territorio inestable y asolado por la guerra y el exterminio, evidencian el carácter transitorio de toda fijación gramatical. Esa colisión de lenguas trae a la superficie hasta qué punto las palabras, como el poeta mismo, constituyen el lugar de una huida permanente, de una traducción interminable, ajena a toda ilusión de transposición transparente de ideas y de términos (Agamben, 2002: 29).

Así, por ejemplo, en el prólogo a la traducción de los poemas de Beckett, Wilcock se detiene en un término que acarrea especiales problemas a la traducción: el término inglés *host*, que significa, en principio, "hostia", pero que

quiere decir también gentío, ejército, huésped [*ospite*], enemigo [*oste*], víctima, organismo habitado por un parásito; y no resulta que el poeta esté dispuesto, como forzosamente debe estarlo el traductor, a renunciar a aquello que para él -como por otra parte a muchos literatos contemporáneos, diferentes en este punto de los clásicos en general- representa una fructífera ambigüedad (Wilcock, 1972: 8).

La serie que despliega Wilcock en este fragmento es reveladora. La traducción, pero también lo intraducible, es el lugar de lo *Unheimlich* (lo familiar, del orden de lo *Heim*, dice la lengua alemana para las delicias de Freud, pero también lo ajeno, lo oculto, lo extraño), en el que aflora la ambigüedad entre, por un lado, pertenecer, ser huésped, y, por el otro, *extrañarse*, ser expulsado, ser enemigo, ser el *hostes*.⁹ Pero el ejemplo de Wilcock no dice solo esto acerca de la traducción. Dice también que ella es el lugar en el que aflora la ajenidad, la extranjería, lo fantasmagórico (*Host*) en términos de parasitismo: habitar, pero al mismo tiempo roer, limar, succionar. Lo más idiomático, pareciera poner de manifiesto la poética bífida de Wilcock, es aquello que precisamente no se deja apropiar.

El idioma es, en última instancia, aquello que se presenta como un núcleo duro que se resiste a la traducción. Así, en un libro como *Luoghi comuni*, que se apropia y reinjerta en un nuevo territorio de escritura algunos de los textos reunidos en *Sexto*, la última publicación poética de Wilcock en Buenos Aires, no hay una traducción entendida en el marco de los sentidos tradicionales del término, sino más bien en el sentido de una *migración de textos*. En consecuencia, como afirma Derrida a partir también de la poesía de Celan, no se trata de "cultivar" un idioma determinado (el rumano, el alemán o el idisch, en el caso del poeta de

⁹ Se trata, en el caso de la ambigüedad del término *hostis* (el que es recogido, pero también el enemigo, el hostil), de una de las ambigüedades constitutivas del pensamiento contemporáneo acerca de la comunidad y de la hospitalidad, relacionada a su vez con el doble carácter del *hostes*: el que recibe, pero "el que puede devenir, a su vez, caminante y necesitado de hospitalidad" (Massimo Cacciari 1999: 40). Cfr., entre otros, las observaciones de Carl Schmitt (1999). En una línea más heideggeriana, cfr. Jean-Luc Nancy (2000), Maurice Blanchot (1999) y Jacques Derrida (1998).

la Bukovina; el castellano o el italiano, en el caso de Wilcock), sino de *producir idioma* a partir de una lucha cuerpo a cuerpo con el lenguaje. Hacer, de ese cuerpo a cuerpo con el lenguaje, obra.

V

Celan es, para Derrida, el poeta del poeta, como el Hölderlin de Heidegger. Es el poeta de la "Fuga de muerte" el que pone en primer plano el acto de escritura como un acto de resurrección de la palabra y, en consecuencia, como un acto que no puede escindirse de la muerte:

El poeta –afirma Derrida– es aquel que trata permanentemente con una lengua que se muere y que él resucita, no ofreciéndole un verbo triunfante, sino haciéndolo regresar a veces, como un resucitado o un fantasma: él despierta la lengua y para tener verdaderamente en carne viva la experiencia del despertar, del retorno a la vida de la lengua, debe encontrarse muy cerca de su cadáver. Debe estar muy cerca de sus restos, de sus despojos (Derrida, 2001: 17).¹⁰

El poeta es aquel que percibe que su propia lengua puede ser lengua muerta y el que trabaja no en el plano de la redención de esa lengua, sino el que la explora como cuerpo mortal y frágil; como intemperie. En este sentido, una de las frases de Wilcock más trajinadas por los biógrafos y por los críticos que se han ocupado de su producción hace referencia al supuesto carácter "cadavérico" de la lengua española. El español, como le habría dicho a Antonio Requeni en un viaje en tranvía antes de su partida definitiva a Europa, "no da para más". O, como se enuncia en el relato "Escriba", incluido en *El caos*, la lengua española misma sería, toda ella, una simple lengua muerta.

Entiendo que más allá de la intencionalidad provocativa de estas afirmaciones, hay en estas palabras de Wilcock un contenido de verdad que suele ser retaceado por la crítica. El poeta –como había afirmado Giovanni Pascoli a fines del siglo XIX en su conferencia sobre "Un poeta en lengua muerta" pronunciada en Mesina¹¹– es, fundamentalmente, aquel que opera en el espesor *necrofilico* de las lenguas. Aquel que es capaz de operar con su lengua como si esa lengua fuera, por sobre ninguna otra cosa, un cadáver.

La lengua, para el poeta, no es un organismo viviente, no es forma sometida al cambio y a la evolución, sino sistema relativamente estático, cercenado como

¹⁰ La entrevista retoma y reelabora muchas de las observaciones planteadas por Derrida en su texto más importante dedicado al poeta rumano: *Schibboleth. Para Paul Celan*. Madrid, Arena, 2002.

¹¹ Cfr. al respecto Giorgio Agamben (2005).

por una sierra saussuriana o, mejor, espacializado como el lenguaje-ciudad de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein, el filósofo en cuya lectura Wilcock se había sumergido, para no salir ya de él, durante sus años italianos.¹² Si "nuestro lenguaje—dice Wittgenstein—puede verse como una vieja ciudad: una maraña de callejas y plazas viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diversos periodos" (Wittgenstein, 2002: 31), el italiano de Wilcock, como afirma el crítico Roberto Calasso en su recuerdo necrológico del autor de *El Caos*, "es como un islote tropical, cargado de antigua y espesa vegetación, cerca de la corriente de un río infestado por las descargas industriales".

Las lenguas de Wilcock son lenguas de la contaminación y de la heterogeneidad, lenguas que chapotean en estanques putrefactos y que se atorán en máquinas perversas. Son lenguas de lo otro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGAMBEN, G., 2001. *Idea della prosa*. Maerata, Quodlibet.
———, 2005. "Pascoli y el pensamiento de la voz", en *Hablar de poesía*, a. VII, n. 14.
- BLANCHOT, M., 1999. *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena.
- BUFFANI, F., 2002. "Wilcock traduttore e interprete", en R. Didier, *Segnali sul nulla. Studi e testimonanze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- CACCIARI, MASSIMO, 1999. *El archipiélago. Figuras de lo otro en Occidente*, Bs. As., Eudeba.
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI, 1978. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Era.
- DERRIDA, J., 1998. *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta.
———, 2001. "Celan y la experiencia de la lengua alemana" (entrevista), en *Diario de Poesía*, Bs. As., n. 59.

¹² De manera sintomática, la sección dedicada a la poesía inédita de la obra poética en italiano de Wilcock se cierra con un texto prosa dedicado al filósofo austriaco titulada escuetamente "Wittgenstein". Proponemos la siguiente traducción al castellano:

"Termina de limpiar con el trapo enjabonado el piso de madera tosca; como ha terminado de llover, enjuaga la ropa lavada y la cuelga en un hilo de acero inoxidable en el fondo de la casita de ladrillos pintados con cal. Sobre la hornalla hierven las papas; es mediodía. Mañana vendrá el viejo que trae el correo y las provisiones. El hombre agrega media cebolla a las papas. Desde la ventana mira el valle y calla, como siempre.

Y desde esa cabaña donde ahora el hombre cose el botón de una camisa, el mundo desciende hacia el mar en lentas ondulaciones herbosas, entre las colinas y los lagos de la isla, ignorando absolutamente que no es sino la red verde del lenguaje en la que se envuelve la nada."

- ERIBON, D., 2004. *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*, Barcelona, Anagrama.
- HERRERA, R., 1998. "Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica", en *La ilusión de las formas*, Bs. As., El imaginero.
- LINK, D., 2005. *Clases. Literatura y disidencia*. Bs. As., Norma.
- NANCY, J-L., 2000. *La comunidad desobrada*, Madrid. Arena,
- SALVIONI, A., 2002. "Wilcock e la generazione poetica argentina degli anni Quaranta", en Roberto Didier (cur.), *Segnali del nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani.
- SCHMITT, C., 1998. *El concepto de lo político*. Madrid, Alianza.
- WILCOCK, J. R., 1971. "Prefazione alla quarta edizione", en Samuel Beckett, *Poesie in inglese*, Turín, Einaudi.
- _____, 1980. "Introduzione a Poesie spagnole", en *Poesie*, Milán, Adelphi.
- WITTGENSTEIN, L., 2002. *Investigaciones filosóficas*, México-Barcelona, IIF-Crítica.
- ZONANA, V., 1998. *Sueños de un caminante solitario. La poesía argentina de J R. Wilcock*, Universidad Nacional de Mendoza.

EL CABLE DE CARNE

JUAN JOSÉ MENDOZA
UBA-CONICET-CSIC
kriticom@hotmail.com

RESUMEN

El presente trabajo intenta dar cuenta de una serie de transformaciones que se producen en la institución literaria a partir del encuentro entre lenguaje y nuevas tecnologías. A partir de la utilización de determinadas postulaciones teóricas ampliamente reconocidas tales como "la pensée du dehors" (Foucault, 1986) y "the selfish gene" (Dawkins, 1976) y la reunión de planteos provenientes de la teleología complementaria de Gilles Deleuze y Peter Sloterdijk, el trabajo intenta trazar un panorama de la crítica literaria contemporánea (tendiente a la construcción de un estado de la cuestión) y el horizonte de expectativas que envuelven a la "cultura letrada" y a la "tradición humanista" tras la transformación de los lenguajes que la tecnología entrafia.

Palabras clave: Literatura - Tecnologías - Post-humanismo

ABSTRACT

This paper tries to investigate a series of transformations that are produced in the literary institution by the contact between language and new Technologies. Through the utilization of determined theoretical postulations widely known as

Filologia XXXVI-XXXVII (2004-2005) pp.139-152

©Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

ISSN 0071-495 X

"la pensée du dehors" (Foucault, 1986) and "The selfish gene" (Dawkins, 1976) and questions posed by the complementary teleology of Gilles Deleuze and Peter Sloterdijk, this essay intends to outline a panorama of contemporary literary criticism (aimed at the construction of the state of the issue at hand) and the horizon of expectations that revolve around the "lettered culture" and the "humanist tradition" behind the transformation of languages that technology entails.

Key words: Literature - Technology - Post-humanism

La época del Humanismo nacional-burgués llegó a su fin porque el arte de escribir cartas inspiradoras de amor a una nación de amigos, aun cuando adquirió un carácter profesional, no fue ya suficiente para anudar un vínculo telecomunicativo entre los habitantes de la moderna sociedad de masas. Por el establecimiento mediático de la cultura de masas en el Primer Mundo en 1918 con la radio, y tras 1945 con la televisión, y aun más por medio de las revoluciones de redes actuales, la coexistencia de las personas en las sociedades del presente se ha vuelto a establecer sobre nuevas bases. Y no hay que hacer un gran esfuerzo para ver que estas bases son decididamente post-literarias, post-epistolográficas y, consecuentemente, post-humanistas.

Peter Sloterdijk

Recurriremos a una sinopsis para luego desgajar los elementos que la conforman. Nuestro cuadro sinóptico imaginario sólo está integrado por tres elementos: 1- cultura letrada, 2- cultura industrial y 3- (...).¹ Tres elementos que no terminamos de definir por cuestiones que van más allá de una voluntad de suspenso. Comenzaremos por desandar el camino que nos llevó a la formulación de esta serie ("el sentido está en la serie", sic Jaques Lacan).²

"La cultura letrada" sería la denominación de un proceso que llevó dos mil quinientos años de configuración, desde, para citar algunas de las manifestaciones que lo evidencian, la formulación del "concepto" a partir del método socrático de *la mayéutica*³ hasta el siglo XIX, momento en el que las fuerzas de la razón

¹ La sinopsis nos la sugiere Daniel Link (2005).

² Cfr. Link (2003: 17-30).

³ *Mayéutica*: (del griego *μαιευτικός*, experto en partos), el método socrático de la pregunta por el ser de las cosas que luego le permitirá a Platón, mediante la superación de la mayéutica por parte de la dialéctica, fundar el idealismo. En este proceso que va de la mayéutica a la dialéctica se funda "el concepto", tan caro a la tradición filosófica hasta su puesta en discusión en el siglo XIX por parte de Nietzsche.

(del "logos") comienzan a ceder ante el advenimiento de otras formas desedimentadoras del pensamiento occidental. La cultura letrada se corresponde con aquello a lo que Peter Sloterdijk —en el epígrafe que da inicio a esta intervención— se refiere bajo la denominación de "la época del Humanismo" y se define como aquello vinculado a lo libresco.

"La cultura industrial", en cambio, se correspondería con otro proceso cultural. Las características de este proceso estarían imbricadas en la acentuación del vínculo entre lo cultural y lo tecnológico. Lo cultural estaría marcado por un salto cuantitativo (la cultura de masas, que se diferenciaría de la aristocracia—"una elite" o "nobleza"— que habría sido beneficiaria primordial del proceso cultural de lo letrado en los siglos precedentes) y por una serie de cambios tecnológicos que habrían hecho posible ese salto cuantitativo: la radio, la televisión...

Un tercer elemento, aún sin precisar en la serie, aparecería en nuestro cuadro sinóptico inicial: un elemento que, en tanto aún no presentado bajo la forma de una palabra, se nos puede aparecer como informulado.

Desde una perspectiva de corto alcance, insuficiente para entender los procesos meta-históricos,⁴ todo proceso cultural puede ser leído en términos de la interacción de diferentes fuerzas: una de ellas podría ser denominada como "residual", otra de ellas como "hegemónica" y una tercera fuerza como "emergente".⁵

En esta denominación de las fuerzas, y teniendo en cuenta el cuadro sinóptico inicial, a cada uno de los elementos que hemos detallado le correspondería una determinada forma de fuerza: a la cultura letrada, en el fatigado desenvolvimiento de fuerzas que configura nuestro presente, le correspondería el lugar de las fuerzas "residuales", a la cultura industrial le correspondería el lugar de las fuerzas "hegemónicas" y a la tercera configuración (aún no definida) le ha de corresponder el lugar de las fuerzas "emergentes". Lo emergente se nos presenta como informulado en tanto que, aún no instituido, puede parecer poco riguroso acelerar su bautismo. De todas formas, y en consonancia con la crisis de las denominaciones que auspicia la caída del "concepto socrático" que ya señaláramos, debemos decir que, más allá de la recurrencia a los cuadros sinópticos, de lo que se trata es de la identificación de las fuerzas en pugna y no tanto de los nombres de esas fuerzas.

Debemos comprender a su vez que, en un sentido histórico, el carácter interactivo de las fuerzas hace que lo que en un momento fue hegemónico luego pase a ser

⁴ En estos procesos insiste Gilles Deleuze poniendo en juego una perspectiva nietzscheana del devenir. Cfr. nota 6.

⁵ Williams (1980: 143 y ss).

residual. En un momento anterior, en pleno auge de la cultura letrada (siglo XVII, para proponer un momento), el esquema sinóptico muy bien podría haber sido el siguiente: 1- culturas ágrafas (residuales), 2- cultura letrada (hegemónica) y 3- cultura industrial (emergente).

Pero no queremos transigir demasiado con tipos de lecturas meramente históricas ni con las estrategias sinópticas que la docencia gusta utilizar (la historia como docencia).

Creemos pertinente discernir lo histórico de lo meta-histórico. Tal distinción entre lo histórico y lo meta-histórico puede adoptar otras denominaciones acaso más ilustrativas: la distinción entre el "pensamiento del afuera" ("La pensée du dehors") y su relación con los "diagramas". Aunque la denominación nos llega a partir de Michel Foucault, preferimos tomarla mediante la lectura de Gilles Deleuze.⁶ La distinción entre "los estratos" y "lo no estratificado", entre "el afuera" y "las formaciones históricas": para de alguna manera decirlo, la génesis de las *formaciones históricas* se sitúa en los orígenes mismos de la escritura. Pero es con la formulación del concepto socrático donde alcanzarían su *enunciación* precisa. La historia es la historia de los grados de *visibilidad* de esa primera *enunciación* que reclamó la pregunta socrática por el ser.

Una pregunta clave aquí pudiera ser: ¿cómo "el pensamiento del afuera" se relaciona con los "diagramas"? La respuesta deleuziana pasa por "el pliegue", que es definido como una zona de articulación estratégica entre *el afuera* y el *lugar común* del pensamiento.

El pliegue es, para de alguna manera decirlo, esa *zona de subjetivación* mediante la cual la poesía se transforma en poema y la experiencia del arte se transforma en un cuadro, o el encuentro con la música se convierte en una cantata.

La distinción entre "el pensamiento del afuera" y el espacio histórico de "los diagramas" muy bien se correspondería con una forma de comprender el paso del tiempo y la forma en que los acontecimientos pre-históricos, históricos y post-históricos se inscribirían en ese paso.

Una denominación elemental de este proceso de transformaciones ya nos había sido anoticiada por Nietzsche: dios, hombre y super-hombre se corresponderían con experiencias de este tipo: a un estadio mitológico del mundo⁷ y de

⁶ "Los estratos o formaciones históricas: lo visible y lo enunciable (saber)", "Las estrategias o lo no estratificado: el pensamiento del afuera (poder)" y "Los pliegues o el dentro del pensamiento (subjetivación)", en Deleuze (2005).

⁷ Nietzsche nos incita a pensar el cristianismo, en tanto *platonismo para el pueblo*, en relación con el idealismo (o el idealismo en relación con el cristianismo). ¿Qué relación guardaría el cristianismo con la mitología griega? La filosofía, ya se sabe desde que Parménides realiza la *invocatio* para llevar a cabo su revelación del ser, es heredera del mito.

experiencias con la divinidad ("con el más allá") le sucedería un estadio cuyo acceso nos sería permitido por intermedio de la razón. Finalmente, a este proceso protagonizado por sujetos que podrían ser definidos como portadores de una pasión razonada y no ya de una extática desenfrenada como la que auspiciara la experiencia del contacto con la divinidad antes de que tal experiencia recibiera el nombre de dios, ahora le sucedería otro tipo de experiencia (aunque la noción misma de experiencia esté muy en juego en tanto en juego están también, desde Martín Heidegger en adelante, las nociones de "sujeto" y de "representación").

La cultura letrada entonces podría ser pensada en términos de aquello vinculado a una tradición de lo alto, lo culto, lo que se transmite por la escritura, y su periodización histórica podría ser pensada entre los siglos IV a.C. y XIX de nuestra era. A esta configuración cultural podría serle pertinente, a partir del siglo XX, una configuración dentro de las fuerzas residuales.

La cultura industrial, por su parte, podría ser pensada en términos de lo que implicó el surgimiento de la producción en serie para un público de masas, sus valores estarían vinculados a lo popular y lo bajo (lo populista, lo kitsch, lo camp y las demás estéticas del mal gusto serían algunas de las formas en que "lo bajo" se manifestaría).⁸

No obstante ello, y este podría ser el corazón de nuestro planteo, la cultura letrada y la cultura industrial serían los polos de una pugna que ya pertenecería, en buena medida, al pasado. Aunque aún sean visibles las disputas de esa configuración en el presente, sin embargo, es de notar el advenimiento de otra cosa, de un nuevo estatuto de las fuerzas. Sospechamos que esa nueva configuración de las fuerzas muy bien podría ser denominada "*cibercultura*". ¿Cómo se realiza la integración entre cultura letrada y cultura industrial en la cibercultura? La digitalización de la cultura radicaliza los cambios en las formas de la alfabetización. El contacto con cualquier *artefacto-digital* ya presupone algún grado de

⁸ Más allá de lo estético, en otro orden de cosas, lo analógico también podría definir el orden de lo industrial: el lugar que ocupan los números en la fábrica, en la cárcel, en la escuela.

⁹ Cibernética (del gr. "kybernetes", arte del gobernante o piloto). 1. f. Med. *Ciencia que estudia el mecanismo de las conexiones nerviosas en los seres vivos*. 2. Ciencia que estudia comparativamente los mecanismos de comunicación y regulación en los seres vivos y las máquinas. (Extraído de María Moliner, *Diccionario de uso del español*. Ed. Gredos, Edición Electrónica, Versión 2.0 (2.14.1)).-

alfabetización por parte de su usuario: *on. off. enter. display. stop* ¿qué son además de palabras?¹⁰

El siglo XXI estaría sellado por el advenimiento de una cultura emergente que podría ser definida como *cibercultura*. La antropotecnia y lo digital serían algunas de las improntas que definirían el advenimiento de estas nuevas fuerzas.

Y aquí es donde llegamos a uno de los planteamientos centrales del programa de lectura que queremos proponer como estrategia para leer la encrucijada intercultural de nuestro presente tecnológico. Nuestro presente estaría signado por el encuentro entre diferentes registros culturales: cultura letrada, cultura industrial y cibercultura. Pero debemos entender esta confluencia más allá de las periodizaciones históricas (a la cultura letrada entre los siglos IV a.C. y XIX d.C.; a la cultura industrial circunscripta a la segunda mitad del siglo XIX y al recorrido del siglo XX; y a la cibercultura como la configuración cultural que se impondría a partir del siglo XXI) y más allá de una interacción de fuerzas que se suspenden unas a otras (la cultura letrada como una fuerza residual, la cultura industrial como una fuerza hegemónica y la cibercultura como una fuerza emergente) hay que entender el desenvolvimiento de las fuerzas más allá de la suspensión dialéctica en la que lo cibercultural sería una síntesis entre lo letrado y lo industrial.

La tensión entre cultura letrada y cultura industrial debe ser pensada mucho más allá de los protocolos de una tensión dialéctica de la cual la cibercultura no sería otra cosa sino una síntesis.¹¹ De lo que se trata es de un solapamiento cultural entre lo libresco, lo industrial y lo digital.

La época del humanismo y la época de la sociedad de masas –cultura letrada y cultura industrial–, se presentaron, a la mirada escrutadora de los humanistas del siglo XX, bajo la forma de una oposición. Pero la oposición entre una cultura letrada que sería definitoria del humanismo y una cultura industrial que sería definitoria del post-humanismo podría no ser tal. La cultura industrial

¹⁰ ¿No hay un cierto tono imperativo en esas inscripciones? Los usuarios ya no se preguntan por la esencia de un artefacto tecnológico: *¿qué es esto? sino ¿cómo funciona?* Esto nos hace caer en la suspensión de la tradición de la mayéutica inaugurada por Sócrates con la pregunta al general *¿Qué es la valentía?* Este reemplazo de la pregunta por el *ser* por la pregunta por la *función* implica un abandono del método socrático de la mayéutica para llegar a la verdad.

¹¹ Internet como nuevo medio para la circulación de la publicidad (los mensajes *spam*, las animaciones en *flash*, etc.) y como nuevo lugar de la circulación de la palabra (el proyecto del motor de búsqueda Google de digitalizar bibliotecas universitarias, etc.) hacen pensar a Internet como un coto de caza que ambas tradiciones, la industrial y la letrada, se estarían disputando.

acaso sea una transición, una zona estratégica que se situaría entre la civilización de la que el humanismo ha pretendido jactarse y la barbarie, ese vacío de sentido al que nos deja librados la deriva massmediática, la polisemia y sus derroches en un tráfico de significados devaluados.

Uno de los lugares donde se hace visible la dimensión de estos asuntos puede ser el lenguaje (*la casa del ser*, según Martín Heidegger). El problema del lenguaje es que ya definitivamente prescinde, si es que alguna vez no lo hizo, de la voluntad comunicativa de los hombres. La reducción del lenguaje a información es una reducción cualitativa (un descenso del concepto a las imágenes acústicas) y una ampliación cuantitativa (una acumulación de datos que neutraliza los criterios de selección y donde las jerarquizaciones del sentido ceden ante las obsolescencias de la acumulación).

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre... una cuerda tendida sobre un abismo

Friedrich Nietzsche

Este epígrafe de Nietzsche muy bien podría servirnos, en nuestra concepción de la lectura como una relación que se establece entre territorios distantes, para pensar algunas versiones reactualizadas del post-humanismo como estadio cuyo advenimiento ya habría sido anunciado durante la segunda mitad del siglo XIX por el filósofo (y el poeta) alemán.

La idea del hombre como puente y no fin, la idea del hombre como estadio transitorio que debe ser "superado", acaso pueda aparecer como una idea demasiado oracular. Acaso no.

Una de las versiones reactualizadas de los planteos de Friedrich Nietzsche (entendemos que una relación es no tanto los puntos de contacto sino los puntos de diferencia que unen a una cosa con otra) la podríamos encontrar en el terreno de la biología evolucionista. La otra, en el terreno de la cibernética.

Si el hombre está en el mundo, entonces, es porque pertenece a un movimiento que lo trae al mundo y a él lo expone.

Peter Sloterdijk

El neo-evolucionismo impulsado por Richard Dawkins apareció hacia el año 1976 de la mano de una publicación conocida con el nombre de "El gen egoísta" (*The*

Selfish Gene).¹² La teoría del gen egoísta daría por tierra con uno de los grandes "dilemas" de la doxa contemporánea respecto a la pregunta de qué está primero, si los huevos o las gallinas. Desde el punto de vista evolucionista impulsado por Dawkins los huevos estarían antes que las gallinas, ya que una gallina no sería sino un medio que tienen los huevos para producir más huevos. Estas argumentaciones "científicas" giran en torno al escrutinio del genoma humano. El gen sería portador de una información genética y el sentido de la reproducción de una especie (la humana por ejemplo) sería la transmisión de esa información. El hombre sería entonces un medio que tienen los genes para garantizar la consecución de los genes. Así entendido, el genotipo sería un paquete de información biológica y se distinguiría del fenotipo, que sería la manifestación visible de la información genética. La fórmula del fenotipo puede ser escrita así:

$$\text{genotipo} + \text{ambiente} = \text{fenotipo}.$$

Así entendido, aquello que se produce en la relación entre el genotipo y el ambiente, a su vez, también podría ser definido con aquella caracterización nietzscheana heredada de Shopenhauer: la voluntad. La voluntad de la información genética para sobreimponerse a las "bondades" de un ambiente (biológico, antropológico, geográfico, ambiental, social, político) marcaría la manifestación visible de la información genética. En ese sentido el fenotipo podría ser definido, a su vez, como la punta del iceberg de la información contenida en el genotipo. El fenotipo es ese momento en el que la información genética alcanzaría la superficie.

El problema aquí estaría dado en la conversión del cuerpo humano en información. El sentido del hombre sería el de ser un cable transmisor de información biológica a través del tiempo: el color de los ojos, de la piel, del cabello o "la mayor predisposición a la inteligencia de los hombres blancos", o "la mayor resistencia física a los trabajos forzados de los hombres negros", entre otras coordenadas que podrían engrosar la nómina de epítetos singulares que ensalzan a los seres humanos, no serían sino una de las formas en que la información que viaja a través del cable transmisor de carne humana se manifestaría.¹³

Otra de las versiones reactualizadas de la idea de hombre como medio para el advenimiento de "otra cosa" ulterior que lo desbordaría, también pudiera estar

¹² También en Dawkins (1983).

¹³ La reducción de los caracteres humanos a meros paquetes de información pone a los hombres frente a la situación de pensar su propio cuerpo como un morfema (una unidad mínima de sentido) y a una comunidad dada como un sintagma social. Este tipo de alegorías podría hacer caer en la cuenta de que los seres humanos, en tanto unidades de información, comportarían en sí mismos, el carácter de ser las unidades materiales de un lenguaje de la carne.

dada en la historia de la informática. La *informática* (del francés *informatique*), en tanto tratamiento automático de la información, sería la apoteosis de un proceso de sofisticada confluencia interdisciplinar para la elaboración, almacenamiento y retransmisión de enormes caudales de información. En este lugar de la reflexión, de manera homóloga a lo que planteáramos respecto al hombre en relación con el genoma (y a las gallinas en relación con los huevos), las computadoras serían un medio que tiene la información para seguir reproduciendo información (Fox Keller, 2000: 109).

La historia de la informática no es ajena a estos planteos neo-evolucionistas, sino que la biología molecular es subsidiaria del desarrollo de la informática. La semejanza entre los organismos vivos y las máquinas podría no ser vista como el resultado de meras consonancias de época. En ese sentido el computador puede ser homologado al organismo de los seres vivos: una computadora es el medio que tiene la información para seguir generando información. La información genética es homologada a la información informática. Pero lo que cambia es el tratamiento de esa información, y por lo tanto, la condición misma de esa información. En la informática, en tanto tratamiento automático de la información, más allá de que el saber (incluso el saber filosófico) sea reducido a información, la condición del saber no se alteraría por la acción de elementos externos, o al menos, el rigor de esta afirmación está severamente comprometido: los virus informáticos, las políticas de privacidad de Internet, las disputas por las legislaciones de los códigos fuentes de los softwares ¿serían homologables a lo que Richard Dawkins llama "ambiente"? Las acciones de estos "agentes" ¿serían algo externo o interno al desarrollo tecnológico? El fenotipo sería los caracteres acentuados de la información del genotipo más la influencia del ambiente. No obstante ello, uno de los problemas cruciales a la hora de pensar el fenotipo que caracteriza el diseño del hombre actual es que las-máquinas-pasan-a-formar-parte-del-ambiente. Y, definitivamente a partir de ello, las-máquinas-tienen-que-ver-con-el-desarrollo-de-la-información-genética-de-los-hombres.

En este contexto los desafíos de la bioética serían válidos si ellos no cedieran, como efectivamente sucede, a los intereses de la plutocracia que, en el mejor de los casos, solventa los desarrollos de la bioética a favor del diseño de legislaciones que ensanchan las libertades científicas en nombre del "progreso de la humanidad" (léase: "en beneficio de los genes").

Independientemente de que este tipo de literaturas puedan ser consideradas como subsidiarias de la realidad, como ya es sabido, sucede a la inversa: ahora la realidad es subsidiaria de la ciencia-ficción: hubo un tiempo en que ciertas cosas solo sucedían en las novelas y las novelas solo sucedían en la realidad pero, desafortunadamente para los escritores de ficción, ese tiempo ya habría pasado.

Tanto las tradiciones que inaugura la biología molecular como aquellas surgidas de la informática, en consonancia con una concepción nietzscheana del devenir, podrían ser vistas como estadios en los que se produce la reducción del

saber a información. Esta transformación del estatuto del lenguaje y sus concomitancias (el cambio de las condiciones del saber y del ser). fue magistralmente anticipado por Heidegger en *Lenguaje de tradición y lenguaje técnico* (1962):

Lenguaje de tradición y lenguaje técnico, no solo nombra por tanto una oposición. Tras el título de la conferencia se oculta la advertencia de un peligro que crece continuamente y que amenaza al hombre en lo más profundo de su esencia— a saber, su relación con la totalidad de lo sido, de lo porvenir, de lo que actualmente es—. Lo que en primer término aparece solo como una diferencia entre dos géneros de lenguaje, resulta un evento que impera sobre el hombre, y que toca y conmueve ni más ni menos que la relación del hombre con el mundo...

... sería necesario reflexionar si, frente a los poderes de la época industrial, la enseñanza de la lengua materna no es algo completamente distinto a una mera instrucción general por oposición a una formación profesional. Sería necesario considerar si esta enseñanza de la lengua no debería ser, en lugar de una formación, una meditación sobre el peligro que amenaza al lenguaje, es decir a la relación del hombre con el lenguaje.¹⁴

¿Qué queda de la literatura en esta transformación de los lenguajes? De la literatura como institución cara a la tradición humanista quizá sólo pueda anunciarse su desaparición y su conversión en resto arqueológico. Pero el problema del anuncio del fin de la literatura es que sólo puede hacerse invocando la retórica de los géneros literarios ya que tal desvanecimiento de los géneros literarios solo puede apreciarse sobre la base del conocimiento de que alguna vez existieron tales géneros. Por ejemplo: la novela, que con *El Lazarillo de Tormes* (en un momento histórico propiciado por los efectos económicos de la conquista de América y conocido como "la acumulación originaria") plantea uno de los momentos de su formulación institucional,¹⁵ se corresponde con determinado momento histórico. Pero si la economía de la novela fuera sólo la relación entre una trama central y la incorporación de otras historias que, a manera de afluentes alimentarían el curso central de un relato, allí no estaríamos diferenciando a la novela del cuento en un

¹⁴ Conferencia que dió Martín Heidegger el 18 de julio de 1962 en un curso para docentes profesionales de escuelas industriales en la Academia Estatal de Capacitación de Comburg (Schwäbisch Hall). Versión española: Heidegger (1996).

¹⁵ El canto IV de la *Eneida* de Virgilio, donde se narra la pasión entre Dido y Eneas y caracterizado como un *Epyllion* (relato corto dentro de un gran relato del cual se distinguiría por poseer una autonomía específica dentro del mismo) puede ser considerado como uno de los primeros antecedentes del cuento.

sentido del todo explícito. La novela es una cosa distinta del cuento por la *digresio*. Las historias accesorias, el derroche del contar, hace a la novela como la economía al servicio de una única trama hacia al cuento. El siglo XX se encargó de de-construir esas certezas. El estructuralismo nos lega la herencia de los límites como forma de delimitación territorial de los géneros. Es por ello que desde el interior del estructuralismo también se pudo concebir al post-estructuralismo. ¿Qué hay después de los límites, o sea, que hay después de las estructuras? La de-construcción. De la misma manera, ¿qué hay después de la novela?

La poesía, el género literario que no es literatura. La oralidad y la musicalidad son el corazón mismo de la poesía. O sea, la poesía es, en sus orígenes, una cosa muy distinta de la materialidad de las palabras que la institución poética ha hecho creer a lo largo de dos mil quinientos años de cultura letrada. Por eso la poesía es el género que, en el auge de la cultura industrial, más ha resistido a transformarse en un objeto de mercado y ha conservado, asombrosamente, su carácter de *poiesis*, fuerza que la orienta desde la antigüedad.¹⁶

Literatura/crítica: la crisis de la institución literaria, manifiesta en la crisis de los géneros literarios, plantea para muchos escritores contemporáneos el desafío de la extra-territorialidad literaria. En esa búsqueda de la exterioridad (piénsese en la

¹⁶ Por ejemplo, desde los *Ditirambos* (dithyrambos): en griego, forma de la lírica coral dedicada al dios Dioniso. El nombre es de origen desconocido, y probablemente la raíz no es griega. Su desarrollo como género literario fue obra del poeta Arión, en Corinto, durante el último cuarto del siglo VII a.C. Laso de Hermíone, poeta lírico arcaico griego, lo llevó a Atenas, y en el 509 a.C. se convirtió en un elemento de competición en los festivales dedicados a Dioniso. Simónides, Píndaro y Baquilides escribieron ditirambos. De los dos primeros solo se conservan fragmentos: en cambio, de Baquilides queda bastante. El coro ditirámico no lleva máscara y cantaban en círculo en la orquesta. La narración juega un papel importante en estos poemas, pero el tema no tiene por qué estar relacionado con Dioniso. Después de Baquilides el componente musical del ditirambo parece que incrementó su importancia a costa de las palabras, pero como la música no ha sobrevivido no podemos discernir lo que ocurrió. Antes de esta época el ditirambo se compuso de forma regular en estrofas y antistrofas, pero a partir de entonces se abandonó esta correspondencia en favor de un estilo de composición más libre, con solos cantados. El lenguaje se hizo rebuscado y artificial. Téspis, director de un coro del siglo VI a.C., creo el drama al distinguir dos secciones en el coro de un ditirambo: el papel del personaje principal, y el del resto del coro. El personaje principal hablaba y el coro respondía. lo que, según el Estagirita, era ya implícitamente una pieza dramática que sólo habría de esperar a la incorporación de otros actores y personajes para desarrollarse. (Extraído de <http://es.wikipedia.org/wiki/Ditirambo> {Fecha consulta: 30/11/2006}). Cfr. también Nietzsche (1945).

aspiración a la escritura del silencio de Maurice Blanchot, en el sueño literario de la crítica de Roland Barthes, en la filosofía novelada de un historiador como Michel Foucault) los escritores buscaron el territorio de la crítica literaria como territorio de desenvolvimiento post-literario. No obstante ello, persiguieron en la práctica de la crítica la búsqueda de la experiencia escrituraria que renunciaban tener en la literatura.

Pese a eso, la crítica nunca pudo desembarazarse del sueño de ser literatura. Pero el sueño de esa crítica era un sueño de una crítica que nada envidiaba de las experiencias literarias. El sueño literario de esa crítica era una evocación de las fuerzas de *la poiesis* clásica en el sentido nietzscheano del término: *en el sueño y en la embriaguez todo hombre es artista*.

Filosofía/literatura: en el entramado de las discusiones en torno al carácter metafísico del arte, la filosofía tampoco pudo sustraerse de esas extraterritorialidades latentes y, por qué no decirlo, ella por su parte quiso convertirse en un nuevo género literario. El ir a parar a la literatura de la filosofía, o sea, la literatura como exterioridad de la filosofía, nos hace advertir el frágil carácter de la rigurosidad del pensamiento del que alguna vez la filosofía ha pretendido jactarse.

Nietzsche está en los orígenes de este hacer de la filosofía un género literario. Pero no cualquier género, sino poesía, justo el género literario que no pertenece a los géneros de la literatura (Nietzsche, 1983).

De las fuerzas: anatomopolítica, biopolítica, antropotecnia...

La alianza del hombre con la técnica y la técnica como nueva morada del hombre, el ir a parar a la máquina del hombre—ese destino que el antropomorfismo de las máquinas presenta como inexorable—, nos hace preguntarnos por el destino del genoma humano en el hábitat tecnológico. Eso, además de la bioética, también convoca a la literatura. Pero la ficción es desterrada del ámbito de la literatura. Quizás estemos asistiendo al destierro de la ficción. Aquí, más que de ficción, quizá haya que hablar de *imaginación (l'imaginaire)* (Sartre, 1982).

La imaginación post-humanista, lejos de ser consecuencia de aquello que estaría antes que el humanismo (como el influjo de un retorno a lo primitivo nos había sugerido), sería una consecuencia directa de ese proceso imaginativo gestado en el período de los hombres acontecido bajo el influjo de la cultura letrada.

Del mismo modo en que la forma hombre está mutando, todas las formas que acompañaron a esa forma están cediendo ante el advenimiento de nuevas

fuerzas. Una de las fuerzas afectadas es la que atañe a la literatura como institución: ¿la literatura como forma humanista con el desvanecimiento del mercado como última forma el arte abandona el estatuto de producto para reencontrarse con su génesis fundada en la experiencia? *Solo la risa tiene porvenir* (Friedrich Nietzsche)

La tensión entre *el todavía por venir* y *el aún no suficiente* marca la distancia que se abre entre el hombre y el super-hombre; y la distancia. más que separar. une.

El escrutinio de lo cibercultural se presenta como apoteótico desafío y, a la vez, como umbral para la fundación de una nueva forma de leer portadora ella de nuevos valores. No obstante, aún no sabemos si lo cibercultural es la forma definitiva (si es que una forma definitiva pudiera sostenerse) que adquirirán las nuevas fuerzas que se instalan en este momento del tiempo que intentamos ceñir. ¿Por cuánto tiempo más sostener la incertidumbre? Si nos dejamos llevar por la visión oracular del nihilismo según Nietzsche, cien años más deberán pasar hasta la instalación de esas nuevas fuerzas que reemplazarán a la forma hombre (extraña presunción futurista para un dionisiaco confeso como Nietzsche pese a ser Apolo el dios oracular). Pero también es cierto que el cúmulo de amenazas que se yerguen sobre la condición humana es de una envergadura tal que, preguntarse por el lugar que ocuparán la escritura y la lectura y cuál será la superficie de sus inscripciones en una nueva configuración cultural futura quizás termine siendo una pregunta obsoleta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- DAWKINS, R., 1983. *The Extended Phenotype. The Long Reach of the Gene*, New York, Oxford.
- , 1989. *The selfish gene*, New York, Oxford.
- DELEUZE, G., 2005. *Foucault*, Buenos Aires, Paidós.
- , 1991. "Posdata sobre las sociedades de control", en Christian Ferrer (Comp.), *El lenguaje literario*, T° 2, Montevideo, Ed. Nordan.
- FERRER, C., 1996. *Mal de ojo. El drama de la mirada*, Buenos Aires, Colihue.
- FOX KELLER, E., 2000. *Lenguaje y vida. Metáforas de la biología en el siglo XX*, Buenos Aires, Manantial.
- HEIDEGGER, M.; "Lenguaje de tradición y lenguaje técnico", en Revista Artefacto N° 1, Buenos Aires, 1996.
- LINK, D., 2003. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma.
- , 2005. *Clases. Literatura y disidencia*, Buenos Aires, Norma.
- NIETZSCHE, F., 1945. *El origen de la tragedia*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- , 1983. "Dionysos-Dithyramben" en *Poemas*, Madrid, Hiperión.
- , 1998. *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza.

SARTRE, J.P., 1982. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires, Losada.

SLOTERDUK, P., 2000. *Normas para el parque humano*, Madrid, Siruela.

WILLIAMS, R., 1980. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

CERVANTISMO

PRESENTACIÓN

LOS MÚLTIPLES CENTENARIOS DEL CERVANTISMO LOCAL

Cuando el Comité Editorial de *Filología* tuvo la amabilidad de requerirme la confección de una sección en la revista que conmemorase el aniversario de los cuatrocientos años del *Quijote* de 1605, festividad para la cual el mismo Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" ya había participado en forma clara y decisiva con la co-organización de un Congreso Internacional que nucleó a lo más granado de la crítica especializada,¹ no pareció un error, en punto alguno, el que las colaboraciones focalizaran, a contrapelo de la dominante para este tipo de ocasiones en que el objeto celebrado concita y sobredetermina la temática a abordar, el aporte generado por el cervantismo de cuño doméstico. Es decir, una reflexión sobre la propia práctica crítica y no, por el contrario, un nuevo conjunto de estudios que celebraran la gran obra.

Y ello, efectivamente, no fue un error puesto que la vigencia de un legado no ha de leerse, exclusivamente, en la ocasión de esos retornos obligados solo por la arbitrariedad de las fechas y de los lapsos que se desea festejar, sino, muy particularmente, por el modo en que, desde cada posición, se ha llegado al mismo punto. Es decir, no cuenta tanto el respeto obligado –casi una regla de etiqueta– al *Quijote* en el año 2005, cuando todos reparan al unísono en su existencia y ya,

¹ Los resultados de ese encuentro pueden ser consultados en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (eds.), *El 'Quijote' en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso". Asociación de Cervantistas, 2006.

en 2006, lo olvidarán. cuanto, desde otro ángulo, el recorrido crítico que cada dominio, con sus fortalezas y limitaciones propias, ha ido asumiendo para llegar al encuentro celebratorio.

Y un recuerdo como el que aquí brevemente se intenta bosquejar se imponía, sin medias tintas, en la agenda crítica de nuestro Instituto puesto que, al fin de cuentas, los cuatro centenarios de la fábula del ingenioso hidalgo y su escudero recuperan, casi a la perfección si no mediase el capricho de las fechas, casi un siglo de estudios críticos cervantinos en nuestra Universidad.

En efecto, cuando en el 2016 todo el cervantismo repare, jovialmente, en los cuatrocientos años de la publicación de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, la obra póstuma de Cervantes, tras haber celebrado previamente en el 2013 el cuarto centenario de las *Novelas Ejemplares* o en el 2015 igual lapso para la Segunda Parte del *Quijote*, se habrá cumplido un siglo, exactamente, de lo que podría considerarse como uno de los más grandes aportes de los hispanistas argentinos al canon crítico cervantino, pues en 1916 salía a la luz *Poesías de Cervantes* de Ricardo Rojas.

Podrá objetársenos, quizás con la única y fría exactitud de un calendario y con cierta sorna discriminatoria, que esta presentación adquiere tintes de realismo mágico, pues el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" resulta fundado el 6 de junio de 1923 y se integran a la valía de este centro, sólo existente, en tanto tal, desde entonces, trabajos elaborados casi diez años antes.

Pero si se supera la incomodidad de estos desajustes cronológicos, cuya integración, dicho sea de paso, se podría salvar desde muchos otros ángulos, se comprenderá, acabadamente, como este mismo gesto conlleva la recuperación de una noción de labor intelectual no ocasional ni oportunista y, por sobre todo, ligada a la idea de proceso. Pues al postularse que este Instituto tiene carta de ciudadanía cervantina desde su nacimiento se está buscando enfatizar que la importancia de don Ricardo Rojas para nuestra historia trasciende la fortuita y burocrática circunstancia de haber sido uno de los impulsores de su creación.²

Lo que no se puede ignorar, sea cual fuere el estatuto que la historia de la crítica literaria argentina le confiera en su territorio, es que Rojas fue, durante muchísimo tiempo, el único verdadero interlocutor de los hispanistas peninsulares.³ Y ello, en el dominio problemático del campo intelectual hispánico en el que

² El proyecto inicial de Coriolano Alberini al Consejo Directivo de la Facultad, fechado el 24 de agosto de 1921, tuvo en Rojas a uno de los más entusiastas defensores. Todos los historiadores del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" recuerdan la carta que le envía a Ramón Menéndez Pidal el 15 de septiembre de 1922.

³ Un testimonio inequívoco –allende la documentación de archivo o los documentos privados o públicos que se puedan esgrimir– lo constituye la carta en solidaridad que, con motivo de su confinamiento en Ushuaia, habían redactado en España sus colegas para instar al gobierno

la preeminencia en sabiduría siempre resultaba una prerrogativa de los ingenios peninsulares cuando de su literatura nacional se trataba y la polémica los enfrentaba a estudiosos del continente americano, no es un detalle que deba ser infravalorado por cuanto no es arriesgado postular que este *placet* en la ciudadela hispánica se haya obtenido, inequívocamente, con el estudio de 1916.

Por todo ello, y ante lo exiguo de estas páginas para decir una historia de casi un siglo, no nos ha parecido errado optar por una estrategia de conmemoración que sin desmerecer la valía de las figuras y las producciones evocadas se pueda entender, muy cervantinamente, como un triunfo de lo aleatorio. Pues si sobre don Quijote "Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice" y "otros dicen que la de los molinos de viento" bien podrá permitírse nos que este breve recorrido del cervantismo del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" arranque antes de que exista noción de las condiciones de posibilidad de ese camino.

Nuestro recorrido cervantino, entonces, será el de un cervantismo *ab ovo*, un cervantismo que se remonta a la simiente de Ricardo Rojas, una marcha que se fecundará con el aporte de tantos académicos españoles itinerantes y exiliados –circunstancia que connotará de hibridez a estas producciones pues tanto pueden ser afiliables a lo hispánico como a lo local– y que desembocará, necesariamente, en la consideración de las condiciones materiales de la presencia y difusión de tal cultura en nuestro medio.

Y si las tres salidas de don Quijote pueden esquematizarse como la salida de la soledad –la primera–, las aventuras del diálogo –la segunda–, y los desafíos de existir y de ser dichos –cuando en la tercera marcha se combina la circulación de los protagonistas con la del texto que los cuenta–, podrá aceptarse, en definitiva, que no ha sido errado anudar nuestra memoria a tres cuentas de un sinfín historiable en tan virtuosa cadena donde se espejan, quijotesca mente, la osadía de pensar en soledad la cultura de los ancestros –Ricardo Rojas–, el disfrute del reencuentro con catedráticos hispánicos –Joaquín Casaldueño–, o los desafíos de tantos críticos e investigadores locales que, desde uno de los márgenes recónditos del hispanismo, pensaron la práctica editorial de decir a Cervantes para el público lector argentino.

Abre, entonces, esta sección, el artículo de Graciela Bazet-Broitman quien indaga sobre una de las parcelas más desatendidas de la producción del autor

argentino a que levantara la "deportación" austral. Firmaban, al oje de la misiva que no llegó a enviarse porque Rojas resultó liberado antes, Ramón Menéndez Pidal, Francisco Rodríguez Marín, José Alemany, Ricardo León, Emilio Cotarelo, Armando Palacio Valdés, B. Cabrera, Gregorio Marañón, Pedro Salinas, L. Luzuriaga, Américo Castro, P. del Río Hortera, Ramón Gómez de la Serna, Luis Giménez de Asúa, L. Torres, Juan Ramón Jiménez. Y el mismo Rojas recuerda, en su volumen *Cervantes*, que el mismo Miguel de Unamuno había batallado para que la misiva fuese enviada.

alcaláino y, a la sazón, una de las marcas distintivas que más perduraron en el tiempo de las intervenciones críticas de Ricardo Rojas: la poesía cervantina puesto que es innegable que, ya se trate de los estudios contemporáneos dedicados al *Viaje del Parnaso*, a la lírica inserta en volúmenes narrativos o a las contadas poesías sueltas, no hay estudio contemporáneo que no parta, casi ineludiblemente, del volumen seminal del crítico argentino.

Bazet-Broitman destaca, sagazmente, no solo el contexto celebratorio que diera origen al volumen primigenio –muchos de cuyos asertos serán luego retomados en *Cervantes*– sino también, lo que es mucho más importante, la radical originalidad de la propuesta de Rojas quien no contento con los dictámenes aceptados en la materia por los comentaristas previos emprende una sistematización integral del objeto a la par de adelantar muchos de los flancos críticos relevantes –léxico, ortología, ritmo cervantino– para proceder a una revalorización de la lírica del autor del *Quijote* en el contexto de una historia de la evolución del metro español.

Rojas –según lo demuestra la articulista– no solo supo filiar, muy perspicazmente, las estrategias elocutivas de la poesía de Cervantes sino que también adelantó en el claro deslinde de géneros líricos –algunos en boga, otros de cauce más tradicional– los puntos de partida necesarios para una revalorización como la que hoy día puede empezar a reconocerse en la obra de críticos más recientes. Punto éste –sin duda alguna– de trascendente relevancia, puesto que demuestra no solo la modernidad de la propuesta sino también cómo, a ciencia cierta, el aserto cervantino sobre su falta de talento en poesía fue otro más –de los ya innumerables– juegos con sus lectores.

Particularmente hábil y preciso es el contrapunto temporal que diseña Alicia Parodi para dar cuenta de la singularidad del aporte de Joaquín Casaldueiro a la tradición filológica rioplatense. Valía que, como bien lo señala, está refrendada por el hecho notorio –habitualmente ignorado– de que Casaldueiro publicase, por vez primera, su *Sentido y Forma de las 'Novelas Ejemplares'* como *Anejo I* de la *Revista de Filología Hispánica* en 1943.

Al cumplirse 20 años de su creación el Instituto ya cuenta con un órgano de difusión de sus investigaciones y Casaldueiro es el crítico seleccionado para inaugurar la serie de sus *Anejos* circunstancia que, como bien lo demuestra Parodi, habría que remontarla a la particular concepción que tenía Amado Alonso de la estilística pues reconocía como objeto propio de esta disciplina no sólo el estudio de la palabra sino también el de la estructura. Y la estructura fue –recordémoslo– el gran fuerte, aunque no el único, de las investigaciones cervantinas de Casaldueiro.

Parodi hace justicia con el legado casaldueiriano a la par que reconstruye, con miradas en épocas diversas, las razones por las cuales ciertos esquematismos interpretativos tendieron a minusvalorar, conforme se sucedieron las modas exegeticas, los valiosos aportes de este crítico que, ya no como variable de

desacreditación, habría que reconocer como platónico. Un platonismo que, a la luz de los asertos de Parodi, ayuda a reconocer la historia filológica de nuestro Instituto, en sus distintas cadencias de fanatismo y repulsa.

Cierra esta sección el recorrido de Juan Diego Vila sobre las ediciones cervantinas de las *Novelas Ejemplares* en la Argentina, tanto desde el criterio editorial de colección como desde el de publicación aislada de cada una de ellas, teniendo particularmente presente el trabajo crítico de la anotación. Esta indagación permite recuperar no solo un filón generalmente desestimado por la historia crítica del cervantismo –aquel de los que preparan las versiones de los textos y proponen sus notas para la ilustración del lector– sino que también reflexiona sobre las razones por las cuales el fenómeno editorial de las *Novelas Ejemplares* en estos lares bien puede considerarse en sintonía con el prestigio mundial conferido al *Quijote*.

Su lectura, atenta a los procesos de canonización de unas u otras novelas cortas cervantinas para los dispositivos pedagógicos de enseñanza de la literatura en las aulas bonaerenses, tiene como cometido último un doble gesto integrador. Por un lado, y como la ocasión lo requiere, una meditación sobre la marcha acompañada de las doce novelas a la sombra del prestigio obtenido por el *Quijote*. En segunda instancia, y en un movimiento de igual importancia, la recuperación de una práctica filológica que tuvo en Isaías Lerner, Celina Sabor de Cortazar o Alicia Parodi a unos de sus mejores cultores: el arte de volver actual y eterno, mediante la anotación, un texto.

Esperemos que el lector de todas estas páginas disfrute con el recorte y la integración propuesta para nuestra celebración: el festejo, en un centenario, de muchos más aniversarios que los anunciados. El regocijo con la propia tradición crítica y la confianza en su perpetuación.

JUAN DIEGO VILA

CERVANTES POETA: LA ANTOLOGÍA DE RICARDO ROJAS

GRACIELA BAZET-BROITMAN
Graduate Center
City University of New York (CUNY)
gracielabb@rcn.com

RESUMEN

El trabajo ofrece un panorama de la antología que publica Ricardo Rojas sobre la Poesía de Cervantes en tanto es la primera de estas características dedicada a Cervantes. El análisis que se realiza de dicha antología deja en claro que el trabajo del crítico e historiador de la literatura argentino ha sobrevivido a los nuevos enfoques metodológicos de la crítica cervantista, sin caer por ello en una lectura anacrónica pese a que la autora no comparte muchos de los supuestos críticos manejados por Rojas. Muestra también de qué modo el interés por las ideas del académico acerca de la nacionalidad y las letras argentinas no ha dejado siempre percibir del todo su contribución al estudio de la literatura española del Siglo de Oro.

Palabras clave: Cervantes poeta - Ricardo Rojas - Historiografía literaria - Antología

ABSTRACT

This paper provides an overview of the anthology which publishes Ricardo Rojas on the Poetry of Cervantes while it is the first of its kind devoted to Cervantes.

Filologia XXXVI-XXXVII (2004-2005) pp.161-181

©Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

ISSN 0071-495 X

The analysis of this anthology makes clear that the work of this critic has survived the new methodological approaches of the works about Cervantes, although the author does not share many ideas handled by Rojas. It also shows how the interest in the studies of Rojas about nationality and the Argentine literature has not always perceive entirely ceased its contribution to the study of Spanish literature of the Siglo de Oro.

Key words: Cervantes poet - Ricardo Rojas- Literary history - Anthology

Es indudable que la obra en prosa de Cervantes es una parte muy importante de su producción total. Quizás ha sido debido a ello que por varios siglos Cervantes fue muy poco y mal estudiado como poeta. Hay que esperar hasta 1916 para que vea la luz el primer trabajo de recopilación y estudio minucioso de la poesía del autor español. Nos referimos a *Poesías de Cervantes* de Ricardo Rojas publicada ese año.¹ Esta reunión de obras líricas cervantinas llevada a cabo por Rojas es la primera en su clase dedicada a Cervantes, y es la primera obra en que sus versos aparecen separados de su prosa. En la introducción a su segundo libro sobre el autor español, titulado *Cervantes*², Rojas (1948) refiere las circunstancias que décadas atrás lo habían llevado a preparar su libro sobre la poesía cervantina. Al cumplirse el tercer centenario de la muerte de Cervantes en 1916 y siendo a la sazón profesor de la Universidad de La Plata, Rojas propuso una serie de actos y actividades "para honrar al mayor ingenio de nuestro idioma". Entre las actividades académicas y de índole popular del proyecto de Rojas, figuró la edición de las poesías de Cervantes que la Universidad de La Plata "distribuyó a todos los centros similares del mundo". Esta edición llevada a cabo por Ricardo Rojas va precedida por un prólogo suyo sobre Cervantes considerado como poeta lírico que constituye una revisión de los juicios de la crítica tradicional anterior.

El volumen de Rojas sobre la poesía cervantina contiene las siguientes obras:

¹ En este trabajo, los números romanos entre paréntesis indican el número de página al que pertenece la cita en Rojas (ed.1916). Todas las citas a la obra poética de Cervantes se harán de la edición de Vicente Gaos (1973). Los números entre paréntesis que siguen a cada una de estas citas corresponden al número de verso y de página respectivamente en dicha edición. En algunos casos, estas citas van precedidas por un número entre corchetes, que indica el número que Gaos ha asignado a la composición en su obra. En las citas del *Viaje del Parnaso*, los números romanos que preceden al número de verso y de página corresponden a los respectivos capítulos.

² En esta obra, Rojas reitera conceptos expresados en su *Poesías de Cervantes*.

1. *Viaje del Parnaso*
2. *Cantos de la Galatea*
3. *Versos de las novelas*
4. *Fragmentos líricos de los dramas*
5. *Poesías sueltas*

Rojas refiere en detalle las cuestiones que ha tenido que resolver al compaginar su selección. Entre ellas figuran:

1. La paternidad de las obras. Este aspecto fue particularmente importante y dificultoso en lo que respecta a las obras sueltas.
2. La autenticidad del texto
3. La adopción de una ortografía que no traicionara la prosodia de los poemas
4. La exclusión de las repeticiones
5. El criterio con que debía seleccionar en las obras dramáticas los fragmentos líricos a incorporar a la colección. En tal sentido, Rojas fue consciente del problema que se planteaba, fundamentalmente en el caso de las obras dramáticas, de desglosar de su contexto los fragmentos "líricos. (Lerner, 2005:260). Así, aclara que seleccionó "aquellos trozos que formaban por sí solos un poema lírico". (xxxiii) Es decir, aquellas composiciones que, si bien aparecían puestas en boca de un personaje o incluidas en el diálogo, podían, no obstante, ser leídas en forma independiente, sin que el desglosarlas de la obra a la que pertenecían afectara la concepción de Cervantes, sino que, por el contrario, las restituían a lo que Rojas llama "su carácter originario". (xxxiii) En muchos casos se trata de sonetos, romances, glosas que el propio Cervantes dejó indicado que debían cantarse con acompañamiento musical. Son excepción a este tratamiento por parte de Rojas los fragmentos de *Numancia* a cargo de los personajes alegóricos de España, El Duero, La Guerra y el Hambre. En su recopilación, Rojas ha dejado de lado aquellos trozos líricos que se refieren tan directamente a la trama de la obra en cuestión que pierden en parte su significación al ser considerados independientemente.

Ricardo Rojas se propone caracterizar en forma sucinta ciertos aspectos externos de la versificación de Cervantes, considerando el léxico, la ortología y el ritmo cervantinos. También dedica especial atención a cuestiones de gramática y grafía. Hecho esto, dejará al lector decidir sobre los valores de la lírica cervantina, y si percibe o no la emoción que el autor español buscaba transmitir. (xlix) Rojas hace un minucioso estudio de la ortografía cervantina recurriendo a la ortografía histórica para ubicarla dentro de su época. (lxiii y ss.) Asimismo lleva a cabo lo que él considera un necesario análisis y revisión de las ediciones de las obras de Cervantes que comenta. Rojas emprende este estudio porque lo considera indispensable para desglosar las características que puedan ser propias del idioma de la época, de las erratas y de las que son lisa y llanamente "tropiezos o desmayos del autor". (lxvii)

En su *Poesías de Cervantes*, Rojas reúne más de 15.000 versos, escritos por el autor español desde 1568 hasta 1616: "tercetos, redondillas, octavas reales, silvas, romances; versos de cinco, seis, siete, ocho, diez, once y doce sílabas; asonancias, disonancias, rimas internas, rimas de cabos rotos, aliteraciones, ecos y contrapuntos; glosas y sonetos de variados modos." Rojas resalta el hecho de que Cervantes recoge en su obra casi todos los ejemplos de la musa popular y de la erudita de su tiempo: "desde la seguidilla y la jácara hampesca, hasta la cortesana elegía y la académica pastoral". (xxxv) Estos múltiples aspectos de la producción de Cervantes demuestran la persistencia con que éste cultivó la versificación, la universalidad de sentimiento del autor, la riqueza de su inspiración, la inquietud de su gusto y su ambición literaria. (xxxiv)

El planteo de Ricardo Rojas es simple pero irrefutable: la crítica literaria ¹ dará por resultado un cambio de sus conclusiones. Eso es lo que se propuso y llevó a cabo con su *Poesía de Cervantes*: recopilar la mayor cantidad de poesías cervantinas —con excepción de las obras dramáticas en verso— para así poderlas juzgar en su género, sin olvidar, por cierto, el contexto en el que aparecen las que están ligadas a la prosa, de la que devienen elemento estructural importante. El trabajo de Ricardo Rojas fue el primer estudio extenso (vii-ciii) dedicado a Cervantes y la piedra fundamental de los posteriores trabajos de crítica sobre la poesía cervantina, aunque, lamentablemente, es citado por solo algunos estudiosos y merecería una reedición a pesar de ciertos juicios críticos ya no vigentes.

Para comprender la real dimensión y alcance del trabajo de Rojas conviene tener en cuenta que solo en las últimas décadas la poesía de Cervantes ha empezado a ser objeto de un estudio más detenido. Todavía en 1947, es decir, más de treinta años después de la publicación del libro de Ricardo Rojas, José Manuel Blecua —con el pseudónimo de Joseph M. Claube— reparaba que prácticamente "no aparecen los referentes a la poesía lírica del genial prosista" en el catálogo de la "última exposición cervantina en la Biblioteca Nacional". Y se lamentaba: "en ciertos manuales de Historia literaria ni siquiera se menciona esa vertiente", y "tampoco abundan las antologías hechas con amorosa intención" (Claube, 1947). Como excepción a esta última afirmación, Blecua cita en nota al pie de página dos antologías. Una de ellas es la de Rojas.³

Para comprender la importancia que el quehacer poético tuvo para Cervantes, conviene tener en cuenta, como lo hace Rojas que, entre 1568, en que Cervantes escribe lo que se conoce como su primera composición en verso en homenaje a la reina Isabel de Valois, y su última obra conocida, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes no dejó de escribir poesía. Además del *Viaje del Parnaso*

³ Para las ediciones de "poesías sueltas" anteriores a 1916, v. la bibliografía en Gaos (1973). La otra antología a la que se refiere Blecua es la de Eduardo Martín de Cámara (Madrid: Rivadeneyra, s.a.) que Gaos fecha tentativamente hacia 1923.

(1614), nuestro autor escribió en verso todas sus comedias, varios entremeses y numerosas poesías sueltas; buena parte de *La Galatea* está escrita en verso y poemas aparecen también en el *Quijote*, en algunas *Novelas Ejemplares* y en el *Persiles*.

Tanto la abundancia de versos en su producción literaria, cuanto declaraciones sobre el significado del quehacer poético⁴, hacen aún más cuestionable el relativamente escaso valor con que por muchos años la crítica tradicional juzgó la obra poética cervantina. Es curioso que fuera Ricardo Rojas el primero que haya cuestionado en este sentido a la crítica literaria que lo antecedió.⁵ De algún modo ha sido gracias a su ingente y paciente esfuerzo de recopilación y análisis que este aspecto del gran escritor español comenzó a integrarse a la figura ya ilustre del Cervantes prosista. Es justo, pues, preguntarse qué es lo que llevó a principios del siglo XX a un argentino autodidacta a emprender esta monumental obra de búsqueda y recopilación de la obra en verso de Cervantes. El mismo Rojas se sorprende de que nadie haya llevado a cabo esa recopilación en los tres siglos anteriores. Graciosa y enigmáticamente, Rojas sugiere que los hados de Cervantes deben haberla reservado "para ofrenda de América a su gloria en el laurel que más ambicionó". (xxx) Rojas considera que su compilación constituye el corpus total de las poesías cervantinas y vaticina que esa colección será el punto de referencia para los estudios sucesivos sobre la cuestión. No se equivocó; si bien pocos estudiosos le han brindado el debido reconocimiento.⁶

Una de las objeciones fundamentales que Rojas hace a la crítica tradicional sobre la producción poética cervantina es el no haber llevado a cabo hasta entonces un estudio exhaustivo siguiendo los pasos y métodos debidos, ya que para llevar a cabo su crítica, los antecesores de Rojas no partieron de donde debían, es decir, la compilación y examen de toda la obra lírica de Cervantes; no

⁴ Baste recordar la apología de la poesía que Cervantes pone en boca de don Quijote ante el Caballero del Verde Gabán (II, capítulo 16).

⁵ En nota al pie de página (pág. xi) Rojas indica que no conoce ninguna obra especial que se dedique a la obra lírica de Cervantes. Agrega que "la *Bibliografía* de Rius menciona un artículo de Menéndez y Pelayo, impreso en la *Miscelánea* (sic) científica y literaria, de Barcelona, el año 1874," y que el tratado de Valledor sobre *El teatro de Cervantes* "cita asimismo un *Florilegio* de don Eugenio Silvela", pero indica que no ha "podido conseguir dichos opúsculos en las librerías ni bibliotecas de nuestro país." (Nota I), pág. xi) El texto de Menéndez Pelayo al que se refiere Rojas es "Cervantes considerado como poeta", publicado en *Miscelánea Científica y Literaria* (1874) y recogido posteriormente en Menéndez Pelayo (1941: 257-268).

⁶ Es interesante destacar que la obra de Rojas sobre Cervantes ha permanecido prácticamente ignorada por los estudios dedicados a la obra del argentino. Parecería que, en el caso de Rojas, la importancia de su obra histórico-filosófica ha hecho que la atención de la crítica se concentrara en ese ámbito de su producción y dejara prácticamente de lado los importantes textos que aquí se intenta rescatar. Agradezco a Isaias Lerner el que me haya alentado en la preparación del presente artículo.

siguieron el método que deberían haber seguido: su relación con la lírica de su tiempo y, por lo tanto, no pudieron llegar a un juicio de las poesías de Cervantes consideradas en sí mismas, evitando el extremo de glorificarlas porque pertenecen al autor del *Quijote* o de vituperarlas porque no llegan a la plenitud genial de ese libro. (viii) Estos tres aspectos constituyen el núcleo de la crítica de Rojas al cervantismo tradicional anterior a él y son la base de su propia obra de revisión. Rojas confiesa que no se ha propuesto dar a conocer ninguna poesía de Cervantes que no fuera ya conocida. Su intención, al mostrarlas reunidas en un solo volumen, es probar "la precocidad, constancia y vena de su [de Cervantes] vocación". (ix)

Rojas cuestiona el *modus operandi* de la crítica literaria cervantina tradicional, que en definitiva convirtió al propio Cervantes en enemigo o émulo de sí mismo. Críticos ha habido que no han podido ver más allá del *Quijote* y han llegado a considerar que ésta es la única obra por la que ha de ser juzgado su autor. El *Quijote* puede ser un sol que deslumbra pero debe verse, dice Rojas, más bien como un centro sideral que "sostiene y anima hasta los más apartados mundos de su sistema". (xii)

Como otros críticos después que él, Rojas aborda diversos aspectos de la relación de Cervantes con la poesía: la vocación, puesta de manifiesto desde los años juveniles; la constancia en su escritura, que produjo aún más de los 15.000 versos recopilados por Rojas, y la idea elevada que tenía de la poesía, a pesar de las burlas sutiles que alguna vez dedicó a los poetas. Respecto de su abundancia en Cervantes, Gaos (1973:9) opina que ella se debió más bien al hecho de que "el verso era vehículo obligado en la época para una serie de géneros literarios —lo pastoril, el drama, el poema docto— en que ningún autor del siglo de oro podía dejar de ejercitarse." Ricardo Rojas habría contestado, con razón, que esta no parece una explicación muy satisfactoria pues Cervantes versificó desde sus años juveniles hasta poco antes de su muerte. Por otra parte, Cervantes no fue autor que se rigiera demasiado estrictamente por modas ni se ciñera a reglas en los distintos géneros literarios. Basta recordar que, en realidad, Cervantes fue un innovador en todos los géneros en los que ejerció su pluma. Cervantes subvirtió ciertos aspectos de la poesía de su tiempo, de igual manera que propuso renovar los modelos precedentes de las novelas de caballerías y exploró las posibilidades de la pastoril. Al referirse al *Viaje del Parnaso*, única obra de Cervantes escrita totalmente en verso, Ricardo Rojas puso de relieve que, a pesar de la declaración inicial de su autor de haberse inspirado en el *Viaggio* del escritor italiano Caporali, poco o nada hay en la obra cervantina que se parezca a su modelo. (lxxx) Cervantes le dedica ocho tercetos al inicio de su poema para luego emprender su propio viaje⁷.

⁷ Cervantes también lo cita en el Prólogo al Lector de sus *Novelas Ejemplares* (ed.1982:63): [...] "éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la*

Un quídam Caporal italiano.
de patria perusino. a lo que entiendo.
de ingenio griego y de valor romano.
llevado de un capricho reverendo.
le vino en voluntad de ir a Parnaso.
por huir de la corte el vario estruendo.
Solo y a pie partióse, y paso a paso
llegó donde compró una mula antigua.
de color parda y tartamudo paso.
Nunca a medroso pareció estantigua
mayor. ni menos buena para carga.
grande en los huesos, y en la fuerza exigua.
corta de vista, aunque de cola larga,
estrecha en los ijares, y en el cuero
más dura que lo son los de una adarga.
Era de ingenio cabalmente entero:
caía en cualquier cosa fácilmente,
asi en abril como en el mes de enero.
En fin, sobre ella el poetó valiente
llegó al Parnaso, y fue del rubio Apolo
agasajado con serena frente.
Contó, cuando volvió el poeta solo
y sin blanca a su patria, lo que en vuelo
llevó la fama deste al otro polo. (I, 1-24, 53 y 54)

Patrizia Campana (1999:76) señala que la crítica está hoy de acuerdo en considerar que *El viaje del Parnaso* es superior a la obra de Caporali y que su adopción como modelo por parte de Cervantes es un hecho meramente circunstancial. En realidad, Cervantes habría usado la mención al *Viaggio* como un "señuelo" para buscar la atención del lector e interesarlo en una obra que parecía adoptar la forma de un género bastante en boga. La crítica actual ha detectado, además, que el *Viaje* es una obra que oculta más que lo que revela. Así, es posible una lectura que vincule la obra cervantina a la literatura emblemática, como la que

Mancha, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino...". En la introducción que precede al texto de *Il viaggio*, Cacciaglia (1993) sugiere incluso la posibilidad de algún encuentro —no documentado— entre los dos autores. La familia Acquaviva habría sido el nexo. En 1569, Cervantes estaba en Roma al servicio de Giulio Acquaviva. Por la misma época Caporali estaba al servicio de Fernando de Medici, pero es interesante recordar que Octavio Acquaviva, hermano menor de Giulio, fue el gran benefactor de Cesare Caporali, quien llegaría a estar a su servicio con el correr de los años. Es por ello que "nulla può impedire di immaginare che el Cervantes abbia avuto l'occasione di conoscere un personaggio come el Caporali, ben introdotto nelle corti cardinalizie romane e tale da rappresentare per un giovane letterato, non ancora famoso, una guida sicura in un ambiente estraneo." (C. Caporali, ed.1993: 27). Lo que si es posible afirmar es que, en palabras de Benedetto Croce, "i due scrittori hanno avuto di respirare insieme l'atmosfera di un comune ambiente culturale." (*Ibidem*, n. 46: 27)

lleva a cabo Ellen Lokos (1989) en su esclarecedor trabajo sobre el lenguaje emblemático en el *Viaje* de Cervantes. Rojas no alcanzó a ver los aspectos emblemáticos apreciados por Lokos, pero su análisis es agudo y detecta rasgos definitorios de la producción poética del autor español. No solo supo leer el *Viaje* como obra satírica y burlesca, sino también detectar elementos de crítica cervantina dirigidos a ciertas características de la cultura de la época pero que hoy permiten ver en Rojas las posturas críticas anteriores a la recuperación del barroco por el modernismo de Rubén Darío y la generación del 26:

Es que Cervantes, al ir al Parnaso, quiso traernos de allí, la caricatura del neopaganismo retórico en que empezaba a degenerar el Renacimiento, y a la vez el sarcasmo de la crítica contemporánea, para lo cual presenta en contraste jovial, la vanidad de las consagraciones apasionadas y la consagración de los elogios arbitrarios." (lxxxv)⁸

Como una corroboración más del carácter burlesco de la obra, Rojas también presenta el mismo prólogo del *Viaje* en el que Cervantes le dice a su lector -a quien supone poeta-: "si te hallares en él notado entre los buenos poetas, da gracias a Apolo por la merced que te hizo, y si no te hallares también se las puedes dar". Rojas interpreta este fragmento como un reconocimiento por parte de Cervantes de que se había burlado de casi todos aquellos cuyos nombres aparecen citados en la obra (lxxxvi), al tiempo que hace especial hincapié en el vocabulario utilizado por Cervantes. Por un lado, trae a colación algunos de los términos que Cervantes emplea para referirse a los malos poetas: "poetas cernícalos", "poetambre", "piara gruñidora", "canalla trovadora", "poetas zarabandos", "poetas sietemesinos". Por otro, Rojas también repara en el lenguaje que Cervantes utiliza para referirse a los dioses y cómo en las descripciones les hace perder un tanto su divinidad. (lxxxiii) Así, por ejemplo, cuando Cervantes hace aparecer a "la cabal persona" de Mercurio "sobre seis resmas de papel sentada", o llama a Adonis "mocito"; a Venus, "madama", y a Neptuno, "vejón". Rojas trae estos y otros ejemplos para insistir en que estamos, en realidad, en presencia de una obra satírica y burlesca y no frente a un tradicional poema en el que simplemente se pasa revista al estado de la literatura de su tiempo, con opiniones sobre sus contemporáneos que pueden leerse literalmente. Rojas también ve en esta obra que Cervantes a menudo alude con cierta ironía a su propia crítica literaria. Esto, según Rojas, permitiría

⁸ Quiero señalar que no suscribo algunas de las opiniones de Rojas en su *Poesías de Cervantes*. En estos más de noventa años que han pasado desde su publicación, muchas de las premisas críticas han cambiado y algunos de sus dictámenes por fuerza han envejecido. Lo que pretendo con este trabajo es resaltar en toda su dimensión el hecho de que la de Rojas es la primera antología de la poesía cervantina. El que hoy podamos encontrarle algunas falencias en nada disminuye su mérito.

explicar la aparición de nombres de verdaderos poetas de gran renombre promiscuamente mezclados con nombres de poetas prácticamente desconocidos.

Estas consideraciones sobre el carácter innovador de la obra poética de Cervantes también nos acercan a otra característica importante. Se trata de un mecanismo que Cervantes aplicó frecuentemente y constituye una señal importante de su estilo: comenzar una obra en lo que parece ser un sentido determinado, para hacer un giro (en algunas obras más marcado o evidente que en otras) e incorporar un sentido distinto, a veces hasta opuesto al original. En el *Viaje*, esto está particularmente presente, si lo vinculamos con la poesía encomiástica de la época. Cervantes parece enrolarse dentro de este género; sin embargo, a poco que se avanza en la lectura resulta obvio que no es este el tipo de obra.

La misma elección del metro —el terceto o terza rima— ya señala que Cervantes se propone apartarse de la tradicional poesía encomiástica, que prefería la octava real. (Campana, 1999:76) Cervantes ya se había aproximado al género encomiástico en el "Canto de Calíope", incluido en *La Galatea* (1585) y totalmente escrito en octavas reales. El canto, que constituye una larga lista de cien poetas "a quien la Parca el hilo aún no ha cortado...", no tiene ninguna línea argumental y solo elogia a poetas contemporáneos del autor.⁹ Debemos recordar que también el *Viaggio* de Caporali había sido escrito en tercetos y añadir que Cervantes posiblemente pudo haber tomado de esta obra la división en capítulos. El uso de los tercetos en el *Viaje del Parnaso* vincula a esta obra con la literatura latina.¹⁰ En efecto, el terceto fue el metro en que se escribieron los *sermones* horacianos —sátiras y epístolas— y permite la adopción de un discurso más familiar y menos grandilocuente. (Campana, 1999:77). Campana asocia el *Viaje* de Cervantes con la crónica del viaje —en parte marítimo— de la sátira quinta del libro I de Horacio, en la que hay escenas cómicas interpoladas con ciertos datos biográficos y, agrego, numerosas escenas costumbristas (Horacio, ed. 1996:133 y ss.). De esta manera, la obra cervantina se relacionaría en forma bastante directa con la "tradición

⁹ Tal vez deberíamos exceptuar de esta afirmación general los versos que Cervantes dedica a fray Luis de León: "Quisiera rematar mi dulce canto / en tal sazón pastores, con loaros / un ingenio que al mundo pone espanto. / y que pudiera en éxtasis robaros. / En él cifro y recojo todo cuanto / he mostrado hasta aquí y he de mostraros: / fray Luis de León es el que digo, / a quien yo reverencio, adoro y sigo."

¹⁰ Para Campana, el terceto constituía el metro más apropiado para lograr un "discurso más familiar" y brindar la posibilidad de una estructura "más errática" que permitía pasar de un tema a otro con facilidad. Así también funcionaba en la sátira latina y así lo utiliza Cervantes. La estructura en "ristra" de tercetos y la aparente "falta de orden" o anarquía en las enumeraciones que adopta Cervantes son grandes aciertos cervantinos ya que le permiten "igualar a todos los poetas, nivelarlos, hacinarlos, reducirlos a común denominador" (Gaos: 35). Es con estos elementos con los que Cervantes nos transmite muy eficazmente su juicio respecto de la "poetambre" o mediocridad general que lo rodeaba y por la que él aparentemente se sintió injustamente evaluado.

poética antigua de los relatos poético-satíricos de viajes y de la sátira menipea." (Campana, 1999: 78). Lejos quedan, por cierto, el "Canto de Caliope" y toda la poesía encomiástica.

Rojas dedica el párrafo VIII de su "Prólogo" al notorio carácter contradictorio de mucho de la crítica cervantina. En forma de cuadro, Rojas presenta una serie de pares de críticas en las cuales un crítico afirma taxativamente lo que otro con igual dogmatismo rotundamente niega, en muchos casos refiriéndose a la misma obra o fragmento del autor español. (xlíiii)

La crítica tradicional que cuestiona a Cervantes poeta ha enfatizado fundamentalmente dos aspectos: 1) la supuesta autoconfesión por parte de Cervantes de su incapacidad para escribir versos, y 2) la absoluta distancia que hay entre su prosa y su poesía; es decir, ha juzgado la poesía de Cervantes en relación con su prosa. Para justificar el primer aspecto, constantemente se ha traído a colación el famoso terceto del *Viaje*, que sigue a los tercetos dedicados a Caporali citados más arriba:

Yo que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo.(I, 25, 54)

Rojas fue el primero en denunciar el hecho de que la crítica anterior a él hubiera mal interpretado este terceto; lo hubiera tomado literalmente y fuera de contexto y, utilizándolo como premisa, hubiera concluido que Cervantes era un mal versificador, repitiendo constantemente este juicio. El error, para Rojas, comenzó con Martín Fernández de Navarrete y por ello dedica un párrafo completo de su "Prólogo" a refutarlo. (xxvii)

Rojas considera de modo particular el juicio del famoso crítico teniendo en cuenta sobre todo la trascendencia que tuvo al haber sido adoptado sin mayor cuestionamiento por la mayoría de los estudiosos posteriores. Las palabras de Navarrete aparecen en su *Vida de Cervantes* que la Real Academia Española publicó en 1819. Esta edición fue la que "fundamentó la gloria moderna de Cervantes" prosista pero, al mismo tiempo, malogró por décadas el estudio serio de Cervantes como poeta.

En su *Vida de Cervantes*, Navarrete hace por lo menos tres observaciones que Rojas cuestiona:

- 1) Las que resultan de la interpretación literal del terceto citado (275)
- 2) Las que se refieren al hecho de que Cervantes introdujo menos poesías en el *Quijote* y en las *Novelas Ejemplares* que las que había incluido en *La Galatea*, porque la edad había calmado su pasión juvenil por los versos y porque había cedido a las censuras de la crítica (274), y
- 3) Las que se refieren a que la "fecunda y amena imaginación" que Cervantes desplegaba en las obras en prosa, eran prueba de "cuán difícilmente se sujetaba a las trabas de la rima y de la versificación" (276).

Rojas contesta cada una de las observaciones de Navarrete:

1) En el terceto, Cervantes no confiesa ni siquiera ingenuamente –como dice Navarrete– su incapacidad poética. Por un lado, dice Rojas, hay que leer el terceto dentro del contexto satírico de toda la obra. Por otro, hay que tener en cuenta otros comentarios de Cervantes, y cita como ejemplo lo escrito en el prólogo de sus *Comedias* (1613), respecto del pesar que le causó enterarse por un librero que otro autor –posiblemente Lope– había murmurado de sus versos. Cervantes relata cómo revisando sus comedias y entremeses se convenció de que no eran tan malos y que al contrario merecían salir a la luz. Son además numerosos los comentarios autoelogiosos, irónicos o no, en otros fragmentos del *Viaje* y otras obras.

2) Respecto de que la menor cantidad de versos en obras posteriores a *La Galatea* fuera atribuible al aplacamiento de los ardores juveniles o a las adversas críticas recibidas, Rojas considera que la opinión de Navarrete "es un error y una conjetura caprichosa". Si bien es posible que tomar al pie de la letra sus quejas no sea conveniente, el mismo Cervantes da a conocer algunas de esas críticas que él atribuye a envidia. La crítica negativa –o la envidia literaria– que se refirió a sus comedias, sin embargo, no parece haber cortado para nada su vocación y su afición a escribirlas.¹¹ Como tampoco parece que la edad hubiera afectado en algo su afición por la versificación. A la edad de 60 años escribió una comedia en verso, *La casa de los celos*, y a los sesenta y seis años, un poema de tres mil versos, el *Viaje del Parnaso*. Según Rojas (1948:94), Cervantes en el *Viaje* entendió dejarnos su testamento de poeta, y dice en el poema que quiere

Cantar con voz tan entonada y viva
que piensen que soy cisne y que me muero. (IV, 564-565, 122)

3) Este punto es el más importante y hace a la sustancia. Rojas contesta la controversia primero sucintamente con ejemplos extraídos del mismo Cervantes en los que éste cuestiona la fingida modestia y a aquellos poetas que "hipan y sudan" cuando componen sus versos. Baste, por otra parte como respuesta numérica a la crítica de Navarrete la abundancia de la colección de Rojas, con la aclaración reiterada de que no están incluidos en ella los millares de versos que forman los diálogos de las obras dramáticas. Concluye Rojas que si Navarrete, y los que continuaron repitiendo sin mayor análisis, se referían a una dificultad natural, deberían haber hecho primero una recopilación similar a la que él llevó a cabo para hacer su análisis y fundamentar su crítica.

¹¹ En realidad, ante el hecho de que no había quién quisiera llevarlas a la escena, Cervantes, lejos de dejar de escribir, decide justamente publicar una serie de comedias y entremeses con el objeto de que "se vea de espacio lo que pasa aprieta, y se disimula, o no se entiende, cuando las representan."

En definitiva, en palabras de Cervantes, "de un error otro se empieza" (*Viaje del Parnaso*, I, 55,55), y el famoso terceto sirvió para que la crítica tradicional siguiera repitiendo que Cervantes fue un extraordinario prosista pero un versificador mediocre. Al error de considerar el terceto como una ingenua u honesta confesión, sin tener en cuenta el contexto en que dicho terceto aparece en el *Viaje*, ni reconocer por ello su carga satírica (carga que, por otra parte, permea toda la obra) se suma, según Rojas, el hecho de que convino más a los críticos repetir la propia afirmación del poeta que llevar a cabo el análisis de la obra en verso de Cervantes, que, en definitiva, es lo que Rojas mismo se propuso. Si consideramos, entonces, el carácter satírico del *Viaje*, el terceto en cuestión dice en realidad lo contrario de lo que encubre su fingida humildad (17). Es más, según Rojas (19), en el *Viaje*, Cervantes lejos de confesar ingenuamente su falta de don poético, se presenta "gallardamente" como un poeta seguro de su mérito.

La crítica posterior a Rojas –sobre todo en las últimas décadas– ha repensado la verdadera dimensión del *Viaje* y, por lo tanto, el verdadero significado del terceto. Rojas puso también de relieve el carácter burlesco de todo el poema al que califica de "epopeya bufa sobre la lucha por la gloria literaria." (xxvii) Es más, hay que reparar que, en esta "guerra de versos y de libros entre los malos poetas, que pretendían en legión asaltar el Parnaso, y los buenos que lo defienden convocados para esa guerra por el mismo Apolo", Cervantes se reserva en la aventura "el ser una especie de capitán apolíneo; para él trae un recado el mensajero Mercurio; a él confían el pasar revista al escalafón de los poetas de España, y cuando el mensajero del musagetes lo reconoce, apercebido ya a zarpar en la galera de versos que los conduce al monte lírico, a él lo celebra con este explícito elogio" (xxii): "¡Oh Adán de los poetas, oh Cervantes!" (I, 202, 61); y agrega más adelante en sentido homenaje al valiente soldado e inventor inspirado:

[...] - ¡oh sobrehumano y sobre
espíritu cilenio levantado!,
¡toda abundancia y todo honor te sobre!
Que, en fin, has respondido a ser soldado
antiguo y valeroso, cual lo muestra
la mano de que estás estropeado.
Bien sé que en la naval dura palestra
perdiste el movimiento de la mano
izquierda, para gloria de la diestra.
Y sé que aquel instinto sobrehumano
que de raro inventor tu pecho encierra
no te le ha dado el padre Apolo en vano.
Tus obras los rincones de la tierra,
llevándola[s] en grupa Rocinante,
descubren, y a la envidia mueven guerra.
Pasa, raro inventor, pasa adelante
con tu sutil disinio, y presta ayuda
a Apolo. que la tuya es importante. (I. 208-225, 61-62)

Estos fragmentos muestran, por cierto, un Cervantes que hacia el final de sus días es plenamente consciente de su valor como hombre que ha arriesgado la vida por su patria y como hacedor de criaturas que ya han alcanzado vida propia. Respecto de la comparación con la prosa cervantina, Rojas insiste reiteradamente en que no es válido juzgar las poesías de Cervantes en contraste con su prosa. Nos parece apropiado recordar aquí el comentario de Antonio Prieto en su obra *La poesía española del siglo XVI*. Opina Prieto (1987:723-724) que el hecho de que, con la excepción del *Viaje del Parnaso* y un grupo de poesías sueltas, el resto de la producción poética de Cervantes aparezca ligada a su prosa, pudo ser responsable del "hábito comparativo en parte de la crítica cervantina y en los mismos contemporáneos de Cervantes." Esta circunstancia, sin embargo, ha tenido también su aspecto positivo al permitir resolver con bastante seguridad los problemas de autoría y textuales que generalmente acompañan a los textos poéticos de este período. Respecto de la opinión de los coetáneos de Cervantes, es interesante la posibilidad que sugiere Close (1993) en el sentido de que cuando éstos se referían directa o indirectamente a la inferioridad de la musa poética cervantina, en realidad aludían sobre todo a la musa dramática del autor español. Si recordamos que las obras de teatro se escribían en verso, no en prosa, adquiere otro sentido no solo el prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses* de 1615 sino también el pasaje de la *Adjunta al Parnaso* –fechado el 22 de julio de 1614– en el que Cervantes anuncia la publicación de ciertas comedias y entremeses que nunca se habían representado (*Ibidem*: 45).¹² En el Prólogo a las *Ocho comedias*, Cervantes pasa revista a la evolución técnica que el teatro había experimentado desde los días de Lope de Rueda y de su propia contribución al teatro. Recuerda que las innovaciones introducidas por Lope de Vega y su distanciamiento de la escena literaria por algunos años hicieron que, al regresar, descubriera que los autores ya no tenían interés en sus [de Cervantes] obras.¹³

Como ya hemos señalado y si nos atenemos a lo afirmado en el *Viaje del Parnaso*, parece que la vocación de Cervantes fue temprana y podría ser producto de un talento natural; según Rojas, el ambiente doméstico que le rodeaba, no parece haber favorecido el desarrollo de cualidades o habilidades líricas o intelectuales (xii y ss):

Desde mis tiernos años amé el arte
dulce de la agradable poesía,
y en ella procuré siempre agradarte. (IV, 31-32, 103)

¹² Ver también nuestra nota anterior.

¹³ "Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño: quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio." (Miguel de Cervantes, ed. 1990:210)

Los primeros versos que se conservan de Cervantes son aquellos que compuso en 1569 y dedicó al cardenal Diego de Espinosa. Se trata de la *Elegía* que comienza:

¿A quién irá mi doloroso canto
o en cuya oreja sonará mi acento
que no deshaga el corazón en llanto?

A esta época tan temprana pertenecen además dos sonetos y cuatro redondillas que Cervantes compuso en ocasión de la muerte de la reina Isabel de Valois. De los dos sonetos, Rojas solo registra aquél que comienza:

Aquí el valor de la española tierra,
aquí la flor de la francesa gente,
aquí quien concordó lo diferente,
de oliva coronando aquella guerra. ([153] 1-4. 326)

Rojas no cita el soneto que empieza:

Serenísima reina, en quien se halla
lo que Dios pudo dar a un ser humano;
amparo universal del ser cristiano,
de quien la santa fama nunca calla. ([152] 1-4. 325)

En base a los escasos datos que se tienen acerca de la infancia y adolescencia de Cervantes y de sus estudios, Rojas infiere que estos primeros versos cervantinos son "producto de un talento precoz y de una vocación espontánea".¹⁴ Como el resto de su poesía, también estas primeras obras han dado origen a críticas muy dispares. Según Rojas, la calidad lírica de los primeros versos de la "Elegía", por ejemplo, no se mantiene en la larga sucesión de tercetos que constituye el poema, y considera que tanto la "Elegía" como el único soneto que él cita y unas redondillas compuestas por Cervantes para la misma ocasión adolecen de fallas similares: "fría corrección y énfasis prosaico". Algo similar opina Joseph M. Claube (1947:162), para quien estas primeras composiciones

¹⁴ Jean Canavaggio (1998:XLII y ss.) hace referencia a la importancia que adquieren ciertos textos claves a lo largo de la obra de Cervantes ya que en ellos su autor "parece asumir su identidad hablando en primera persona". Estos fragmentos permiten intuir "el retrato de un hombre cuya existencia histórica apenas se conoce. Debido al silencio de los archivos, ignoramos, en efecto, casi todo de los años de infancia y adolescencia de nuestro escritor", aunque se supone que comenzó estudios en Sevilla. Tampoco se conoce la fecha exacta de su traslado a Madrid. El primer testimonio de su presencia en la Villa y Corte es, precisamente, "su contribución a las *Exequias* publicadas por su maestro López de Hoyos con motivo de la muerte de Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II."

son ejemplo de poesía juvenil, que demuestran más "una voluntad de querer ser poeta y cierta habilidad en la versificación", que vuelo lírico y sinceridad. Si bien admite que estas carencias podrían ser propias de toda poesía funeraria. Otros, sin embargo, han dedicado grandes elogios a esta poesía juvenil de Cervantes. F. Navarro Ledesma, por ejemplo, la considera comparable con las de Fray Luis de León o a las que el mismo Homero habría escrito si hubiese tenido que elaborar un soneto, una redondilla y una elegía en tercetos sobre el mismo tema. (Gaos, 1973:325).

Para reforzar su certeza de la condición de poeta nato de Cervantes, Rojas insiste en que el autor español nunca dejó de versificar, ni aun en las peores circunstancias de su vida, como resultado de una profunda necesidad interna. (xvi) Prieto, por su parte, considera que la abundante producción poética de Cervantes es sinónimo de una "constante voluntad poética." (Prieto, 1987:725). Ciertas obras específicas han llevado a críticos en consonancia con posturas teóricas hoy fuera de práctica, en mayor o en menor grado, a hablar de la necesidad que Cervantes sentía de volcar en versos sus sentimientos. Opina Rojas que, durante su cautiverio, Cervantes reconstruyó sus experiencias en sonetos, romances, coplas, que luego serían incluidos en sus comedias y novelas. Apoya su afirmación en el hecho de que frecuentemente en sus obras –si bien es cierto que en algunas más que en otras– se detectan elementos que pueden considerarse autobiográficos. Y esto se da, según Rojas, hasta en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, obra en la que su autor trabajó durante sus últimos años. (xvi) Rojas no cuestiona el carácter autobiográfico de ciertas inclusiones en esta obra, por ejemplo el famoso soneto a Roma. Sí se plantea como duda cuál fue el proceso de elaboración de las mismas. ¿Fueron escritas en otra época y luego incorporadas? ¿Se trata en realidad de una rememoración poética de episodios de su juventud? Prieto se plantea la cuestión de si la poesía no sería algo así como la medida personal de Cervantes contra el olvido. ¿No se deberá precisamente a ello la gran cantidad de referencias autobiográficas cervantinas volcadas justamente en su poesía? (Prieto, 1987:723). En tal sentido, me pareció muy sugerente el que Prieto encabezara el tomo dedicado a la poesía española del siglo XVI justamente con un verso de Cervantes: "Aquel valor que respetó el olvido" del soneto "Orlando furioso a Don Quijote de la Mancha" (*Quijote*, I). Esta característica misma puede ser en parte también una explicación de la ironía cervantina, la que quizás sería producto de un profundo desengaño vital del autor. Lo que en algunas poesías es ironía, en otras se expresa en irreverencias enmascaradas y siempre redundante en una forma de humorismo. Baste como ejemplo recordar el soneto "Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla", que el propio Cervantes destacó en el *Viaje* como "honra principal de mis escritos" (IV, 37-40, 103).

Hay que señalar también que Rojas quiere ver en la poesía de Cervantes ciertos elementos tomados como característicos y propios de los escritores modernistas. No se ha escrito mucho sobre estos aspectos de la poesía del autor

español. Quizás, esta carencia se deba a que la crítica ha estado siempre muy ocupada en descubrir las anticipaciones cervantinas en su obra en prosa, sobre todo en el *Quijote*. Rojas opina que Cervantes es tan liberal en el uso del vocabulario en sus versos como lo es en su prosa. Así, se vale de neologismos, barbarismos, términos de germanía, aliteraciones, italianismos, americanismos, voces originarias de Argel, para lograr el colorido exacto que se propone y que cada situación requiere. Ciertos recursos que siglos después serían utilizados por Rubén Darío, José Martí y otros grandes poetas modernistas, tienen para Rojas su antecedente en los clásicos castellanos y, entre ellos, Cervantes, a quienes, como sabemos, Darío y otros habían leído muy bien. Rojas sostiene que "casi no hay 'bizarria' de la versificación modernista que no esté en los clásicos". (lxii) Entre ellos, los versos de Cervantes son ejemplares por la libertad con que recibe, incorpora y maneja todo género de vocablos y expresiones propias de un idioma que "contiene en sí varios idiomas o dialectos, dejados por su contacto con diversas civilizaciones, y por el sedimento de múltiples renovaciones estéticas". (lxii) Cervantes agitó todas esas esferas del idioma y lo hizo no solo en su obra en prosa sino también en sus versos. Entre los recursos que Cervantes utiliza en su poesía, que luego aparecerán entre los modernistas, se encuentran, por ejemplo, la inserción de acotaciones de la voz poética en los versos mismos y la incorporación de vocablos o versos en otra lengua de tradición garcilasiana e italianizante. En el *Viaje* son numerosas las instancias en que su autor recurre a estas técnicas.¹⁵ También serán características del modernismo posterior, como lo afirma Rojas, la presencia del vocabulario popular que se encuentra no solo en la prosa cervantina sino también en su obra en verso: en los romances de algunas comedias, en las glosas de algunos entremeses que Rojas llama sainetes (lix). Por no mencionar su presencia en las poesías picarescas de Cervantes. Según Rojas, fue en su prosa en la que Cervantes imprimió primero un colorido verdaderamente hampesco en ciertas escenas de obras tales como *El Rufián viudo*, *Pedro de Urdemalas*, *La Gitanilla* y *Rinconete y Cortadillo*. El género alcanzará su perfección en la *Terpsichore* de Quevedo, pero el "olvidado precursor" fue Cervantes.¹⁶ Cervantes "fue el primero que osó presentarse en los estrados del

¹⁵ Por citar solo algunos ejemplos: II, 1-4,67; II, 419-421,82; IV, 226-229, 110-111; IV, 433-435, 117-118; IV, 466-468, 118-119; VI, 34-36, 137; VI, 214-219, 143; VIII, 175-177, 168; VIII, 388-393,175.

¹⁶ Rojas se refiere a la musa V de *El parnaso español*, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas donde se contienen Poesías de don Francisco de Quevedo Villegas... Madrid, 1648. Es el texto que se siguió reeditando hasta el siglo XIX. Me informa Lía Schwartz que también es el texto que leyó Jorge Luis Borges, según "Menoscabo y grandeza de Quevedo" en *Inquisiciones* de 1925. Coincidentemente es también José Manuel Blecua quien publica en 1963 una edición de la poesía de Quevedo "fruto del estudio de muchos manuscritos e impresos" (J. Crosby, ed. 1981:27).

arte con sus musas plebeyas, la 'Preciosa', 'la ilustre Fregona', y la 'divina' Argüello. 'más bella que un hospital'. " (Ix) Rojas considera que Cervantes se manejaba mejor y con mayor soltura en la temática popular. Para ilustrar este aspecto importante de la lírica cervantina, Rojas trae como ejemplo el cantar que comienza "Bailan las gitanas"¹⁷; afirma que "nunca la lírica española anterior a Cervantes, logró en tan breve espacio, y con tanta simplicidad de recursos, fundir más armoniosamente: música, movimiento, color y drama" y concluye: "Quien compuso este *Romancillo* era un poeta verdadero." Lo citamos a continuación:

Bailan las gitanas.
míralas el Rey:
la Reina, con celos,
mándalas prender.
Por pascua de Reyes
hicieron al Rey
un baile gitano
Belica e Inés.
Turbada Belilla
cayó junto al Rey.
y el Rey la levanta
de puro cortés;
mas, como es Belica
de tan linda tez,
la Reina, celosa,
mándala prender.

(*Poesías de Cervantes*, lxxvi)

Por cierto que son numerosos los ejemplos que pueden brindarse. Algunos de ellos también son citados en diferentes momentos por Rojas, como el soneto de Preciosa en *La Gitanilla*:

Cuando Preciosa el panderete toca
y hiere el dulce son los aires vanos,
perlas son que derrama con las manos;
fiores son que despide de la boca.
Suspensa el alma, y la cordura loca,
queda a los dulces actos sobrehumanos,
que, de limpios, de honestos y de sanos,
su fama al cielo levantado toca.
Colgadas del menor de sus cabellos
mil almas lleva, y a sus plantas tiene
amor rendidas una y otra flecha.

¹⁷ En la comedia *Pedro de Urdemalas*. Jornada III. (M. de Cervantes Saavedra, ed.1990: 535).

Ciega y alumbra con sus soles bellos,
su imperio amor por ellas le mantiene.
y aún más grandezas de su ser sospecha. ([134]. 1-14. 294)

Rojas continúa su análisis de las poesías de Cervantes observando que la musa académica fue también responsable de muchas composiciones inspiradas y dignas de mención en las que abundan la fluidez del verso, un profundo sentimiento lírico y momentos de gran emoción personal. Sin embargo, para Rojas, en los poemas más largos o académicos, Cervantes "cede a reminiscencias de Garcilaso, Herrera, Hurtado de Mendoza, o desmaya a ratos, como si le hubieran faltado alientos de inspiración y escrúpulos de arte en la labor literaria." (xcvii)

Todo lo anterior demuestra, para Rojas, la "grave omisión" de los comentaristas cervantinos. Reconoce que "la sola abundancia y variedad material, no bastan ciertamente para probar que fue Cervantes un diestro versificador y un poeta eximio; pero ellas nos colocan de por sí en presencia de una vocación singular y de un ingenio fecundo, que supo unir en sus obras las dos tradiciones que en la poesía española acababan de reñir su intransigente batalla cuando Cervantes apareció." Rojas se refiere, por cierto, a los castellanistas defensores del metro popular con su lírica realista o ingenua, y los italianizantes defensores del verso de arte mayor que "buscaban en la rotundidad del endecasílabo, en el artificio del soneto o en el ambiente de la égloga, el secreto de una emoción más íntima, de una música más compleja, de una sensibilidad más refinada y profunda." (xxxv) Por cierto que las características que Rojas destaca en la obra de Cervantes, tienen mucho que ver con las tradiciones y tendencias que confluyen en la formación de nuestro poeta. Por un lado, la gran influencia que tuvo en Cervantes la escuela italianista. Cervantes leyó y asimiló la poesía de Garcilaso, como lo demuestra la presencia en la obra cervantina —tanto en poesía como en prosa— de versos de ese autor. Por otro, el influjo importante de elementos medievales. Nos recuerda Blecua que juntamente con las obras italianizantes de Boscán y Garcilaso, en la época de formación de nuestro poeta estaban en boga los *Romanceros* de Amberes o de Esteban Nájera. Esto supone que "durante toda la Edad de Oro corren paralelamente dos conceptos distintos del arte poético: la égloga, el soneto y la canción a la italiana con los romances del Cid, de los siete infantes de Lara o del conde Arnaldos." (Blecua, 1970:169). También es importante recordar el gran éxito y la gran influencia que en todo el siglo XVI tuvo el célebre *Cancionero general* de Hernando del Castillo. Leyendo a Cervantes, no puede negarse la atracción que este autor sintió por los romances, las canciones tradicionales y, en general, la poesía de carácter más popular, veta que, por otra parte, nos brinda algunas de las muestras más acabadas de su talento poético, como ya se ha señalado. Rojas sostiene que Cervantes reunió en su obra las dos tendencias que se citan más arriba y considera que, aunque no fuera más que por ello, la obra lírica cervantina debió haber tenido una consideración más prudente por parte de la crítica, fundamentalmente, además, por "la significación eminente y única de su

autor en otros géneros". Vale la pena comparar, como lo hace Blecua (1970:189), el famoso soneto de Preciosa ya citado, en que Cervantes parece totalmente inspirado por la musa popular, con la "Canción a Constanza" de *La ilustre fregona*:

Dónde estás, que no pareces,
esfera de la hermosura,
belleza a la vida humana
de divina compostura? ([143]. 1-4. 306)

Según Rojas, Cervantes "poseía (...) la capacidad de pensar inconscientemente en verso —o sea por modos musicales—, cosa que casi todos sus críticos le han negado." (lxxv) Rojas considera que esta virtud cervantina se detecta tanto en la prosa como en el verso y cita numerosos ejemplos de lo que él llama "la prosa métrica o rítmica" cervantina, para concluir que "el verso debió ser espontáneo en él [Cervantes], pues brotaba como función fisiológica." (lxxv) Para apreciar esta virtud cervantina, dice Rojas, no hay que recurrir a aquellos versos en los que su "numen claudica, sino a los poemas donde salva la virtud musical por el acierto del ritmo; el colorido pictórico por la justa evocación del ambiente y sus formas; la emoción humana por el movimiento dramático o la lírica efusión del tema cantado.

Por cierto, Rojas cuestiona muchas de las poesías cervantinas a las que llega a calificar como malas, o desmayadas. En algún momento afirma que Cervantes "tiene versos detestables, y en su copiosa obra métrica, son más los versos malos que los buenos."¹⁸ (lxiii) Los defectos de forma que más le reprocha son cacofonías, ripios y prosaísmos. Rojas también le imputa a Cervantes dificultades en el pensamiento poético que resultan en cláusulas que son prosa más que verso. Al marcar los grandes yerros de Cervantes en su obra como versificador, Rojas quiere tomar distancia de aquellos que, por oponerse a quienes ciegamente censuraron la producción poética de Cervantes, consideraron que debían alabarlo indiscriminadamente y proclamarlo gran versificador. (lxix) Sin entrar a examinar la postura crítica desde la que se analizan estos "defectos", Rojas taxativamente afirma que, Cervantes dejó escritos centenares de versos en los que demuestra plenamente que la misma "vibración musical" que caracteriza su prosa permea su mejor poesía, aunque sus detractores hayan preferido no reconocerla. Para concluir estas observaciones, Rojas señala que la producción poética de Cervantes contiene cientos de "versos excelentes por su fluidez, eufonía, color, ritmo, elegancia, originalidad y gracia, no inferiores a los de otros consagrados poetas de su tiempo." (lxx)

¹⁸ Ver nota 8.

Cervantes había sido injustamente valorado por la crítica respecto de su habilidad como poeta. Esa desatención se originó, en parte, por una mala interpretación de algunas supuestas confesiones de Cervantes y, en parte, por haberse juzgado sus versos en relación con su prosa genial. Cupo a Ricardo Rojas ser el primero que percibió este error y, para repararlo e iniciar una nueva fase en la crítica cervantina, llevó a cabo el trabajo más completo de recopilación de las poesías de Cervantes. Se debe a este estudioso argentino, asimismo, el haber percibido no solo los errores en los que la crítica tradicional había incurrido sino también algunas importantes y personales características de la pluma cervantina. Muchas otras recién están saliendo a la luz gracias a los distintos criterios con que algunos críticos se están acercando a analizar la obra en verso del gran autor español. Cervantes, sin embargo, nunca dudó de su valía.

Aquel que de poeta no se precia,
¿para qué escribe versos y los dice?
¿Por qué desdeña lo que más aprecia?
Jamás me contenté ni satisfice
de hipócritos melindres. Llanamente
quise alabanzas de lo que bien hice. (IV, 336-342, 114)

En última instancia, en palabras de Rojas (1948:301), "la pluma que escribió el Quijote, es la misma que escribió los versos, las comedias, los entremeses y las novelas". En mayor o en menor grado, en todas y cada una de las obras de Cervantes encontramos instancias de "una emoción humana y en una expresión tan sencilla", que solo pueden ser propias de un verdadero poeta. Su obra en verso es también un claro ejemplo de esa afirmación y Ricardo Rojas inició la recuperación de ese aspecto fundamental de la obra cervantina.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BLECUA, J.M., 1970. *Sobre la poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*. Madrid, Gredos.
- CAMPANA, P., 1999. "Encomio y sátira en el *Viaje del Parnaso*", *Anales Cervantinos*, Tomo XXXV, Madrid, 75-84.
- CANAVAGGIO, J., 1998. "Vida y literatura: Cervantes en el *Quijote*", en la edición de *Don Quijote de la Mancha* dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Crítica.
- CAPORALI, C. (ed 1993). *Il viaggio di Parnaso*. Edición, comentarios y notas de Norberto Cacciaglia. Perugia: Università per Stranieri.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de, (ed. 1916) *Poesías de Cervantes*, edición de Ricardo Rojas, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata.

- _____, (ed. 1973), *Poesías Completas*, edición de V. Gaos, Madrid, Castalia.
- _____, (ed. 1982), *Novelas Ejemplares*, edición de Juan Bautista Avalle Arce, Madrid, Castalia.
- _____, (ed. 1990). *Comedias y entremeses*. en *Obras Completas*, edición de Angel Valbuena Prat, Tomo I. Madrid, Aguilar.
- CLAUDE, J., 1947. "La poesía lírica de Cervantes", en *Cuadernos de Ínsula. I. Homenaje a Cervantes*, Madrid, 151-187. Este ensayo también fue incluido en Blecua, J.M., 1970. *Sobre la...* 160-195.
- CLOSE, A., 1993. 'A Poet's Vanity: Thoughts on the Friendly Ethos of Cervantine Satire'. *Bulletin of the Cervantes Society of America* 13.1, 31-63
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M., 1819. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid, Real Academia Española.
- HORACIO, (ed. 1996). *Sátiras, Epístolas, Arte poética*. Edición bilingüe de Horacio Silvestre. Madrid, Cátedra.
- LERNER, I., 2005. "Acerca de la poesía de Cervantes", en *Lecturas de Cervantes*. Málaga, Universidad de Málaga.
- LOKOS, E., 1989. "El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*". *Bulletin of the Cervantes Society of America* 9.1, 63-74.
- PRIETO, A., 1987. *La poesía española del siglo XVI*, Tomo II. Madrid, Cátedra.
- QUEVEDO, F. De (ed. 1981) *Poesía varia*, edición de J. Crosby, Madrid, Cátedra.
- ROJAS, R., 1948. *Cervantes*, Buenos Aires, Losada.

*SENTIDO Y FORMA DE LAS 'NOVELAS EJEMPLARES',
DE JOAQUÍN CASALDUERO*¹.
CRÓNICA FILOLÓGICA RIOPLATENSE.

ALICIA PARODI
Universidad de Buenos Aires
aliciaparodi@fibertel.com.ar

RESUMEN

El presente trabajo parte del análisis de *Sentido y forma de las 'Novelas Ejemplares'* de Joaquín Casaldueiro e intenta contextualizar esta publicación del eximio cervantista español en la historia de las investigaciones del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, tomando tres fechas claves en su recepción: la de su publicación (1943), la de una probable recusación (1985), y finalmente, desde la perspectiva actual (2005), el reconocimiento de la inquietud por el texto como la línea crítica que caracteriza la tradición de dicho Instituto.

Palabras clave: Cervantes - Crítica - Texto - Historia - Filología

ABSTRACT

The article focuses in *Sentido y forma de las 'Novelas Ejemplares'* de Joaquín Casaldueiro. This publication by the eminent Spanish Cervantist is placed into

¹ Publicado en 1943. El número de páginas va en arábigo, entre paréntesis.

context within the Institute's research history. Three key dates were chosen for such contextualization: that of its publication (1943), that of a probable objection (1985) and finally a view from the present day (2005), which recognizes the interest in the text as the Institute's traditional approach.

Key words: Cervantes - Critics - Text - History - Philology

Lo que hay que hacer es abrir los ojos para mirar cuidadosamente, inteligentemente y con sensibilidad, y además acercarnos sin ideas preconcebidas. Si miramos así, la obra misma entrega sus secretos. (24-25)

Buenos Aires, 1985. En momentos en que se cambiaba de una gestión universitaria a otra, con un nuevo plan en la carrera de Letras que introducía modernas teorías, frente a mí, una joven ayudante descalificó a su compañero con abundantes epítetos no académicos que connotaban 'conservador', a los que sumó, para lograr contundencia: "¡Platónico!".

Sí, pensé, nunca más volveremos a recorrer las maravillosas páginas de Casaldueño, un crítico, si los hay, "platónico", como muestra el epígrafe de esta crónica. Admirador sin miedo del Bien, la Belleza y la Verdad. "Hemos de fijar el misterio de la obra de arte, pero hemos de hacerlo no para que la obra de arte deje de ser misteriosa, sino para que deje de ser confusa", agrega, para confirmar que nuestra primera caracterización de este estudio pionero de las *Ejemplares*, publicado en nuestro Instituto, unía a la mirada atenta a la textualidad, la búsqueda del misterio, siempre inalcanzable, que define a quienes participan de esa *manía* que, según el *Fedro*, comunica a los hombres con los dioses.

Como platónico, Casaldueño percibe totalidades articuladas. Tempranamente enuncia lo que sería el desafío, no solo de toda investigación seria posterior, sino también, de su consecuencia, la edición completa de las *Ejemplares*: "La colección es un organismo, en la cual cada novela tiene su función". Si no lo reconocemos, no podremos penetrar en la *esencia* (otro platonismo) de cada una en particular (18). Y naturalmente se apoya, como todos los que lo hemos seguido, en la cita del Prólogo: "Y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar de todas juntas como de cada una de por sí" (23). Sus agrupamientos podrán ser erróneos, pero no la obligación de considerar las novelas como un conjunto, afirma convencido.

Así, su primer acercamiento, el temático (el amor y el matrimonio) se combina con dos acentos rítmicos: la imaginación y el realismo, para deshacer las tradicionales taxonomías de novelas idealizantes, por un lado, y realistas por otro, producto de las preferencias del siglo XVII y XIX (12).

Todo se resuelve en la tensión entre dos polos: el mundo ideal, el mundo social; pecado y virtud. Las doce narraciones se disponen en tres grupos de a cuatro, las cuatro primeras (*La gitanilla*, *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo* y *La española inglesa*) se oponen a las cuatro últimas (*Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso*, *Coloquio de los perros*). Las cuatro centrales, a su vez, se oponen entre sí (21). No deja de consignar la transformación que se opera desde la primera, *La gitanilla*, hasta el *Coloquio*, visible en las recurrencias de personajes y episodios.

Todo un sistema –temas, personajes, formas de la narración– en movimiento. En transformación. Platónico-hegeliano, diríamos ahora. Y como tal, abarca la totalidad: *sentido y forma*.

No se trata, entonces, de aplicar modelos a la manera de los de los estructuralistas de los setenta, sino de abstraer de la superficie narrativa el esqueleto "esencial" que las vertebra: y entonces se suceden las composiciones tetramiembros sobre las que se asientan las trimiembros, y a su vez se intercalan las otras formas, las modernas, en que las unidades "se liberan de la trama principal y de la episódica", como los aforismos del *Licenciado Vidriera* o la sucesión precipitada del *Coloquio*, un intento de "decirlo todo, abarcarlo todo, hundirse por completo en la vida" (197).

Para Casaldüero, solo la percepción del significado esencial permite modular el trazado de las grandes recurrencias que atraviesan la colección: las que hacen al tiempo, al espacio, a la representación arquitectural, a las espléndidas que viajan por "el viaje a Italia" (214-215).

En ese acto de *leer*, entra la conciencia del crítico como sujeto. Así, al analizar el "significado" de *La gitanilla*, insiste en aclararnos su postura crítica:

Si nos damos cuenta de la composición de una obra de arte, de una novela, en este caso, de *La gitanilla*, facilitamos grandemente el goce estético, pues podemos comprender la relación y función de los elementos formales que constituyen dicha obra. Con otras palabras, podemos explicarnos el porqué de lo que sentimos. Sin embargo, no es nada más que el primer paso, pues inmediatamente hemos de remontarnos a la esencia de la obra y ver todos los elementos formales como símbolo. Analizar una obra consiste precisamente en descubrir el simbolismo funcional de todos los elementos que la constituyen, penetrar en ella vitalmente (50).

Casaldüero detesta la filología positivista, no hace falta decirlo: *interpreta el texto* y también la textualidad en función de captar su sentido. *Sentido y forma*, –así titula sus trabajos cervantinos (1947, 1949, 1951)–, referidos, en último término, a la *Weltanschauung* de su época. La síntesis provino de los estudiosos franceses, agrupados bajo el magisterio del socio-crítico Augustin Redondo, quienes sometieron los datos epocales precisos, encontrados y acarreados por

el esfuerzo positivista de un Amezúa y Mayo², a la interpretación textual. Se le ha criticado a Casaldueiro su amplitud en las definiciones de época. Y sin embargo, sin embargo... esa visión de las totalidades es absolutamente imprescindible para comprender. Entender, por fin, el "artefacto", diría Benjamin (1990, 151-233), no siempre esencialista.³

Gótico, Renacimiento, Primer Barroco, Contrarreforma, Barroco, y hasta Impresionismo contextualizan el análisis de las *Ejemplares*. Al detenerse en el encuentro de la belleza de Costanza, en su análisis de *La ilustre fregona*, por ejemplo, marca las visibles antítesis (interior/exterior, Avendaño/Carriazo, tráfago/honestidad, ilustre/fregona), y aclara, en un enfoque muy hegeliano:

La antítesis no nos presenta dos elementos cuya oposición exige la divergencia, como acontece con el Renacimiento para expresar un estado dolorosamente absurdo... En el Barroco los dos elementos antagónicos se sostienen y apoyan el uno al otro. Su convergencia anega su individualidad, y crea una nueva unidad tensa, cuyo equilibrio se hace posible por el confluir de dos corrientes de signo contrario. De aquí el constante dramatismo, la acción permanente (159)

Menos filosófica, más ligada a la forma y su recepción, es esta caracterización de la Introducción:

En el Barroco se está buscando, además de una retórica y decorativa belleza, la traducción plástica de una emoción, o el acentuar el efecto. (29).

Creo que hasta mucho después –y estoy pensando en *Los pícaros en la literatura*, de Alexander Parker⁴, publicado por Gredos en español en 1975– se tardó en poner en conexión el conflicto teológico entre protestantes y católicos con las diversidades estéticas. Y mucho más tardó en entrar en el cauce de la enseñanza doméstica lo que es una constante en la contextualización de la obra cervantina en este trabajo de 1943. Así, al hablar de la ejemplaridad no sentenciosa de las *Novelas* nos provee de un cuadro de semejanzas y diferencias:

La gran semejanza que existe entre la Contrarreforma y el Protestantismo cesa precisamente en lo que se refiere a los valores formales, pues mientras el Protestantismo va decididamente guiado por el deseo de interioridad y de captar la esencia de las cosas en su pureza ideal, el catolicismo de la Contrarreforma, llevado también del mismo deseo, que siente con la misma intensidad que el Protestantismo, quiere salvar el mundo de las formas.(58).

² Sus dos volúmenes de son posteriores a *Sentido y forma*, como se ve.

³ Benjamin muestra menos confianza que Casaldueiro y los filólogos de la estilística: al descifrar las alegorías, sabremos más sobre el artefacto, no sobre sus orígenes.

⁴ 1975. 1ª ed, en inglés, de 1967.

Por eso, —explica— hay novelas, no reglas morales. Incluso, muchas veces insinúa una espiritualidad específica, la jesuítica, lo que induciría a rever la mención de la Compañía en el *Coloquio*.

Por platónico, Casaldueño es perspicaz a la hora de descubrir la autorreferencia textual. Y, diríamos, aunque platónico, nunca habla de "alegoría". Desde el principio se nos aclara que la teoría literaria es un tema de la colección. El cuento de los poetas, en *El amante liberal* (¡no lo recordé en su momento!) es, justamente, una cifra de su poética. Coincidentemente, el principio y el final de la novela enfatizan el discurso: un lamento, un discurso (58). En *Rinconete y Cortadillo*, una verdadera "valla lingüística" enmarca la guarida de Monipodio; el apelativo del "bueno", primero atribuido a Cortado, luego a Rincón, es un recurso estructural, como el significado de los nombres; también la escena en casa de Monipodio está trabajada según los cánones de otro género, el teatral (84- 89). Discurso sobre el discurso. O discurso, a su vez significante, como el choque de lenguas en *La española inglesa*, para connotar "lo extranjero" (95). Otra vez, la construcción teatral en *El celoso extremeño*. O la famosa exclamación burlesca de Carriazo ("Oh amor platónico...") que tiene el poder de colocar en una excepcionalidad artística los sucesos de la venta (160). Y por supuesto, la colección, que empieza con Preciosa-Poesía, cuya fama perdurará gracias al poeta Pozo, termina no con el sueño del Alférez en el hospital sino con el sueño, también inquieto, de la creación literaria, ofrecida al lector (199).

Anthony Close (2005), en *La concepción romántica del 'Quijote'*⁵, ubica a Casaldueño en el capítulo destinado a la "Crítica simbólica y alegórica". Sin embargo, muy pocas veces, como hemos dicho, reconoce "alegorías" en las *Ejemplares*. Es cierto que se opone, fastidiado, a las interpretaciones verosimilistas nacidas de la lectura literal, como las que abundan, por ejemplo, a propósito de la violación y casamiento de Leocadia, en *La fuerza de la sangre*. Pero muy pocas veces remite su análisis a la historia sagrada o a cualquier otra secuencia extratextual: *La fuerza de la sangre* representa la historia humana de pecado y redención, o, en una línea diferente, el trayecto de Ricaredo, en *La española inglesa*, puede ser entendido como camino místico: *purgatio, illuminatio, unio* (101-103).

Vale la pena, sin embargo, detenernos en *El licenciado Vidriera*. Para mí fue realmente sorprendente, a la hora de releer *Sentido y forma* (no lo había pensado antes), que Casaldueño, a propósito del *Licenciado Vidriera*, asociara la reconocida equivalencia entre la ingestión del membrillo por parte del licenciado y el pecado original, con el árbol del conocimiento, del bien y del mal. Observa que Tomás rechaza a la mujer, pero come de la fruta. No se trata, entonces, del pecado

⁵ Traducción, ampliación y actualización de *The Romantic Approach to "Don Quixote"*, de 1978.

de la carne sino de la inteligencia. Hombre de vidrio, teme a la muerte, y este descubrimiento trae aparejado el conocimiento humano de la temporalidad, el desengaño. El árbol, la soledad, el no querer declarar su origen con que se inicia la novela apunta hacia el pecado original, tal como lo piensa el Barroco (118). Creo que así los aforismos de Tomás se subordinan a la trama de su vida. En general, ésta es analizada como una yuxtaposición cronológica. Además, contribuye – desde 1943 – a la exploración de la alegoría del conocimiento y las formas del saber en la obra cervantina, una investigación que recién ha comenzado.

Antes de abandonar esta etapa descriptiva del estudio de Casaldüero, queremos decir dos palabras más acerca de su lenguaje crítico. Es cierto que el ímpetu ascensional hacia el texto lo lleva a abstraer polaridades estructurales con caracterizaciones tomadas de la musicología (ritmo, acento, tono, fuga). Es cierto también que a veces sus esquemas parecen forzar el sentido: sentimos su presión sistemática cuando interpreta la decisión final de ¡Leonisa! como la elección del matrimonio, la fecundación y la familia. Sin embargo, sus reflexiones parecen plegarse a la escritura cervantina, y entonces extender sus en general austeras visualizaciones, de un modo que él mismo hubiera caracterizado de "impresionista" (69). "Naturaliza", diría la reconstrucción, pero ¿acaso no resultan esclarecedoras, como cabales intertextos, los cuadros de la Virgen y el niño asociados a la lactancia a propósito de *La señora Cornelia* (184), o el claroscuro sugerido en torno al "casi vi" de Campuzano?. ¿O los Poussin, o los Lorrain, o los Rembrandt del *Amante liberal* (72 y 73)?. Resúmenes, "paisajes", ¿no son acaso fruto sobreabundante de la contemplación enamorada del texto?

Buenos Aires, 1943. En el autorretrato "Desvivirse es vivir", publicado en el número 36 de *Árbol de fuego* (Caracas, 1971), reproducido por Gonzalo Sobejano en "La obra crítica de Joaquín Casaldüero", dentro del *Homenaje* que él y Rizele Pincus Sigle editan en Gredos, en 1972, Casaldüero nos ofrece un "del otro lado del papel" de alguien que, como él, creía en la intuición del autor. Quizás con esta excusa puedo intercalarlo aquí y ampliar su difusión, como quiere Sobejano y el texto se merece.

Joaquín Casaldüero nace el 23 de abril de 1903, en Barcelona. De probable y lejano origen gallego. Sabe con seguridad de sus raíces castellanas, aragonesas, andaluzas, murcianas, por vía paterna; por la materna, enlaza con Cataluña y Venezuela (Puerto Cabello, La Guaira). Siente en sus venas sangre romana y celta, quizás árabe y judía; a partir del siglo XVIII, sangre francesa. Recuerda, como si fuera ayer, su vida en las cuevas prehistóricas, rodeado de grandes sombras de extraños -hoy y ya entonces- animales. Al visitar algún Jardín Zoológico, le sobrecoge pavor religioso: sus antepasados le contemplan. Se comporta, claro, respetuosamente. Ha creído ver lágrimas -tristes y alegres- en una jaula: idéntica a una habitación del Escorial o de Versalles. Más de una vez ha visto muchachas angélicas y también

ha alabado al Creador. Se formó en Madrid -Museo del Prado. Ballet ruso. Ópera y conciertos, Ateneo. En la Universidad. tres o cuatro grandes Maestros. Era la época de Lenin, Picasso y el Cubismo, Einstein: el Superrealismo. Empezó enseñando en el Instituto-Escuela -fruto de la Institución Libre de Enseñanza y del Centro de Estudios-, 9 meses de grato recuerdo. Luego viaja. estudia y enseña en la Europa hecha trizas. Desde entonces contacto. interrumpido solo por la Guerra Civil y la Segunda Guerra. con Europa. En 1931. comienza a enseñar en los EUA. ¡Gran ilusión! ¡Después, gran desilusión! Pero aún quién sabe. ¿Será una Ley que el mundo se salve? Da conferencias en EUA. España. México. Dinamarca. Suecia. Alemania. Italia. Inglaterra. Irlanda y Canadá. Ha interpretado grandes obras -el *Poema de Mio Cid* y *El Libro* del Arcipreste de Hita hasta *Cántico* de Jorge Guillén y *La novela de mi Amigo* de Gabriel Miró- y grandes autores: Cervantes, Espronceda, Galdós. Ha tenido mucha suerte. acompañado, afortunadamente, de obstáculos e incomprensión. Escribe a los 14 años. Publica a los 22, traducido al francés, en Estrasburgo. Inmediatamente en Madrid, y Buenos Aires. Deja de publicar. Sigue escribiendo lentamente. La obra aumenta. Entrega el manuscrito de *Poema que se llama* (71 poemas), cuando tiene 61 años. Al publicarlo Caffarena, se traducen algunas poesías al francés, al provenzal, al inglés y al estoniano. Se imprimen en Francia. Estados Unidos, Inglaterra y Estonia. Aparecen varias breves críticas, dos o tres inteligentes; una, quizás más. negativa, de un sordo-ciego. Acaso pronto saldrá a la luz *Por fin, sin esperanza*. Dos volúmenes de poesía todavía no entregados a los editores: *Roca viva*, *Poema sin título*. Ha leído tres veces sus poemas, en Norman, en La Jolla y en Los Ángeles. Al parecer con éxito. Siempre encantado con la vida. El Mundo y su Historia le parecen una maravilla. Los hombres producen tal cantidad de excrementos que corrompen el aire. el agua y emponzoñan el corazón. Trabaja y reside en Nueva York, conglomerado inmenso con varios núcleos de energía. A su lado Sacha. Cree que sin ella no podría vivir. (1972: 459)

Burlón, risueño, este exiliado de entreguerras parece protegerse de sombríos pronósticos con la lectura, la enseñanza, y muy especialmente –la intensidad del párrafo dedicado a su propia creación es importante– a la poesía. Recuerda su publicación porteña de 1930 ("Cinco poemas") en *Síntesis*, no su libro fundacional sobre las *Ejemplares* del 43. Sin embargo, es muy fácil rastrear desde ese mismo trabajo el vínculo con nuestro Instituto y justificar su publicación aquí.

Su instinto poético, y concomitante horror a la erudición, ahuyentan las notas al pie en *Sentido y forma*; tampoco hay citas bibliográficas. Dos, tres veces nombra a Marcelino Menéndez y Pelayo, una vez descalifica al historicismo de Pfandl, y en oposición, la única vez en que consigna un título, cita *Das Gefüge einer cervantinischen Novelle* de Spitzer, a propósito de *El celoso extremeño* (136). Ahí está la conexión: no se nos ocultaba que sus definiciones del Barroco coincidían con las del estudio spitzeriano sobre "El barroco español", conferencia de 1943 y también una publicación de nuestra universidad. Si ahora releemos los

escritos teóricos de Amado Alonso (1952, 2da.ed. 1960), el director del Instituto por aquella época. *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística* y *La interpretación estilística de los textos*, comprenderemos por qué Buenos Aires publica el primer trabajo crítico de Casaldueiro sobre Cervantes.

Admirador de la "nueva filología alemana"⁶ de Karl Vossler, Oskar Walsel, Leo Spitzer, Helmut Hatzfeld, Amado Alonso incluye dentro de la estilística el análisis no solo de la palabra sino de la estructura. La filología trata de reconocer en los materiales (fuentes, ideas, ecos contextuales), la unidad de la forma, puesto que lo específico de la creación artística no son ellos sino el *sistema expresivo* (¿qué sugiere este diminutivo, cómo está construido el ritmo, qué papel hace esta metáfora?, se debería preguntar el estudioso). Es él el que comunica –intacta, la fe platónica en la armonía universal– la intuición del creador con el placer estético del lector, signo de la peculiaridad del objeto. Más que *originalidad*, el intérprete busca la verdad artística, apunta Gonzalo Sobejano, en su estudio sobre Casaldueiro.

El *Homenaje* que le rinden él y Rizel Pincus Sigele da testimonio de la importante escuela que dejó en los "EUA". Específicamente sobre las *Ejemplares*, reconocemos como sus discípulos a la mejor crítica norteamericana: los trabajos de Thomas Pabón, discípulo directo, el importante estudio de Ruth El Saffar (1974), *Novel to Romance*, que persigue la unidad de la colección, cronológicamente reordenada entre las polaridades platónicas características de Casaldueiro, pero en una tesitura acentuadamente jungiana. También su análisis sobre el *Casamiento-Coloquio* (1976) le está en deuda. Forcione, a su vez, obedece al mismo encuadre simbólico: la imagen del pulpo como autorreferencia estructural del *Coloquio* (1982, 1984) ya estaba en *Sentido y forma*; también la arquitectura del *Persiles* como "fuga" es típica del lenguaje musical casaldueriano (1972). Ya en la obra de este excelente crítico, el aporte de la sociocrítica y la influencia del revival bajtiniano se volvieron cada vez más evidentes.

Con lo que volvemos al Buenos Aires de los 80. Nada malo ocurrió con las nuevas teorías. Todo lo contrario, fueron enriqueciendo esa admiración obsesiva por la textura poética, que es sin duda, la marca que dejó la estilística en quienes trabajamos en el Instituto.

Buenos Aires, 2005. Al escribir esta crónica y releer a los críticos que he ido citando, no pude menos que revivir las clases de Anita (Barrenechea) y Hugo (Cowes), discípulos de Amado Alonso, las del joven Enrique Pezzoni, y las del también joven Germán Orduna. Las de Isaías (Lerner). Las de Celina Cortazar, Frida Kurlat, Schlesinger. Constató, no sé por qué asombrada, que toda una tradición viva nos ha alimentado, y que somos parte de ella.

⁶ Para un análisis de la hermenéutica alemana, desde Spinoza hasta el siglo XIX, ver Todorov (1978:125-156).

Particularmente, a casi diez años de escribir mis *Ejemplares* (Parodi, 2002), me percibo como una agradecida casaldueriana. En su momento, aparté ciertamente *Sentido y forma*, porque sentía que interfería demasiado en mi propio hilván. Pero es que ya estaba allí, en el germen de todo el trabajo. También puedo decir –y esto quizás sea obra de la ligera edad que desliza precipitadamente mi pie en el funesto estribo– que he perdido toda (casi toda) la ilusión de que la literatura hable de la historia. Solo oblicuamente, a través de "las formas", como decían los maestros.

Oralidad-escritura-oralidad- reescritura, en un *continuum* destinado a matizarse y transformarse, como la escritura de Casaldueiro *samplea* la del *Amante liberal*, en que *el discurso de Ricardo tiene el gran porte heroico del mejor Barroco. No hay oropel, nada que suene a falso... el espectáculo es sencillamente grandioso. Cervantes pinta un Claude Lorrain. Un puerto y en la lejanía el amplio horizonte; la muchedumbre corona el muelle y puebla la marina; no es la gente baja sino el pueblo, todas las almas de Trápana, desde el gobernador y las mejores familias hasta el rapazuelo. Van a contemplar el espectáculo de vida o muerte. Bogando a cuarteles, se acerca lentamente la galeota adornada con banderolas y flámulas; la gente del bajel lanza gritos de alborozo. Desde el puerto y la marina contemplan la nave, que a medida que se acerca -avanza con el sol- se va llenando de luz y de color...*

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, A., 1960 (2da.ed.). *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- AMEZUA Y MAYO, A., 1956-1958, *Cervantes, creador de la novela corta*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BENJAMIN, W., 1990. *El origen del teatro barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- CASALDUERO, J., 1943. "Sentido y forma de las *Novelas Ejemplares*", Anejo I de la Revista del Instituto de Filología, *Revista de Filología Hispánica*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- , 1947. *Sentido y forma de 'Los trabajos de Persiles y Sigismunda'*, Buenos Aires, Sudamericana.
- , 1949. *Sentido y forma del 'Quijote'(1605-1615)*, Madrid, Ínsula.
- , 1951. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, Aguilar.
- EL SAFFAR, R., 1974. *Novel to Romance. A Study of Cervantes's "'Novelas Ejemplares*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- , 1976. "El casamiento engañoso" y "El coloquio de los perros", London, Tamesis.
- FORCIONE, A. K., 1972. *Cervantes' Christian Romance: a Study of 'Persiles y Sigismunda'*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

- , 1982. *Cervantes and the Mystery of Lawlessness*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press.
- , 1984. *Sobre las Ejemplares, Cervantes and the humanist vision: a study of Tour 'Exemplary Novels'*, Princeton, Princeton University Press.
- PARKER, A., ed. 1975 *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos. 1ª ed. en inglés 1967.
- PARODI, A., 2002. *Las 'Ejemplares': una sola novela*, Buenos Aires, Eudeba.
- SIGELE, R. Y G. Sobejano, 1972. *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y poesía, ofrecido por sus amigos y discípulos*. Madrid, Gredos.
- SOBEJANO, G., 1972. "La obra crítica de Casaldueiro", en Sigele, R. y Sobejano, G.,(eds.), 453-459.
- SPITZER, L., 1943-1944. "El barroco español", *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, Buenos Aires, XXVIII, 12-30.
- TODOROV, T., 1978. *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil.

SILVA DE VARIA EDICIÓN:
EN TORNO A LA CRÍTICA Y ANOTACIÓN DE LAS
NOVELAS EJEMPLARES EN LA ARGENTINA

JUAN DIEGO VILA
Universidad de Buenos Aires
vilajuan@speedy.com.ar

RESUMEN

El artículo se propone considerar las ediciones críticas de las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra, realizadas en la Argentina durante el siglo XX. El autor hace especial hincapié en las ediciones escolares, como modo de aculturación en el ámbito de la escuela secundaria y repasa los criterios de selección no solo de estos textos cervantinos sino también del *Quijote*. Se detiene en aquellas ediciones realizadas por dos docentes e investigadoras de la Universidad de Buenos Aires (Celina Sabor de Cortazar y Alicia Parodi), para ver cómo las trayectorias críticas de éstas son incorporadas en análisis que exceden de este modo el estricto encuadre pedagógico y en el caso de Parodi anuncian sus futuros abordajes teóricos de la obra cervantina.

Palabras clave: Cervantes - *Novelas Ejemplares* - Ediciones escolares - Aculturación

ABSTRACT

The goal of this article is to examine the critical editions of the *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra, published in the Argentine during the

Filología XXXVI-XXXVII (2004-2005) pp.193-218

©Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

ISSN 0071-495 X

twentieth century. The author describes with special emphasis the editions for young students of high school as a way of acculturation and considers how was made the selection not only of these *Novelas...* but also of *Don Quixote*. He specially discusses two editions made by researchers from the University of Buenos Aires (Celina Sabor de Cortazar and Alicia Parodi), in order to see both how their critical works have been incorporated into the analysis and go beyond the strict frame of teaching and announce their future theoretical approaches of the work of Cervantes.

Key words: Cervantes - *Novelas Ejemplares* - Acculturation

I

De entre los múltiples signos que dicen y rememoran la presencia de un cervantismo genuino en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" puede que el más desatendido por los memorialistas de turno y más necesitado de justa y ecuánime revalorización sea, sin duda alguna, el que conforma una serie de ediciones críticas, publicadas en forma individual, de ciertas *Novelas Ejemplares*.

Ediciones sobre las cuales pesa, infaustamente, el muy opinable rótulo de haber sido pensadas y configuradas como versiones escolares y que, ello no obstante, permiten entrever en su sabia y paciente factura el fruto de largos, meditados y concienzudos estudios consagrados a Cervantes y su arte de novelar.

Ediciones que, valga la insistencia, superaron ampliamente esa aparente exigua mira de la aculturación lectora en las clases pobladas de adolescentes y que supieron granjearse, por propio mérito, la atención crítica de alumnos, discípulos y colegas en las aulas universitarias destinadas a la formación de los propios docentes.

Y no es ocioso precisar, por otra parte, que su vigencia e interés —máxime en el contexto conmemorativo de un nuevo centenario cervantino— estriba inequívocamente en la posibilidad de auscultar, en la paciente filigrana de sus notas y en las calibradas introducciones, la evolución y madurez del propio campo intelectual en la materia. Medio crítico que se revela, aún hoy día y a la distancia, plétórico de diálogos, actualizaciones, polémicas y propias perspectivas ante el constante desafío de volver eterno y actual al autor del *Quijote*.

II

La justificación del tema aquí propuesto quizás no sea suficiente pues puede suceder, no obstante, que el desocupado lector inquiera por las razones de este

desvío temático ya que, a todas luces, de entre los múltiples textos del escritor alcalaíno aquéllos que se prefieren no son, precisamente, los que dicen la ... conveniencia del retorno. Aunque, con todo, podrá concederse, también, que la múltiple y varia historia de la recepción del *Quijote* en estas latitudes puede ser leída, incluso, en aquellos desvíos que la propia tradición fue configurando con el correr de los años y con el afianzamiento de, en este caso concreto, prácticas pedagógicas.

En efecto, el fenómeno germinal de esta lectura es la consagración fantasmática de la obra cumbre cervantina a expensas de una muy inusual frecuentación obligatoria, en términos de programas educativos, de una muy sugestiva y variada selección de sus *Novelas Ejemplares*. Puesto que puede predicarse, sin mayores márgenes de error, que aquello que guía la inclusión de tales o cuales novelas como lecturas obligatorias en los programas destinados a la lengua o a la cultura española de los cursos de bachillerato en Argentina es, ante todo, la certeza de una mayor legibilidad de aquellas en detrimento de la obra cumbre.

Mayor legibilidad que –valga la pena la aclaración– se constata desde el nivel más básico y elemental de todo con frente entre el *Quijote* y cualquiera de las novelas: la extensión y la posibilidad de imponer, en función de ella, una lectura integral y un trabajo en el aula de mayor exhaustividad.

Que la relación entre horas cátedra de una asignatura y el tipo de esfuerzo esperable por parte del alumnado en su hogar en términos de lectura obligatoria de un texto sea un factor determinante –y quizás el primordial–, no es, con todo, la única vía de acceso a este problemático desplazamiento del texto cumbre de Cervantes en los procesos de la aculturación canónica del universo hispánico en nuestras latitudes puesto que es algo bien sabido el que la bifronte significación de las aventuras del hidalgo manchego –la mentada oposición entre lectura cómica o seria– incidió, en gran medida, a la hora de valorar por contraste un texto en el cual podían leerse un sinfín de problemáticas filosóficas y de gran envergadura frente a, por otro lado, un conjunto de novelas que, de aceptarse las palabras del propio autor en su prólogo, tienen en el entretenimiento y el solaz una de sus miras primordiales.

El *Quijote*, en este contraste, pena la carga de una significación elevada cuya pertinencia, a la hora de ser frecuentado por lectores cuya actividad pende de la obligación y no del disfrute, resulta, consecuentemente, harto limitada. ¿Con qué estrategia pedagógica podría lograrse que quien no ha sido adoctrinado en el hábito de la lectura acometa una obra cumbre de la literatura universal como es el *Quijote*? ¿Quién, en función de esta suprema valoración, podría desalentar el dispositivo gradual de imponer, en la etapa formativa, aquellos textos que, ligeramente, solían ser considerados más accesibles?¹

¹ Sobre la presencia del *Quijote* en programas de estudio de nivel medio en la Argentina puede consultarse el trabajo de Gustavo Bombini (2006).

Tabla 1 - Distribución en décadas de la producción editorial cervantina

	S/fecha	S.XIX	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	TOTAL
<i>Quijote</i>	3	1	6	1	0	2	13	9	6	2	6	2	14	65
<i>Novelas</i>	0	0	1	0	3	9	19	3	12	6	3	8	3	67
<i>Ejemplares</i>														
<i>Persiles y Sigismunda</i>	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	2
<i>Galatea</i>	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	2
<i>Teatro y Poesía</i>	0	0	0	8	1	6	7	0	1	1	0	1	1	26
TOTAL	4	1	7	9	4	17	41	13	19	9	9	11	18	162

El cervantismo argentino –al menos aquel que se lee de la frecuentación de sus obras en las aulas de colegios secundarios– es, eminentemente, un cervantismo de cuño ejemplar. Y esto se ve corroborado no solo por las polémicas que en los albores del siglo XX se forjaron en torno a la licitud de inocular el *Quijote* en las almas infantiles -y no tanto- en función de programas pedagógicos fraguados al calor del tercer centenario quijotesco aquí y esencialmente en España, sino también por los fríos y objetivos datos editoriales que hoy disponemos gracias a la excelente *Bibliografía cervantina editada en la Argentina* que relevó Alejandro Parada (2005) para la Academia Argentina de Letras en ocasión de los festejos por el cuarto centenario.

Allí, por lo pronto, lo primero que llama la atención es el número de registros destinados a ediciones cuyo pie de imprenta es nacional. No solo porque las 162 versiones impresas en Argentina abarcan la totalidad del corpus cervantino –y allí la ausencia de lagunas en la obra son indicativas de un interés que excede lo circunstancial y lo redituable en términos de mercado– sino también porque el número de ediciones consagradas a ciertas obras requieren otras explicaciones que no se justifiquen en la muy opinable hipótesis de versiones previas agotadas en librerías o inhallables en bibliotecas públicas o particulares.

En efecto, a lo largo del siglo XX, si excluimos los ejemplares que carecen de datación y el primero que se realiza en el último tercio del siglo XIX, se comprueba la existencia de sesenta y un ediciones del *Quijote* documentadas -ver tabla N° 1-. Aunque lo más llamativo es, con todo, el que este número, tan cercano a la mitad del total del conjunto, se vea superado, en triunfo que podríamos considerar holgado, por las sesenta y siete versiones -integrales o antologizadas- que se confeccionaron de las *Novelas Ejemplares*. Lejos, tal como ocurre en el medio nacional hispánico, le siguen las versiones destinadas a su poesía y a su teatro, y mucho más escasas aún y distantes en el tiempo se revelan las dos ediciones contabilizadas para la *Galatea* y el *Persiles*, textos que desde la década del 40 y del 50, respectivamente, no volvieron a interesar a las casas editoriales locales.

Cervantes, así lo demostraría esta primera estadística de su presencia en Argentina, se lee y se degusta de un modo muy marcadamente diverso conforme se exploran otros confines de su producción. El punto es, no obstante, el que si bien para el caso del *Quijote* podría argüirse la imposible equiparación de este texto con los restantes del autor en términos de prestigio popular, consagración crítica y ulterior emplazamiento canónico en los programas de instrucción pública, la preeminencia de tantas y tan variadas ediciones de las *Novelas Ejemplares* impone otros parámetros de análisis.

Una primera marca distintiva de uno y otro conjunto es que aquel de las versiones integrales del *Quijote* se espeja, veladamente y casi a la perfección, en otro conjunto casi tan numeroso compuesto por versiones escolares adap-

Tabla 2 - Distribución en décadas de las adaptaciones y versiones infantiles

Décadas	<i>Quijote</i>	Otros textos cervantinos	TOTAL
1900	1	0	1
1910	1	1 (<i>Persiles</i>)	2
1920	2	0	2
1930	8	0	8
1940	14	2 (<i>Persiles</i>)	16
1950	3	0	3
1960	8	0	8
1970	2	0	2
1980	3	0	3
1990	6	0	6
2000	5	0	5
TOTAL	53	3	56

tadas e, incluso, reescrituras destinadas al público infantil (ver tabla N°2). Y ello, por el contrario, no ocurre con las *Novelas Ejemplares*.

Una primera interpretación de este fenómeno tendría que conjugar tanto el entusiasmo fanático por la obra mayor, a punto tal que se esperase una quijotización plena de cuanto tipo de lector existiese en el amplio espectro de los alfabetizados, cuanto, por otra parte, la posibilidad de que muchas de las *Novelas Ejemplares* no se percibieran como necesitadas de adaptación por cuanto se esperase de ellas un consumo generacional claramente delimitado. A ellas, podría especularse, se llegaría, como mínimo, cuando adolescentes.

Este respeto por la integridad textual originaria de las *Novelas Ejemplares* se revela solidario del movimiento inverso en el caso del *Quijote* si nos concentramos en el tipo textual de los manuales de literatura española que optan por la antologización de textos. Puesto que allí -como es de esperar- el apartado cervantino se ve ilustrado muy habitualmente por capítulos del *Quijote*. Y ello se combina, en programas de la asignatura, con la muy frecuente indicación de que, en este caso, la lectura de los fragmentos compendiados por el manual de turno se suelen complementar con alguna novela en forma integral.

Este dispositivo instructivo, perpetuado en un sinfín de casos, particularmente en la segunda mitad del siglo XX pues en la primera se seguía pensando que eran viables las versiones ad *usum scholarum* del *Quijote*, se descubre

subsidiario de los temores que, primigeniamente, orientaron una práctica que, presumiblemente, se descartó por propio respeto a la disciplina a impartirse. Lo cual nos lleva a postular que no es que el *Quijote* dejase de ser percibido como inconveniente, en su totalidad, para los escolares, sino que, por el contrario, se apostó por una estrategia diversa. Dado que los manuales de literatura empiezan a ofrecer sugestivamente las mismas secciones de las aventuras de Sancho Panza y don Quijote –la de los molinos de viento se lleva las palmas– y omiten, con solidaridad ideológica imperceptible si solo se tiene un manual, las mismas inconvenientes regiones de la imaginación caballeresca.

Puede pensarse que para los profesores de literatura un texto cercenado, reescrito y, en tanto tal, distorsionado de su original, devino inoperante para los cometidos pedagógicos perseguidos. No es menos cierto, con todo, el que la antologización del *Quijote* fundada a simple vista en la extensión de la obra resultó sometida a análoga criba que otrora se operaba cuando se emprolijaba la escritura de Cervantes. Con lo cual podría decirse que la estrategia de la antología literaria –defendida incluso desde la ventaja económica de tener en un mismo volumen la gran mayoría de los textos a enseñar– es hija bastarda, en lo que a Cervantes respecta, de aquellas versiones donde sin pudor alguno se omitían impropiedades, escenas "fuertes", discursos "inadecuados" y realidades nefandas para el educando².

Los tapujos estético-morales operan, silently, a la hora de volver al *Quijote* si de manuales se trata por cuanto es evidente que la unanimidad de criterios a la hora de optar por capítulos significativos dicen un sentido básico a imponer en el aula. Y ello es particularmente relevante porque justifica, por contagio, los parámetros de selección de cuál sea la novela a incorporar si se espera la lectura integral de alguna de ellas.

III

El *Quijote* que esquematizan los manuales de literatura es, *lato sensu*, la historia de un hidalgo loco que confunde sistemáticamente la realidad. De donde, entonces, la conveniencia del ejemplo inigualable de los molinos de viento o, en segundo orden, de alguna otra aventura de camino en que el hidalgo transmute la realidad en algo diverso con, de ser posible, coda aleccionadora de derrota y efectivo molimiento.

² Decía, por ejemplo, Fermín Estrella Gutiérrez en su edición de 1954 en editorial Kapelusz "se han suprimido las frases y palabras fuertes -comunes por otra parte en los autores del Siglo de Oro- o inapropiadas, por lo cual esta edición tendrá también la ventaja de poderse poner sin ningún temor o escrúpulo en las manos de todos, sin que su texto, leído en silencio o en alta voz en clase, ofenda o pueda ofender a los lectores más jóvenes y desprevenidos" (Bombini. 2006: 309).

Todo lo cual, por cierto, permite entrever los parámetros compositivos celebrados y los valores a inocular. Las aventuras se privilegian porque pueden aislarse sencillamente del original. Algunas, incluso, coinciden casi a la perfección con un capítulo lo cual apuntalaría el prurito de respeto de la versión primigenia. El punto es, no obstante, el que el germen del relativismo perceptivo debe concentrarse en la interacción del hombre con los objetos y no con las personas, lo cual determina, obsesivamente, que se regrese una y otra vez al combate que mantiene el caballero con quien cree gigantes y que se omitan, por otras inconveniencias, los encuentros con prostitutas-princesas o las escenas entremesiles en las ventas.

La cohesión de la aventura, cerrada en sí misma, le otorga un plus valorativo ante la urdimbre de varias historias intercaladas, continuamente en suspenso o aplazadas en términos narrativos que pueden constatarse en otras secciones del relato. Y ello cuenta puesto que parecería que uno de los principios rectores de tales selecciones es el apuntalamiento de una única realidad, con sentido—pues se ofrece como un todo interpretable—, y, claro está, los imperativos aleccionadores en términos de verdad y justicia.

El *Quijote* escolar suele rechazar los interludios líricos y con ellos los momentos de efusividad amorosa de los protagonistas, quizás porque los despertares psico-sexuales de los alumnos los vuelven en un todo desaconsejables por poder ser catalizadores de actitudes indeseables en el contexto escolar, y rechaza, quizás por la entronización de un vínculo entre literatura y deber ser, toda ejemplificación con interludios librescos.

Don Quijote enloquece por leer literatura —la misma asignatura que se imparte— y si bien los manuales resumen el contenido y dan cuenta de ello, se advierte cierta tendencia a limar y pulir las interferencias de vida y arte y los puntos problemáticos donde orden de lo real y orden simbólico parecen complementarse o impugnarse.

Por ello no es errado sostener que el *Quijote* que se busca imponer en las aulas, sin renunciar a la epopeya del hombre que enfrenta al mundo, es tributario, en gran medida, del peso y valor de lo real. La fábula, en síntesis, ha de aleccionar al alumno sobre los sentidos de la realidad y el modo de ser en el mundo de cada cual, aunque, como ya se señaló, este ser en el mundo se vea muy redefinido por progresivos y no declarados recortes¹.

Este peculiar empleo del *Quijote* en las aulas, cuyas contaminaciones de sentidos valiosos se adelantó, incide en gran medida en las políticas editoriales del mercado aunque —justo es reconocerlo— no todo depende del influjo de los educadores puestos a escribir manuales o programas literarios. Ya que, como bien

¹ Sobre poéticas de enseñanza de la lectura diversas a las entronizadas, puede consultarse el estudio de Germán Prósperi (2006).

Tabla 3 - Distribución en décadas de las modalidades editoriales de las *Novelas Ejemplares*.

	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	TOTAL
<i>Colección completa</i>	0	0	1	3	2	1	2	0	0	0	1	10
<i>Antología cervantina</i>	0	0	0	5	11	0	2	1	1	3	2	25
<i>Antología de varios autores</i>	1	0	0	1	4	1	0	1	0	0	0	8
<i>Ediciones aisladas</i>	0	0	2	0	2	1	8	4	2	5	0	24
TOTAL	1	0	3	9	19	3	12	6	3	8	3	67

lo ilustra la Tabla N° 3, las modalidades editoriales de las *Novelas Ejemplares* conforme se suceden las décadas del pasado siglo, son tributarias de distingos que solo inapropiadamente cabría tipificar como locales o estrictamente contemporáneos.

El sentido de colección fue algo perdido, en las más variadas latitudes y épocas, a la hora de decidir la publicación de este conjunto de novelas, y si bien también es justo precisar que la fortuna editorial de la que carecieron resultó tributada a la obra mayor, pues el *Quijote* fue concebido como novela de secuela pero no necesariamente como las dos partes de un mismo todo cuya edición conjunta fuese imperioso respetar⁴, de nada vale lamentarse ante los hábitos de lectura fraguados y determinados, exclusivamente, por lógicas mercantiles. Tan solo es oportuno ser consciente de ellos.

La pérdida del diseño integral anhelado por el mismo autor bien pudo verse facilitado por otras causas ajenas a la misma dinámica editorial. Recuérdese, tan solo, el que la trabazón cohesiva de todas ellas resultó siempre un misterio y la carencia de evidencias palmarias en este sentido permitieron inferir que el agrupamiento de las doce estaba más próximo a la justificación miscelánea de relatos que a velados propósitos poéticos. Y ello también favoreció, claramente, el hábito de seleccionar unas y olvidar otras.

Por ello mismo no asombra el que de los 67 ejemplares conocidos en estas tierras de las *Novelas Ejemplares* contados sean los ejemplos en que resultaron objeto de una publicación integral. Esas 10 versiones de la colección palidecen contra las 25 antologías de dos o más novelas, se hermanan casi con las 8 ocasiones en que alguna de ellas se incorpora a un conjunto de textos de otros autores, y vuelven a verse vencidas cuando el objeto es, precisamente, la publicación individual de alguna otra en 24 oportunidades.

De todas estas variables –edición integral, antología autorial, antología miscelánea y edición individual– una primera llave de acceso maestra a la práctica del desmembramiento del todo puede encontrarse en, paradójicamente, la estrategia editorial menos cervantina: los volúmenes de varios autores. Y ello no debe extrañarnos puesto que lo que allí se puede leer es la valoración de alguna de ellas desde el mismo sistema literario del Siglo de Oro español.

Los volúmenes que incluyen así alguna de las *Novelas Ejemplares* operan con un criterio de afinidad estético-genérica. Se expurgan de la colección aquellas que pueden ilustrar una forma narrativa determinada y se privilegian las que, a juicio de los editores de turno, significan un hito memorable en la evolución de la forma ejemplarizada con absoluta prescindencia del contexto editorial primigenio. Y allí, efectivamente, se observa el triunfo acabado de las novelas que la crítica tipificó como "realistas".

⁴ Quien documenta y analiza acabadamente este fenómeno es Isaias Lerner (1990).

Los volúmenes que con leves modificaciones en sus títulos hacen hincapié en la picaresca española suelen incorporar, muy habitualmente, algún ejemplo cervantino. Y en esta selección han de remarcarse dos fenómenos estéticos dignos de resalto. El primero de ellos atañe a la genealogía que muchos proponen. Puesto que allí donde aparece el caso cervantino, siempre después del *Lazarillo* y siempre antes del *Buscón* de Quevedo, lo que se ha borrado es el eslabón del *Guzmán de Alfarache*.

Las antologías picarescas apuestan por una genética basada primordialmente en un criterio tan arbitrario como la extensión. Y enfatizan, aunque el lenguaje del *Buscón* resulte un escollo y las operaciones discursivas de su narrador dignas de muy detenido análisis, la preeminencia de aventuras en el mundo de la mala vida en desmedro de la estética contrapuntística de consejas / consejos puesta en juego por Mateo Alemán.

Y en segundo término también destaca la marcada preferencia por *Rinconete y Cortadillo* frente a otras modalizaciones del género en la pluma cervantina. Los protagonistas pícaros –quizás porque se busca la moraleja ejemplar después de un proceso de identificación por parte de los jóvenes lectores– son preferidos a los perros. Y es también relevante el que en esta puesta en realce se de por corroborada la existencia de parcelas de mala vida en el mundo frente al dispositivo

Tabla 4 - Distribución de índices de selección y de preferencia en ediciones no integrales de la colección-

<i>Novelas Ejemplares</i>	Número de ediciones	Índice de Preferencias
<i>La gitanilla</i>	16	3
<i>El amante liberal</i>	3	7
<i>Rinconete y Cortadillo</i>	22	1
<i>La española inglesa</i>	4	6
<i>El licenciado vidriera</i>	19	2
<i>La fuerza de la sangre</i>	3	7
<i>El celoso extremeño</i>	5	5
<i>La ilustre fregona</i>	4	6
<i>Las dos doncellas</i>	0	9
<i>La señora Cornelia</i>	3	7
<i>El casamiento engañoso</i>	5	5
<i>El coloquio de los perros</i>	10	4
<i>La tía fingida (atribuida)</i>	1	8
TOTAL	95	

inverso en el caso de las hablas caninas. Cipión y Berganza enfatizan la propia bonomía por contraste con el mundo, Rincón y Cortado, en cambio, comprueban el mal del mundo y deciden ulteriormente apartarse de él.

Por todo lo cual se puede afirmar que lo que consagran las aulas de tantos colegios es, sin margen de error, la condición de escritor realista de Cervantes. Un análisis de los índices de preferencia en las antologías cervantinas y las ediciones aisladas permite entrever, a primera vista, los confines de amor y repulsa en la materia necesariamente trasladados a la enseñanza (ver Tabla N° 4).

Así, por ejemplo, no asombra que *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo* o *El coloquio de los perros* se encuentren entre las más editadas puesto que se está ante aquellas novelas que se consideran picarescas o con propensión al apicaramiento de la propia fábula. Y es innegable también cómo en este recorte del todo cervantino está operando una variable genérica.

La mala vida debería ser asunto de hombres y en ello, muy probablemente, habría que encontrar la razón de la preferencia de estos modelos realistas frente a otros más ecuanímenes en lo que a distribución de roles en la narración respecta. Por ello no parece exagerado que el número de ediciones consagradas a *El casamiento engañoso* se reduzca a la mitad de aquellas que narran la portentosa habla perruna puesto que lo que se silencia es la equiparación de faltas en el Alférez Campuzano y en doña Estefanía de Caicedo.

Y tampoco sería exagerado postular que el descrédito de *La ilustre fregona* responda al caso final de la violación de la señora peregrina –violencia a la que no se hace justicia en la ficción– y que un descarte análogo se realice ante el problemático desenlace de *El celoso extremeño* en el cual el marido descubre, en el mejor de los finales, la violación del hogar conyugal.

Fuera del universo picaril y en estándares de preferencia que exigen otras pautas interpretativas, se encuentra, un tanto asombrosamente, *El licenciado vidriera*. Este difícil relato, tan próximo a fórmulas narrativas típicas del Renacimiento español como la literatura apotegmática o a prácticas discursivas cenaculares como el gusto por motejar –tan en desuso para las sensibilidades modernas–, se alza con un indiscutido segundo lugar –19 ediciones– y es más que probable que ello obedezca, sencillamente, al hermanamiento en la insanía con don Quijote. Aunque, si de pedagogía de adolescentes se trata, no debería descartarse la posible parábola del esforzado estudiante que cree que con las letras habrá de progresar y enloquece cuando una mala mujer le entrega un membrillo envenenado. Parábola que, por ser tal, se completa con el final aleccionador de la recuperación de la cordura y la entrega de la propia vida en combate por la patria.

Frente al grupo de relatos consagrados por su supuesto realismo –selección en la cual bien puede sondearse la expectativa de que la literatura tribute al educando experiencias vicarias ejemplificadoras sin la indeseable necesidad de vivirlas por sí mismos– asombra la imposibilidad de integrar a la sensibilidad del aula las narraciones idealizantes.

Es evidente, en primer término, que el prestigio del género picaresco, aún en aquellos casos en que los usos de estos clásicos estén destinados al anatema moralizador, no depende, exclusivamente, de la valía de la escritura cervantina. Y aquí no puede desestimarse el detalle de que el segundo prócer literario hispánico, después de don Quijote, sea Lázaro de Tormes. Con lo cual puede afirmarse que las narraciones picarescas o apicaradas de las *Novelas Ejemplares* se ven apuntaladas por una tradición que el mismo canon escolar recupera.

No ocurre, en cambio, lo mismo con las narraciones bizantinas o con las *novellas* a la italiana. Con lo cual *El amante liberal*, *La española inglesa*, *Las dos doncellas* o *La señora Cornelia* quedan irremediablemente huérfanas. Y aquí es altamente significativo cómo, por un lado, *La española inglesa* supera a las demás en número de ediciones, quizás porque escenifica un camino de perfección, un tanto ascético, donde héroe y heroína aquilatan los valores a inculcar a niños y niñas —valía física en el mundo para los varones, condición material expuesta al cambio para las mujeres—, mientras que, por el otro, *Las dos doncellas* deviene el texto abyecto en toda selección.

La historia de estas dos heroínas que se sienten casadas y burladas por el mismo galán y su húsueda de reparación travestidas por el mundo no puede ingresar al aula. Y este rechazo maniaco —comprobable en la ausencia total de ediciones de esta novela por fuera del dispositivo editorial de versión integral de la colección— se acrisola, inclusive, por la recuperación de algunas versiones de *La fuerza de la sangre* (3 en total) pues, al fin de cuentas, la muchacha violada resulta desposada por su agresor y en la vida, quien lo duda, también hay milagros.

IV

De todas formas, y llegados a este punto de nuestro análisis, conviene precisar que la dinámica de la enseñanza de la literatura, ya se trate de colegios o de universidades, fue privilegiando, progresivamente, el modelo de textos comentados cuando de obras consagradas por el canon se trata y cuando, como es el caso de las *Novelas Ejemplares* o de otros textos del Siglo de Oro, puede inferirse la necesidad de anotación esclarecedora para los lectores contemporáneos.

Por ello mismo ha de indicarse cómo, conforme el siglo progresa y se van descartando las ediciones adaptadas del *Quijote* para fines didácticos, se va consolidando, progresivamente, y en consonancia con los desplazamientos pedagógicos ya señalados a la hora de seleccionar las obras para los programas, el hábito de ofrecer al mercado versiones anotadas de las *Novelas Ejemplares*, muy particularmente por medio de ediciones individuales.

Estos dispositivos paratextuales —la inclusión de prólogos, esquemas, resúmenes biográficos, notas iluminadoras de vocablos, construcciones sintácticas o datos histórico-culturales— se van haciendo cada vez más frecuentes

Tabla 5 - Distribución de las modalidades editoriales

<i>Novelas Ejemplares</i>	Número de ediciones
Sin prólogo y sin notas	36
Con prólogo	3
Con notas	4
Con prólogo y con notas	24
TOTAL	67

a punto tal que se terminan prestigiando las versiones no por la fidedigna reproducción del original cervantino sino por el anotador de turno.

Y ello también es significativo por cuanto –conforme se desprende de la Tabla N° 5– se constatan dos subconjuntos muy claros en lo que a estos dispositivos respecta. Dos subconjuntos en función de los cuales cabe inferir no solo prácticas de lectura diversas sino también finalidades y cometidos pedagógicos implícitos.

En efecto, las treinta y seis ediciones de las *Novelas Ejemplares* que carecen por completo de cualquier letra suplementaria que no sea la del propio autor, cuyo público, progresivamente, pasa a ser el lector común, aquél que quiere leer a Cervantes pero no se preocupa de su biografía o del sentido a imponer a cada una de sus ficciones, se oponen, casi por partes iguales, a las restantes versiones que, con prólogos –en tres oportunidades–, con notas –en 4 ocasiones– y con prólogo y notas (en 24 instancias), consideran necesario que el lector argentino tenga algún tipo de guía.

Y esta propensión editorial a la intervención crítica del especialista en la materia termina por confirmar, según se colige de la Tabla N° 6, los índices de preferencia antes señalados para las selecciones pedagógicas. Instancia de la cual inferimos, con justo derecho, no que se considerase a tales obras como más necesitadas de comentario e ilustración compendiosa sino, muy por el contrario, y por paradójico que ello pudiere parecer, como las más aptas para su frecuentación en las aulas. Aquellos textos que serán objeto de enseñanza ameritan, con creces, la voz del anotador.

Los guarismos de este último esquema confirman certezas previas y clarifican puntos indirimibles. Se observa, con claridad, la marcada preferencia por los relatos realistas y disminuye, aún más, la selección de novelas con trama idealizante. *Rinconete y Cortadillo* y *El licenciado vidriera* siguen siendo los favoritos, aunque aquí inviertan los órdenes de prelación según se trate de versiones sin notas o con ellas. Y una versión de *La española inglesa* y otra de *La señora Cornelia* marcan el límite ínfimo de la retracción poética del universo ficcional de las *Novelas Ejemplares*.

Tabla 6 - Distribución de índices de selección y de preferencia de ediciones prologadas y/o anotadas

<i>Novelas Ejemplares</i>	Número de ediciones	Número de ediciones con prólogo y/o notas
<i>Novelas ejemplares (toda la colección)</i>	5 - 10	4
<i>La gitanilla</i>	6 - 16	3
<i>El amante liberal</i>	0 - 3	7
<i>Rinconete y Cortadillo</i>	8 - 22	2
<i>La española inglesa</i>	1 - 4	6
<i>El licenciado vidriera</i>	9 - 19	1
<i>La fuerza de la sangre</i>	0 - 3	7
<i>El celoso extremeño</i>	3 - 5	5
<i>La ilustre fregona</i>	1 - 4	6
<i>Las dos doncellas</i>	0 - 0	7
<i>La señora Cornelia</i>	1 - 3	6
<i>El casamiento engañoso</i>	3 - 5	5
<i>El coloquio de los perros</i>	5 - 10	4
<i>La tía fingida (atribuida)</i>	0 - 1	7
TOTAL	42 - 95 *	

* El segundo número indica el total de versiones mientras que el primero señala cuántas de ellas tienen prólogos y/o notas.

Ahora bien, ¿existe un punto de inflexión en esta tradición crítico-editorial en función del cual pueda interpretarse con mayor claridad la entidad de estas anotaciones? ¿Se distribuyen los comentarios en el eje cronológico de un modo uniforme? ¿Quiénes son estos anotadores?

Las respuestas a estos interrogantes no son sencillas y distan mucho de ser uniformes razón por la cual es hora de ser cautos con las propias afirmaciones. Un estudio secuencial de la evolución del género discursivo "confección de edición crítica de obra literaria" fuerza a reconocer que hasta la década de 1960 son mucho más habituales las ediciones sin comentario que con ellos. Y este último conjunto se reduciría aún más si eliminásemos los simples prólogos aunque, como sucede en el caso de la versión de la colección de Editorial Emecé de 1947, éste haya sido elaborado por Jorge Luis Borges⁵.

⁵ Identifico, de ahora en más, por el número de registro en la bibliografía de Alejandro Parada. Aquí, N° 89.

Es evidente que el hispanismo local podría también reparar en la introducción de Pedro Henríquez Ureña (Parada, 69) a todas las novelas en editorial Losada de los años 1938-1939 o en la edición anotada de *Rinconete y Cortadillo* por Francisco Rodríguez Marín en 1947 para Editora y Distribuidora del Plata (Parada, 92) o en aquella de *La Gitanilla* de Fermín Estrella Gutiérrez (Parada, 94) de la editorial Kapelusz de 1953, pero lo cierto es que estos casos resultan espigados de una corriente habitual que es la de ofrecer los textos sin tantas notas y aclaraciones previas.

El verdadero punto de inflexión ocurre en las décadas de 1960 y 1970 cuando casi la totalidad de las ediciones inventariadas pasan a reconfigurarse como textos fijados y editados por algún crítico o estudioso en particular. Así, por ejemplo, en el breve lapso de un año se editan dos versiones de los 12 relatos, una con prólogo y notas de Francisco Ayala (Parada, 100) y la restante a cargo de Pedro Henríquez Ureña (Parada, 103). Y una verdadera pléyade de anotadores, noveles en esas lides unos, consagrados otros, empiezan a aflorar en las aulas universitarias, mayormente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y también en Institutos Superiores de Profesorado.

Son los tiempos previos a 1966, etapa cuyos proyectos incoados siguen extendiéndose en el tiempo tras el gran éxodo de las figuras universitarias, son los momentos en que primero a través de Editorial Eudeba y luego en Editorial Kapelusz, en una colección dirigida por María Hortensia Lacau, un sinfín de textos literarios del canon local, latinoamericano e hispánico, resultan editados en versiones cuyo público prioritario puede pensarse como escolar pero cuyos responsables son, básicamente, graduados universitarios muchos de ellos involucrados, desde la paciente tarea de anotar y seguir haciendo florecer ediciones propias, en una inusual práctica de resistencia ante uno de los embates más claros a la universidad pública en nuestro medio.

Tres versiones de *Rinconete y Cortadillo* se elaboran entre 1962 y 1965 (Parada, 97, 98, 101), una de ellas a cargo de la Dra. Ofelia Kovacci (Parada, 97) quien sería, ulteriormente, destacadísima figura de los estudios gramaticales en Argentina. Cuatro editoriales distintas piensan la propia versión de *El licenciado vidriera* (Parada, 102, 105, 109, 112) y una de ellas, la de Delfín Leocadio Garassa (Parada, 105), nuevamente desde el medio crítico de nuestra Facultad.

La Gitanilla no corre una suerte menor (Parada, 99, 106, 107, 110) aunque aquellas que la posteridad bien podrá retener son, claramente, dos. Una del binomio *El casamiento engañoso / El coloquio de los perros* de 1972 en Kapelusz (Parada, 111), y otra de *El celoso extremeño* de 1977 en la misma editorial (Parada, 114).

Y ellas cuentan, efectivamente, porque quienes asumieron la responsabilidad de pensar esas obras para el mercado pedagógico —y no aclaramos aquí la instancia pues bien pueden considerarse igualmente aptas para las aulas

universitarias— fueron, indiscutidamente, dos auténticas especialistas cervantinas: Celina Sabor de Cortazar y Alicia Parodi.

Dos investigadoras que, a diferencia de muchos otros, acometieron la tarea de ofrecer la propia versión de un texto cervantino que, disciplinarmente, consideraron afín a las propias investigaciones críticas en el medio universitario. En sus casos, en efecto, no estamos ante profesores de literatura que anotan Cervantes como podrían haberse ocupado de Rubén Darío, Esteban Echeverría o Miguel de Unamuno, en sus casos sus ediciones suponen —aunque en estas latitudes el medio crítico pudiese ser mucho más reducido y los intercambios con el exterior más esporádicos que hoy día— claros posicionamientos en el campo intelectual del cervantismo.

V

La edición de Celina Sabor de Cortazar de *El casamiento engañoso / El coloquio de los perros* resulta fechada en el año 1972, época para la cual —conforme se deja constancia en la noticia sobre la anotadora— ya había realizado versiones de *El Alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca y del *Lazarillo de Tormes* para la editorial Kapeluz donde, al año siguiente, imprimirían con prólogo propio la segunda versión que editaban del *Quijote*, fijado y anotado por Martín de Riquer en esta oportunidad (Parada, 38).

Celina, en ese entonces, es el claro referente en el medio local sobre los estudios literarios del Siglo de Oro, prestigio que, indudablemente, terminó de forjarse con la descomunal edición del *Quijote* que, en el año 1969, editó en Eudeba en colaboración con Isaías Lerner y con prólogo del maestro de ambos, don Marcos A. Morínigo (Parada, 37).

Por ello no asombra que, a diferencia de lo que habitualmente se solía hacer, nuestra anotadora deje expresa constancia de haberse tomado el trabajo de proceder a una prolija fijación textual de su versión conforme la edición príncipe de Juan de la Cuesta en 1613 a partir de la reproducción facsimilar de las obras completas de Cervantes que, en 1917, la Real Academia Española había realizado.

Y si se insiste en este primer detalle, que bien podría complementarse con el inventario de otras cuidadas ediciones que consultó en forma previa⁶, es porque algo que define la labor de Sabor de Cortazar es que, a la hora de preparar ediciones, sigue asumiendo la ingente carga de pensar que la labor filológica bien entendida comienza en el mismo texto. No opera, tal como luego la propia dinámica mercantil de competencias entre casas editoriales lo determina, a partir de la labor de un

⁶ Celina menciona las de Amezáa y Mayo de 1912, la de Rodríguez Marín de 1918, la de Shevill y Bonilla de 1925 y la de Avalue Arce de 1964.

tercero ni asume, voluntariamente, la falsa comodidad de que pueden realizarse ediciones críticas sin manuscritos, sin consultas de primeras ediciones, tan solo guiándose por un criterio de autoridad⁷. Razón por la cual, en consecuencia, también resultó lógico que su versión expusiera los criterios ortográficos asumidos justificando con mucho criterio, cuando fuere menester, la opción de la modernización de acentuaciones, grafías, puntuaciones o usos de mayúsculas.

Su edición se configura, como tantas otras de la misma colección donde resulta publicada, con un estudio preliminar y notas al texto, para las cuales agradece, a contrapelo de lo que podría ser la dominante en aquel entonces, la ingente labor que en 1912 asumió Agustín G. de Amezúa y Mayo cuyas cuidadas notas de tenor histórico y costumbrista reconoce haber recuperado a la hora de preparar las propias.

Que Celina Sabor de Cortazar decida entablar un diálogo con esta versión no nos parece un hecho insignificante. Puesto que si bien podría pensarse que la sensibilidad literaria de Amezúa y Mayo estaba muy próxima a la herencia decimonónica de tenor positivista –todavía muy presente en las ediciones de comienzo de siglo– es un hecho que su recuperación comporta un signo diametralmente diverso dado que, en todo momento, se abstiene de intentar explicar el hecho literario, unidimensionalmente, por tales o cuales referencias históricas o culturales.

Cierto es que tanto *El casamiento engañoso* como *El coloquio de los perros* habrían requerido, *a priori*, este tipo de intervención crítica puesto que al resultar compuestas según el patrón de narraciones picarescas el peso de lo supuestamente real en el texto cabría inferirlo de mayor envergadura. Pero Celina, a diferencia de tantos historiadores de la literatura del período y mucho más entre los precedentes, toma el debido resguardo de no ensayar fallidas justificaciones del curso narrativo en función de supuestas evidencias o, lo que sería aún más grave, experiencias vitales previas del autor, dado que, aunque hoy día estos enfoques resulten muy criticados, el cauce del biografismo cervantino operó, durante mucho tiempo, con criterios exegéticos altamente controvertibles.

Así, entonces, hoy día nos puede resultar muy sabia la recuperación de saberes históricos que en su momento emprendió con los aportes de Amezúa y Mayo y ello cuenta, efectivamente, porque se cidió a transcribir, como tales, los datos.

Por eso se puede trazar un linde bien preciso entre tres tipos de auxilios bien diversos que sus notas brindan al lector. En primer término las aclaraciones de tenor lingüístico ya se trate de términos léxicos, construcciones gramaticales, valores de las palabras, usos y características del habla del período. Segmento

⁷ Uno de los últimos posicionamientos sobre los problemas que enfrenta el editor de los textos áureos es, precisamente, el trabajo que Francisco Rico (2005) consagra a los problemas ecdóticos del Quijote.

en el cual campea su solvencia inequívoca. No solo por el tipo de formación adquirida en la cual los estudios lexicográficos, de historia del español y de dialectología hispanoamericana tuvieron notorio peso sino también por el magisterio compartido con tantos colegas y maestros en el Instituto de Filología Hispánica "Dr. Amado Alonso" centro que luego de la guerra civil española se benefició, indiscutidamente, con los mejores maestros peninsulares a punto que, en ese entonces, la tensión dinámica entre centros y periferias en términos de producción intelectual devino, en muchas instancias, un vano espejismo geográfico.

Celina era heredera indiscutida de esa sabia tradición y subsistió, durante mucho tiempo, como una de las pocas supervivientes de esa escuela en contextos en que la Universidad pública en Argentina, por las consabidas interferencias políticas, no cesaba de expulsar recursos formados con los cuales se escribió el prestigio de tantísimos centros internacionales.

Junto al saber lingüístico que la engalana, la edición de Cortazar se distingue por lo que podrían denominarse notas históricas y notas culturales, si se acepta el distingo arbitrario de que las primeras solo se concentran en datos –históricos, geográficos– y las segundas, en cambio, se abren a las prácticas culturales con todo el polimorfismo que, por esos años, cabía reconocerles.

En las históricas se advierten infinidad de datos útiles que la misma editora ya había reconocido fraguados en el saber de Amezúa y Mayo, pero a diferencia de éste el peso del dato se limita, puntualmente, a lo que es. En esos descansos de la lectura Celina prefiere callar y limitarse a volver actual y conocido puntos del relato que el lector contemporáneo podría ignorar, a punto tal que logra construir la ilusión de la voz de un pasado vuelto presente, una voz cuyo punto de emisión parece ser siempre el saber y no el propio capricho.

Y esa misma profesora de literatura que se llama a silencio en aquello que no ha de tergiversarse en interesadas interferencias de sentido, limitando la potencialidad de la fábula a lo que ella pretende y no a todo lo que el texto puede ser y quizás quiera decir, es la que emerge, con austeridad, pero también con firmeza, a la hora de hilvanar las más prolijas precisiones sobre fenómenos culturales.

En estos casos –las notas sobre la curación de la sífilis, el elefante, Mauleón o la chacona son solo logrados ejemplos de ello– se advierte con claridad que quien anota conoce, y mucho, la obra cervantina puesto que en más de una ocasión los posibles sentidos se reorientan a los valores intrasistémicos. Es decir, no importa tanto todo lo que aluvionalmente se puede lograr saber con mucho estudio y trabajo en el Siglo de Oro sino, fundamentalmente, tener criterio sobre aquello que resulta pertinente a los fines de iluminar la novela desde el *corpus* narrativo, lírico o teatral del autor.

Y algo que también debería retenerse de su anotación es el modo de confrontar con las autoridades masculinas en la materia. Ya en otra oportunidad

habíamos precisado cómo Celina Sabor supo adentrarse en territorios de hombres doctos (Vila, 2005) y cómo su edición del *Quijote* junto a Isaías Lerner resultó ser –y lo sigue siendo– la primera y única versión del texto inmortal integralmente anotada por una mujer.

Y ello cuenta, no porque la literatura del Siglo de Oro español fuese coto vedado a las mujeres –aunque, de hecho y por otras razones, la enseñanza en estas latitudes, en cualquier ámbito, es eminentemente femenina– sino porque, de entre las múltiples prácticas críticas que los investigadores en ese entonces realizaban, era algo muy notorio cómo el prestigio de las ediciones críticas de los grandes textos solo les era reservado a los grandes catedráticos, siempre varones, siempre detentores de la ley del texto. Y a las mujeres, en cambio, en tanto figuras mediadoras, les correspondían las ediciones escolares, tareas de menor enjundia que por la precisa individuación del destinatario de sus textos las emplazaban como madres sabias en los umbrales de la formación cívico-ciudadana.

Celina, en ese punto, es una anotadora más de la larga lista de anotadoras mujeres de la editorial Kapelusz, pero trabaja, desde el terreno autorizado, con ansias de más. Se opone, cuando es necesario, a la tradición, y no lo hace con el estilo típicamente masculino de la invectiva o el confronte polémico, sino imponiendo mesura allí donde es necesario. Opta por no individualizar los supuestos contrincantes en los puntos polémicos de su anotación, y si bien puede conjeturarse que quizás obró así porque consideró que la pelea no era pertinente para un texto escolar, sus meditadas y siempre vigentes lecturas cervantinas presentes en las más renombradas publicaciones periódicas del momento desmoronan la hipótesis de una estrategia en beneficio de un estilo signado por la propia seguridad.

Esta evidente confianza en la propia valía delinea, por otra parte, la factura del prólogo, escritura que, para el caso, comportaba limitaciones evidentes. En efecto, un prólogo para una edición que se preciaba de ser escolar debía resolver problemas no plantearlos. Y el fiel de esta balanza, a la hora de contrastar notas e introducción, bien podría haber señalado un desequilibrio ante el desafío a sortear ¿cómo lograr que el propio criterio –tan válido a la hora de fijar un texto– no desplace el contenido tradicional esperable en una introducción de tenor monográfico-conclusivo sobre la obra a presentarse?, ¿cómo acrisolar el propio ingenio en terrenos que, históricamente, suelen repeler la originalidad en beneficio de una estrategia de divulgación masiva?

Puede que las respuestas a las múltiples caras de este dilema no tengan siempre una misma respuesta, pero es evidente que la hallada para estas novelas cervantinas trasunta cohesión con los principios constructivos de sus notas. No hay, para Celina, temas o tópicos que digan, por sí mismos, la modernidad o vigencia de un trabajo crítico –y en esto se aparta, ciertamente, de la eterna tilingüería de tantos medios intelectuales–, para ella, efectivamente, lo novedoso

radica en las configuraciones de lectura que se permite compartir con sus lectores.

Por ello mismo es importante insistir que aún ante las consabidas constricciones escriturarias de tales prólogos –donde noticias del autor, del género, de la historia del texto, de la estructura y de los elementos esenciales de la fábula resultan esperados– ella apuesta siempre a la originalidad que se puede afianzar a partir de pacientes y cuidadas lecturas.

Así, por ejemplo, la clara advertencia de un título primitivo para la colección diverso de aquél con que ulteriormente se publica –detalle que hoy día tantos cervantistas han olvidado– y, en función de ello –la variante testimoniada en la aprobación– la nada arbitraria inscripción de las 12 obras en una tradición estética de impronta horaciana cuya licitud se suele desdibujar en aras de una evidente originalidad que importa matizar.

No extraña entonces cómo logra integrar –aunque pregone un realismo distintivo en la pluma cervantina– las novelas idealizantes con las verosimilistas puesto que lo que ha planteado, en escritura llana y bien justificada cuyo efecto primero parecería ser la humildad de disminuir la trascendencia de la propia argumentación, es que ningún crítico debería abstenerse de explicar sus propios puntos de vista, muy particularmente las categorías descriptivas del propio texto e incluso, y muy especialmente, la de "realismo".

Y si hubiésemos de retener dos marcas distintivas de los análisis textuales que este prólogo propone, justo resulta detenerse en la impronta estructuralista y en la calibrada atención al sistema genérico-narrativo. Celina Sabor hace carne el legado retórico-estructural de que toda buena lectura parte de una calibrada disección de sus partes cuya escisión bien debe explicarse. Por lo cual cada bosquejo que traza se suele ver complementado por todas las apreciaciones de índole narrativa que apuntalan la división previa.

El texto debe entenderse en su articulación interna pero también reclama –por ello tantos y tan precisos *excursus*– un reenvío al contexto. Este posicionamiento de la obra en el sistema literario le permite en más de una oportunidad calibrar la originalidad autorial y gracias a ello demuestra, tal como lo realiza a partir del caso del contrapunto entre novela y diálogo, que la novedad no es, necesariamente, argumental, sino que las formas también son portadoras de sentido.

Razón por la cual –podríamos concluir– su trabajo anunciaba, a su modo, con las preguntas que su tiempo urdió para los textos y las conceptualizaciones que resultaban entonces pertinentes, la clara superación de los análisis literarios que solo se validaban por la reorganización supuestamente conceptual de sus componentes internos. Celina comenzaba –en tiempos en que la sociocrítica y los vínculos de texto y contextos aún no se habían afianzado– la muy saludable práctica de pensar el texto desde la época y poner en diálogo la obra con su contexto cultural.

VI

Un estudio sobre las ediciones de las *Novelas Ejemplares* anotadas en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" quedaría efectivamente trunco y mermaría en valor si no se incorporara, como coda de esta evolución de los diálogos con el cervantismo académico internacional, la apuesta crítica de alguna de las dos ediciones preparadas por la Dra. Alicia Parodi quien realizó sus versiones de *El celoso extremeño* en 1977 (Parada, 114) y la de *La señora Cornelia* en 198 (Parada, 117)⁸.

Bien podrá lamentarse que razones de espacio autoricen el olvido, para otra ocasión, de la segunda, máxime por tratarse de una lectura de una de las novelas idealizantes, pero se vuelve evidente que aquél trabajo que mejor expresa una evolución es, por cierto, el primero. Y ello porque cuando editorial Kapelusz lo incluye en la misma colección donde publicaba Celina Cortazar bien pueden leerse los efectos multiplicadores de la maestra hacia el interior de la propia cátedra universitaria.

La noticia biográfica es sucinta pero elocuente. Alicia Parodi es entonces ayudante de la cátedra de Literatura española contemporánea. No ha ingresado, aún, al círculo estrecho de docentes universitarios de la especialidad aunque la propia vocación pueda entreverse del goce declarado de becas previas para investigar sobre los "Elementos constitutivos del teatro de Cervantes: la picaresca".

Alicia elabora esta edición, por varias razones, desde una posición marginal: porque al momento de redactarla aún no se ha integrado a la cátedra desde donde luego sería conocida, porque su tarea docente debe repartirse entre aulas secundarias y una asignatura universitaria que no la apasiona, porque la misma beca de estudios resultó configurada, quizás por el peso y prestigio de los maestros en vida en el Instituto, desde los confines temáticos de la escritura cervantina. Alicia, hasta ese entonces, no avanza sobre las *Novelas Ejemplares*. Llega a ellas desde una de las parcelas artísticas del autor más infravaluada en ese entonces. A Alicia no la precede la fama de una edición previa del *Quijote* y parece ser bien consciente de que las expectativas que puede suscitar quien podría llegar a ser una promesa en el medio no admiten, en punto alguno, traspies o fracasos.

El desafío de anotar *El celoso extremeño* debió ser ingente y es hoy día bien claro al releerse sus páginas. No solo porque toda comparación podría volverse obligada, sino también porque el texto encomendado era, en múltiples sentidos, uno de los piélagos críticos más controvertidos sobre la estética y la ideología cervantina. Y no es un detalle menor, tampoco, el que estas encrucijadas

⁸ Esta edición limita la autoría del prólogo a Alicia Parodi y la de las notas y las propuestas pedagógicas a Inés La Rocca.

debiesen ser resueltas con altura y solvencia para una versión que consultarían adolescentes.

El laberinto de la doble versión –la del manuscrito Porras de la Cámara y aquella de las prensas de Juan de la Cuesta– suponía, en sí mismo, un peligro inequívoco, ya que se volvía necesario sopesar variantes, analizar opciones y formular interpretaciones de un texto que, desde este mismo gesto, se anunciaba en proceso. Uno era *El celoso extremeño* de 1604 y otro bien diverso el de la colección. Y de ese deslizamiento pendía la irritante tacha, para muchos, de una supuesta hipocresía autorial. Valor éste que, dicho sea de paso, habría hecho desbarrancar del pedestal canónico –al menos para la aculturación de las jóvenes generaciones– al autor del *Quijote*.

Por ello mismo es importante insistir cómo, a partir del prólogo mismo, Alicia Parodi traza –a diferencia de aquel que compusiera Celina para su edición– un preciso y ajustado telón de fondo histórico cultural que si bien se presenta como el contexto propio de la vida de Cervantes su desarrollo, a lo largo de los hitos políticos, económicos, sociales y religiosos de los reinados de Carlos V, Felipe II y Felipe III, sirve para formular una pregunta que, en sí misma, puede considerarse una autodefinition crítica "Es difícil interpretar a la luz del panorama que acabamos de describir la respuesta de la cultura" (17).

Alicia Parodi –quienes conocieron sus trabajos posteriores y la versión de su ejemplar tesis doctoral sobre la colección bien podrán dar fe de ello (Parodi:2002)– gustó siempre, desde sus orígenes críticos, de posicionarse ante el dilema del significado, puesto que la pregunta por el sentido del texto alumbra, para ella, la razón de ser del profesor de literatura. Puede pensar que todo sentido se origina en la forma –invirtiendo así el constructo casualderiano de tantos títulos– y reubica en un primer plano, en función de este vínculo, el lugar ausente de tantos textos críticos que se clausuran a sí mismos en la propia descripción.

Y si el término respuesta permite introducir la noción de diálogo, es fundamental retener la valoración previa de aquello que desea auscultar: la dificultad intrínseca de vínculos y justificaciones que mucho distan de las argumentaciones de corte maquínico tan propias de ciertas bogas de marxismo y psicologuismo crítico en los dominios de la literatura, entonces en proceso de reposicionamiento en la agenda cultural.

La dificultad misma de erigirse en intérprete de textos cuya historia significativa contaba entonces con más de tres siglos y medio de polémicas no la amilana y es la que le permite, en función de someros y precisos recuerdos del valor del humanismo español en los siglos XVI y XVII, cerrar, a contracorriente de la dominante, con brillante paradoja, el recuerdo de un componente proscrito a la hora de formular diagnósticos simplistas del período: "Para muchos autores, la Contrarreforma significó para España 'un segundo Renacimiento'" (18).

Y ello cuenta, a nuestro entender, porque la posible recuperación de valores ocultos de los movimientos culturales le permitirá superar, ulteriormente,

el dogmatismo del confronte ideológico de la versiones del texto que fraguara el mismo Américo Castro. Alicia Parodi conoce bien los asertos de Edward Riley en su *Teoría de la novela en Cervantes*, cuya versión española de 1966 podía considerarse reciente en nuestro medio y ello signa, en cierta medida, que su apertura a la interpretación textual se oriente en función de nociones teórico-poéticas como la verosimilitud, la ejemplaridad o la armonía.

El efecto que orienta la interpretación y el lugar del sujeto que interpreta resultan, en la lectura de Parodi, una piedra basal única e insoluble, por ello adquiere entidad el que este sendero "hacia Cervantes" –un título de Castro (1957) con el que parece dialogar– se detenga en la fragua de una antropología, no solo porque la idea del hombre cuenta a la hora de evaluar y especular sobre las respuestas de lectura coetáneas y actuales sino también porque incide, y mucho, en las elecciones de configuración de las criaturas de ficción.

No es entonces un detalle menor, entonces, el que Castro resulte confrontado con la lectura de Moreno Báez (1973) quien, según la anotadora, esgrime "una cuidadosa filiación católica del autor" (29) y el que esta lectura –sustantiva, ulteriormente, para la propia factura de su *Las Ejemplares, una sola novela*– resulte esgrimida por interpósita persona. Y si bien no es éste el territorio apto para valorizar la opción posterior⁹ ni la estrategia previa, justo es el recuerdo de cómo, en ese entonces, su discurso se aparta de la significación teológico-alegórica y produce sentido, en lo que a la criatura femenina respecta, desde un reencuadre del legado de los moralistas católicos (Vives, Fray Luis).

De todas formas –he aquí un sugerente *tour de force* generado por el contraste de épocas en la autora– tampoco sería exacto postular que la opción alegórica no se avizoraba en el propio horizonte crítico dado que de entre las que eran noveles interpretaciones de la novela, muchas de ellas provenientes del medio anglosajón (Dunn, 1973, Edwards, 1973), Alicia se inclina, decididamente, por hacer jugar en su lectura el entramado mítico-simbólico. Y si bien es cierto que lo hace desde un declarado anhelo de recuperación del "valor de la cultura clásica en la época" (38), gesto en el cual se afilia con su maestra María Rosa Lida, no es menos evidente el que estos modos de producción de sentido –opuestos a los rectos– bien pueden ser tildados de alegóricos.

Ahora bien, ¿cuáles son los resultados evidentes de este encuadre?, ¿qué marcas propias van delineando la voz de la novel anotadora?

Un parámetro que es menester tener presente a la hora de hablar de la escritura de Alicia Parodi -la de esta edición y la de los trabajos posteriores- es que, si bien disfruta en la misma dificultad que el texto del otro le ofrece, una clara

⁹ La tesis doctoral de Alicia Parodi fue objeto de numerosas reseñas. Algunas de ellas, en medios académicos, pueden consultarse en *Cervantes*, XXIV, 1, spring-2004, en *Anales Cervantinos*. XXXVI. 2004 y en *Olivar*, VI, 2005.

voluntad de integración planea por sobre el dispositivo apertural de un posible laberinto de alternativas. Parodi cree que nada es tan sencillo y que la opción de una única explicación no es tal pero ello no la induce a quedar satisfecha con aperturas desreguladas ni con hipótesis lindantes con la insignificancia de la plurisignificancia –pues quizás para ella sería el retorno a una etapa crítica descriptiva sin verdadera interpretación–. Por eso es evidente en esta edición cómo muchas de las paradojas narrativas y de los aparentes contrasentidos caracterológicos de los personajes terminan siendo resueltos en movimiento de síntesis superadora, punto en el cual el mejor ejemplo es la coda conclusiva y recapituladora sobre los personajes y el humor cervantino.

El único modo de entender el texto –parecería decirnos– es animarse a la inestabilidad que se sigue de gozar voluntariamente el engaño ficcional –no queriéndolo comprender sino participando de él–. De donde se sigue que es este posicionamiento arriesgado –máxime para una debutante en prólogos y fijaciones textuales– el que explica el cariz de muchas notas, particularmente aquellas donde el dilema se construye entre la versión de Porras y la de la colección.

Alicia Parodi no se siente conminada a valorar ni a juzgar. No está dispuesta a premiar tal elección y a condenar otra –sea ésta la olvidada o la preferida por la versión impresa– puesto que lo que cuenta para ella es, ante todo, experimentar la morosidad, el tono o el enfoque descriptivo de los cauces contrapuestos. Parodi, en cierta medida, anuncia muchas de las operaciones que la crítica genética habrá de consagrar muchos años más tarde.

Por todo lo cual, finalmente, debe decirse que, en su caso, ello parecería ser posible por cuanto demuestra, palabra a palabra, que no hay territorios necesariamente privilegiados para extraer el fruto del significado sino, necesariamente, una actitud paciente ante lo que podría haber parecido el goce en la nimiedad. Alicia –muchas de sus notas lo demuestran¹⁰– repara en la oportunidad que le brindan los simples vocablos para, de ahí en más, abrirse a la felicidad del imperio de los sentidos.

Razón por la cual –cabría concluir– el apartado futuro y aún no escrito de este análisis sobre las ediciones de las *Novelas Ejemplares* en la Argentina, tendría que ser, necesariamente, por principio dialéctico y por el valor de la propia tradición del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en trabajos cervantinos, la elaboración de una edición crítica de toda la colección. Una edición que abreve en la solvencia lexicográfica, gramatical y de registros de hablas tan propia de Isaías Lerner, una versión que se nutra de la sapiencia y

¹⁰ Esto se constata no solo en la necesidad de anotar, por ejemplo, un tipo de adjetivación, sino también en el hallazgo frecuente de ocasiones para el recuerdo de trabajos previos de sus maestras (M.R. Lida, A.M. Barrenechea, C. Cortazar) a partir de cuyas lecturas –impertinentes en apariencia– extrae sobradas y sólidas enseñanzas para la voz que declara.

maestría en cuestiones formales y estructurales que tanto engalanó a Celina Sabor de Cortazar, un trabajo que asuma el desafío del sentido de cada una de las doce novelas por sí mismas como de todas al unísono y por igual, como Cervantes había deseado, como Alicia Parodi nos enseñó.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BOMBINI, G., 2006. "Lectura obligatoria: el *Quijote*" en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (eds.) *El 'Quijote' en Buenos Aires...*, 307-314.
- CASTRO, A., 1957, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus.
- DUNN, P., 1973. "Las *Novelas Ejemplares*", en A Valle Arce, J. B. y Riley, E., *Summa cervantina*, London, Tamesis Books, 190-202.
- EDWARDS, G., 1973. "Los dos desenlaces de *El celoso extremeño*", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XLIX, 1-4, 281-291.
- LERNER, I., 1990. "*Quijote*, Segunda Parte: Parodia e invención", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, 17-836.
- MORENO BÁEZ, P., 1973. "Perfil ideológico de Cervantes" en A Valle Arce, J. B. y Riley, E. *Summa cervantina*, London, Tamesis Books, 233-272.
- PARADA, A., 2005. *Bibliografía cervantina editada en la Argentina. Una primera aproximación*, prólogo de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- PARODI, A., 2002. *Las 'Ejemplares': una sola novela*, Buenos Aires, Eudeba, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".
- PARODI, A., J. D'ONOFRIO Y J. D. VILA (eds.), 2006. *El 'Quijote' en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Asociación de Cervantistas, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".
- PRÓSPERI, G., 2006. "Ocupados lectores enseñan el *Quijote*" en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (eds.) *El 'Quijote' en Buenos Aires...*, 503-508.
- RICO, F., 2005. *El texto del 'Quijote', Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Ediciones Destino S.A.
- RILEY, E., 1966. *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- VILA, J. D., 2005. "Ocaso y esplendor de las anotaciones al *Quijote*", *Encrucijadas*, 33, 6-11.

JOAQUÍN ROSES, COORD., *Góngora Hoy VII. El "Polifemo"*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, Colección Estudios Gongorinos, 231 páginas.

En abril de 1997 se inauguró, auspiciado por la diputación de Córdoba, el Foro anual de debate "Góngora Hoy". Bajo el título "Balance de estudios gongorinos al filo del siglo XXI", se inició un interesante espacio de reflexión sobre uno de los poetas más significativos del Siglo de Oro español: don Luis de Góngora. Los sucesivos foros dieron origen a los volúmenes *Góngora Hoy* que compilan esas conferencias anuales. El primer tomo, *Góngora Hoy I-II-III. Razón y memoria* reúne los trabajos de los primeros tres años del foro. A él le siguieron *Góngora Hoy II-V. Vigencia de Góngora; Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo* y, el que hoy nos ocupa, *Góngora Hoy VII. El "Polifemo"*, todos coordinados y editados por Joaquín Roses.

El cuarto tomo reúne los trabajos presentados en el foro en abril de 2004. En su introducción, Roses subraya el carácter de encuentro y debate que tuvo la reunión

Porque junto a investigadores que han dedicado gran parte de su vida al estudio del *Polifemo* quise invitar a quienes tienen mucho que decir en el futuro sobre la obra de Góngora, más allá de los corsés formalistas, como han demostrado y demostrarán por sus trabajos; de tal modo que este libro sea verdaderamente un foco de gongorismo donde se asiente el discurso crítico sancionado, pero también una plataforma de nuevas propuestas hermenéuticas. (15)

Precisamente, lo que caracteriza el volumen es la pluralidad de lecturas y de sentidos en torno a una de las más logradas composiciones gongorinas: la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

La sucesión de artículos se inicia con la que fue la conferencia de apertura a cargo de Enrica Cancelliere: "La imaginación científica y el *Polifemo* de Góngora". En este trabajo la autora retoma, en alguna medida, los contenidos que ya había desarrollado en su *Góngora. Percorsi della visione* (Palermo, Flaccovio Editore, 1990) y propone una lectura del *Polifemo* que parte del análisis de lo que considera la sustancia, en sentido hjelmsleviano, del poema. Considera que la originalidad de Góngora, ya señalada por Dámaso Alonso, alcanza su mayor nivel por su capacidad figurativa dentro de la narración, lo que constituiría el idiolecto del autor. A partir de allí, establece ciertas analogías entre los conocimientos científicos de los pintores en el campo de la geometría y de las topologías matemáticas – en auge en los ambientes humanísticos – y los conocimientos de Góngora que conforman su mundo de imágenes y son fundamentales para la construcción del poema.

Citando su estudio anterior, presenta la estructura del *Polifemo* "como "narración de la pulsión escópica" –en el sentido de función de la vista alimentada por el deseo", destacando "la "primacía de la vista" como signifiante que articula toda la arquitectura del texto, a la vez geométrica y dinámica" (32). Considera las octavas, en el nivel de la forma,

como *tableaux* icónicos puestos en movimiento por dinámicas internas. Estas octavas generan la forma del poema que organiza la arquitectura del texto según el desarrollo de seis planos secuencias: I. plano-secuencia del Lilibeo; II. Nacimiento y huida de Galatea; III. Sicilia devastada por el deseo; IV. Cortejo de amores de Acis y Galatea; V. Canto de Polifemo; VI. Muerte y transformación de Acis. Este desarrollo le permite comparar los *tableaux* gongorinos con el *tableaux* de la *Galatea* de Rafael a través de un complejo esquema de la organización del espacio por medio de dinámicas elipsoidales, que se van a manifestar también en el plano metafórico y que corroborarían los conocimientos diversos manipulados por Góngora en la compleja construcción de su *Polifemo*.

Más allá del contenido, en el plano de las erratas, es importante señalar que los comentaristas de la fábula pertenecen al siglo XVII y no al XVI como se lee en la página 20.

El volumen continúa con el trabajo de Giulia Poggi, "Mi voz por dulce, cuando no por mía": Polifemo entre Góngora y Stigliani". En él, la investigadora, a través de una lectura paralela del *Polifemo* de Stigliani y del de Góngora, propone un nuevo acercamiento al juego intertextual existente entre ambas obras. De este modo, repasa, entre otros elementos, el motivo del arco –ausente tanto en la tradición griega como en la latina– que aparece en los dos *Polifemos*, las descripciones de Sicilia, o la introducción del narrador mítico por Stigliani, que Góngora recoge. Finalmente, se detiene en la alabanza que el ciclope hace de sí mismo. Ambos poemas articulan el motivo del falso conocimiento, presente en Ovidio, en dos fases relativas a la voz del Cíclope y a su aspecto físico respectivamente. Poggi rescata la fórmula disyuntiva con que culminan ambas invocaciones ("Ma oimé, che più tosto il suon tu n'odi / perché ti conta il mio duro tormento / che perché dolce sia" y "Sorda hija del mar, cuyas orejas / a mis gemidos son rocas al viento: (...) coros tejiendo estés, escucha un día / mi voz por dulce cuando no por mía") que reflejan una discrepancia entre emisor y receptor constituyendo uno de los rasgos más significativos del mito. "La desproporción, típicamente barroca, entre las esperanzas del gigante y el desdén de Galatea así como el contraste entre los polos opuestos de la aspereza y la dulzura se aprecia (...) tanto en Stigliani como en Góngora" (67), paralelismo que se amplía con la correspondencia ojo/sol.

Dado que el *Polifemo* de Stigliani tuvo tres versiones revisadas por el autor (1600, 1601 y 1623), toda la relación intertextual que se establece entre ambos poemas se complejiza. Al respecto, y en función de la *imitatio* ya estudiada tanto por Dámaso Alonso como por Antonio Vilanova, la autora cita las palabras de Pellicer: "no decido quién lo imitó del otro" (68). Pero la lectura paralela también suscita otras cuestiones como la del problema del género –resuelto por Góngora al insertar en el texto un complejo sistema de enunciaciones que posibilitan el relato de la fábula–, y la del registro –que responde a la tradición teocritea en Stigliani y que Góngora complejiza por medio de un léxico hiperbólico. Esto último lo coloca en un registro intermedio "patético más que trágico, humorístico más que cómico, erótico más que pornográfico, humano más que mítico" (73).

El siguiente trabajo, "El *Polifemo*, la *ékfrasis* y el arte europeo", pertenece a Steven Wagschal y, como en el caso del aporte de Enrica Cancelliere, propone analizar el componente visual de la poesía gongorina, esta vez por medio del estudio de la relación de competencia que corresponde al *paragone*. Para ello ubica su origen en las Imágenes – descripciones literarias de obras de arte (*ékfrasis*)– que Filostrato el mayor (s. III a.C.) empleaba para enseñar el arte de la retórica. Señala, además, que Vicente Carducho –pintor del rey y autor del más importante tratado de arte del siglo XVII– conecta explícitamente

al poeta con el parangón. En su afán de poner a prueba cuál de las artes era la principal, el pintor declara vencedor a Góngora, refiriéndose al *Polifemo* y a las *Soledades*.

Wagschal considera la totalidad de la producción de Góngora como el desarrollo de un proyecto estético de *paragone* que culmina con sus dos grandes obras. Su análisis del *Polifemo* pretende demostrar que "la poesía puede hacer todo lo que pueden las obras artísticas más ambiciosas" (79). Para ello, señala distintos géneros de pintura que se distinguían en la época y que aparecen en el poema: "pintura histórica" porque no solo se trata de una fábula mitológica sino porque introduce personajes secundarios de frecuente representación en las artes visuales, como Pomona o Céfito; pintura de paisajes en las descripciones de los espacios en que se ubican los personajes mitológicos; pintura de naturaleza muerta o "bodegón" en los ofrecimientos de Acis a Galatea, entre otros géneros. Esto lo lleva a ver al poema como una obra totalizadora que semeja, a través de ekfrasis veladas, los frescos de Carracci en el Palacio Farnese en el que pinturas y esculturas se combinan, lo que le permite subrayar el triunfo del *Polifemo* sobre la pintura.

En "*El Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas", Antonio Cruz Casado estudia una versión de índole religiosa del *Polifemo* gongorino y lo ubica en lo que se ha llamado "otoño del gongorismo". Destaca, además, el clima religioso que se vivía en España en el momento de su aparición por la muerte de Felipe IV en septiembre de 1665.

El Polifemo a lo divino es un poema de 107 octavas (casi el doble de las 63 octavas del poema original) que alegoriza la salvación del alma por la figura de Cristo por medio de un texto erudito y cargado de religiosidad. Para su análisis, Cruz Casado señala un eslabón entre el *Polifemo* de Góngora y el de Páramo y Pardo en el auto sacramental *El Polifemo* de Pérez de Montalbán, incluido en su colección miscelánea *Para todos* (1633). De allí surge la serie de identificaciones que permite la alegoría en el poema: Galatea es el alma, Polifemo es el demonio y Acis es Cristo. Sobre esta base, y luego de afirmar que "la línea argumental del poema de Páramo es una clara transposición de la mayoría de los elementos que integran el poema gongorino" (97), recorre las octavas y establece similitudes y diferencias. Así, comprobamos que gran parte del léxico y la retórica gongorina está presente en el texto (como, por ejemplo, en la descripción de Galatea) pero que la alegoría motiva aclaraciones que guían al lector para saber qué simbolizan los personajes: "De Luzbel Polifemo fiel trasunto / el Alma busca, Galatea hermosa. / No hija de Tetis, sino heroico asunto / de un Dios alienta masa polvorosa." (98) Modificaciones estas que no apagan la referencia estilística y temática constante al *Polifemo*, lo que le brinda un gran interés a la versión de Páramo y Pardo.

El volumen continúa con el trabajo de Rafael Núñez Ramos, "*El Polifemo* y la naturaleza de la poesía lírica", que plantea una lectura del poema a partir de la musicalidad que le da el significado más allá del sentido. Núñez Ramos rescata la naturaleza de la poesía lírica al detenerse en la rima, el ritmo y el valor musical de la aliteración, el hipérbaton y el paralelismo, elementos todos que permiten que el poema sea "memorable" y un modelo de música vocálica. Precisamente, el estudio destaca los valores musicales del *Polifemo* en sus componentes sonoros, con total independencia del significado de los enunciados para poder subrayar la condición de la música como comunicación sin código. Del análisis se desprende que el sentido sólo aparece como núcleo del mensaje cuando se lo vincula a la sensorialidad del lenguaje y sus formaciones musicales. La poesía se torna, entonces, una experiencia sensorial y la posibilidad de esa experiencia es, según el autor, la que mantiene vivo al *Polifemo*.

En "La estructura narrativa del *Polifemo*". Giuseppe Mazzocchi plantea su lectura desde los componentes de narratividad que presentan, paradójicamente, los fragmentos "narrativamente muertos" del poema, como son los que componen el modelo de bodegón barroco utilizado tanto para la descripción de los dones que ofrece Sicilia como para la de aquellos que le son ofrecidos a Galatea. Mazzocchi señala que, a partir de la isotopía de la fruta, es posible establecer la estructura de una narración que carece de centro único, ya que es substituido por una pluralidad de focos. Considera que a Góngora le interesa presentar el mismo aspecto de la realidad desde distintos puntos de vista: una perspectiva objetiva –la del escritor y la de sus lectores– y otra subjetiva –"la mirada *afectivamente* implicada de los personajes" (132).

El autor considera que la fruta detenidamente representada tiende a reflejar un mundo de paz frente al agitado mundo de los afectos que mueven la fábula. Este concepto se extiende a la concepción de la Edad de Oro como un tiempo pasado de perfección tanto para el autor y los lectores como para los personajes que componen la fábula. "Si la realidad mítica del Siglo de Oro ha pasado ya, solo la perfección del arte, o sea el control mental de lo representable, nos podrá servir para mantener el dominio sobre las cosas y la historia" (137-138).

En el artículo siguiente, "Ariosto en el *Polifemo*", José María Micó define el poema gongorino como "la creación de Góngora más sensible al ejemplo de Ariosto en su conjunto" (153), luego de un interesante estudio de ciertos elementos ariostescos que aparecen en las obras de don Luis y que le permiten subrayar el parentesco entre estructuras, temas y actitudes. Señala las coincidencias en la recreación de temas y motivos que forman parte de un fondo común de lecturas poéticas (las rosas y los lirios del amanecer, la fertilidad de Sicilia, Cupido y los cupidillos, las columnas de Hércules, los aromas sabeos, entre otros *topoi*), además de recordar que los personajes del *Orlando* se citan con frecuencia en los textos de Góngora. El análisis se profundiza al comparar el enamoramiento de Galatea con los amores de Angélica y Medoro en el poema de Ariosto. El investigador tiene en cuenta también la importancia de la elección de la octava, no solo por sus posibilidades descriptivas sino también por su sometimiento a una instancia superior de carácter narrativo.

Por último, Micó subraya, como uno de los aspectos importantes que surgen del estudio de la relación entre el *Orlando* y el *Polifemo*, la relevancia de la integración de lo panegírico, al modo y manera de la tradición épica, tanto en éste como en otros poemas mayores de Góngora. En el caso particular de la fábula, el autor recuerda el hecho de que tanto el *Polifemo* de Carrillo y Sotomayor como el de Góngora "no solo tuvieron el mismo argumento, sino también, sintomáticamente, el mismo dedicatario" (152). Es por eso que destaca la integración del elemento cortesano como un rasgo fundacional e ineludible, sin descartar su posible implicación sociológica.

El volumen continúa con "Acerca de Polifemo y Galatea, o la Natura: un acercamiento parmenideo a la *Fábulade Polifemoy Galatea*, de Ovidio y Góngora", trabajo que pertenece a Rubén Soto Rivera y que está dividido en dos partes. La primera corresponde al texto leído en el foro, que continúa en una segunda parte, integrada a la publicación. El autor toma como punto de partida la "agudeza de la docta erudición" planteada por Gracián y propone "imitar la búsqueda de la unidad poética del *Polifemo*, a través de la concentración en la agudeza de un modelo metafórico, el del ojo" (157). De ese modo establece una intrincada red de relaciones, en gran medida sustentadas en el poema *Acerca de la naturaleza* de Parménides de Elea, que permiten realizar una nueva lectura exegética del texto gongorino.

El foro se clausuró con la conferencia de Melchora Romanos. "Los "tan nuevos y peregrinos modos" del *Polifemo*. Ponderación de la poética gongorina en los comentaristas del siglo XVII". El trabajo analiza el discurso encomiástico de los comentaristas gongorinos del siglo XVII destacando, en especial, las *Anotaciones al "Polifemo"* de Pedro Díaz de Rivas. Para comprender el carácter de esta obra, la investigadora se refiere a la polémica surgida en torno a la aparición de la *Soledad primera* y destaca, entre sus detractores, a Juan de Jáuregui con su *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades"*. En uno de los manuscritos de este texto, y a pesar de que la fábula no ocupó un lugar protagónico en la contienda literaria, aparece una mención crítica al *Polifemo* centrada en el verso "Y derivados de los ojos míos", que presenta un claro contenido escatológico. De allí que la circulación del *Antídoto* actúe "como factor desencadenante y como referente explícito o implícito de las anotaciones, comentarios, defensas e ilustraciones de don Luis surgidos en procura de esclarecer sus indiscutibles dificultades y de fundamentar o de criticar algunas de sus más audaces innovaciones" (219). A la crítica de Jáuregui, que se basa en una rígida adhesión al equilibrio clásico fundado en las normas de la preceptiva aristotélica, los comentaristas responden ponderando los "nuevos y peregrinos modos" del *Polifemo*. Es así que el trabajo del anotador presenta una doble vertiente. Por un lado, la tarea exegética que ilustra pasajes—en muchos casos oscuros— de la fábula y, por otro, la defensa del texto gongorino.

En el caso particular de Díaz de Rivas, la confrontación entre tradición y originalidad va a ser uno de los puntos fundamentales de las *Anotaciones*. A través de un trabajo minucioso, las notas intentan conciliar la tradición renacentista con la novedad que manifiestan los *topoi* recreados por Góngora, por medio de la búsqueda de coincidencias en el plano expresivo. Sin embargo, gran parte de la defensa se va a centrar en el encomio de la originalidad, justificando siempre la creación del poeta a través de un estilo entusiasta y casi tan hiperbólico como aquel de la obra que generó los comentarios.

El recorrido por los distintos aportes que integran el volumen deja en claro la intención de encuentro y debate que pretende el foro. Es interesante observar cómo diferentes acercamientos críticos no impiden que se genere un red de interrelaciones entre los distintos análisis. Por ejemplo, Giuseppe Mazzocchi fundamenta parte de su lectura en la alternancia entre una mirada exterior y otra interior, señalando que lecturas recientes analizan este tipo de focalización en las *Soledades*. La observación es importante porque algunos de los trabajos que componen la edición de este *Góngora Hoyse* centran en la doble perspectiva que presenta un narrador extradieético (o narrador mítico) y un narrador intradieético (*Polifemo*). Así, este rasgo que surge de la comparación de Giulia Poggi con el *Polifemo* de Stigliani, se va a traducir en las distintas perspectivas que permite la pintura y que constituyen la base de los estudios de Enrica Cancelliere y Steven Wagschal. El parangón con la pintura de Wagschal podría extenderse al plano musical que destaca el análisis de Rafael Núñez Ramos. Volviendo a la imitación pictórica, el bodegón—que aparece como uno de los géneros de pintura señalados en el estudio de la ekfrasis— es la base sobre la que Mazzocchi sostiene la estructura narrativa del poema y que amplía Poggi al integrar a los dones otorgados por el cíclope el motivo del arco, ausente en la tradición que confluye en la escritura de la fábula. Este motivo es uno de los que destaca Melchora Romanos en su análisis de la alabanza que hace Pedro Díaz de Rivas del poema de Góngora ya que, si bien el comentarista menciona a Stigliani como antecedente en tres oportunidades, aquí no solo no lo nombra sino que la incorporación del arco es utilizada para ponderar aún más la originalidad del texto gongorino. También, el fragmento del *Antídoto* referido al verso "Y derivados de los ojos míos", que Romanos cita como ejemplo de los extremos a los que

había llegado la polémica, parece contestar a la lectura que Rubén Soto Rivera hace de los supuestos dos ojos del cíclope. Además, el trabajo de José María Micó que, entre otros elementos ariostescos, destaca la recreación del enamoramiento de Acis y Galatea incorpora una perspectiva interesante a los distintos comentarios que, a lo largo del volumen, se ofrecen sobre esta escena. Por último, la presentación de un *Polifemo a lo divino* por Antonio Cruz Casado deja en claro la multiplicidad de lecturas que ofrece el texto gongorino ayer, hoy y siempre.

La propuesta inicial de encuentro y debate se complementa a través del acercamiento a esta edición de *Góngora Hoy*. Es evidente que la preparación de los artículos para su publicación también refleja ese mismo espíritu ya que varios de ellos mencionan trabajos del volumen y, además, aparecen en notas al pie muchos de los comentarios que se hicieron durante el foro. La única objeción que podríamos hacer es en un plano meramente formal y se refiere a la necesidad para los investigadores de una sistematización de la bibliografía que cada expositor maneja según su criterio. Dado que gran parte de los estudios críticos mencionados por los autores se repiten en muchos de los trabajos, sería de utilidad que, al final del volumen, aparezcan como bibliografía general seguida de la específica de cada artículo.

Sin embargo, más allá de esta mera acotación formal, consideramos que tanto el volumen *Góngora Hoy VII. El "Polifemo"* como la priorización de este espacio de reflexión tan necesario en torno a la obra de don Luis de Góngora merecen nuestro encomio en el mejor estilo de los comentaristas gongorinos. Parafraseando a Díaz de Rivas, admiramos "el gran trabajo que en ella [se] puso y su peregrino ingenio" (Nota 47 al verso 179).

PATRICIA FESTINI

Universidad de Buenos Aires

BATTICUORE, GRACIELA. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa, 2005. Colección "Ensayos". 366 páginas.

Una célebre frase de *El crack up*, de Scott Fitzgerald, elogia la capacidad para mantener en mente, al mismo tiempo, dos ideas contradictorias. El ensayo de Batticuore se atiene, ya desde su título y subtítulo, a las virtudes de tal ejercicio: la "mujer romántica" se enfrenta a la pluralidad y a la especificidad –numérica, genérica, local– de "lectoras, autoras y escritores" que permiten interrogar de manera productiva una categoría que, en principio, podría presentarse, no sin cierta seducción, como un modelo universal y homogéneo. sin fisuras. En un recorrido que entrama las perspectivas de la historia de la lectura como práctica y la historia de los libros, la historia de las ideas y de la cultura, y la historia de las mujeres, *La mujer romántica* atraviesa el núcleo del siglo XIX rioplatense guiado por un enigma que se presenta bajo la forma de una imagen: ver leer a otro, ver –específicamente– leer a una mujer. Esta elección es sagaz, porque permite que el ensayo avance sobre toda una serie de interrogantes complejos: ¿cómo se formaron las primeras escritoras?, ¿cómo lograron comenzar a escribir y formarse un público? ¿de qué maneras percibieron y-o intervinieron en los procesos de modernización literaria y cultural?, ¿hasta qué punto leer y escribir funcionan, para ellas, como prácticas que se legitiman mutuamente?, ¿quiénes fueron sus interlocutores?, ¿qué, cómo, cuándo y por qué escribían? ¿Quisieron, buscaron, lograron siempre pasar de la página privada y manuscrita, o incluso de la conversación, el periódico o el libro impreso? No se trata, en todos los casos, de preguntas nuevas. Tampoco, de que los autores y autoras abordados sean desconocidos o hayan sido poco transitados. Pero *La mujer romántica* logra que esas preguntas, perseguidas sistemáticamente con dosis parejas de erudición y de audacia, redescubran la totalidad del sistema de la literatura argentina del siglo XIX –géneros discursivos, autores, públicos, modos de producción, circulación y de apropiación de los textos, tópicos, temas, motivos, límites y recursos formales– a través de sus textos más canónicos y de otros más escondidos.

Los dos primeros capítulos del libro construyen el marco para pensar el problema. El primero explora las diversas modalidades de lectura y escritura posibles en el Río de la Plata a lo largo del siglo XIX, y reexamina algunos de sus textos y autores fundacionales: Echeverría, Alberdi, Sarmiento, Mármol, Juan M. Gutiérrez. La lectura compartida, la lectura pública, la lectura en pareja, "de prestado" y hasta la ostentación –no siempre respaldada por la práctica– de la lectura, entre otras modalidades, sugieren una serie que responde, por un lado, a los testimonios de época y, por otro, a las representaciones de los lectores y de las lecturas que proponen escritos literarios y privados contemporáneos. Con esta multiplicación de los elementos de la serie *La mujer romántica* no busca organizar una taxonomía sino que, por el contrario, elude cualquier estabilidad que pudiera derivar de un gesto explícito de reivindicación o de consigna –si existían suficientes lectores, las mujeres sí leían, el "pueblo" y el "público deseado" se excluían absolutamente–.

Complementariamente, este capítulo muestra también las tensiones entre lectura y escritura, que funcionan a veces como extremos de un proceso percibido por sus protagonistas como evolución, en otras como polaridades excluyentes, en algunas, como momentos que no siempre conviven en armonía.

El segundo capítulo avanza sobre la especificidad de la escritura femenina y, especialmente, la decisión de la firma y la autoría. Nuevamente aquí las figuras son muchas y son múltiples, y despliegan las prescripciones como las zonas de negociación, los conflictos y los deseos que suscita la escritura de quien firma con nombre de mujer: la escritura como tutela, como magisterio, como mediación son algunas de las formas en que escritores y escritoras ensayan a la vez una tecnología, un espacio de saber y tientan las posibilidades de que sus intervenciones sean eficaces. Las primeras polémicas periodísticas hacia 1830 entre *La Aljaba* y *La Argentina*—distinguir y estudiar la figura de las mujeres periodistas y publicistas es otro de los hallazgos del libro—, las posibilidades y concreciones de la profesionalización de las escritoras y sus relaciones con el dinero, los modelos europeos de intervención cultural, de biografía cultural y de escritura que eligen o por los que son elegidas—Mme. de Staël, George Sand—, el cuidadoso armado de redes de complicidades y acechanzas entre las autoras y sus colegas—varones y mujeres— en el Río de la Plata y en América, y las condiciones materiales en que las escritoras producen sus textos son algunas de las zonas y preocupaciones que permiten a Batticuore delinear las distintas modalidades de la autoría: escondida, exhibida, censurada, intervenida. Honor, pudor y talento aparecen aquí como variables insoslayables de la escritura femenina—sea o no practicada por mujeres— que cada circunstancia vuelve a poner en juego.

Los últimos tres capítulos están dedicados al estudio de escritoras que si bien, como subraya el estudio, son consideradas bajo la forma de la excepcionalidad, no dejan de diseñar un horizonte de posibilidades que permite analizar las figuras que trazan sus vidas y su producción escrita como modelos. La biografía cultural y la producción escrita de Mariquita Sánchez, Eduarda Mansilla y Juana Manuela Gorriti, a quienes se suma la presencia intermitente y en diálogo de Juana Manso, así como la ocasional de unas cuantas escritoras argentinas e hispanoamericanas (la argentina Petrona Rosende de Sierra, la chilena Mercedes Marín del Solar, la peruana Mercedes Cabello; e incluso las voces femeninas que construyen periódicos no necesariamente escritos por mujeres, como los de Fray Francisco Castañeda entre otras), permiten revisar en detalle la construcción de *poses y posiciones* de lectura y escritura, y sus vínculos con elementos tan concretos como los géneros discursivos, los recursos formales, los valores, conceptos y modos de imaginar que convocan sus escritos. En esta segunda parte, el libro descubre entonces plenamente las dimensiones más sutiles de la promesa que, hasta este punto, la referencia al "romanticismo" en el título venía anunciando): los "fantasmas" reenvían tanto al gótico como a los problemas que asedian la autoría femenina: el amor—como ya había adelantado el análisis de *Amalia*— y las pasiones organizan tramas en las que lectura y escritura son inescindibles de los modos de entender la familia, las relaciones filiales, la amistad y la patria (Mármol, Sánchez, Gorriti); la mirada sobre el paisaje—en particular, sobre la pampa— da lugar a la escritora como "intérprete cultural" (Mansilla); la "moral romántica", que prefiere la insinuación a la exhibición, negocia la resolución de sus ficciones pero, a su vez, revierte sobre la censura de la escritora (es el caso de Gorriti y la intervención de su hijo sobre su correspondencia y diario íntimo). Menos presente en parágrafos con definiciones explícitas o de corte explicativo, que puesto a funcionar en el análisis de los textos y en sus interpretaciones críticas, el romanticismo adquiere en el ensayo una potencia teórica que se sostiene en su

productividad para leer y releer, con avidez, estas vidas y relatos. ¿Una historia de la ficción rioplatense, o aun americana, pensada desde el romanticismo? El proyecto, que sería excesivo reclamar a este libro, no deja de rondarlo.

No obstante su procedencia académica—surgió de la tesis de doctorado (UBA) de la autora, y recibió el Primer Premio del concurso del Fondo Nacional de las Artes (2004)—el libro de Batticuore es fiel a su objeto de estudio, y reconoce también una *ambición literaria*. Al menos, en dos aspectos. En primer lugar, por el modo en que se organiza el desarrollo de un problema complejo, que no se atiene únicamente a la cronología. El ensayo, en el que más de una vez la argumentación se entrama con la narración suele tomar la forma de una constelación: así, elementos de los primeros apartados se ponen en diálogo y discusión con otros que los resignifican varios capítulos después o hipótesis específicas para la obra de alguna de las autoras analizadas interpelan y cimientan afirmaciones propuestas para otros textos. (En este sentido, *Amalia* resulta un centro de irradiación privilegiado para sus hipótesis.) Este modo constelado estimula también a sus lectores a mantener la tensión crítica en la lectura y, además, organiza en simultaneidad un sistema en el que, en planos más alejados, deja lugar a una serie de cuestiones que el ensayo no aborda pero advierte y, por tanto, invita a profundizar (un ejemplo son las formas de la autoría y las figuraciones femeninas en la literatura gauchesca, que asoman en la mención de "Isidora la federala...", de Hilario Ascasubi). En segundo, por la sensibilidad con que lee y pone en juego no solo textos impresos, sino escenas, imágenes y gesto. Los fragmentos de escritura manuscrita que se reproducen en las últimas páginas del libro son el ejemplo más obvio y, al mismo tiempo, el más lúcido y el más conmovedor: en los trazos de cada una de esas firmas de *autoras, escritores y lectoras* puede leerse, como en un poema mínimo, el complejísimo haz de tentativas, decisiones y deseos que anudan una zona fundamental de la historia literaria argentina.

CLAUDIA ROMAN

Universidad de Buenos Aires

RUBIERA FERNÁNDEZ, JAVIER. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid. Arco/Libros. 2005. 183 páginas.

El presente libro se propone –tal como lo explicita su autor en la introducción– destacar la importancia del espacio para el estudio del discurso dramático en el Siglo de Oro. Para lograr satisfactoriamente su cometido y como lineamiento metodológico, Rubiera Fernández destaca que hay que despegar al teatro del "hecho literario" como perspectiva de análisis y filia su propuesta con las lecturas que a partir de los años sesenta en España se enfocaron dicho género desde un punto de vista semiológico estableciendo como texto de referencia obligada el artículo "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro" (1975) de José María Díez Borque. Su propuesta apunta a que la lectura centrada en la imaginación espacial complemente y no sustituya a la teatral del texto dramático. Para ello hay que atender a dos fases, la lectura y la representación que son inherentes y privativos del género abordado. Lo que conlleva a tener en cuenta que el público asistente a las representaciones del corral compartía los códigos de los dramaturgos.

El objetivo del volumen es en palabras del propio autor: "aumentar la competencia interpretativa del lector del teatro del Siglo de Oro, enriqueciendo su sentido de la imaginación espacial" (pág. 8). Además agrega que "la escena imaginada" sería el subtítulo más adecuado para su estudio. Para dar cuenta del espacio en la comedia representable en el corral se sirve de la segmentación en cuadros y atende a indicios textuales (acotaciones y didascalías). También en esta introducción hace referencia a estudiosos y teóricos que han colaborado con sus propuestas al abordaje del objeto de interés: Rennert, Shergold, Arróniz, Varey, Ruano de la Haza, Lara Garrido, de la Granja, Hermenegildo, Kirschner, Arellano. Por último indica que hay reajustes y matices en torno a las teorías y reflexiones de Ubersfeld, Pavis y Carmen Bobes.

El libro está formado por seis capítulos que a su vez se organizan en diferentes apartados en los que se profundiza los aspectos que constituyen el eje del capítulo en cuestión. Se cierra con un "Final" que propone una reflexión final de Rubiera Fernández sobre su texto y los criterios seguidos en él. "Apéndice" y "Bibliografía" que es de gran utilidad para el estudioso ya que se enfoca en la producción crítica relacionada con el espacio y las ediciones utilizadas de las obras abordadas. Nos detenemos en el "Apéndice" ya que en éste se detallan las comedias que conformaron el corpus de análisis. En total son ciento cincuenta comedias representables entre los años de 1580 y 1680 cuyos autores son: Calderón de la Barca, Guillén de Castro, Cervantes, Cubillo de Aragón, Juan de la Cueva, Diamante, Mira de Amescua, Moreto, Montalbán, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón, Solís, Tárrega, Tirso de Molina, Virués y Lope de Vega. Este último autor lidera la selección con cuarenta y seis comedias seguido por Guillén de Castro con veintinueve, Calderón con veintidós y Tirso de Molina con catorce. Entre los títulos seleccionados figuran las más famosas de cada autor mencionado.

El capítulo I está dedicado tal como lo expresa su título a "el lugar de la ficción" concepto que se va a definir junto al lugar de la representación. En el desarrollo el crítico se enfoca en analizar la función de las didascalias y las indicaciones presentes en los parlamentos de los personajes que lo lleva a establecer el predominio del carácter simbólico de la representación sobre una concepción objetivista y mimética. Y resalta cómo los diálogos dramáticos están condicionados por el espacio de la representación y de esta lectura se llega a afirmar que la variedad de las acciones en el drama barroco resulta determinante del lugar y el tiempo representados. Este último aspecto, la multiplicidad de espacios en el que se desarrolla la acción dramática, se constituye en la característica central de la comedia española.

En el capítulo II, "Hacia una poética del espacio en la comedia barroca". Rubiera Fernández hace explícita la influencia de Bachelard y su poética del espacio en su propuesta ya que considera que de alguna manera el dramaturgo traspone a la escena de forma simbólica el espacio real. Por lo tanto, en esta profundización de sus herramientas teóricas discrepa con Vitse—que considera que al tiempo como preponderante en la comedia—y respalda su postura con Ubersfeld, Corvin e Issacharoff quienes afirman que es el espacio lo que ayuda a comprender la especificidad del teatro. A continuación contraponen la polémica francesa en torno al teatro con el enfoque dado en España en donde se focalizó en torno a problemas éticos, genéricos (la difícil distinción entre comedia, tragedia y tragicomedia) y la relación poesía / historia que tiene como eje el tema de la verosimilitud. A pesar de las distintas vertientes esbozadas, estas reflexiones carecieron de una articulación teórica. En realidad, las reglas de composición de la comedia surgieron de la propia praxis del dramaturgo y su interacción con el público y desde esa perspectiva el crítico pasa revista al *Arte Nuevo* de Lope de Vega. Para cerrar el capítulo retoma la *Poética* de Aristóteles y concluye luego de su revisión que la cuestión del espectáculo está planteada con ambigüedad. En la península Rubiera Fernández considera a la *Idea de la comedia de Castilla* de José Pellicer de Tovar, el estudio teatral más completo del siglo XVII. Sin embargo, quien merece su atención es Jusepe Antonio González de Salas, amigo de Quevedo, quien fuera el único estudioso del Siglo de Oro que se aproximara a la Poética, en su libro *Nueva idea de la tragedia antigua...* El breve e interesante esbozo del autor y su obra se acompañan de los juicios críticos de Menéndez Pelayo y E. C. Riley.

Podríamos afirmar que el capítulo III, "Teoría teatral y tipología del espacio", es uno de los más instrumentales para el estudioso del teatro del Siglo de Oro ya que el crítico reflexiona sobre la terminología para caracterizar el espacio, para ello aclara que se basará en Ruano, Allen, Varey, Arellano, Lara Garrido, Bobes y Regueiro. Se definen de forma sintética y clara conceptos esenciales y útiles tal como: espacio teatral, ámbito escénico, espacio escénico, espacios visibles, espacios ocultos, espacio escenográfico, decorado verbal, ticoscopia, espacio dramático, espacio lúdico y espacio diegético. Luego lleva a cabo una serie de reflexiones acerca de los mecanismos que permiten la construcción simbólica de los espacios, acerca del sistema de identificaciones que era tan común en el teatro aurisecular.

El capítulo IV, "La movilidad espacial, el espacio itinerante" se desarrolla la génesis de dicha noción que parte de la reelaboración del concepto de espacio lúdico de Pavis. El espacio itinerante—el mostrar en una misma pieza dramática acciones diversas en tiempos y lugares distintos— es para Rubiera Fernández, una característica esencial aunque no específica de la comedia española del Siglo de Oro. Para hacer pasar de un espacio a otro a los personajes se recurría además de la palabra y gestualidad del actor, a la música,

vestuario, recursos escenográficos. También se dedica a precisar el concepto de cuadro que sigue siendo a su juicio el más útil a la hora de segmentar una obra teatral. Para aportar mayores precisiones sobre el concepto que estructura el presente capítulo, explica que el espacio itinerante está asociado al espacio dinámico cuyas raíces o al menos su referente ya aparecía en la comedia humanística y el teatro religioso medieval. María Rosa Lida de Malkiel en una de sus obras fundamentales, *La originalidad artística de La Celestina*, había sido la primera en reparar en este peculiar manejo de la dinámica espacial, lo que lo lleva a Rubiera Fernández a vincular a *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega con *La Celestina* en lo que respecta al manejo dinámico del espacio. Dentro del universo dramático de la comedia, el agente que funciona como nexo y vehículo de dicho recurso escénico es el gracioso ya que entra en contacto con todo el sistema de personajes y tiene la libertad para circular por todos los espacios. Aplica estos conceptos al analizar *El perro del hortelano*. Hacia el final del capítulo encontramos unos de los deslindes más interesantes en torno al concepto de espacio itinerante: la relación de este elemento con el revés de trama de la obra (el enlace de escenas) y con el problema de la verosimilitud. Con relación a este último punto hay una breve referencia a Pierre Corneille y la "querelle du Cid". Y se agrega un tercer elemento en el que la movilidad espacial se vincularía directamente con el género cultivado: así la comedia religiosa o legendaria tendría mayor flexibilidad frente por ejemplo, a la comedia de enredo.

El espacio lúdico y su caracterización abarcan el quinto capítulo. Nuevamente se vuelve a Pavis para su reformulación y así definir este recurso que es reflejo de la complejidad barroca y que consistiría en la puesta en escena de un grupo de actores que representan a la vez subescenas simultáneas en las que frecuentemente se alternan los diálogos. Este complejo intercambio puede subrayar un desarrollo argumental doble o unir elementos dispersos pero no contó con el beneplácito de los teóricos de la época, ya que el Pinciano y Cascales critican el recurso por considerarlo generador de confusión. Una vez más la obra que anuncia este particular recurso escénico es *La Celestina*. En la conclusión del capítulo se pasa revista a los rasgos que se deben tener presentes para analizar apropiadamente este recurso: el número de subescenas, la ubicación, si los personajes se alternan o entrecruzan en sus diálogos, etc. Por último, como en otras oportunidades, el concepto desarrollado aparece aplicado y analizado con dos comedias de Lope: *El castigo sin venganza* y *Las bizzarrías de Belisa*.

El capítulo que cierra esta obra se detiene en la figura de la mujer en el espacio de la casa. Rubiera Fernández se detiene en la ausencia marcada de la madre en las comedias, hecho que encuentra su razón de ser en la eliminación de un posible obstáculo en la intriga. La casa se erige como símbolo del cuerpo de la mujer y de su sexualidad y se convierte en algunas ocasiones en el lugar inexpugnable al que hay que someter. El momento más oportuno para el asedio es la noche. Todo esto pone en cuestionamiento un sistema social agobiante e injusto para la mujer y con obligaciones de las que no puede escapar el hombre generando una dinámica de la que es imposible escapar: lo que se quiere proteger se encierra pero irónicamente el ver ocultar algo despierta el deseo de desvelarlo. Dentro de este juego tan particular los templos se convierten en el lugar del contacto visual, del intercambio de billetes. Y una vez más la figura del donaire se vuelve indispensable en estas relaciones ya que por su condición puede circular por los más diversos espacios lo que lo convierte en el mediador más eficaz.

En el "Final", breve apartado, Rubiera Fernández manifiesta su deseo de que el presente trabajo pueda servir para caracterizar mejor la comedia y reitera que su propuesta

de lectura busca contemplar el aspecto espectacular de la comedia. Creemos que su objetivo se cumple satisfactoriamente gracias a un estilo ameno, a la solvencia crítica y reflexiva de sus páginas y a las posibilidades interpretativas que se pueden abrir al revisar determinados conceptos.

ELEONORA GONANO

Universidad de Buenos Aires

DE QUINCEY, THOMAS, *La farsa de los cielos. Ensayos*, traducción y prólogo de Jerónimo Ledesma, Buenos Aires, Paradiso, 172 páginas.

No deja de ser curioso –ya que no alarmante– que un mercado editorial local que explota sin fin a su máximo artífice y un mundillo académico que se fatiga de citar su archiconocida teoría de los "precursores" no puedan presentar un corpus bibliográfico cuantitativa y cualitativamente respetable de las influencias borgeanas, no ya al nivel de la producción secundaria (monografías, tesis, ponencias y artículos al respecto sobreabundan, con las platitudes de D. Balderston a la cabeza), sino directamente al nivel de los textos que constituyeron a Borges como autor. En particular, de su favorito (si cabe el facilismo): Thomas De Quincey, un conspicuo ausente en los anaqueles de habla castellana, con casi la única excepción de las mentadas *Confesiones de un opiómano inglés*, que nos lo transforman en un *homo unius libri*, con todo lo bueno y lo malo que implica una discreta presencia garantizada al precio de una lamentable reducción. Con ocho textos hasta hoy inéditos en nuestro idioma (el solo índice dibuja un perfil heterogéneo: de la astrología a la literatura, pasando por el suicidio y los buenos modales), *La farsa...* es una cuidada compilación que viene a llenar ese hiato con el tipo de textos más significativos y apreciables del manchesteriano: los ensayos breves, a medio camino entre el periodismo literario y la erudición divulgativa. El abordaje y el propósito del volumen, bellamente editado, se preanuncian ya en la contratapa: "La selección quiere ampliar la escena, interrogar algunos tonos, algunos énfasis. Contra el soñador sublime e idealista, *La farsa de los cielos* invoca al cómico, al hombre que ríe de la ruina de la carne". La compilación y el aparato crítico, no exentos de subjetividad y de humor, en efecto, están a cargo de J. Ledesma, también editor del *Bosquejo de la infancia* (Caja Negra, 2006) del mismo autor. Y hay que decir que tanto la elección misma de los ensayos como el prólogo coadyuvan para consumir una feliz relocalización de De Quincey en la compleja escena literaria del romanticismo británico, un ámbito en el que la mención machacosa de sus escritos sobre el consumo de opio y sobre el asesinato como una de las bellas artes lo fueron relegando al papel de bufón y/o secundón, opacado por los rutilantes nombres de la *ecclesia visibilis* del romanticismo británico: Wordsworth, Coleridge, Byron, W. Scott, etc. Tanto los textos como los paratextos de este tomo implican una renuncia al De Quincey presuntamente erudito, bastante desacreditado como tal (recuérdese el correctivo que le aplicara M. Abrams en su clásico *El espejo y la lámpara*, cuando dice de él que su "reputación como teorizador crítico ha sido muy inflada"), y como contraparte, una exaltación del esteta en el mejor sentido del término: el de productor y degustador de la belleza en cualesquiera de sus manifestaciones (incluso intelectuales, o mejor dicho, *sobre todo* intelectuales). Por ende, tampoco es éste el De Quincey que tanto ocupara a Mario Praz: el morboso, el perverso, el aspirante a sibarita, sino el borgeano: una máquina de escritura y de lectura de la cual, un poco por interés y un poco por necesidad, no cesaban de surgir maravillas polimorfos y equívocos hallazgos.

El estatuto problemático de este autor obedece, entre otras razones, a que su pluma no condescendió ni a la narrativa de ficción ni —¡escándalo!— a la lírica, en una época en la cual la emoción y la imaginación eran las consignas artísticas. Su estilo, sin embargo, no ignora ninguno de esos géneros, y aunque los subsume en una modalidad más propia del *philosoph* ilustrado o del periodista profesional, es decir, la del discurso argumentativo, cualquier lector medianamente entrenado sabrá percibir el *tempo* característico de esta prosa, una prosa exquisita, absolutamente idiosincrásica, y sin embargo, sistemáticamente asimilada por Borges. Se impone aquí la pregunta: ¿es posible leer a De Quincey en castellano —y en particular desde la Argentina— sin estar leyendo al mismo tiempo al autor de *Ficciones*? Y más específicamente: ¿se lo puede traducir hoy sin reproducir la verba borgeana? He aquí un fragmento de De Quincey en versión de J. Ledesma: "Estos textos tendían a uno de dos resultados: o bien quitaban santidad a los personajes que fundaron y nutrieron la iglesia cristiana; o bien santificaban el suicidio. Para enfrentarse a ellos, Donne escribió su libro: y como todo el argumento de sus oponentes giraba en torno a una falsa definición del suicidio (no postulada explícitamente sino presupuesta), intentó reconstituir la idea de lo que es esencial para que se produzca un acto de suicidio" (p. 51). La selección léxica, la sintaxis partitiva, la referencia metaliteraria: todo nos acerca *demasiado* la figura de De Quincey a la de nuestro Borges, hasta casi borrarla y fundirla con una familiaridad íntima, que por lo tanto nos impide reconocerla. Si pensamos que en la lengua francesa el destino de este entrañable polígrafo inglés fue algo semejante, a partir de que Musset lo "reelaboró" y Baudelaire lo "reescribió" en sus *Paraisos artificiales*, quizá podamos reinstalarlo como lo que es: un virus literario, o mejor, para no patologizarlo, como un Proteo de la literatura, que se reapropió cuanto pudo de voces ajenas y quedó asimilado a otras voces posteriores, incluso fuera del ámbito de habla inglesa. Pero también ésta es una idea borgeana, más allá de la metáfora del caso...

Lo cierto es que, inevitablemente llena de consabidos ecos ajenos, esta traducción es más que legible, sin por eso exornar algún que otro ripio de quinceyano (que siempre obedece a la digresión o la repetición y nunca a una expresión deficiente, en virtud de la escasa capacidad de concentrarse en un solo tema —expresamente reconocida en el artículo "Sortilegio y astrología"— y la intensa capacidad de concentrarse en cada sintagma por parte del autor). Y el prólogo, por su parte, redactado en un estilo casi coloquial, aporta los elementos indispensables para encuadrar tanto al personaje como a la obra, siempre bajo la admisión de que lo que aquí se expone es una faceta parcial —aunque esencial— del célebre *English opium eater*, cuyo perfil es preciso dibujar de cuerpo entero (en el prólogo leemos: "Acaso te parezca un cuadro extravagante, una tormenta en una palangana, un negocio con desparejas mercancías en vidriera. Pero no es otra la impresión que en general produce la obra entera de De Quincey", 6). El volumen, en síntesis, merece la agradecida recepción que cabe a un clásico todavía inédito, de singular valor en las orillas rioplatenses. Para los estudios literarios y lingüísticos, cabe destacar los artículos sobre la lengua inglesa y la tragedia griega, que muestran al autor *at his best*, como dirían en su tierra.

MARCELO G. BURELO

Universidad de Buenos Aires

LAERA, ALEJANDRA, *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004. 342 pp.

Este libro, cuyo origen es la tesis de doctorado que Alejandra Laera defendió en 2001 en la UBA, se inicia con el señalamiento de una particularidad de la literatura argentina. A pesar de la insistencia de varios miembros de la generación romántica en la necesidad de forjar una literatura nacional (recuérdese, por caso, el capítulo 2 de *Facundo*), lo cierto es que, hasta bien avanzado el siglo XIX, la literatura argentina careció, salvo casos esporádicos, de novelas (es decir, del género privilegiado por el siglo XIX), y, de manera absoluta, de novelistas. Esto significa constatar el hecho de que si la novela, tal como lo ha afirmado Franco Moretti, es "la forma simbólica del Estado nación" (un vínculo entre nación y novela del que, además, varios letrados argentinos eran conscientes), la ardua constitución de la Argentina como tal, en contraste incluso con otros países latinoamericanos, no estuvo acompañada por un cuerpo novelístico que le diera su "forma simbólica". En el caso de la Argentina, no hubo entonces *una novela para la nación*, y fueron otros los textos que articularon la necesaria relación entre nación y narración (especialmente los "grandes relatos" de las historias nacionales). Laera demuestra que hasta bien avanzado el siglo XIX, la novela y los novelistas argentinos existieron solo como aspiración, como proyecto malogrado: un dilatadísimo *desierto novelístico*—o *tiempo vacío de la ficción*—que será recién ocupado en la década de 1880, cuando la "continuidad" y la "heterogeneidad" de las novelas publicadas permiten finalmente no solo la "emergencia" del género, sino distinguir de entre esa variedad al menos dos series a partir de las cuales se organiza, de allí en más, una tradición novelística nacional: las "novelas populares" de Eduardo Gutiérrez y las "novelas modernas de la alta cultura" de Eugenio Cambaceres.

Los tres capítulos que incluye la primera parte del libro ("La constitución del género") están dedicados a la reconstrucción minuciosa de la trama cultural de la que emergieron tanto esas dos series como esas dos "figuras de novelista" (Cambaceres y Gutiérrez). Pero es necesario precisar que no se trata de "dos propuestas ficcionales" que se estudien por separado, sino que, procurando revertir una tendencia que se remite a la *Historia* de Rojas, Laera logra "poner de relieve los cruces y los intercambios" entre ellas: una operación que, sobre todo en el caso de Cambaceres, reditúa en el descubrimiento de productivas sorpresas.

La fórmula "sin novelistas no hay género" que acuña Laera en el primer capítulo implica que la posibilidad de una entonación nacional de éste involucra tanto la escritura y la publicación de un número considerable de novelas como también la constitución de novelistas; es decir, de escritores para los que la producción de novelas no fue una actividad más, sino la actividad casi absorbente que los definió y por la que fueron públicamente reconocidos. Esta es, apunta Laera, la diferencia tajante entre Cambaceres, Gutiérrez, y, por

ejemplo. José Mármol: mientras que los primeros lograron, en determinado momento de sus vidas –y por el encuentro oportuno de una voluntad y las condiciones que ofrecía entonces el campo cultural argentino– consagrar su existencia casi de manera absoluta a la escritura de novelas, el segundo tan solo consiguió la escritura y publicación –por lo demás accidentadísima, y pauta da por los tiempos de la política, y no de la ficción– de una sola novela, *Amalia*. Pero esa es también, debe aclararse, la diferencia entre estos dos escritores y otros de su misma generación, como Miguel Cané o Lucio V. López.

En relación con esas figuras de escritor, Laera examina el proceso mediante el cual Cambaceres y Gutiérrez logran desplegar, desde las polémicas y exitosas publicaciones de sus primeras novelas a comienzos de 1880, y en menos de una década, dos "posiciones" que lee como "síntomas" de los cambios producidos en el campo cultural argentino, cambios entre los que destacan el creciente número de periódicos y la ampliación del público lector. Y si bien las posiciones que construyen son diferentes, ya que en el caso de Gutiérrez se trata del "novelista profesional", y en el de Cambaceres del "novelista *amateur*", esas posiciones se definen no solo por la construcción de una obra (más allá de las diferencias numéricas: las cuatro novelas de Cambaceres; los más de treinta folletines de Gutiérrez), sino porque ésta puede realizarse en el *tiempo vacío* del que ambos disponen luego de su "renuncia pública" al ejercicio de la política. Un "corte" con la política –una casi autonomización de la escritura– que Laera señala como absolutamente primordial para la configuración del novelista, y que no es solo dato biográfico sino que, mediada por la literatura, es una experiencia que ingresa, como autofiguración, en las primeras ficciones de estos autores.

En función del surgimiento de esas "figuras de escritor", un elemento en el que insiste Laera –y que le permite evitar empobrecedoras lecturas que a la vez reducen y esquematizan a tales figuras en términos de "clase" o "generación"– es en el "descolocamiento" social que trae aparejado tanto para Cambaceres como para Gutiérrez su constitución como novelistas, ya que, pese a que se trata de proyectos diferentes, los conduce al enfrentamiento y al conflicto no solo con sus pares, sino con la concepción dominante de la literatura que éstos sostenían. Conflictos y enfrentamientos en los que Cané desempeña un rol central (y debería apuntarse que, tanto como Gutiérrez y Cambaceres, Cané se revela en este libro como una figura imprescindible para dar cuenta de la constitución de la novela en la Argentina; pero si los dos primeros representan lo emergente, en el último se cifrará lo residual).

Previsiblemente, una de las diferencias medulares entre los dos escritores que estudia Laera pasa por la economía, ya que si bien compartían espacios sociales de circulación, en el caso de Cambaceres el ser rentista lo habilita a constituirse como *amateur* (o, en otro nivel, permite que *Pot-pourri* (1882) y *Música sentimental* (1884) puedan ser presentadas como "silbidos de un vago"); mientras que para Gutiérrez, la necesidad de ganarse el sustento determina el hecho de que se posicione como "profesional", como "trabajador". Sin embargo, si en ese punto los separa, será también la economía –bajo la forma del mercado de bienes culturales en la Argentina– la que vuelva a unir a estos novelistas: un hallazgo de la investigación de la que surge este ensayo y que se analiza en detalle en el capítulo 3.

Esta reconstrucción pormenorizada de las trayectorias de estos escritores y de sus textos deja notar claramente que la constitución del género novela en la Argentina se realiza en un proceso que incluye tanto cortes (con la política, con la concepción predominante de la literatura) como espacios de negociación o umbrales. Y esa "negociación" se advierte

en especial en el modo como estos escritores instalan la ficción en sus textos. a los que Laera denomina "ficciones liminares", es decir, "novelas en las que se produce ficción en los umbrales de la ficción [...] en una zona fronteriza entre lo real y lo ficcional".

En este sentido, en cuanto a los folletines de Gutiérrez, en el capítulo 2 Laera se ocupa de cómo el primer título de la serie de las novelas populares con gauchos, *Juan Moreira* (1879/80), se articuló en el tránsito, en la primera página del diario *La Patria Argentina*, desde el espacio del *faits-divers* al "diferenciado" del folletín; es decir, en el pasaje desde el espacio de los géneros de lo "real" hacia el consagrado a la ficción (capítulo 2). Se tratará aquí, antes que de escindir la zona "periodística" y la zona "novelesca", de detenerse en cómo ambas se enredan —cuáles son los "nexos" entre ellas— en el surgimiento tanto del "autor" como de la novela folletinesca popular.

En el caso de la producción de Cambaceres, a la que Laera dedica el capítulo 3, ese elemento "liminar", de negociación (sintomático de la trabajosa emergencia de una modulación nacional de la ficción novelesca) se hallaría, por ejemplo, en el modo como *Potpourri* fue leída por la crítica contemporánea: la lectura en clave —referencial—, al tiempo que generó una cierta paranoia, implicó la puesta en práctica de "un modo de leer" que negaba la "representación ficcional" (y que transformaba a Cambaceres, no en novelista, sino en algo así como un "traidor de los secretos de su clase"). En este capítulo, que cierra la primera parte, Laera emprende una tarea hasta ahora nunca realizada y periodiza la polémica local acerca del Naturalismo, que se extendió entre 1879 y 1887. La periodización en cuatro etapas que propone permite seguir, en las alternativas de las controversias, cómo esa primera lectura negativa de Cambaceres, a quien se asimiló enseguida con la escuela naturalista, cambió de tal modo que a raíz de la publicación de su tercera novela, *Sin rumbo*, fue festejado por Martín García Merou como el fundador de la "novela nacional contemporánea". El cuarto y último momento de la polémica, el de "clausura", se articula en torno a la publicación en folletín de *En la sangre*, su última novela. En esa instancia, las diversas posiciones acerca del Naturalismo y la producción cambacereana desplegadas hasta ese momento serán recicladas por la lógica del mercado y resignificadas *cinicamente* por el periódico *Sud-América* como estrategia para promocionar su folletín. Así, con *En la sangre*, la escritura de Cambaceres será captada por el mismo aparato de difusión y venta que venía sosteniendo y acicateando desde un principio la escritura de folletines por parte de Gutiérrez; un hecho que, en el cierre de sus vidas (ambos murieron en 1888), termina acercando al "amateur" y al "profesional". Una paradójica inflexión, podría decirse, del determinismo del medio (del mercado).

Si en la primera parte Laera analiza el entramado cultural y social del que resultaron esas dos series y esos dos novelistas, en la segunda parte, "La constitución de la ficción", propone un trabajo "más centrado en los textos". En el capítulo 4, "La novela en el mapa", considera "el mapa urbano y rural que configura el género en la década del 80" a partir del seguimiento de los itinerarios —"movilidad", en el caso de las novelas de ambientación ciudadana; "errancia", en las novelas con gauchos— que, no solo en las novelas de Gutiérrez o Cambaceres, sino también en *Inocentes o culpables?*, de Antonio Argerich, o *Fruto vedado*, de Paul Groussac, realizan personajes y grupos sociales. Se trata de un mapa heterogéneo y aun discordante, ya que, por ejemplo, el campo representado en las novelas con gauchos de Gutiérrez no es el mismo que el representado en *Sin rumbo* o *En la sangre*. De este capítulo resultan sumamente sugestivas las conclusiones acerca de la representación de los inmigrantes en la literatura del 80. Laera prescinde de prácticas críticas anquilosadas y, para ello, amplía el corpus e incorpora las ahora olvidadas pero en su

momento muy leídas novelas con italianos de Gutiérrez *Carlo Lanza y Lanza el gran banquero*. Esa decisión le posibilita advertir que en esos textos puede leerse una suerte de contracara de las versiones naturalistas y paranoicas urdidas por Cambaceres o Argerich (versiones a propósito de las cuales la crítica del siglo XX ha razonado sus conclusiones sobre esta cuestión): los inmigrantes de Gutiérrez, contruidos en clave cómica y desde la necesaria empatía que requiere el folletín, no son "advenedizos" cuyos itinerarios urbanos aleccionan acerca de la "invasión" de los espacios privilegiados de la elite criolla, sino, sorpresivamente, miembros de una "comunidad" (una "*pequeña Italia*" porteña) casi autosuficiente.

Una hipótesis que recorre este libro es que la mayoría de las novelas del 80, antes que apuntalar, pone en crisis tanto la constitución de identidades –y en especial de una identidad nacional– como el estatuto de ciertas instituciones y leyes de la nación (y éste sería otro rasgo que ilustra el enrevesado maridaje entre nación y novela en la Argentina). Tal es, por caso, lo que manifiesta la corrosión del principio del "reconocimiento de los cuerpos" que deja leerse, de diferentes modos, en las cuatro novelas de Cambaceres, a las que Laera destina todo el capítulo 5. El elemento central a partir del cual se aborda la obra cambacereana en este apartado son las diferentes valencias del concepto de "reproducción"; una noción que revela el funcionamiento en estas novelas de una "máquina narrativa" que (re)produce aberraciones, monstruos, anomalías, cuerpos irreconocibles, vínculos fallidos, alianzas traicionadas y desvíos que socavan toda máxima identitaria y toda posibilidad de reconocimiento.

En el último capítulo, dedicado a la serie de novelas con gauchos de Gutiérrez, es también la reproducción –o "replicación", según el deslinde propuesto por Raymond Williams– el eje que permite dar cuenta de ciertos principios que articulan la constitución de la ficción folletinesca. En este punto Laera insistirá en leer, en la serie, no solo las "repeticiones" sino también las "variaciones". Para ello, procurando nuevamente apartarse de ciertos lugares comunes de la crítica –que tendió a reducir toda la serie a *Juan Moreira*– preferirá relevar, sobre la base de una lectura atenta del conjunto de las novelas con gauchos de Gutiérrez, el proceso dinámico y significativo que se despliega entre aquel primer título y *Pastor Luna*, que la clausura en 1885. El detenimiento en las "variaciones" le posibilitará considerar –y otra vez el lector se halla ante una de las tantas sorpresas críticas que depara la lectura de este libro– que la relación del narrador con las "pasiones", los "intereses" y los "vicios" del gaucho –que en *Juan Moreira* asume un predecible enfoque paternalista y condescendiente– adquiere, en el desarrollo de ciertos núcleos narrativos en los folletines posteriores, un gradual "giro político" que se hace ostensivo en *Pastor Luna*, donde se advierte una reformulación del modelo paternalista y aun "el esbozo de la matriz reformista que se desarrollaría en las primeras décadas del siglo siguiente".

Además de porque examina un conjunto de "novelas argentinas", en otros sentidos menos obvios no es difícil percibir en *El tiempo vacío de la ficción* un sesgo novelístico –y, más específicamente, de novela decimonónica. Esto, en principio, en la manera como Laera se acerca a su objeto, caracterizada por un afán *totalizador*, de exhaustividad: un empeño crítico de aliento *balzaciano* evidente en el análisis múltiple, abarcador, que dedica a su *corpus* y a las otras lecturas que antes se ocuparon de él. Pero, en especial, en que, si bien con una indudable impronta de los trabajos de Pierre Bourdieu repone documentadamente la situación del campo cultural argentino que permitió la emergencia de Gutiérrez y Cambaceres como novelistas, Laera se interesa también en estos escritores como sujetos, es decir, en las decisiones y en las renunciaciones personales

–individuales– que fueron básicas para su configuración. Laera incluso no vacila en aludir a las "voluntades" de estos escritores, a sus "voluntades imaginativas" que, además, entraron en fricción "con la voluntad nacional". Luego de la lectura de este volumen, entonces, ¿cómo no distinguir en Cambaceres y Gutiérrez, siquiera fugazmente, a dos héroes culturales novelescos?, ¿cómo no intuirlos, un poco como a Rastignac ante París, decididos a conquistar ese *desierto novelístico* que era el desolador paisaje que la literatura argentina les ofrecía?

Acaso sea incurrir en una trivialidad afirmar que un libro es fundamental. Sin embargo, para *El tiempo vacío de la ficción*, el adjetivo es doblemente apropiado. En primer término, porque las hipótesis que en él se sostienen resultan desde ahora fundamentales para acercarse a una zona importante de la literatura argentina; pero, asimismo, porque responde de manera satisfactoria a una pregunta sin dudas *fundamental* en relación con cualquier literatura nacional desde la publicación del *Quijote* y seguramente para el siglo XIX (el siglo de Tolstoi, de Dickens, de Flaubert): la pregunta por la novela, la pregunta por la constitución de una novela nacional. El trabajo de Alejandra Laera viene así a ocupar un *vacío* crítico que, pese a la proliferación de ensayos acerca del período, hasta ahora no se había colmado.

PATRICIO FONTANA

Universidad de Buenos Aires

ÍNDICE

PRESENTACIÓN DEL VOLUMEN	5
ARTÍCULOS	
SECCIÓN LITERATURAS TRANSVERSALES	
LIDIA AMOR, La creación poética y su recepción: el <i>lai</i> de <i>Chievrefueil</i>	9
SUSANA ARTAL, <i>Valete et plaudite</i> . Algunas observaciones sobre <i>Gargantua</i> , XVII-XX.....	23
ANA BASARTE, El motivo de las manos cortadas en la literatura medieval	33
EMILIO BERNINI, Jean Jacques Rousseau. Las tres respuestas y la configuración de lo romántico.....	49
VALERIA CASTELLÓ-JOUBERT, La comprensión mística de la naturaleza. Maeterlinck traductor de Novalis.....	73
JERÓNIMO LEDESMA, De Quincey y Schiller.....	93
DIEGO BENTIVEGNA, Las lenguas de lo otro. Fuerza y debilidad en la poética de Juan Rodolfo Wilcock.....	123
JUAN JOSÉ MENDOZA, El cable de carne.....	139
SECCIÓN CERVANTISMO	
JUAN DIEGO VILA, Presentación: Los múltiples centenarios del cervantismo local.....	155
GRACIELA BAZET-BROITMAN, Cervantes poeta: la antología de Ricardo Rojas.....	161
ALICIA PARODI, <i>Sentido y forma de las 'Novelas Ejemplares'</i> de Joaquín Casaldueño. Crónica filológica rioplatense.....	183

JUAN DIEGO VILA, <i>Silva de varia edición: en torno a la crítica y anotación de las <i>Novelas Ejemplares</i> en la Argentina</i>	193
--	-----

RESEÑAS

JOAQUÍN ROSES, COORD., <i>Góngora Hoy VII. El "Polifemo"</i> , Patricia Festini.....	219
--	-----

GRACIELA BATTICUORE, <i>La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870</i> , Claudia Roman.....	225
--	-----

JAVIER RUBIERA FERNÁNDEZ, <i>La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro</i> , Eleonora Gonano.....	229
---	-----

THOMAS DE QUINCEY, <i>La farsa de los cielos. Ensayos</i> , Marcelo G. Burelo.....	233
--	-----

ALEJANDRA LAERA, <i>El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres</i> , Patricio Fontana.....	235
---	-----

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN EN *FILOLOGÍA*

Los trabajos deben ser presentados en cualquier versión de Word para Windows y enviados por mail a filologia2005@filo.uba.ar y una copia impresa en la sede del Instituto.

Formato: Los artículos tendrán una extensión de entre 15 y 25 páginas escritas en times new roman, cuerpo 11, interlineado sencillo. Reducir al máximo la variedad de tipografía utilizada en el artículo (recordar que la revista no utiliza negritas)

Citas: Cortas (hasta 3 líneas): van en el texto entre comillas

Largas (más de 3 líneas): en párrafo aparte con sangría de 1.25 centímetros en el margen izquierdo. Cuerpo 11.

Notas: Colocar las notas al pie en cuerpo 9. Evitar en ellas las referencias bibliográficas.

Obras citadas: Incluir solo las obras que se han citado en el artículo bajo el subtítulo de BIBLIOGRAFÍA CITADA al final del trabajo

Utilizar el siguiente sistema:

En el texto:

Nombre del autor y entre paréntesis año y si corresponde dos puntos y número de página. Ej: Vitse (1991: 45)

En la lista final:

PROFETI, M. G., 1992. *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenbeger.

RUANO DE LA HAZA, J., 1983. "Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*, XXXV, 165-80.

Otras normas:

a) los nombres de diarios y revistas van en cursiva

b) los subtítulos van en el margen izquierdo, en versales

La primera hoja del artículo deberá tener obligatoriamente:

Título: mayúsculas, cuerpo 12, centrado.

Nombre del autor: versales, cuerpo 10, alineado a la derecha

Institución de pertenencia, cuerpo 10 y dirección de correo electrónico, cuerpo 10, alineado derecha.

Resumen en español (cuerpo 10, justificado)

Palabras clave (cuerpo 10, justificado)

Abstract en inglés (cuerpo 10, justificado)

Key Words (cuerpo 10, justificado)

La letra en todos los casos Times New Roman

Solicitud de suscripción anual

Vol. XXXVI-XXXVII
(2004-2005)

Argentina sin envío: \$ 30

Argentina con envío: \$ 40

Países limítrofes: U\$S 24

Resto de América: U\$S 28

Europa y resto del mundo: U\$S 30

Enviar cheque a nombre de FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Adjuntar datos del destinatario y remitir por correo postal a:

Subsecretaría de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras.

Puán 480. Planta Baja. C1406CQJ. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

República Argentina.

Para cualquier información dirigirse a: publicavent@filo.uba.ar

La presente publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la
Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de septiembre de 2008



PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

- Ángel Rosenblat**, Las generaciones argentinas del siglo XIX ante los problemas de la lengua, 1960.
- Pedro Henríquez Ureña**, Estudios de versificación española, 1961.
- Rubén Benítez**, Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer, 1961.
- Leo Spitzer**, Sobre antigua poesía española, 1962.
- Frida Weber de Kurlat**, Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava, 1963.
- Agustín de Zárate**, Historia del descubrimiento y conquista del Perú. Edición crítica con introducción y notas por Dorothy Mc Mahon, 1965.
- Hugo Cowes**, Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas, 1965.
- María Rosa Lida de Malkiel**, Ensayos de literatura española y comparada, 1966.
- Frida Weber de Kurlat, Diego Sánchez de Badajoz**, Recopilación en metro. (Trabajos de seminario) 1969.
- Herminia E. Martín**, Bosquejo de descripción de la lengua aymara. Fonética y morfología, (Tomo II de la "Colección de Estudios Indigenistas"), 1970.
- María Rosa Lida de Malkiel**, Jerusalén: el tema de su cerco y destrucción por los romanos, 1972.
- Poesías varias**. (Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Edición de Beatriz Entenza de Solare, 1978.
- Ana María Barrenechea** (Directora), El habla culta de la ciudad de Buenos Aires. Materiales para su estudio. Tomos 1 y 2, 1987.
- AA.VV. III Congreso Argentino de Hispanistas**. España en América y América en España. Tomos 1 y 2, 1993.
- Melchora Romanos** (coord.), Estudios de Literatura Española del Siglo de Oro, Vols. 1 y 2, EUDEBA, 1999-2000.
- Ana María Barrenechea y colaboradores**, Epistolario inédito. Sarmiento-Frías, 1997.
- Alicia Parodi y Juan Diego Vila** (editores), Para leer el *Quijote*, EUDEBA, 2001.
- Melchora Romanos y Florencia Calvo** (editoras), El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco, EUDEBA, 2002.
- Alicia Parodi**, Las *Ejemplares*: una sola novela, EUDEBA, 2002.
- María Inés Palleiro**, Fue una historia real. Itinerarios de un archivo. Editorial Dunken, 2004.
- Melchora Romanos, Florencia Calvo, Ximena González** (editoras), Estudios de teatro español y novohispano, AITENSO, 2005.
- Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila** (editores), El *Quijote* en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario, 2006.

ARTÍCULOS.

SECCIÓN LITERATURAS TRANSVERSALES

Lidia Amor, "La creación poética y su recepción: el *lai de Chievrefueil*"; **Susana Artal**, "*Valete et plaudite*. Algunas observaciones sobre *Gargantua*, xvii-xx";

Ana Basarte, "El motivo de las manos cortadas en la literatura medieval"; **Emilio Bernini**, "Jean-Jacques Rousseau. Las tres respuestas y la configuración de lo romántico";

Valeria Castelló-Joubert, "La comprensión mística de la naturaleza. Maeterlinck traductor de Novalis";

Jerónimo Ledesma, "De Quincey y Schiller";

Diego Bentivegna, "Las lenguas de lo otro. Fuerza y debilidad en la poética de Juan Rodolfo Wilcock";

Juan José Mendoza, "El cable de carne".

SECCIÓN CERVANTISMO

Juan Diego Vila, "Presentación"; **Graciela Bazet-Broitman**, "Cervantes poeta: la antología de Ricardo Rojas";

Alicia Parodi, "*Sentido y forma de las 'Novelas Ejemplares'* de Joaquín Casaldueño. Crónica filológica rioplatense";

Juan Diego Vila, "Silva de varia edición: en torno a la crítica y anotación de las *Novelas Ejemplares* en la Argentina"

RESEÑAS.

