

400

F



FILOLOGÍA

AÑO V

ENERO - AGOSTO

NÚMS. 1-2

1959

**HOMENAJE A
AMADO ALONSO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INSTITUTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

FILOLOGÍA

DIRECTOR: MARCOS A. MORÍNIGO

EL INSTITUTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de Buenos Aires publica, cuatrimestralmente, la revista FILOLOGÍA. Las páginas de FILOLOGÍA darán cabida a todo lo que pueda suponer una aportación al mejor conocimiento de la lengua y la cultura hispánicas, tanto en su aspecto peninsular como —y especialmente— americano. Asimismo publicará trabajos de interés románico general. Las colaboraciones se agruparán en las secciones acostumbradas de artículos, notas y reseñas.

Toda la correspondencia relativa a FILOLOGÍA debe dirigirse a MARCOS A. MORÍNIGO, Director del INSTITUTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, Reconquista 572, Buenos Aires

Los trabajos deben presentarse mecanografiados
en su redacción definitiva

Los pedidos deben hacerse a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Florida 656, Buenos Aires

FILOLOGÍA

AÑO V

NÚMS. 1-2

CONOCIMIENTO Y VIDA EN CERVANTES ¹

I

Cualquier lectura de las obras de Cervantes, por apresurada que sea, evidencia el interés absorbente que tenía para el novelista el tema de la verdad, y las formas del conocimiento para alcanzarla. A pesar de su tono un poco chusco, hay unos versos del *Viaje del Parnaso* en que se podría cifrar la suma de los esfuerzos cognoscitivos cervantinos: "Diera un dedo / por saber la verdad segura, y presto" (cap. VI). En el adverbio se condensa la urgencia inmediata de esta rigurosa necesidad intelectual; el adjetivo "segura" nos denota la duda que acucia al pensador a la caza de esa evasiva silueta que es la verdad.

Conocimiento y verdad aparecen en la obra cervantina indisolublemente unidos a un tercer termino: vida. El problema es, pues, trino y uno. Porque Cervantes, para su bien o para su mal, no es ningún Montaigne, buscándole solución a los problemas que lo asaltan en el ensimismado aislamiento de la torre de su castillo. Para el novelista los postulados de estas cuestiones se pueden haber hallado en los libros, pero las respuestas correspondientes, por lo general, se van recogiendo

¹ Como preliminar a un estudio más completo de la ideología cervantina planteo en este ensayo el problema del conocimiento. Aquí creo yo que se halla la clave para otros problemas relacionados: realidad, imaginación, etc. Conociendo las formas de aprehender la realidad a que recurre Cervantes sera más factible analizar sus cambiantes aspectos. Pero esto tendrá que quedar para más adelante, puesto que aquí sólo me concierne lo epistemológico. Así y todo, no pretenden estas páginas ser estudio exhaustivo del tema, sino revista e interpretación de sus aspectos más salientes. Las citas a la producción cervantina están hechas en la siguiente forma: *Comedias y entremeses*, ed. Schevill-Bonilla, 6 volúmenes (Madrid, 1915-1922); *Quijote*, ed. Martín de Riquer (Barcelona, 1944); las demás obras las cito por la edición en *Biblioteca de Autores Españoles*, I.

al vagar por los polvorientos caminos de España. Sus respuestas, por lo tanto, no serán de razón lógica. Sus afinidades lo empujaban por otros rumbos, y el norte de estos no estaba determinado por lo abstracto, sino por lo concreto, no por la teoría, sino por la vida que la reviste. Así se explica que sus contestaciones no estén dadas como abstracciones intelectuales sino que aparezcan inextricablemente enlazadas con las vidas de sus personajes. Los problemas se encaran desde dentro del vivir de cada uno de ellos y se proyectan luego contra el ámbito total de sus existencias, con toda la dramática incertidumbre de éstas. De ahí la vitalidad de sus respuestas; de ahí, también, la forma asistemática que asumen.

Las soluciones de Cervantes al problema epistemológico, siempre renovadas, proteicas casi en las formas que revisten, se pueden coleccionar al recorrer los jalones literarios de sus treinta años largos de actividad creadora (*Galatea*, 1585 — *Persiles*, 1617). Pero, por razones de claridad expositiva, he preferido la agrupación temática a la encadenación cronológica. He comenzado por analizar la actitud cervantina ante la epistemología tradicional.² Para mi propósito me basta con la interpretación más simplificada de la misma, como el triple camino hacia la adquisición del conocimiento a través de la autoridad, la experiencia y la razón. Pero Cervantes, como todo verdadero artista, no acepta nada sin retribuirlo con creces. Partiendo del *status quo* de la triple vía cognoscitiva nuestro autor se interna por frondosidades vislumbradas pero no exploradas. A estos diversos y novedosos aspectos dedico el resto de mi estudio.

II

El conocimiento a través de la autoridad representa la forma primigenia del conocimiento judaico-cristiano, cimentada incommoviblemente en la Revelación. Se puede decir más: el conocimiento por autoridad es la base ineluctable e irreducible de toda religión. El campo adecuado de esta forma cognoscitiva es el del dogma y su uso en otros

² Para la época de Cervantes ésta se estaba derrumbando rápidamente ante los embates de pensadores de tan diversas inclinaciones filosóficas como Nicolás de Cusa, Pomponazzi, Montaigne, Francisco Sánchez, y tantos otros. En España, sin embargo, la actitud innovadora de un Francisco Sánchez no implica en absoluto la invalidación de lo tradicional. Por ejemplo, uno de los más leídos representantes del humanismo español, Pero Mexía, se da la mano a través de los siglos con los *experimentatores* del siglo XIII, en lo que a epistemología se refiere, cf. "Los errores comunes": Pero Mexía y el P. Feijóo", *NRFH*, 10 (1956), pp. 400-403.

diversos campos había sido fuertemente rebatido, siglos antes de Cervantes, por diferentes pensadores, entre los que se destacan nítidas las voces de Roger Bacon y San Alberto Magno. La aceptación de la validez del principio de autoridad en cualquier campo está, desde luego, en proporción directa a la fe, religiosa o de cualquier otra naturaleza. Fe y autoridad son las dos caras de la medalla y en esta forma indisoluble se nos presentan centrando el vivir de don Quijote. Pero aquí conviene hacer un alto aclaratorio, ya que al tratar de Cervantes siempre se corre el riesgo de simplificar demasiado. La vida de don Quijote no es sólo la encarnación de la fe y la autoridad, sino, también, muchas otras cosas más, pues como toda vida es una compleja vorágine. El honrado labrador que recoge al maltrecho hidalgo después de la malhadada aventura con los mercaderes toledanos, le increpa:

—Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez... ni vuestra merced es Valdovinos ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana.

—Yo sé quién soy —respondió don Quijote— y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama (I, 5).

La vida de don Quijote, o una vida cualquiera, lleva en sí las formas embrionarias de todas las vidas. Lo que ésta será, quedará determinado por el empeño con que afirmemos nuestra voluntad de *seguir siendo algo* o de *dejar de ser ese algo*³.

La tragedia íntima de don Quijote radica en el hecho de que su guía es una suerte de verdad revelada que permanece enteramente inaccesible para los racionalistas circunstantes. Es claro que esa guía no es de índole religiosa sino literaria, puesto que son los libros de caballerías las autoridades que respaldan sus juicios y acciones, como se nos dice en este ejemplo: "A nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído" (I, 2). O en este otro: "Todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías" (I, 21). Esta fe ciega en la autoridad admitida lleva a don Quijote al extremo

³ Con fuerte matiz literario hallamos esta multiplicidad de las posibilidades vitales de una misma persona en el *Persiles*. Aquí Cervantes se refiere al teatro, pero éste, a su vez, es representación de la vida: "Contentóle el talle, dióle gusto el brío, y en un instante la vistió en su imaginación en hábito corto de varón; desnudóla luego y vistióla de ninfa, y casi al mismo punto la envistió de la majestad de reina, sin dejar traje de risa o de gravedad de que no la vistiese, y en todas se le representó grave, alegre, discreta, aguda y sobremanera honesta, extremos que se acomodan mal en una farsante hermosa" (III, 2).

de negar la experiencia sensorial, como en el caso de su nocturna entrevista con Maritornes⁴:

El la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el mal ferido caballero, vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto, ni el aliento, ni otras cosas que traía en sí la buena doncella, no le desengañaban, las cuales pudieran haer vomitar a otro que no fuera harriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura (I, 16).

Se produce así un grave conflicto, pues los diferentes nortes que propugnan don Quijote por un lado, y los demás por el otro, hacen que estas vidas estén en violento entrecchoque continuo. Este conflicto, a su vez, es el eje alrededor del cual giran en patética sucesión las miserias y grandezas de don Quijote. La aventura de los mercaderes toledanos es, en resumidas cuentas, el choque, anticipado ya por el lector, entre dos orientaciones vitales distintas. Nuestro hidalgo confiadamente espera que los mercaderes aceptarán sus mismos principios rectores. Sin haber visto a Dulcinea, por fe sólo, ellos deberán "creer, confesar, afirmar, jurar y defender" que no hay doncella más hermosa en el mundo. El escepticismo de los toledanos se resuelve en una lluvia de palos, no sin antes haber dejado bastante malparado el principio cognoscitivo de la autoridad.⁵

En este continuo batallar para afirmar su verdad superior la fe de don Quijote se va embotando. La primera señal de desaliento ocurre cuando don Lorenzo de Miranda expresa sus dudas acerca de la existencia real de los caballeros andantes y nuestro héroe responde: "Si el cielo milagrosamente no les da a entender la verdad de que los hubo, cualquier trabajo que se tome ha de ser en vano, como muchas veces me lo ha mostrado la experiencia" (II, 18)⁶. A esto sigue de cerca

⁴ El escepticismo de Francisco Sánchez en su *Quod nihil scitur* (1581) también le lleva a negar la validez de la experiencia sensorial, aunque aquí terminan los parecidos. El sistematismo de Sánchez lo lleva a establecer como principio básico del conocimiento la conciencia de sí mismo, mientras que la característica esencial de Cervantes es la multiplicidad de perspectivas y posibilidades.

⁵ Burla implícita del mismo principio se halla en el cuento de la pastora Torralba: "No la conocí yo, respondió Sancho, pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo" (*Quijote*, I, 20). Aquí el problematismo es casi total: ¿qué es la autoridad, la verdad o un juramento?

⁶ Contraponemos a este pasaje otro un poco anterior, en el que don Quijote todavía mantiene incólume su fe. Se discute, asimismo, la existencia real de los caballeros andantes: "Ése es otro error, respondió don Quijote, en que han caído muchos que no creen que haya habido tales caballeros en el mundo, y yo muchas

la aventura de la cueva de Montesinos, de la que dice don Quijote: "Lo que he contado lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos" (II, 23). Esta verdad tangible, sin embargo, se ve ensombrecida de inmediato por las dudas ajenas, y para atestiguar su veracidad el hidalgo se humilla a interrogar sobre el caso al mono de maese Pedro (II, 25). Y como culminación de este desintegrarse de la fe tenemos la angustiada petición de don Quijote a Sancho después de la aventura de Clavileño: "Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más" (II, 41)⁷. El desengaño en su verdad revelada y superior se aproxima ya al desenlace.

Hay, sin embargo, otra ruta que lleva al conocimiento que sí es viable por todos, y ésta es la de la experiencia. Su validez como forma cognoscitiva la podemos colegir a través de las siguientes palabras de Ricardo en *El amante liberal*: "No tiene otra cosa buena el mundo, sino hacer sus acciones siempre de una misma manera, porque no se engañe nadie sino por su propia ignorancia" (p. 121b). Ésta es la teoría, tan vieja y tan nueva, del "eterno retorno" que enlaza a través de los siglos a los atomistas griegos y a Nietzsche, y es esta supuesta periodicidad de los acaeceres humanos la que confiere a la experiencia una cierta aureola de infalibilidad y universalidad. Así y todo, Cervantes no deja de ponerle cortapisas, como evidencian las palabras de Sigismunda: "Los varones prudentes por los casos pasados y por los presentes juzgan los que están por venir" (*Persiles*, II, 8). O sea que la experiencia es válida como *elemento de juicio a posteriori* en la esfera de los acontecimientos humanos, que luego se podrá proyectar en el futuro con ciertos visos de probabilidad, eso sí,⁸ pero no es válida

veces, con diversas gentes y ocasiones, he procurado sacar a la luz de la verdad este casi común engaño, pero algunas veces no he salido con mi intención y otras sí, sustentándola sobre los hombros de la verdad" (II, 1).

⁷ La trágica desorientación de don Quijote se subraya por el cambio de tratamiento personal con que se dirige a Sancho: *vos* y *no tú*, como en las demás ocasiones. Éste es, a mi entender, el pasaje de más honda tristeza de todo el libro, mucho más lacerante que aquel que destaca Unamuno en *El caballero de la Triste Figura*: "Yo hasta ahora no sé lo que conquistó a fuerza de mis trabajos" (*Quijote*, II, 58). La duda es pestilencia mortal, mientras que la ignorancia no ha matado a nadie.

⁸ La suma y recuento *críticos* de los acontecimientos humanos informan la Historia. Al respecto escribe Cervantes en el *Quijote*, I, 9: "Debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos, y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir." Es curioso que Maquiavelo

como forma cognoscitiva independiente, según veremos⁹. Y aun aceptando la delimitación de Sigismunda del campo del conocimiento empírico, la experiencia no es infalible. Un poco antes en el *Persiles*, el viejo Mauricio, astrólogo él mismo, había dicho:

El astrólogo judiciario, si acierta alguna vez en sus juicios, es por arri-mar a lo más probable y a lo más experimentado, y el mejor astrólogo del mundo, *puesto que muchas veces se engaña*, es el demonio, porque no solamente juzga de lo por venir por la ciencia que se sabe, sino también por las premisas y conjeturas, y como *ha tanto tiempo que tiene experiencia* de los casos pasados y tanta noticia de los presentes, con facilidad se arroja a juzgar de los por venir (I, 13).

Aun en este caso extremo de conocimiento la experiencia puede fallar.¹⁰

El empírico, aquel que basa su conocer en lo experimentado, no sale muy bien parado en la obra cervantina. Comenzando por el propio don Quijote y su desdichado experimento con la recién manufacturada celada. Cuando la rehace, el buen hidalgo evita cuidadosamente hacer nueva experiencia y se acoge, en cambio, a su fe interna: "Quedó satisfecho de su fortaleza y, sin querer hacer nueva experiencia della, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje" (I, 1).

Caso mucho más serio por las consecuencias es el de Anselmo en *El curioso impertinente*. Él está obcecado con la prueba experimental de la honestidad de su mujer y arguye con su amigo Lotario: "No puedo entèrarme desta verdad si no es probándola de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro". A lo que contesta Lotario:

Dime, Anselmo, si el cielo o la suerte buena te hubiera hecho señor y legítimo poseedor de un finísimo diamante, de cuya bondad y quilates estuviesen satisfechos cuantos lapidarios le vieses, y que todos a una voz y de común parecer dijese que llegaba en quilates, bondad y fineza a cuanto se podía estender la naturaleza de tal piedra, y tu mismo lo creyeses así, sin saber otra cosa en contrario, ¿sería justo que te viniese en deseo de tomar aquel diamante y ponerle entre un ayunque y un martillo, y allí, a pura

en sus *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* haya dotado a la historia de las mismas cualidades pronosticadoras y, sobre ellas, haya cimentado su teoría de la ciencia política, cf, en especial, *Discorsi*, I, 39, introducción al discurso II y III, 43. Ignoro si Cervantes conoció estos textos de Maquiavelo o no, aunque lo creo dudoso. Posiblemente haya habido uno o varios intermediarios entre los pensadores políticos españoles del siglo XVI.

⁹ La experiencia es válida como espejo retrovisor que verifica los acontecimientos pasados, no como una rama de la epistemología que nos puede llevar a constatar verdades aún no comprobadas. Así se debe entender el siguiente pasaje del *Laberinto de amor*: "Son seguras verdades / las que la experiencia apura" (II, 319), y otros semejantes.

fuerza de golpes y brazos, probar si es tan duro y tan fino como dicen! Y más, si lo pusieses por obra, que, puesto caso que la piedra hiciese resistencia a tan necia prueba, no por eso se le añadiría más valor ni más fama; y si se rompiese, cosa que podría ser, ¿no se perdía todo? Sí, por cierto, dejando a su dueño en estimación de que todos le tengan por simple (I,33).

Con estas palabras Lotario demuestra cumplidamente lo fútil, más aún, lo erróneo de entrometer la experiencia en materias vitales.

Otro ejemplo de la misma actitud cervantina ante la inseguridad y falacia del conocimiento empírico nos lo ofrecen las siguientes palabras de Rosamunda en el *Persiles*: "La experiencia en todas las cosas es la mejor maestra de las artes" (I, 14)¹¹. Esta afirmación categórica se halla desmentida en su totalidad por la vida de la propia Rosamunda. Con la experiencia como maestra lo único que ha obtenido es sumirse en los últimos hontanares del vicio.¹²

Íntimamente relacionada con la validez de la experiencia se halla la frase recurrente —casi *leitmotiv* en ocasiones— "ver con los ojos y tocar con las manos", con ecos de la actitud del incrédulo apóstol Tomás, aunque en Cervantes la frase no hace más que introducir aún mayor incredulidad. Con menor frecuencia se halla un latín que podríamos considerar su equivalente, en especial dentro de la circunstancia novelística, tomado del Evangelio de San Juan (X, 38): *Operibus credite et non verbis*. Ambas frases unidas las hallamos en la entre-

¹⁰ Otra forma de delimitar el campo experimental se halla en la *Numancia*: "En las cosas de guerra, la experiencia / muestra que lo que digo es cierta ciencia" (V, 113).

¹¹ "Muestra de las artes", dice el texto en *Bibl. Aut. Esp.*, pero tiene que ser "maestra", como se lee en el pasaje correspondiente de la edición de Schevill-Bonilla.

¹² Suele ser corriente afirmar que la experiencia es el fundamento de la epistemología cervantina, en especial por los que tratan de modernizar a Cervantes, ya que es justamente la Edad Moderna la que establece las ciencias de la experiencia. Con el fin de desterrar de una vez tal idea, recojo estos otros pasajes cervantinos, ejemplificadores de su actitud negativa hacia el conocimiento empírico: Naturaleza compuso / la suerte de los mortales / entre bienes y entre males, / como nos lo muestra el uso. / Esta verdad sé bien yo / sin que en probarla porfie" (*La entretenida*, III, 71); "Todo es así, dijo el músico, y yo lo creo a despecho y pesar de las experiencias que en el discurso de mi vida en mis muchos males tengo hechas" (*Persiles*, I, 9); "Las lecciones de los libros muchas veces hacen más cierta experiencia de las cosas que no la tienen los mismos que las han visto" (*Persiles*, III, 8); "Si esta mi sospecha no es verdadera, no me la podrá averiguar la experiencia" (*Persiles*, IV, 12); "Soy ya vieja en los pensamientos y alcanzo más de aquello que mi edad promete, más por mi buen natural que por la experiencia" (*La gitanilla*, p. 105a). Para ampliar un poco más estas observaciones sobre el empirismo en Cervantes quiero recordar aquí a Berganza, el gran *experimentator*, cuyo patrón único de la verdad es la experiencia. Hay que tener esto en cuenta al evaluar los juicios y críticas de este cínico filósofo, por ejemplo, su condenación de la pastoril.

vista del paje que trae los regalos de la duquesa con Teresa Panza, Sansón Carrasco y el Cura, ocasión en la que dice el Bachiller: "Nosotros, aunque tocamos los presentes y hemos leído las cartas, no lo creemos". A lo que replica el paje: "Dude quien dudare... la verdad es la que he dicho, y ésta que ha de andar siempre sobre la mentira, como el aceite sobre el agua; y si no, *operibus credite et non verbis*" (*Quijote*, II, 50).¹³

La prueba externa, visible y tangible, es engañosa, dado que la experiencia sensorial es la forma más falaz del conocimiento, aspecto en que Cervantes está de acuerdo con los escépticos de los siglos XVI y XVII. A esto se aúna el hecho, mucho más importante para nuestro tema, de que para el novelista la convicción interna del individuo se infunde sobre la cosa externa al ir a determinar su grado de validez. Y es aquí donde Cervantes se aparta por completo del escepticismo sistemático de un Francisco Sánchez, por ejemplo. Así se explican las palabras de Sancho, cuando en plena noche él y su amo vagan por el Toboso a la búsqueda del palacio de Dulcinea, y dice: "Aunque yo lo veré con los ojos y lo tocaré con las manos, y así lo creeré yo como creer que es ahora de día" (II, 9). El palacio de Dulcinea es creación de la imaginativa de Sancho y todas las pruebas físicas de su existencia se estrellarán contra la roca de su íntima convicción en su urdimbre fantástica.¹⁴

De la mano de la experiencia a menudo va la razón en la obra cervantina.¹⁵ La explicación histórica de este hecho es la siguiente: el estoicismo antiguo cifraba su ideal de vida en la autarquía y autosuficiencia del individuo. Elementos primordiales en la consecución de este ideal eran la experiencia y la razón, elevadas a la categoría de guías vitales. El siglo XVI europeo inyecta nueva vida en el estoicismo, al punto que lo convierte en uno de los movimientos filosóficos

¹³ La otra mención que recuerdo de la frase latina está puesta en boca del archi-embaucador maese Pedro, *Quijote*, II, 25.

¹⁴ Algunos otros ejemplos de esta actitud repetidísima: "Palpable vi, mas no sé si lo escriba" (*Viaje del Parnaso*, cap. VI): "Pero no, no creo nada; / que es cosa desvariada / dar crédito a lo que veo" (*El gallardo español*, I, 110): "Aunque le tocamos con las manos no le habemos de dar crédito" (*Coloquio de los perros*, p. 241a); "Acude, Sancho, y mira lo que has de ver y no lo has de creer" (*Quijote*, II, 14). Por último, agregar el pasaje ya citado (p. 5) en el que don Quijote corrobora la realidad de lo sucedido en la cueva de Montesinos con la vista y el tacto, lo que no impide que todo se disuelva en un creciente mar de dudas.

¹⁵ Quiero aclarar que me refiero aquí a la razón como forma cognoscitiva, no como guía ético-moral. En este último aspecto Cervantes se ciñe, por lo general, al racionalismo estoico. De los muchos ejemplos que se podrían citar baste el siguiente del *Persiles*, III, 2: "Los gustos de los discretos hanse de medir con la razón, y no con los mismos gustos."

de mayor circulación. En realidad de verdad, el estoicismo matiza casi ininterrumpidamente el tema filosófico del hombre. En España la filosofía del Pórtico no necesitó nunca de renacimientos especiales debido a la fuerte corriente soterrada de senequismo que caracteriza tantos aspectos del vivir hispánico de siempre, senequismo que aflora con regularidad en las crisis individuales o colectivas.¹⁶

Es en la *Galatea* —obra primeriza que, por lo general, se mece con las corrientes predominantes— donde más a menudo se aparean experiencia y razón como guías de nuestro vivir. El discreto Damón dice allí: “Si los nuevos amadores nos guiásemos por lo que la experiencia y la razón nos enseñan, veríamos que todos los principios en cualquier cosa son dificultosos” (libro III, p. 45a). El tono condicional de esta afirmación (“Si...”) debería poner al lector en guardia en seguida. La poca simpatía de Cervantes por los principios abstractos se manifiesta aquí una vez más¹⁷. Por esta razón Lenio, el pastor desamorado, hace hincapié, en su diatriba contra el amor, en la ciencia en general (“ciencia averiguada” la llama) y en la experiencia y razón (*Galatea*, libro I, p. 17b). Sin embargo, esta desapegada actitud, lógica y objetiva, se derrumba ante los embates de la pasión, y Lenio termina, como los otros pastores enamorados, llorando sus cuitas de amor.¹⁸

¹⁶ Otro rasgo típicamente estoico en la obra cervantina es el hacer de la vida un monumento que descansa sobre la base de la voluntad. Sobre este voluntarismo se yergue don Quijote para retar a los circunstantes: “Será en balde cansaros en persuadirme a que no quiera yo lo que los cielos quieren, la fortuna ordena y la razón pide, y, sobre todo, mi voluntad desea” (II, 6). La contrapartida de esta afirmación se halla en el vivir de la hechicera Cañizares, donde la ausencia de la voluntad hace que se desplome la arquitectura de su vida: “Yo tengo una destas almas que te he pintado, todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echados grillos a la voluntad, siempre he sido y seré mala” (*Coloquio de los perros*, p. 239b). El caso de la Cañizares es semejante al del licenciado Vidriera: en ninguna de las dos ocasiones sirve el conocimiento por sí sólo para estructurar una vida, *vide infra*, pp. 24-27.

¹⁷ El antirracionalismo epistemológico de Cervantes se manifiesta también por una cierta repugnancia a presentar desnudas todas las verdades de la vida, a escudriñarlas minuciosamente bajo la lente del raciocinio, en especial aquellas lindantes con las zonas de la penumbra poética. Sirvan estas citas como ejemplo de lo antecedente y como contraprueba de lo afirmado en el texto: “Dios sabe si hay Dulcinea o no, en el mundo, o si es fantástica, o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo” (*Quijote*, II, 32); “No todas las verdades han de salir en público, ni a los ojos de todos” (*Perfiles*, I, 14). Véase también mi artículo “La «canción desesperada» de Grisóstomo”, *NRFH*, 11 (1957), pp. 193-198.

¹⁸ Lenio enamorado comienza por disculparse de su ignorancia anterior, ignorancia no de conocimiento racional, sino de vida palpitante: “Agora puedes, famoso pastor, tomar justa venganza del atrevimiento que tuve de competir contigo, defendiendo la injusta causa que mi ignorancia me proponía.” A lo que Tirai responde invocando el “nuevo conocimiento” adquirido por Lenio (*Galatea*,

La razón como la suprema guía estructural del quehacer humano recibe un rudo golpe que la desencabalga en el *Quijote*. El protagonista de la novela, para cumplir su misión, necesita crearse un mundo adecuado a las empresas que está por acometer, ya que ellas son totalmente extrañas a la España del siglo XVII. Pero razón y mundo son dos concomitantes de la firme voluntad de ser de don Quijote, quien empieza su creación *ab initio*, por *querer dejar de ser* Alonso Quijano y *querer ser* don Quijote. En el ad-mundo del héroe las cosas están organizadas sistemática y lógicamente, si aceptamos como premisa inicial el fin moral a que apuntan sus acciones. Aceptado el afán utópico de recrear el mundo ideal de la caballerescas todas las cosas tienen perfecta congruencia. Alonso Quijano tendrá que ser don Quijote, Aldonza Lorenzo, Dulcinea, los molinos, gigantes, etc., etc. La validez de la misión del protagonista impone el imperativo de esta transmutación de la realidad, que se efectúa por un sencillo y heroico acto de voluntad. Este mundo se sostiene, pues, por la razón lógica del *querer ser* de don Quijote. Si nos adentramos en su mundo vemos cómo éste se estructura de acuerdo con la misma e ineluctable razón lógica, pero, desde nuestro punto de vista, ésta es la *razón de la sinrazón*, ya que, a todas luces, la premisa inicial de la que parten todos estos supuestos es una total "sinrazón".

Los personajes del mundo circunstancial no comparten, desde luego, la utopía y no aceptan, por lo tanto, la premisa inicial y se niegan a adentrarse en ese mundo —las ocasiones en que sí se adentran es con la intención de engañar al héroe: princesa Micomicona, caballero de los Espejos, etc. Este alejamiento vital hace que las acciones de don Quijote y su mundo todo aparezcan gobernados por una *ilógica* esencial. Aquí se originan los choques entre mundo real y ad-mundo quijotesco que continuamente amenazan destruir este último, pero que don Quijote sobrelleva impertérrito pues sabe que la integridad de su mundo radica en la voluntad.¹⁹

Lo esencial aquí es que en el ad-mundo de don Quijote la razón engendra un producto totalmente irracional cuando se lo compara con el mundo de que depende, en relación semejante a la de la planta y

libro V, p. 81b). Este conocimiento ha nacido independientemente de la epistemología, al calor de la circunstancia vital de haber caído Lenio en las redes del amor.

¹⁹ Así como la metamorfosis de Alonso Quijano a don Quijote de la Mancha —el *fiat lux* del mundo quijotesco— es un puro acto de voluntad, la transmutación inversa y final (don Quijote a Alonso Quijano el Bueno) puede ocurrir sólo cuando el héroe abdica a su voluntad, en expresión máxima de su voluntarismo.

la tierra en que tiene echadas sus raíces. O sea que la *razón* puede engendrar *sinrazón*, con lo que se invalida la supremacía total de la razón como principio rector único, afirmación que por estos mismos años comienza a circular en boca de los nuevos racionalistas.²⁰

El subjetivismo de Lenio, ya mencionado, da al traste con sus raciocinios objetivos. De igual manera se invalida la llamada que don Quijote hace a la razón —“Estemos a razón, Sancho,” dice el hidalgo, II, 16—para tratar de demostrarle a su escudero que el Caballero del Bosque no es en realidad el bachiller Sansón Carrasco, cuando lo es efectivamente. La fuerza del bullir de las circunstancias impide en ambos casos la visión reposada y objetiva. El ángulo de visión se determina, en cambio, por cuestiones temperamentales, por las afinidades electivas tales cuales las moldea la voluntariosa actitud personal ante la vida. Entre conciencia y objeto se interpone la subjetividad de las ansias de un específico devenir humano que imprime en la conciencia individual la valoración de la realidad sobre las apariencias, o viceversa. Por eso los personajes cervantinos viven en fluctuación subjetiva entre el aspecto externo de las cosas y su realidad radical, entre *parecer* y *ser*. Esta ambivalencia de la conciencia humana se señala ya en la *Galatea*, donde se dice: “Muchas veces lo malo nos parece bueno, y lo bueno malo, y así amamos lo uno y aborrecemos lo otro” (libro III, p. 40b). O sea que los correlatos de las conciencias cervantinas pocas veces se dan objetivados.

De esta afirmación inicial el problema se abre como enorme abanico que cubre grandes y diversas zonas de la producción cervantina. En *La señora Cornelia* se establece en forma aún más clara este tema general: “Entre el sí y el no de la duda cada uno puede inclinarse a la parte que más quisiere y cada uno tendrá sus valedores” (p. 216a): la conciencia queda así librada al subjetivismo individual. En el extremo de *El vizcaíno fingido* la reiterada *verdad* que menciona de continuo Solórzano no hace más que dorar las apariencias que encubren el inminente fraude real. Es hacia este aspecto negativo, en que las apariencias ofuscan el conocimiento certero, que Cervantes se inclina más a menudo. A veces es una nota nítida pero aislada, como en *El celoso extremeño*: “Se convirtió [Loaysa] en un pobre tullido, tal que

²⁰ Poco importa, para el caso, que don Quijote parta de una premisa falsa e inaceptable; lo que sí es de notar es el hecho que aquí, como en otras ocasiones, el principio abstracto y el vivir humano no van de la mano en todo momento y en todas las circunstancias. Las guías vitales no deben tener una uniforme inflexibilidad sino que deben ser lo suficientemente maleables para permitir la realización de ciertos contenidos vitales reacios al encasillamiento.

el más verdadero estropeado no se le igualaba" (p. 174b). Las apariencias de Loaysa sobrepasan a la más verídica realidad. En otras ocasiones el tema se desarrolla en una verdadera sinfonía, como en *La ilustre fregona* —“Ésta es, señor, la verdadera historia de la Ilustre Fregona que no friega”, (p. 196a)—, donde se orquesta magistralmente el conflicto entre el *ser* y el *parecer* de los principales personajes²¹.

Esta oscilación entre el *sí* y el *no* de la duda es la que resuelve la aventura de la cueva de Montesinos, o mejor dicho, la deja sin solución general pero con todas las posibles soluciones particulares que dictaren las inclinaciones personales: “El mono de maese Pedro la había dicho [a don Quijote] que parte de aquellas cosas eran verdad y parte mentira; él se atenía más a las verdaderas que a las mentirosas, bien al revés de Sancho, que todas las tenía por la propia mentira” (II, 29). El problema no se resuelve de una manera tajante, absoluta y racional, sino que se le abre al individuo el amplio campo de las soluciones posibles que enmarca la visión subjetiva.

Las opiniones acerca de lo que es verdad se multiplican al compás del movimiento pendular de nuestras afinidades electivas. De allí las opuestas explicaciones del desmayo de la bruja Cañizares²², o las diferentes maneras de apreciar la entrada del gallardo Ricaredo en la corte de Isabel de Inglaterra²³.

Con arrebatador *crecendo* la fuerza de las apariencias llega a nublar el conocimiento de tipo matemático,²⁴ y nos lleva al problema-

²¹ Para el lector, espectador al margen de los conflictos vitales de los personajes novelísticos, la realidad física no presenta, en la mayoría de los casos, gran problemática, pues el autor se encarga de encaminarlo hacia la solución adecuada con frases recurrentes, como “así era la verdad”. Hay, sin embargo, algunas excepciones de capital importancia, *vide supra*, nota 17. Pero lo esencial aquí es la problemática que confrontan los personajes. Cervantes es creador de vidas, y en la esencia de estas vidas se halla, a menudo, el conflicto entre *ser* y *parecer*.

²² “Se dieron a entender que estaba en éxtasis y arrobada de puro buena; otros hubo que dijeron: Esta puta vieja sin duda debe de ser bruja, y debe de estar untada, que nunca los santos hacen tan deshonestos arrobos”, *Coloquio de los perros*, p. 240b.

²³ “Con el paso brioso que llevaba algunos hubo que le compararon a Marte, dios de las batallas, y otros, llevados de la hermosura de su rostro, dicen que le compararon a Venus, que para hacer alguna burla a Marte de aquel modo se había disfrazado”, *La española inglesa*, p. 150a. En este ejemplo aparece en primer plano la reelaboración artística de un viejo tema literario, pero en el trasfondo se vislumbra la verdad cambiante y subjetiva de las opiniones personales.

²⁴ “Sacó de la faldriquera algunos mendrugos de pan, y obra de veinte pasas, que a mi parecer entiendo que se las contó, y aún estoy en duda si eran tantas, porque juntamente con ellas hacían bulto ciertas migajas de pan que las acompañaban”, *Coloquio de los perros*, p. 243a.

tismo total de las palabras finales del alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*, que introducen el coloquio entre Cipión y Berganza:

Muchas veces después que los oí [a los perros] yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto con todos mis cinco sentidos, tales cuales Nuestro Señor fue servido dárme los, oí, escuché, noté y finalmente escribí sin faltar palabra por su concierto, de donde se puede tomar indicio bastante que nueva y persuada a creer esta verdad que digo... A mi pesar y contra mi opinión vengo a creer que no soñaba y que los perros hablaban... Pero, puesto caso que me haya engañado y que mi verdad sea sueño, y el porfiarla disparete, ¿no se holgara vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren, hablaron?

El relativismo a que conduce la oscilación pendular de nuestra conciencia cognoscitiva aparece en sobrerrelieve en un cuento, seguramente de origen folklórico, que Cervantes recoge en su obra. Pero hay aquí una característica esencial que contribuye a dar mayor nitidez al problema: la ambivalencia no se refiere a una circunstancia externa al individuo, sino que es experiencia vivida. El cuento aparece en dos ocasiones: por primera vez en el entremés de *La elección de los alcaldes de Daganzo*, por segunda, en boca de Sancho (Quijote, II, 13). En la primera versión el candidato a alcalde Berrocal ha probado un vino que le sabe a palo, cuero y hierro. Al acabarse la tinaja se halla en su fondo un palo a cuyo extremo había atada una correa de la que pendía una llave. Esto no es nada del otro mundo: un objeto cualquiera puede tener tres y más calidades distintas. Pero el relativismo se pone en marcha y con un leve cambio en el material folklórico se le da un cariz totalmente distinto al asunto²⁵. En la versión de Sancho son *dos* los catadores y *uno* de ellos es el que opina que el vino sabe a hierro, y el *otro* que sabe a cordobán. La verdad única, idéntica a la solución del primer caso, se escinde aquí en sus componentes y, mucho más importante, los catadores se empeñan en defender la validez exclusiva de cada uno de sus aspectos —“los dos famosos mojonos se afirmaron en lo que habían dicho”—. Cada uno de estos individuos camina por un radio de la realidad, lo que parece llevarlos a una casi colisión

²⁵ El mínimo retoque que le da Cervantes al cuento heredado de la tradición es de capital importancia, no sólo para el tema que propiamente me concierne aquí, sino también para el estudio de lo tradicional en Cervantes. En la leve variante que se le imprime al cuento se encierra un cambio radical de sentido. Es en esta forma que Cervantes imita: no sólo recreando artísticamente en mayor o menor medida, sino también imprimiéndole a los temas un nuevo matiz ideológico. Este último aspecto es el que ha pasado desapercibido en la mayoría de los casos.

ideológica. Pero aquí Cervantes no escamotea la realidad última, lo que sería el centro del círculo —como hace en casi todas las otras ocasiones— y hay una armonización final. Ambas cualidades, opuestas en apariencia, coinciden en el vino por una circunstancia racional.

En este caso el problema de la realidad se desmonta pieza a pieza con lógica cuidadosa y se nos muestra por el haz y el envés. Pero en el episodio del *baciyelmo*, mucho más conocido y estudiado, se preserva intacto su problematismo. Nuevamente nos hallamos ante dos planos distintos de la realidad, aunque aquí se agudiza el contraste situándolos en los polos opuestos de la escala valorativa. Dichos planos se hallan sostenidos por las voluntades en pugna del Barbero y de don Quijote. El Barbero, guiado por su experiencia, atraerá el objeto a su propio nivel ínfimo de la realidad e insistirá que es una *bacia*. Don Quijote, autorizado por sus libros de caballerías, lo exaltará al nivel máximo de la realidad que le permite su ángulo de visión, y lo llamará el *yelmo de Mambrino*.

La solución a la antítesis no se da aquí en el punto coincidente de ambas voluntades trascendentes, pues dicho punto no existe en la realidad física. La armonización de yelmo y bacia no se podrá dar en este plano. La antítesis se resuelve, en cambio, por invención verbal, rasgo muy renacentista²⁶, y se pone, significativamente, en boca de Sancho. Con certero sentido de la lengua Sancho arrasa la doble realidad existente y de sus cenizas, como nuevo fénix, emerge una tercera y novísima realidad, la del *baciyelmo*²⁷. Esta proyección ideal de los objetos reales *bacia* y *yelmo* sintetiza armónicamente las realidades previas y sus apariencias y, dicho sea de paso, está por fuera de las posibilidades cognitivas de la autoridad, experiencia o razón. Al mismo tiempo, esta solución brota de los labios del circunstante cuya voluntad —y por ende su ser íntegro— no había sido puesta en juego por la disputa. Cervantes hace que sus personajes se planten cara a cara con la vida y que se forjen a sí mismos en dramática lucha a brazo partido con ella. Como

²⁶ Pensemos en las teorías lingüísticas de un Fernando de Herrera, o en la práctica literaria de un Rabelais. Ejemplo máximo de la invención verbal desenfrenada lo hallamos en España en el poema caballeresco de Jerónimo de Huerta, *Florando de Castilla, lauro de caballeros* (Alcalá, 1588), reproducido en *Bibl. Aut. Esp.*, XXXVI.

²⁷ Similar síntesis de opuestos, una especie de *ars oppositorum* en miniatura, se halla en *La cueva de Salamanca* (IV, 141) en el híbrido *sacridiablo* (*sacristán más diablo*). Se podría pensar en armonización ideológica de cielo e infierno, aunque me parece mucho más probable considerarlo como nueva burla de los sacristanes. En el novísimo vocablo hay una transevasación de sentidos que convierte a los sacristanes en diablos y a los diablos en sacristanes.

resultado, el contenido vital válido de nuestra conciencia o de nuestras acciones será el producto de la *sim-patía*, en su significado etimológico, que se establezca entre el hombre y sus circunstancias²⁸. Pero este lazo correlativo no hay que entenderlo en el sentido orteguiano de simbiosis metafísica ("yo soy yo y mi circunstancia"), sino cargado de la valorativa imprescindible para el feliz devenir humano, todo empapado fuertemente de voluntarismo.

Don Quijote planta los pies firmemente en tierra al verse confrontado con la bacía del Barbero y, en un supremo acto de voluntad, respalda la validez de su interpretación con toda la fuerza de su creencia en sí mismo²⁹. Pero es muy otro el caso con la *albarda* de la mula del Barbero, que también había entrado en la lista de despojos. La concurrencia se esfuerza repetidamente en disolver esta albarda en sus aspectos problemáticos llamándola *jaez*, a semejanza de la *bacía-yelmo*, pero don Quijote rehusa dictaminar sobre el pleito y deja la solución a cargo de sus azuzadores³⁰. La *albarda-jaez* está fuera del círculo de sus intereses vitales y no demanda el dramático y angustioso acto de voluntad. Para el caso, bien podría haber sido materia amorfa, ya que no se puede establecer ningún lazo de *sim-patía*.

Los contenidos de nuestra conciencia tienen, pues, una cierta trascendencia, aunque muy distinta en sus fines a la trascendencia de la filosofía-teología medieval. Aquí es cuestión de proyectar nuestro pensamiento sobre un objeto dado y es, precisamente, esta proyección la que determina el valor circunstancial de dicho objeto. Esto, desde luego, no ocurre en una manera abstracta, metafísica si se quiere, sino que va acompañada del empuje desalado y total del individuo en su afán por defender la validez absoluta de su perspectiva. De esta ligazón íntima entre la conciencia y el valor de un objeto surge el concepto de la verdad como el punto de vista individual. Así dirá uno de los personajes de *La española inglesa*: "Llegándome a esta opinión, que yo tengo por verdad averiguada" (p. 152b).

²⁸ Benedetto Croce, en uno de sus ensayos de *Poesía antigua e moderna*, ya había utilizado este término asociado con el *Quijote*. Pero para él la *simpatía* es el lazo externo que une al lector con la obra, no el interno que enlaza al agonista con sus circunstancias.

²⁹ Exclama don Quijote: "¡Porque vean vuestras mercedes clara y manifiestamente el error en que está este buen escudero, pues llama *bacía* a lo que fue, *ca* y será *yelmo de Mambrino*, el cual se le quitó yo en buena guerra, y me hice señor dél con ligitima y lícita posesión!" (I, 44).

³⁰ "En lo del albarda no me entremeto", (I, 44); "En lo de declarar si esa es albarda o *jaez*, no me atrevo a dar sentencia definitiva: sólo lo dejo al buen parecer de vuestras mercedes", I, 45.

En el vivir de don Quijote este perspectivismo adquiere proporciones heroicas. Los ejemplos brotan a borbollones. Escojo dos cualesquiera: "Yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo" (I, 25). Y esté otro: "Pues yo te digo, Sancho amigo, dijo don Quijote, que es tan verdad que son borricos o borricas, como yo soy don Quijote y tu Sancho Panza; a lo menos a mí me parecen tales" (II, 10).

Resulta evidente que tal perspectivismo proporciona una guía muy falible para recorrer el camino que nos lleve a las verdades de validez extra-personal. El conocimiento se puede definir como la trayectoria que liga nuestra conciencia con una zona determinada de la realidad. Pero esta realidad es multiforme, ya que no se la puede definir como "esto", o "aquello", o "tal", sino que abraza todos estos términos en íntima trabazón. El verdadero conocimiento empezará, pues, por orientar nuestra conciencia en la debida dirección. De otro modo, nuestros esfuerzos cognoscitivos serían tan fútiles como si uno tomase cuidadosa puntería con un arco y en el momento antes de disparar la flecha diese varios rápidos pasos de costado. Así, pues, las flechas de nuestro pensamiento inquisitivo deben partir de una posición firme y segura. Y la única forma de emplazar nuestra conciencia de tal manera es centrándola en el autoconocimiento.

Este tipo de conocimiento merece todo el respeto de don Quijote, aun cuando él no lo posee, y en su escala valorativa sólo cede la primacía al temor de Dios. Así se lo explica a Sancho cuando éste va a partir para la ínsula Barataria³¹. El alcance de la significación del autoconocimiento se aclara aún más en el *Persiles*: "Las verdades que uno conoce de sí mismo no nos pueden engañar" (II, 12). Se establece así el primer eslabón de una cadena epistemológica que Cervantes, con asistematismo característico, deja sin rematar.

Sancho, de acuerdo con el pedido de su amo, adquirirá conocimiento de sí mismo, pero sólo después del tremendo vapuleo que le propinan sus insulanos. Durante su gobierno todos sus esfuerzos han estado vertidos hacia afuera: juicios, disputas, rondas. Ahora, maltrecho y dolorido, se ensimisma y se ilumina su conciencia: "Yo no naací para ser gobernador, ni para defender ínsulas ni ciudades de los enemigos que quisieren acometerlas. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar,

31 "Primeramente ¡oh hijo! has de temer a Dios; porque en el temerle está la sabiduría, y siendo sabio no podrás errar en nada. Lo segundo, has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo, que es el más difícil conocimiento que puede imaginarse", II, 43.

podar y ensarmentar las viñas, que de dar leyes ni de defender provincias ni reinos" (II, 53) ³².

En el viejísimo tema folklórico que anima *El retablo de las maravillas* Cervantes entreteje el tema del autoconocimiento. Todo un pueblo se halla en estado de alucinación colectiva, afirmando ver lo que no existe, debido a un prurito de honra. El no ver la representación del retablo los calificaría, *ipso facto*, de judíos y bastardos. El Gobernador, sin embargo, llevado por la seguridad que tiene de conocerse a sí mismo y estar libre de tales tachas, se niega en un aparte a aceptar la fantástica visión del retablo ³³. A pesar de esto, la fe en su conocimiento se doblega ante el canon social y sus dudas no se hacen públicas. El darles publicidad provocaría la sanción colectiva y él quedaría deshonrado. Correr riesgo semejante es impensable en ese momento histórico ³⁴. Sólo después de la revolución romántica se puede dar el caso de un individuo que luzca su deshonra como un galardón.

Este tema del *nosce te ipsum*, de rancia prosapia en la filosofía occidental, se vuelve a difundir por los cuatro costados de Europa merced al humanismo renacentista. En la obra cervantina, fuera de los aspectos parciales ya estudiados, el autoconocimiento reviste en ocasiones importancia fundamental ya que puede llegar a convertirse en el resorte dramático de toda una obra, como es el caso en *La señora Cornelia*. En esta novelita los posibles desenlaces giran alrededor de la voluntad del duque de Ferrara, quien ha gozado en secreto a la señora Cornelia Bentivoglio. Su autoconocimiento, respaldado por un acto de voluntad, lleva la obra a un desenlace satisfactorio para los participantes. El momento climático en que la acción se vuelca hacia ese rumbo se cifra en las palabras del Duque, cargadas de voluntarismo y conciencia de sí mismo: "Aunque me precio de caballero, más me precio de cristiano; y más, que Cornelia es tal que merece ser señora de un reino; pareciese ella, y viva o muera mi madre, que *el mundo*

³² Ante una pregunta de Ricote, Sancho reafirma su recién adquirido autoconocimiento: "He ganado [en el gobierno de la insula]... el haber conocido que no soy bueno para gobernar, si no es un hato de ganado" (II, 54). La autognosis de don Quijote también es resultado del ensimismamiento a que lo fuerza su derrota por el Caballero de la Blanca Luna.

³³ "Así veo, yo a Sansón ahora, como el Gran Turco; pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo", IV, 115.

³⁴ Otro ejemplo de este acatar las convenciones sociales, a despecho de las convicciones individuales, lo que ahora llamaríamos *conformismo*, se halla en el *Persiles*, III, 11: "La verdad que sea, yo no creo nada de esto; pero dicenlo tantos hombres de bien, que aunque *hago fuerza al entendimiento*, lo creo".

sabr  que si supe ser amante, supe la fe que di en secreto guardarla en público" (p. 218b).

En escala mucho más amplia la autognosis centra y resuelve los conflictos de las principales vidas no quijotescas que pueblan la primera parte de esta novela. El demostrar este punto me impone una digresión. El lector recordará que durante el escrutinio de la librería de don Quijote la *Diana* de Jorge de Montemayor —primera y más feliz de las novelas pastoriles españolas— se salva de las llamas condicionalmente. El Cura no la condenará al brazo secular del ama siempre y cuando "se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada" (I, 6). Se refiere aquí el Cura al episodio central de la *Diana*, verdadero eje de toda la acción. Los tres primeros libros de la novela pastoril est n dedicados a la presentación de diversos casos de amor, encarnados en parejas de enamorados con diferentes problemas eróticos. La solución la hallan en el libro IV, en el palacio de la sabia Felicia, donde concurren todas las parejas. Felicia les hace beber de su agua encantada y todos los problemas se resuelven. Los enamorados se aparejan nuevamente y reina la felicidad.

La solución ofrecida por Montemayor no es tal en opinión de Cervantes. Como explicó hace años don Américo Castro en su *Pensamiento de Cervantes* (pp. 150-151), el amor, fuerza vital, no puede ser desviado por medios sobrenaturales. No se debe hacer tabla rasa con las angustiadas vidas pastoriles y someterlas sin discriminación a un artificial elixir anti-vital. Para Cervantes este problema, como todos los otros, debe resolverse dentro del ámbito de las existencias en juego, no en arbitrario alejamiento de las mismas. Cualquier otra solución es volverse de espaldas a la vida y entretenerse en teorías.

El error de Montemayor —pecado casi, dentro de la concepción de la vida de Cervantes— merecerá no sólo la expurgación textual del escrutinio sino una corrección formal y ejemplar. Dada la idiosincrasia cervantina ésta no revestirá aspectos teóricos, sino que se encajar  en lo más hondo del vivir de sus personajes. Cervantes era un firme creyente en que el movimiento se demuestra andando.

Desde este punto de mira veo yo el episodio central del primer *Quijote*, el de la venta de Juan Palomeque el Zurdo. Pero, para evitar malentendidos, me apresuro a aclarar que no considero que esto sea resultado exclusivo de la acción de una fría causalidad extra-artística. El amplio ademán con que Juan Palomeque acoge en su venta a tan diversos personajes tiene su explicación y valoración artística en sí

mismo. Pero aunándolo a la crítica de la *Diana* del capítulo VI, el episodio de la venta brilla con nuevos destellos.

En el Quijote hay una transmutación total de los oropes de la *Diana*, suficientemente indicada en la metamorfosis del palacio de la sabia Felicia, ahora venta del avieso zurdo Juan Palomeque. Aquí concurren también diversos casos de amor, aunque ya no se encarnan más en los transparentes Sirenos, Silvanos y Selvagias, sino en personajes muy concretos y tridimensionales: don Fernando y Dorotea, Cardenio y Luscinda, el cautivo y Zoraida, doña Clara y don Luis. Pero la solución no depende ahora de medios sobrenaturales como en la *Diana*. Ya se ha dicho que éste es, justamente, el blanco a que apunta la crítica cervantina³⁵. La misma crisis central se resolverá ahora de acuerdo con el contexto de las vidas de los personajes. No se atiende aquí a un artificioso remedio general, sino a una solución vital y particular. Ésta será el resultado del buceo de cada uno de estos individuos en su propia conciencia hasta que la ilumine el autoconocimiento. La verdad interna a que se llegue será la que guiará las acciones. Los desencontrados amantes se ven reunidos en cada uno de los casos por este conocimiento de sí mismos. Luscinda, por ejemplo, increpa a su engañador del siguiente modo: "Antes por ser tan verdadera y tan sin trazas mentirosas me veo ahora en tanta desventura; y desto vos mesmo quiero que seáis el testigo, pues *mi pura verdad os hace a vos ser falso*

³⁵ En otras oportunidades el autor le da mayor calado a su crítica explícita de situaciones semejantes. Poco antes en el propio *Quijote* (I, 22) leemos: "Bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan; que es libre nuestro albedrío, y no hay yerba ni encanto que le fuerce. Lo que suelen hacer algunas mujercillas simples y algunos embusteros bellacos es algunas misturas y venenos, con que vuelven locos a los hombres, dando a entender que tienen fuerza para hacer querer bien, siendo como digo, cosa imposible forzar la voluntad". En *El licenciado Vidriera*, por ejemplo, se dice: "En un membrillo dió a Tomás uno destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla, como si hubiese en el mundo yerbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío" (p. 160b). En el *Persiles*, II, 9: "En mudar las voluntades, sacarlas de su quicio, como esto es ir contra el libre albedrío, no hay ciencia que lo pueda ni virtud de yerbas que lo alcance". En la misma novela Hipólita la cortesana, enamorada del protagonista, concierta con una hechicera "no que mudase la voluntad de Periandro, pues sabía que esto era imposible, sino que enfermase la salud de Auristela" (IV, 8). Como contraprueba de lo anterior quiero mencionar dos textos donde sí se mencionan o utilizan filtros mágicos. En *La casa de los celos* (I, 186) se alude a una fuente que apaga los fuegos de amor, pero esto en una comedia de magia desafortunada, donde todo ocurre por fuera del cauce normal del acontecer humano. En la segunda jornada de la *Numancia* aparece el hechicero Marquino con unas redomas de agua encantada con que revive momentaneamente a un muerto. Aquí, como se ve, no se trata de cuestiones vitales, como en el *Quijote* o la *Diana*, sino, exactamente, de lo opuesto.

y mentiroso" (I, 36). O Dorotea hará que don Fernando vuelva a la buena senda, diciéndole: "Cuando todo esto falte, *tu misma conciencia no ha de faltar* de dar voces callando en mitad de tus alegrías, *volviendo por esta verdad que te he dicho*, y turbando tus mejores gustos y contentos" (*ibidem*).

Pero el autoconocimiento no es algo estático que reviste una forma única y permanente. Es, al contrario, algo cambiante, proteico, que requiere una revisión y ajuste continuos de nuestro ser total, puesto que vivir es la cadena ilógica de nuestros devenires. Sancho lo explica así en uno de sus momentos más reflexivos y filosóficos: "Como ya pasó, no es, y sólo es lo que vemos presente" (II, 5). El peligro que corre el ser humano es de seguir con la vista clavada en lo que ya pasó, haciendo caso omiso de la renovación ininterrumpida que labra el presente. En el instante mismo en que el individuo deja de clavar su vista en la realidad actual, lo que observa no es más la vida sino una abstracción, no se entiende ya con la circunstancia vital, sino con su concepto.

Este peligro, que en Cervantes adquiere las proporciones casi de un pecado, se ve ilustrado profusamente en su obra. El ejemplo más obvio lo constituye el caso del *Curioso impertinente*. El gran crimen de Anselmo es el haber hecho una abstracción de la vida; la ha ignorado, o mejor dicho, la ha desnudado de todos sus aspectos problemáticos, y encara la cuestión vital de la honra de su mujer Camila como si fuese un acertijo de índole matemática. Anselmo se niega a aceptar la existencia de incógnitas en la vida, incógnitas que se resolverán, en la vida, de acuerdo con las circunstancias que las rodeen. Actúa, en cambio, llevado de un apriorismo de aplicación perfectamente legítima en la ciencia pero de una inadecuación dramática en lo concerniente a la vida.

Despojada ésta de toda su problemática, convertida en un rótulo más de frasco de laboratorio, Anselmo se halla dispuesto a entregarse a su experimento trágicamente ingenuo. El instrumento utilizado en su indagación es la experiencia, única forma del conocimiento aceptada por él, lo que hubiera bastado de por sí para garantizar los catastróficos resultados, como ya queda explicado (*vide supra*, pp. 6-7). El problema en su forma abstracta, tal como lo ve la mente empírica de Anselmo, se reduce a estos términos: si Camila es tan honesta como lo parece, la experiencia refrendará las apariencias³⁶. Para su desgracia, Camila

³⁶ Muy otro hubiera sido el destino de Anselmo de haber oído estas palabras de don Quijote: "Opinión fue de no sé qué sabio que no había en todo el mundo

es muy de carne y hueso, y ante la encrucijada vital que le plantea su incauto marido su reacción será dictada, no por el cálculo de probabilidades, sino por la imprevisible autonomía de la mente humana. Para colmo de males, Lotario, el encargado del experimento, rebusa ser encasillado por el frío apriorismo de Anselmo, con lo que se hace inevitable el adulterio final.

El rehusar aceptar la problemática de la vida y, al contrario de esto, el refugiarse en la abstracción, forman la base del mortal error de Anselmo. Parece como si él mismo lo hubiera entendido así, pues en su último escrito, que la muerte no le dejó terminar, dice: "No estaba ella obligada a hacer milagros" (I, 35). El milagro sería esperar que un individuo actúe en forma extrahumana, como abstracción abúlica e insensible al margen de la vida³⁷.

Catástrofe similar a la de Anselmo sufre el Carrizales de *El celoso extremeño*. Pero aquí el problema está presentado en forma aún más aguda. Para Carrizales la experiencia es algo demasiado humano, que lo llevaría peligrosamente cerca de las corrientes vitales. La evita, pues, cuidadosamente, dado que experimentar equivaldría, en cierta medida, a entremezclarse con la vida, lo que el protagonista quiere excusar a todo trance. A él no le basta con abstraer, sino que opera una disección total de la vida, apartando de sí, con meticulosidad, aquellos elementos capaces de infundir sospechas a su naturaleza celosa. Empieza por fabricarse un islote en plena ciudad, que lo separa completamente de ella:

Compró [una casa] en doce mil ducados en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos. Cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dióles vista al cielo, y lo mismo hizo de

sino una sola mujer buena y daba por consejo que cada uno pensase y creyese que aquella sola buena era la suya, y así viviría contento", II, 22.

³⁷ *El curioso impertinente* reviste una importancia capital en el proceso de reelaboración artística e ideológica de la obra cervantina. La versión convencional, que dicta la tradición, del conflicto entre Anselmo, Lotario y Camila se halla en la historia de Timbrio, Silerio y Nísida en la *Galatea*, como he demostrado en mi artículo "Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos", *NRPH*, 11 (1957), pp. 18-21. Pasando por *El celoso extremeño*, nueva visión de un aspecto del *Curioso*, como se verá en seguida, la cadena ideológica remata en el entremés *El viejo celoso*. Esto representa treinta años de considerar artísticamente los variantes destellos de una situación vital determinada, los años que van de la publicación de la *Galatea* (1585) a la del *Viejo celoso* (1615). Entre ambos focos de esta elipse se podrían agregar otras obras, por ejemplo, *La gitanilla*, que sería, en parte, desarrollo lógico de la crítica del *Curioso impertinente* hecha por el Cura: "Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible" (*Quijote*, I, 35). Precisamente en *La gitanilla* la experiencia se efectúa entre un galán y una dama, y no entre marido y mujer. Pero esto merece estudio especial que le dedicaré en su ocasión.

todas las otras de casa; en el portal de la calle, que en Sevilla llaman casapuerta, hizo una caballeriza para una mula, y encima della un pajar y apartamiento, donde estuviese el que había de curar della, que fue un negro viejo y eunuco; levantó las paredes de las azoteas de tal manera, que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiese ver otra cosa; hizo torno que de la casapuerta respondía al patio, . . . compró, asimismo, cuatro esclavas blancas y herrólas en el rostro, y otras dos negras bozales. . . Dígame ahora el que se tuviere por más discreto y recatado ¡qué más prevenciones para su seguridad podía haber hecho el anciano Felipe, pues aun no consistió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón! (pp. 173b-174a).

El tenaz empeño de Carrizales lo lleva a convertir su casa en un foco de anti-vida, ya que sus moradores o son la negación de lo vital (eunuco, esclavas), o representan sólo un aspecto parcial de la totalidad de la vida (animales únicamente del sexo femenino). La abstracción ha resultado, pues, perfecta. Felipe de Carrizales puede descansar en la creencia de que sus celosos esfuerzos son garantía suficiente de que las corrientes vitales pasarán de largo por su casapuerta sin llegar a introducirse al interior de la casa, donde él podrá cómodamente representar su hueca parodia de la vida. Pero ésta no admite desviaciones abstractas.

Esas encarnaciones de la no-vida, sobre las que Carrizales construye su castillo de naipes, reaccionan de manera imprevisible para él, pero comprensible para nosotros, al verse puestas en contacto con las fuerzas elementales. En el negro eunuco hay todavía la suficiente vitalidad para deleitarse en la música, y a la dueña —la única que había gozado de una semblanza de vida— le queda la curiosidad vital necesaria para tratar de averiguar lo que sucede al otro lado de esas imponentes paredes. Al estructurar su teoría del vivir el vejete Carrizales no había contado con estos resquicios, que actúan como verdaderas minas de su castillo. Por ellos, precisamente, se desliza Loaysa, quien encarna la marejada vital que anega finalmente ese pobre islote del no-vivir y a su dueño. El teorizador cae así víctima nuevamente de sus propias abstracciones.

El mismo conflicto central que anima *El celoso extremeño* se nos presenta en más apretado conjunto en el entremés de *El viejo celoso*. Las relaciones entre ambas obras son íntimas, al extremo que el protagonista se llama aquí Cañizares, con claro eco del Carrizales anterior. El ambiente en que se desarrollará la acción también recrea casi punto por punto el de la casa de Carrizales³⁸. El pecado de Cañizares es ei

³⁸ "No me clavara él las ventanas, cerrara las puertas, visitara a todas horas la casa, desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre

mismo de su *alter ego* novelístico: en ambos casos se trata de arrancarle a la vida todas aquellas características en desacuerdo con estas mentalidades celosas. Pero en el entremés las notas están dadas en tono menor, de abierta farsa, al punto que se evita ahora el desenlace trágico. Los personajes han descendido unas gradas de su original nivel novelístico y actúan en un mundo de motivaciones sencillas —simplificaciones que en parte se pueden atribuir al diverso género literario que las presenta. Los complejos volitivos que provocan nuestras acciones se desnudan aquí y aparecen con la simplicidad de objetivo propia de la caricatura. Porque Cañizares es eso, el contorno lineal, un poco deformado, de Carrizales. El problema vital, sin embargo, se mantiene intacto y es el mismo que da forma sustancial al *Celoso extremeño* y al *Curioso impertinente*³⁹. Hay en el entremés unas palabras de doña Lorenza, esposa de Cañizares, que evidencian la íntima relación ideológica que existe entre todas estas obras. Ella se ve sometida a un sistemático asedio dialéctico por parte de su sobrina, que la quiere convencer que pruebe el adulterio. La situación es la misma, aunque de signo opuesto, a la de Camila en el *Curioso*, donde se trata de la honra en la mujer y no de la deshonorra. En esta ocasión dice doña Lorenza: “Estas cosas, o yo sé poco, o sé que todo el daño está en probarlas” (IV, 154). Justamente lo que la inteligencia ofuscada del *curioso impertinente* se rehusa a aceptar, atrayendo sobre sí la destrucción final. Con estas palabras de doña Lorenza queda cerrado el perfecto círculo ideológico que se trazó en diez años de continuo y tenaz avalorar, repensar y recrear el mismo problema, los diez años que van de la publicación del *Curioso impertinente* en el *Quijote* de 1605 a la del *Viejo celoso* en las *Ocho comedias y ocho entremeses* de 1615.

de varón; que a trueco de que no hiciera esto y otras cosas no vistas en materia de recato; yo le perdonara sus dádivas y mercedes... Digo que le vendian el otro día una tapicería a bonísimo precio, y por ser de figuras no la quiso... Siete puertas hay antes que se llegue a mi aposento, fuera de la puerta de calle, y todas se cierran con llave, y las llaves no me ha sido posible averiguar dónde las esconde de noche”, *El viejo celoso*, IV, 148-149. Cf. en *El celoso extremeño* los textos ya citados, y estos otros: “Hizo asimismo llave maestra para toda la casa.... Sólo se desvelaba en traer regalos a su esposa, y en acordarle le pidiese todos cuantos le viniesen al pensamiento, que de todos sería servida.... Las figuras de los paños que sus salas y cuadros adornaban todas eran hembras, flores y boscajes”, p. 174a y b.

³⁹ La presencia del *Curioso* se revela en pasajes como el siguiente: “Habéis de saber, compadre, que los antiguos latinos usaban de un refrán que decía: *Amicus usque ad aras*, que quiere decir ‘el amigo hasta el altar’; infiriendo que el amigo ha de hacer por su amigo todo aquello que no fuere contra Dios. Y yo digo que mi amigo *usque ad portas*, hasta la puerta, que ninguno ha de pasar mis paños” (IV, 153). Estas palabras nos presentan el haz y el envés del problema de Anselmo.

Un mundo irreal con algunas características semejantes ocurre en el segundo *Quijote* (cap. 58). Aquí un grupo de gente acomodada se ha reunido en un bosque con el fin exclusivo de deleitarse reviviendo momentáneamente la vida arcádica. Ellos tienen plena conciencia de la artificialidad de este mundo ficticio, que esto es representación y no vida⁴⁰. Pero en el medio del tablado irrumpe don Quijote, quien ignora las diferencias que van de literatura a vida, al punto que para él son términos intercambiables. El mundo pastoril queda aceptado por el hidalgo en sus propios términos, sin tasas ni modificaciones, ya que no se detiene a considerar que esto es una abstracción irreal y artificial, cerrada herméticamente a la vida⁴¹. La crisis, inevitable en tales circunstancias en la obra cervantina, se origina cuando don Quijote pretende sustentar la validez real de este mundo teórico, de existencia sólo literaria. Firme en su empeño, el hidalgo manchego se ve brutalmente pisoteado por un rebaño de toros, que encarnan una de las manifestaciones más ciegas y primigenias del vivir.

Otro aspecto del conflicto entre vida y abstracción intelectual aparece en *El licenciado Vidriera*. El problema no es aquí producto de las luebraciones de un gentilhomme florentino, como Anselmo, o de un decrepito indiano, como Carrizales, sino que centra y moldea la vida que en el transcurso de la novela se simbolizan por los tres nombres adoptados por el protagonista: Tomás Rodaja, el licenciado Vidriera y Tomás Rueda.

Esta revolución onomástica halla su paralelo en el *Quijote*, aunque en éste las proporciones son aún mayores⁴². Al héroe del *Quijote* se lo identifica por la siguiente sucesión de nombres, dejando de lado las conjeturas del comienzo del libro: Alonso Quejana, Quijana, don Quijote de la Mancha, el Caballero de la Triste Figura, el Caballero de los Leones y, finalmente, Alonso Quijano el bueno. Los diversos avatares

⁴⁰ Véase lo que dice una de las pastoras: "Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes, en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta agora no hemos representado".

⁴¹ Cuando más tarde don Quijote piensa en sus proyectos pastoriles, también efectúa una abstracción semejante, creando un mundillo inmanente de existencia y validez sólo ideal. Pero Sancho se encarga de abrirle ventanas a la realidad a este mundo cuando dice: "Yo soy, señor, tan desgraciado, que temo no ha de llegar el día en que en tal ejercicio me vea. ¡Oh, qué polidas cuchares tengo de hacer cuando pastor me vea! ¡Qué de migas, qué de natas, qué de guirnaldas y qué de zarandajas pastoriles, que, puesto que no me granjeen fama de discreto, no dejarán de granjearme la de ingenioso! Sanchica, mi hija, nos llevará la comida al hato. Pero ¡guarda! que es de buen parecer, y hay pastores más maliciosos que simples, y no querría que fuese por lana y volviese trasquilada", II, 67.

⁴² Más adelante trataré del sentido que tiene el cambio de nombres de los protagonistas del *Persiles*, cf. *infra*, pp. 28-29.

de su vivir quedan claramente rotulados por esta polionomasia. Cada nuevo nombre reproduce, en cierta medida, el sacramento del bautismo. A la consecución de una nueva personalidad, o de nuevos atributos de la vieja, corresponde el nuevo nombre que se confiere el héroe en auto-bautismo. El Caballero de los Leones es el antípoda de Alonso Quijano el Bueno, y entre ambos nombres media el abismo que representa la reconciliación final con la vida tal cual es, como preparación para la muerte. Asimismo, el doble nombre Saulo de Tarso—San Pablo implica un total y drámatico cambio de frente vital que corresponde, salvadas las diferencias, a las diversas personalidades simbolizadas en la tríada Tomás Rodaja—el licenciado Vidriera—Tomás Rueda.

Ese período de la vida del protagonista de la novela ejemplar caracterizado por el nombre Tomás Rodaja se centra alrededor de la adquisición de saber intelectual. Este proceso educativo se nos presenta como el fruto de dos diversas actividades: por un lado, el empirismo de sus viajes por Italia y Flandes⁴³, por el otro, el intelectualismo de los cursos seguidos en la Universidad de Salamanca. Terminada su educación, Tomás Rodaja está pronto a afrontar el mundo, pero le ocurre una catástrofe torcedora de sus intenciones. Una mujer se enamora de él y, ante la falta de correspondencia, le da a comer una fruta emponzoñada que le hace perder el juicio. En su locura se cree hecho de vidrio, de ahí el segundo de sus nombres: el licenciado Vidriera⁴⁴. De su antiguo ser lo único que permanece es su saber acumulado. Es éste, precisamente, el instrumento que utiliza en la segunda etapa de su vivir para desnudar al mundo circunstancial de sus apariencias, presentándolo en toda su sórdida realidad. Ante su incisiva mirada las más diversas clases sociales se ven despojadas de las caretas asumidas para adquirir visos de respetabilidad. Pero, y aquí la sangrienta ironía, su propia

⁴³ "Las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos", escribe Cervantes en *El licenciado Vidriera* (p. 159a), y repite en *El coloquio de los perros*: "El andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos" (p. 286b). La doble forma de adquirir saber del licenciado Vidriera se halla también en el *Persiles*, II, 6: "El ver mucho y el leer mucho aviva los ingenios de los hombres". Esta última cita tiene claras resonancias autobiográficas.

⁴⁴ *Nomina sunt consequentia rerum* es como el lema que resume la teoría y la práctica lingüísticas del Medievo. La confección del nombre "Vidriera" cae de lleno dentro de esta actitud tradicional. Con el triunfo del encasillamiento total de las motivaciones humanas que presencia el siglo XIX esta teoría florece con renovado vigor, como lo demuestra hasta la saciedad la onomástica de tantos personajes de Galdós o de Dickens, y aun del mismo Dostoiévski, como nos dicen los entendidos en ruso.

realidad sufriente es un misterio que el licenciado Vidriera no puede descifrar, puesto que se halla carente de autoconocimiento.

La caritativa intervención de "un religioso de la orden de San Jerónimo" hace que el pobre loco recupere el juicio. Cambio de personalidad, cambio de nombre: ahora se llamará Tomás Rueda. El agonzante momento de revelación, cuando por fin identifica su yo consciente, se cifra en las solemnes palabras que le dirige al grupo de burlescos: "Señores, yo soy el licenciado Vidriera, pero no el que solía: soy ahora el licenciado Rueda. Sucesos y desgracias que acontecen en el mundo por permisión del cielo me quitaron el juicio, y las misericordias de Dios me le han vuelto" (p. 165b). Trata de vivir con su saber auestas y hace públicas sus credenciales de intelectual: "Yo soy graduado en leyes por Salamanca" (p. 165b), les anuncia a los circunstantes. Pero este saber, sobre el que había fundamentado firmemente su vida mientras permanecía ignorante de su verdadero ser, se ha convertido ahora en algo hueco y vacío, todo vanidad, y le obstaculiza el camino hacia la realización de su propia esencia. "Perdía mucho y no ganaba cosa, y viéndose morir de hambre, determinó de dejar la corte y volverse a Flandes, donde pensaba valerse de las fuerzas de su brazo, pues no se podía valer de las de su ingenio" (p. 166b).

El saber acumulado, considerado en sí mismo, con los oropeles de licenciaturas salamantinas o sin ellos, no ofrece la base suficiente para estructurar sobre él toda una vida. El licenciado Vidriera no había sido más que un *espectador* en el teatro de la vida y Cervantes tiene pocas simpatías por este tipo de vivir inactivo, abúlico, en que las acciones se reflejan sobre el hombre, en vez de marcarlas éste fuertemente con el sello de su personalidad⁴⁵. Entre la vida y su propio ser el licenciado Vidriera ha interpuesto todo el volumen de su educación, lo que, si bien le concede la perspectiva necesaria para el ejercicio de la crítica, le impide inexorablemente el actuar efectivo. Pero el recién adquirido conocimiento le permitirá a Tomás Rueda despojarse del manteo del intelectual, y su vivir pasivo, y arrojarle en lo más profundo de las más violentas corrientes de la vida. Al estatismo de su filosofar le sucede ahora la dinámica de la soldadesca, lo que sería la verdadera novela de la vida de Tomás Rueda, no del licenciado Vidriera, y que Cervantes

45 Piense el lector en el vegetal al margen de la vida de don Diego de Miranda, a quien increpa don Quijote, el hombre de acción: "Váyase vuestra merced, señor hidalgo..., a entender con su perdigón manso y con su hurón atrevido, y deje a cada uno hacer su oficio" (II, 17). O el avinagrado pero pasivo eclesiástico de casa de los duques, quien desde su torre de marfil se atreve a censurar las acciones de don Quijote (II, 31-32).

no escribe. Al llegar a Flandes Tomás Rueda se pierde en la masa anónima de los tercios españoles. Pero es justamente en este torbellino de vidas y muertes donde Rueda halla su identificación final y definitiva. Muere allí "dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado", según rezan las palabras finales de la novela.

III

Hasta aquí el tema de estas páginas ha sido el de la verdad accesible al entendimiento humano por el discurso lógico. El evidente relativismo de esta verdad está muy en consonancia con la endeblez y variabilidad de los esfuerzos de la naturaleza humana. Sin embargo, los personajes cervantinos, en lo que se refiere a lo cognoscible, se preocupan solamente por el *hic et nunc*, como ellos mismos bien lo saben. En *La casa de los celos*, por ejemplo, Reinaldos de Montalbán se ve reprimado por Malgesí debido a unas malsonantes razones que ha proferido y que se podrían entender en desmedro de la fe. Reinaldos se excusa diciendo: "Nunca las pasa [las razones] mi intención del techo" (I, 134)⁴⁶. Este techo aislador convierte al mundo en inmanente, y es con esta salvaguardia como los personajes discuten y se afanan en hallar la verdad tras las apariencias. El uso anterior de la autoridad como forma del conocimiento también cae dentro de esta categoría, ya que estas autoridades pertenecen al más acá humano.

Pero hay otra verdad, aquella trascendental y absoluta de la fe religiosa, que por siete largos siglos había dirigido y aunado los esfuerzos del pueblo español. En la época de Cervantes este vivir fideicéntrico había sido solemnemente reafirmado y apuntalado por la Reforma Católica, y los edictos del Concilio de Trento se habían convertido en leyes del reino en España. A este aspecto de la verdad, como fruto de la fe y del dogma, Cervantes dedicó su último libro, el más olvidado y menos entendido de todos: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional*.

Cervantes, que en repetidas ocasiones demostró su idoneidad como crítico literario, tenía en la más alta estima a este hijo póstumo. Ya en el prólogo a las *Novelas ejemplares* decía que el *Persiles* "se atreve a competir con Heliodoro." Con Heliodoro, nada menos, el modelo indis-

⁴⁶ Con sentido un poco distinto hallo la misma idea en *El viscaíno fingido* (IV, 81): "Esta burla no ha de pasar de los tejados arriba; quiero decir, que ni ha de ser con ofensa de Dios, ni con daño de la burlada".

entido de este género de novelas, aureolado por la respetabilidad inmarcesible de la Antigüedad clásica. Poco más tarde, en la dedicatoria del segundo *Quijote*, Cervantes reitera su juicio valorativo, dándole mayor amplitud y afirmándolo con toda la arrogancia de la fe en sí mismo, la fe del escritor supremamente seguro de sus objetivos, materiales y técnica:

Con esto me despidó ofreciendo a Vuestra Excelencia los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*; el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho *el más malo*, porque según la opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible.

Esta valoración hiperbólica, vale la pena repetirlo, se halla en los preliminares de lo que nosotros consideramos su obra maestra.

Pero al leer el *Persiles* teniendo ante nuestros ojos el juicio anterior, nos sorprende hallar que estructuralmente —y también temáticamente si nuestra lectura es superficial— el libro es un *rifacimento* de las novelas bizantinas, género que en 1617 estaba en España en franca decadencia⁴⁷. Vistas todas estas circunstancias, ¿qué tiene el *Persiles* que le confiere preeminencia artística sobre el *Quijote* en la escala de valores de su autor? La mayoría de los críticos ha preferido no abordar el problema, y si se han visto obligados a hacerlo salen del paso con algunas generalidades poco convincentes. La de mayor acogida es la que ve en el *Persiles* un verdadero *tour de force*, por el arte con que se reelaboran y representan situaciones y complicaciones de larguísima tradición literaria. A esto se agregan, en la mayoría de los casos, los primores estilísticos. No es este el lugar para hacer un estudio del *Persiles* desde estos puntos de vista: quédese para más adelante, o para otro crítico. Pero el cifrar la explicación de la novela en estos aspectos me parece altamente inadecuado, en especial dadas las cualidades de su autor. Lo que intento a continuación es interpretar la incógnita de la obra desde el punto de mira ideológico.

La novela comienza en el mundo semi-fantástico de la Europa septentrional, entre los bárbaros. Aquí comienza la peregrinación hacia Roma de la pareja de enamorados Persiles y Sigismunda. Los protagonistas, sin embargo, se escudan a lo largo de casi todo el libro bajo sus

⁴⁷ La agonía de la novela bizantina se prolonga un poco más, pues, en primer lugar, se imita a Cervantes —como en el *Eustorgio y Clorilene* de Suárez de Mendoza y Figueroa— y, en segundo, se la adapta al teatro, por ejemplo, en la comedia de Calderón, *Los hijos de la fortuna: Teágenes y Cariclea*.

nombres fingidos de Periandro y Auristela. El cambio onomástico ocurre en el último libro, una vez que han llegado a Roma y han sido suficientemente catequizados en la fe católica⁴⁸. La referencia al sacramento bautismal es transparente aquí. Solamente después de la catequesis, cuando han dejado de ser neófitos, pueden los protagonistas asumir sus nombres permanentes con los que vivirán en el seno de la Iglesia: Persiles y Sigismunda.

Roma, la meta de la peregrinación, aparece aquí en toda la fuerza de su valor tradicional de *urbs* y *orbis*, pero sin connotaciones políticas, pues ambos términos están cargados de valor espiritual: la ciudad papal, y el símbolo universal de la fe católica. Como dice el propio Cervantes en el *Persiles*: "Roma es el cielo de la tierra" (II, 7). El viaje a Roma es, sin embargo, sumamente accidentado. Las peripecias azotan a los personajes y los llevan a la deriva a la Isla Bárbara, a Golandia, la Isla Nevada, el reino de Policarpo, la Isla de las Ermitas, Portugal, España, Francia y, por último, Italia. Esta frondosa geografía se complica aún más con las amplias referencias que se incluyen a Tule, Noruega, Inglaterra, Polonia, etc.. Como consecuencia de este continuo abordar a diversos países las alusiones lingüísticas adquieren una polifónica confusión digna de la torre de Babel. Así pues, la geografía del *Persiles* abraza en amplísimo ademán lo fantástico y desconocido (Tule, Golandia) y el mundo circunstancial y cotidiano de la Europa meridional. Lo mismo se puede decir de los idiomas, que recorren la gama de un mítico "bárbaro" al normal y diario español o portugués, pasando, entre otros, por el inglés, polaco y noruego.

De la mano con la riqueza geográfica y lingüística, va la profusión de referencias a dos ideas recurrentes: la omnipresencia de la muerte, y la de la religión católica. Un hojear rápido del *Persiles* deja un saldo de muertes extraordinario. Para mencionar algunas, nada más, allí mueren Cloelia, Manuel de Sosa Coutiño, Taurisa y sus dos enamorados, Rosamunda, Clodio, Cenotia, don Diego de Parraces, el conde marido de Costanza, el conde Domicio, el robador de Feliz Flora, el viejo Castrucho, Ortel Baneñre, Pirro y Maximino, sin contar las numerosas muertes de personajes anónimos, o las hecatombes generales, como la de la Isla Bárbara. La fe católica tiene solemnísima entrada con el Credo que recita la mujer del español Antonio:

⁴⁸ En IV, 5, por ejemplo, se dice: "En este tiempo le tuvo Auristela de informarse de todo aquello que a ella le parecía que le faltaba por saber de la fe católica, a lo menos de aquello que en su patria escuramente se practicaba". A esto sigue un largo y elocuente resumen de los fundamentos del Catolicismo.

Creo en la Santísima Trinidad, Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, tres personas distintas, y que todas tres son un solo Dios verdadero, y aunque es Dios el Padre, Dios el Hijo y Dios el Espíritu Santo, no son tres dioses distintos y apartados, sino un solo Dios verdadero. Finalmente, creo todo lo que tiene y cree la Santa Iglesia Católica Romana, regida por el Espíritu Santo y gobernada por el Sumo Pontífice, vicario y visorrey de Dios en la tierra, sucesor legítimo de San Pedro, su primer pastor después de Jesucristo, primero y universal pastor de su esposa la Iglesia (I, 6).

Después de esto las referencias a la fe católica corren ininterrumpidas, hasta rematar en ese otro solemne acorde final que es la lista de las enseñanzas religiosas de Sigismunda (IV, 5). La novela queda perfectamente enmarcada entre estas dos profesiones de fe religiosa.

La muerte es el fin inevitable de todo lo que sea vida, y no presta atención alguna a las diferencias mencionadas de nacionalidad o idioma. *Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres.* Y con no menos seguro pie la fe católica viajará por las cuatro partidas del mundo, penetrando en los últimos rincones del universo humano, ya sean conocidos o desconocidos, ya sea Tule o Roma. Y el Verbo derribará todas las barreras lingüísticas, así sean bárbaras o romances. Porque hay una sola Verdad, absoluta y eterna. O en las palabras de uno de los personajes más peregrinos del *Persiles*, el polaco Ortel Banedre: "La verdad ha de tener siempre su asiento, aunque sea en sí misma" (III, 6), palabras que adquieren toda su luminosa trascendencia al ser compulsadas con la siguiente afirmación dogmática de don Quijote: "Donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad" (II, 3).

El denominador común de estos diversos aspectos novelísticos es su universalidad. Universales en intención, ya que no de hecho, son la geografía y los idiomas del *Persiles*. La muerte y la religión católica son universales por definición. Aquí yace, a mi entender, el verdadero significado del *Persiles*. La novela es la universalización de la experiencia humana, proyectada no contra el telón de fondo de lo temporal, sino de lo eterno, no lo relativo, pero lo absoluto, no lo particular, sino lo universal. El *Quijote* bordea las sinuosas costas de lo relativo humano, mientras que el *Persiles* hace vela audazmente hacia lo desconocido literario, puesto que fundamenta su materia novelística en aspectos de la totalidad de nuestro ser no tratados aún en la historia de la ficción hispánica⁴⁹. El *Persiles* será la aventura del propio Cervantes, pues, habiendo cortado las amarras que lo atan al relativismo humano, hace rumbo hacia los inexplorados mares del Universal Absoluto.

⁴⁹ El caso de la novela picaresca, en general, y del *Guzmán de Alfarache*,

Pero universalizar implica, al mismo tiempo, abstraer, o sea purificar un objeto de todas sus gangas, al punto que se lo pueda elevar y consagrar como el símbolo permanente y válido de todos sus semejantes. La universalización y la abstracción son dos aspectos del mismo quehacer intelectual. Conviene aclarar, sin embargo, que este tipo de abstracción es totalmente distinto al del *Celoso extremeño*, por ejemplo. Las abstracciones del *Persiles* están construidas con toda firmeza sobre los incommovibles cimientos del dogma católico, mientras que las de Carrizales se bambolean y derrumban en los tremedales del relativismo de nuestras vidas. A esta intención universalizadora del autor, que implica, por lo tanto, una abstracción, obedece el acartonamiento de los personajes. En contraposición con los del *Quijote* todos son aquí unidimensionales. No son cuerpos opacos de carne y hueso, sino transparentes símbolos de validez universal: Persiles y Sigismunda son los amantes perfectos, Rosamunda es la lascivia, Clodio, la maledicencia, etc..

Dentro de este marco universal-absoluto del *Persiles* creo que hay que buscar el sentido de los abundantes *milagros* de la novela. Con frecuencia se habla en la obra de hechos extraordinarios que se denominan *milagros*, e inmediatamente después el autor se fatiga en enseñarnos los resortes perfectamente racionales que produjeron tal hecho⁵⁰. El verdadero milagro es aquel que no es susceptible de aprehensión a través del conocimiento lógico, que mora en las mismas regiones que la Verdad Absoluta, o como dice el propio Cervantes en el *Persiles*: "Los milagros suceden fuera del orden de naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces" (II, 12). En sentido estricto, pues, y como se encarga de aclararnos el autor, lo que tiene lugar en la novela son *misterios*, que sí están al alcance de nuestros raciocinios. La denominación *milagros*, impropia como se ve, hace, sin embargo, que nuestros espíritus se tensen en preparación al vuelo trascendente que requiere el reconocimiento de un verdadero milagro. Pero el desmonte lógico de lo pseudo-milagroso nos trae nuevamente al mundo racional, a tierra, como flecha disparada al cielo. Este movimiento de sístole y diástole de nuestro espíritu produce una delimitación cuidadosa entre la verdad absoluta

en particular, es muy otro, puesto que el interés primordial no es la metafísica sino la ética religiosa. El caso de la *Clara Diana a lo divino* (Zaragoza, 1599) de Fr. Bartolomé Ponce también es de muy diversa índole. Ponce no crea materia novelística, ya que ésta le había sido suministrada por el original de Jorge de Montemayor. Lo que hace es abrir el mundo immanente de la pastoril y dar a sus acciones y personajes sentido trascendente.

⁵⁰ Excelente ejemplo lo constituye el caso de los lobos parlantes (I, 5), que se explica más adelante por licantropía (I, 18).

del milagro y la verdad racional del misterio, pero este deslinde sirve también para demostrar la proximidad de ambas esferas. Nuestro espíritu, debidamente preparado, podrá recorrer el trayecto que las separa, así como lo hacen Persiles y Sigismunda. La profusión de supuestos milagros, con la consecuente distensión y contracción de nuestro espíritu, es como la *oscesis* previa necesaria para la intelección de la Verdad Absoluta ⁵¹.

El retratar la Verdad Absoluta en esta novela implica el uso de formas artísticamente finitas, acabadas de tal manera que no dejan resquicio por donde el menor detalle escape a la dirección trascendente impuesta por el tono general. Podríamos hablar, en la terminología de Wölfflin, de "formas abiertas" y "formas cerradas." Las formas abiertas, características de un amplio sector de las literaturas hispánicas, fueron usadas con gran frecuencia por Cervantes. Así en *El coloquio de los perros* ⁵², en *Rinconete y Cortadillo* ⁵³ o en el primer *Quijote* con su cita final de Ariosto: *Forse altrí canterà con miglior plettra*. Es *El celoso extremeño*, a mi ver, la obra que nos ofrece el mejor ejemplo de la práctica de las formas abiertas en Cervantes. En la versión del manuscrito de Porras de la Cámara el desenlace de la vida de Loaysa se nos indica en estos términos: "Él, desesperado y corrido, dicen que se fue a una famosa jornada que entonces contra infieles España hacía, donde se tuvo por nueva cierta que le mató un arcabuz que le reventó en las manos." En la versión corregida para la imprenta se lee: "Él, despechado y corrido, se pasó a las Indias." En el manuscrito la novela queda perfectamente cerrada: Carrizales muerto, su mujer en un con-

⁵¹ Bien sé que milagros aparentes, seguidos de su interpretación lógica, ocurren en otras obras cervantinas. Baste mencionar la cabeza encantada de D. Antonio Moreno (*Quijote*, II, 62). Dos observaciones: en primer lugar, en comparación con el *Persiles* son de escasa frecuencia, lo que ya indica una intencionalidad de diversa índole. En segundo lugar, el contexto en que están colocados es de naturaleza opuesta al del *Persiles*, lo que nos debería hacer entenderlos en un distinto marco de referencias; consecuentemente su sentido debería ser distinto. Resulta casi pueril decirlo, pero conviene recalcar este aspecto: Cervantes sabe muy bien qué es un milagro, *sensu stricto*; así, por ejemplo, en *El rufián dichoso* los verdaderos hechos milagrosos de Fr. Cristóbal de la Cruz no se racionalizan. Teniendo esto en cuenta, y la definición del *Persiles* inserta en el texto, resulta evidente que Cervantes no está jugando del vocablo, dedicado al frío ejercicio intelectual de armar y desarmar con lógica un acaecimiento peregrino.

⁵² Al terminar dice Berganza: "Mira que acudas a este mismo puesto, que yo fío en el cielo que nos ha de conservar el habla para decir las muchas verdades que ahora se nos quedan por falta de tiempo".

⁵³ "Le sucedieron cosas que piden más larga escritura, y así se dejan para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquella infame academia, que todos serán de grande consideración, y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que los leyeren".

vento y Loaysa asimismo muerto. No hay posibilidad alguna de continuación. Al ser revisado para la imprenta, el texto sufre un cambio de capital importancia. Loaysa no sólo no muere, sino que es despachado a las Indias. Como un segundo Carrizales viene aquí para olvidar los reveses de fortuna sufridos en la madre patria. Y, la vida siendo lo que es, Loaysa bien podría haber vuelto a España, como Carrizales, cargado de oro y de años, abocado a las mismas posibilidades vitales que su víctima, con lo que las posibles proyecciones de la novela, permisibles por su forma abierta, han dado un círculo completo.

En el *Persiles* estas formas abiertas se evitan cuidadosamente, pues no se le pueden permitir al lector o al personaje ejercicios especulativos de la índole del que me acabo de entregar. Esto sería desviar la dirección única, trascendente, que tiene la novela. Por eso Cervantes va atando los cabos sueltos y convirtiéndolos en apretado haz, lo que se hace por medio de recapitulaciones parciales, por ejemplo, la del propio *Persiles* que comienza en II, 11, o la de Arnaldo en IV, 8. Esto de por sí es insólito en Cervantes, pero debemos entender que es imprescindible para que todos los destellos novelísticos converjan en el Universal Absoluto⁵⁴. De ahí que el *Persiles* termine con la siguiente revista total de personajes, única en la obra cervantina⁵⁵:

Feliz Flora determinó de casarse con Antonio el Bárbaro, por no atreverse a vivir entre los parientes del que había muerto Antonio. Croriano y Ruperta, acabada su romería, se volvieron a Francia, llevando bien que contar del suceso de la fingida Auristela. Bartolomé el Manchego y la castellana Luisa se fueron a Nápoles, donde se dice acabaron mal porque no vivieron bien. *Persiles* depositó a su hermano en San Pablo, recogió a to-

⁵⁴ No se me escapa que ya se usaba este procedimiento técnico en la novelística bizantina, donde lo requiere la confusión de episodios y personajes. Si Cervantes recoge el artificio es porque le puede infundir un sentido de acuerdo con el tono general de su novela. En el *Quijote* hay algún pasaje que se podría entender como recapitulación, por ejemplo, la lista de las aventuras del héroe en la primera parte, puesta en boca del bachiller Sansón Carrasco (II, 3). Pero el propósito aquí es abiertamente de crítica y no cumple el cometido propio y estricto de la recapitulación.

⁵⁵ En la cita que sigue Cervantes hace recuento hasta de la cruz de diamantes de Sigismunda, que si bien se menciona al principio de la novela, no desempeña papel alguno en la obra. En el *Quijote* a Cervantes se le olvidan incidentes enteros, como el del robo del rucio. ¡Pensaremos en una amnesia y recuperación de la memoria por parte del autor! Claro que no. La pérdida del rucio en el *Quijote* es un acontecimiento que incide sólo sobre el vivir de Sancho y allegados. Dentro de la trabazón de acaceres que informan la vida de Sancho éste es uno más, que si reviste alguna importancia es únicamente la intrascendente y unipersonal que le confiere su relación de poseído a poseedor. Hacer literatura es, antes que nada, proceso de selección y así lo especifica Cervantes cuando pide que se le agradezca al autor "por lo que ha dejado de escribir" (*Quijote*, II, 44). El vivir humano en su forma lata no es materia novelística; lo es sólo después de haberse cernido

dos sus criados, volvió a visitar los templos de Roma, acarició a Costanza, a quien Sigismunda dió la cruz de diamantea, y la acompañó hasta dejarla casada con el conde su cuñado; y habiendo besado los pies al Pontífice, sosegó su espíritu y cumplió su voto, y vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que biznietos le alargaron los días, pues los vió en su larga y feliz posteridad.

Para terminar este esbozo del tema quiero mostrar cómo la universalización trascendente explica la imitación de un determinado género literario. El *Persiles* es, externa y superficialmente, una imitación de la novela bizantina. La textura novelística estará determinada, como en su modelo, por la *peripecia*. Pero la peripecia no es otra cosa que la abstracción de la experiencia humana. En ella el hombre deja de actuar con la totalidad de su ser, pues se ve privado del imprescindible apoyo de su volición. En otras palabras, el que actúa es el hombre hecha abstracción de su voluntad. Esto le impide dominar sus circunstancias, y son, precisamente, las circunstancias las que lo dirigen y llevan a la deriva. Pero, al mismo tiempo, la peripecia, en siendo abstracción del actuar humano, está libre de las rémoras de lo temporal y particular, y por lo tanto es susceptible de ser elevada al rango de paradigma universal de un tipo de vivir abstracto. Por ello, Cervantes, el inventor único, imita conscientemente un género que ya había pasado su cenit. Pero en esta forma, y en el *Persiles*, Cervantes trasciende la verdad relativa y eleva la materia novelística al plano de lo absoluto. He aquí la razón por qué para su autor el *Persiles* es el mejor libro de entretenimiento escrito en lengua castellana.

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE.

The Ohio State University.

cuidadosamente aquellas circunstancias vitales que cumplen el propósito del escritor. El olvido del robo del rucio —aun así haya sido involuntario, como seguramente lo fué— bien puede considerarse junto con aquellas otras cosas que el autor prefiere no escribir, pues no añade ni quita un ápice al sentido de la novela. Pero el *Persiles* mira el vivir humano desde la altura que le confiere lo Universal Absoluto. Olvidos como el del rucio son ahora impensables, puesto que equivaldrían a tergiversar el sentido íntimo de la novela: habría algo que escaparía a la dirección trascendente obligatoria. Por eso es que en la revista final se le reserva espacio hasta a la cruz de diamantes de Sigismunda.

CULTISMOS MASCULINOS CON -A ANTIETIMOLÓGICA

Por influencia culta tenemos en castellano una cantidad crecidísima de cultismos masculinos en *-a*¹. Esos masculinos tienen tanta consistencia, que han atraído a su órbita a una serie de helenismos modernos y algún latinismo a los que correspondería *-o* etimológica. Vamos a limitarnos aquí exclusivamente a los masculinos de persona y dejamos de lado ultracorrecciones como *el mapa* (lat. *mappa* f.), etc., que estudiaremos en otra ocasión.

Damos a continuación todos los casos de *-a* antietimológica, o más

1 Esos masculinos los podemos agrupar del modo siguiente (nos limitamos a los de persona):

a) Una serie de cultismos latinos como *colega*, *escriba*, *homicida*, *parricida*, *agrícola*, *tránsfuga*, *indígena*, *rábula*, etc., que prolongan la *-a* del latín. Se puede agregar, por influencia eclesiástica, *Papa*.

b) Una serie de helenismos, casi todos a través del latín (gr. *-ης*, lat. *-a -es*): *poeta*, *nauta*, *patriota*, *pirata*, *hipócrita*, *prozeneta*, *atleta*, *sátrapa*, *déspota*, *idiota*, *dinasta*, *gimnasta*, *geómetra*, etc., entre ellos los numerosos helenismos de la terminología eclesiástica como *patriarca*, *heresiarca*, *profeta*, *anacoreta*, *exegeta*, *idólatra*, *apóstata*, *asceta*, etc. Se puede agregar un hebraísmo como *Mesías*.

c) Una serie de gentilicios del mundo antiguo, casi todos a través del latín (en *-ae*, *-arum*): *persas*, *celtas*, *belgas*, *escitas*, *dálmatas*, *epirotas*, *ilotas*, *númidas*, etc. A ellos se han incorporado después muchísimos otros, sobre todo de procedencia americana: *astecas*, *nahuas*, *zapotecas*, *tonacas*, *chichimecas*, *caracas*, *charcas*, *diaguitas*, *tobas*, *charrúas*, *onas*, etc.

d) Los sustantivos en *-ista* del griego y del latín (lat. *-ista*, gr. *-ιστης*): *sofista*, *guitarrista*, *bautista*, *salmista*, *evangelista*, *protagonista*, etc. Estos sustantivos se han ido acrecentando en toda la historia de la lengua y suman varios centenares: *rapista*, *oficinista*, *materialista*, *socialista*, *idealista*, etc. Continuamente surgen formaciones nuevas.

e) Los sustantivos del griego o del latín en *-ita* (lat. *-ita*, *-ites*, gr. *-ιτης*): *eremita*, *israelita*, *levita*, *cenobita*, *selenita*, *troglođita*, *sibarita*, *sodomita*, etc., acrecentados con formaciones nuevas como *jesuita*, *carmelita*, *sefardita*, *moscovita*, etcétera.

f) La lengua ha ido recibiendo además, a través de toda su historia, voces extranjeras en *-a* de diversa procedencia: *califa*, *albacea*, *voivoda*, *lama*, *paria*, *ulema*, *inca*, *amauta*, etc.

g) Por último, los eruditos han ido creando, sobre base griega o latina, continuos cultismos de este tipo: *homeópata*, *psicópata*, *esteta*, *iconoclasta*, *suicida*, *burócrata*, *cinéasta*, etc.

propiamente -a ultraculta, que hemos podido reunir, algunos de vida transitoria, otros impuestos en el castellano general²:

aeda (gr. ἀοιδός 'cantor'); el *Dicc. Acad.* sólo registra *aedo* y es el uso de Menéndez Pelayo (*Estudios y discursos de crítica histórica y lit.*, Santander, 1942, V, 140; también en la *Historia de las ideas estét.*), y últimamente de Guillermo de Torre (*el último aedo*, en el prólogo de las *Obras* de García Lorca, ed. Buenos Aires, 1940, I, 11); pero *aeda* es más frecuente (se encuentra en *El payador*, de Leopoldo Lugones); Cuervo, en sus *Apuntaciones* de 1907, criticaba *aeda* como traslado del francés *aède* (debido a equivalencias como *poeta-poète*); también lo critica Sandoval, en su *Dicc. de gatemaltequismos*; se ha usado en castellano *citaredo* 'citarista' (la Academia lo da como anticuado), que se encuentra en *Los doze triumphos de los doze Apóstoles* de Juan de Padilla ("el gran citaredo", cit. por María Rosa Lida, *Juan de Mena*, p. 440), del lat. *citharoedus*, gr. κίθαροῦδος; pero en inscripciones latinas aparece *citharoeda*;

analfabeta (lat. *analphabeticus*, gr. ἀναλφάβητος); lo académico, y lo general en España, la Argentina, etc., es *analfabeto*, documentado ya en la *Corónica de San Benito* de A. Yepes, ed. 1609 (*Dicc. hist.*); pero *analfabeta* (*un analfabeta, los analfabetas*) se usa en Venezuela (muy usado, y se encuentra *nuestros analfabetas* hasta en la prosa de Rómulo Gallegos, *Una posición en la vida*, México, 1954, p. 24; el ensayo es de 1909), Colombia (lo critica Roberto Restrepo, en *Apuntac. idiomáticas*, Bogotá, 1955, s. v.), Perú (lo usa por ejemplo el historiador Raúl Porras Barrenechea), Chile, Méjico (tenemos informes de Pedro Henríquez Ureña, se encuentra en el *Vocab. tabasqueño* de Santamaría y se ha señalado últimamente en Yucatán), Guatemala ("Hay muchos analfabetas" registra Sandoval, obra cit.), Nicaragua, Cuba y Puerto Rico; Sanín Cano, en la *Revista de las Indias*, año 1945, dice que él fue el primero en usar *analfa-*

² En italiano se ha manifestado la misma tendencia: *analfabeta, archiatra* (*odontoiatra, zoiatra*), *autodidatta, parassita, poliglotta, stratega*, son de uso corriente; *proselita, rapsoda*, se usan ocasionalmente, y, sin ser de origen griego, *il fuoruscita* e *il goliarda*; también *pachiderma*, por atracción de *derma*; el cambio de *Petracco* en *Petraroa* se debe a la misma tendencia (Migliorini, *I nomi maschili in -a*, Roma, 1924, tirada aparte de *Studi Romanzi*, vol. XXIV, p. 14). Hay que agregar *il peditra, il psichiatra*.

En portugués *poliglota, peditra* (también *peditro*), *psiquiatra, hermafrodita* (también *hermafrodito*), *parasita*, etc.

beta al traducir del italiano, en 1887, *Il secolo nevrotico* de Mantegazza (véanse nuestras *Buenas y malas palabras en el castellano de Venezuela*, Caracas-Madrid, 1956, pp. 297-299); en 1901 Román, *Dicc. de chilenismos*, criticaba el uso de *analfabeto* en la Argentina (proponía en su lugar *iletrado*) y lo consideraba italianismo;

autodidacta (gr. αὐτοδίδακτος); el *Dicc. Acad.* sólo trae *autodidacto*, forma que se encuentra en Menéndez Pelayo (*Estudios y discursos de crítica*, V, 144; el texto es de 1908); *El filósofo autodidacto* se ha titulado la traducción española del *Hay ben Yacdán* de Abentofail; *autodidacto* usa Antonio Machado en su *Juan de Mairena* (Buenos Aires, 1943, p. 28; *Obras*, Madrid, 1947, p. 1150); pero *autodidacta* es lo más frecuente en la Argentina (*Sarmiento era un autodidacta*, etc.), Ecuador, Colombia (“*autodidacta*, como se ve en muchos escritores modernos, no deja de mostrar algo de ignorancia o de ironía”, dice Roberto Restrepo en sus *Apuntac. idiomáticas*), Venezuela (se encuentra en *El forastero* de Rómulo Gallegos), etc., y hasta hace poco era la forma casi exclusiva (últimamente ha habido una reacción academicista a favor de *autodidacto*); en it. *autodidatta*, y de ahí sin duda el arraigo de la forma en la Argentina, etc.;

autómata (lat. *automatus*, gr. αὐτόματος); *autómato* está documentado en 1582, en la traducción de Vitrubio por Urrea (*Dicc. hist.*); el *Dicc. de Terreros*, en 1786, registra *autómata* (los *autómatas*, puros *autómatas*), pero agrega: “algunos dicen en castellano *autómato*”; desde el siglo XIX *autómata* es la única forma del castellano; en italiano, en 1589, *degli automati*, de donde surgió un singular analógico *automa*, general desde el siglo XVIII; en italiano moderno se encuentra también *un automata*, *un automate*, *un automato*, según Migliorini, *I nomi maschili in -a*, Roma, 1934, p. 16, por influencia —dice— del francés o del alemán;

corega (gr. χορηγός); Terreros, en 1786, registraba *corego*; el *Dicc. Acad.* trae *corega* y *corego*; Cuervo, *Apuntac.* (6ª ed.) decía: “el corifeo no puede llamarse *corega*, sino *corego*”; la forma en -a se ha explicado por falsa adaptación del fr. *chorège*;

estratega (lat. *strategus*, gr. στρατηγός); Terreros registraba *estratega* ‘capitán u oficial de guerra entre los atenienses’ y lo daba como equivalente del fr. *stratègue* o *stratège*; también Barcia registra *estratega* (1881); el *Dicc. Acad.* admite *estratega* y *estratego*; la

forma en *-a* es la única que hemos oído en España y América, pero ha habido una reacción erudita a favor de la forma en *-o*, que empieza a verse en la lengua escrita; también en italiano *stratega* y *stratego*; la forma en *-a* se explica por adaptación del francés, del que se ha tomado además la significación moderna;

exarca (lat. *exarchus*, gr. ἑξαρχος, de ἀρχός, el conductor o jefe); en Covarrubias *el Exarcho de Rávena*; el Dicc. de Autoridades trae *exarcho* ("pronúnciase la *x* como *cs* y la *ch* como *k*"), con citas de Mariana y de Pedro Mexía; Terreros registraba *exarco* como cargo imperial, y agregaba: "En la milicia [¿española?] hubo también un Cabo que se llamaba *Exarco*"; el Dicc. de Barcia trae *exarco* y *exarca*, pero el autor emplea siempre la forma en *-a*; el Dicc. Acad. admite *exarco* y *exarca*; en la forma en *-a* han influido sin duda *patriarca* (en la iglesia griega el exarca era el subpatriarca) y otros helenismos en *-arca* (cfr. más adelante *polemarca*);

hermafrodita (lat. *hermaphroditus -a -um*, gr. ἑρμαφρόδιτος); *hermafrodito* en Juan de Mena, hacia 1439 (María Rosa Lida, *Juan de Mena*, p. 128, n. 3); Covarrubias usaba *hermafrodito*, *ermaphrodito* y *emaphrodito* (s. v. *andrógeno*, *ermaphrodito*, *emaphrodito*); también Lope de Vega, *hermafrodito* (*Castigo*, cit. por Carmen Fontecha, *Glosario*); "A un hermafrodito" tituló Cristóbal de Castillejo uno de sus poemas (Clás. Cast., II, 1946, pp. 213-214); *el hermafrodito* en Moratín (*Vocab. de Ruiz Moreuende*); pero el Dicc. de Autoridades documenta *hermaphrodita* en el *Diálogo de medallas* de Antonio Agustín y en la *Dorotea* de Lope; en Terreros, *flor hermafrodita*, *insecto hermafrodita*; el Dicc. encicl. hispanoam. documenta *hermafrodita* en Lope y Moreto; el Dicc. de Barcia registra *hermafrodito*, pero usa *hermafrodita* en todo el texto; el Dicc. Acad. trae *hermafrodita* y *hermafrodito*, pero como adjetivo la forma en *-a*; en la lengua actual está impuesto *hermafrodita* en todos los usos; también en portugués *hermafrodita* (menos usado *hermafrodito*); en *hermafrodita* —se preguntaba Pedro Henríquez Ureña— ¿no habrá influencia de *Afrodita*? en gran parte de España y América, por asociación con *manfla* y *flor*, han surgido las formas *manflorita*, *manflorito*, etc.³;

³ Reunimos las siguientes noticias:

ARGENTINA: En la provincia argentina de San Luis el *ma(n)floro* y la *ma(n)flora* y también *manfloristo* y *manflorista* (Berta Elena Vidal de Battini, *BDH*, VII, 96); en otras partes del país *manflorita* y *manflora* 'hermafrodita,

neofita (lat. *neophytus*, gr. νεόφυτος) se encuentra en *Los doze Triunphos de los doze Apóstoles* de Juan de Padilla, de 1521 ("la crisma bendita / por éste recibió Cornelio neofita", Triunfo IV, cap. V, estr. 20, en el *Cancionero cast. del siglo XV*, ed. por Foulché-Delbosc); *neófito* ya en el *Setenario* de Alfonso el Sabio, 154, 174; desde Covarrubias hasta hoy lo general es *neófito* (Covarrubias *neóphyto*; el *Dicc. de Aut.* lo documenta en las *Empresas sacras* del P. Francisco Núñez de Cepeda y en la *Política indiana* de Juan de Solórzano; *neófito* en Terreros y en la Acad.);

pediatra (del gr. παις + ιατρός); es voz reciente de la terminología médica y ha penetrado en el *Dicc. Acad.* en 1947 (*pediatra*; en la de 1956 además *pediatra*); también it. y port. *pediatra*; cfr. más adelante *psiquiatra*; el Dr. Galeazzi-Lizi, médico del Papa Pío XII, relata cómo se había convertido en *archiatro* del Vaticano, y dice: "Escribo *archiatro* y no *archiatra* como en el uso corriente, porque el Papa no toleraba esta última palabra" (*El Nacional*, Caracas, 24 de octubre de 1958);

polemárca (gr. πολέμαρχος, de ἀρχός, el conductor o jefe) es la forma académica (se encuentra en la traducción de Aristófanes por Baráibar; también en el *Dicc.* de Barcia de 1882); don Pedro Henríquez Ureña me observaba que en 1907 una asociación de jóvenes que usaba nombres griegos [¿en Méjico?] tenía un *polemarco*, con

afeminado' (Garzón, *Dicc. de arg.*, 296: "Es un manflora", "¿Qué individuo manflora!"); también recordamos haber oído *manflor*;

PARAGUAY: El guaraní del Paraguay (que tomó la voz del castellano) usa *manflórito* y *manflórita* (Morínigo, *Hispanismos en el guaraní*, 66-67: se usan las dos formas, aunque el guaraní no tiene la categoría gramatical del género);

COLOMBIA: Uribe apunta *manflorita* y *manflórico* (Toro y Gisbert, *BRAE*, VII, 462: Malaret, *Americ.*);

VENEZUELA: En Maracaibo *manflorita*; en el resto del país *manflórico*, *manflórica*, aplicado al hombre y a la mujer hermafroditas u homosexuales ("Es manflórica"); en el Guárico *manflorita* se dice de la mujer;

SANTO DOMINGO: Se vacila entre *manflorito* y *manflorita*, y a veces, por regresión, se usa *manflor* (Henríquez Ureña, *BDH*, V, 171); *manfloro* 'pederasta' (Pieter, en *Bol. Ac. Dominic.*, II, 53);

PUERTO RICO: *Manflora*, hombre afeminado en voz, modales o actos, y también zángano, tonto, bobo (Malaret, *Prov. de P. Rico*); también *manflorita* (*Ibid.*); *manflorita*, afeminado, recoge Tomás Navarro, *El español en Puerto Rico*, 1948, p. 197;

CUBA: "He oído siempre *manflorita* y *manflorito*, por afeminado, entre las clases populares" (Esteban Rodríguez Herrera, en su *Pichardo novísimo*, Habana, 1953, p. 492); Pichardo registraba *manflorita*;

MÉJICO: *Manflorita* en Aguascalientes y Zacatecas, *manflorito* en Guerrero, Michoacán, etc., *maflrito* en Veracruz, *manflor* en Morelos y Tabasco (Ramos y Duarte, *Dicc. de mej.*; Santamaría, *Dicc. de americ.*); *manflora* se dice en Mé-

o; it. y port. *polemarco*; en la *a* han influido sin duda los numerosos helenismos en *-arca*, del mismo origen y de significación afín: *patriarca* (gr. πατριάρχης) y *monarca* (gr. μονάρχης), que son tradicionales, y *tetrarca*, *toparca*, *jerarca*, *oligarca*, etc., más modernos (el *Dicc.* de Terreros registraba además *nomarca*, gr. νομάρχης, tomado quizá del italiano); cfr. además it. *Petrarca*, de *Petracco*;

poliglota o *políglota* (gr. πολύγλωττος); en Moratín, *poligloto* 'el versado en lenguas' y *una poliglota* 'la Biblia poliglota' (*Vocab.* de Ruiz Morcuende); Barcia en 1882 traía *poliglota* (*es un poliglota*); hemos oído a mucha gente culta de España *un políglota*; en Méjico dicen *políglota* "no pocos mentores de la juventud" (Francisco J. Santamaría y Rafael Domínguez, *Ensayos críticos de lenguaje*, Méjico, 1940, p. 141); Ramos y Duarte, *Dicc. de mej.*, lo registra en Veracruz y lo documenta además en el *Dicc. cubano* de Macías; se ha señalado también en Guatemala y Costa Rica (Sandoval, *Dicc. de guat.*; Gagini, *Dicc. de costarriq.*); Roberto Restrepo, *Apuntac. idiomát.*, dice que se encuentra en Eduardo Benot y en otros autores españoles; el *Dicc. Acad.* hasta 1947 traía *un poligloto*, pero en la última ed. (1956) trae *poligloto*, *-ta*, *polígloto*, *-ta*, como sustantivo común; también en italiano *poliglotta*;

psiquiatra (del gr. ψυχή + ἰατρός), de uso hoy general en el ambiente médico; Barcia, en 1882, registraba *psiquiatro*, y así lo usaba Antonio Machado en su *Juan de Mairena*; en la Argentina, Paul Groussac

jico del marimacho (Malaret, *Americ.*, *Suplemento*); en el castellano de Texas, *manflor*, *manflora* (*Vocabulario esp. de Texas* de Cerda, Cabaza y Fariás, Austin, 1953); *manflora* (Malaret, *Americ.*);

HONDURAS: *Mamflora* 'sodomita, hermafrodita, rústico' (Membreño, *Vocab.*, Méjico, 1912); también *mofrado* (ibíd.), en que hay alguna influencia adicional;

ANDALUCÍA: *Manflorita* o *manflorito* 'hermafrodita' (Alcalá Venceslada, *Vocab. andaluz*: "Cuando fue al servicio descubrieron que es manflorita", "Yo creo que ese tío es un manflorito");

MURCIA: *Manflorita* o *manflorón*, 'afeminado, sodomita' (Justo García Soriano, *Vocab.*) y también *monflorita* 'hermafrodita', 'hombre de voz atiplada y ademanes femeninos' (Sevilla, *Vocab. murc.*; Soriano, *l. c.*);

SALAMANCA: *Manflorita* 'afeminado' (Lamano, *El dialecto vulgar salmantino*);

CESPEDOSA DE TORMES: *Manflorito*, *manflorita*, 'hermafrodita' (Sánchez Sevilla, *RFE*, 15 (1928), p. 156);

SORIA: *Manflorita* (García de Diego, *RFE*, 7 (1920), p. 388; en su *Dicc. etim.* lo da como cast.);

NAVARRA: *Manflorita*, "aplícase al afeminado y al marica" (Iribarren, *Vocab. navarro*).

También en italiano *manfrodito* (de sexo incierto), voz popular difundida desde Roma; en Pisa y Livorno *manfroito* (Migliorini, *Dal nome proprio al comune*, 144; *Diz. etim. it.* de Battisti y Alessio, s. v.).

eriticó el uso de *psiquiatra* (*Archivos de Psiquiatría y Criminología*, Buenos Aires, enero de 1903, pp. 65-68), y en cambio lo defendió José Ingenieros; Toro Gisbert, *Los nuevos derroteros del idioma*, París, 1918, defendía *psiquiatro* y criticaba *psiquiatra*, que había usado Armando Álvaro Vasseur en su *Memorial*, y decía que el *Dicc.* de Salvá traía *psiquiatro* e *hipiatro*, pero *quimiatra*, y el de Zerolo *hipiatra* y *quimiatra*; el *Dicc. Acad.* adoptó *psiquiatra* en 1947 (Suplemento), y también *psiquiatra* en la última edic. (1956); cfr. más arriba *pediatra*; también en it. *archiatra*, *odontoiatra*, *zooiatra*, *pediatra* y *psichiatria*; port. *psiquiatra*;

rapsoda (gr. ῥαψῳδός); Cascales, en una de sus *Cartas filológicas*, de 1613, dirigida a Lope de Vega, usó *rapsodo* ("Había histriones, según Ravisio, *thymélicos*, *ethólogos*, *chirónomos*, *rapsodos*", Clás. Cast., II, 43); el *Dicc.* de Terreros (1787) traía *rapsodio*; Barcia, en 1882, *rapsoda*, *los rapsodas*; es hoy la forma académica, aunque lo había criticado Cuervo (*Apuntac.*, § 81), que defendía *rapsodo*; *rapsoda* usaba Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas* ("los aedos y los rapsodas", Santander, 1946, p. 13) y en la *Antología de poetas hispanoamericanos* ("los rapsodas y juglares", "los genuinos poetas épicos, rapsodas primitivos", cit. por Esteban Rodríguez Herrera, *Observaciones acerca del género de los nombres*, I, 1947, p. 226; cita además *el rapsoda errante* en el argentino Carlos Octavio Bunge) y también Ganivet (*Idearium español*, Madrid, 1944, p. 64, etc.); Román, *Dicc. de chilenismos*, 1916, dice que *rapsodo*, defendido por Cuervo, "fuera de Hernández y Restrepo (*Llave del griego*), no sabemos que nadie lo haya seguido"; los semicultos pronuncian *rápsoda* (Cuervo, l. c.; Román, *Dicc. de chilenismos*, s. v.); *rapsoda* aparece a veces en it. (Migliorini, *obra cit.*, 14).

No todas estas formas se explican del mismo modo. Todas ellas se apoyan en los numerosos cultismos en -a y pueden considerarse ultracorrecciones. Pero cada una tiene su propia historia.

Tenemos en primer lugar un grupo que representa la influencia italiana. Ya hemos visto que Sanín Cano adoptó el italiano *analfabeta* en una traducción, y le pareció tan legítimo como *ilota*, *poeta*, *nauta*, *atleta*, *acróbata*, *autodidacta*, *esteta*, etc., en lo cual mezclaba formas con -a etimológica y con -a ultracorrecta. Del mismo modo surgió *autodidacta*, tan usado en la Argentina, de donde probablemente se expandió por

otros países de América. Es muy posible que se deba también a influencia italiana la difusión de *poliglota* o *políglota* y de *pediatra* y *psiquiatra*.

Un segundo grupo lo constituyen las palabras venidas del francés, por traducción de textos literarios y científicos. El traductor, que rara vez es un humanista, procede por analogías (ya lo hemos visto en el caso de Sanín Cano). Los traductores del francés practican un sistema de equivalencias: *poète-poeta*, *prophète-profeta*, *patriarche-patriarca*, etc., ergo *stratègue* (hoy se usa más *stratège*) -*estratega*. Que esta forma no procede directamente del griego, sino del francés, lo prueba la significación, que no es la griega y latina de 'jefe de ejército', sino la francesa de 'persona versada en el arte militar'. Es probable que se deban también a influencia francesa *aceda* y *rapsoda* (fr. *aède*, *rhapsode*). Menos probable es esa influencia en *corega* (fr. *chorège*). En el uso hispanoamericano hay algunas otras formas en que esa influencia es indudable:

diplomata por *diplomático*, en uso sustantivo; se emplea a veces en Venezuela, sobre todo en el periodismo, y lo encontramos en el *Correo del Orinoco*, N° 46, p. 4, Angostura, 11 de diciembre de 1819 ("No había sido [Jorge Tadeo Lozano] un profesor de Leyes ni un diplomata, pero fue grande la sorpresa cuando se le oyó discurrir sobre estos asuntos con el mayor acierto"); en Colombia, Cuervo lo registraba como voz francesa que se podía evitar (*Apunt.*, 3ª ed., 1881); quizá tenga más extensión, pues lo tacha de barbarismo E. Díaz-Retg, en su *Dicc. de dificultades*, Madrid, 1951, s. v.; es adaptación del fr. *diplomate*;

numismata por *numismático* en el Perú (Tovar, *BAAL*, 9 (1941), 787); es adaptación del fr. *numismate*;

autóctona por *autóctono* usaba el ecuatoriano Juan Montalvo, *Siete tratados*, Besanzón, 1882, I, 351 ("Es nuestro compatriota, y aun autóctona de nuestro suelo"): lat. *autochthones* gr. *αὐτόχθονες*: sin duda lo adoptó del fr. *authochtone*, del que se ha tomado además *autóctono* (en port. *autóctone*).

Pero fuera de todos esos casos de influencia italiana y francesa, queda un grupo de formas en que la *-a* hay que explicarla como tendencia producida dentro del español. El uso de *hermafrodita* —ya lo hemos visto— quizá se deba a influencia de *Afrodita*, a la que pueden

haber contribuido los numerosos helenismos en *-ita*, especialmente *sodomita*, pero también *troglodita*, *eremita*, *cenobita*, *levita*, *israelita*, *jesuita*, *carmelita*, etc. A esta misma influencia de las formas en *-ita* se debe sin duda el antiguo *neofita* (mod. *neófito*). Y la frecuencia general de los helenismos en *-ta* (*poeta*, *profeta*, *nauta*, *aristócrata*, *hipócrata*, etc.) quizá explique el triunfo de *autómata* frente a *autómato*.

También se explican dentro del español las formas *exarca* y *polemamarca*, acomodadas a *patriarca*, *monarca*, *tetrarca*, *toparca*, *oligarca*, etc., más conocidas. Aun en griego alternaban *μónαρχος* (en Píndaro, Esquilo, Aristófanes, Tucídides, Platón, Eurípides, Heródoto, etc.) con *μονάρχης* (en Polibio, siglo II a. C.) y *νóμαρχος* (en Aristóteles) con *νομάρχης* (en Heródoto). En el griego tardío y en latín hay una clara preferencia por la forma en *-a* (*monarcha*, etc.) y el bajo latín hizo, sobre el griego *ἱερός*, el derivado *hierarcha*, de donde nuestro *jerarca*. La alternancia, y aun la preferencia por la *-a*, se remonta, pues, al griego. La lengua trata de organizar su léxico en familias y la terminación *-arca* es más general y significativa.

El purismo ha reaccionado violentamente contra algunas de esas formas. Rufino José Cuervo criticaba *aeda*, *rapsoda*, *corega*: "En voces de esta especie, que no las usan sino los humanistas, no cabe tolerancia". Ya hemos visto que son del mismo tipo *hermafrodita*, *autómata*, *políglota*, firmemente afianzadas en la lengua. Y que la misma tendencia se ha dado también en italiano, aun con mayor extensión, y en latín y en griego.

En el uso de esas formas en *-a* hay cierto "virtuosismo" cultista o ultracultista, que se manifiesta además en una viva resistencia a usar las formas en *-o* (*autodicto*, *estratego*, *rapsodo*, *polígloto*, *corego*, *psiquiatro*, etc.), defendidas insistentemente por diversos gramáticos. Ese "virtuosismo" ultracultista se manifiesta además, de modo aún más visible, en cierta tendencia a la acentuación esdrújula: *rápsoda*, *políglota* (esta última ya admitida por la Academia).

Hay otros dos casos de *-a* por *-e* etimológica, pero no son exactamente iguales a los anteriores, pues intervienen otros factores:

antípodes-antípodas: (lat. *antípodes*, gr. ἀντίποδες); *antípodes* en el *Alexandre* ("conquerir los antípodes", 1758; "buscar los antípodes", 2129; cit. por Esteban Rodríguez Herrera, *Observ. acerca del género*, II, § 309) y en el Marqués de Santillana ("e los antípodes han claro diurno", apud *Dicc. hist.*); así lo traen Oudin en 1607 y Percivale en 1627 (Gili Gaya, *Tesoro*); ya en López de Gó-

mara alternan *antípodas* y *antípodas* (*Historia general de las Indias*, Riv. XXII, 159-160: "Que hay antípodas, y por qué se dicen así"), con predominio de la primera, y Franciosini, en 1620, registra las dos formas (Gili Gaya, l. c.); *los antípodas* es general en toda la época clásica (Cervantes, Lope, Quevedo, Góngora, Ruiz de Alarcón, etc., apud *Dicc. hist.*); Esteban Rodríguez Herrera, *Observ.*, II, 223, lo documenta en Cervantes, Valbuena y Feijoo ("antípoda preciso"); el *Dicc. de Autoridades*, en la *Historia del reino de Chile* de Alonso de Ovalle; se encuentra también en el *Guzmán de Alfarache* ("Este día, cansado de andar solas dos leguas... , ya me pareció haber llegado a los antípodas", en *Clás. Cast.*, I, 108); en Moratín, *el vencido antípoda remoto* (*Vocab. de Ruiz Morcuende*); el *Dicc. encicl. hispanoam.* lo documenta en Calderón y Ramón de la Cruz (aplicado a gente de genio opuesto); "El diablo resulta así el antípoda de Dios", en Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, Madrid, 1957, p. 103; la Academia admite hoy *antípodés* y *antípodas*; también en port. *antípoda-antípode*; Corominas señala un nominativo *antípoda* en San Isidoro y lo explica por el uso frecuente, en el latín clásico, de un acusativo *ad antipodas* por influencia griega; el *Diz. etim. it.* de Battisti y Alessio señala ya *antipodae-arum* en el latín de Lactancio (siglo IV)⁴;

nómades-nómadas (lat. *Nomades*); *nómadas* en la traducción de la *Historia natural* de Plinio hecha por Huerta en 1624 (libro VI, cap. XXVIII); la alternancia es frecuente en la actualidad, con preferencia por la forma en *-a*; la Academia admite las dos desde 1843; también en port. *nómade-nómada*.

⁴ En nuestra literatura geográfica moderna se ha generalizado *antípodas* con el valor de 'la región opuesta del globo terráqueo', que es hoy el más general en francés. En este uso me parece que está impuesto el femenino, por adaptación a la *-a*: "como Dante saliendo de las entrañas de la tierra en las antípodas y volviendo a ver las estrellas" (*Diálogos en el limbo* de Santayana, traducidos por Raimundo Lida, Buenos Aires, 1941, p. 90); "el descubrimiento de las antípodas" (en la traducción de una carta de Descartes, publicada en Buenos Aires); "el sol, situado en las antípodas" (Isaac Pardo, glosando a Góngora, en *El Nacional*, Caracas, 3 de agosto de 1958).

En autores clásicos y modernos encontramos ese uso o una transición hacia ese uso: "la que el orbe va ganando / la Antípoda eminente / de Arauco, que es república valiente" (Ruiz de Alarcón, apud *Dicc. hist.*); "antípodas... , las hay" (*Comentarios Reales* del Inca Garcilaso, 1ª parte, libro I, cap. II); "Tiene por cosa muy accidental el haber nacido en esta parte del globo, o en sus antípodas, u en otra cualquiera" (Cadaalso, apud *Dicc. encicl. hispanoam.*).

También en portugués, pero se conserva el m.: *morar nos antipodas, voltar dos antipodas* ("a Nova Zelandia fica nos antipodas de Portugal").

En estos dos casos ha influido sin duda la alternancia *-des -das* que se da en muchos helenismos ya en latín⁵ y además los numerosos gentilicios en *-a* (*persas, escitas, dálmatas, celtas. ilotas, etc.*). En el caso de *nómades-nómadas*, especialmente la influencia de *númidas* (latín *Numidae*). De todos modos, por una suma de factores diversos, el triunfo de la forma en *-a* coloca a *antípodas* y *nómadas* junto a los demás masculinos en *-a* antietimológica.

La tendencia a formar masculinos en *-a* antietimológica no es exclusiva de los cultismos. Se da también en una serie de formas de uso popular. En gran parte de América (Colombia, Venezuela, América Central, Santo Domingo, Puerto Rico y Chile) se usa *botarata* junto a *botarate* ("Juan es un botarata"), de *botar*, derrochar. En Santo Domingo, y también en Venezuela, *pajuata, de pazguato* ("Él era muy pajuata"). En el argot de Buenos Aires *táura, de tahur* ("el viejo táura" en la letra de un tango). En el Ecuador (y también en Tejas) *pichicata* es el avaro (de *pichicate* o *pichicato*). Esta tendencia tiene otra explicación: la forma en *-a* es más expresiva, tiene carácter más despectivo.

Hay también en los cultismos una tendencia a la derivación analógica, para incorporarlos al sistema general *-o -a*: *compatrioto* (en el *Quijote*), *déspoto* (en Argensola), *indígena, transfugo, etc.*, y las numerosas formas en *-isto* del habla popular de casi todas partes (*retrahista, llanista, etc.*), sobre todo *modista*.

Pero junto a esa tendencia general analógica, a la que no pueden escapar los cultismos, se manifiesta en ellos una tendencia particular

⁵ Por ejemplo *Atrides-Atrida* (gr. Ἀτρείδης), de donde en castellano *el Atrida, los Atridas*. Tenemos también *los Heliadas* (lat. *Heliades*, gr. Ἡλιάδες, los hijos de Helios, frente a *las Heliadas*, las hijas de Helios (*las Heliades* en Góngora).

Luis de Camoens tituló *Os Lusíadas* su famoso poema sobre las hazañas de los lusitanos; como designación de la obra se encuentra frecuentemente en castellano *las Lusíadas* (aun en Góngora), sin duda por influencia de *la Iliada* (ant. *la Illade*). De igual modo *la Eneida, las Heroidas* (de Ovidio), *la Henriada* (de Voltaire).

El paso a *-das* es frecuente en los nombres de musas y ninfas (algunos de ellos han pasado a designar constelaciones), pero en estos casos la *-a* representa una acomodación a la significación femenina:

Atlántidas-Atlántidas (lat. *Atlantides*); el *Dicc. hist.* documenta *Atlántides* en el Tostado ("plíades o atlántides") y en el *Dicc. de Aut.* ("Atlántides, nombre que se da a las estrellas que llamamos Virgílias o Pléyades, y a las Hyadas, porque fingieron en la antigüedad ser hijas de Atlante"); la Academia sólo trae *Atlántidas* (cfr. la *Atlántida* de Platón);

Castálidas (lat. *Castalides*, gr. Κασταλίδες νύμφαι); la *Castálida* (Calíope) en Góngora (*Vocab. de Alemany y Selfa*);

Driades-Driadas (del lat. *Dryades*, gr. Δρυάδες); en el *Quijote*, *Driadas* (I, cap. XXV); en el *Dicc. Acad.* también *Hamadriadas-Hamadriades* (del lat.

a la anomalía. La formación de masculinos en *-a* antietimológica hace juego con la tendencia esdrújulista, que ha impuesto en la lengua culta, contra la acentuación original, formas como *púdico*, *vértigo*, *rúbrica*, *cartílago*, *álgebra*, *álcali*, *médula*, *homóplato*, *fárrago*, *mucílago*, *pelícano*, *pábilo*, *metarmórfosis*, *metempsicosis*, *anémona*, *prócero*, *cónclave*, *torticolis*, *Aristides*, *Arquímedes*, *Eufrates*, etc., sin contar numerosísimas de vida regional. En ambas tendencias se manifiesta o triunfa una inclinación hiperculta o ultraculta. La anomalía tiende también a crear su sistema y ejerce también atracción analógica.

ÁNGEL ROSENBLAT.

Universidad Central de Venezuela
Instituto de Filología "Andrés Bello".

hamadryades); el Brocense usó *Driades* y *Hamadriades* (cit. por Navarro Tomás, ed. de Garcilaso, Clás. Cast., 55); en Góngora *Driadas* y *Hamadriás* (*Vocab. de Alemany y Selfa*); en Covarrubias *driadas* y *hamadriadas* (s. v. *náyades*);

Hiades-Hiadas (lat. *Hyades*, gr. Ἰάδες); *Hiadas* (estrellas) en Góngora (*Vocab. de Alemany y Selfa*), en Fray Luis de León y en Miguel Antonio Caro (cit. por Ramos y Duarte, obra cit.);

Nereidas (lat. *Nereides*, gr. Νηρηίδες); en Covarrubias, *Nereides*; ya en latín está documentado un sing. *Nereida*;

Oréades-Oréadas (del lat. *Oreades*, gr. Ὀρειάδες); *Oréades* en Garcilaso, el Brocense y Saavedra Fajardo (*Dicc. enc. hispanoam.*; Navarro Tomás, l. c.);

Pléyades-Pléyadas (lat. *Pleiades*, gr. Πλειάδες); *Pléyades* en Vélez de Guevara ("las pléyades ni las hiades", cit. por *Dicc. enc. hispanoam.*) y en el *Dicc. de Aut.*; *Pléyadas* en el *Dicc. univ.* de Serrano (fines del XIX).

Otros casos conservan, sin embargo, la *-e* etimológica: *las Piérides* (en Góngora Moratín, etc.), *las Potámides*, *las Náyades* (en Garcilaso, el Brocense, Covarrubias, Moratín, la Academia), *las Héntides* (en el Brocense y la Acad.), *las Hespérides*, etc. Prescindimos aquí de alternancias como *Cielades-Cielaadas*, *Órcades-Órcadas*, etc., porque nos limitamos a las voces que designan persona y en que hay, o había alguna referencia a sexo.

PARA LA GÉNESIS DEL *AUTO DE LA SIBILA CASANDRA*

Entre las obras castellanas de Gil Vicente pocas hay más exquisitas que este *Auto de Navidad*, verdadera parábola en acción, que glorifica a María ilustrando el más famoso versículo del *Magnificat* a ella atribuido: *Deposuit potentes de sede et exaltauit humiles*. El argumento es muy sencillo: la Sibila Casandra rechaza las bodas con Salomón, desoye el consejo de sus tías, las Sibilas Eritrea, Pérsica y Cimeria, así como las admoniciones de los tíos de su pretendiente, Abraham, Moisés e Isaías, que la exhortan a casarse y acaba por revelar su convicción (vs. 430 y ss., 506 y ss.):

See que Dios ha de encarnar
sin dudar
y una virgen ha de parir.
.....
Yo tengo en mi fantasía
y juraría
que de mí ha de nacer,
que otra de mí merecer
no puede auer
en bondad ni hidalguía.

Al oírla, sus interlocutores la desengañan, recitan sus profecías sobre la Virgen escogida por su humildad y todos, incluso la arrepentida Casandra, acaban adorando a la Madre y al Niño¹.

¹ Cito el *Auto* por la edición de Alvaro Giráldez [A. F. G. Bell], Madrid, 1921. Para la afinidad de este *Auto* con el de *Mofina Mendes* y el de los *Quatro tempos* en ofrecer como núcleo la exaltación de María más bien que el Nacimiento mismo véase E. Asensio, "El *Auto dos quatro tempos* del Gil Vicente", *RFE*, 33 (1949), p. 351. En el *Auto*, los nombres de las otras Sibilas son Heruthea (con variantes ortográficas; cf. don Alvaro de Luna, *Libro de las claras e virtuosas mujeres*, II, 76, ed. M. Castillo, Madrid, 1908, p. 191, "Erutea, una de las Sibilas"), Peresica y Cimeria. T. R. Hart, Jr., "Gil Vicente's *Auto de la Sibila Casandra*", *HR*, 26 (1958), pp. 35 y 44, da a entender que "Cimeria" es el nombre que da el poeta a la Sibila Cumana. Lo cierto es que el más importante catálogo de las Sibilas, o sea, el de Varrón, basado en fuentes griegas, conservado por

Las bellísimas composiciones líricas insertas en el *Auto* ("Dizen que me case yo...", "¡Sañosa estaa la niña...!", "Ro, ro, ro", "Muy graciosa es la donzella...", "¡A la guerra...!"), justámente celebradas, son los elementos más accesibles y menos orgánicos de la obra. Más difícil de apreciar es el esencial juego entre los dos niveles de significación: por una parte, el rústico y risueño, presupuesto en un *Auto de Navidad* por su derivación del teatro pastoril de Juan del Encina; por otra parte, el sagrado y grave, a tono con el asunto. No se trata de una alternancia entre la presentación literal y su ecuación alegórica, sino de un juego mutuo en que lo sagrado se enriquece por la plasticidad y gracia de lo rústico, y lo rústico se ennoblece y ahonda por el simbolismo trascendente de sus asociaciones sagradas. Asociaciones que no tienen, no pueden tener nada de erudición rebuscada, nada de teología recóndita (las cuales, al dificultar su comprensión, frustrarían su resonancia afectiva), antes bien son motivos muy familiares de la devoción de la época. Casandra es una serrana arisca, pero su nombre insinúa una antigua historia de amor, engaño y desventura; Salomón es un zagal enamorado que, como el narrador en la *Cántica de serrana* de Juan Ruiz, c. 999 y sigs., y como Mingo en la *Égloga representada en raquesta de unos amores* de Juan del Encina, enumera habilidades y posesiones (vs. 260 y ss.):

Tengo pumares y vinas
y mil pinas
de rosas para holgares,
tengo villas y lugares
y más treinta y dos galinas.

Sin duda, la última posesión provocaría la sonrisa del auditorio cortesano, que habría reconocido en las primeras la alusión al *Cantar de los Cantares*, tradicionalmente atribuido a Salomón e interpretado por la clerecía medieval como alabanza de la Virgen². Y lo mismo vale para los

Lactancio, *Instituciones divinas*, I, vi, 9 y sigs., y repetido por San Isidoro, *Etimologías*, VIII, viii, nombra "quartam Cimmeriam in Italia, ... septimam Cumanam". El Prólogo del *Sueño de los nueve soles* (E. Sackur, *Sibyllinische Texte und Forschungen*, Halle, 1898, p. 177) trae el nombre en la forma Cymera, Cimera o Cineta, según los diferentes manuscritos, lo que puede explicar la misteriosa Sibila Dimeta del *Laberinto de Fortuna*, 121e.

² Cf. Pero Vélez de Guevara, *Loores de Santa María de Guadalupe (Cancionero de Baena, N° 318)*: "Libra me de todos males, / amiga de Salomón"; Marqués de Santillana, *Canonización de ... maestro Vicente Ferrer...*, 16gh, pinta a la Virgen "de motes de Salomon / toda la ropa bordada", y en su composición *A Nuestra Señora de Guadalupe*, 3c, la llama "cantica de Salomon"; *Auto de la Sibila Casandra*, vs. 580 y ss.: "Y tú también, Salamón, / buen garçón, / los cantares que hazías / todos eran profecias / que dezías / della y de su

demás personajes: como Lope, Gil Vicente posee el raro don de prender en lo familiar y lo jocoso la llamarada de lo místico.

Igualmente esencial, en otro sentido, es la situación propiamente dramática, que Gil Vicente ha bosquejado con extraordinaria sencillez y extraordinaria eficacia: el error de la profetisa que entrevé el futuro pero se ignora a sí misma, y cuya ciencia maldada por la soberbia sólo le sirve para desbaratar su vida. No es que el autor agote shakespearianamente la potencialidad trágica del conflicto o la individualización de los caracteres. En el repertorio del Gil Vicente, más que la explotación exhaustiva de cada forma, asombra la variedad de formas en que el poeta explota la realización teatral: un simple monólogo como la *Visitação* y una comedia cabal como la *Farsa de Inês Pereira*, un entretenimiento cortesano de personificaciones galantes y cuadros vivos como la *Frágoa de Amor* y una farsa de ambiente rural y villanesco como la del *Clérigo da Beira*, una tradicional alegoría teológica como el *Auto da Alma* y una original pintura de la vida de familia de un sastre judío, marco de una alegoría patriótica como la del *Auto de Lusitania*; una acción unitaria y desarrollada con medios estrictamente teatrales como la *Tragicomédia sobre Amadís de Gaula* y una sucesión de escenas sueltas enhebradas mediante argumentos y acotaciones como la *Comédia*

perfección: / *formosa columba mea...*”; *Auto pastoril castelhano* (*Obras completas*, ed. Marques Braga, Lisboa, 1942, I, págs. 27 y ss.): “es la zagala hermosa / que Salomón dice esposa, / cuando canticava della. // Con su voz muy deseosa / en su canticar decía: / ‘levántate, amiga mía, / *columba mea formosa*, / amiga mía olorosa;... // Como el lilio, plantada, / florecido entre espinos, / como los olores finos / muy suave eres hallada. / Tú eres huerta cerrada, / en quien Dios venir desea: / *tota pulchra amica mea*, / flor de virgindad sagrada”. A la zaga del benemérito Ticknor, el señor Hart en el artículo citado, p. 35, juzga el *Auto* “un baturrillo de temas religiosos y profanos” cuya unidad ha de buscarse en su contenido alegórico: Casandra, que rehusa casarse, es el alma humana que rechaza el casamiento espiritual con Cristo (p. 39), de quien es figura Salomón (p. 41). En sentir del señor Hart, muchos otros detalles refuerzan dicha interpretación; por ejemplo, “más quiero vivir segura / nesta sierra” subraya la pertinacia de la Sibila ya que, según Rabano Mauro y otros exegetas, la montaña puede representar a los orgullosos —o a los herejes, o al diablo— (p. 43); las treinta y dos gallinas de Salomón quizá representen los años que Jesús vivió en la tierra, aparte ser múltiplo de cuatro, que representa el mundo, y de ocho, que representa la resurrección (pp. 44 y ss.). Las palabras de Casandra “que soy yo” reflejan de modo blasfemo las de Dios en el Exodo, III, 14: “Yo soy quien soy” (p. 47); las Sibilas recuerdan sus profecías sobre el Juicio final porque éste implica la segunda venida de Cristo, así como el Nacimiento implica la primera (p. 48). La alegoría como método de interpretación literaria es producto natural del irracionalismo y antihistoricismo caros a nuestro siglo, escapa a toda verificación objetiva y no tiene más ley ni guía que el ingenio del intérprete para “descubrir” en el texto todo lo que en efecto quiere encontrar. En el *Auto de la Sibila Casandra* ¿es pertinente la interpretación alegórica? En principio, creo que no lo es. El teatro devoto, como el arte de las imágenes, retablos y vitrales, como los *exempla* de los

de *Rubena*. En una pocas piezas asoman figuras inolvidables y situaciones de gran tensión dramática: tales son las del príncipe que quiere hacerse amar como hombre y no como príncipe en la *Tragicomédia de dom Duardos* y, aquí, la de la profetisa engañada.

Para el lector poco familiarizado con los tiempos de Gil Vicente, el argumento y los personajes del *Auto de la Sibila Casandra* pueden parecer desconcertantes, pero esa impresión refleja, claro está, la cultura del lector y no vale como criterio para juzgar la obra. Queda dicho que, gracias principalmente a Lactancio, a San Agustín y a San Isidoro, las Sibilas son figuras familiares al pensamiento medieval. El *Contra Iudaeos, Paganos et Arianos sermo de symbolo*, atribuido a San Agustín y cuyo término *ad quem* es la mitad del siglo V, llama a dar testimonio, entre otros personajes judíos, a Moisés y a Isaías, y entre otros personajes paganos, a la Sibila, que recita su profecía del Juicio final. Precisamente esta parte del Sermón (§§ XI-XVIII) se encuentra como *lectio* litúrgica en la Edad Media para los maitines de Navidad u otros momentos de la temporada navideña, y su difusión unida a su vivaz retórica explica que inspirase un tipo peculiar de Misterio representado en Nochebuena, la *Procesión de los Profetas*, el cual apenas hace más que parafrasear el Sermón y concluye indefectiblemente con la profecía de la Sibila; se conocen ejemplos en latín, francés, italiano e inglés, queda rastro de él en Cataluña, y es difícil creer que no lo hubiera en el resto de Península. Otro derivado del Sermón es la profecía de la Sibila (representada generalmente por un monacillo en

predicadores, como los poemas de Berceo son medios que emplea la Iglesia para la enseñanza del pueblo, y hubiera sido contraproducente enfrentarlo con creaciones artísticas de sentido arcano para que las descifrara por su cuenta. Cuando Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora* o en el *Sacrificio de la misa*, o cuando los compiladores de los *Gesta Romanorum* abrigan intención alegórica, muy lejos de dejarla librada al público, insisten infatigablemente en exponerla. En pleno siglo XVII, los Autos sacramentales de asunto mitológico machacaban su "metáfora" del comienzo al fin. Y aun los poemas alegóricos dirigidos a los doctos, durante los siglos XIV y XV, empezando por la *Divina commedia*, proclaman a veces su naturaleza alegórica. Dudo, en suma, de la sensatez de alegorizar obras que, como el *Perceval* de Chrétien de Troyes o como este *Auto*, no se dan explícitamente por alegorías. Admito que el drama de la orgullosa humillada tiene propósito edificante —además del de glorificar a María, la humilde exaltada— y que, de un modo muy vago y a la vez muy claro, Casandra simboliza la condición humana, como la simbolizan Edipo, Macbeth o Fausto. Pero rechazo el específico contenido alegórico que el señor Hart introduce para salvar estéticamente el *Auto*, como Filón y San Agustín se han asido de la alegoría para salvar la Biblia, y Arnulfo de Orléans y Juan de Garlandia para salvar las *Metamorfosis*: consideradas en su respectivo cuadro histórico, ninguna de estas obras necesita clave alegórica que revele su unidad y sentido. Y rechazo, por supuesto, la alegorización de detalle: la de la sierra, la de las treinta y dos gallinas y otras sólo son comprensibles para quien esté familiarizado con escriturarios de los siglos IX y XII, y Gil Vicente

atuendo femenino "a la oriental"), que en Nochebuena se recitaba en las iglesias con coro y música, usanza bien atestiguada en la Península casi hasta nuestros días. Además, a favor de la *Égloga IV* de Virgilio (*Vltima Cumaei uenit iam carminis aetas...*), citada en el sermón pseudoagustinino y en sus derivados, la Sibila de Cumas pasaba por especial profetisa de Cristo: recuérdese, por ejemplo, el rótulo del hermoso cuadro de Andrea del Castagno en el convento de Santa Apolonia de Florencia: *Sibylla Cumana que prophetavit adventum Christi*. Otro tanto sucede con la Sibila Tiburtina, profetisa de Cristo en la difundida leyenda del *Ara caeli*, que se remonta a los primeros siglos de la Edad Media y recibió en Occidente su redacción más detallada a partir del siglo XII en los *Mirabilia urbis Romae* y en los escritos de Godofredo de Viterbo, Gervasio de Tilbury, Martín Polono, Jacobo de Varágine y muchos otros. La misma Sibila figura también en el *Sueño de los nueve soles*, profecía política aún más antigua, pero remozada con interpolaciones para ajustarla a nuevas vicisitudes de la historia europea. Como tema artístico, las Sibilas se ponen especialmente en boga desde mediados del siglo XV hasta bien entrada el XVI: baste mencionar en lo literario el citado capítulo sobre la Sibila Eritrea del *Libro de las claras e virtuosas mujeres* de don Álvaro de Luna; el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón (ed. A. Paz y Méliá, Madrid, 1884, p. 108), que declara la preeminencia de las "sibildas" Tiburtina y "Erethea", la cual anunció a Cristo "non como profeta mas como euangelista"; las dos coplas del *Leberinto de Fortuna*, 121 y ss.,

poseía demasiado instinto teatral como para dirigirse a un público de teólogos en una obrilla escrita para la corte. La interpretación de "que soy yo" es tan gratuita como falsa, pues Casandra no dice "yo soy quien soy", sino "que soy yo [la virgen escogida]". La profecía sobre el Juicio final es obligatoria en boca de las Sibilas desde que *La ciudad de Dios*, XVIII, 23, transmite la versión latina de ese pasaje de los *Libros sibilinos*, VIII, vs. 217-250, que contiene en acróstico los nombres de Cristo y de la Cruz (véase A. Kurfess, *Sibyllinische Weissagungen*, Munich, 1951, pp. 342 y ss.); la composición más célebre de la poesía latina medieval comienza apuntando al testimonio de la Sibila sobre el fin del mundo: "Dies irae, dies illa / soluet saeculum in fauilla, / teste David cum Sibylla". La alegoría, que no aclara sistemáticamente todo un texto, sino elige y desecha detalles al albedrío del comentador ilustra elocuentemente la arbitrariedad del método. Pues si Casandra es alegoría del alma y Salomón de Cristo, ¿de qué son alegorías los demás personajes? Si se alegoriza la negativa de la Sibila a casarse, ¿por qué no se alegoriza su ambición de ser madre de Dios? ¿Cómo se concilia el que Casandra rechace alegóricamente a Cristo con el hecho de que literalmente aspire a ser su madre? Si las treinta y dos gallinas tienen sentido esotérico, ¿por qué no han de tenerlo los "tres días" de Salomón (v. 37), los "sessenta mil millones" de Casandra (vs. 240 y s.), las "dos manijas" de Abraham (v. 322), etc.? Pero es inadecuado exigir lógica a un método restaurado expresamente para eludirlo. Véanse las juiciosas observaciones de Helen Gardner, *The limits of literary criticism*, Londres, 1956, p. 39, sobre la alegoría en la interpretación literaria.

y la deliciosa *Farsa del juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz, donde la Sibila preside la representación "con gran sosiego y gravedad", convocando a patriarcas y profetas e interpretando las alegorías y los latines, uno de los cuales es *deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*. En lo plástico pueden servir de ejemplo los pórticos de la catedral de Burgo de Osma y de la iglesia de Tomar, las tallas de la Capilla dorada de la catedral nueva de Salamanca y la custodia de la catedral de Cuenca, obra de los Becerril. Pintores, escultores y orfebres representan a porfía las exóticas profetisas ataviadas "a la oriental", ya en grupo, acopladas con los Profetas del Antiguo Testamento, ya en una sola figura, junto a Salomón. Pues lógicamente, en la leyenda y en el arte de la Edad Media, la sabia Sibila, profetisa de Cristo, vino a asociarse con el sabio Salomón, profeta de la Virgen en el Cantar de los Cantares, unas veces como hermana (así en el folklore siciliano y rumano), otras como amiga y corresponsal, identificándose entonces con la Reina de Sabá³. En tiempo de Gil Vicente, el elenco de interlocu-

³ El sermón *Contra Iudaeos, Paganos et Arianos...* se encuentra impreso entre las obras de San Agustín en la P. L., XLII, col. 117 y s. Para la *Procesión de los Profetas*, véase M. Sepet, *Les Prophètes du Christ*, Paris, 1878, resumido en E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford, 1903, II, pp. 52 y ss., y sobre todo, K. Young, *Ordo Prophetarum*, *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, 20 (1921), pp. 1-82, y del mismo autor, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, II, pp. 125-171.— Para la profecía de la Sibila en la catedral de Toledo, véase J. E. Gillet, "The Memorias of Felipe Fernández Vallejo and the History of Spanish Drama", *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, Nueva York, 1940, pp. 272 y ss. Agréguese las coplas de Cristóbal de Castillejo (*Obras de devoción*, ed. J. Domínguez Bordona, Madrid, 1928, IV, pp. 132 y ss.), "En una aldea para cantar la noche de Navidad", que comprenden un estribillo (sólo escrito al comienzo) casi idéntico al que canta el coro en la versión registrada por Fernández Vallejo, una copla que introduce a la Sibila, siete que describen el Juicio final, y cinco distribuidas entre cuatro Profetas y Nabucodonosor (quien, con Virgilio y la Sibila pronuncia el testimonio de los paganos desde el Sermón apócrifo); cf. también la canción amorosa de Álvaro de Córdoba (*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, ed. F. Asenjo y Barbieri, Buenos Aires, 1945, N. 243), que emplea como estribillo el apuntado por Fernández Vallejo con sólo una variante verbal. Sobre la profecía de la Sibila en Cataluña, Valencia y Mallorca, véase M. Milá y Fontanals, "El canto de la Sibila en lengua de oc", *Obras completas*, Barcelona, 1895, VI, pp. 294 y ss.; sobre su perduración hasta nuestros días en Mallorca y Alghero (Cerdeña), con muchos datos subsidiarios (por ejemplo, sobre León), véase P. Aebischer, "Un ultime écho de la *Procesión des Prophètes*: le 'Cant de la Sibilla' de la nuit de Noel à Majorque", *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen-Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris, 1950, pp. 261-270, y "Le Cant de la Sibilla en la cathédrale d'Alghero la veillée de Noel", *Estudis romànics*, 2 (1949-1950), pp. 171-182, y *Museo Sibiliano*, *Estudios de la Sibila*, *Antiguo Sibiliano*, *Estudios de la Sibila*, Valencia, 1956, basado principalmente en los eruditos trabajos de P. Aebischer. Sostiene este último investigador que, contra la opinión de Milá y Fontanals, el canto de la Sibila es un derivado directo de la *Procesión de los Profetas* y no del Sermón apócrifo; con todo, el hecho de que el canto de la Sibila esté más

tores en el *Auto de la Sibila Casandra* era familiar y coherente para todo público, que al punto reconocería a los personajes, arreados con su pomposo traje convencional, y gozaría el gracejo de verles llevar atributos pastoriles y, sobre todo, de oírles expresarse en lenguaje pastoril ⁴.

cerca de la letra del Sermón que de las muestras conocidas de la *Proceñón*, y de que antiguamente en España y aun hoy en Mallorca y Cerdeña, la insignia característica de la Sibila sea la espada, conforme a las líneas del Sermón que preceden a su testimonio ("Un ultime écho...", p. 269), parecerían apuntar al Sermón como fuente directa.— Para la leyenda del *Ara caeli*, véase A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Turin, 1923, pp. 244-251; para el *Sueño de los nueve soles*, véase Sackur, *Sibyllinische Texte...*, pp. 117-187, y la curiosa variante rumana que trae G. G. King, *The Play of the Sibyl Cassandra, Bryn Mawr Notes and Monographs*, II, Nueva York, 1921, pp. 42 y s.— Para la interrelación de teatro y bellas artes en cuanto a la representación de las Sibilas, véase E. Mâle, *L'Art religieux du XIIe. siècle en France*, París, 1953, 6ª ed., pp. 141-147; *L'Art religieux du XIIIe. siècle en France*, París, 1931, 7ª ed., pp. 150 y ss., 339 y ss.; *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, París, 1949, 5ª ed., pp. 269 y ss.; para una muy sumaria reseña de las Sibilas en el arte medieval y renacentista, véase G. G. King, *The Play...*, pp. 25 y ss.; para el pórtico de la iglesia de Tomar, véase I. S. Revah, *Deux "Autos" de Gil Vicente restitués à leur auteur*, Lisboa, 1949, pp. 73 y ss. Para la Sibila como hermana, amiga y corresponsal de Salomón, véase F. Neri, "Le tradizioni italiane della Sibilla", *Studi Medievali*, 4 (1912-1913), p. 215, y G. G. King, *The Play...*, p. 42; para la identificación con la Reina de Sabá, peculiar de la leyenda del madero de la Cruz, véase W. Hertz, "Die Rätsel der Königin von Saba", *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 27 (1883), pp. 1-33, y F. Kampers, *Mittelalterliche Sage vom Paradiese und vom Holze des Kreuzes Christi*, Colonia, 1897, pp. 87-117; agrega ejemplos alemanes R. Köhler, *Kleinere Schriften*, ed. J. Bolte, Berlin, 1900, II, pp. 87-94; ejemplos ingleses, G. G. King, *The Play...*, pp. 30 y ss.; W. Meyer, *Ueber Calderons Sibylle des Orients*, Munich, 1879, y Hertz, "Die Rätsel...", pp. 27 y ss., estudian bien el Auto de Calderón, *El árbol del mejor fruto*, 1661, refundido en la comedia *La Sibila del Oriente*, pero no toman en cuenta a Lope, que en la *Jerusalén conquistada*, 1609, cuenta la visita de la Reina de Sabá a Salomón y su profecía sobre el árbol de la Cruz, anotando al margen su identificación con la Sibila (III, octava 52-59). Calderón se basó principalmente en fray Juan de Pineda, *De rebus Salomonis regis*, León de Francia, 1609, que en cuanto a esta leyenda deriva en última instancia del *Pantheon* de Godofredo de Viterbo: véase Kampers, *Mittelalterliche Sage...*, pp. 98 y ss., para los nombres Nicanda y Maqueda, de muy antigua procedencia, que lleva la Reina en las obras de Lope y Calderón, véanse los trabajos de Hertz, p. 25, y Sackur, pp. 28 y s. La identificación de la Sibila con la Reina de Sabá partió del recuerdo de la antigua Sibila hebrea, llamada Sambete o Sabe: véase Hertz, "Die Rätsel...", pp. 18 y ss., y A. Peretti, *La Sibila babilonese*, Florencia, 1943, pp. 43-93. Otro Auto de Calderón, *El sarro Parnaso*, 1659, culmina en un certamen presidido por las cuatro Sibilas, Delfica, Pérsica, Tiburtina y Cumana, que aparecen junto a los cuatro principales Doctores de la Iglesia, San Ambrosio, San Agustín, San Jerónimo y Santo Tomás.

⁴ Prueba de la escasa familiaridad de nuestro siglo con las condiciones culturales del teatro de Gil Vicente es que la ilustración de F. Marco al *Auto de la Sibila Casandra* en la edición de J. R. Lomba y Pedraja (*Teatro anterior a Lope de Vega*, Madrid, 1924, p. 65 y frontispicio) muestra a Casandra y Salomón en traje de pastores, y que el señor Hart, pp. 38 y 40, suponga también que vestían a lo pastoril y que su verdadera identidad se daba a entender mediante

Pero las representaciones y recitados devotos derivados del Sermón pseudoaugustiniano y el simbolismo de las artes plásticas, que explican la yuxtaposición de los personajes del *Auto*, carecen de virtualidad dramática y desconocen a la Sibila engañada, que con su orgullo y su humillación ilustra dramáticamente el citado versículo del *Magnificat* en el *Auto* de Gil Vicente. La Sibila orgullosa que se cree la Virgen escogida pertenece, al parecer exclusivamente, al folklore de Sicilia y del Apenino (Neri, "Le tradizioni italiane...", pp. 215 y ss.)⁵. Según el

alusiones alegóricas (*obscurum per obscurius*). Lo probable es que cada personaje vistiese el traje convencional, fijado siglos atrás, que permitía su inmediato reconocimiento; a este propósito, ya el *Ordo Prophetarum* de la catedral de Laon y el de la catedral de Rouen, conservados respectivamente en mss. de los siglos XIII y XIV, abundan en minuciosas instrucciones, por ejemplo: "Ysaías, barbatus, dalmatica indutus, stola rubea per medium uerticis ante et retro dependente... Sibilla, ueste feminea, decapillata, edera coronata, insanienti simillima. Tunc Moyses, tenens tabulas legis apertas, indutus alba et cappa, et cornuta facie, barbatus, tenens uirgam in manu, dicat". Es un hecho conocido que los trajes fantásticos de Profetas y Sibilas en el arte del siglo XV son trajes de teatro: véase, G. G. King, pp. 13 y s.; la misma erudita, refutando la observación de T. Braga de que Salomón y sus tíos se presentarían en traje serrano, nota (p. 12) que lo único que pudo dar pie a esa inferencia es la acotación "ellas a maneyra de lauradoras" (o "Casandra entra em figura de pastora"), y comenta: "Esto quiere decir, casi con certeza, que traen algún símbolo de sus quehaeres rústicos, como las figuras en los calendarios de los Libros de Horas, un cesto o azada o colodra; pero si no son reconocidas como sibilas por su traje, ¿cómo ha de reconocerlas el público? Y lo mismo vale para Salomón y los profetas". En cuanto a la acotación "em chacota" (pp. 20, 39), que a primera vista parecería concordar con el atavío rústico, véase E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1957, pp. 154 y ss., sobre la chacota como danza palaciega (testimonio de 1452), y particularmente sobre la chacota de cuatro personajes para el canto polifónico, la última palabra en cuanto a refinamiento musical y, por lo tanto, muy opuesto a la preservación del ambiente rústico. Con el cuarteto polifónico relaciona sagazmente Asensio, pp. 156 y s., la división de los personajes en ésta y otras obras teatrales de la época en grupos de cuatro: la Sibila y sus "tías", Salomón y sus "tíos", cuatro ángeles. En cuanto a los "tíos" de Salomón, nótese que no constituyen un grupo homogéneo, como las "tías" de Casandra. En el Sermón pseudoaugustiniano y en las muestras conocidas de la *Procesión de los Profetas*, Abraham no aparece; Sepet (*ap. Young, The Drama...*, p. 170) supuso verosíblemente que para mayor magnificencia se incluirían progresivamente más personajes, a lo que se presta la estructura abierta de la *Procesión*. El *Auto* de Gil Vicente confirma esa conjetura y confirma su talento dramático, ya que cada uno de los personajes que acompañan a Salomón representa un orden distinto entre los testigos de Cristo: el primer patriarca hebreo, el legislador y el primero de los profetas mayores.

⁵ La primera de las citas está tomada del ms. Riccardiano 2267, col. a, *ap. Neri, Le tradizioni italiane...*, p. 214, y coincide, salvo variantes ortográficas, con el texto de la edición príncipe, Padua, 1473, *ap. W. Pabst, Venus und die missverständene Dido*, Hamburgo, 1955, p. 29. En la edición de Milán, 1482, el trozo correspondiente es casi una paráfrasis edificante del primitivo (*an. Neri*, pp. 214 y s.): "nele alpe di questa montagna ho udito dire che v-è la savia Sibilla laquale fu vergine al seculo e haveva spirito di profetia, ma non tanto che la ignorantia non fusse in lei che li parve meritare chel verbo eterno dovesse scendere in lei dove sciese in Maria, la quale si reputava indegna et pero lo piauque

primero, la "sacra Scibilia" es maestra de las niñas hebreas destinadas al servicio del Templo; entre ellas María, quien posee un libro donde se anuncia la venida del Mesías, nacido de una virgen; María lo lee regocijada sin pensar, en su humildad, que la profecía le atañe, pero la Sibila siente celos de ella, pues espera ser la elegida y cree que la posesión del libro favorecerá a María. En otra versión (del tipo etiológico que explana la formación de las partes del cuerpo humano), la astuta Sibila conduce las niñas a un horno y las exhorta a sacrificar a Dios lo más caro; María finge arrojar su libro, pero lo enconde bajo el brazo, y así se forma el hueco de la axila. En las versiones del Apenino (Umbria), tales como pueden conjeturarse por el testimonio de varias obras literarias del siglo XV, independientes entre sí y que aluden inequívocamente a la existencia previa de la leyenda, Dios condena a la Sibila a vivir para siempre en la gruta de Norcia y transformarse en serpiente, como otra Melusina, de viernes a lunes. Los audaces que penetran en la gruta pueden gozar de los deleites mágicos de la Sibila durante cierto plazo, pero si lo exceden quedan prisioneros en la gruta

l'humilità et la purità et la Sibilla per sdegno sì-si disperò et è incarcerata nel ventre di queste montagne". También parece ser amplificatoria la edición de Florencia, Salani, sin fecha, citada por F. Desonay en su edición de *Le Paradis de la Reine Sibylle* de Antoine de La Sale, París, 1930, p. XCVI. La edición comentada de G. Berta, Milán, 1841, p. 224, se mantiene fiel al manuscrito. La segunda cita y el sumario del episodio están tomados de los extractos de la edición príncipe, ap. Pabst, *Venus...*, pp. 30 y ss. Ni Neri ni Desonay transcriben nada correspondiente a esta segunda cita como tampoco al altercado sobre la identificación de la Sibila con la maestra de la Virgen, y no hay rastro de esos pasajes en la edición de Berta. La referencia a los vaticinios escritos en hojas está tomada de la edición de Berta, p. 249. El señor Pabst da por sentado que el episodio de la cueva de la Sibila, con todos sus detalles, es invención de Andrea da Barberino, el cual habría usado como fuentes la *Eneida*, las *Metamorfosis*, la *Divina commedia*, el *Huon d'Auvergne*, un poema latino sobre las Sibilas que cayó en olvido después de la época carolingia, el *Livre de Lancelot du Lac* y el *Lancelot de Chrétien de Troyes*, quizá Estrabón, sin duda la *Image du monde* de Gossein de Metz, la *Visio beati Pauli apostoli*, el poema anónimo *L'Intelligenza*, el *Cavallero Zifar* (*Venus...*, pp. 53-91) y las diversas leyendas medievales sobre la Sibila, "porque lo siniestro de su ser en el *Guerino* presupone la íntima familiaridad del lector con ella", según un mecanismo psicológico revelado por Freud (p. 63 y nota 20). No es del caso analizar el extraño concepto de fuente literaria que presupone semejante ristra de textos ni rectificar cada uno de sus desatinos, pero sí es forzoso considerar la impugnación de la tesis folklórica de F. Neri. 1. Estampa el señor Pabst, p. 80, que la historia de la Sibila orgullosa se introdujo en el folklore siciliano no antes del siglo XIX, por curas lectores del *Guerino*. En tal caso, ¿cómo se explica la presencia de la misma leyenda en el *Auto de la Sibila Casandra*, a comienzos del siglo XVI, y la presencia en el folklore siciliano de otras leyendas sobre la Sibila orgullosa (por ejemplo, aquella en que la Sibila construye una torre para salir al encuentro de Dios, ap. Neri, p. 216) de las que no hay rastro en la novela? ¿Cómo se explica que en la historia introducida en Sicilia en el siglo XIX la Sibila sea maestra de la Virgen, cuando esa circunstancia está lacónicamente aludida una sola vez en la edición príncipe del *Guerino*

Pero las representaciones y recitados devotos derivados del Sermón pseudoaugustiniano y el simbolismo de las artes plásticas, que explican la yuxtaposición de los personajes del *Auto*, carecen de virtualidad dramática y desconocen a la Sibila engañada, que con su orgullo y su humillación ilustra dramáticamente el citado versículo del *Magnificat* en el *Auto* de Gil Vicente. La Sibila orgullosa que se cree la Virgen escogida pertenece, al parecer exclusivamente, al folklore de Sicilia y del Apenino (Neri, "Le tradizioni italiane...", pp. 215 y ss.)⁵. Según el

alusiones alegóricas (*obscurum per obscurius*). Lo probable es que cada personaje vistiese el traje convencional, fijado siglos atrás, que permitía su inmediato reconocimiento; a este propósito, ya el *Ordo Prophetarum* de la catedral de Laon y el de la catedral de Rouen, conservados respectivamente en mss. de los siglos XIII y XIV, abundan en minuciosas instrucciones, por ejemplo: "Ysaías, barbatus, dalmatica indutus, stola rubea per medium uerticis ante et retro dependente... Sibilla, ueste feminea, decapillata, edera coronata, insanienti simillima. Tunc Moyses, tenens tabulas legis apertas, indutus alba et cappa, et cornuta facie, barbatus, tenens uirgam in manu, dicat". Es un hecho conocido que los trajes fantásticos de Profetas y Sibilas en el arte del siglo XV son trajes de teatro: véase, G. G. King, pp. 13 y s.; la misma erudita, refutando la observación de T. Braga de que Salomón y sus tíos se presentaran en traje serrano, nota (p. 12) que lo único que pudo dar pie a esa inferencia es la acotación "ellas a maneyra de lauradoras" (o "Casandra entra em figura de pastora"), y comenta: "Esto quiere decir, casi con certeza, que traen algún símbolo de sus quehaceres rústicos, como las figuras en los calendarios de los Libros de Horas, un cesto o azada o colodra; pero si no son reconocidas como sibilas por su traje, ¿cómo ha de reconocerlas el público? Y lo mismo vale para Salomón y los profetas". En cuanto a la acotación "em chacota" (pp. 20, 39), que a primera vista parecería concordar con el atavío rústico, véase E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1957, pp. 154 y ss., sobre la chacota como danza palaciega (testimonio de 1452), y particularmente sobre la chacota de cuatro personajes para el canto polifónico, la última palabra en cuanto a refinamiento musical y, por lo tanto, muy opuesto a la preservación del ambiente rústico. Con el cuarteto polifónico relaciona sagazmente Asensio, pp. 156 y s., la división de los personajes en ésta y otras obras teatrales de la época en grupos de cuatro: la Sibila y sus "tías", Salomón y sus "tíos", cuatro ángeles. En cuanto a los "tíos" de Salomón, nótese que no constituyen un grupo homogéneo, como las "tías" de Casandra. En el Sermón pseudoaugustiniano y en las muestras conocidas de la *Procesión de los Profetas*, Abraham no aparece; Sepet (*ap. Young, The Drama...*, p. 170) supuso verosíblemente que para mayor magnificencia se incluirían progresivamente más personajes, a lo que se presta la estructura abierta de la *Procesión*. El *Auto* de Gil Vicente confirma esa conjetura y confirma su talento dramático, ya que cada uno de los personajes que acompañan a Salomón representa un orden distinto entre los testigos de Cristo: el primer patriarca hebreo, el legislador y el primero de los profetas mayores.

⁵ La primera de las citas está tomada del ms. Riccardiano 2267, col. a, *ap. Neri, Le tradizioni italiane...*, p. 214, y coincide, salvo variantes ortográficas, con el texto de la edición príncipe, Padua, 1473, *ap. W. Pabst, Venus und die missverständene Dido*, Hamburgo, 1955, p. 29. En la edición de Milán, 1482, el trozo correspondiente es casi una paráfrasis edificante del primitivo (*ap. Neri, pp. 214 y s.*): "nele alpe di questa montagna ho udito dire che v-è la savia Sibilla laquale fu vergine al seculo e haveva spirito di profetia, ma non tanto che la ignonantia non fusse in lei che li parve meritare chel verbo eterno dovesse scendere in lei dove seiese in Maria, la quale si reputava indegna et pero lo piaque

primero, la "sacra Scibilia" es maestra de las niñas hebreas destinadas al servicio del Templo; entre ellas María, quien posee un libro donde se anuncia la venida del Mesías, nacido de una virgen; María lo lee regocijada sin pensar, en su humildad, que la profecía le atañe, pero la Sibila siente celos de ella, pues espera ser la elegida y cree que la posesión del libro favorecerá a María. En otra versión (del tipo etiológico que explana la formación de las partes del cuerpo humano), la astuta Sibila conduce las niñas a un horno y las exhorta a sacrificar a Dios lo más caro; María finge arrojar su libro, pero lo enconde bajo el brazo, y así se forma el hueco de la axila. En las versiones del Apenino (Umbria), tales como pueden conjeturarse por el testimonio de varias obras literarias del siglo XV, independientes entre sí y que aluden inequívocamente a la existencia previa de la leyenda, Dios condena a la Sibila a vivir para siempre en la gruta de Norcia y transformarse en serpiente, como otra Melusina, de viernes a lunes. Los audaces que penetran en la gruta pueden gozar de los deleites mágicos de la Sibila durante cierto plazo, pero si lo exceden quedan prisioneros en la gruta

l'humilità et la purità et la Sibilla per sdegno si-si disperò et è incarcerata nel ventre di queste montagne". También parece ser amplificatoria la edición de Florencia, Salani, sin fecha, citada por F. Desonay en su edición de *Le Paradis de la Reine Sibylle* de Antoine de La Sale, París, 1930, p. XCVI. La edición comentada de G. Berta, Milán, 1941, p. 224, se mantiene fiel al manuscrito. La segunda cita y el sumario del episodio están tomados de los extractos de la edición príncipe, ap. Pabst, *Venus...*, pp. 30 y ss. Ni Neri ni Desonay transcriben nada correspondiente a esta segunda cita como tampoco al altercado sobre la identificación de la Sibila con la maestra de la Virgen, y no hay rastro de esos pasajes en la edición de Berta. La referencia a los vaticinios escritos en hojas está tomada de la edición de Berta, p. 249. El señor Pabst da por sentado que el episodio de la cueva de la Sibila, con todos sus detalles, es invención de Andrea da Barberino, el cual habría usado como fuentes la *Eneida*, las *Metamorfosis*, la *Divina commedia*, el *Huon d'Auvergne*, un poema latino sobre las Sibilas que cayó en olvido después de la época carolingia, el *Livre de Lancelot du Lac* y el *Lancelot de Chrétien de Troyes*, quizá Estrabón, sin duda la *Image du monde* de Gossuin de Metz, la *Visio beati Pauli apostoli*, el poema anónimo *L'Intelligenza*, el *Cavallero Zifar* (*Venus...*, pp. 53-91) y las diversas leyendas medievales sobre la Sibila, "porque lo siniestro de su ser en el *Guerino* presupone la íntima familiaridad del lector con ella", según un mecanismo psicológico revelado por Freud (p. 63 y nota 20). No es del caso analizar el extraño concepto de fuente literaria que presupone semejante ristra de textos ni rectificar cada uno de sus desatinos, pero sí es forzoso considerar la impugnación de la tesis folklórica de F. Neri. 1. Estampa el señor Pabst, p. 80, que la historia de la Sibila orgullosa se introdujo en el folklore siciliano no antes del siglo XIX, por curas lectores del *Guerino*. En tal caso, ¿cómo se explica la presencia de la misma leyenda en el *Auto de la Sibila Casandra*, a comienzos del siglo XVI, y la presencia en el folklore siciliano de otras leyendas sobre la Sibila orgullosa (por ejemplo, aquella en que la Sibila construye una torre para salir al encuentro de Dios, ap. Neri, p. 216) de las que no hay rastro en la novela? ¿Cómo se explica que en la historia introducida en Sicilia en el siglo XIX la Sibila sea maestra de la Virgen, cuando esa circunstancia está lacónicamente aludida una sola vez en la edición príncipe del *Guerino*

y sujetos al mismo castigo de la Sibila. Muy juiciosamente Neri ve en la inmortalidad punitiva de la Sibila (y de otros personajes del folklore de Norcia, tales como Macco o Marco —¿Malco, cuya leyenda esboza la del Judío errante, también asociado con la Sibila en la reciente *Sibyllan* de Pär Lagerkvist?— y Pilatos), todos testigos no cristianos de la divinidad de Jesús, un sentimiento de venganza del cristianismo primitivo “en un período que precede a la ordenación dogmática de los castigos del otro mundo” (p. 219).

La leyenda de la Sibila orgullosa pudo llegar a oídos de Gil Vicente por transmisión oral pero, a decir verdad, este modo de transmisión no parece probable, pues la leyenda pertenece al acervo local de dos regiones que no tuvieron particular contacto con Portugal entre los siglos XV y XVI, y porque la obra restante de Gil Vicente no muestra huella, que yo sepa, de folklore regional italiano. Mucho más verosímil es la vía literaria. En efecto, “Andrea di Tieri dei Magnabotti da Barberino di Valdelsa, maestro di canto”, según le nombra el manuscrito de una de sus obras, nacido en 1370 y muerto hacia 1431, compiló un buen

y, por lo visto, desapareció pronto de las ediciones siguientes? 2. La leyenda de la Sibila condenada por orgullosa no puede pertenecer al folklore porque es incompatible con la creencia en la Sibila como profetisa de Cristo (pp. 59 y 82). El reparo muestra poca compenetración con el pensamiento popular y medieval, nada reacio a tales contradicciones; el mismo autor consigna en otro pasaje (p. 61) que Virgilio, compañero de la Sibila como “testigo” de Cristo, es hasta el Renacimiento mago y discípulo del diablo, y podría agregar que Salomón, cantor de la Virgen y figura de Cristo, es también ejemplo vitando del sabio que por lascivia cae en idolatría. 3. Supone el señor Pabst que la demoníaca reina que acoge al héroe en el *Huon d’Auvergne* es Dido, y que el v. 6966, “de monsignor dont ge suy dechaüe” es una referencia a la traición de Eneas, que Andrea da Barberino entendió equivocadamente como referencia al amor que Dios había puesto en la Virgen, y no en ella, lo que le movió a inventar su historia de la Sibila orgullosa (p. 74). Es indudable, como lo observaron hace tiempo Graf, “Di un poema inedito di Carlo Martello e di Ugo Conte d’Alvernia”, *Giornale di Filologia Romana*, 1 (1878), pp. 92-100, y R. Renier, *La discesa di Ugo d’Alvernia allo inferno*, Bologna, 1883, que Andrea da Barberino imitó este episodio del *Huon*, poema que había adaptado. Pero todo lo demás es quimera, y aun en los equívocos términos de que se vale Pabst, no hay nada de común entre la aflicción amorosa de la reina demoníaca por su “monsignor” y el castigo de la Sibila por su ambición de ser madre del Dios encarnado. 4. Andrea da Barberino presenta el motivo de la Sibila orgullosa como conseja vulgar: Guerin lo oye en las calles de Arezzo de un forastero que a su vez la ha oído contar, y la Sibila la rechaza, calificándola de hablilla de ignorantes. Con su peculiar lógica, el señor Pabst aclara que dicha refutación “tiene la mira de debilitar esa invención del autor” (p. 30), como si fuese cosa usual para el autor de una historia fantástica y enteramente nueva introducir especies contradictorias con la mira de debilitarla y embrollarla. 5. En las ediciones tardías (ya partir de mediados del siglo XVI?), la Sibila del *Guerino Meschino* recibe el nombre de “Alcina”, que también ha pasado a otros textos literarios de la leyenda y a algunas versiones folklóricas (Neri, pp. 217, n.º 4 y 221): en sentir del señor Pabst, esta marca del influjo de ambos *Orlandos* corrobora la naturaleza puramente literaria del episodio (p. 81). A mi modo de ver,

número de libros de caballerías de origen francés —entre ellos, los celebrísimos *Reali di Francia* y *Guerino Meschino*. En este último, el héroe corre el mundo en busca de sus padres; en Túnez un ermitaño le aconseja visitar a la Sibila que "se encuentra en Italia en las montañas del Apenino" y sabrá indicarle su paradero. Guerino pasa a Arezzo, donde se entera de que la Sibila reside en Norcia (el autor registra una curiosa vacilación sobre la forma del topónimo), y donde un anciano le revela:

negli-alppi di-questa Città o-io udito dire che-cci-e la-savia sobilla. la quale si-ffue si-vergine nello mondo ch'ella eredette che-iddio isciendessi illej quando inebarnò in maria vergine. e per questo la sibilla si-disperò ed-e giudichata per queste chagioni in-queste montagne.

El caballero se encamina a la gruta, que las aves evitan, tropieza con una enorme serpiente, la cual se da a conocer como el pecador condenado Macco, y llega a presencia de la seductora Sibila, que quiere retenerle con halagos y delicias. En uno de sus coloquios con ella, Guerino le dice:

O sapientissima Sibilla auendo ti conceduta la diuina prouidentia la gratia che tu fusti maestra de quela verzene in cui incarno il Saluatore de la humana natura como perdestu el seno de non te saluare perche te desperasti de la diuinita...

lo único que corrobora es el éxito arrollador de los poemas de Boiardo y de Ariosto, lo mismo que el nombre de la "fata Morgana" corrobora la difusión del ciclo artúrico. El señor Pabst introduce como paralelo la leyenda siciliana que asocia al mago Virgilio con el mago Malgesí (Malagigi), personaje de la epopeya carolingia: el paralelo demuestra cabalmente lo contrario, a saber, que la conseja que los asocia no puede ser creación puramente literaria —pues del siglo XVI en adelante un literato italiano no inventaría tan híbrido maridaje—, y que el elemento más importante de la leyenda, concerniente al mago Virgilio, es popular y muy anterior a su coalescencia con el personaje épico. En las ediciones tardías del *Guerino Meschino*, la fama de la epopeya italiana ha introducido el nombre de Alcina, pero no su personalidad: la moradora de la gruta de Norcia sigue siendo tenida por Sibila, identificada por el vulgo como rival de la Virgen, presentada en forma muy semejante a la reina demoníaca del *Huon d'Auvergne*, e identificándose laboriosamente a sí misma con la Sibila del canto VI de la *Eneida*. Precisamente las disparidades que subsisten en el relato del *Guerino* permiten vislumbrar algo del estado previo de la leyenda y de su transformación en manos de Andreu da Barberino. La gruta (o montaña o río) poblada por semideidades femeninas es corriente en la mitología grecorromana y más aún en la céltica, que perdura en muchos poemas y relatos caballerescos (véase H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, trad. J. Hernández Campos, México-Buenos Aires, 1956, pp. 30 y s., 35, 51 y s., 54 y s., 238 y ss., 246 y ss.). Cuando, medio olvidadas las concepciones paganas, se quiere explicar dentro del cristianismo la existencia de la señora sobrenatural de la gruta de Norcia, surge la leyenda de la Sibila orgullosa, de la que no descarto algún eco de la historia virgílica y ovidiana de la Sibila de Cumas, pues en Italia, más que en país alguno, siempre ha sido tenue la barrera

En otro coloquio, la Sibila explota su saber escolástico sobre variedad de materias, se identifica con la profetisa virgiliana que guió a Eneas "per tuto lo inferno", discurre sobre las diez Sibilas de la Antigüedad, entre las cuales figura ella en séptimo lugar, menciona su supuesta tumba en Sicilia y amonesta a Guerino a no tenerla por la que él cree (es decir, por la Sibila envidiosa de la Virgen); Guerino se disculpa, alegando que así lo ha oído decir, y ella replica que sólo gentes ignorantes pueden afirmarlo. Luego insiste en obtener el amor de Guerino en pago de la información sobre sus padres. El devoto caballero la suplica invocando las hojas de árbol en que la Sibila solía escribir sus vaticinios, pero no cede a la tentación, presencia la metamorfosis semanal de la mágica corte, y al año justo sale sano y salvo de la gruta y se dirige a Roma, donde el Papa, que le ha descomulgado por sus pocos ortodoxas aventuras, le impone como penitencia peregrinar a Santiago de Compostela y al Purgatorio de San Patricio; en este último lugar obtiene al fin los medios para reconocer a sus padres.

Dejando a un lado las líneas generales del episodio (muy estudiadas por su relación con la leyenda de Tannhäuser y con *Le Paradis de la Reine Sibylle* de Antoine de La Sale), vale la pena observar que el motivo folklórico de la Sibila orgullosa no sólo falta por completo en la narración alemana y en la francesa, sino que va perdiendo terreno en las sucesivas ediciones de la misma novela italiana, como si los remozadores percibiesen que no encajaba en la trama caballeresca y untuosamente devota del *Guerino Meschino*, aparte que la religiosidad ruda y familiar que anima dicho motivo probablemente causaría escrupulo a censores timoratos de tiempos más modernos.

entre lo literario y lo popular. El carácter etiológico de la leyenda es esencial: nótese que Andrea da Barberino, aun esforzándose por desplazarla, no sabe dar otra razón y, levantando el velo artúrico y clásico, su Sibila confiesa (ed. Berta, p. 250): "solamente per mio difetto il divino Giudice mi ha così dannata". Andrea, compilador de novelas de caballerías a la francesa, reelaboró la tradición local al arrimo del *Huon d'Auvergne* pero, más orgulloso todavía de su herencia clásica, se afana por identificar a su Sibila con la profetisa de la *Eneida*: de ahí que las aves evitan su gruta (*Eneida*, VI, 238 y ss.), que ella declare ser la séptima Sibila del canon antiguo, o sea, la de Cumas, que ostente sus recuerdos de Eneas, y que se mencionen las hojas en que escribía sus vaticinios (*Eneida*, VI, 74 y s.). Pero Andrea sabía muy bien que sus innovaciones sorprenderían a los conocedores de la tradición popular de Norcia, y por eso se adelantó a refutarla por boca de la Sibila misma. En lo que admite y en lo que rechaza, el autor del *Guerino Meschino* deja al descubierto su mentalidad de letrado medieval, que desdeña la tradición oral del pueblo y se esfuerza por desvirtuarla sin poder desasirse de ella, que respalda su ficción en una fuente escrita, bien que en lengua vulgar y de espíritu nada clásico, y que se obstina en recubrir el todo con préstamos del libro más prestigioso de la literatura latina.

Ahora bien: *Guarino Meschino* gozó de éxito inmediato e inmenso, sólo comparable al de los *Reali di Francia* y mayor aún que el de éste durante el siglo XV, a juzgar por el número de los manuscritos conservados. Y no exclusivamente en Italia, sino también en Francia, donde fue traducido a fines del siglo XV, y en España, donde la traducción de Alonso Hernández Alemán se imprime en 1512, o sea, dos años antes de la fecha que el mejor conocedor actual del teatro vicentino asigna al *Auto de la Sibila Casandra*. Fue una de las lecturas tras las que se "comía las manos" Juan de Valdés, que en el *Diálogo de la lengua* lo juzga con poca caridad (ed. J. F. Montesinos, Madrid, 1928, p. 168):

Guarino Mezquino, La linda Melosina, Reinaldos de Montalván con La Trapisonda y Oliveros, que es intitulado de Castilla, los cuales, demás de ser mentirosísimos, son tan mal compuestos, assi por dezir las mentiras muy desvergonçadas como por tener el estilo desbaratado, que no ay buen estómago que los pueda leer.

Parecido debía de ser el juicio de Cervantes sobre la inverosimilitud de la novela italiana ya que don Quijote la trae a colación cuando, como colmo de incredulidad, enrostra indignado al Canónigo (II, 49):

Y también se atreuerán a dezir que es mentirosa la historia de Guarino Mezquino.

Pero puede sospecharse que el racionalismo crítico con que el casto Guarino se mantiene en guardia ante las delicias de la Sibila debió de caerle en gracia a Cervantes, así como la discusión del asunto del libro dentro del libro, que quizá no fuera ajena ya al *Amadís* y al *Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo⁶.

⁶ Sobre el éxito de los *Reali di Francia* y del *Guarino Meschino*, véase P. Rajna, *Ricerche intorno ai "Reali di Francia"*, Bolonia, 1872, pp. 313 y ss. A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, 2ª ed., Barcelona, 1953, VI, p. 422b, dice a propósito de la *Coronica del noble cavallero Guarino Mesquino*, impresa por Juan Cromberger en Sevilla, 5 de marzo de 1512: "Esta primera edición figuraba en la Biblioteca de D. Hernando Colón, quien puso de su mano: 'costó en Valladolid 130 maravedís por noviembre 1514'... La traducción castellana según la dedicatoria se debe a Alonso Hernández Alemán". Los ejemplares más antiguos que existen hoy son el de Sevilla, 1527, en la Hispanic Society de Nueva York, y el de Sevilla, 1548, en el Museo Británico, cuyo título y colofón transcribe P. de Gayangos, "Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa hasta el año de 1800", *Bibl. Aut. Esp.*, t. XLVI, p. LXV*. La famosa cortesana con ribetes de literata, Tullia d'Aragona, compuso un poema en octava reales, dividido en treinta y seis libros, *Il Meschino o il Guarino*, Venecia, 1560, que, según el "Catalogo delle opere di Tullia d'Aragona" de Giannarina Mazzuchetti, impreso en el diálogo *Della infinità d'amore* de la misma autora, ed. de Milán, 1864, p. XVIII, "fu tratto

No creo que Gil Vicente, por la cultura y gustos que muestra su producción, leyese alta literatura italiana, como la que embelesaba a su contemporáneo Sá de Miranda. Pero precisamente porque el *Guerino Meschino* es un libro de entretenimiento de escasa pretensión artística y del género a que debía ser no poco aficionado el autor de las tragi-comedias de *Amadís* y de *Dom Duardos*, creo casi seguro que lo conoció, y que el episodio de la Sibila (tan sobresaliente que figura en el título y colofón de la traducción española, por lo menos en la edición de 1548) le impresionó vivamente, ya que también lo refleja en el *Auto da Lusitania* donde, para autorizar su graciosa fantasía sobre los amores de la bella Lusitania y el caballero Portugal de Grecia, se atribuye una aventura parecida a la de Guerino (*Obras completas*, ed. Marques Braga, Lisboa, 1944, VI, pp. 65 y s.):

D'outro cabo
dizem que achou o diabo
em figura de donzeffa,
.....
E mete-o logo essora,
sem lhe valerem seus gritos,
aonde a Sebila mora,
encantada encantadora,
antre os malinos espiritos.
E ali foi ensinado
sete annos e mais hum dia,
e da Sebila informado
dos segredos que sabia
do antigo tempo passado.

Confirma la conjetura de que el punto de partida de Gil Vicente fue la novela y no la tradición oral italiana, el hecho de que no muestra conocer la circunstancia de que la Sibila fuese maestra de la Virgen, que parece haberse eliminado ya en la edición de 1482, de suerte que

da un vecchio romanzo spagnuolo in prosa, un'edizione del quale v'è, forse la prima, fatta nel 1480": si esta fecha es exacta y no simple confusión con alguna impresión italiana del *Guerino*, es casi indudable que Montalvo conocería esta novela; sobre el posible eco de la cueva de la Sibila en las obras del regidor de Medina del Campo, véase "Dos huellas del Esplandián en el *Quijote* y el *Persiles*", *BPh*, 9 (1955), p. 159. Quizá un eco considerablemente anterior se halle en la alabanza de la Reina de Castilla en la *Comedieta de Ponza*, 33ab: "Esta de Sibyla del su nacimiento / fue jamas ['siempre'] nudrida"; Santillana, en efecto, parece aludir a la leyenda de la Sibila como maestra de la Virgen, pues en dicho pasaje equipara hiperbólicamente la esposa de Juan II a la Virgen con técnica semejante a la que emplea para igual propósito en su *Decir en loor de la Reina de Castilla*, fin. Para la fecha del *Auto*, véase Révah, *Deux "Autos"*..., p. 73. Para la actitud crítica del *Guerino*, cf. ed. Berta, p. 237: la Sibila muestra al héroe riquezas "che se non fossero state false, tutto quel paese che ei aveva

la versión en que el poeta leyó el *Guerino Meschino* repetiría la conseja en forma muy breve, enteramente comparable a la rúbrica inicial de su obra (p. 11):

Trata-se nella da presunçam da Sebila Casandra, que como por espirito prophetico soubesse o misterio da Encarnaçam, presumio que ella era a virgem de quem o Senhor auia de nacer. E com esta openiam nunca quis casar.

Queda por dilucidar el nombre de Casandra, que lleva en el *Auto* la Sibila orgullosa y que, como se ha visto, no pertenesce al folklore italiano ni a sus versiones literarias. Acerca de Casandra, la más bella de las hijas de Príamo (*Iliada*, XIII, 365 y XXIV, 699), cuenta Virgilio, *Eneida*, II, 246 y sig., y sobre todo su comentador Servio, tan leído en la Edad Media, una patética historia semejante en lo esencial a la que Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 130 y sigs., refiere de la Sibila de Cumas: Apolo le ofrece el don de profecía (o de larga vida) a cambio de su amor; ella acepta, pero una vez obtenido el don rechaza al dios, que la castiga ordenando que sus profecías no sean creídas (o negándole larga juventud). Y como la Sibila de Cumas era tenuta por profetisa de Cristo, el nombre de Casandra vino a asociarse a toda Sibila en la tradición cristiana. Así, el Prólogo del *Sueño de los nueve soles* da como nombre propio de la Sibila Tiburtina el de Abulnea (es decir, Albunea, que se remonta a la lista de Varrón transmitida por Lactancio), pero los manuscritos ofrecen también la variante Casandra. y el relato comienza dándole la filiación de la princesa troyana (Sackur, *Sibyllinische Texte...*, p. 177):

Fuit igitur hec Sibilla Priamidis [var.: Priami] regis filia ex matre nomine Hecuba procreata.

Cuando Alfonso el Sabio vierte el pasaje de las *Antigüedades judaicas*, I, 118, en que Josefo introduce unas líneas de los oráculos sibilinos

cercato non avrebbe valuto la terza parte"; el jardín "a lui parve essere un paradiso novello, nel quale era de tutti frutti che da lingua umana si possano contare. Per questo conobbe tutte queste cose false e fatali, perchè vi erano frutti fuori di stagione"; p. 238: la cámara que se le apareja es "molto ricca, che mai non ne aveva veduta una più bella, se le cose non fossero state false"; p. 240: cuando la Sibila le muestra los muchos castillos, villas, palacios y jardines de la región cuyo señorío le ofrece, Guerino advierte "questi essere tutti incantamenti, perchè in un poco luogo di montagna non era possibile che tante cose fossero".

Advertencia. Este artículo fue despachado en marzo de 1958; por ese motivo no tiene en cuenta los trabajos de R. B. Donovan, *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, 1958; L. Spitzer, "The artistic unity of Gil Vicente's *Auto da Sibila Casandra*", *HR*, 27 (1959), pp. 56-77, e I. S. Révah, "L'Auto de la Sibille Cassandre de Gil Vicente", *HR*, 27 (1959), pp. 167-193.

con las palabras "también menciona la Sibila", dice (*General estoria*, ed. A. G. Solalinde, Madrid, 1930, I, p. 43^a): "Seuilla *Cassandra*, segund retraye della Iosepho". A la inversa, "Leomarte", tan adeudado con la compilación alfonsina, da como las "tres fijas" (*sic*) del rey Príamo a "*Sebilda*, Casandra, Policena" (*Sumas de historia troyana*, ed. A. Rey, Madrid, 1932, p. 129) y explica luego (p. 160):

Dizen las estorias que el rey Periamo avia... vna fija que llamauan Casandra, e era seuila, que quiere tanto dezir en aquella lengua (!) como profeta o adevina.

La identificación ya está implícita en la *Historia troyana en prosa y verso*, que no califica a Casandra de Sibila, pero refiere que "començo de profetizar por spiritu santo" (ed. R. Menéndez Pidal y E. Varón Vallejo, Madrid, 1934, p. 58). El Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza*, 102 *de*, enumera a Casandra entre las Sibilas Eritrea y de Cumas. Es verosímil que alguna noticia de la historia virgiliana y ovidiana acerca de la bella virgen desdeñosa, cruelmente castigada por un dios, hubiese llegado a conocimiento de Gil Vicente, y que su paralelismo le sugiriese el nombre prestigiado por la leyenda de Troya y ya asociado con la Sibila, para designar a la innominada del *Guerino*.

Sea como fuere, Gil Vicente, cuya robusta fe no se escandalizaría tan fácilmente como la de los censores italianos, percibió la virtualidad dramática del brevísimo relato preservado por Andrea da Barberino, precisamente del desdeñado motivo folklórico, sin aderezo novelesco ni virgiliano. Su Sibila Casandra es una heroína de teatro —un alma humana en conflicto—, no la recitadora de los signos del Juicio en la *Procesión de los Profetas* ni la figura ornamental que preside la enunciación de los consabidos testimonios en la *Farsa del juego de cañas*. Con maestría que es superfluo encarecer, Gil Vicente no omite, por cierto, la profecía del fin del mundo, que es la razón de ser de la Sibila en la celebración litúrgica, pero la reserva a las Sibilas secundarias del *Auto* y, con una inflexión satírica muy suya, los signos del Juicio no son las catástrofes cósmicas enumeradas en los famosos hexámetros acrósticos, sino las fallas morales de la sociedad y de la Iglesia (vs. 617 y ss.). Del mismo espíritu emana otra innovación esencial: el folklore de Sicilia y del Apenino y los relatos literarios, comenzando por el *Guerino*, son hostiles a la Sibila, acentúan su naturaleza demoníaca y dan como eje de la leyenda su condenación. El dramaturgo portugués no sólo humaniza totalmente a su Sibila disipando su siniestra aureola sobre-

natural, sino que la muestra arrepentida e implorando la intercesión de la Virgen, a quien reconoce al fin como "corona de las mugeres" (vs. 731 y sigs.): así elimina implícitamente la condena eterna de la orgullosa. No puede menos de surgir el paralelo con la maga Alcina del *Orlando innamorato* y el *Orlando furioso*, mera antagonista de los paladines cristianos, arrumbada después del correspondiente episodio de tentación, y la maga Armida de la *Gesusalemme liberata*, a quien Tasso infunde vida —desgarramiento trágico— y asocia a último momento al bando escogido.

Bien conozco el riesgo de demarcar pulcramente qué pertenezca a la Edad Media o a los tiempos modernos en la literatura peninsular de los siglos XV y XVI, y no se me escapa que el encanto de Gil Vicente, como de tanto grande artista hispánico, brota específicamente del vigor de la preservada tradición medieval. Lo positivo es que esta pequeña obra maestra —muy representativa del arte vicentina, acogedora de todas las solicitudes de su ambiente— funde elementos a los que su arraigo en la cultura medieval asegura honda resonancia emotiva (enlace de mitos paganos y cristianos, pompa litúrgica, ecos y figuraciones bíblicas, motivo folklórico espigado en un libro de caballerías), y los renueva, merced a su sentido de drama, a su simpatía nada medieval para el rústico, que le lleva a poner razones aldeanas en boca de las augustas figuras consagradas por el arte y la devoción y, sobre todo, merced a su simpatía para la protagonista equivocada. Desde este punto de vista —que sólo puede calificarse de humano, en la aceptación plena del término—, no puede ser mayor el contraste entre el *Guerino Meschino* y el *Auto de la Sibila Casandra*, contraste que aquí perfila netamente la oposición entre Edad Media y Renacimiento.

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL

Berkeley, California.

ENTRE LAS SIETE Y LAS OCHO

En algunos de mis últimos trabajos insisto sobre la necesidad de considerar la canción y la narración de tipo tradicional —y, en particular, el romancero español— con un criterio más amplio y más riguroso a la vez. Disciplinas afines a la literatura (el folklore, la psicología profunda) pueden y deben contribuir a completar su estudio, limitado generalmente a lo estilístico o lo comparativo¹.

El auxilio de estas disciplinas me ha permitido aprehender mejor ciertos *motivos* de la narración popular: la malatía, la caza de amores, la yerba malvada, la espina que da sueño, la recuesta de una flor o un fruto. Quiero examinar, en esta ocasión, una fórmula de esas que andan por muchos romances a la vez, y cuyo estudio no ha pasado hasta ahora de la estilística o la estadística².

¹ Véanse mis artículos aparecidos en el *BH*, 57 (1955), pp. 233-291 (sobre el romancero) y 59 (1957), pp. 12-16 (sobre un pasaje de Berceo), y en *Annales Musicologiques*, 4 (1956), pp. 85-111 (sobre las canciones de los vihuelistas), lo mismo que mi comunicación, en prensa, al *2e. Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance*, sobre *Folklore et politique au Château Tenébreux*.

Para la mejor comprensión de lo que sigue, resumo rápidamente mi "hipótesis de trabajo": un tema narrativo (en prosa o en verso: y los límites de ambas formas son difíciles de trazar) agrupa diversos *motivos*, que son "the smallest element in a tale having a power to persist in tradition" (Aarne-Thompson, *apud* E. J. Lindgren. *The collection and analysis of folk-lore*, en: *The study of society*. New York, Macmillan, 1939, p. 342); así, en el tema de Blancanieves figuran, por ejemplo, el motivo del espejo mágico, el de la manzana envenenada y el del peine que produce un sueño semejante a la muerte. (En ciertos relatos breves —y, por lo general rudimentarios— tema y motivo coinciden superponiéndose). El estudio de los relatos tradicionales nos muestra que su característica primordial es, precisamente, su capacidad de transmisión, de "vivir tradicionalmente" en variantes que no alteran su fidelidad fundamental, lo que presupone que satisfacen al narrador y a quienes lo escuchan (y con mayor razón a quien canta o cuenta para sí mismo). Esta capacidad de satisfacción presupone, a su vez, un contenido latente en estos relatos que atraviesan edades y se dirigen a más zonas que a la consciencia clara, y una arquitectura definida de este contenido, superior a la simple yuxtaposición de los *motivos*, que rige su elección y cohesión y su intercambio, y, a través de éste, la *contaminatio* de los temas.

² Véase, para estas fórmulas recurrentes del romancero, el estudio de Ruth

El pasaje que vamos a estudiar dice, en su forma tradicional más repetida:

Han andado siete leguas;
palabra no se decían.
De las siete pa las ocho. . .

comienza el diálogo, ya iniciado por la proposición del hombre o por la risa de la mujer, que la provoca. Es innecesario, para los fines de estos estudios, que aceptan el material tradicional (o de tipo tradicional) tal como lo proporciona la investigación literaria o folklórica, volver a plantear la cuestión de los orígenes de las poesías populares; estos versos tienen, o bien un autor que no conocemos, o bien varios autores, también anónimos, que los crearon independientemente. Da lo mismo que se trate de más de uno —tantos, si se quiere, cuantos son los temas novelescos en que figuran— o de uno solo de quien todos los demás lo tomaron: es difícil, además, decidirse por una u otra posibilidad. Lo que sí interesa —lo que la realidad nos impone primordialmente, previamente a toda cuestión de origen o paternidad— es que estos versos, introducidos por creación o por imitación en varias canciones narrativas, *se mantienen en ellas, y persisten* en el doble juego de variación y conservación al que el material folklórico está sometido. Lo que demuestra que los sujetos que transmiten estos relatos sienten, en su mayoría, que estos versos (y lo que por estos versos se expresa) significan algo en el desarrollo de la canción, y que sin ellos la canción no sería exactamente la misma: en otras palabras, que esta fórmula es un elemento funcional y no un adorno casual o superfluo, pasible por lo tanto de olvido.

“Siete a ocho” son, en el romancero, si no los números de lo indeciso, por lo menos los que marcan cuándo la intención se convierte en realidad actuada: podrían llamarse los números del momento crítico. Junto al ejemplo clásico, el del infante vengador:

Siete veces lo pensaba
si le tiraría o no,
y muy cerca de las ocho
el venablo le arrojó³.

se encuentran otros casos de situación resuelta al cabo de este término: Gaiferos y su tío dan siete vueltas a la ciudad de París y entran

House Webber, *Formulistic diction in the Spanish ballad*, Berkeley and Los Angeles, 1951.

³ Menéndez Pelayo, *Antología*, IX: 238, adiciones I, 43; el texto de la *Primavera*, n.º 150, en la *Antología*, VIII: 266, lee “y al cabo de las ocho”.

a la octava (*Primavera*, 172; *Antología*, IX: 59; recuérdense las seis vueltas más siete en torno de Jericó, en *Josué*, VI: 3-15); siete veces recorre por dentro la cerrada Sansueña el mismo Gaiferos, antes de poder escapar (*Primavera*, 173; *Antología*, IX: 67); siete vueltas da al castillo en que está su mujer el hijo de *la mala suegra* (Munthe, VII, versión B; la versión A reduce las vueltas a tres) antes de que su suegra asome para darle albricias; "de los siete *pa* los ocho" años de ausencia muere el Don Antonio que engañó a una soltera (Giner Arrivau, *Contribución al folklore de Asturias*, en *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, VIII, p. 155), etc.

Pero lo más frecuente, y a la vez lo más singular, es que de las siete a las ocho leguas rompan el silencio un hombre y una mujer que han cabalgado sin hablarse durante este largo trecho de camino. Así acaece en la mayoría de los romances de Don Bueso: frente a Llorens de Serra (*Folklore de la Maresma*, p. 54), Torner (*El folklore en la escuela*, p. 83; *40 Canciones*, p. 130-131), García Lorca (*Obras completas*, p. 573), etc., conozco una sola versión en la cual la marcha queda indeterminada: "Anduvieron leguas, / nada se decían" (Narciso Alonso Cortés, en *RHi*, 50 (1920), p. 209). El pasaje aparece en los romances de las infantinas (la de Francia o la infantina encantada), puros o contaminados con Don Bueso:

Sense dir cap mes paraula
prop de set llegos caminan,
y á la fi de les set llegos
la donzella's posa a riure

(Aguiló y Fuster, *Romancer popular de la terra catalana*, p. 103, nº 23).

Caminaren set jóradas
y paraula no's decían.

(F. P. Briz, *Cansons de la terra*, V: 96).

Siete leguas caminaron,
palabra no se decían
y a cap d'aqueixas set lleguas
la dama ya se reía.

(Milá, *Romancerillo*, nº 250, p. 234).

Han andado siete leguas,
palabra no se decían;

mas al cabo de las ocho,
de amores la requería.

(Dámaso Ledesma, *Folk-lore o Cancionero sal-
mantino*, p. 167, nº 10).

Anduvieron siete leguas
sin hablar y sin dar risa;
de las siete pa las ocho
ya la niña se sonría.

(C. Poncet y de Cárdenas, *Romancerillo de
Entrepeñas y Villar de los Pisones*, en *RHi*, 57
(1923), pp. 295-296).

Siete leguas han andado,
palabra no se decían,
pero al cabo de las ocho
de amores la pretendía.

(Cossío y Maza Solano, *Romancero popular
de la Montaña*, nº XIX-63; el nº XIX-64, frag-
mentario, reza: "A las siete leguas / el caba-
llero la perseguía...").

Han fet set hores de camí
sense dir-ne una palabra;
acabat les set hores,
ella s'ha posat a riure.

(Barberá-Bohigas, *Materials de la Obra
del cançoner popular de Catalunya*, II, nº 72,
pp. 157-159).

Han andado siete leguas;
palabra no se decían.
Al andar las siete y media,
la niña le sonreía...

(Bonifacio Gil García, *Cancionero popular
de Extremadura*, nº 6, pp. 13-14).

(Conozco tres excepciones, que consignan, sin embargo, números sim-
bólicamente emparentados: "Cent llegües", en Barberá-Bohigas, III,
nº 38, pp. 172-173; "trenta llegües", en Joan Tomás —en los mismos
Materials..., III, nº 24, p. 253; "diez leguas", en F. P. Briz, II: 163).

Las mismas circunstancias, en las mismas palabras, aparecen en
muchos romances de requerimiento o (y) violencia: *Blanca Flor y
Filomena*:

Montó en una yegua torda,
y ella en una yegua negra:
siete leguas anduvieron
sin palabra hablar en ellas.
De las siete pa las ocho,
Rey Turquillo se chancea;
y en el medio del camino
de amores la requiriera.

(Menéndez Pelayo, *Antología*, X: 69).

Siete ciudades caminó,
siete lenguas le trocó,
ninguna respuesta le dió;
la echó del cavallo abaxo,
media algüinga le cortó.

(Rodolfo Gil, nº IX, p. XXXVII; de la
Colección Galante).

Siete lehuas han andado
y nada no la dezía,
y a la entrada de las ocho
de amores la requería.

(Bénichou, en *RFH*, 6 (1944), p. 99).

La cogiera entre los brazos
a caballo la pusiera.
Siete leguas anduvieron
sin hablar verbo con ella;
de las siete pa las ocho
de amores la pretendiera.

(Menéndez Pelayo, *Antología*, X: 71).

Caminaron, caminaron,
caminaron siete leguas.
Caminaron, caminaron,
sin que palabras dijieran.

(Mason-Espinoza, *Romances de Puerto Rico*,
en *RHi*, 43 (1918), p. 328).

romance de *Santa Elena*:

Anduvieron siete leguas
sin tampoco hablar palabra.
De las siete pa las ocho
ya el traidor le preguntaba...

(Foncet y de Cárdenas, l. c., p. 306).

Han andado siete leguas
sin hablar una palabra,
mas al cabo de las ocho
el traidor ya vino a hablarla.

(Cossío y Maza Solano, *l. c.*, II: 191, número 391).

Anduvieron siete leguas
los dos sin hablar palabra;
de las siete pa las ocho
el traidor le preguntaba...

(Pérez Vidal, *Santa Irene*, en *RDTrP*, 4 (1948), p. 540.

Andou sete léguas
sem me dar nem fala,
caminhando p'ras oito
já me preguntava...
(*Ibid.*).

En el de la mala suegra:

Andubieron siete leguas
sin una palabra hablar.

(Munthe, nº VII B, p. 119).

La ha montado en su caballo
y han empezado a andar.
Han andado siete jornadas;
ni una palabrita hablar.

(N. Alonso Cortés, en *RHi*, 50 (1920), p. 211).

L'ha montado en su cabayo
y ha empezado a caminá.
Han andado siete legua,
sin una palabr'hablá.

(Gil García, *l. c.*, p. 49).

La pone a ancas del caballo
para ocho leguas andar.

(K. Schindler, *Folk music and poetry...*, p. 51 de los textos).

Ha andado siete leguas,
ni el uno ni el otro hablaron.

(*Ibid.*, p. 52; cf. P. Henríquez Ureña y B. D. Wolfe, en *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, p. 380).

Y lo mismo en romances sueltos de raptó y deshónra: "La sacaron siete leguas / más afuera de la billa" (Munthe, VIII, p. 119; bárbaro romance de cuatro caballeros que violan a una muchacha); "Sete léguas foi con eia / sem usar de vilania, / ao cabo de sete léguas / d'amores a pretendia..." (Martins, *Folklore do Concelho de Vinhais*. II: 39; un militar rapta a la doncella —la madre no puede impedirlo— y luego la mata); "Allí dieran siete vueltas, / cuál de abajo y cuál de arriba, / de las siete pa las ocho / ya la niña iba vencida" (Poncet y de Cárdenas, en *RHé*, 57 (1923), p. 297, nº 6; venganza de honor); "Ya camina el capitán / con la moza de soldada; / han andado siete leguas, / todavía no se hablaban, / mas al cabo de las ocho / la dijo estas palabras: / —Ayer me paicías rosa, / hoy no me pareces nada; / la agarró por los cabellos / y por el suelo la arrastra" (Cossío y Maza Solano, II: 26, nº 277; el capitán burlado); "Siete leguas anduvieron / sin hablar una palabra; / de las siete pa las ocho / ya el moro se las hablaba..." (María Goyri de Menéndez Pidal, "Romances que deben buscarse en la tradición popular", *RABM*, 10 (1906), p. 380; el moro que roba a una princesa a la que libra la Virgen).

Como dice bien Pérez Vidal, *de las siete pa las ocho* es el "momento culminante" en la tradición poética castellana (*Santa Irene*, p. 526, y también p. 540). Para comprender mejor este paso de siete a ocho (leguas, vueltas, días de camino), en el cual el elemento numérico es constante, mientras pueden variar los sustantivos que los numerales acompañan, conviene detenerse en cada uno de estos números para ver después qué significan conjugados. No debe sorprendernos la importancia del elemento numeral (en *siete leguas*, *siete* es más importante que *leguas*, tanto en estos romances como en la historia de Pulgarcito). Comentando una frase de Hopper sobre las profundas raíces del simbolismo numeral en el pensamiento de la edad media, Paneth afirma que "Ce qui, au moyen âge, était pensé consciemment, est aujourd'hui rêvé, senti, inconsciemment craint et espéré. La symbolique des nombres a dû prendre le même chemin descendant que la croyance aux sorcières et aux miracles, et tant d'autres encore... Les nombres desquels traite cet ouvrage sont de purs symboles et, comme tels, ils appartiennent au côté "rêve" de notre être... C'est là qu'ils prennent leur source, qu'ils se forment spontanément toujours et partout; ils y sont autochtones. Dans l'évolution culturelle, ils ont leur place dans le mythe. Au stade actuel de la culture, ils partagent le destin de toutes les créations mythiques: chassés de la conscience où

ils étaient rois, ils se sont réfugiés dans le conte, la superstition et le rêve"⁴.

El número siete —por el que la literatura española ha tenido especial predilección, desde Alfonso el Sabio que lo alaba a la cabeza de sus siete partidas⁵— aparece con harta frecuencia en el romancero: véanse algunos ejemplos, limitados a los romances tradicionales de la *Antología*, vol. X: *Romances de Rodrigo y su penitencia*: p. 27, serpiente con siete bocas; 28, con siete cabezas; con las siete come y con las siete oye. *Gerineldo*: p. 33: siete puertas. *Conde Sol*: p. 38, siete años de plazo; 39: siete reinos recorridos. *Galanzuca (Conde Claros)*: p. 43, siete criados. *Galancina (id.)*: p. 45, siete guardias. *La Peregrina*: p. 58, siete años. *Conde Flor*: p. 64, siete mancebos micos; 65 siete años (dos veces). *Gaiferos*: p. 67, siete años (bis). *Blanca Flor y Filomena*: p. 69, siete días; siete leguas; 70, siete años. *La ausencia (Las señas del marido)*: p. 83, siete años (bis). *La mala suegra*: p. 94, siete vueltas; siete leguas; 96, id. id. *La fatal ocasión*: p. 102, siete vueltas. *La hija de la viudina*: p. 104, siete esquinas. *La mala hierba*: p. 105, siete cirujanos; 107, id.; 108, siete doctores. *La doncella guerrera*: p. 119, siete hijas; 120, siete años y otros siete; 121, siete caballos. *La Gayarda (La serrana de la Vera)*: p. 124, siete calaveras. *Delgadina*: p. 228, siete años; 129, id. *Amor eterno (La difunta pleiteada)*: p. 136, siete años menos un día; siete años. *La flor del agua*: p. 148, siete infantes, los siete infantes de Lara; siete hijos. *Conde Sol*: p. 165, siete años; id. *Mala suegra*: p. 191, siete leguas. *Ronces-*

⁴ Dr. Ludwig Paneth, *La symbolique des nombres dans l'inconscient*, (Trad. de H. de Roguin.) Paris, Payot, 1953, pp. 186-187.

Además de los trabajos mencionados en el texto, conviene recordar las citas de Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (Trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre), México, Fondo de Cultura Económica 1955, pp. 526, 703, 704, 716, etc., para la antigüedad y la edad media; agréguese la obra fundamental de Vincent Porter Hopper, *Medieval number symbolism. Its sources, meaning, and influence in thought and expression*, New York, Columbia Univ. Press, 1938 (*St. in English and comparative literature*, 132), que Curtius no pudo consultar. El estudio de Sigurd Agrell, *Runornas tal mystik*, Lund, C. W. Gleerup, 1927 (con resumen en inglés) señala la influencia del mitraísmo sobre la magia numérica de las runas. Sobre el valor del número tres en los cuentos populares, puede verse la tesis de Alfred Lehmann, *Dreihheit und dreifache Wiederholung im deutschen Volksmärchen. Ein Beitrag zur Technik des Märchens überhaupt*, Borna-Leipzig, B. Noske, 1914. Trece ha sido estudiado por Ernest Böhlen, *Die unglückzahl Dreizehn und ihre mythische Bedeutung*, Leipzig, 1913. Y cinco por Arthur Foxe, "Five as a symbol", *The Psychoanalytic Review*, 31 (1944), pp. 453-456.

⁵ Véase el prólogo de la ed. del *Setenario* por Kenneth Vanderford (Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945) sobre la relación de éste con las *Partidas*. *Das Fünftausendjährige Reich* (Patis, Perrin, 1885), p. 58, hay noticias sobre el número siete en Alfonso X y en la antigüedad (Agripa, San Agustín, etc.).

valles: p. 240, sete vezes (echan suertes, y le tocan las siete). *Dom Rodrigo*: p. 242, sete doutos; sete horas de vida. *Ruy Cid*: p. 244, sept'annos (cuatro veces). *Conde Sol*: p. 268, set anys (dos veces). *La doncella guerrera*: p. 269, siete hijas; siete años. *Da Inés de Liar*: p. 278, set canas a sota terra. *Conde Claros*: p. 282, siete semanas; 283, set anys. *La serrana de la Vera*: p. 284, siete leguas. *La guardadora de un muerto*: p. 284, siete años. *Conde Vélez*, p. 311, camino de quince días hecho en siete. Siguen las citas en pp. 321, 326, 331, 337, 338 y 363.

Entre las citas del número en el *Tratado de los romances viejos* (II, pp. 93, n° 1, 107, 361, 372, 384, 411, 474, 507, 509, 546, 548) se refieren a un plazo de siete años o siete días las de pp. 239, 270, 361 (y variantes de 364), 393, 487 y 495. En *La Infantina encantada* siete hadas —a veces “siete madres”, que es lo mismo— han condenado a la protagonista a permanecer en la montaña por siete años (o siete años y un día: fórmula que es, como veremos, otra forma del pasaje de siete a ocho); el mismo plazo de separación amorosa es un tema corriente en la poesía del siglo de oro⁶.

Wolf, señalando la presencia combinada del número siete y de operaciones mágicas en el romance del *Infante vengador* (cuyo venablo fué templado siete veces “en la sangre de un dragón”) y en el de la *Infantina encantada*, apunta que “El número siete juega en general en los romances un papel místico”, y remite a algunos libros sobre la materia⁷. Menéndez y Pelayo se detiene algo más: habla, al pasar, del “valor simbólico y supersticioso atribuido al número siete” (*Tratado*, I: 173), a propósito de la penitencia del rey Rodrigo; muestra

⁶ Sobre hadas y madres véase el art. de Emilio Servadio. “La fée dans l'enfance et dans le mythe”, *Psyché*, 2 (1947), pp. 1319-1331, y A. S. Macquisten y R. W. Pickford, “Psychological aspects of the fantasy of Snow White and the seven dwarfs” *The Psychoanalytic Review*, 29 (1942), pp. 233-252.

El plazo de siete años como penitencia o purificación, aparece también en el romance de *La devota del Rosario*; también en el de *María Magdalena* (idéntico en este detalle a ambos lados de los Pirineos: Milá y Fontanals, *Romancerillo*, n° 10, p. 11, y Doncieux, *Romancero*, p. 149); la canción francesa de *La blanche biche* y el romance de Don Bueso adoptan este detalle. Sobre el mismo plazo entre los pueblos primitivos, véase E. Durkheim, “La prohibition de l'inceste et ses origines”, *Année Sociologique*, 1 (1897), pp. 41-42, y Steff Bornstein, “Interpretación psicoanalítica de la leyenda «La bella del bosque durmientes»”, *Revista de Psicoanálisis*, 3 (1945-1946), p. 310.

Sobre el plazo impuesto por Labán a Jacob (*Génesis*, XXIX: 18, 27, y 30) véase el artículo de Edward Glaser, “A Biblical Theme in Iberian Poetry of the Golden Age”, *SPh*, 52 (1955), pp. 524-548).

⁷ *Historia de las literaturas castellanas y portuguesa*, pp. 230-231. Cita a Stahr, a Schmidt sobre la *Disciplina Clericalis*, y a Alfonso X el Sabio.

que "en este romance [el n.º 197 de la *Primavera*] tenemos otro ejemplo del simbolismo del número septenario" (*Id.*, II: 410); y se extiende algo sobre el número siete en dos pasajes del mismo estudio: en II: 480, a propósito del *Infante vengador*, señala que "El número septenario tiene en este romance, como en otros, un valor simbólico: siete eran los hermanos del Infante muerto a traición por D. Cuadros (como los infantes de Lara, engañados por Ruy Velázquez), siete las veces que el venablo había sido templado en la sangre de un dragón (acaso el dragón Fafnir de los cantos escandinavos y alemanes, guardián de tesoros vencido por Sigurd y que con su sangre lo hizo invulnerable); siete las veces que el infante meditó su venganza". Desdichadamente, termina: "Quede para más docta pluma el averiguar y poner en su punto lo que hay de exótico en este fragmento, y cómo pudo encontrar albergue en nuestros romanceros tan peregrina y solitaria inspiración". Lo malo es que el mismo don Marcelino, en el otro lugar del *Tratado* que indicamos, señalaba la vigencia viva del número siete albergado en los romanceros: nos referimos al pasaje de II: 313, donde, al tratar del romance del asesinato del duque de Gandía, señala que "la fantasía del romancerista exageraba el número de ducados que se encontraron en la bolsa del duque: no eran mil, sino treinta; como exagera la recompensa prometida por el Papa al que encontrase el cadáver. En cambio reduce a siete las puñaladas, que eran nueve, según los documentos [transcribe uno, donde no se dice que fueran nueve ni siete]: pequeños detalles que sólo cito porque su misma variedad prueba una elaboración contemporánea del hecho e independiente de los libros".

Se sabe que el número siete "is a magic number often found in fairy-tales"⁸ presente en todo lo que nos rodea: a los conocidos versos que suenan desde los libros infantiles de lectura,

Los colores del arco iris
siete son, siete son,
como siete son las notas
de la escala del cantor...

podrían agregarse infinitos ejemplos⁹. Pero más que una acumulación fácil de analogías interesa la causa de estas septenas. Ante todo, recor-

⁸ Macquisten y Pickford, *l. c.*, p. 240.

⁹ Véase, un poco al azar: Sir James Frazer, *Le folklore dans l'Ancien Testament*, trad. de E. Andra, París, Geuthner, 1924, p. 57 (7 en el diluvio hebreo y babilónico); P. Saintyves, *Deux mythes évangéliques*, París, E. Nourry, 1938,

demos con Lowie que en las narraciones populares, "por lo general, el número de repeticiones depende de la cifra que se considere como sagrada"¹⁰. Siete, "el segundo de los números místicos", posee un valor cósmico que puede desviarnos de su sentido exacto: "El valor místico del número siete tiene su origen en los siete días de la semana"¹¹, y la semana tiene a su vez siete días por su naturaleza planetaria; pero podría ser que el valor psicológico del número informara la constitución de nuestra semana y el cómputo de los planetas, que no son ni siete ni planetas.

El "ungenerated seven"¹² ha sido sentido desde siempre como el número primitivo por excelencia: "El número siete es como virgen entre los otros números, y de por sí carece de madre; está muy cerca de la unidad y del comienzo de todas las cosas; y es la forma de los planetas..." (Filón, citado por Saintyves, l. c., pp. 152-153). Y lo mismo dice, en nuestro lenguaje de hoy, Paneth: "7 es el primer nú-

pp. 150-154 (cap. III: "La genèse du nombre sept"); G. Lanoë-Villène, *Le livre des symboles*, Paris, Bossard; Libr. Générale, 1927-1937, 6 t. en 7 vol.: I, p. 152 (consagrado a Apolo, es origen del día de asueto de los escolares), III: 196 (número sagrado entre los judíos, cuyas prescripciones rituales van por series de siete; a propósito de las siete trenzas cortadas por Dalila a Sansón), IV, p. 106, ss. (7 salas y 21 [7 x 3] puertas en el *Libro de los muertos*), y p. 259 (siete palomas que simbolizan los dones del Espíritu Santo), y VI, ii, 41-42 (las puertas de Tebas, en conexión con la aritmética mística de algún santuario antiguo de Apolo); R. Allendy, *Le symbolisme des nombres. Essai d'arithmosophie*, 2^a éd., Paris, Chacornac, 1948, p. 170, ss. (cap. VII: el número en biología y medicina, física, cosmología, química, proporciones corporales, virtudes, pecados y sacramentos, hermetismo, folklore, libros sagrados y liturgia); Charles Platt, *Popular superstitions*, Londres, H. Jenkins, 1925, pp. 74-76 (godos, persas, caldeos, asirios y hebreos); Cheiro's *Book of numbers*, Londres, Jenkins [c. 1935]; pp. 21-22; Gabriel Germain, *La mystique des nombres dans l'épopée homérique et sa préhistoire* (tesis de París), Presses Universitaires de France, 1954 (passim, pero en especial p. 15 [contraposición de la *Odisea*, más rica en series de 7, y la *Ilíada*], pp. 36-37 [7 en los mitos], pp. 47-49 [en los cultos], p. 58 [en las organizaciones sociales], y p. 76 [7 en la epopeya irlandesa]); el mismo trabajo lleva el título de *Homère et la mystique des nombres* e idéntico pie de imprenta. Y en el arte contemporáneo el poder simbólico del número persiste: los siete niños de Ecija que inspiraron a Fernando Villalón, la encantación "Siete, son siete" de Prokofief, las siete "palabras retornadas" de uno de los *Cantos judíos* de Milhaud, el *Mundo de siete pozos* de nuestra Alfonsina... Y en el cine: "Las siete perlas de la corona", "Siete tumbas al Cairo", "El séptimo velo", "La séptima cruz", etc., etc.

¹⁰ Robert Lowie, *Antropología cultural*, Trad. de Javier Romero, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 192.

¹¹ Ferrière, *Los mitos de la Biblia*, Trad. de B. Menaño Ulibarri, Madrid, Jorro, 1904, p. 77.

¹² Grace Murray Hopper, "The ungenerated seven as an index to Pythagorean number theory", *American Mathematical Monthly*, 43 (1936), pp. 409-413; citado por Hopper. Compárese: "But among the numbers up to ten 7 alone neither produces nor is produced, not being formed from any other number by multiplication." (F. Davidson, en la *Encyclopedia de Hastings*, IX: 406).

mero primo psicológico"¹³. Se sabe la relación que existe entre la numeración y la mano; Platt (*l. c.*, pp. 63-64) vincula la forma de los números romanos con la posición de los dedos en la mano que cuenta (el V sería la oposición del pulgar y los otros cuatro dedos unidos), agregando que en ciertas lenguas orientales, como en otras lenguas primitivas, *cinco* y *mano* son una sola voz¹⁴. Afirma, así, que el hombre "did not at first count upon both hands". Siete sería, así, el primer número primo que rebasa la mano, el primer número indivisible instaurado más allá del abaco digital, sobrepasando la mano del hombre y erigiéndose en módulo del universo, del no-yo.

Comparado con el número que lo precede, el ocho es, en tanto que número aislado, pobre en simbolismo¹⁵. Sin embargo, cobra un nuevo valor cuando sigue y corona a la cifra que lo precede: porque "si le nombre sept est sacré, le nombre huit est plus rapproché encore de la perfection, s'il n'est pas la perfection même"¹⁶. Lo mismo dice Cicerón en su *Sueño de Escipión* (*De re publica*, VI, 12): el 7 y el 8 son números perfectos. Por este parentesco psicológico, el ocho renueva la significación del número siete, reiniciando un ciclo que acaba de cumplirse: "Avant que le chiffre 7 fut en usage, c'est avec un cercle que le nombre sept s'écrivait. Sept vient du mot latin septum qui veut dire clotûre." Sobre esta clausura, el 8 erige un recomienzo (como que es el número uno de una nueva serie); así, "On voit l'huit sur les fonts baptismaux: beaucoup sont construits en forme d'octogone. On le voit sur les portes des cimetières". De modo que el sentido primero, la "interprétation sommaire" de ambos números es la siguiente:

¹³ *L. c.*, parágrafo 42, p. 60. Compárese con Allendy (*l. c.*, p. 171): "Il est au Ternaire ce que le Ternaire est à l'Unité".

¹⁴ *L. c.*, p. 63. Lo mismo dice T. Davidson en la introducción al art. *Numbers* de la *Encyclopedia of Religion and Ethics* de Hastings (ed. de 1917, IX: 406): "The very names still used to denote lengths, such as "hand", "foot", "span", show how the art of numeration had its origin, and it is equally certain that arithmetic began by counting on the fingers and toes by fives, tens and twice tens, or twenties (quinary, decimal, and vigesimal notation). The Roman numerals... form a quinary system."

¹⁵ Lanoe-Villène, VI, i, p. 76: "Le nombre Huit, plus encore que le Six, n'a que peu d'emploi dans la Symbolique. Nous savons cependant qu'il formulait, chez les Pythagoriciens, l'égalité entre tous les membres de la secte.", y remite a su *Appendice C*, en VI, ii, pp. 148-149. Lo mismo en Allendy, *l. c.*, p. 228: "Le nombre 8 se rencontre bien moins fréquemment dans les symboles que le nombre précédent et sa signification est, en général, plus négligée par les auteurs." Señala, sin embargo, el valor del número entre los judíos: la circuncisión se efectuaba al octavo día del nacimiento, y la octava puerta del Templo estaba reservada al Mesías (pp. 249 y 250).

¹⁶ Charles Villeaud, *Légendes de Babylone et de Canaan*, París, 1949 (L'Orient ancien illustré, 1), p. 67.

7 désigne clôture.

8 désigne résurrection 17.

Tal era el valor de los dos números relacionados para la patrística: "Les Pères de l'Église ont regardé le nombre 8 comme le symbole de la régénération (St. Ambroise) et de la résurrection glorieuse (St. Augustin). Ce dernier prétend que le passage du nombre 7 au nombre 8 indique le passage de l'ancienne loi à la nouvelle... Le Septénaire qui est le nombre du Sabbath représente la Synagogue tandis que l'Octonaire représente l'Église fondée sur la résurrection du Christ. (S. Aug. Epist. LVI.)" 17. También Émile Mâle, al recordar la forma de las pilas bautismales, recuerda que para los Padres de la Iglesia el número ocho es el número de la vida nueva: "Il vient après *Sept* qui marque la limite assignée à la vie de l'homme et à la vie du monde. *Huit* est comme l'octave en musique; par lui tout recommence. Il est le symbole de la Vie nouvelle, de la Résurrection finale et de la Résurrection anticipée qu'est le baptême." 18

Los septenarios son numerosísimos en la Biblia ("à côte des septénaires bibliques expressément formulés figurent des septénaires non nombrés, plus fréquents qu'on ne pense"), pero junto a ellos "Il faudrait mentionner aussi les séries de huit... Ces séries sont des septénaires suivis de leur octave. On trouve aussi des septénaires composés, c'est-à-dire sept séries de sept (par exemple sept semaines de jours ou d'années) que couronne normalement le nombre cinquante ou "pentecôte", lendemain de 49 (= 7 × 7), qui en fait est une octave". Por esto la fiesta de Pascua, que para nosotros, como para el pueblo de Israel, es la gran fiesta del año, "n'a pas d'octave simple (8e. jour), mais une octave solennelle, la Pentecôte, lendemain de sept semaines ou cinquantième jour (Pentecostes)." 20 Siete semanas y un día, como siete años y un día, a pesar de la desproporción aparente de sus dos elementos, componen septenario octavado, con idéntico valor apical de clausura y comienzo.

En la poesía popular, "de siete a ocho" expresa un valor determinativo: algo concluye y otra cosa —la misma— recomienza: la intención de

17 Le Recteur de Tréhorenteuc (Morbihan), *La mystique des nombres dans les beaux arts*, [s. l.], Les éds. du Ploërmelais, 1955, pp. 19, 14 y 5.

18 Allendy, l. c., pp. 252-253.

19 É. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France, Introduction*. Citado por G. Lanco-Villène, VI, ii, p. 149.

20 J. F. Bonnefoy, O. F. M., "La mystique des nombres", en *Mélanges Marcel Viller*, aparecidas en la *Rev. d'Ascétique et de Mystique*, t. 99-100 (avril-décembre, 1949) pp. 537, 538 y n. de 539.

arrojar el venablo se torna acción; se entra por fin en la ciudad; la agresión silenciosamente meditada se expresa al fin; y si todos estos símbolos, aunque de sentido similar, no son rigurosamente idénticos —los sinónimos absolutos no se dan entre ninguna clase de signos— no puede dejar de notarse que todos poseen una notable equivalencia dinámica, y que todos expresan una misma ruptura de equilibrio inestable. Pero nuestro análisis puede —debe— llevarse aún más lejos. “De siete a ocho” se da sobre todo, en el romancero tradicional, en los temas de forzamiento. Un hombre —un raptor o un caballero en trance de dejar de serlo— lleva a la niña sobre su caballo durante un largo trecho, sin hablarle. Este silencio puede a veces solicitarlo la mujer:

pero has de hacerme una cruz
en esta espada florida,
de no decirme palabra
hasta los campos de olivas.

(Cossío y Maza Solano, nº 196, p. 349).

o lo propone el caballero:

He de formar una cruz
en mi espada dolorida
de no hablar una palabra
hasta llegar a Sevilla.

(*Ibid.*, nº 203, pp. 354-355).

—La mi honra, caballero,
¿dónde yo la dejaría?
—Juramento tengo hacer
por esta espada ceñida
de no decirte palabra
hasta los montes donde iba.

(*Ibid.*, nº 202, pp. 353-354).

Pero este silencio parece obedecer a razones más profundas. En una versión —en la que no antecede juramento alguno— la niña se burla del caballero y lo trata de cobarde a causa de este silencio suyo:

Trenta llegües caminaren
que paraules noes decían;
i al cap de les trenta llegües,
noble dama se'n rivia.
—Què se riu, la noble dama,
noble dama, què se riva?

Se riu de mi, caballero,
o la sella mal guarnida
—Sinó de tu, caballero,
de tanta covarderia,
que a una niña de quinze anys
sol paraula no li diees.

(Tomás, en *Materials...*, III: 25').

Lo normal es que el hombre calle; y calla porque tiene miedo, como lo dicen explícitamente muchas versiones. Tiene miedo desde que le anochece en la montaña, "que era lo que más temía", y calla cuando teme un contagio preciso: "caballero con temor / palabra no respondía" (este último temor es lo que los psicoanalistas denominan una "máscara", o sea un pretexto más o menos convincente para el propio sujeto). No corresponde estudiar este temor, raíz del silencio; sí interesa, en cambio, señalar la importancia del silencio como prólogo y elemento del ciclo de "siete a ocho": porque este mutismo prolongado hace resaltar la importancia de la palabra que lo sigue. Resumamos los rasgos fundamentales de este motivo: un hombre y una mujer, ambos sobre un caballo, se hablan al convertirse en ocho un setenario. Hombre, mujer, caballo: y entre ellos, de siete a ocho, nace la palabra, el Verbo engendrador²¹. La significación sagrada de los números entre los Dogones del Sudán se adapta maravillosamente a esta circunstancia: el séptimo ser creado, Yougourou, el chacal, lleva esa cifra: "Son chiffre était donc bien celui de l'être complet, soit 7. La somme 7 est faite de 4, symbole de la femme (les quatre lèvres) et de 3, symbole masculin (les deux testicules et la verge)"²². Mais ce premier créé ne possédait pas le déclencheur du mécanisme de la reproduction, qui a le rang 8 et qui est la Parole. ... En effet, le septième rang est de perfection. Bien qu'égal à chacun des six autres, il est la somme de la féminité 4 et de la masculinité 3, avec prépondérance de la première puisque le septième ancêtre est femelle. Sans être plus qu'aucun autre, il est la somme des autres, un aboutissement, une fin. Il ne peut être suivi que par un

²¹ Sobre el valor del caballo, como símbolo de la psiquis no humana, véase Jung, *Realidad del alma*, 2ª ed., Buenos Aires, Losada, 1946, p. 95; algunas ligeras indicaciones sobre el tema del Verbo creador aparecen en las notas finales de mi edición de *La velada de invierno de Isjak de Mosul*, relato de las *Mil y una noches*.

²² Freud, que trata repetidas veces del simbolismo de los números, considera el 2 como símbolo femenino (y 4 es el 2 elevado a su misma potencia, el producto del 2 por sí mismo), y 3 como símbolo masculino. "The sacred number three is symbolic of the whole male genitalia" (Crichton-Miller, *Psycho-analysis and its derivatives*, 2ª ed., Londres, Oxford Univ. Press, 1948, p. 88).

recommencement, ou par la force qui promeut les recommencements. Il est, en un mot, le maître de la Parole. . . . Concernant le symbolisme des chiffres, les Bambaras disposent de la même clef que les Dogons et les Bozos: 4 est femelle, 3 mâle et leur somme plus une unité représente la Parole. Ainsi, entre autres exemples, les chefs ont l'habitude de teindre sur les chevaux, avec du henné, des cercles grands comme la paume et disposés de la manière suivante: un sur le poitrail et sur chaque épaule, soit trois représentant le principe mâle; trois sur la croupe, transversalement, celle du centre étant placée sur la colonne vertébrale, et une à la naissance de la queue, soit quatre, pour le principe femelle; l'extrémité de la queue, teinte de la même couleur, figure la Parole''²³.

No deja de ser extrañamente inquietante que en dos culturas tan lejanas e incomunicadas, un hombre y una mujer, sobre un solo caballo (y ella a la grupa, porque es su lugar y porque "es más honra suya", como especifican muchas versiones tradicionales) conjuren la Palabra engendradora en el pasaje crucial —y tan lleno de miedos— de un ciclo a otro.

DANIEL DEVOTO.

París.

²³ Marcel Griaule, "Mythe de l'organisation du monde chez les Dogons du Soudan", *Psyché*, 6 (1951), pp. 446, 450 (452 igual al anterior) y 453.

LA CREACIÓN ARTÍSTICA EN GABRIEL MIRÓ

I

Los románticos primero, los simbolistas después, habían abundado tanto en sus confidencias sobre los modos de poetizar que Gabriel Miró fue consciente de la importancia del tema y se propuso exponer ante los ojos del lector los secretos de su taller. Aprovechando algunos de estos testimonios vamos a intentar una descripción general del proceso de la creación artística¹.

Ante todo, Miró comenzó por rechazar el realismo que dominaba la novelística española de su tiempo. No quiso presentar las cosas tal como son, sino tal como él las veía y las vivía en los instantes en que era más fiel a sí mismo:

“Yo creo que hacer lo que yo hago es hacer la crónica del espíritu”.
“Emoción de lugares, de tiempos, de gentes... Sensación de *aquello*, emoción de *aquello*, pero no su traslado”. “He emprendido una colección de libros que afirman mi vida interior”².

El arte de Miró no es, pues, transcripción de la realidad: “mi concepto de la novela, decir las cosas por insinuación”. Tampoco es transcripción inmediata de sus experiencias: “Escribo a distancia de lo que me impresionó.”³

¹ Hace años escribí el borrador de un libro —todavía inédito— sobre el estilo de Gabriel Miró. Fue en esa época cuando más próximo me sentí a la teoría de la literatura de Amado Alonso (y, gracias a Alonso, a la teoría de Croce). Ahora que los discípulos de Amado Alonso nos reunimos en Buenos Aires para rendirle nuestro homenaje, he separado de aquel manuscrito algunas pocas páginas —el espacio asignado no da para más— y las publico sin retocar siquiera los evidentes “alonsismos” de pensamiento y expresión.

A menos que se indique otra fuente, las citas que hagamos corresponderán a Gabriel Miró, *Obras completas*, segunda edición, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.

² En cartas y conferencias extractadas por José Guardiola Ruiz, *Biografía íntima de Gabriel Miró. El hombre y su obra*, Alicante, 1935, pp. 105-106; 262-264; 282.

³ Gabriel Miró, “Autobiografía” (1927), en *Obras completas*, Barcelona, 1932, t. I, pp. X-XI.

A distancia en el tiempo (a veces escribe muchos años después de la experiencia original) pero, sobre todo, a distancia psicológica, poniéndose en actitud objetiva ante los propios contenidos de la conciencia.

Al contemplar el paisaje, Miró suele, simultáneamente, desdoblarse y contemplar también su contemplación. No descansa. Busca y rebusca por los forros, hasta captar algo esencial:

—Mire: usted contempla el cielo y el mar, y usted sólo ve el azul de fuera, el aparente. Pues yo, además, veo el azul de dentro, aunque no es cierto... “¿Entonces?” dice usted. ¿Cómo entonces! Fíjese. Yo distingo otros azules nuevos, vírgenes. Me imagino trozos de mar y de cielo, y por la cortadura mana azul, que es el alma, la sustancia del color azul; como en un macizo de mármol blanco o rojo, al partirlo, veríamos más blancura o rojez dentro, sangre de color. (*La novela de mi amigo*, p. 139.)

Así y con todo, lo frecuente en Miró es que escribe mucho después de haber vivido sus impresiones. Su literatura, aunque impresionista, tiene un aire de memorias. Memorias, nó de meros hechos, sino más bien de impresiones:

No han de tenerse estas páginas fragmentarias por un propósito de memorias; pero leyéndolas pueden oírse, de cuando en cuando, las campanas de la ciudad de Is, cuya conseja evocó Renan, la ciudad más o menos poblada y ruda que todos llevamos sumergida dentro de nosotros mismos. (*El humo dormido*, p. 665.)

Los recuerdos, para mí, no habitan sólo en la memoria, sino dentro de toda mi carne... las memorias no se guardan en mí estrechadas en un lugarejo del cráneo, sino que ruedan por dentro de todo mi cuerpo; es un tronador oleaje de recuerdos que se rompe en espumas amargas contra mi única entraña... soy carne de recuerdos... Quería hablarle de mí y sube a mi frente una onda de recuerdos que rueda por la caverna de mi cuerpo... ¿Le he dicho alguna vez que me parece vacío mi cuerpo? Sí; tengo sensación de montaña cavada donde entra un mar que ruge lo pasado y trueca vida futura... Por mi nada pasa y resbala; sensaciones, visiones, ideas, leyes hereditarias... son fuertes ácidos que muerden en lo más hondo de mí, dejándome su marca. (*La novela de mi amigo*, pp. 120, 125, 129, 138.)

Escribir es, pues, rescatar, arduamente, la visión que el poeta tiene de una experiencia propia. Hay pasajes en que la memoria es involuntaria:

Y ve Sigüenza... el árbol que él prefiere entre todo el olivar, el más grande y antiguo, que le recordaba una estampa de los olivos de Gethsemani; y aún más que la estampa, le recordaba a él mismo mirando esa estampa, aquel momento suyo, de su abinco, de sus ojos, de la sensación de su figura infantil, de su casa y de su ciudad de entonces. (*Años y leguas*, p. 1161.)

En otros pasajes Miró conjura y dirige sus recuerdos, "memoria voluntaria" cuyo juego ha relatado así:

Mauro lo sabía todo apretadamente. Si sonaba lejos una esquila y, a la vez, el tránsito de una carreta y el timón de un arado de una yunta que ya venía a la ciudad, nos paraba Mauro con esta enseñanza: "De esos tres ruidos, oiréis más claro el que quisieréis; las orejas nos obedecen". Nosotros lo probábamos. "Ahora, cerrad los ojos —nos mandaba también, y los cerrábamos dócilmente aunque nos riésemos—. "¿Qué veis?". Con los ojos cerrados no veíamos nada. Y porfiaba Mauro: "¿Qué veis? Veréis algo: gusarapos, puntos, redes en lo oscuro que no es oscuro del todo." Sí que lo veíamos muy inquieto, avivándose, fermentando. "¿Lo veis? Pues de todo, elegid lo que se os antoje; recordadlo; y cuando se pierda, no teneis más que querer que se presente, y decírselo a los ojos cerrados y volveréis a verlo". (*El humo dormido*, p. 687.)

Hay en Miró otro tipo de memoria, funcional dentro del quehacer mismo de la novela. En el momento mismo de escribir es cuando se le patentiza el pasado, y entonces a cada plumada se le suben a la conciencia escenas imprevistas. Ahora Miró sorprende con ojos poéticos lo que antes sólo había entrevisto con ojos físicos. Ahora la imaginación le inventa experiencias que, a pesar de ser inventadas, están llenas de observaciones concretas. Los personajes de sus novelas de pronto rompen a hablar; y Miró se extraña de que sea el personaje, no él, quien ha sabido escudriñar las cosas:

Sigüenza ha sido el íntimo testimonio y aun la medida y la palabra de muchas emociones de mi juventud... No me he regodeado formando a Sigüenza a mi imagen y semejanza. Vino él a mí según era ya en su principio. Y cuánto él ve y dice no supe yo que había de verlo y de decirlo hasta que lo vio y lo digo. (Página preliminar a *Libro de Sigüenza*, p. 567.)

II

El análisis de la psicología artística, al fraccionar en segmentos sucesivos lo que es viva unidad, ha de falsear sin duda el pujo creador. Es una limitación inevitable de nuestro conocimiento del alma: ya se sabe, nuestra inteligencia espacializa la duración de la vida anímica. Pero si al marcar cada etapa tenemos presente la totalidad, no dañaremos demasiado la comprensión de la gestación artística de Miró.

De pronto nos agita, en lo más hondo de nuestra existencia, un aleteo de poesía. O, mejor dicho, un aleteo hacia la poesía. Porque eso todavía no es poesía. Es, hasta ahora, un sentimiento. En ese sentimiento

nuestro existir se orienta poéticamente; sólo que el sentimiento, si se quedara en sentimiento, no llegaría nunca a ser poesía. Toda obra artística nace de una disposición sentimental; y es el caso que el sentimiento, aunque da coherencia a las intuiciones estéticas, no es todavía poesía. El sentimiento acompaña al espíritu mas no es espíritu. Tiene que destacarse, recortarse de la conciencia, reclamar nuestra atención, convertirse en un objeto independiente, inundarse con las claridades de nuestro espíritu, transubstanciarse en pura imaginación:

Sigüenza contemplaba la tarde, angustiado, enfermo de tristeza, una tristeza tan acerba, tan densa, que le parecía que no era sólo sentimiento suyo, sino que tenía una realidad propia, separada, grande, más fuerte que nuestra alma; la tristeza se le incorporaba de todo lo que veía, porque la vega, sus humos, sus árboles, los montes y el cielo, todo estaba hecho, cuajado de tristeza. (*Ibid.*, p. 572.)

Nuestra desesperanza, nuestro amor, nuestro asombro ante un carácter o ante una situación, etc., se harán poéticos cuando ya no los sintamos como tales, sino cuando los sigamos sin pestañear en su ascensión al reino del espíritu. Entonces, y sólo entonces, la desesperanza, el amor, el asombro se irán desnudando de sensaciones hasta ser imágenes embellecidas por nuestra fantasía. En la vida práctica los sentimientos tienen su polo positivo en el placer y su polo negativo en el dolor; pero, al irrumpir en la esfera de la poesía, aun lo doloroso es placentero. Es una depuración, una catarsis:

...yo vivo íntima, intensamente, razonando mi vivir fisiológico. (*La novela de mi amigo*, p. 140.)

Me analizo hasta el sentimiento más leve. Soy como un implacable oído de mí mismo; y espío los rumores, las voces y sacudidas de mi alma, toda mi alma. Y cuando percibo la dilaceración, el quejido de mi carne de vida íntima y sagrada, siento alegría y orgullo y confianza. (*Ibid.*, p. 158.)

Y ese estado de felicidad, que es el remirarse vivir, es libre y gratuito. Miró lo cuenta así:

Me sentaba en las maromas mojadas de sol y de cielo. Tenía conciencia de mi emoción, sin atribuirle a esa felicidad de sentirme a mí mismo ninguna categoría lírica; toda se guardaba en la delicia de mis ojos y de alguna palabra derretida en mi paladar y en mi lengua; quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación. (*Años y lenguas*, p. 1152.)

Sentirse claramente a sí mismo ¿era sentirse a lo lejos o en su actualidad? Pero sentirse en su actualidad ¿no era sentirse a costa de entonces, de entonces, que iba cegado por el instante? Y al inferirse y extraerse de él,

saciándose de su imagen desaparecida ¿no alcanzaba una predisposición a la felicidad que no fue entonces, cuando pudo ser, ni es ahora, porque ya pasó, y sin realidades, y por no tenerlas encontraba una fórmula de plenitud? Así, el arte, para Sigüenza, es un estado de felicidad que se crea en nosotros sin motivos concretos de nuestra vida; es apoderarse de una parcela del espacio, de una hora, ya permanente por la gracia de una fórmula de belleza; es no perdernos del todo para nosotros. (*Ibid.*, p. 1190.)

Nuestra existencia es fugitiva; con todo, nos hemos apoderado de un instante de nuestra duración personal y, por haberlo observado de hito en hito a la luz de un valor de belleza, el sentimiento y la realidad en que el sentimiento se asienta fijan el tiempo y eternizan lo instantáneo:

Y porque nos oprime la verdad del tiempo devanado tuvo más fuerza alucinante la emoción de esta hora que se había quedado inmóvil para Sigüenza desde entonces. Y hasta hizo un ademán suave de tocarla, de empujarla, queriendo que volviese a caminar a su lado. Una lente lírica le acercaba a sí mismo. En ese algarrobo desgarrado, en aquella quebrada, en un contorno de una colina, en una tonalidad, en un rasgo preciso, debió de dejarse más hincada su mirada, y ahora, entre todo, se le presentaba, no el recuerdo óptico y casuístico, sino la misma mirada, la sensación de su vida, que se había envejecido allí, y ahora le salía para verle pasar, a veinte años de distancia... Veinte años de distancia equivalían a la edad sensitiva de este paisaje suyo, porque sólo desde hacía veinte años comenzó este paisaje a pasar y envejecer humanamente referido a su vida. Ahora, al verse, se consustanciaban en el tiempo y se pertenecían. (*Ibid.*, p. 1069.)

¿Si pudiésemos vivir siempre en este lugar! ... Y como no podíamos, quisimos ya marcharnos porque queremos *ese* instante, y ese instante necesita una seguida emoción para serlo, y acendrase evocadoramente. (*El humo dormido*, p. 724.)

El sentimiento, y el *medium* en que lo vivimos, son materiales que, para hacerse poesía, deben fraguar en una forma espiritual. El hallazgo de un sentido valioso en esa compenetración de sentimiento y realidad es lo que generalmente se llama "intuición poética" o "visión lírica" o "imagen pura". Y esta insólita síntesis estética se exalta en palabras. Palabras son las que configuran la experiencia poética. Por eso hemos visto que Sigüenza, en el momento en que empezaba a cobrar conciencia de su emoción, agregó que "quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación". La palabra confiere vida autónoma a cada intuición. La palabra es creadora. La palabra ayuda como en un parto. Al pintar la belleza de Luz —la hermana de Mauro— insinuó Miró una Estética de la palabra, de la que sólo transcribiremos un pasaje:

• ¿Será esto sentir sólo a distancia, o recordar lo sentido, recreándolo con una lente nueva? Nunca lo averiguaremos cabalmente, porque hay

episodios y zonas de nuestra vida que no se ven del todo hasta que los revivimos y contemplamos por el recuerdo; el recuerdo les aplica la plenitud de la conciencia; como hay emociones que no lo son del todo hasta que no reciben la fuerza lírica de la palabra, su palabra plena y exacta. Una llanura de la que sólo se levantaba un árbol, no la sentí mía hasta que no me dije: "Tierra caliente y árbol fresco". Cantaba un pájaro en una siesta lisa, inmóvil, y el cántico la penetró, la poseyó toda, cuando alguien dijo. "Claridad". Y fue como si el ave se transformase en un cristal luminoso que revibraba hasta en la lejanía. Es que la palabra, esa palabra, como la música, resucita las realidades, las valora, exalta y acendra, subiendo a una pureza "precisamente inefable, lo que por no sentirse ni decirse en su matiz, en su exactitud, dormía dentro de las exactitudes polvorientas de las mismas miradas y del mismo vocablo y concepto de todos. (*Ibid.*, p. 692.)

Son palabras sueltas, como relámpagos en medio de la noche. El escritor sabe que lo que se vislumbra en esos rápidos trances se convertirá alguna vez en poema. En muchos pasajes Miró se detiene a comentar el poder generador de las palabras, puntos en que cuaja nuestra percepción del mundo:

Entonces, por un aturdimiento infantil o por un egoísmo específico, delirantemente, apreté dentro de palabras lo que yo más amaba, lo que creí más mío; y las pronuncié y se me deshacían... (*El ángel, el molino, el caracol del faro*, p. 757.)

La abeja de una palabra recordada lo va abriendo y lo estremece todo. (*El humo dormido*, p. 665.)

¡No tenemos prisa! —lo pensó y lo dijo Sigüenza para que se oyese, creyendo que objetivaba la realidad de su júbilo, porque veía sus palabras desnudas en el silencio, silencio desde su boca hasta las cumbres. (*Años y leguas*, p. 1067.)

—¡A la sombra, a la sombra!—. Y en la boca seca de ese hombre, enjuto y acortezado, la palabra sombra tuvo una frescura nueva, como si acabase de crearla. (*Ibid.*, p. 1068.)

Es el hallazgo de nuestra palabra, hecha realidad. Alegría de la revelación y de la pronunciación de la palabra "pueblo", sino que éste es más moreno y más viejo. (*Ibid.*, p. 1072.)

—Me salí de aquella caverna, de aquel antro... Caverna y antro lo pronunció de un modo tan grande, tan espeso, que el hidalgo le miró con horror la boca, como si ella fuera la caverna y dentro rugiese un oso. (*El abuelo del rey*, p. 528.)

Le dijo su nombre: Beatriz, y el de su hija: Julia. El de la madre dió a Félix sabor y perfume de mujer patricia y romántica. (*Las cerezas del cementerio*, p. 321.)

Dijimos que, a través de esas palabras, el escritor columbra el camino hacia el poema, que lo está esperando al fondo. Ahora el poema se

va plasmando, sostenido por un andamiaje de conceptos. Por irracional que sea la aparición lírica, para ofrecerse como poema debe admitir ciertos esquemas lógicos. Todo lo elementales que se quiera, pero si el poema no se construyese con esos esquemas no tendría arquitectura, no sería reconocible, no existiría como poema, es decir, como objeto que el artista somete a la lectura de sus prójimos. Al escribir Miró enfila las palabras de tal modo que cada una de ellas pierda su carga lógica y todas juntas acaben por revelar el sentido íntimo que las hilvana. El poema adquiere así una textura lingüística en la que las palabras, por apuntar a ciertos referentes, y por su virtud melódica, insinúan el temple lírico del escritor. Aquí el escritor debe luchar contra la inercia, la pobreza, la vulgaridad, la opacidad o, al revés, el excesivo fulgor abstracto de las traidoras palabras.

Hablar sin peculiar lenguaje es carecer de íntima visión; el que dice, si no traza y aun plasma el pensamiento ¿para qué habla entonces? (*Del huerto provinciano*, p. 32.)

Sigüenza principia a sentirse receloso de la oratoria de su pensamiento. Demasiado ancho. Es menester el ahíneo de la precisión para que este hombre se acepte a sí mismo. Se afanará por las exactitudes. (*Años y leguas*, p. 1156.)

III

Hemos pasado revista a algunas confidencias de Miró. Tratemos ahora de imaginarnos el mismo proceso germinativo mientras leemos un texto suyo. Por supuesto, el análisis sería más eficaz si observáramos una obra redonda pero, por falta de espacio, baste una página cualquiera. Sea de *Las cerezas del cementerio*, p. 379:

Internóse por el oleaje de los trigos; los hendía suavemente, y a su espalda susurraban las espigas al cerrarse. Después, cruzó un eriazo seguido de bancales de viejo olivar; y estaban sus frondas tan calladas, tan quietas, y había tan grande calma, que le parecía hallarse en sitio cerrado y hondo. Apareció el suelo de peña, y luego mullido de pastura, y vio los chopos ribereños, joviales y trémulos, y encima el azul magnífico, un cielo de felicidad. Félix se recuperaba a sí mismo. Le enternecieron los chopos, árboles solitarios aunque los viera entre muchos. Llegado al río, se acostó en la margen y bañó su boca en la silenciosa corriente. Quedóse tendido, sin enjugarse, dejando las manos que acariciasen la intimidad de la hierba. Se escuchaba el pulso de su carne, el latido cristalino de las aguas, los besos de las hojas; ~~veía~~ que el cielo subía leve y pálido, y a veces bajaba toda la azulada cúpula cerrándole los párpados dulcemente.

1. La génesis debió de ser una corriente sentimental de sensual entrega a la naturaleza. Sentimiento no objetivado, disposición, orientación hacia la poesía. Es mera materia prima. Esta voluptuosidad de sentirse poseído por el paisaje acabará por otorgar unidad a la intuición poética; entretanto, no tiene forma. Para que exista para la poesía será necesario que Miró se asome a su propio abismo y saque de allí su goce, revestido de símbolos.

2. El sentimiento, explorado por Miró, empieza a cristalizar. Para ello, la corriente sentimental necesita encauzarse por un modo cualquiera de realidad. En la página de Miró que estamos sondeando es una realidad de "oleaje de trigos", "eriazos", "chopos", "cielo", "río", etc. La realidad es, pues, otro material que debe cobrar forma poética.

3. El sentimiento de sensual entrega a la naturaleza se acuesta en la realidad de trigo, eriazos, chopo, cielo, río, etc. Sentimiento y realidad son materiales que Miró debe hacer coincidir en una forma. La página que leemos es eso: una forma con sentido. Conocíamos el río, el chopo, el cielo: ahora nos es nuevo ese sentido especial y único en que se nos aparecen allí, en la página. O sea, que estamos frente a la singular intuición poética de Miró: la conquista que Miró ha hecho de un inesperado sentido valioso en la realidad transitada por el sentimiento:

"Internóse por el oleaje de los trigos...; a su espalda susurraban las espigas al cerrarse"; "le parecía hallarse en sitio cerrado y hondo"; "dejando las manos que acariciasen la intimidad de la hierba"; "se escuchaba el pulso de su carne, el latido cristalino de las aguas, los besos de las hojas"; "el cielo subía... y a veces bajaba toda la azulada cúpula cerrándole los párpados dulcemente".

La visión de Miró ha logrado evocarnos la entrega de Félix a un ceñido y envolvente abrazo de la naturaleza, aunque los objetos descritos —cielo, trigal, río, hierba— son, lógicamente, notas de paisaje disperso y abierto.

4. Es una visión lírica, sí, pero si no estuviera encasillada en una retícula racional sería incomunicable. La inteligencia presta la necesaria armazón, y así la intuición poética se hace lo bastante genérica para que todos podamos comprenderla. Miró construye su página con procedimientos discursivos. La acción se desarrolla en un orden claramente articulado:

Félix internóse... después cruzó... apareció el suelo de la peña...
llegado al río se acostó...

Además, las palabras mismas son abstracciones: trigo, fronda, cho-
po, río, cielo. Sólo que Miró, a esos sustantivos, les brinda adjetivos
calificadores (“chopos ribereños, joviales y trémulos, y encima el
azul magnífico, un cielo de felicidad”), no adjetivos definidores (v.
gr.: “cielo azul”). En otras palabras: sus adjetivos son imágenes-in-
tuiciones, no imágenes-conceptos.

5. Estamos, pues, frente a un cuerpo lingüístico. El pensamiento
racional va unido al pensamiento idiomático, aunque no se identifican
del todo. El escritor puede contravenir las leyes de la lógica o del
idioma e inventar su propio código, por ininteligible que resulte. Miró
preferirá, sin embargo, que su habla individual no entre en conflicto
con la lengua social. Su sintaxis, morfología y fonología serán las nor-
males de su comunidad lingüística.

6. Cada una de sus palabras dirige la puntería a un blanco exte-
rior. La palabra “río” se dispara hacia la realidad “río”. Además
de darnos la significación intelectual, Miró saca partido de la capa-
cidad sugeridora de las palabras. Por ejemplo, cuando dice que Félix
“se escuchaba el pulso de su carne, el latido de las aguas”, el reflexivo
“se”, que vale tanto para el escuchar el pulso de la carne como para
el escuchar el latido de las aguas, establece una correspondencia entre
pulso y latido, entre carne y agua, y así insinúa, en una imagen lírica,
el éxtasis de Félix y su comunión con el paisaje. (Antes, en página 359,
nos ha dicho que Félix “verdaderamente mantenía con la naturaleza
un íntimo y claro coloquio, semejante al del alma mística con el Señor”.)

7. Las palabras tienen cualidades sonoras. Miró ha de elegir las por
su eufonía. Pongamos otras palabras, y la melodía quedará destruida:
“Erial...olivar” no sonaría como “eriaz...olivar”; “penetraba...
susurraban” no sonaría como “hendía...susurraban”. Las inflexiones
de la voz, aunque plegadas a las divisiones de la sintaxis, adquieren un
expresivo valor musical.

V

Lo que antecede es un intento —muy esquemático— de mostrar
en una página de Miró los caminos del arte literario que el mismo Miró
ha amojonado. Como las confidencias de Miró coinciden, más o menos,
con las de escritores de todas las épocas y lenguas, debemos inferir que

el progreso creador es siempre igual? Y si la psicología de la creación literaria es común a todos ¿cómo explicarnos las diferencias patentes en la historia literaria?

A lo largo de la elaboración artística el escritor, cediendo a preferencias personales y también de su comunidad, de su época y de su escuela, suele demorarse en ciertas fases constructivas. Insistimos: el proceso es indivisible. La psicología de la creación artística pone en descubierto estructuras totales, no asociación de elementos. Pero, si se nos permite un análisis de lo inanalizable, digamos que algunos estilos colectivos son resultados de ese énfasis desigual en los pasos de la composición. El ideal clásico de la forma poética es la buena proporción en que se integran todos los movimientos creadores; pero cuando el equilibrio se rompe, y unos aspectos son más cultivados que otros, surgen, en la historia literaria, ciertos especialismos estilísticos a los que llamamos *ismos*: romanticismo, realismo, simbolismo, superrealismo...⁴.

¿Qué es lo que Miró atiende más? ¿Cuál es su especialidad? Su obra es bastante equilibrada. Por lo menos no incurre en violentos excesos. Hay pasajes inundados de sentimientos, como en los románticos. Como en los realistas, la realidad a que se refiere es la común: pueblos

⁴ Esta idea se le fue perfilando a Amado Alonso mientras escribía *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, que se publicó en 1940. En febrero de ese año —guardo en mi Diario el resumen de la conversación— conversábamos en el Instituto de Filología de Buenos Aires. Tratábamos de contornear los diferentes movimientos literarios y, de pronto Alonso exclamó: “¡esto hay que escribirlo!”. Poco después apareció en *La Nación* de Buenos Aires (16 de junio de 1940) su ensayo “Clásicos, románticos y superrealistas”. El pensamiento se redondeó por entonces en su conferencia “El ideal clásico de la forma poética”, que se publicaría, completa, mucho más tarde, en *Sur*, 1951, núm. 192-194. [Ambos trabajos están recogidos ahora en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955] Aunque pueda objetársele a Alonso que esa forma clásica de equilibrio perfecto es a-histórica, pues no se ha dado nunca, ni siquiera en Fray Luis de León, a quien analiza como caso típico, sus caracterizaciones de la creación poética abren nuevas posibilidades a la crítica. Dice en el segundo de los trabajos citados: “Los poetas clásicos son los únicos que llevan por igual el ideal de perfección a todos los aspectos del poema. Ellos ostentan la sazón de la forma en el sentimiento, en la intuición, en la realidad representada, en el pensamiento racional, en la ordenación del poema, en la construcción sintáctica, en la significación y poder sugestivo de las palabras y en el gobierno del material sonoro. Y esto no como una yuxtaposición de formas cada una perfecta en sí, sino como la integración de todos los aspectos del poema en una forma unitaria que se justifica en la unidad de la persona. La forma típicamente clásica resulta del exacto equilibrio de todas las formas parciales”. “El poeta clásico ningún aspecto sacrifica al preferente culto de otro”. Los demás poetas, “como no basan la poesía en la integridad de la persona, sino en alguna peculiaridad privilegiada del alma, introducen desequilibrio por especialización en el aspecto o aspectos correspondientes y, a veces, por deliberado maltrato de los otros. Los llamados genéricamente alejandrinos y los virtuosistas en general, empeñados en la elaboración artística de los elementos sensibles —forma exterior— reducen la poesía a extremada maestría. Los barrocos exceden por sus

levantinos, gentes del pueblo, costumbres típicas, paisajes que el lector reconoce. Su pensamiento se arma con una prosa clara, coherente y —a diferencia de los superrealistas— aun en las expresiones del delirio su sintaxis es normal y sus palabras van a clavarse exactamente en las cosas significadas. Su lenguaje pinta, esculpe, decora en cuadros impasibles como los de los parnasianos; o sugiere al modo de la música, como los simbolistas. Alegoriza como un expresionista. Se representa intelectualmente las cosas en el espacio, como un cubista... Y así podríamos seguir, adscribiéndolo a varios estilos. Él, por el contrario, no se sentía adscripto a ninguno: "Tendencias, no las tengo ni las inicio, por antiartísticas", dijo ⁵.

Se advierte que donde Miró trabaja con más ahinco es en la metáfora. La fórmula de su arte, aunque no quepa en ninguno de los "ismos" de la historia literaria, se acerca a esos que acentúan más el vigor imaginativo: esteticismo, impresionismo (el literario, no el pictórico), simbolismo, modernismo, expresionismo, creacionismo, etc. Miró percibe con metáforas, a través de metáforas, en metáforas. Su categoría estética es la metáfora. La metáfora nace de la intención de ver claro en la libertad con que nuestra conciencia, en momentos en que nos desinteresamos de la acción práctica, funde, y confunde, en lo más palpitante de la intimidad, algunas de las significaciones que las cosas tenían en el mercado público de la lengua; significaciones lógicas cuando las encaraba en frío nuestra inteligencia, pero que ahora que nos recogemos se empapan de vida y sinrazón. Al retirarnos a nuestro interior abando-

agudezas y arte de ingenio, diminutos enigmas excitadores, laberintos a veces exactos de pensamiento, en fin, materia intelectual estéticamente formulada. Los neoclásicos, tradicionalistas, no ya tradicionales como todo poeta lo es, aplican la forma desde fuera y por pericia como en un bello oficio aprendido; les falta la forma formante, el impulso interno creador que vaya haciendo nacer y crecer la orgánica criatura de arte. Los románticos enfatizan el sentimiento y les gusta relajar la forma total para sentirse arrebatados por el numen. Los parnasianos, en reacción, persiguen la impasibilidad y buscan suntuosidad en la realidad representada y en los elementos idiomáticos; les gusta trabajar con "materiales nobles". Los simbolistas vuelven a la intimidad del sentimiento, pero dejándolo más bien en nebuloso estado sentimental, como el provocado por la música; en su poesía la realidad y el pensamiento pierden notoriamente su importancia y, en cambio, con maravilloso virtuosismo, sacan de las posibilidades musicales del material idiomático una irresistible acción sugeridora. Por último los expresionistas, dadaístas, superrealistas, futuristas, etc., los que más abiertamente ven la autinomia de vida y poesía, se zambullen en el elemento que toman por el verdaderamente poético (para unos, ciertos modos de intuición, atisbos; para otros, más bien ciertos modos del sentimiento; para casi todos el calidoscopio azaroso de los juegos de la fantasía) y deforman deliberadamente todos los demás."

⁵ Carta a A. González Blanco, citada por Julio Cejador, *Historia de la lengua y literatura castellanas*, Madrid, 1920, XII, p. 37.

namos las cosas y de lejos sólo aludimos a ellas, muy tangencialmente.

Miró, en una de su metáforas, ha dejado la confianza de cómo, su génesis, fue la distracción para el orden práctico del conocimiento, la evasión de la trama lógica en que las cosas están clasificadas, la equivocación de los sentidos:

Félix se distrajo mucho mirando el sombrero del collazo, ancho y empinado fieltro, hundido fragosamente. Le recordaba una montaña ocrosa y cavada por fuertes torrenteras, que contemplara desde el tren y que le había parecido un grandísimo sombrero abollado a puñetazos. (*Las cerezas del cementerio*, p. 348.)

La metáfora no es, pues, una construcción ingeniosa que compara dos términos y los liga en un juego lógico de significaciones recíprocas —en la manera en que un puente entre dos islas de realidad sirve prácticamente para que pasemos de una a otra—, sino que es un sello de unidad que nuestro espíritu estampa urgentemente sobre el mundo.

Cuando Miró dice:

Toda la mañana era una vela azul, hinchada por un levante glorioso, y la torre vibraba como una cuerda de navío. (*El ángel, el molino, el caracol del faro*, p. 771.)

la metáfora no compara un particular (torre) con otro (cuerda de navío), sino que ambos particulares se resuelven en el todo de una visión lírica enloquecida por el goce de vivir, visión del universo como navío gloriosamente impulsado. Es un movimiento único lo que se ha visto, y cada palabra —mañana, vela, levante, torre, cuerda, navío— esta recorrida por un ritmo personalísimo. La anotación de cosas podría ser innumerable (aunque el poeta las ha limitado, forzosamente, a las dos o tres líneas de su oración) porque lo valioso no está en la enumeración de las cosas, sino en el vuelo fantástico que desde lo alto vio el mundo navegando por el espacio, con su mañana desplegada y henchida de luz.

Al analizar una metáfora la falsificamos, descomponiéndola en distinciones que sólo importan a la lógica. Lo que la metáfora expresa son impresiones, no juicios. Repárese en cuán finamente anota Miró lo que vale en el símil que hace entre árbol y niño:

Estos árboles impacientes, ligeros, frágiles, exquisitos, dejan una espiritualidad, una melancolía sutil en el paisaje, y traen a nuestra alma la inquietud que inspiran algunos niños delgaditos, pálidos, de mirada honda y luminosa que hacen temer más la muerte. (*Libro de Sigüenza*.)

No hay relación de árbol a niño; no hay aproximación o transposi-

ción de significaciones. Lo que el poeta ha intuído (y nos obliga a intuir) es que la *melancolía* suscitada por los árboles frágiles trae al alma la *inquietud* suscitada por los niños delgaditos. En el alma de Miró se tocan zonas sentimentales: lo común entre ambos objetos —árbol, niño— es la impresión que ha venido a herir precisamente esas zonas.

El territorio de la metáfora es interior; y por eso han fallado y fallarán siempre los intentos de clasificar las metáforas según sus formas. Las metáforas tienen formas interiores, tan imposibles de clasificar como todo lo que anda por nuestro escondido hontanar; sus formas exteriores, que sí pueden clasificarse, son apenas sombras arrojadas desde adentro sobre la superficie de la lengua, meros fenómenos de sintaxis. El único estudio fecundo de la metáfora es el que la derrama en el estilo poético del autor y ahí, disuelta junto con la total expresividad del poeta, nos permite ver cómo fluye el espíritu. En otras palabras, que lo valioso de las metáforas es su transparencia, y lo que más interesa es la visión del universo que a través de la límpida lente de las metáforas está gozando el artista.

V

El esfuerzo artístico de Miró tendía a convertir sus impresiones en nuevos objetos de contemplación. Dentro de la “escuela impresionista” los rasgos de Miró son tan peculiares que componen una fisonomía estilística original. Asombra, ante todo, la intensidad, precisión y variedad de sus percepciones. Todos los sentidos colaboran; y hasta se mezclan en sutiles correspondencias. La imaginación creadora se desborda por todos los contenidos de su yo, y de este modo anima, personifica y alegoriza objetos que, en el orden natural, serían inertes. Esta “proyección sentimental” (*Einfühlung*) se nos da en simples imágenes de impresiones —impresionismo propiamente dicho— o en una estructura más compleja donde la impresión aparece rodeada con todo lo que Miró siente, vive, piensa, quiere o imagina —expresionismo—. En uno y otro caso los objetos se despojan de sus cualidades naturales y adquieren el mismo temple lírico del poeta. En el fondo, la efusión de Miró es una manera casi mística de entregarse a la realidad absoluta que lo trasciende. Pierde la noción de la propia finitud, se infunde en las cosas, se enajena, se diluye en el paisaje, anhela sentir lo que está más allá y llega a asomarse al mundo aun desde perspectivas extrahumanas.

De aquí otro de sus rasgos estilísticos: su insistente busca de exquisiteces y rarezas psíquicas. Sólo que Miró no tiene interés de psicólogo, sino de esteta. No sondea su alma para describir sus pliegues más íntimos y revelarnos la fluidez y sentido de la vida profunda (al modo de Proust), sino que nos ofrece *antologías* de esta intimidad. En la correlación psíquico-estilística (voluntad de exquisitez-voluntad de estilo) esos momentos intensísimos se configuran en poema en prosa. Sus novelas se descomponen en una sucesión de miniaturas líricas. Lo que no quiere decir que sea lícito desarmarlas para coleccionar las joyas allí engastadas. No es que Miró *vea* en poemas autónomos y luego los combine en una artificiosa trama novelesca. No. Miró hace lo que todos los novelistas: sus metáforas son funcionales dentro del dinamismo del relato. Pero ocurre que en el proceso de la creación poética el relato ha excitado su imaginación, la imaginación se ha puesto a trabajar en su estilo impresionístico y muy pronto las metáforas cubren el hilo narrativo y lo dejan olvidado.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT.

Ann Arbor, Michigan.

CAMINO DEL POEMA

“Confianza”, de Pedro Salinas

“Confianza” cierra ahora el volumen de las *Poesías completas* de Pedro Salinas¹. Conclusión y, a su modo, culminación. No es de los poemas más evidentemente intensos de Salinas; no de los más dramáticos o jubilosos. Pero en él se combinan, como en amplio y sereno balance final, muchas típicas facetas de su universo poético. Una luz no demasiado viva se distribuye homogéneamente por la múltiple “maravilla del mundo”². Maravilla —aquí— directa, transparente, honda. El poeta la ha contemplado con ternura y recogimiento. No ha necesitado enfatizarla en espectáculo deslumbrante. Si toda la obra lírica de Salinas es un gran canto de amor con gracias y suavidades de conversación y con intermedios de angustia, estos versos pueden, a despecho de la cronología, servirle de remansado epílogo y testamento. Son una última profesión de fe, de *confianza*: un último sí.

Maravilla múltiple. Pero, si examinamos los sucesivos manuscritos de “Confianza”³, advertiremos que en el primer borrador, en el llamado “Casi poema”, la contemplación de Salinas se centraba toda en un *contemplado* por excelencia: el mar. Sólo desde su segunda etapa de desarrollo es cuando el poema, desistiendo de la estricta unidad inicial, añade al mar una serie de maravillas nuevas en que funda el poeta su fervorosa esperanza.

Por otra parte, en el primer borrón, un “Mientras...” cuatro veces

¹ Edición de Juan Marichal, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 452-54; lo mismo en la impresión de 1955, donde ocupa las pp. 464-66. Antes, había aparecido dos veces en libro: la primera, en *Poemas escogidos*, edición prologada y dispuesta por Jorge Guillén, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina (Colección Austral, N.º 1154), 1953, pp. 147-50; la segunda, en *Confianza. Poemas inéditos (1942-1944)*, Madrid, Aguilar, 1955, edición de Jorge Guillén y Juan Marichal, prólogo de Jorge Guillén, pp. 89-91.

² No es casualidad que con ese título, y con ese sentido, fomara el propio Salinas su bella antología de fray Luis de Granada (México, Editorial Séneca, 1940).

³ A la generosidad de Juan Marichal debo el conocimiento de esas versiones.

repetido encabezaba las distintas estrofas ("Mientras tengas...", "Mientras conserves...", "Mientras que tomes...", "Mientras que tú estés..."), inscribiendo estos versos de Salinas en una bien reconocible tradición formal. Recordemos, para el siglo de oro:

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
...y en tanto que el cabello...
el viento mueve...,
coged...
el dulce fruto...

(Garcilaso.)

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio...
mira tu blanca frente el lilio...;
mientras a cada labio...
siguen más ojos que al clavel...,
y mientras triunfa...
del luciente cristal tu gentil cuello,
goza cuello, cabello, labio y frente...

(Góngora.)

Y para los últimos siglos:

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas;
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista;
mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías;
mientras haya en el mundo primavera,
;habrá poesía!

(Bécquer.)

;Mientras el mundo aliente, mientras la esfera gire,
mientras la onda cordial alimente un ensueño,
mientras haya una viva pasión, un noble empeño,
un buscado imposible, una imposible hazaña,
una América oculta que hallar, vivirá España! ⁴

(Rubén Darío.)

⁴ Precisamente el comentario de Salinas al poema de Rubén ("Al rey Oscar") se detiene con entusiasmo en esta "famosa y encendida afirmación" —son sus palabras— que citamos en el texto. Véase *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1948, p. 222.

Sólo que, al entrar los versos de Salinas en esa serie, se enfrentan a la vez con ella y le oponen su muy personal fisonomía. Ante la *Rima* IV, el poema moderno —ligado además al de Bécquer por la afinidad de asunto— suena simultáneamente a homenaje y réplica. Veamos dos estrofas, la primera y la última, de su versión final:

Mientras haya
alguna ventana abierta,
ojos que vuelven del sueño,
otra mañana que empieza.

...Mientras haya
lo que hubo ayer, lo que hay hoy,
lo que venga.

Cuanto mayores los parecidos⁵, más resalta lo discrepante. Cuanto más estrechamente enlaza a ambos poetas el "Mientras..." anafórico, más extraña y punzante la ausencia del "habrá..." en Salinas.

Si ante dos versos como los siguientes:

Mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

lamamos prótasis al primero y apódosis al segundo, los lectores del poema de Salinas que partan del doble esquema clásico esperarán en vano la apódosis, hasta que adviertan la total novedad de la estructura sintáctica y renuncien entonces a buscar una expresa alternancia de prótasis y apódosis⁶. Ese "Mientras haya..." no necesita de un "habrá..." Eso que 'habrá' se queda, Salinas, más aquí o más allá de las palabras. No puede precisarse en un "habrá poesía" o un "valdrá la pena vivir" o un "sigamos teniendo confianza", y lo invade y domina todo, silenciosamente. Se ha renunciado al párrafo, al periodo, al razonamiento. El "Mientras..." no prepara un imperativo de exhortación, como en Garcilaso y Góngora ("goza"), ni un futuro profético, como en Bécquer y Rubén ("vivirá"). Frente al martilleo regular del "¡Habrà poesía!", con tanta más evidencia se nos aparece lo que en el "Mientras..." descendente y reticente de

⁵ No sólo a la semejanza de forma exterior se refiere sin duda Martha E. Morello cuando, en su elogio del poema de Salinas, nos dice con razón que "trae a la memoria el recuerdo de la rima de Bécquer" ("La obra poética de Salinas", *RHM*, 23 [1957], p. 45).

⁶ La ausencia de apódosis se observa ya en el primer borrador del poema, y persiste hasta la versión última.

Salinas hay de íntimo, de anti-oratorio: de soliloquio puro, casi de suspiro.

En el desarrollo del poema de Salinas, el "Mientras..." se transforma y fija muy pronto en un "Mientras haya..." que llega a dominar rígidamente la marcha del conjunto. En lo exterior, pues, estamos aún cerca del molde teoremático de Bécquer. Un paso más, y el poema de Salinas cobrará novísimo ritmo y tonalidad cuando el poeta suprima muchos de sus "Mientras haya..." y quite a los restantes su inmóvil posición de encabezamiento. Ahora los "Mientras haya...", en apariencia sueltos e ilógicos, sin lugar previsible en la estrofa, fluctúan graciosamente a distintos niveles. Frente a la reiteración becqueriana, éste será el punto de alejamiento máximo. El poema de Salinas resultará así tanto más ensimismado, más concentrado, más conmovedoramente expresivo de la entrega a una infinita confianza.

Recorramos, pues, sus versiones sucesivas, desde el primer bosquejo.

I

El poeta contempla el mar; a él dirige esta docena escasa de versos. Prevalece con mucho el octosílabo, y la rima va marcando breves estrofas, o semi-estrofas, encabezada cada una con un "Mientras".

1. El borrador comienza con paso firme. Dos octosílabos agudos, asonantados:

CASI POEMA

*Mientras tengas en tu haz
olas, que vienen y van*

Pero aquí el poeta vacila. Empieza por escribir "inv"; se arrepiente, lo tacha y agrega a continuación: "cambiándose la alegría". Luego quita también este verso. Desecha el encabezado "vienen y van cambiándose", y sustituye el tercer verso con este otro, más independiente:

trajineras de alegría

2. Ahora, dos nuevos octosílabos agudos, asonantes entre sí:

*Mientras conserves la luz
más que la tierra, y en tu*

un *tu* de papel ambiguo que por una parte rima con *luz* como si fuese el *tú* sustantivo y acentuado, y que por otra —adjetivo— se inclina hacia el *regazo* del

verso siguiente: "...y en tu / regazo la des el sueño". Verso que Salinas mejora con

regazo se esté dormida

de suerte que el asonante *-i-a* enlazará este terceto con el anterior: *alegría, dormida*, insinuando una estrofa de seis versos.

3. Del mar luminoso se pasa ahora al mar azul, émulo del cielo. Pero los titubeos aumentan en toda esta segunda mitad del borrador. Del primer verso, "Mientras que tomes al cielo", el poeta sólo deja la reiterada fórmula inicial: "Mientras que", y añade, en lugar de "al cielo", una imagen más minuciosa: "a sus azules, sin nubes". Y ahora, como si todavía valiesen las palabras eliminadas del primer verso ("tomes al cielo")⁷ y cuajara por fin la metáfora de un mar que imita al cielo azul (que lo toma por ejemplo, por modelo), Salinas escribe: "a su azul, por ejemplo, / de tu vida".⁸ El terceto, así integrado, resulta pues:

*Mientras que tomes al cielo,
a su azul, por ejemplo
de tu vida*

El pie quebrado, "de tu vida", trae una sugestión de copla manriqueña, reforzada vagamente por la disposición de los asonantes; pero la nueva rima en *-ida* desdibuja en cambio el esquema de los seis versos por estrofa. La forma se mantiene indecisa.

4. E indecisa se mantiene en el arranque de estrofa con que se corta este primer esbozo de "Casi poema":

*Mientras que tú estés aquí
donde ayer estabas*

II

Muy limpio es este segundo borrador, con sólo un verso incompleto y tachado. El mismo título de la versión I, "Casi poema", y la misma estructura fundamental de breves estrofas encabezadas con "Mientras". Pero por dentro se ha producido una transformación radical. Desaparece el tácito interlocutor, el gran *tú* del mar contemplado. En vez de "Mientras tengas...", "Mientras conserves...", "Mientras que tomes...", "Mientras que tú estés...", rige aquí el impersonal "Mientras haya...", con la sola excepción de la penúltima estrofa ("Mientras la sombra / me asegure..."). Rota la sujeción a una imagen unitaria, la fantasía puede lanzarse ahora en nue-

⁷ Restablecido el final en *-e-o*, viene a añadirsele en el verso siguiente el asonante *ejemplo*.

⁸ En el autógrafo hay coma después de *ejemplo*. Parece un simple error de escritura, que acaso se corresponda con la falta de coma después de *cielo*.

vas direcciones. El mar será sólo una felicidad entre tantas. El poeta ~~recreará la primera estrofa, y en las otras irá recorriendo los milagro~~ normales de la luz y la sombra, de la forma, del amor.

1. No ya la faz del mar y sus accidentes, sino las olas mismas, emancipadas:

*Mientras haya
olas, olas trajineras*

El ir y venir del oleaje se ha desplegado y simetrizado en esas repetidas "olas, olas"

*que alegrías traen
y alegrías llevan*

Por otra parte, con estos dos versos de seis sílabas el poeta parece renunciar al esquema métrico de la versión I. ⁹ La variedad aumentará todavía en la cuarta estrofa con un pentasílabo. Sólo a partir del manuscrito III es cuando el metro llega a fijarse definitivamente: ocho sílabas y pie quebrado de cuatro.

2. En la versión I, estr. 2, asomaba ya la relación luz-mar y luz-tierra; el tema se desarrolla ahora variadamente en II, 2, 3 y 4. Frente a la luz misma, que de I, 2 ha pasado a II, 3, aparecen las creadoras *sombras, sombras* de II, 2, reiteradas como las *olas, olas* de II, 1:

*Mientras haya
sombras, sombras inventoras,
que hacen y deshacen formas*

Sombras activas y fértiles, que el poeta afirma como valiosas; sombras, pues, que no niegan la luz, sino que completan su obra. (Aquí, por primera vez, Salinas ha puesto claramente punto, al terminar la estrofa. En la misma versión II, el punto de la estr. 4 ya no dejará dudas de que la entonación de cada una de esas frases encabezadas con "Mientras..." es de final descendente. No más prótasis y apódosis a la manera de las de Bécquer: el *haya*, sin un *habrá* que lo resuelva, se basta a sí mismo, y concentra sobre sí la atención del poeta.) Positiva será también la sombra —singular— de la estr. 4.

3. Por lo pronto, la síntesis de olas y alegrías de II, 1 resuena en la de amores y luces de II, 3.

*Mientras haya
amores y más amores*

Apoyándose en "más amores", Salinas escribe en seguida: "más luz en ma"; pero no llega a completar esta palabra, sino que tacha el renglón y lo sustituye por

unas luces sobre otras

verso que mantiene la rima en -ó-a de la estrofa anterior (*inventoras, formas*).

4. La sombra (no ya las sombras plurales, autónomas e inventoras de la estr. 2):

*Mientras la sombra
me asegure de la luz
que la forma.*

⁹ Sobre todo si admitimos que el último verso de I ha quedado inconcluso.

La sombra como necesaria compañera de la luz, a quien debe el ser. La sombra, en fin, anuncio y testimonio de la luz misma.

5. Vislumbres de belleza geométrica:

*Mientras haya
la derecha y la redonda*

Estas incipientes imágenes se desarrollarán en las versiones III y IV, aunque Salinas acabará por eliminarlas.

En el conjunto del segundo borrador, el metro se ha hecho más inestable. Frente al verso de ocho sílabas, que de todos modos es el que prevalece, brotan los de cuatro, cinco y seis. Pero, de los seis tetrasílabos, cinco corresponden al "Mientras haya" encabezador de estrofa: se va articulando así, cada vez más claramente, la forma que el poema alcanzará en las últimas versiones.

III

El manuscrito tercero no lleva título; es como si el anterior —"Casi poema"— no bastara ya. Porque, entre II y III, el texto salta, inspirado, de las casi cinco a las casi doce estrofas, que cubren por completo la página y hasta se salen de ella: tres versos pasan al dorso. Y éste nos depara a su vez una pequeña sorpresa. Para escribir el nuevo borrador, Salinas ha echado mano de una lista de estudiantes suyos de Middlebury. Es fácil ver que se trata de un curso de verano en la Escuela Española, y no muy difícil averiguar que ese verano fue el de 1942¹⁰. La versión final de "Confianza" llevará al pie estas fechas: "Baltimore, 1942-Puerto Rico, 1944"¹¹.

1. Se conservan intactos los dos versos iniciales de II:

*Mientras haya
olas, olas trajineras*

en tanto que, del resto de II, 1, el poeta quita los dos hexasílabos, volviendo a la relativa uniformidad métrica de la primera versión. Ensayó, y después suprime, "que alegrías acarrear", y agrega en su lugar: "con su trajín de alegrías", que por lo menos evita las dos rimas inmediatas en *-é-a* (*trajineras, acarrear*).

¹⁰ La lista comprende estos nombres: Barbara Baer, Mathilde de Bayersdorff, Zelmira Biaggi, Laura Buckam, V. Florence Compton, Flora D'Ancona, Nuria Ehrlich, Patricia O'Flynn, Alice M. Pool, José Rodríguez-Feo, Jacqueline Simon, Jane V. N. Smead, Esther Sylvia. Añadido a mano por el propio Salinas, el nombre de María Romero.

¹¹ *Poesías completas*, Madrid, 1956, p. 454.

Pero tampoco esto le satisface. Encierra entre paréntesis "con su trajín", como eliminándolo provisionalmente; luego hace pie en las palabras finales del mismo verso, y escribe, sin decidir aún la puntuación exacta:

*de alegrías su trajín
las traen, las traen y las llevan.*

Entre los dos versos añade, como posible variante del segundo (desechada, sin embargo, en IV), este otro: "que por nada las entregan".

2. Las sombras de II, 2 y II, 4 se concentran ahora en una sola estrofa. Quedan eliminadas las sombras "inventoras" (II, 2), y el poeta fija su atención en sólo aquellas que, lejos de rivalizar con la luz, son su humilde testimonio: "Mientras haya / sombras, delicada prueba / de que..." Entre líneas escribe: "claras evidencias", como alternativa de "delicada prueba", sin tachar estas dos palabras (en sucesivas versiones, *prueba(s)* y *evidencia(s)* seguirán disputándose el terreno). Por lo pronto, a IV pasará este comienzo de estrofa:

*Mientras haya
sombras, claras evidencias*

pero el final avanza, en III, con vacilaciones, hasta llegar a:

*de que hay luz, que todo es luz
en el mundo, menos ellas.*

3, 4 y 5. Brotan en este punto tres nuevas estrofas, con muy escasos titubeos:

*Mientras haya
rosa, clavel, azucena
ahora en sus tallos, y luego
en los nombre que las¹² mientan.*

*Mientras haya
un agua clara ligera*

(sobre este último adjetivo, y sin tacharlo, Salinas anota: "camiuera")

*que corra y un agua clara
que esté aquí a mi lado, quieta.*

*Mientras haya
tanta rama en la alameda
tanto pájaro en la rama
tanto canto en la oropéndola.*

6. A esta estrofa corresponden los "amores y más amores" de la segunda versión. Pero su punto de partida es la imagen del poema en marcha, de aquel "casi poema" del título inicial, en tensión hacia el futuro, hacia el poema logrado: "Mientras haya / poema que no se completa..." ("Camino del poema" será también el subtítulo de *Todo más claro*.¹³) Sólo que, entre uno y otro verso, Salinas intercala luego dos más. Empieza por tantear con el "amores... amores" de II, 3,

¹² Así, "las mientan", en III y IV, a pesar del masculino *clavel*. Lo mismo en V, VI y VII, aunque otro masculino, *jasmín*, ha venido en estas versiones a ocupar el lugar de la *rosa*. En VIII (texto de *Las Moradas*, de Lima) y en las *Poesías completas*, se corrige por fin "los mientan".

¹³ *Poesías completas*, p. 327.

hasta que, en vez de la acumulación pasiva, surge ahora un movimiento dialógico entre amores, es decir, entre dos seres enamorados: "amor, y amor que le quiera".¹⁴ Del amor como fuente de "más amor", se pasa a la vida como fuente de "más vida". Y por fin, para remate de la estrofa, viene la poesía misma a coronar, tras el amor, tras la vida, ese ímpetu hacia la riqueza del futuro:

*Mientras haya
amor, y amor que le quiera,
vida que pide más vida,
poema que no se completa.*

Poema incompleto, no poema malogrado. Al revés: su estar aún incompleto lleva tal carga de valor, es tan cabal testimonio y promesa del victorioso poema futuro como la sombra lo es de la luz (III, 2). No obstante, con el "poema que no se completa" entrará a competir, en IV, la imagen de "una copa que se llena": el afirmativo "se llena", en lugar del negativo "no se completa". Y sólo a partir de V volverá por sus fueros la imagen anterior, que acaba por cristalizar, desde VI, en la del "amanecer de poema", afirmativo también.

7. El poeta deja provisionalmente en blanco el segundo verso. Y ahora, como réplica y complemento de III, 6, con su tensión hacia el porvenir, aparece en los otros dos versos el sutil intercambio de presente y pasado:

*Mientras haya
.....
una nube que se va
y un recuerdo que se queda*

5 y 9. Aunque nada subsistirá, en definitiva, de la estr. 8, también tiene su interés el observar lo que Salinas ha ido aquí esbozando y eliminando. El triunfo de la luz sobre la noche (III, 2) repercute brevemente en "una aurora que regresa" (III, 8), tachado luego. El autor suprime asimismo, en lo que sería el verso siguiente de la estr. 8, "un correo"... Imágenes, pues, de ausencia vencida, tan gratas al poeta de *Presagios* (5: "Dentro de mí te llevo / porque digo tu nombre...") y al apologista de la carta —minuciosa, llena de humanidad y cercanía— contra el remoto telegrama convencional. Vienen a continuación las notas geométricas de la estr. 9. Como primer tanteo, la misma palabra *geométrica*, después tachada. Y ahora tres versos que pasarán a la versión siguiente, y en los cuales aquellos vagos gérmenes de II, 5 se desarrollan y dramatizan. En el primero, las cuatro sílabas de "curvas, rectas" no parecen, en este manuscrito III, concebidas como verso completo, sino sólo como final de octosílabo, en reemplazo de *geométricas*: Salinas deja en blanco el espacio que sin duda se propondría llenar con las cuatro primeras sílabas del verso. Pero así, como tetrasílabo, se mantendrán en IV:

*Mientras haya
curvas, rectas,
seguridad de triángulo
alegría de la esfera*

10. Al breve intermedio de líneas, figuras y cuerpos regulares, con su estática belleza, feliz y aplomada, sucede la belleza móvil de los colores, su ir y venir entre el crepúsculo y el amanecer. Vuelve entonces el poeta a contemplar el regreso de

¹⁴ Dudosa esta última palabra, en el manuscrito. Me decido por *quiera* tomando en cuenta la versión siguiente, a máquina.

la aurora, suprimido en III,8¹⁵. Pero lo que aquí regresa ya no es, en rigor, la aurora misma, la aurora en conjunto, resumible en una sola palabra, sino la pluralidad de los colores individuales, los colores preciosos y sus matices que el amanecer nos devuelve:

*Mientras haya
rosas, grises, violetas¹⁶,
que se marchan al ocaso
y con la aurora regresan*

11. Estrofa nueva. Salinas escribe, para empezar:

*Mientras haya
una voz que le convenga
a esa*

Y en este punto deja un blanco, para el eventual sustantivo (de dos sílabas, o de tres si ha de comenzar con vocal). En IV, el hueco se llenará primero con *rosa*, y después con *tarde*, que pasará a V y persistirá en las versiones siguientes. Por lo pronto, III,11 continúa, después del blanco:

*que se muere
de que nunca estará muerta.*

12. Los tres versos finales del manuscrito pasan al dorso, bajo la lista de estudiantes de Middlebury. Omitiendo esta vez el "Mientras haya" —pero teniéndolo presente, pues empieza con minúscula— Salinas encabeza la estrofa con la palabra *hilo*. En el instante en que va a completar "hilo para la hilandera", da con una solución más feliz. Tacha la palabra inicial y escribe:

lino para la hilandera,

lo que sin duda trae a su imaginación las blancas velas de un barco, en el último verso de la estrofa; el penúltimo, añadiendo la arboladura, redondea el cuadro: "árboles para...". Difícil es descifrar las dos palabras siguientes. Lo más probable: "los palos"; pero Salinas puede además haber pensado, antes o después, en "la(s) nave(s)" o "los mástiles"¹⁷, y unos rasgos de *n-* o *m-* vienen a enredarse en la *p-* de *palos*. Si nos atenemos sólo a esta última palabra, el final de III rezará:

*árboles para los palos
y viento para la vela.*

No más versos discrepantes, de cinco ni de seis sílabas, ni otra rima que la asonancia en *-é-a*. Todas las estrofas constan ahora de cuatro versos, y todas (sin exceptuar la 8 y la 12) van encabezadas por "Mientras haya", según nos lo confirma la versión IV. A lo largo de III, Salinas ha impuesto así al poema una enérgica unidad de forma, como para encauzar su brusco crecimiento.

¹⁵ Al comienzo de 10, suprime otra imagen, apuntada entre vacilaciones: la de "tanto color en la arena".

¹⁶ Falta la coma después de *grises*, tanto en III como en IV; aparecerá en V. Para III y IV, no hay por qué suponer que Salinas pensara en el color de las rosas y de unas extrañas "violetas grises".

¹⁷ Comp. IV, 4: "árbol alto para el mástil".

IV 18

1. Los retoques que aquí empieza por introducir Salinas hacen más simple y sólido el dibujo; se evitan reiteraciones como "olas, olas" y "las traen, las traen", y se precisa la puntuación:

*Mientras haya
mar con olas trajineras
—de alegrías su trajín—
llevándolas y trayéndolas*

2 y 3. No se modifica III, 2, pero entre líneas se añade *pruebas* al segundo verso, como alternativa de *evidencias*. En III, 3, sólo cambia el penúltimo verso, "ahora en sus tallos y luego", que pasa a ser: "en sus tallos y a lo lejos". Ese vago "a lo lejos" dejará insatisfecho, sin embargo, al poeta, que en V lo reemplazará con palabras más rotundas: "donde están, y donde no".

4. El segundo verso dice, ya en la copia a máquina: "agua clara caminera". Pero Salinas lo corrige, a mano; desecha *caminera*, vuelve al anterior *lígera* y su-prime *clara*:

*Mientras haya
un agua que va ligera,*

y corrige también los dos versos siguientes, donde la oposición entre agua ligera y agua quieta será oposición entre el agua que rehusa y la que acepta reflejarnos; entre un agua, pues, que corre

*sin dar a nadie su imagen
y otra en que mirarme, quieta.*

5, 6 y 7. En 5, un nuevo verso, "tantas ramas en el árbol", sustituye por un momento a "tanta rama en la alameda", que vuelve al fin a imponerse (los tanteos se reanudarán en la versión siguiente). Como segundo verso de la estr. 6, Salinas introduce: "una tarde tan serena" y, aunque no tacha el tercero, escribe sobre él, como alternativa: "un día que se está yendo". Queda intacta la geométrica estr. 7.

8, 9, 10 y 11. La estr. 10 del borrador III pasa a ser IV, 8, con sus "rosas, grises, violetas / que se marchan a la tarde" (en vez de "al ocaso"). III, 11 es ahora IV, 9, completado con "tarde" el tercer verso: un "tarde" que repite el de IV, 6 y el de IV, 8 y que Salinas, para el borrador siguiente, quitará de estas dos últimas estrofas. Continúan las vacilaciones en IV, 10: aparece, como variante del segundo verso, "un amor, y quien le quiera", y, para el tercero, "una vida y quien la viva". La estr. 11 corresponde a III, 12, sin más cambio que el de "árbol alto para el mástil" en lugar del anterior "árboles para los palos".

Pero, en la misma página que contiene estas cuatro estrofas (IV, 8 a 11), el poeta ha añadido a mano, con escritura nerviosa y rápida, nada menos que seis magníficas estrofas nuevas (IV, 12 a 17). Las seis comienzan con las palabras consabidas, "Mientras haya", que, con la prisa, se reducen las más veces a sus solas iniciales. Y las seis aparecen luego pasadas a máquina: integrarán, con las once estrofas anteriores, las versiones V, VI y VII. El poema ha alcanzado así su extensión máxima, y casi definitiva. Sólo a partir de VIII suprimirá Salinas una

18 Por primera vez, el texto aparece copiado a máquina.

estrofa, la VII, 10, derivada, en último término, de aquella incompleta estr. 7 de la versión III, a través de IV, 6, de V, 7 y de VI, 10.

12. Escasos titubeos. La puntuación, todavía indecisa¹⁹ —como en las estrofas siguientes— aun en el texto a máquina (donde, para abreviar, Salinas ha suprimido esta vez todos los “Mientras haya”):

*Diálogos en las estrellas
Casiopea que pregunta
y Cisne que la contesta.*

13, 14 y 15. Más vacilaciones y tachaduras. A máquina:

*quien entienda la hoja seca,
quien vea, cómo se anuncia
de lejos la primavera.*

*unas ventanas abiertas
unos ojos que las buscan,
una mañana que empieza.*

*amanecer de poema
un querer que ve su fin,
muchas palabras que esperan.*

Al diálogo armonioso de las constelaciones han respondido así —desde la tierra— el amor, la versión luminosa a través de mágicas ventanas, la palabra, la poesía, en estrecho acorde con las promesas de la primavera y del alba. La imagen que apuntaba en el título de las versiones I y II, “Casi poema”, cobra sentido pleno y original, y se instala, con ese “amanecer de poema”, en la entraña del poema mismo.

16 y 17. A mano: “Mientras haya / luces que se ven tan elaras. / Luces que se ven apenas. / y tinieblas que no elean. // Mientras haya / pasos que van por la arena / y por detrás / huellas huellas”. Salinas retoca estos versos al pasarlos a máquina, y sobre esa copia hace aún nuevas correcciones manuscritas. En V, 11 la estr. 16 aparecerá así:

*Mientras haya
luces que se ven apenas
tinieblas que poco ocultan,
oscuridad que revela.*

Alternativa (desechada) del tercer verso: “tinieblas que nada ocultan”. El cuarto ha pasado sucesivamente por: “y tinieblas que no ocultan”, “y tinieblas que no velan”, “oscuridad que no vela”. Una vez más, salto victorioso a lo afirmativo: del “no velar” al “revelar”. En la estr. 17, la copia a máquina elimina la irregular partición del octosílabo en dos versos (“y por detrás / huellas huellas”): “pasos que van por la arena / y que se dejan detrás / imborrables ya sus huellas”. Y los retoques a mano sutilizan y amplían la imagen del rastro en la arena transportándola a la “arena” espiritual del recuerdo: “pasos que pasan y dejan / aquí en el suelo del tiempo / imborrables ya sus huellas”. *Suelo* es más firme que *arena*; al trasladarse estos versos a V, 10, la firmeza del recuerdo se hace todavía mayor:

¹⁹ También la acentuación, que corrijo.

*Mientras haya
pasos que pasan y dejan
tan seguros como en mármol
en la memoria sus huellas.*

V y VI

Huellas imborrables del pasado, glorias presentes —la mañana, el amanecer del poema— abiertas hacia el luminoso futuro: todo se funde en un río de tiempo, diverso e inagotable. “Día infinito” se llamará el poema en sus versiones V y VI. Nada de contemplarse el poeta a sí mismo como “un fue y un será y un es cansado”. No se trata de contemplarse y compadecerse a sí mismo. El poeta sale de sí, y canta su fe, su serena confianza en el esplendor múltiple y uno de lo que es, fue y será, de “lo que hay, / lo que hubo ayer, lo que venga”, como dice ahora la nueva estrofa final, en ambos manuscritos.

Al terminar la versión anterior, la cuarta, el poeta ha reordenado y numerado claramente sus estrofas. Si el poema se cierra, en V y VI, con el “día infinito” de lo que es, fue y será, Salinas ve ahora como justo comienzo la estrofa de la “mañana que empieza”, de las ventanas y ojos que se abren sobre las primeras luces. Siguen en su orden las estrofas 1 a 6 de la cuarta versión, pero luego se suprimen las notas geométricas de IV, 7 —líneas, planos, sólidos— y surge en su lugar, entre vacilaciones, una imagen afín a aquella de la “tarde serena” y del “día que se va yendo” (IV, 6):

*un mediodía que acepta
alegremente su sino
de ser la tarde que llega.*

Es probable que el haber Salinas advertido esas coincidencias entre las tardes y los (medio)días de IV, 6 y V, 7-8 contribuyera a su decisión de reemplazar “una tarde tan serena” con “una mirada serena” (V, 7; así pasa a VI, 10) y de separar las dos estrofas en que tales coincidencias se daban, intercalando entre V, 7 (“...una tarde... / un día que se va yendo...”) y V, 8 (“...un mediodía que acepta / ...su sino / de ser la tarde...”) la divergente estr. IV, 13, la de la hoja seca que anuncia el verdor primaveral. Otro cambio importante en el orden de las estrofas es el de V, 15 (procedente de IV, 11) a VI, 3: el linq, el mástil y la vela hinchada por el viento pasan así a la primera parte, en que la enumeración de bellezas aisladas prepara lenta-

mente el arranque final. El pasaje resultaría tímido, en cambio, e inoportuno, en medio del final mismo, con su grandiosa fusión de noche, diálogo inter-estelar, tarde que cae y poesía que amanece.

No se conserva en V-VI la estr. IV, 10, con sus visiones (absorbidas en buena parte por IV, 15; comp. V-VI, 16) de amor correspondido, de vida y poesía en crecimiento, de copa que se llena. Pero Salinas agrega en cambio, desde V, las breves palabras de culminación y suma:

*mientras haya lo que hay,
lo que hubo ayer, lo que venga, 20*

que, ligeramente retocadas, se mantendrán como espléndido remate en las versiones últimas.

V, 1 y 2. Teníamos en IV, 14: "una ventana", "unos ojos", "una mañana"; mayor variedad en V y VI: "alguna ventana", "ojos", "otra mañana". En el segundo verso, en lugar de "unos ojos que las buscan" (que buscan ventanas abiertas), se lee ahora: "ojos que salen [corregido luego en "que vuelven"] del sueño". Estr. 2: "de alegrías su trajín", corregido a mano en "trajín de alegrías blancas", y vuelto a corregir en VI, 2: "trajinando en alegrías".

3 y 4. "Pruebas" empieza por reemplazar a "evidencias": "sombras, ingravidas pruebas". Pero ya en V las dos últimas palabras son a su vez sustituidas, a mano, por: "—certeza— evidencias". La estrofa pasa en esta forma a VI, 4: "Mientras haya / sombras, certeza, evidencias / de la luz, de que es luz todo / en el mundo, menos ellas". No satisface, sin embargo, al poeta, que la cambia primero en: "...sombras que la sombra [como alternativa: "a las sombras"] niegan" (y sobre este *niegan* anota provisionalmente: *desmientan*), y ensaya luego: "...tantas sombras que desmientan / la sombra, siempre probando / que todo es luz, menos ellas". En 4, con su enumeración de flores, el jazmín reemplaza a la rosa (quizá en atención a IV, 8: "rosas, grises, violetas", que en V se transformará a su vez).

5. En el último verso, *mirarse* en vez de *mirarme*. Pero luego, a mano, Salinas rehace la estrofa íntegra. El agua inmóvil se le aparece con más precisión: "agua ligera que niega / imagen al que la mira / y agua, que la da, en la alberca". A ella se opondrá en seguida una concreción simétrica para el agua ligera y elusiva: "[agua] rápida de [variante: "en"] arroyo". Aquí Salinas tacha la estrofa y, empezando con un verso resumidor, "agua como se la quiera", retoca los dos siguientes: "por el arroyo versátil [corrige después: "voluble por el arroyo" y, en fin, invierte: "por el arroyo voluble"] / fidelísima en la alberca". Sobre "agua como se la quiera" anota esta variante: "[agua] que se da y se niega", y vuelve luego al "dar" y "negar" anteriores, pero saltando bruscamente de *agua* a *amor*: "amor que se da y se niega, / agua, voluble, en arroyo, / fidelísima en la alberca". Sólo que, en las correcciones de la versión VI, *amor*, después de pasar por *algo* ("algo que se da y se niega"), cederá otra vez su puesto a *agua*. Y el verso entero resucitará, tras tan variados experimentos, en su forma originaria:

20 En V se añade —comienzo de un tercer verso— otro "mientras...", que, desde VII, desaparecerá definitivamente.

“agua como se la quiera”.²¹ El siguiente empieza por ser, en VI, “huyendo por el arroyo”, que luego se transforma en “voluble por los arroyos”; desde VII se volverá al singular *arroyo*.

6. Corresponde a IV, 5. Un leve cambio en el segundo verso: “tanto ramo [por “tanta rama”] en la alameda”. Al lado, manuscrito: “fronda espesa en la chopera”; pero Salinas tacha *espesa* y lo sustituye con *verde*, y, sin eliminar *chopera*, le superpone el anterior *alameda*. En los versos tercero y cuarto, evita el repetido “tanto...”: “pájaros entre las hojas [pero no tacha “en la rama”] / cantos en las oropéndolas”. En VI, 7, ligeros retoques en el texto a máquina, y —lo que más importa— vuelta, en las anotaciones manuscritas, a la reiteración de “tanto...”, que se mantendrá hasta el final.

7, 8 y 9. Ya hemos visto cómo obraba en V, 7 (igual a VI, 10) el juego de tensiones entre “una mirada serena”, “una tarde tan serena” y “un día que se va yendo”. Agregada a mano, la vacilante estr. V, 8: 22 “mediodía que descienda / tranquilamente a la tarde / que...” (el final del verso se lee con dificultad; quizá “... en maravill[osa] herida”). Allí mismo la rehace Salinas con trazo seguro: “un mediodía que acepta / alegremente su sino / de ser la tarde que llega”, y apenas tendrá que modificarla en VI. Casi inalterada pasa IV, 13 a V, 9 y VI, 9, pero aquí el final de la estrofa (“... quien entienda la hoja seca, / quien vea cómo se anuncia / de lejos la primavera”) se encrespa en una explícita oposición de imágenes. La hoja seca será, no lamentable documento de muerte, sino anticipación de vida: “elegía falsa, prólogo / distante a la primavera”.

10. El comienzo de IV, 8 (cf. III, 10), “Mientras haya / rosas...”, resultaba algo ambiguo, pues *rosas* sonaba a nombre de flor, femenino, mientras que lo que el poeta quería designar eran los matices de un color: “los rosas”. Así, escribe en V, 10: “grises, verdes, violetas”, sin peligro, ahora, de que *violetas* resulte equívoco a su vez, como que le preceden en la serie dos claros nombres de colores, ambos en plural. En el verso siguiente de IV, 8, ya hemos visto que la *tarde* venía a coincidir con la de otras dos estrofas; en V queda reemplazada por “la luz”: “Mientras haya / grises, verdes, violetas, / que se marchan con la luz, / y esperanzas de que vuelvan”. Este último verso se aparta decididamente del de III, 10 y IV, 8 (“y con la aurora regresan”). Pero Salinas advierte sin duda que el primer esquema, “grises... que se marchan... y regresan”, resulta más denso y mejor equilibrado que el segundo, “grises... que se marchan... y esperanzas...”, y en sus anotaciones a mano lo restablece, y asimismo restablece literalmente el cuarto verso: “colores, que a sus ausencias / se van, detrás de [variante: “siguiendo a”] la luz, / y con la aurora regresan [variantes: “y detrás de ella regresan”, “y siguiéndola regresan”]. A VI, 9 pasa este final de estrofa: “se van detrás de la luz, / y detrás de ella regresan”, que Salinas corrige luego a mano en la misma versión: “siguiendo a la luz se marchan, / y siguiéndola regresan”.

11. En V, el texto a máquina conservaba aún, como hemos visto, aquel rubendariano repique de los “pasos que pasan”. Las anotaciones manuscritas de esa misma versión aligeran la estrofa, quitándole además el “tan seguros [los pasos] como en mármol” y oponiendo a la huella de los pasos mismos la aérea figura de la *niña* (luego reemplazada por *diosa*) que ha dejado ese rastro aquí abajo, en la tierra. Al llegar a VI, 12, *niña* y *diosa* se esfuman: “Mientras haya

²¹ Entre las correcciones manuscritas de VI se elimina “agua en que verse y no verse”, etapa intermedia entre la del ‘darse-negarse’ y la de la ‘volubilidad’.

²² La precede un verso suelto: “céspedes para la siembra”, que el poeta no ha desarrollado.

/ unos pasos que se llevan / a la que estuvo, dejándose / aquí, olvidadas, sus huellas". Reaparecen, no obstante, con el nombre de *Venus* en el tercer verso y con la nota de *divinas* en el cuarto: "...unos pasos que se llevan / a Verus, pero dejándose / aquí, divinas, sus huellas", quizá vaga reminiscencia del "incessu patuit dea", grato asimismo a Rubén.

12 y 13. Corresponden a IV, 16 y 12, respectivamente. En V, 12 se tachan a mano las "luces que se ven apenas" del segundo verso —*luces* discrepantes de las *tinieblas* y la *oscuridad* que siguen— y se reemplazan con "oscuridades sin pena"²³. De IV, 16 proviene "tinieblas que poco ocultan", corregido a mano en V, 12: "tinieblas que dejan²⁴ ver". Dará, en VI, el último verso de la estr. 14: "y translúcidas tinieblas" (variante, a mano: "trasluces en las tinieblas"). También de IV, 16 viene la "oscuridad que revela"; pero las correcciones manuscritas de V vuelven a una de las variantes desechadas en la versión anterior: "oscuridad que no vela", y añaden esta otra: "clara noche que no ciega", de donde, en VI, 14, "claridades en secreto",²⁵ conservada en la versión siguiente. Por otra parte, de esa "clara noche", y del "apenas" del segundo verso, procede el comienzo de VI, 14: "Mientras haya / noches que lo son apenas", final de estrofa en VII, 14. Con sus correcciones manuscritas a VI, 14, Salinas reordena los versos de esta estrofa en la forma con que aparecerán en VII, 14. Para el segundo verso de V, 13, "diálogos de las estrellas" ("...en las estrellas" decía IV, 12), se agrega a mano una posible alternativa: "susurros por las estrellas". Es la que pasará, en efecto, a VI, 15.

14. Correspondiente a IV, 9: "Mientras haya / una voz que le convenza / a esa tarde que se muere..." A mano, "memoria" en lugar de "una voz", que Salinas no tacha en V. "Memoria" en VI, 13, y, en el verso siguiente, "esta" por "esa". Así se mantendrá la estrofa hasta en las versiones últimas, aunque, desde VII, se suprime el "Mientras haya" inicial.

15. El "árbol alto para el mástil", de IV, 11, se multiplica, al pasar a V, 15, en "selvas con troncos derechos", quizá con tenue reminiscencia de versos como "Las selvas hizo navegar..." o "Velero bosque de árboles poblado"²⁶. La proximidad del "lino para las velas" aumenta el parecido con los dos sonetos famosos. En el de Quevedo a Carlos V, "el viento / al cáñamo en sus velas respetaba"; en el de Góngora a los marqueses de Ayamonte: "...árboles... / que visten hojas de inquieto lino". A mano, en V, 15, correcciones vacilantes: "pinos que", "leñador que corte el pino", "árbol que busca aventuras". De esta tercera variante manuscrita nacen las que ha de adoptar Salinas en las últimas versiones (VII: "árboles que se aventuren"; VIII: "...que se aventuran"). Al último verso de la estrofa se agregan a mano, en V, las terminaciones de plural: *vientos, las velas*. En VI, la copia a máquina mantiene *vientos*, pero vuelve al singular *la vela*; VII restablece por completo el singular, que se conserva también en VIII.

16. Ya en III, 6 vemos enlazarse el amor correspondido y el poema en marcha. A este segundo término corresponde, en IV, 15, el feliz "amanecer de poema", que acabará por triunfar desde V. Y el primer término, el "amor, y amor que le

²³ Dudosa la lectura de esta última palabra.

²⁴ Tal vez *dejen*.

²⁵ En VI, 14 se introduce —y allí mismo se desecha— otra variante: "claridad iluminada".

²⁶ Comp. estas palabras del Rey en *Cómo ha de ser el privado*: "...han de poblar mis bajajes / esos mares, varias selvas / habitadas de la gente..." (*Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas*, edición de Miguel Artigas, Madrid, Real Academia Española, 1927, p. 112).

quiera", reaparece, transformado, en el segundo verso de IV, 15: "un querer que ve su fin". Como el tercer verso de IV, 15, "muchas palabras que esperan", está menos estrechamente ligado al *querer* del segundo que al *poema* del primero, la estrofa presenta un zigzag de sentido que el poeta advertirá y no querrá mantener en la versión siguiente. Introduce entonces una firme unidad poniendo, se diría, el *querer* al servicio del *poema*. Escribe así, a máquina, en V, 16: "Mientras haya / la querencia del poema, / unos versos que amanecen / muchas palabras que esperan". Pero le deja insatisfecho esa no muy clara *querencia*. Salinas empieza por intercalar en la misma copia a máquina, sobre el segundo verso: "expectación de poema". Al lado, manuscritas, nuevas variantes: "apetito de poema", "voluntad de otro poema", "voluntad de más poema". También a mano corrige el tercer verso: "imágenes [que amanecen]", que pasa luego a ser "visiones que se traslucen". Volviendo sobre el segundo verso, el poeta desecha *expectación*, *apetito* y *voluntad*, y se decide por el "amanecer de poema" de IV, 15. Un paso más, y este verso halla su sitio justo; no será comienzo sino culminación de la estrofa. Tendremos, pues, como última forma de V, 16: "Mientras haya / muchas palabras que esperan, / visiones que se traslucen [variante: "luces que ya se traslucen"]", / amanecer de poema". El tercer verso experimenta nuevos cambios en VI, 16. A máquina: "invención que se vislumbra"; a mano, una posible alternativa para "se vislumbra": "ya clareando", que es como un amanecer del *amanecer* inmediato.

17. Los ya comentados versos de resumen con que termina V, 17 ("Mientras haya lo que hay, / lo que hubo ayer, lo que venga") se retocan ligeramente en VI: "Mientras haya / lo que hubo ayer, lo que hay, / lo que venga." Sigue aquí el otro vacilante *mientras* de V; pero en VI aparece ya tachado, desde la copia a máquina, y no llegará a VII.

El texto corregido de VI será, pues, el siguiente:

DÍA INFINITO

*Mientras haya
alguna ventana abierta,
ojos que vuelven del sueño,
otra mañana que empieza.*

*Mientras haya
mar con olas trajineras,
trajinando en alegrías,
llevándolas y trayéndolas.*

*Mientras haya
lino para la hilandera,
bosques que sueñan en pontos
y vientos para la vela.*

*Mientras haya
sombras que la sombra niega,
pruebas de luz, de que es luz
todo el mundo, menos ellas.*

*Mientras haya
jasmín, clavel, arucena,
donde estén; y donde no
en los nombres que las mientan.*

*Mientras haya
agua como se la quiera,
voluble por los arroyos,
fidelísima en la alberca.*

*Mientras haya
tanta fronda en la alameda,
tanto pájaro en las ramas,
tanto canto en la oropéndola.*

*Mientras haya
un mediodía que acepta
alegremente ese sino
que la tarde le presenta.*

*Mientras haya
quién entienda la hoja seca,
elegía falsa, prólogo
distante a la primavera.*

*Mientras haya
una mirada serena,
un día que se va yendo
y un recuerdo que se queda.*

*Mientras haya
colores que a sus ausencias
siguiendo a la luz se marchan,
y siguiéndola regresan.*

*Mientras haya
unos pasos que se llevan
a Venus, pero dejándose
aquí, divinas, sus huellas.*

*Mientras haya
memoria que le convenga
a esta tarde que se muere
de que nunca estará muerta.*

*Mientras haya
trasluces en las tinieblas,
claridades en secreto,
noches que lo son apenas.*

*Mientras haya
sussurros por las estrellas,
Castopea que pregunta
y Cisne que la contesta.*

*Mientras haya
tantas palabras que esperan,
invención ya clareando,
amanecer de poema...*

*Mientras haya
lo que hubo ayer, lo que hay,
lo que venga.*

VII y VIII

Más significativa que los retoques de detalle es, en estos últimos textos, la honda transformación por que pasa la estructura total del poema desde las correcciones manuscritas de VII. En la mayoría de las estrofas, el "Mientras haya" no aparecerá ya como encabezamiento. Se pierde así la estricta regularidad que, desde la tercera versión, presentaba el poema merced a los cuatro versos por estrofa (salvo, desde V, la estrofa última) y al golpe fijo del "Mientras haya" en el comienzo de todas ellas, sin excepción. Por otra parte, los "Mientras haya" desplazados del comienzo se ponen a fluctuar ahora delicada y variadamente, buscando su nivel justo en la estrofa. La forma se llena de movimiento y gracia²⁷. Como en oculta compensación (oculta, porque el poeta prescinde de toda indicación tipográfica), se lleva magistralmente el ritmo del conjunto hacia otro modo de forma estricta. Desde VIII, en efecto, y mediante la supresión de uno que otro "Mientras haya", el poema queda plenamente articulado en cuatro partes —cuatro canciones— de arquitectura análoga: tres cuartetos y un terceto en cada una²⁸.

VII, 2. En el tercer verso, "trajinando en alegrías". Luego reemplazado por "trajinantes de alegrías".

3. De VI, 3 venía ya "bosques que sueñan en pontos", donde ese toque clasicista final, *pontos*, se combina tan extrañamente con la lírica personificación de *sueñan*. Con imagen más sencilla y mesurada, VII, 3 corrige: "árboles que se aventuren". En VIII (texto publicado en *Las Moradas*, de Lima), "que se aventuran".

5. "Mientras haya / jazmín, clavel, azucena..." Se indica a mano, para esa estrofa, un cambio de colocación: seguirá, en adelante, a la estr. 3.

6. Al escribir a máquina VII, Salinas ensaya "caprichosa en el arroyo" en lugar de "voluble por el arroyo". En ese mismo texto a máquina, restablece "voluble, por", que se mantiene (suprimida la coma) en VIII.

7. En VII, *alameda*; en VIII, *saucedá*.

8 y 10. *Tranquilamente*, reemplazado por *serenamente* (*serena* se leía en VI, 10, pero de VII, 10 se quita el verso entero "una mirada serena" y se reemplaza con "para un amor una fecha"). Sólo que toda esta estr. VII, 10 acaba por desaparecer. En adelante el poema se reducirá a dieciséis estrofas. El tercer verso de VII, 9, "elegía falsa, prólogo", aparece en VIII, 9 como "falsa elegía, preludio".

²⁷ En VII, terminan en puntos suspensivos catorce de las diecisiete estrofas, incluida la última. Salinas habrá pensado, por un momento, unificar el poema íntegro con esa puntuación, hasta decidirse, en VIII, por otra más neta y sólida.

²⁸ El poema empieza por llamarse aún, en VII, "Día infinito", pero ya en la misma copia a máquina se tacha ese título y se le sustituye por "Confianza".

12. Al pasar a VII, se introducen cambios en VI, 12, con descuido de la rima en -é-a: "pasos que raptan a diosas, / pero dejándose aquí, / inolvidables, sus huellas". En seguida, correcciones a mano —sin que se normalice la asonancia—: "diosas que no están aquí / (pero que aquí se dejaron / eternamente sus huellas)". Nuevo retoque: "...pero se dejaron almas / señaladas con sus huellas"²⁹. Al advertir la irregularidad de la rima, el poeta anota sucesivamente: "[diosas que] huyen volanderas", "pasan ligeras", "se van ligeras", hasta que todo se refunde y aclara en una nueva estrofa manuscrita, que entrará en VIII: "Diosas que pasan ligeras / pero se dejan un alma / mientras haya / señalada con sus huellas".

14. En VII, "las tinieblas"; en VIII, "la tiniebla".

16. Sobre "tantas palabras que esperan", una alternativa difícil de descifrar; tal vez: "...que acuden". De todos modos, no pasará a VIII. El tercer verso de VII, 16, "invención, ya clareando", se retoca en VIII, 15: "invenciones, clareando".

17. En VII el segundo verso decía: "lo que hubo ayer, lo que hay". Con más marcada simetría en VIII: "lo que hubo ayer, lo que hay hoy".

Terminada su labor de corrección, escribe Salinas a mano en lo alto de la primera página de VII: "Enviado a *Las Moradas* / 18.IV.47". La limpia versión siguiente (VIII), última entre las conservadas por el poeta, parece copia del texto efectivamente remitido por él a Lima. ¿Qué debemos pensar de las discrepancias entre el texto publicado y esa copia VIII? Sólo cuando aparezca el original recibido en *Las Moradas* podrá decidirse si son nuevas correcciones del propio Salinas. Los cambios principales aparecen en el título del poema y en la tercera estrofa. En lugar de "Confianza", el texto de *Las Moradas* lleva el simple nombre de "Poema". Y en el cuarto verso de VIII, 3 —"y viento para la vela"—, la revista peruana corrige: "y viento para la selva"³⁰. Las ediciones posteriores mantienen aquí *selva*³¹, pero restablecen el título de "Confianza".

Leamos ahora el poema, muy uno y muy orgánico a través de las cuatro partes en que se han venido a agrupar finalmente sus líricas enumeraciones:

²⁹ Sobre *señaladas*, una variante ilegible. Entre líneas, sobre *dejaron, dejan* [...] *alma*, y, encima y debajo de *señaladas*, dos palabras de difícil lección; quizá *refulgente* y *resplandeciente*.

³⁰ Me atenderé provisionalmente a la citada copia a máquina: "Confianza", "vela". En *Confianza: Poemas inéditos*, 1955, portada y p. 91; en las *Poesías completas* de 1955, p. 466, y en las de 1956 (cf. nuestra nota 11), se fecha el poema en "Baltimore, 1942-Puerto Rico, 1944". Si llegara a probarse, pues, que "selva" en lugar de "vela" es corrección auténtica y última de Salinas, habría que cambiar asimismo, como fecha final, "1944" en "1947".

³¹ *Poesías escogidas*, p. 149; *Confianza. Poemas inéditos*, p. 89; *Poesías completas*, 1955 y 1956, pp. 464 y 452 respectivamente.

CONFIANZA

([Estr. 1-4])

*Mientras haya
alguna ventana abierta,
ojos que vuelven del sueño,
otra mañana que empieze.*

*Mar con olas trajineras
—mientras haya—
trajinantes de alegrías,
llevándolas y trayéndolas.*

*Lino para la hilandera,
árboles que se aventuran,
—mientras haya—
y viento para la vela.*

*Jazmín, clavel, azucena,
donde están, y donde no
en los nombres que los mientan.*

Una a una desfilan esas cosas en que podemos confiar: fuertes, simples, sustantivas, radiantes de sentido y valor. Basta, para amarlas, que las miremos de cerca, como hubiera bastado para las cosas de "Cero"³², destruidas precisamente por un aviador demasiado lejano —a miles de metros sobre la tierra y la vida—: máquina entre máquinas que sólo obedece, en su mundo abstracto, a instrumentos y órdenes ("él hizo su obligación...")³³. Por lo pronto, desde los primeros versos de "Confianza", la luz del amanecer. Y en la cuarta estrofa, con la belleza de las flores mismas, la de sus nombres. También el poema amanece.

[Estr. 5-8]

*Mientras haya
sombras que la sombra niegan,
pruebas de luz, de que es luz
todo el mundo, menos ellas.*

*Agua como se la quitera
—mientras haya—
voluble por el arroyo,
fidélisima en la alberca.*

*Tanta fronda en la sauceda,
tanto pájaro en las ramas,
—mientras haya—
tanto canto en la oropéndola.*

³² *Poetas completas*, 1956, pp. 391-403.

³³ *Poetas completas*, p. 393.

*Un mediodía que acepta
serenamente su sino
que la tarde le revela.*

Del alba al mediodía, en que remata esta segunda canción. Pero un mediodía que, aceptando su ley, consentirá en declinar hacia la tarde. Como en I-4, también aquí el "Mientras haya..." inicial, al repercutir en las dos estrofas siguientes, baja al segundo verso y luego al tercero. El estribillo, pues, no flota al azar: lo que a primera vista parecía irregularidad caprichosa es fina y meditada variación. En cada una de las cuatro partes, la primera estrofa comienza con un fuerte "Mientras haya"; sigue, en la segunda, otro "mientras haya" —con minúscula— más oculto y apagado, y, en la tercera, un eco final.

[Estr. 9-12]

*Mientras haya
quien entienda la hoja seca,
falsa elegía, preludio
distante a la primavera.*

*Colores que a sus ausencias
—mientras haya—
siguiendo a la luz se marchan
y siguiéndola regresan.*

*Diosas que pasan ligeras
pero se dejan un alma
—mientras haya—
señalada con sus huellas.*

*Memoria que le convenga
a esta tarde que se muere
de que nunca estará muerta.*

Con el terceto en que culmina esta canción, llega la tarde. Una tarde que se sabe condenada a noche, sí, pero que se sabe también inmortal. El poema ha venido subrayando, en las maravillas del mundo, su trabazón, su originalidad y su permanencia: "otra mañana", "jazmín, clavel... y... los nombres", "sombras... pruebas de luz", "hoja seca... preludio... a la primavera", "colores que... se marchan y... regresan", "diosas que pasan... pero se dejan... sus huellas". Realidad visible y tangible, o recuerdo, o esperanza y augurio, todo es vida en incesante movimiento y comunicación.

[Estr. 13-16]

*Mientras haya
traslucos en la tiniebla,
claridades en secreto,
noches que lo son apenas.*

*Susurros de estrella a estrella,
—mientras haya—
Casiopea que pregunta
y Císmo que la contesta.*

*Tantas palabras que esperan,
invenciones, clareando,
—mientras haya—
amanecer de poema.*

*Mientras haya
lo que hubo ayer, lo que hay hoy,
lo que venga.*

Ni siquiera la noche puede ser un final, una nada, y en su seno dialogan, bien despiertas, las constelaciones. Apenas noche: todo está preparando ya el nuevo día. Lo anuncian los traslucos, claridades y "susurros de estrella a estrella"; pero ese anuncio se duplica gloriosamente cuando el camino de la noche al día viene a completarse y fundirse de pronto con el "camino del poema": con ese clarear de palabras, de invenciones, que lleva en fin (estr. 15) al pleno amanecer poético.

En cada una de las tres primeras canciones, el "Mientras haya", sutilizándose de estrofa en estrofa, no alcanzaba a sonar en la última. En el conjunto de "Confianza", es como si el triple silencio acumulado prepararse el terceto de la canción cuarta, con su intenso "Mientras haya" definitivo.

De amanecer a amanecer. El giro se ha completado. Y completo queda a la vez el poema que dice su confianza en la perfección eterna del círculo: de lo que es, fue y será.

RAIMUNDO LIDA.

Harvard University.

EL MUNDO NOVELESCO DE BENITO LYNCH

Signos crueles presiden el universo de ficción que Benito Lynch (1885-1951) imaginó en sus novelas y cuentos, escritos entre 1909 y 1933¹. No rigen allí otras leyes que los caprichos de la naturaleza, o los designios de un destino inescrutable, ni hay treguas ni aliento en esa "lucha por la vida", donde los débiles resultan sacrificados por los fuertes o los desaprensivos. Es, pues, la mecánica pesimista de la novela europea de la segunda mitad del siglo XIX, y quisiéramos analizarla en esta aplicación individual, describiéndola en sus apariencias y arriesgando algunas explicaciones.

Limitaremos nuestras observaciones a los libros que el autor publicó, respetando su voluntad al dejar relegadas a las revistas o periódicos donde aparecieron gran cantidad de cuentos o novelas cortas, tal vez porque las consideraba sólo esbozos imperfectos.

¹ En ese cuarto de siglo aproximado, Benito Lynch sólo publicó nueve libros de ficción: novelas y cuentos largos, colecciones de cuentos más breves, y un cuento suelto (*Plata dorada*, 1909; *Los caranchos de "La Florida"*, 1916; *Baquela*, 1918; *La evasión*, 1918 [en la segunda edición de Barcelona, 1922, se añadió otros cuatro relatos: *Por su madre*, *La vaca empantanada*, *El gallo que volvió de las trincheras*, 1917 y *La cola del zorro*, 1917]; *El pozo*, 1929; *Las mal llamadas*, 1923 [de tema urbano]; *El inglés de los güesos*, 1924; *El antojo de la patrona y Palo verde*, 1925 [en la tercera edición de *Palo verde*, "Colección Austral", 1940, se incluyeron además tres cuentos de tema urbano: *Locura de honor*, 1921, *El paquetito* y *El casao su casa quiere*]; *De los campos porteños*, 1931 [comprende trece cuentos: *La espina de junco*, 1929, *Un angelito gaucho*, 1928, *El potrillo roano*, 1924, *Un negocio de pieles*, 1927, *Tormentas*, 1931, *A la fuerza*, 1929, *Travesiando*, 1929, "Linay", 1929, *La esquiladora*, 1929, *La Chuña*, 1923, *El sacrificio de Blas*, 1922, *Hombres y teros*, 1927 y *Caritas*, 1928]; y *El romance de un gaucho*, 1933) y relegó al olvido, en las revistas y diarios donde aparecieron por primera vez, unos veintisiete cuentos, según bibliografía más precisa (Nicolás Cócero, *Benito Lynch*, Buenos Aires, 1954), cifra que podría triplicarse, a juzgar por otra, que no indica fecha ni lugar de publicación, sino títulos (Belisario Fernández y Antonio T. Álvarez, "Benito Lynch (1885-1951). Nómina bibliográfica de sus obras", en la revista *Bibliograma*, n° 10, pp. 9-10, Buenos Aires, setiembre-octubre de 1955). La profesora María Concepción Garat ha descubierto, además, dos comedias de Lynch, publicadas en el diario *El Día*, de La Plata: *El cronista social* (27 de octubre-9 de noviembre de 1911) y *Ex ungue leonem* (6-11 de noviembre de 1912).

EL CAMPO ACTUAL, LIMITADO Y ADVERSO

1. EL CAMPO.

Por excepción —en una novela, *Las mal llamadas*, y en unos pocos cuentos— la acción transcurre en la ciudad. Sus obras restantes evocan una imagen del campo que se repite con rasgos insistentes; no podemos dudar frente a ella: debe de ser el recuerdo, tercamente aferrado a la memoria, de un fragmento central de la campaña bonaerense, del cual no desea salir el autor, como si sólo allí pudiera plantar con seguridad sus figuras. Es la comarca, famosa en la literatura argentina, que se extiende a ambos márgenes del río Salado: Dolores (*Los caranchos de "La Florida"*) al sur; y en la del norte, Cañuelas (*Raquela*), Monte (*El antojo de la patrona*) y Lobos (*El romance de un gaucho*): zona que se elige como destierro hacia el oeste es la de Saladillo y Bolívar (*El romance de un gaucho*)². En una oportunidad —*La evasión*— Lynch lleva sus personajes a la Patagonia, y en otra —*El casao casa quiere*— a las sierras de Tandil y Balnearce, al lejano sur.

El que se nos descubre no es el campo abierto, que se puebla o se abandona a voluntad, porque pertenece al que lo ocupa (*Martín Fierro*, *Santos Vega*); ni tampoco el itinerario de rumbo imprevisible (*Don Segundo Sombra*). Es una visión estática, cuadriculada, de llanura fragmentada en estancias pequeñas o grandes, con nombre y dueño conocidos, limitadas simbólicamente por tensos alambrados de "siete hilos" que cada cual vigila celosa y agresivamente. Es un cuadro repentino, sin historia y sin futuro, recortado, con sus puntos cardinales propios, que no son los de la geografía urbana: "adentro" está la ciudad, decisiva aunque no se hable de ella; marchar "afuera" significa alejarse.

Para limitar aún más ese ambiente geográfico, se indican cuidadosamente la extensión y los linderos: "La estancia grande", en *El inglés de los güesos*, tiene "las diez mil hectáreas de campo bien cabales que

Se utilizan en las citas las siguientes ediciones: *Los caranchos de "La Florida"*, Madrid, 1936; *Raquela*, Buenos Aires, Anaconda, 1931; *La evasión*, Barcelona, 1922; *El inglés de los güesos*, Buenos Aires, 1937; *El antojo de la patrona* y *Palo verde*, Buenos Aires, Anaconda, S. A.; *Palo verde y otras novelas cortas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1940 (Col. Austral); *De los campos porteños*, Buenos Aires, Anaconda, 1931; y *El romance de un gaucho*, Buenos Aires, Anaconda, 1933.

² No estaba allí, sino en Nueve de Julio (A. Torres Rioseco, *Grandes novelistas de la América Hispánica*, I: "Los novelistas de la tierra" Berkeley and Los Angeles, 1941) o en Bolívar (Nicolás Cócara, *op. cit.*) la estancia paterna El Deseado, en la que el novelista vivió hasta los diez años.

encerraban los alambrados" (XV, 132): es la tierra apreciada utilitariamente como valor económico. En varias novelas se repiten los nombres de lugares, como indicándole al lector que la acción continúa desarrollándose en la tierra consabida³.

En esa imagen del campo, la novela de Lynch traspone la sensación del que vive y muere en una sensación que recibe hecha: sólo se aspira a apuntarla aunque uno la sienta arruinándose. Más allá de ese mundo cerrado y aparentemente firme que se contenta con sobrevivir, está el peligro imprevisible de la novedad buscando un resquicio para desmoronarlo todo.

2. LA POBLACIÓN.

Se ve hospitalaria, aunque modesta o sórdida, la población, "las casas" de los dueños y las de los peones. Al describirlas, se anota despectivamente la incuria o el abandono de la vivienda del paisano, sin árboles ni huertas; pero entre tanta mezquindad se señala una y otra vez que a nadie se niega allí la entrada, y que no se acostumbra preguntar allí al pasajero o "agregao" de dónde ni para qué viene, ni cuánto tiempo permanecerá.

No es la miseria sino la ruindad y la avaricia del rancho de Pacomio Ayala lo que desagrada a Lynch, que la asocia mentalmente con la del Viejo Vizcacha⁴. Tampoco es muy amable la visión de la estancia "El Cardón", de Eduardo Suárez, ni la de los hermanos Rozales: en ambas reinan la prodigalidad desenfrenada, el vicio, y lo que es peor, la holganza; la que Lynch condena con ellas es la vida gauchesca que la literatura anterior había deformado, y a ese orden de vida reprobable contraponen el de la estancia cuidadosamente vigilada: en "La Florida", en la del mayor Grumben (*Raquela*), en "La Colorada" (*El antojo de la patrona*), en muchas otras, y sobre

³ En *Los caranchos de "La Florida"* el lugar de la acción es una estancia así llamada —"cuatro leguas y pico de campo bastante bajo, cuya cabecera sud-este se internaba en los montes del Tordillo", p. 8—, después subdividida y situada en el partido de Dolores; allí, cerca de la "laguna de los Toros" (en el puesto de "La estaca", que vuelve a aparecer en el cuento *Limay — De los campos porteños*, p. 127) vive Marcelina con su familia: con el mismo nombre se designa la laguna donde Mr. James busca huesos fósiles en *El inglés de los güesos*; en ambas novelas se menciona como próxima "la pulpería de San Luis", también citada en *Palo verde* y en *El romance de un gaúcho*. Vecina a la "Estancia Grande" de *El inglés de los güesos*, está "La Indiana"; ambos nombres vuelven a aparecer en *El romance de un gaúcho*.

⁴ "...un rancho viejo, deslomao, sin un árbol, sin un reparo, plantao por un capricho del hombre idioso [odioso] en la cuesta mesma de una loma, y al cáir de ñas viscacheras" (*El romance de un gaúcho*, IV, p. 35).

todo en las estancias inglesas del sur, y en "El Mirador", de don Venero Aguirre, veía cumplida esa organización que el paisano desprecia o teme⁵.

La población, cercada por el campo siempre peligroso, se ve como aislado refugio de vida, como cuartel para la batalla que hay que dar todos los días. En vano será idealizar esa realidad con criterios estéticos que no pueden usar los que viven esa existencia conflictiva. Única vislumbre esperanzada: hay que reconocer que la ciudad no ha podido desterrar aún de allí hábitos generosos que viven enquistados, como reliquias destinadas a perderse.

3. EL PAISAJE.

Más allá, la llanura pobre, apenas cultivada, inundada o sedienta, con pajonales impenetrables, cangrejales traidores, sabandija brava, y tierras bajas, donde un día tras otro se pieden animales cuyo cuero, por lo menos, hay que salvar: es la tierra del trabajo, desolada y enemiga.

⁵ Compárense, por ejemplo, las descripciones de "El Cardón", la estancia importante arruinada por la negligencia ("Es una población que se derrumba bajo el peso del abandono y de los años. Hay verdín en los muros blancos, agrietados por la humedad y por los soles y la maleza brava llega hasta el pie mismo de los grandes árboles del patio. Alternan con los cuadros de material [las habitaciones de ladrillo] viejos, mezquinos ranchos enormes, puestos como al azar en todas partes, y que muestran en sus techos de paja ennegrecidos, corcovados, disformes, la constante labor de la intemperie. Los sauces atormentados proyectan sobre el patio amplias manchas de sombra, y tienen las ramas bajas cortadas a un mismo nivel por el diente de los caballos ociosos. Un molino, sin rueda, se hunde, allí abajo, entre la alta maciega, y así, decapitada y escueta, parece su torre el recuerdo melancólico de la civilización que se ha ido (Los ranchos de "La Florida", XIII, p. 136) y la de los Rozales (El romance de un gaucho, XXIV y XXV) con la de "El Mirador", establecimiento modelo a juicio de Lynch ("Nunca había visto el hijo'e la viuda estancia más linda que aquella 'e don Venero Aguirre, ni más raras cosas tampoco; hasta que hubo dentro en el campo, después de galopiar una güelta 'e cerca 'e cuatro leguas, pa poder hallar la tranquera, las poblaciones se alzaban mesmamente en el medio 'el campo, bien arribita de unos médanos muy verdes, y eran toditas —casas y galpones— blancas como la nieve, y con los techos pintaos de colorao igualitos. Ahí nomás, contrita 'e la tranquera había una especie 'e puesto con edificio 'e ladrillos, con muchos arbolitos nuevos alrededor, y se vía a un hombre, al parecer extranjero por la pinta, arando tierra 'e rastrojo pero con caballos en vez de bueyes, y muy de sentao como en sulki 'e resero o de comprador de lana..."). Todos los peones —salvo uno o dos paisanos— son allí extranjeros: italianos o españoles; y además de otras transgresiones menores al ritual de la tierra, se niega hospitalidad a los que llegan. (El romance de un gaucho, LI, pp. 446-447, 454 y 457). "Pero lo que más llamó la atención al hijo 'e la viuda jué el molino, aquel molino machazo pa sacar agua, del que tenía sentidas tantas mentas y al que en seguida lo devisó ahí a un costado de las casas, alto que parecía llegar al cielo y también colorao de arriba abajo, como toditos los arcos y tranqueras".

Entre los que viven en ella, luchando sin tregua nada más que para conservar lo que tienen, muy pocos logran dominarla, sacudiendo la inercia. En una de sus primeras novelas, Lynch nos presenta a don Panchito, agrónomo graduado en Alemania, proyectando innovaciones progresistas que su primo Eduardito escucha con sorna, y la familia de Sandalio López, con admiración, sin entenderlo: no tendrá oportunidad de practicarlas. En la última, nos deja entrever alguna posibilidad de éxito en esas reformas, pero muy vacilante. Con esos ridículos peones españoles e italianos ¿será capaz don Venero Aguirre de desterrar los jagüeles para alzar molinos, como se ha propuesto, o tendrán razón los comentarios escépticos del capataz, el único criollo que le sirve? Aunque el beneficio material de los resultados salte a la vista, vale demasiado todo lo que debe renunciarse para ello, parece pensar el paisano.

Muy contadas son las ocasiones en que el novelista se deja ganar por la serenidad del cuadro o de la hora⁶. La noche, más que paz, trae silencio, desolación, desamparo⁷; el atardecer, propicio a la melanco-

⁶ Sólo fugazmente, surge algún breve cuadro natural riente en *El inglés de los güesos* (VIII, pp. 74, 75, 80; y XXVI, p. 250): la reconciliación de la Negra con Mr. James, y el hallazgo del sapo que curará a Balbina. En *Baquela*, como un anticipo del amor que le espera al protagonista en la estancia, se manifiesta así la satisfacción por el comienzo de la aventura: "El paisaje se abría ante los ojos en amplias y suaves ondulaciones, tapizadas con todos los tonos del amarillo y del verde, y allá en el horizonte, las reverberaciones del sol, los sauzales y las alamedas de la estancia de Grumben destacaban sus grandes masas sombrías... Seguimos galopando bajo el sol de otoño que completaba la perfumada madurez de los pastos y arrancaba reflejos de plata a los albos penachos de las cortaderas... Los caballos trotaban sobre un bañado seco donde el salitre brillaba con cabrillos de cristal en polvo" (pp. 14-15, 15-16). En *El casao casa quiere*, el ambiente nupcial se acuerda con el idilio de los protagonistas: "Reina una temperatura agradable y la brisa que sopla del lado del naciente, haciendo oscilar las secas flores de las biznagas y de los cardos, parecería que ayudase a resbalar hacia el oeste y sobre el diáfano cielo tachonado de estrellas, a la luz incompleta pero tan limpia y brillante como si fuera de plata recién fundida" (p. 167). Pero también allí mismo: "El nublado se ha roto hacia el poniente y al través de las negras bandas de desgarradas nubes, la luna, a punto de ocultarse, muestra su enorme faz amarillenta, a la cual falta un pedazo" (p. 153). "Y aunque debe haber amanecido ya y pese a la vislumbre que proyecta la luna sobre el lomo blanquizo de los pajonales lejanos, la noche está aún oscurísima y reina en los campos un silencio casi absoluto" (p. 154).

⁷ Para acordar con el cuadro tétrico de la muerte de Lady Clara, la desventurada esposa de Don Pancho, se evoca así la hora: "Una noche de invierno, mientras lloraba furiosamente, mientras las lagunas y arroyos se desbordaban poniendo a nado los albardones más altos y ahogando ovejas por millares, la pobre trasplantada murió..." (*Los caranchos de "La Florida"*, I, p. 9). La vigilia de Don Panchito rememorando su vida pasada y las perspectivas de la futura la interrumpe un gallo, que "aletea ruidosamente del lado de la cocina y rompe el silencio de la noche campera con su voz metálica" (II, p. 33). En *Baquela*, en cambio, "la noche había caído, una gran noche otoñal, tibia, sedosa y perfumada

lía, sugiere impresión apacible de tregua⁹; en las horas de trabajo, dominan las visiones angustiosas de bochorno.

Siguiendo en orden cronológico las imágenes de la naturaleza, vemos que se atenuarán paulatinamente los rasgos, pero que se conservará el tono amargo, muy perceptible en las obras iniciales.

En *Los caranchos de "La Florida"* la naturaleza es inexorable, monótonamente hostil y trágica, con transiciones bruscas, para probar el total desequilibrio de las fuerzas naturales⁹, como un acorde que acompaña el conflicto central, pero demasiado enfático¹⁰.

con el hábito sano de los pastos maduros (IV, p. 59); en *Palo verde*: "Es tarde y el gran silencio de la noche otoñal sería absoluto si no mediaran, allí dentro, aquel leve chirriar de la carne sobre el fuego, y allí afuera, los sordos pisotones del caballo atado al palenque" (II, p. 79). "Cae la noche sobre el silencio grave de los campos" (*Los caranchos de "La Florida"*, XXVIII, p. 270). Don Juan, el protagonista de *La espina de junco*, desesperado por volar a la ciudad con su hijo enfermo, la ve así: "La noche empieza a invadir el campo, aquella desolación de campo bruto lleno de pajonales y de juncos, donde apenas se diseñan los fundamentos de una estancia nueva" (en *De los campos porteños*, p. 5).

⁸ "Hay una paz solemne en la naturaleza. Los grandes sauces se inclinan como cansados por una dura labor, y la brisa crepuscular trae de los campos, conjuntamente con el ebullido de los insectos nocturnos, el aroma silvestre de los campos maduros" (*Los caranchos de "La Florida"*, XXVI, p. 264). En la cocina de los peones, a la misma hora, se agrava con el cansancio la impresión de melancolía: "Hay un ambiente de trágica tristeza que acentúan aquellas cabezas inclinadas, aquellas conversaciones en voz baja, y aquel viento que pasa gimiendo por el patio, y que, de cuando en cuando, viene a mover las hojas de la puerta" (*Id.*, XXV, p. 258). En *El casao casa quiere*: "...al halago de la brisa otoñal y ante el espectáculo siempre renovado y magnífico que ofrecen el cielo y el campo a la aproximación de la noche" (p. 147).

⁹ Véanse, por ejemplo, en *Los caranchos de "La Florida"*, los cuadros sucesivos del diluvio que sorprende a Don Panchito en el campo y el viento huracanado que precede a la tormenta (V, pp. 70-71; VI, pp. 72, 75). O esta otra, en *De los campos porteños*: "A causa de las grandes lluvias de primavera se están esquilando recién en diciembre, un diciembre de calores extraordinarios y de bárbaros soles, que parecen querer evaporar en pocos días el agua que absorbieron los campos en un mes y medio (*La esquiladora*, p. 145).

¹⁰ Desde las páginas iniciales: "Hace mucho calor y el sol de fuego cae implacable sobre los grandes sauces que encuadran el patio haciendo palidecer el verde rabioso de las hojas que se ponen mustias como si fueran a morir de pesadumbre" (I, p. 12). Y después: "La laguna es extensa, tan extensa que parece un mar sin orillas, y bajo el sol resplandeciente toda su fauna entona un himno de vida, un himno inarmónico de gritos y graznidos que no cesa nunca. Se diría que sobre aquellos matorrales que surgen de la superficie como esmeraldas sonoras, se hubieran congregado todas las alimañas de la estancia para discutir entre rezongos quién sabe qué extravagantes proyectos de conquista" (III, pp. 42-43). "La tarde declina sofocante y pesada como una atmósfera de horno. Ni el más leve soplo agita las ramas de los duraznillos o riza la superficie de los bañados dormidos donde el fango se agrieta bajo el sol implacable. Nubes de sabandijas bordonean en el ambiente caldeado, y la maciega, corrompida por la humedad y el calor, exhala hedores de ciénaga. Una gran tormenta llena todo el oeste y avanza sobre la línea difusa del horizonte sus crestas azuladas de cordillera lejana. Se diría que el peso de aquella sombra, en vez de aplacarlo, irrita al calor hasta el punto de hacer el ambiente irrespirable" (V, p. 59). "Es casi seguro que

La atmósfera incandescente se aplacará luego en *El inglés de los güesos*: es ahora un viento incesante y maligno como el destino, "propiciador de catástrofes", que empieza a azotar a los personajes en cuanto promedia la novela¹¹, y aunque algún toque aislado haga suponer que la naturaleza asiste con simpatía a la acción¹², la intención fundamental es revelar la indiferencia, impasible o irónica, de las fuerzas

sófitamente Don Panchito y el vasco alambrador a quien acaba de dejar allí *en un bajo*, con el agua a media pierna y *medio devorado por los tábanos, los mosquitos y los jejenes que acuden de todas partes*, son los únicos que a tal hora andan por el campo expuestos a los rigores del sol implacable"... "y aunque el caballo se inquiete bajo el *aguijón de los tábanos*, el mozo continúa impasible por largo rato sobre aquel albardón *reseco*, donde el sol se desploma *como un castigo del cielo*" (XVIII, pp. 196-197). Recuerdese, además, la tormenta que sorprende a Don Panchito en el campo (V, pp. 70-71; VI, pp. 72, 75); el viento huracanado que la despeja (VIII, p. 97); y, nuevamente, el calor riguroso de la siesta asediada de tábanos (XVIII, pp. 196-198, y XXI, p. 227): "Las manos rencorosas del mozo aplastan tábanos y más tábanos sobre la piel caliente y húmeda; pero leagan tantos de todas partes que, fatigado al fin y con los dedos chorreando sangre, resuelve abandonar la tarea, y, montando de nuevo, echa el ruano al galope" (XVIII, p. 198).

11 El viento norte se deja sentir en cuanto comienza el proceso que concluirá con la pasión francesa de la Negra: "...nada se oía... ¡el gran viento, sin duda!" (XIII, p. 122) se dice ella, temerosa de que la sorprendan en el cuarto de Mr. James, adonde ha ido a curiosear; y se va haciendo cada vez más fuerte: "...allá en la laguna, bajo el sol de fuego y entre las polvaredas de *viento recio*..."; y en seguida: "con *esta ventolina* y la tierra cómo quiere que esté", dice la Negra (XIV, p. 125); Mr. James también sufre la influencia del viento: "En la playa de la laguna de los Toros, bajo el sol y el *viento*..." (XIX, p. 184; y XXIII, p. 223); ella, a su vez, "Parecía un pajarillo enfermo, así agobiada, bajo aquel *gran viento* que alborotaba los rizos de su cabellera mal peinada y que le hacía inclinar mucho la frente para defenderse del polvo que le arrojaba a los ojos" (XXIII, p. 222); y todos sufren la influencia de esas rachas violentas: Doña Casiana, la madre de la Negra: "El *viento norte* y el calor anormal debían influir sin duda necesariamente en los nervios de la puestera de "La Estaca" (XIII, p. 114); y hasta las hermanas de Deolindo Gómez, que esperan noticias del proceso a Santos Telmo: "al verlas extrañamente silenciosas, se hubiera creído en algún disgusto de familia o, por lo menos, en la influencia de *aquel gran viento maligno y propiciador de catástrofes* que hacía cuarenta y ocho horas soplaba implacable sobre los campos" (XX, p. 142). Véase, además, XIII, p. 117; XX, p. 199; XXI, p. 208; XXII, p. 210 y 219).

12 En *El inglés de los güesos*, a Santos Telmo le parece que la naturaleza toda se compadece de su dolor: "Se entraba el sol en aquellos momentos y ante el espectáculo del astro rey cayendo en un caos de nubarrones sombríos, a Santos Telmo se le ocurrió que aquel sol era un ser como él perseguido, al que los nubarrones, como una bandada de "aguarás" famélicos, acosaban y desgarraban a dentelladas, manchándose con su sangre" (XII, p. 113). También participa la naturaleza en la tragedia final, anunciando la desgracia con signos que nadie puede interpretar: "...y vió entonces que desde el cenit, y como una gota de plata fundida, una gran estrella caía resbalando vertiginosa sobre la comba hialina de la bóveda azul, e iba a perderse en las negruras del horizonte, allá al sudeste, donde la médica [que acababa de morir] tenía su rancho" (XXX, p. 296).

naturales¹³: como toque final y burlón, en vísperas del desenlace menuudean las notas de complacido dibujo¹⁴.

Las obras siguientes nos descubren un uso menos sistemático del paisaje, aunque acudan como antes al recuerdo del novelista visiones angustiosas de largas sequías¹⁵, vendavales tremendos que se ensañan

¹³ Por ejemplo, a la Negra la castigan por su mala crianza con Mr. James: "un domingo de agosto, uno de esos días de lluvia, grises, fríos, interminables, con que suele despedirse el invierno de los hombres, de las bestias y de las cosas" (X, p. 22). Cuando la Negra sabe ya que Mr. James se marchará en su cuarto, y frente a la ventana, comprueba que esa catástrofe en nada altera el cuadro circundante: "Pero ni en el sol, ni en las ramas de los sauces que el viento mecía, ni en Bartolo que junto al pozo abrevaba su caballo, ni en la agria voz de la puestera que resonaba allí del otro lado del rancho, ni en la perra Diamela, que, en una postura inverosímil se rascaba vertiginosamente el pescuezo, vió la niña otra cosa que una *indiferencia uniforme y absoluta* hacia su gran dolor, que una incapacidad absoluta para aliviarlo en lo más mínimo. ¡Oh! Lo comprendía muy bien, nada de aquello, nada de lo que veía por la estrecha ventanita de su cuarto ni de lo que pudiera ver por cualquiera otra ventana abierta sobre el espectáculo del mundo, podía auxiliaria en el grave trance en que se hallaba... Pero aquella *indiferencia e inutilidad de los seres y de las cosas ante la magnitud de su drama* ni asombraban ni indignaban ya a la Negra" (XVIII, pp. 174-175). También se presenta el contraste irónico de la naturaleza regocijada frente al dolor de las criaturas: "Fué una tarde tan hermosa cuanto era necesario para hacer más rudo el contraste con la negra desolación de su espíritu" (I, p. 14).

¹⁴ "Afuera el sol caía sobre el patio como una lluvia de oro, y era tal la calma de la atmósfera que hasta las más tiernas y delicadas ramillas de los sauces se recortaban sobre el fondo de cielo con una inmovilidad absoluta de cosas dibujadas" (XXVIII, p. 270). "Hacia ya rato que se había entrado el sol, y bajo el tinte gris y uniforme del crepúsculo, que avanzaba invadiéndolo todo, los últimos vestigios de oro y grana que aún iluminaban el cielo por el lado del ocaso iban se esfumando al correr de los minutos como se esfuma la ilusión de las vidas al correr de los años" (XXIX, p. 289); y en el último capítulo, recuérdese cómo se ve lentamente amanecer y desperezarse a la naturaleza que sale a la vida, frente al cadáver de la muchacha ahorcada, que adivinamos, aunque se elude hábilmente mencionarla.

¹⁵ El caballo de Don Pancho, enredado en el cabestro, "sueña con campos de libertad y con abrevaderos rebosantes (I, p. 20); las hermanas de Deolindo Gómez" se apretaban contra él para oírle como se apiña en los jagüeles el ganado sediento en el punto aquel del bebedero donde se vuelca la manga" ((*El inglés de los güesos*, XXII, p. 156). Dejando de lado otros ejemplos, recuérdense las páginas sobre la sequía del cuento *Limay*: "Reina una sequía como no hay memoria en el pago, una verdadera sequía de castigo bíblico. Tres meses van que no llueve y esto, unido a un sol de enero implacable y a los continuos ventarrones del norte, está haciendo desaparecer las aguadas, bajar las vertientes y yernar los campos, hasta el punto de que ya en muchos sitios empezaba la tierra a mostrar su lomo en grandes manchones pelados como patios... Casi todos los cuadros de La Estancia se han quedado sin agua, y si no fuera por los jagüeles —en los que se trabaja desde que amanece hasta que el sol se pone— la mayor parte de la hacienda ya hubiese perecido. Se oye batar de angustia a las vacas chúcaras en la noche, y se ve a las ovejas hambrientas galopar ansiosamente detrás de las alcachofas de cardo, que vuelan llevadas por el viento. El norte, que sopla día y noche como una maldición y al que se diría pérfidamente empeñado en contener y deshacer las grandes tormentas que, como vanas promesas de lluvia, se presentan cada tarde en el horizonte, arranca y levanta tanto polvo del campo que

con las habitaciones indefensas¹⁶, incendios que nadie podrá atajar¹⁷, y, sobre todo, reiteradas imágenes de animales enfermos o sedientos¹⁸.

Agrupadas, esas imágenes nos descubren al novelista, obsesionado por una sensación de desamparo ante la adversidad, la violencia sañuda e inescrutable, la indiferencia o la burla sarcástica de las fuerzas que presiden el mundo natural.

DRAMATIS PERSONAE

1. LA JERARQUÍA NECESARIA.

Las criaturas de ese mundo novelesco se disponen en categorías que aparecen subrayadas, como necesarias para la lucha: nadie sueña en modificarlas. Cada cual ocupa el lugar que ha heredado en la familia, rígidamente organizada sobre la autoridad de los mayores, y en la estancia, donde el poder se funda en la propiedad de la tierra. Un capricho de la suerte, una noche feliz en la mesa de juego, pueden transformar a un peón en estanciero modesto, pero es ocurrencia insólita¹⁸: se trabaja para vivir o para conservar lo que se tiene por herencia, y no es fácil que pueda mejorarse esa situación durante el transecurso —siempre breve— del relato.

por las mañanas cuesta abrir las puertas de algunas habitaciones, tal es la cantidad de tierra suelta que les ha amontonado su formidable e incansable escoba. Y un calor que ahoga y un sol que es *una lluvia de plomo derretido* sale, hasta que se hunde, *ensangrentado y flamígero*, allá en el oeste, por donde asoma la *vana* esperanza de una tormenta, azul como una montaña lejana y que, como todas sus predecesoras, acabará por correrse más tarde hacia el oeste o hacia el norte, sin dejar una gota de agua" (*De los campos porteños*, pp. 119-120; véase, además, pp. 121, 122-123, 123-124, 128 y 129, y en el cuento *La Chuña*, p. 180).

¹⁶ "La tormenta, *de un azul casi negro en el horizonte*, ha cubierto el cielo con avanzadas de nubarrones *désgarrados y polvorosos que corren con vertiginosa rapidez*, y como *agujoneados por aquellos relámpagos lívidos que se suceden sin intervalos*... El viento *gime* sobre su cabeza, *arrebata*nd *nubes de polvo amarillento*, y *manojos de paja voladora*, y hace ondular el fachinal abriendo en su superficie oscura inmensos callejones blanquecinos. El ambiente se llena de *estruendos y silbidos*. Se diría que *enormes moles derrumbadas rodaran* por el campo *aplastando jaurías de perros aulladores* o que el viento fuera *una tropa inmensa de bestias fugitivas*... Las *rachas furibundas que parecen querer arrancar los matorrales* o *abrir agujeros* en el suelo hacen *bambolear* el caballo inquieto... El aspecto de la naturaleza es *imponente*; la *oscuridad va aumentando* por grados, y don Panchito, que ya no alcanza a ver a cinco pasos de distancia, se apresura a montar y parte a gran galope con el viento casi de frente, *enceguecido por la tierra* y sintiendo que *el animal oscila bajo el empuje de las rachas* (*Los caranchos de "La Florida"*, V, pp. 70-71). Mayor fuerza aún, y menor énfasis verbal se advierte en la descripción dialogada en *Tormenta* (*De los campos porteños*, pp. 86-87).

¹⁷ *Baquela*, pp. 86-100.

¹⁸ *El romance de un gaucho*, X, pp. 86-102.

Toda probabilidad de mejoría o de progreso está deliberadamente excluida de esa visión, en la que el fluir real aparece coagulado, como si el autor hubiera querido fijar airadamente y para siempre un orden, considerando como maléfica cualquier vislumbre de cambio o de mudanza.

En lo alto, el dueño de la estancia, a quien se teme y se aborrece sordamente porque hace pesar su fuerza sobre los inferiores, que, a lo sumo, piden, y por lo bajo, menor violencia en el trato; entre los patrones, ellos estiman, simplemente, a los que son "gauchos y buenos con los pobres". A menudo, es hombre de ciudad que vive a disgusto entre gentes a quienes desprecia por su educación, y se esfuerza por señalar esa diferencia en el hablar, en las ropas, en los modales, siempre celoso de probar que no se ha "agauchado" por dentro, aunque haya adquirido gran habilidad en las faenas del campo. La misma aversión inspira, si gobierna desde la ciudad por medio de un administrador a quien comunica su prestigio; en ocasiones, es un extranjero o una sociedad anónima remota —"The West Company"— los que representan ese poder inflexible.

Encarna orgullosamente el espíritu de la ciudad, relegado por soberbia, por misantropía, por una gran decepción, o por necesidad, a un ambiente hostil, como desterrado de la única vida posible¹⁹. Más que las fuerzas de progreso, representa las que se limitan a conservar el orden, y se siente amenazado y asediado de contagio si no defiende su individualidad, exaltando sus cualidades distintivas. Como traidoras a las obligaciones de su casta se ve a los que, como Eduardito Suárez o los hijos del inglés Miles, se "encanallan", volviéndose gauchos y ahogando los recuerdos de la educación recibida; se considera natural que el padre se avergüence, cuando su hijo —un niño— diga "ante la plana mayor de la familia" que quiere ser "tropero"; y parece cautela jui-

¹⁹ Por soberbia viven en el campo don Pancho y su hijo; a la maestra del pueblo, admirada de que un hombre como don Pancho se quede allí, le dice: "Yo quisiera vivir adonde yo solo mandara, y en donde hubiese la menor cantidad de gente que hablen u opinen"; pero don Pancho también gusta de la soledad: "¡Oh, estarse horas y horas tendido en el pasto mirando el cielo, o agarrar un caballo e irse lejos, muy lejos!" (Los caranchos de "La Florida", XIX, p. 217). Increíble parece que James Frazer fuera a encerrarse en una estancia de la Patagonia, y el autor se limita a presentarnos varias hipótesis, sin decidir entre ellas: "La mejor prueba de su rareza está en el hecho de que a los veinticinco años, con su bienestar pecuniario y sus vinculaciones, vino a soterrarse a aquel desierto, hasta donde sólo pueden llegar los hombres empujados por la imperiosa necesidad del lucro, o, en muy contados casos, por veleidades de ciencia o de turismo. ¿Fue algún desengaño de amor? ¿Fue neurastenia? ¿Fue alguno de esos dramas secretos que desquician toda una vida? Nadie lo sabe" (La evasión, p. 14)

ciosa la del patrón que prohíbe a sus chicos acercarse a la cocina de los peones. Porque el campo, el enemigo, aprovechará las flaquezas del hombre de ciudad, y se vengará de su dominio, asimilándolo y haciéndole olvidar su condición²⁰.

En esa "lucha con los hombres y con las bestias" que es la vida del campo, los resultados son dudosos: Lynch, que en sus primeras novelas había presentado ejemplos en que la ciudad resultaba derrotada, no insistió después en ellos, limitándose a dejar en suspenso la solución.

Huir de la ciudad hipócrita y encerrarse en la fortaleza de la estancia, pero defendiéndose del asedio del campo que envuelve y envilece: esa es la fórmula que no remedia pero que permitirá sobrevivir y salvar jirones de la individualidad que se cree tener; aunque no señale un camino esperanzado, es el único digno.

Las variedades iniciales y más conocidas de ese tipo entre urbano y rural son los dos "caranchos" de "La Florida", impulsivos y arbitrarios —¡enfermos!— y perversos, y de él se nos darán después versiones cada vez menos esquemáticas y convencionales, más humanas: el "mayor Grumben", el padre de "Raquela", en apariencia semejante a su antecesor, don Pancho Suárez Oroño, revela luego una ternura paternal que lo distingue²¹; *Palo verde*, el patrón de "La Colorada",

²⁰ Desde *Plata dorada* se manifiesta una preocupación por sustraer al hijo de los amos del contagio peligroso de la vida del campo. En seguida, en *Los caranchos de "La Florida"* se expresa insistentemente; la siente el español Manuel Rodríguez ("La vida del campo no es buena para la gente joven. Los muchachos se hacen chúcaros ¿Está usted? Se acostumbra mal y concluyen por amachimbrarse con cualquier china..."; y luego, al comentar escandalizado que ha visto a los hijos del inglés Miles —"unos paisanos hechos"—, añade: "Dígame si para eso los había mandado el padre a Uropa, y si vale la pena que hayan estao cinco años en Inglaterra!... Da lástima ver mozos instruidos, mozos bien educados, criados como quien dice 'entre pañales de Holanda', completamente perdidos por causa de una vida de dejadez y abandono", XI, p. 119); lo repiten un paisano resero ("Vea, don Pancho, yo no soy más que un paisano inorante, pero le aseguro que, en cuanto pueda, no seran mis hijos los que trabajarán en el campo. El campo no es para la juventú que está ansiosa de vida y que tiene plata..., el campo es pa los pobres como yo o pa los brutos que no tienen aspiraciones. Por eso me admiro que haya hombres que después de haber vivido en pueblos como Güenos Aires se avengan a esta vida, le tomen gusto y hasta acaben por hacerse chúcaros, como aquel que no vido nunca gente...", XVII, p. 188); y la maestra rural ("El campo es bueno, le diré, para los paisanos o para los que, siendo pobres como yo, no tienen más remedio que aguantarse y van adonde los mandan, pero ustedes, los mozos ricos..." XIX, p. 216). Véase, además, *Raquela*, p. 11.

²¹ Se admite que al mayor Grumben "los piones no le aguantan quince días. Es bruto de la boca y resabiao a castigar a los hombres... No se le cai de la mano el arriador cabo 'e fierro'"; y sobre su crueldad con los paisanos se cuentan terribles anécdotas, que nos recuerdan a don Pancho Suárez Oroño (*Los caranchos de "La Florida"*), pero en seguida se le hace decir a Domingo Herrera —"prototipo de gaucha bueno y honesto"—: "Al fin y al cabo no creo que el mayor sea tan malo

también autoritario y violento, se ilumina con un destello de afecto cordial en la última frase del cuento ²²; y el hombre ensimismado y egoísta, en quien la enfermedad del hijo descubre al padre solícito (*Una espina de junco*, *El potrillo roano*), o demasiado absorbido por sus ocupaciones para permitirse ternezas inútiles (*El antojo de la patrona*, *La esquiladora*). En don Venero Aguirre, figura última de la serie, se reproducen, mitigadas, las cualidades primeras: se le estima y respeta por su hombría de bien, a pesar de la brusquedad verbal de sus maneras (*El romance de un gaucho*).

Como sus paisanos, Lynch admiraba por dentro a esos seres ambivalentes, réplicas varias de un ideal humano que cualquier argentino de las clases tradicionales aprecia en alguna medida; pero prefería, porque cumplían su ideal, los estancieros ingleses, galeses o irlandeses, ellos sí soberbiamente incontaminados por el ambiente. Esos tráfugas de la ciudad, que buscan en el campo la vida auténtica; no reflejan, acaso, en su esfuerzo por renunciar a las mentiras de la civilización, la parábola literaria de nuestro escritor, vuelto al campo y resentido con la ciudad, pero anotando con crueldad minuciosa los trozos amargos de la naturaleza impasible o enemiga?

En el cuadro de la campaña de Lynch no hay huellas del anárquico individualismo de la literatura gauchesca, que se desdeña, porque se afirma, muy al contrario, la necesidad de una subordinación inflexible, tal vez cruel pero necesaria, cuya legitimidad y orígenes no es preciso considerar. Es una estructura que fundó en el campo el arbitrio del hombre de ciudad, y que debe defenderse ciegamente, aunque sea mera ilusión de seguridad y firmeza.

2. EL CAMPO, JUZGADO POR LA CIUDAD: LA CLAVE DE "RAQUELA".

En una oportunidad, Lynch prestó a un personaje de esta clase ambigua atributos que podrían ser los propios. Marcelo Montenegro no es un estanciero, pero sus padres lo fueron; de vacaciones en el campo, donde va "por placer, para revivir sensaciones de niñez, para embriagarse de naturaleza" ²³, el joven "autor de un drama perverso que había sido el éxito de la última temporada" se divierte en hacerse pasar por gaucho —"Calistro Güeyo"—, prueba su destreza campera y su valen-

como dicen". Ante el incendio se le ve enceguecido en la lucha inútil; pero lo deja y entrega a las llamas lo más valioso de su hacienda que ha defendido un día entero, en cuanto cree en peligro a su hija Raquela.

²² *Palo verde*.

²³ *Baquela*, p. 6.

tía, y juega a enamorar a Raquela, señorita que vive en la estancia de su padre, sacrificándose por acompañarlo, y no le revelará su identidad, para vencer su orgullo y para obligarla a confesarse prendada de un "gaucho roñoso". Muy significativo es el desenlace conciliatorio de *Raquela*. ¿Se enamora la elegante amazona del gaucho aparente, o más bien del hombre de su clase que se esconde y se entrevé vagamente a través de la ficción burlona?

. Es cierto que, a modo de transacción equitativa, se define a "Calistro Güeyo con una fórmula romántica, como un "gentilhombre dentro de un molde de peón", pero constantemente el autor descubre su parcialidad; él es del bando de Marcelo Montenegro, que hacía sus experiencias camperas "con gusto, pero no en serio", por "el prurito deportivo de saber hacerlo todo". El cuadro central de la novela, el incendio, se describe con la complacencia estética que sentiría un turista, de paso por el lugar; y en el hablar del gaucho fingido menudean los rasgos de parodia: la historia de sus desdichas —infancia de huérfano, presidio por una muerte— es un remedo, una imitación irónica del tono sentimental de la literatura gauchesca: es el mismo Lynch quien la pone en ridículo.

Quizá en esa novelita —la menos amarga de las de Lynch— esté la clave de la posición indecisa del escritor, entre la ciudad y el campo. Al escéptico y distinguido autor de "Las fieras blancas" lo enreda en su propio juego y lo enamora, castigando su malignidad, su hipocresía de hombre de ciudad; a Raquela, en conflicto entre su amor y el prejuicio, le ofrece una salida airosa, de acuerdo con las conveniencias, pero castigando su orgullo y afirmando que la triunfante es la síntesis Marcelo Montenegro —"Calistro Güeyo", donde entran partes iguales de virtudes urbanas y camperas, sustantivas las primeras y accesorias las otras.

3. LA CIUDAD, JUZGADA POR EL CAMPO.

A ese mundo de la ciudad, que se entromete en el campo, pertenecen, de algún modo, otros personajes, a quienes se juzga con los criterios del paisano. Si son hombres de campo, los vascos, italianos o ingleses aparecerán sólo ridículos en sus modos de hablar; si revelan, además, ignorancia, desdén o torpeza en las faenas rurales, se les caracterizará como irremediablemente grotescos, con los rasgos de burla más hirientes. Como para señalar su ingreso cordial a ese mundo campesino, se nos muestra a Mr. James, muy interesado en aprender a trenzar, como los

paisanos, las lonjas de cuero que serán el trágico regalo final a Balbina; ella, como signo recíproco de su rendición al extranjero, le pedirá que le enseñe su lengua²⁴.

¿Por qué razones se dibujan con tal sarcasmo y exasperación las figuras aisladas del dueño de "La estancia grande" (*El inglés de los güesos*) y de Wenceslao, "el güey pelao", primo de Raquela?²⁵ *Lynch enjuicia en ellos la simulación y el vicio de las gentes educadas, no desde el punto de vista del paisano, sino desde las mismas fías de la sociedad, que ahora abandona por desprecio, aliándose al campo, por amor a la sinceridad primitiva y sin afectación. En el otro polo, en el de la pureza elemental de la vida instintiva, están las criaturas preferidas de Lynch: Marcelina, La Negra, Palo verde, Pantaleón Reyes.*

4. EL MUNDO RURAL, DESDE DENTRO Y DESDE AFUERA.

Los paisanos, desde los capataces próximos al amo hasta los peones, integran, taimados y expectantes, el mundo rural, gobernado por la aptitud y la obediencia ciega, aunque se ayuden también con el valor y la astucia. A los que entre ellos mandan, los ve Lynch desde el ángulo de los que obedecen, desde el sector de los de abajo, especie de coro trágico que preside la cocinera gaucha, cuya silueta ha ensayado varias veces: Laura, Gregoria, la negra Benita...;²⁶ a todos ellos, prevenido, como espiondo en sus gestos la fiera oculta²⁷.

²⁴ *El inglés de los güesos*, III, p. 25; XIV, p. 130. Trenzar con habilidad es la suprema virtud del paisano, según Lynch. Pacomio Ayala, compendio de sabiduría y astucia campera, es famoso por esa destreza (*El romance de un gaucha*, I, p. 12; IV, pp. 36-38), lo mismo que el puestero de "La estaca" (*El inglés de los güesos*, III, p. 25; XXIV, p. 227. Véase también *Raquela*, p. 17).

²⁵ *El inglés de los güesos*, XVI, pp. 145-152; y *Raquela*, pp. 25, 65, 107-108.

²⁶ *Los caranchos de "La Florida"*, IV, pp. 49-58; *Raquela*, p. 67; *El antojo de la patrona*, IV, pp. 28-41 y 57-59.

²⁷ Cosme, el confidente del dueño de "La Florida", "un gaucha de aspecto taimado, a quien un homicidio alevoso llevó a la cárcel seis años atrás y a quien don Pancho consiguió el indulto para traerlo consigo y convertirlo en su hombre de confianza" (*Los caranchos de "La Florida"*, IV, p. 50), parece encargado de espionar a don Panchito, a quien matará a traición, no tanto para vengar a su amo como para cobrarse él mismo ofensas anteriores; el negro Teijeira, "un hombre que tiene el mayor [Grumben] desde hace mucho, especie de asistente o no sé qué, perro mañero y enredista como él sólo. Es un mal bicho que lo tiene montao a don Gregorio el capataz, y hace lo que se le da la gana en la estancia" (*Raquela*): a él se le atribuye el incendio de la estancia; Miquelena, "de aspecto adusto y de ojos atravesados, que acentúa la fuerza de su continente con la daga que lleva en la cintura" (*La esquiladora*, p. 148). La fidelidad al amo, común a todos, se ennoblecera en Palo verde, "capataz y encargado", y más aún, en el abnegado indio Silverio Munchen, que se lanza a la muerte segura detrás de su amo: "...ese muchacho de pocas palabras que le era adicto como un perro y que bajo la mezquina apariencia

Ese universo inerte es para el novelista una fuerza de signo negativo, asociada a las de la naturaleza que hay que dominar, un segundo plano que concluye en seres monstruosos, contrahechos y confinados por su vejez o inferioridad física a trabajos humildes, menos útiles que los animales domésticos: Mosca, que corta paja para ranchos en "La Florida", o "don Injundio", el que junta bichos de cesto en *Baquela*, son tipos de la novela naturalista que Lynch recordaba en sus libros primeros, y después olvidaría; en ellos se ceba la violencia de los amos, y la burla de los peones, no más piadosa ²⁸.

No es muy importante averiguar si ese cuadro de la sociedad campera coincide o no con la realidad de la campaña bonaerense a fines del siglo XIX y a principios del siguiente. Más interesa señalar que en la imaginación de Lynch esa concepción suya del mundo disciplinado y dispuesto para el trabajo, donde la autoridad pertenece a los que poseen la tierra desde sus abuelos, aparecía como respuesta a un orden de vida más inseguro y cambiante, donde se iban perdiendo lentamente aquellos fundamentos del predominio social.

Por eso, *la subordinación jerárquica adquiere para él la evidencia necesaria que, ante la ciencia contemporánea, tenía la serie natural de las especies en la lucha por la vida. En ese universo campestre, libre de influencias urbanas puede el novelista complacerse en la visión de la existencia preferible, fijando, como valores inmutables, los principios en que se había afirmado la superioridad pasada de los suyos, de las antiguas familias de arraigo en la tierra.*

JULIO CAILLET-BOIS

EL LÉXICO GANADERO DE LA ARGENTINA

LA OVEJA EN LA PATAGONIA Y EN TIERRA DEL FUEGO

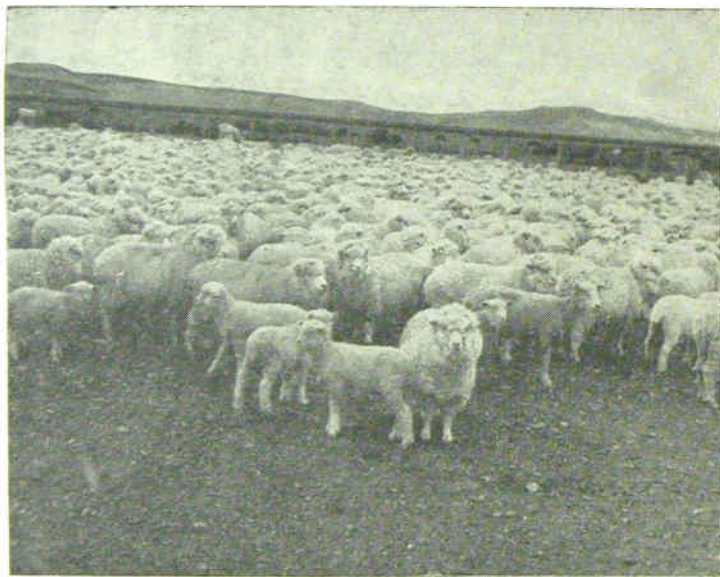
La Patagonia y Tierra del Fuego vigorizan con dos copiosas fuentes de riqueza la economía argentina: la explotación de petróleo y la cría de ovejas. Este capítulo concreta un estudio del léxico de la cría de la oveja; no es muy numeroso su caudal, pero ofrece el interés de sus particularidades regionales dentro del léxico ganadero del país.

LA REGIÓN. La Patagonia y Tierra del Fuego integran la gran región austral de la Argentina.—casi la tercera parte de su territorio. La región presenta características geográficas singulares, en dos zonas diversas, la de la Cordillera y la de la meseta. En la zona de la Cordillera de los Andes, del oeste, en los límites con Chile, alternan los valles precordilleranos, fértiles y bien regados, de *vegas* y *mallines* pastosos y cubiertos por una selva prieta, con lagos inmensos enmarcados en un panorama de altas montañas que culminan en crestas de nieve perpetua. En contraste con esta angosta zona de bellos paisajes y de las mejores posibilidades de vida, la dilatada meseta del este descendiendo hacia el Océano Atlántico, sin árboles y con una escasa vegetación reducida a *matas* y a pastos duros como el *coirón*, de cuyo suelo, cubierto por extensos *mantos de rodados*, dijo Carlos Darwin en el relato de su viaje-exploración del siglo pasado: “la esterilidad se extiende como una verdadera maldición...”¹ Las elevadas planicies de esta zona, llamadas *pampas* —mesetas y terrazas—, están surcadas por los valles de sus ríos importantes y por numerosos *cañadones*; son éstas sus porciones más fértiles. Algunos de sus valles fluviales como los del río Negro y el río Chubut, ofrecen grandes posibilidades agrícolas; sus *cañadones* con frecuencia contienen *manantiales* y *ojos de agua* y muy buenos pastos, y por constituir espacios de mayor abrigo,

¹ Charles Darwin, *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, El Ateneo, traducción de J. Hubert, Buenos Aires, 1942, p. 225.

allí se asientan las *poblaciones* de sus establecimientos rurales. En Tierra del Fuego la zona de la meseta es menos quebrada; el *monte* descende, disgregado, hasta pocos kilómetros de la costa; cuenta con mejores pastos; abundan las depresiones ocupadas por pautanos y *turbales*.

El clima es frío y seco, excepto en una sección cordillerana donde es muy húmedo. Los vientos son frecuentes y de fuerza destructora.



Ovejas en el rodeo para ser esquiladas. Estancia Killik-Aike, Santa Cruz.

Los veranos son cortos; la temperatura media anual es inferior, en todas partes, a los 12°; en los largos inviernos de abundantes nevadas, la temperatura descende hasta 25° y 30° bajo cero, en algunos lugares. El clima crudo exige a los hombres y a los animales que habitan la región condiciones particulares de resistencia.

Vega 'terreno permanentemente húmedo y cubierto de abundante pasto'; está generalmente en las proximidades de un río y en forma frecuente es regado por sus aguas. El sentido que se da a este término en la Patagonia es una variante del que tiene en la lengua general 'parte de tierra baja, llana y fértil'. También en la región montañosa del noroeste y en Chile, *vega* es 'terreno regado abundante y permanentemente'

(*Diccionario de la Academia, Diccionario de Geografía Física de Novo y F. Chicarro*²). El término no se usa en el resto del país.

Mallín 'lugar en donde se acumulan las aguas y crece una abundante vegetación herbácea', 'pasto, especie de junquillo muy tierno que crece en el mallín'. *Mallín* es la forma españolizada de la voz araucana *Máuní* '(kó)' 'el aguazal' (Augusta³ y Lenz⁴); es una vega *malda*, con mayor acopio de agua que la común; muchas veces no se hace diferencia entre *vega* y *mallín*.

Mata 'planta de tallo bajo, ramificado y leñoso'. Además del sentido general, aplicable a numerosas plantas de la meseta patagónica, la voz califica algunas en particular: *mata negra*, *mata amarilla*, *mata blanca*.

Coirón 'nombre de varias gramíneas'. En la Patagonia se usa como nombre común de casi todos sus pastos. Segovia⁵ registra la voz *coirón* con el significado de 'pasto de Patagonia'. En Cuyo se hace la diferencia entre *pasto* y *paja*; el *coirón* es una *paja* (*Festuca*, varias especies, opuestas a las de la *paja brava*); cuando es tierna la comen los animales, y seca sirve para techar ranchos y hacer *paredes de chorizo*. Lenz dice de este vocablo: "Según Chiappa es en mapuche *koirón*. No está en los diccionarios". A pesar de no estar en los diccionarios araucanos, creo que *coirón* es mapuche. Su uso es antiguo y actual en el ámbito araucano. Lenz trae noticias históricas de su uso entre los indios de Chile del siglo XVI y del XVII (Cortés Hojea y Rosales). Es corriente su uso en Chile, particularmente en el sur; en la Argentina se dice en la Patagonia y en Cuyo —regiones que han estado y están en contacto con Chile— pero no se conoce en el noroeste. En la actualidad se lo oye menos, en Cuyo; no lo trae Corominas. El *Dicc. de la Acad.* lo da para Bolivia, Chile y el Perú; Malaret⁶ para la Argentina, Bolivia y el Perú; Santamaría⁷ para la América del Sur. Al darle esta extensión geográfica se ha confundido el *habitat* de la planta con la difusión del tér-

² Pedro de Novo y F. Chicarro, *Diccionario de voces usadas en Geografía Física*, Madrid, 1949.

³ Fray Félix José de Augusta, *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano*, Santiago de Chile, 1916.

⁴ Rodolfo Lenz, *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*, Santiago de Chile, 1905-1910.

⁵ Lisandro Segovia, *Diccionario de Argentinismos*, Buenos Aires, 1911.

⁶ Augusto Malaret. *Diccionario de Americanismos*, San Juan, Puerto Rico, 1931. Suplemento, I y II, Buenos Aires, 1942 y 1944.

⁷ Francisco J. Santamaría, *Diccionario General de Americanismos*, 3 tomos, Méjico, 1942.

⁸ Tobías Garzón, *Diccionario Argentino*, Barcelona, 1910.

mino que la nombra; quizá la definición de Garzón⁸ tenga mucho que ver en ello; "hierba de la familia de las gramíneas. Crece en Córdoba y Tucumán (en las sierras) en el Perú y Bolivia".

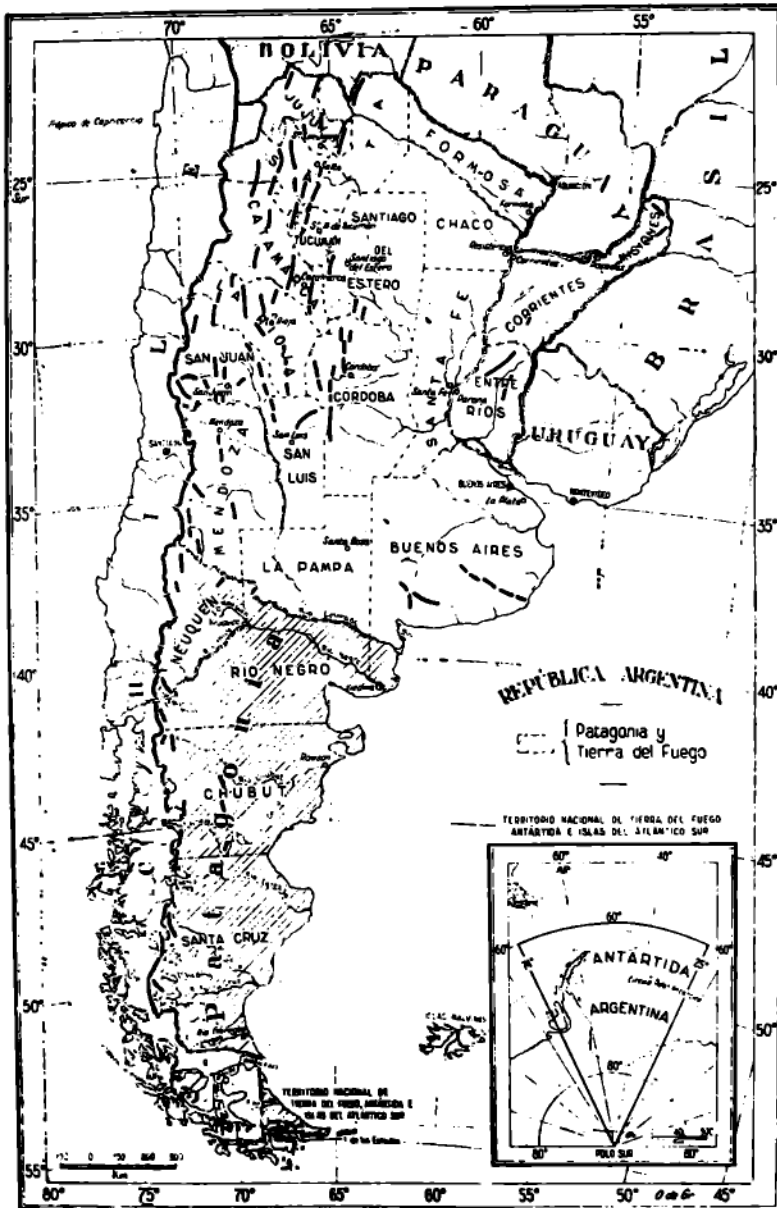
Pampa. Voz quichua que conserva en la nomenclatura geográfica argentina tres de las acepciones de la lengua indígena originaria: 'llanura', 'campo raso' y 'meseta'. La acepción de 'meseta', del quichua *puna pampa* 'la altiplanicie' (Middendorf⁹, p. 669) es la usada por todos en la región austral y figura en numerosos topónimos, tanto de la toponimia mayor como de la menor (*La Pampa de Santa María, Estancia Las Pampas*). La *Cordillera* —a veces las *cordilleras*, entre campesinos— y *las pampas*, son las expresiones corrientes con las que se nombran las dos regiones físicas del territorio, la montaña y la meseta. Daus¹⁰ documenta este uso popular al hablar de los rasgos morfológicos de la Patagonia: "Las mesetas y terrazas aparecen en todas partes; son planicies elevadas, a las que suele denominarse *pampas*: *pampa del Castillo*, la de *María Santísima*, *meseta del lago Buenos Aires*, etc. Los bordes de estas altiplanicies caen en barrancas hacia las depresiones, valles o cañadones". En la región de las *sierras pampeanas* se hace la diferencia entre *pampa alta* 'meseta' y *pampa* 'llanura' o 'campo raso', aunque también se usa la voz sin calificación, para sus tres acepciones. Parece que sólo en la Argentina la voz *pampa* ha conservado el sentido de 'meseta'.

Cañadón 'hondonada en forma de amplio cauce'. Los *cañadones* de la Patagonia y de Tierra del Fuego, calificados por los geógrafos y los geólogos como *antiguos cauces fluviales*, se presentan como inmensos lechos de ríos secos, cubiertos de pastos, que cortan la uniformidad de las terrazas y las mesetas, dando al paisaje un aspecto singular dentro de la topografía argentina. *Cañadón* es un aumentativo de *cañada* con el sentido de 'espacio bajo entre dos alturas por donde corren las aguas de lluvia'; se usa en todo el interior del país, pero en la región austral la voz se carga del sentido particularísimo que tiene el accidente que nombra. Así se lo identifica en el lenguaje común y en el científico: " Toda la Patagonia está surcada por los *cañadones*", dice Daus, en su *Geografía*¹¹.

⁸ E. W. Middendorf, *Wörterbuch des Runa Simi oder der Keshua-Sprache*, Leipzig, 1890.

¹⁰ Federico A. Daus, *Geografía de la República Argentina, Parte Física*, t. I, Buenos Aires, 1955, p. 145.

¹¹ Daus, *ob. cit.*, p. 148.



Manantial y *ojo de agua* tienen el sentido que les corresponde en la lengua general. Para *ojo de agua*, cf. la 8ª acep. del *Dicc. Acad.* de la voz *ojo*.

Monte. Como en todo el país, la voz *monte* se usa en lugar de las de *bosque* y de *selva*, que se consideran escolares o técnicas. *Se está explotando el monte*, *El monte del faldeo*, *En las pampas no hay monte*, son expresiones usadas por todos. *Monte* con el sentido de 'grande elevación natural de terreno' (1ª acep. del *Dicc. de la Acad.*) no se usa en la región —como no se usa en la Argentina—; nombres como *Monte Olivia* o *Monte Sarmiento* han sido impuestos desde afuera.

Turbal es la forma que se usa en Tierra del Fuego para nombrar los depósitos de *turba*; no se dice turbera, que es la que figura en las obras científicas y se prefiere en el resto del país. Ambas figuran en el *Dicc. de Acad.*

Población 'instalación humana en el campo', 'casa rural', 'conjunto de las instalaciones de un establecimiento rural'. Cuando se trata de una *estancia*, suele usarse en el norte de la región, como sinónimo, la expresión *casco de la estancia*, pero *población* es la que tiene extensión y preferencia. Tiene, sin duda, el sentido con que también se usa *poblar* 'ocupar un lugar para vivir en el campo': *Estoy poblado en la costa*; *Se ha ido a poblar en otro lado*. La colonización de las dilatadas regiones australes, aún en proceso activo, nos explica este sentido de *población*, aunque también se conserva en la zona pampeana, de colonización reciente; Tito Saubidet consigna *población* 'casa, rancho', en su *Vocabulario*¹².

Casco de la estancia 'instalación central de una *estancia*'. *Casco* está usado en el sentido de 'cabeza' (1ª acep. del *Dicc. de la Acad.*). Poco usada en la región, es general en la región pampeana.

No corresponde a este trabajo el estudio de topónimos; señalo de paso el origen de dos de los que aquí nombro con mayor frecuencia, *Tierra del Fuego* y *Patagonia*, que, con algunos del Río de la Plata y muchos de la costa atlántica, figuran entre los primeros topónimos españoles del país. Ambos datan de la expedición de Magallanes.

Patagonia 'tierra de los patagones'. Por el famoso relato de Pigafetta¹³ sabemos que Magallanes llamó *patagones* a los tehuelches conocidos

¹² Tito Saubidet, *Vocabulario y refranero criollo*, Buenos Aires, 1949.

¹³ Antonio Pigafetta, *Primer viaje en torno del globo*, versión castellana de Federico Ruíz Morcuende, Madrid, 1927, p. 64: 'Nuestro capitán llamó a este

en el invierno de 1520, pasado por la expedición en el Puerto de San Julián. Cuando se olvidó el sentido de *patagón* dado por Magallanes se le atribuyó el de 'pie grande' (que nunca tuvo en español) y lo repitieron numerosos autores, aunque uno de ellos, Groussac, declaró sus dudas. María Rosa Lida de Malkiel, nuestra talentosa y erudita compatriota, lo ha esclarecido en dos artículos irrefutables¹⁴. Entre las novelas de caballerías más leídas por los conquistadores de América figura la de *Primaleón*, del ciclo de los *Palmerines*. En una de las aventuras de esta novela, Primaleón apresa al monstruo *Patagón*, de figura humana y rostro perruno —probable derivación del gigante Ardán Canileo del *Amadís de Gaula*. Magallanes, por imaginada similitud con el monstruo *Patagón*, llamó *patagones* a los *tehuelches* de alta estatura, de rostro pintado, vestidos y calzados con pieles de largo pelo. De *patagón* surgieron los dos derivados: *Patagonia* nombre de la región, y *Patagónico*, designación del Estrecho que se acababa de descubrir; figuran en el croquis de Pigafetta de 1522 (*Regione patagonia, Streto patagonico*). Tan familiar era, sin duda la novela, en tiempos de la conquista, que nadie sintió la necesidad de explicar el nuevo nombre. Cuando se perdió el sentido literario de *patagón*, se inventó el caprichoso que la ciencia acaba de aclarar.

Tierra del Fuego 'tierra de los fuegos'. De la expedición de Magallanes nos quedó también el topónimo *Tierra del Fuego*; en mapas antiguos es llamada *Tierra de los Fuegos* y alguna vez *Tierra de los Humos*. Debe su nombre a la gran cantidad de fogatas que los indígenas de la isla mantenían encendidas permanentemente por razones del clima, hecho que ha sido observado por todos los exploradores del Estrecho hasta el siglo pasado¹⁵ y que confirman los pocos *onas* que aún viven.

LA COLONIZACIÓN. La colonización de la Patagonia y Tierra del Fuego es reciente en la Argentina. Se llevó a cabo entre mediados del siglo pasado y el presente¹⁶. Hombres fuertes y valerosos conquistaron la tierra bravia y lejana. Es sorprendente el progreso de esta conquista. En la actualidad todos sus campos están ocupados y divididos. La cría de la oveja, cuya adaptación al clima y a las precarias condiciones del suelo es admirable, ha hecho posible esta colonización.

pueblo *patagones*... Se perdonó a Gaspar de Quesada... y le abandonó en la tierra de los *patagones*...

¹⁴ María Rosa Lida de Malkiel, "Para la toponimia argentina: Patagonia" *HR*, 20 (1952), pp. 321-323, y "Patagonia. Datos para la investigación etimológica", suplemento literario de *La Nación*, Buenos Aires, 11 de octubre de 1953.

¹⁵ Charles Darwin, *ob. cit.*, p. 269.

¹⁶ *Historia de la Nación Argentina*, t. X, pp. 729-30.

En el siglo XVIII España intentó, sin éxito, colonizar la costa patagónica; de ello quedó, tierra adentro y sobre el río Negro, un grupo aislado de españoles en Carmen de Patagones y la actual Viedma. En el siglo siguiente, a partir de 1865, en que llegan los colonos *galenses* a Chubut y comienza el arribo de los *malvineros* a Santa Cruz y Tierra del Fuego, y después de la *campana del desierto* del general Roca en 1879, la colonización de la región austral se realiza lenta pero definitivamente.

Tras la *conquista del desierto*, hacendados, generalmente de Buenos Aires, llegaron y se asentaron al amparo de los fortines, en las tierras del noroeste de la región; con ellos fueron peones de la región pampeana y también de Cuyo¹⁷; los criollos prefirieron siempre las tareas de hábil jinete, propias del pastor de yeguarizos y vacunos. La observación de tal preferencia hizo decir a Godofredo Daireaux: "Cuidar ovejas no es obra de gauchos"¹⁸.

Hacia 1883, los araucanos, replegados en Neuquén, pasaron la Cordillera hacia Chile —sólo un reducido grupo se sometió a las fuerzas nacionales. Se produjo entonces una intensa inmigración chilena en la región del oeste; después de algunos años regresaron en gran número a su país, pero quedaron familias afincadas en diversos lugares. Los trabajadores chilenos son particularmente numerosos en la región— en proporción crecida vienen para realizar tareas temporarias como las de la esquila. Los peones que desempeñan las tareas rurales más diversas, son *chilotes*, como les dice el pueblo, en su gran mayoría, y casi totalmente en Tierra del Fuego y Santa Cruz.

La intensa ola inmigratoria europea, llevó su aporte a la región austral, y en ella ocuparon el primer lugar los españoles como en todo el país. La totalidad de la población, en proporción elevada, descende de europeos.

Los británicos, que desde la época de la organización del estado se destacaron como criadores de ovejas¹⁹, figuran en la región como hacendados o forman parte del personal dirigente de las grandes estancias.

Los indígenas de la región, *araucanos*, *tehuelches* y *onas*, en la actua-

¹⁷ Félix San Martín, *En tierras de confín*, Buenos Aires, 1933, p. 12: "En torno de cada uno de aquellos hombres representativos vivían sus servidores, gauchos porteños, mendocinos y puntanos, de máxima aptitud campera como sus patrones..."

¹⁸ Godofredo Daireaux, *Recuerdos de un hacendado*, Buenos Aires, 1916, p. 109.

¹⁹ Estos y otros extranjeros se afincaron en *estancias* de la región rioplatense-pampeana después de aquel decreto de la Primera Junta que, no sólo permitió la entrada al país a los extranjeros, sino que les prometió protección especial "a todos los que se dedicasen a las artes, y a la cultura de los campos".

lidad dispersos o reducidos a grupos insignificantes, están completamente asimilados a la nueva civilización —poco o nada conservan de sus antiguas costumbres—: trabajan como peones o son pastores de sus cortos rebaños.

La población de esta gran región austral —la menos densa del país— tiene ya unidad, y esta unidad se manifiesta en los modos de vida, del trabajo y del lenguaje²⁰.

Galense 'procedente de Gales, Inglaterra'. *Galense* es la forma usada por todos; la encontramos también en obras literarias y científicas; en los últimos tiempos ha comenzado a corregirse; ya se oye a personas cultas y se lee *galeses* excepcionalmente *galés*. Lo común fue siempre el uso del gentilicio en plural para referirse a los colonos, y de allí la forma popular *galense* para el singular: *Don Thomas es galense y también es galense su mujer*. Es, sin duda, una formación sobre el modelo de *bonaerense* 'originario de Buenos Aires', *marplatense* 'originario de Mar del Plata', *dolorense* 'originario de Dolores', y otros muchos gentilicios de la vecina provincia de Buenos Aires.

Malvinero, -era 'originario o procedente de las Islas Malvinas': *El señor Rudd es malvinero; El padre de este señor trajo a Santa Cruz ovejas malvineras; En Tierra del Fuego se usa mucho la montura malvinera*. Ésta es la forma que se usa en toda la región; en el resto de la Argentina y en el lenguaje culto se prefiere *malvinense*. No son comunes los gentilicios en *-ero* en la Argentina —aunque los hay—, pero sí los nombres que indican lugar de procedencia: *pampero, sureño, lagunero, islero*. *Malvinero* se usa en la región desde los primeros días de la instalación de los colonos que llegaron de las Malvinas.

Chilote 'originario de Chiloé', 'chileno'. En gran número vienen los campesinos y hombres del pueblo de la isla de Chiloé a trabajar en la región; tienen fama de ser rústicos y de baja moral —también en Chile. *Chilote* es despectivo y despectivamente se llama chilote a los chilenos, en general. Es el mismo caso de llamar *gallego* a los españoles.

LA OVEJA. La oveja se cría en todo el territorio argentino. Se la introdujo en los días iniciales de la conquista. Se la trajo a la Asunción

²⁰ Félix San Martín, *ob. cit.*, pp. 18-19: "Estas tierras patagónicas, tal vez por el aislamiento en que se mantienen, o quién sabe sino también por la brava lucha que ha menester para dominarlas... tienen un poder nivelador extraordinario. A poco que se instale en ellas un poblador adquiere características locales."

Federico A. Daus, *Geografía y unidad argentina*, Buenos Aires, 1957, p. 158: "En la Patagonia no hay subregiones ni centros regionales. A pesar de su enorme extensión y de la gran variedad de paisajes existentes en ella es toda un solo bloque fisiográfico. Así como lo es en cuanto a economía y aptitud demográfica".

a mediados del siglo XVI, procedente del Perú²¹, y por la misma época al Tucumán, desde Santa Cruz de la Sierra. Su propagación fue rápida en nuestras tierras y admirable su adaptación. La lana y el cuero de las ovejas remediaron necesidades apremiantes de los pobladores en los tiempos de la conquista y la colonización. La lana figuró entre los escasos productos comerciables de la tierra²² y alimentó la tejeduría doméstica que, no sólo dio permanentemente el vestido a las clases populares, sino que lo proporcionó a todas las clases sociales en las largas épocas de total inactividad del puerto de Buenos Aires²³.

De la oveja de origen español procede nuestra oveja *criolla* o *pampa*. Para mejorar la lana de esta oveja rústica, en el siglo XVIII se comenzaron a introducir ovejas de raza *merino español*²⁴. En el siglo XIX se importaron, además, otras razas finas de Inglaterra, Nueva Zelandia y Australia. En esta época, las *estancias* del ámbito pampeano tuvieron en la cría de ovejas, su más amplia actividad pastoril. Muchos de estos *estancieros* eran británicos establecidos en el país. Con la *mestización* de la oveja, se inició la del ganado en la Argentina. Con la evolución del país, la cría de la oveja se desplazó, en buena parte, hacia la región austral, con grandes ventajas.

Con los primeros pobladores de la Patagonia y Tierra del Fuego

21 Ruy Díaz de Guzmán, *La Argentina*. Introducción y notas de Enrique de Gandía, 2ª edic., Buenos Aires, 1944, pp. 163 y 165: "Poco después llegó a la Asunción Nuño de Cháves, Miguel de Rutia y Rui García, que venían del Perú de la embajada que Domingo de Irala hizo al Presidente Gasca... traían algunas cabras y ovejas." Llegaron a la Asunción en los primeros meses de 1551.

22 Correspondencia de la ciudad de Buenos Aires con los Reyes de España. Documentos del Archivo de Indias. Dirigida por Roberto Levillier, Buenos Aires, 1915, t. I, 1588-1615, p. 289: Pedimento del capitán D. Manuel de Frías, Procurador general del Río de la Plata y de la ciudad de Buenos Ayres en que suplica al Rey prorogue la permisión de navegar los frutos de esa tierra y traer retornos, 1611-1617. p. 317: "...de hacerles su magestad esta merced en estas licencias que piden resultarán muchos bienes como es poder llevar a España mucho corambre y lana y aun bisecho y sesina de todas carnes..."

23 Correspondencia de la ciudad de Buenos Aires. Información hecha por el Cabildo de Buenos Ayres, entregada con instrucciones y poder a sus procuradores Don Juan Pacheco de Santa Cruz y Maestre de Campo Alonso Herrera Guzmán para que se recaben en su nombre ciertas mercedes de su Magestad... 1660-1662. T. III, p. 25: "...faltando el que bengan navios de registro a este puerto los vecinos del año de padecer muchas necesidades como la padecieron en el tiempo del alsamiento que no teniendo con que vestir sus personas y familias las mas cassas que pudieron hicieron telares en que tejían esparragones y picotes burdos conque ayudaron asus desnudases..."

24 Alfredo J. Montoya, *Historia de los saladeros argentinos*, Edit. Raigal, Buenos Aires, 1956, p. 25: "El ganado ovino también mereció la atención del ilustre poeta (Manuel José de Lavardén), a tal punto que en 1794 hizo venir desde España los primeros carneros y ovejas de raza merino que existieron en el Río de la Plata".

llegaron pequeños rebaños de ovejas. *Cada poblador llegó con su piño*, según la expresión regional. A Neuquén, Río Negro y Chubut, se llevaron ovejas de la provincia de Buenos Aires y La Pampa; a Santa Cruz y Tierra del Fuego de las Islas Malvinas. Las ovejas *malvineras* a su vez tienen origen en las ovejas *criollas*, que se llevaron en el siglo pasado desde Buenos Aires, Montevideo y Río Negro a las Islas²⁵ las que posteriormente fueron cruzadas con razas *finas*, como la cheviot.

Actualmente la oveja de la región austral, que representa una de las grandes riquezas argentinas, es el producto de una rigurosa selección técnica; en cada zona predomina la raza de mejor adaptabilidad y provecho. Figuran entre las más difundidas: *merino argentino*, *merino australiano*, *corriedale*, *romney march*, *lincoln*, *cara negra* (*hampshire down*) y *criolla*. La oveja *criolla*, que ya no existe *pura* sino *mestizada*, figura entre las razas menos numerosas de la región.

A cada raza corresponde un tipo físico definido con una determinada capacidad productiva de lana. En la región austral, en donde escasean los vacunos, se prefieren los tipos de *doble propósito*, de excelente *vellón* y de buena *carnadura*. La determinación del tipo racial normal, se basa en el estudio de las formas de la *cabeza*, del *cuello*, del *lomo*, y del *aplomo* de las *manos* y las *patas*, y la presencia de ciertas características como las *corbatas* en el carnero merino; la aparición de *cuernos* o *cachos* en los tipos normalmente *mochos*, presupone una degeneración atávica. El *calce* del *vellón* tiene particular importancia por la amplitud que adquiere.

Entre los defectos de conformación figuran: a) de la boca: *boquino* (prognatismo inferior o superior), que puede ser *boca de chancho* o *boca de mono*; b) de la columna: *sillón* (lordosis); c) de los miembros, como *fallas de aplomo*: *cerrado de adelante*, *cerrado de atrás*, *hueco*

²⁵ Ricardo R. Caillet-Bois, *Las Islas Malvinas*, Edit. Peuser, 2ª edic., Buenos Aires, 1952, p. 221. Nota con citas de las *Copias de las Colecciones de documentos marcados con las letras A.B.C.D., etc. en Archivo General de la Nación, Buenos Aires, División Nacional, Archivo de Vernet*, f. 86. Vernet remitió también cierta cantidad de lana a Liverpool, vendiéndose a mucho mejor precio que la de Buenos Aires. "Y esta lana era producto de ovejas provenientes de Buenos Aires que hacía poco tiempo que estaban en la isla y no se habían cruzado con raza superior." Mauricio B. Helman, *Explotación del ganado lanar en la Patagonia*, Buenos Aires, 1950, p. 26: "Dice Jorge J. Morrison, en base a informaciones de sus antepasados que capitaneaban barcos que hacían viajes a las Islas Malvinas hace más de 90 años, que los lanares de esas islas se originaron, a mediados del siglo pasado, con ovejas llevadas desde Buenos Aires y Montevideo (también algunas de Río Negro), del tipo *criollo* o *pampas*, más o menos cruzadas, que se conservaron en las Malvinas por algunos años, hasta que se empezó a cruzar con carneros puros de raza cheviot y, posteriormente, con *romney marsh*, *lincoln* y *leicester*".

de garrones; cerrado de rodillas, rodillas boyunas, cerrado de garrones, chueco para afuera, chueco para adentro, largo de cuartilla o sentado de nudo, corto de cuartilla, emballestado o sentado de garrones; d) de los órganos sexuales: entero, toruno.

Los nombres de los lanares son los mismos en todo el país: *oveja, carnero, cordero* (hasta el año), *borrego* (de uno a dos años); *oveja*



La oveja criolla descendiente de la churra española. Es la que predomina en el rebaño del pastor pobre del interior del país. Pastorcita de la Puna.

madre o de cría; padre o reproductor —no se usa el término castizo morueco—; *capón*. Entre los nombres de conjunto figuran, *piño, punta, majada, borregada o borregaje, carnerada o carneraje, corderada o corderaje*.

Las ovejas tienen generalmente una sola cría en cada *parición*, pero en algunas razas hay también *melliceras*. Suelen *aguacharse* las crías cuando por escasez de pasto o porque ha tenido mellizos, le falta a la madre la leche suficiente para la crianza normal. Cuando los *guachos* se crían en *las casas*, suelen ser elementos excelentes para formar el *señuelo*, que guía al *piño* en determinadas circunstancias.

En la Argentina es corriente y general el uso de *lanar* y *ganado lanar* como equivalentes de *oveja* y *ganado ovino*.

Criollo, *a*. Referido al animal doméstico y particularmente al ganado, significa 'animal descendiente de los primeros introducidos por los españoles, sin mezcla de nuevas razas'; el *caballo criollo*, de todo el país; el *vacuno criollo*, que aún se conserva en lejanas regiones del interior. *Oveja criolla* es la 'oveja descendiente de la *churra* española'; como su lejana ascendiente, su lana es burda y tiene la cabeza y las patas cubiertas de *pelos* o *chillas*. La *oveja criolla* sólo existe en lugares lejanos del país; su cruce con la *merino española* de lana fina, se inició en el siglo XVIII, a pesar de la prohibición de España. En el ámbito pampeano y en el norte de la Patagonia, son sinónimas las expresiones *oveja criolla* u *oveja pampa*. Aquí, la voz quichua *pampa*, usada como adjetivo, conserva el significado de la lengua originaria de 'común, ordinario' (Middendorf, p. 648); también se dice *perro pampa*, *vaca pampa*, *caballo pampa* (no alude al pelaje) y *té pampa*; este uso de *pampa* creo que sido general en el país, pero en nuestros días se usa poco. *Criollo*, en el sentido general usado desde antiguo en América, está en todos nuestros diccionarios, desde el Pichardo²⁶ —véase para su etimología e historia, Corominas²⁷. Como calificación del animal de larga adaptación a nuestra tierra, lo trae Granada²⁸ —así lo usa José Hernández en su *Instrucción del estanciero*—²⁹ y especialmente referido al que desciende del traído por los conquistadores lo registran Segovia y Saubidet. Es general en la Argentina.

Nuestro uso de *pampa* con el sentido de 'común, ordinario' no ha sido expresamente determinado por nuestros lexicógrafos —seguramente porque lo confunden con el de *pelaje* o de *habitat*—, pero algunos por lo menos, lo conocen muy bien; Saubidet dice: "Se llaman *criollas* o *pampas* a las primeras ovejas que descendían de las *churras* de raza española, de vellón burdo..." (en la voz *ovejas*) y menciona el *perro pampa* (en la voz *pampa*).

Mestización 'mejoramiento de las razas de ganado o animales domésticos con el cruzamiento de otras superiores'. Es general en la Argentina; lo traen con este sentido Garzón, Segovia y Saubidet. Tam-

²⁶ Esteban Pichardo, *Diccionario provincial de voces cubanas*, Matanzas, 1836.

²⁷ J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 volúmenes, Madrid, 1954-57, s.v.

²⁸ Daniel Granada, *Vocabulario rioplatense rasonado*, Montevideo, 1889; 2 tomos, Montevideo, 1957.

²⁹ José Hernández, *Instrucción del estanciero*, Buenos Aires, 1953.

bién lo consigna Santamaría pero no indica procedencia. Es formación sobre el verbo *mestizar* con el sentido de 'mejorar las razas de animales criollos con el cruzamiento de razas finas'. Es general en la Argentina. En el léxico ganadero, *mestizo* es el 'animal que resulta de haberse cruzado uno de raza criolla con otro de raza fina'.

Cruza (de *cruzar* 'dar machos de distinta procedencia a las hembras de los animales de la misma especie para mejorar las castas' —5° acep. del *Dicc. de la Acad.*), 'cruzamiento'. Es sinónimo de mestización y es general en la Argentina; lo trae Garzón.

Piño 'conjunto de animales de la misma especie', 'hato de ovejas'. Se dice: *un piño de guanacos, un piño de avutardas, un piño de vacas*, pero, *una tropilla de caballos, el piño de ovejas* o simplemente *el piño* —el ganado por excelencia de la región austral—: *Están rodeando el piño en la estancia de Güer-Aike; Van a esquilár el piño de Montedínero. Piño* 'rebaño', 'hato', es general en Tierra del Fuego, en Santa Cruz, en Neuquén, en Chubut y en Río Negro con excepción de la zona norte limítrofe con Buenos Aires y La Pampa, en donde por influencia de estas provincias se prefiere la voz *majada*. *Piño* designa tanto los pequeños grupos de ovejas dispersos en el campo, como el gran conjunto de estos grupos: *un piñito, los piños, el piño*. Este uso de *piño* en toda la región austral es de indudable influencia chilena —ha llegado con los pastores y los esquiladores de Chile—; a Neuquén ha pasado también desde Mendoza. *Piño* es antiguo y general en Chile (Román). En Cuyo ha sido corriente, pero en la actualidad sólo lo dicen los viejos, y ya raramente; ha sido reemplazado por *majada* y a veces por *tropilla*. Sarmiento lo usa en su *Facundo* —*el piño de ganado*³⁰—; Corominas lo ha oído entre puesteros de la precordillera, en Mendoza —*los piños*³¹—; yo lo he oído a viejos, y excepcionalmente, en San Luis —*un piñito de patos*. Por el momento no podemos precisar con exactitud el origen de *piño*; vemos, sí, su estrecha conexión con *piña* 'conjunto de personas o cosas unidas o agregadas estrechamente' (*Dicc. de la Acad.*, 4° acep.); Corominas, que le ha dedicado dos eruditos artículos, piensa en que es 'aplicación figurada de *piñu* ast. 'raco de cerezas y otras frutas; atado de panojas, cebollas, etc.'³¹. Creo que *piño* es un postverbal de *apiñar* con pérdida de la *a-* inicial por influencia de *piña*; en la región central tenemos *peñusco* postverbal de

³⁰ Domingo Faustino Sarmiento, *Obras completas*, Buenos Aires, 1949, t. VI, p. 87.

³¹ J. Corominas, *RFH*, 6 (1944), p. 211; *Dicc.*, voz *piño*.

apeñuscar 'apiñar', y *piñusco* de *apiñuscar* —con cambio *i* < *e* por influencia de *piña*— (Segovia, Garzón; no podemos dejar de considerar además la influencia de la *ñ* en el cierre de la vocal). *Piña* 'fruto del pino', 'pieza en la que el minero amalgama el oro que ha encontrado' —*formar la piña*—, 'puñetazo' —*pegar una piña*—, son las acepciones corrientes de la voz en la región y en Cuyo (la 1ª y la 2ª acep. también en Buenos Aires).

Majada 'totalidad del ganado lanar de un establecimiento rural', es el sentido con el que se usa en la región austral, y con poca frecuencia; en el norte del Río Negro, en donde casi no se oye *piño*, *majada* significa 'hato de ganado cabrío y lanar', como en en todo el resto del país; el *Dicc. de la Acad.* lo da para la Argentina con el sentido de 'hato de ganado lanar' (6ª acep.). El nuevo significado argentino de *majada* y (la variante regional) es una extensión del castizo 'lugar o paraje donde se recoge de noche el ganado y se albergan los pastores'.

Borregada o *borregaje* 'conjunto de borregos'; el *Dicc. de la Acad.* trae *borregaje* como de uso en Chile, y consigna *borregada* como 'rebaño o número crecido de borregos o corderos'.

Corderada o *corderaje* 'conjunto de corderos'; no figuran en los diccionarios de nuestro país; el *Dicc. de la Acad.* trae para Chile *corderaje* 'borregada'.

Carnerada o *carneraje* 'conjunto de carneros'; también se dice *piño de padres* o *reproductores*. *Carnerada* figura en el *Dicc. de la Acad.* (tiene el sentido metafórico de 'deslealtad', en el interior del país); también *carneraje*, pero como 'derecho o contribución que se paga por los carneros'.

Se usa la expresión *raza fina* para calificar las razas extranjeras, introducidas al país; comúnmente se dice, *de raza*, al animal de estas castas; no se aplica la palabra *raza*, a la *criolla*: *Éstas son ovejas de raza y aquéllas son criollas*. *Mestizo* es el 'animal en el que predominan las características de las razas superiores'; en el lenguaje rústico se dice *mestizón* 'algo mestizo', con predominio de las características del animal *criollo*. Son todas, también, expresiones comunes del léxico ganadero argentino.

Los nombres extranjeros, generalmente ingleses, que se han sumado a nuestro léxico ganadero, son pronunciados por los hombres del campo, de acuerdo a la imagen auditiva que perciben, adaptada a la fonética española, a veces profundamente modificada por razones semánticas:

Línca es la forma de *lincoln*, el nombre de la raza, usado en toda la Patagonia, Buenos Aires, La Pampa y las demás provincias en donde se la conoce.

Corridel es la pronunciación de *corriedale* (*corridél-córridel*).

Rome mar y *roma mar*, son las pronunciaciones rústicas que he oído del nombre de la raza *romney march*.

Veremos otros más adelante.

Corbata 'grandes pliegues que presenta en el cuello la raza *merino*'. Es término común de rústicos y técnicos; se dice también, *arruga*. La denominación responde a una razón de semejanza con la prenda de vestir. *Corbata* y *arruga* se usan en el léxico ganadero de todo el país.

Cacho 'cuerno'. Es voz usada en el interior del país, además de la Patagonia. En la región rioplatense prefieren el sinónimo *guampa* y en la actualidad no se conoce *cacho* con este sentido. Tiene gran extensión en América y es general en Chile. No ha sido dilucidada definitivamente su etimología; Cuervo lo da como idéntico a *gacho* y ve probable influencia de *cachas*³²; Corominas piensa en su relación con *cacharro*³³.

Calce (del vellón) 'manera de cubrir el vellón las piernas y las patas del lanar'. Se habla de *buen calce*, *del calce del merino*, *del corriedale*; cada raza tiene su *calce* típico. Es, sin duda, un postverbal de *calzar* con el sentido de 'cubrir el pie y la pierna'.

Boquino (de boca), 'defecto congénito del lanar que le impide cerrar perfectamente la boca' (prognatismo superior o inferior). En la Argentina sólo se usa en el léxico ganadero y de exclusiva aplicación al ganado ovino. No figura en los diccionarios de argentinismos, pero sí en trabajos de la especialidad³⁴. El *Dicc. de la Acad.* lo consigna para Andalucía: *Boquino* 'Dícese de la persona que por defecto congénito o por lesión sufrida no puede cerrar enteramente los labios';

³² Rufino José Cuervo, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, § 552: '*Cacho* o *gacho* se dice del cuerno retorcido hacia abajo, y nosotros, lo mismo que otros americanos, haciéndolo sustantivo, lo tomamos por *asta* o *cuerno* en general; a lo que debe de haber contribuido (como lo apunta Juan de Arona) el ser generalmente de cuerno las *cachas* de los cuchillos y navajas.'

³³ Corominas, *RFH*, 6 (1944), p. 33; *Diccionario*: "... puede pensarse en *cacho* 'cacharro', teniendo en cuenta que en varios puntos, de América y de España, se hallan denominaciones del 'cuerno' centradas en la idea de 'objeto hueco, tubo o cacharro'.

³⁴ Helman, *ob. cita.*, p. 145: "La mala conformación de la boca denominada prognatismo (vulgarmente *boquinos*)... César A. Calvo, *Defectos de los lanares*, Ministerio de Agricultura y ganadería, Almanaque, Buenos Aires, 1953-4; p. 246: Prognáticos (boquinos).

EN VENCESLADA ³⁶: *Boquino* 'Con la boca destrozada'. Es, sin duda, una adaptación por semejanza, la aplicación del nombre de un defecto de persona al del animal; este caso, y el contrario, se observan con frecuencia en el expresivo lenguaje rural. El uso de *boquino* es general en la región austral y en la región rioplatense-pampásica. A los *boquinos*, según el aspecto particular que presenten, se les llama también, *boca de mono*, *boca de chancho*.

Sillón (de silla de montar) 'animal de lomo hundido' (lordosis). *Sillón*, con este sentido, pero aplicable únicamente al caballo, es general en la Argentina, Chile y el Uruguay (Garzón, Segovia, Saubidet, Malaret, Santamaría). Equivale al término español *ensillado-da*, que entre nosotros sólo se usa con el significado de 'tener la silla puesta'. La aplicación del calificativo al ganado lanar —corriente en el lenguaje rústico y técnico— es, sin duda, un hecho de extensión. El *Dicc. de la Acad.* trae *sillón* como aumentativo de silla; también como el nombre de una silla especial, más amplia y cómoda y de una silla de mujer. *Sillón* es usado como término de semejanza, pero se siente como una nueva formación con el sufijo *-on*, indicativo de un defecto (*bocón*, *patón*, *panzón*).

Las expresiones que nombran los defectos por *fallas de aplomo*, generalmente por falta de calcificación de los huesos de los miembros, son todas explicativas:

Cerrado de adelante 'de miembros anteriores muy juntos';

cerrado de atrás 'de miembros posteriores muy juntos';

hueco de garrones 'de garrones torcidos';

cerrado de rodillas 'de rodillas que se tocan';

rodillas boyunas 'de rodillas engrosadas, a semejanza de las de los bovinos';

chueco para adentro 'estevado hacia adentro';

chueco para afuera 'estevado hacia afuera';

largo de cuartilla o sentado de nudo 'cuartos posteriores muy largos y articulación torcida';

corto de cuartilla 'de cuartos posteriores muy chicos';

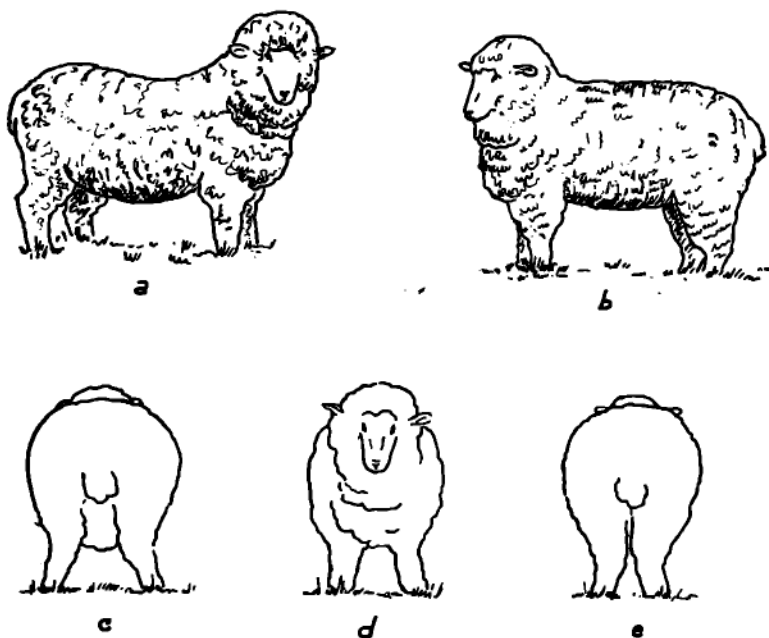
emballestado o sentado de garrones 'de garrones torcidos hacia adelante'. *Emballestado* 'dícese de la caballería que tiene encorvado hacia adelante el menudillo de las manos' (*Dicc. de la Acad.*). Por extensión se aplica al ganado ovino.

Chueco 'estevado, patituerto'. El *Dicc. de la Acad.* lo trae para

³⁶ Antonio Alcalá Venceslada, *Vocabulario andaluz*, Andújar, 1933.

América. Tiene también el sentido general de 'torcido', en el resto del país, como en gran parte de América (Cuervo, 968, Lenz). Parece forma de *chueca* 'palo de extremidad curva con que se juega a la chueca', pero aún no ha sido definitivamente dilucidado su origen (Corominas, *Dicc.*, s.v.).

Entero 'criptórquido'. En el léxico ganadero del país, *entero* significa 'animal no castrado', como en la lengua general.



Defectos de conformación: a: animal *sillón* (lordosis); b: *largo de quartilla* o *sentado de nudo*; c: *chueco de atrás*; d: *chueco de una mano, para afuera*; e: *cerrado de atrás*.

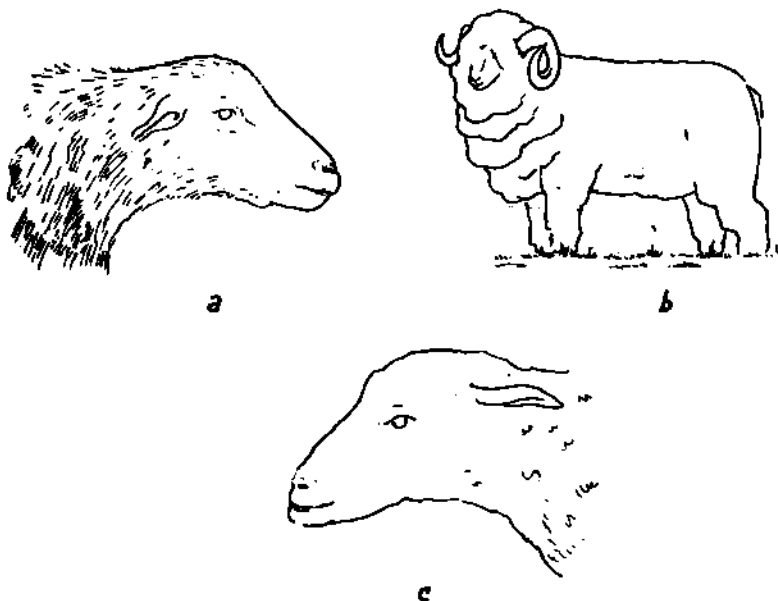
Toruno (de toro) 'monórquido'. Corrientemente el término se aplica al ganado bovino; el *Dicc. de la Acad.* lo trae para Chile; por extensión se dice de otros animales (Segovia, Garzón, Saubidet).

Mellicera (de mellizo) 'oveja que tiene hijos mellizos'. Formación en -era como *maicera*, *puntera*.

Aguacharse (de *guacho*) 'enflaquecer y enfermar el cordero por faltarle la leche de la madre'. Se aplica a otros animales, pero es opinión general de los ganaderos que en ninguna cría como en el cordero, existe el peligro del *aguachamiento*, que produce muchas muer-

tes. José Hernández en su *Instrucción del estanciero* insiste con frecuencia en los cuidados que hay que tener para evitar que los corderos se *aguachen*: "En los campos de pastos fuertes, debe tenerse un especial cuidado para lograr los corderos. Como no pueden comer el pasto duro, no se alimentan sino con leche hasta muy grandes, y como las ovejas suelen estar flacas mucha parte del año, ese alimento les es insuficiente, se *aguachan* y se mueren" (p. 318).

En Tierra del Fuego y la Patagonia no se conoce el significado de



a: Presencia de *chilla* en la oveja criolla; b: *corbatas* en el carnero merino; c: animal *boquino* (prognatismo inferior).

aguachar que trae el *Dicc. de la Acad.* 'echar barriga y carnes un caballo por haber estado pastando ocioso una larga temporada', tomado de Tito Saubidet, y corriente en la provincia de Buenos Aires. Es un sentido de extensión, pues, el animal que se *aguacha* se pone feo y deforme. *Aguachado*, en el sur tiene, además, el significado de 'animal particularmente manso', como un *guacho* criado en la casa; a un buey se le dice *aguachado*.

Guacho 'sin madre, huérfano'; 'animal que se cría artificialmente'; 'solo, abandonado'; 'ilegítimo, expósito'. Seguramente del quechua *kuajcha* 'pobre, miserable'. En el interior del país se conserva la pro-

nunciación *guajcho* (que se escribe *guascho*). Se usa como un insulto, pero también afectivamente con el sentido de 'hijo, niño', 'animal chico o muy manso'. Con variantes de significación es general en la Argentina, en Chile, Bolivia, el Perú, Ecuador y parte de Colombia. Figura en todos los diccionarios de americanismos generales o de los países mencionados; Corominas le dedica un artículo muy completo *Dicc.*, s.v.).

Señuelo (de *seña*) 'grupo de animales mansos y amaestrados para



Crianza de guachos para formar señuelo. El dueño de este señuelo lo alquila a los arrieros para que guíen los rebaños en el paso del puente sobre el río Negro, entre Viedma y Carmen de Patagones. Viedma, Río Negro.

conducir el ganado'. La forma rústica de la palabra es *siñuelo*. Con alguna frecuencia, en la literatura costumbrista vemos la palabra escrita con *c*: *ceñuelo* y también *ciñuelero* 'animal que lleva cencerro en los señuelos de vacunos y yeguarizos'; es prueba de que desconoce su verdadero origen. *Ciñuelo* escribe José Hernández en su *Instrucción del estanciero* (p. 195).

La costumbre de formar *señuelos* es común en la región rioplatense-

pampásica, pero está casi perdida en el interior del país. Es costumbre antigua de España, en donde se llaman *mansos* a los animales amaestrados para conducir por los caminos los toros de lidia, como también el ganado, en general.

EL ESTABLECIMIENTO RURAL. La crianza de la oveja se realiza en el clásico establecimiento ganadero de la Argentina, la *estancia*. Los dilatados campos de la región, fiscales o de propiedad privada, están divididos en estancias. La *estancia* tiene generalmente de 8 a 150 leguas cuadradas. Y aquí no cabe hablar de latifundios: la extensión se impone por la naturaleza de las praderas. El término medio de la receptividad de los campos de buen *empaste* es el de 1000 ovejas por legua cuadrada. En los valles precordilleranos y en los *cañadones* fértiles se puede llegar hasta 4.000 ovejas y hasta 6.000 en Tierra del Fuego, por legua³⁶.

Las condiciones de los campos y las del clima, de abundantes nevadas imponen, como indispensables, *los campos de invierno y los campos de verano: la invernada y la veranada*. En las grandes estancias se dispone de extensos *potreros*, llamados *campos*, para este destino; en la región cordillerana, el campesino pobre practica la trashumancia pastoril entre las *vegas* y las *pampas* altas de *la veranada*, y las bajas y abrigadas de *la invernada*.

Los pastos de la región son, en general, cortos y duros, pero el ganado lanar, gracias a sus condiciones naturales puede comerlos, aventajando al ganado vacuno y caballar.

Las *aguadas naturales* son relativamente comunes; en donde no las hay, se cavan pozos y se instalan molinos.

Existen estancias de diversas categorías; desde las muy importantes, que cuentan con los elementos más perfeccionados de la técnica, hasta las de instalaciones modestas; desde las que cuentan con más de 100.000 ovejas hasta las que sólo sobrepasan las 6.000.

En la zona de la precordillera, con frecuencia los pastores reciben *piños* ajenos como *medieros* o *interesados*, *al tercio* o *a la cuarta*. Estos pastores conservan en su vida y en su tareas rurales, prácticas primitivas y tradicionales, pero con tendencia a perfeccionarlas ante el ejemplo aleccionador de la estancia. Entre ellos hay argentinos, chilenos e indígenas o descendientes de los indígenas que aún viven en la región.

³⁶ Helman, *ob. cit.*, pp. 63-4: Compárense estas cifras con los 12.000 o más lanares por *legua cuadrada* que admiten con comodidad los campos buenos de la provincia de Buenos Aires.

El centro vital de la estancia es *el casco* o *población*. La *población* consta de las siguientes instalaciones: *la casa grande*, del propietario, *la casa del administrador*, *la casa del capataz*, *las casa de los peones*, *el comedor de los peones y la cocina*, *el galpón de esquilla*, *el galpón del plantel*, *los galpones para otras tareas y depósitos*, *los corrales con sus mangas y bretes*, los depósitos de agua y *el baño*. El campo se divide en *potreros* de diversos tamaños según el destino que se les asigna; entre ellos uno, de cortas dimensiones, el *lazareto*, para alojar a los animales atacados de *sarna*. Las grandes estancias se dividen en *puestos*; las muy extensas en *secciones y puestos*. En los puestos viven los *ovejeros* o *puesteros*. En algunas estancias se ha establecido el *puesto* transportable: una *casilla* montada sobre la plataforma de un carro que se instala en el campo, para *ovejeros* sin familia, durante el buen tiempo y se trae a la *población* cuando arrecia el frío (Estancia Cóndor, Santa Cruz).

En la región han quedado ya pocos *campos abiertos* y casi todos están ocupados. Existen aún grandes extensiones fiscales. El *alambrado* es la cerca común de la región austral.

La cría de la oveja se hace *a campo*; sólo para esquilas y bañarlos los animales se los *rodea* y se los trae a la *población*. Los ejemplares del *plantel*, en cambio, son mantenidos *a galpón*.

La cabaña es el establecimiento que se especializa en la formación de *planteles*; los *planteleros* deben tener amplios conocimientos técnicos, y la *cabaña* instalaciones especiales.

Estancia 'establecimiento rural ganadero'; en alguna regiones es agrícola-ganadero, de agricultura extensiva; en la Patagonia es ganadero, y en su casi totalidad de exclusiva dedicación a la cría de ovejas. *Estancia* figura entre las primeras palabras españolas que adquirieron nuevo significado en América; llegó a nuestras tierras ya con el sentido de establecimiento ganadero, pero aquí tomó características que le dieron un valor singular, por las condiciones que ofrecen nuestras llanuras para la cría de toda clase de ganado. En el *repartimiento* que hizo Garay entre los pobladores de Buenos Aires, el 17 de octubre de 1580, adjudicó a cada uno de ellos "sitios de casa... cuerdas por de fuera de la ciudad para sus indios de servicios, rocas para sus labores y heredades, ansy mesmo *estancias* para sus ganados, labranças é crianças"³⁷; figura en este documento la voz *estancia* que ya era

³⁷ Eduardo Madero, *Historia del Puerto de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1939, p. 262.

general entre los españoles de América. Junto con ella vino también la de *estanciero*³⁸. En el sur, como en toda la Argentina, *estanciero* es 'el dueño de la estancia'; en forma general se dice también de los *dirigentes* de estancias.

Empaste (de *empastar* 'empradizar') 'calidad y modo de estar cubierto de pasto el campo': *El buen empaste valoriza los cañadones: Cerca de la costa los campos son de empaste pobre. Empastar*, en este sentido, es poco usado, y casi siempre se alude a la acción natural de cubrirse de pastos los campos; es usado en Chile, Guatemala y Méjico. *Empastar* 'padecer metaorismo el animal por haber comido el pasto en malas condiciones', es conocido en el léxico ganadero de todo el país, pero en la región austral sólo excepcionalmente, y en zonas muy limitadas puede aplicarse.

Invernada (de *invernar*) 'paraje destinado para que pasten los ganados en invierno'; esta acepción americana de *invernada* equivale a la de *invernadero*. (*Dicc. de la Acad.*, 2ª acep.), de la lengua general, que no se usa.

Veranada (de *veranear*) 'paraje destinado para que los ganados pasten en verano'; equivale este sentido de *veranada* a la que el *Dicc. de la Acad.* da a *veranero*, voz desconocida entre nosotros.

Trashumancia 'trashumación' del *Dicc. de la Acad.* No es palabra del léxico rural; los argentinos la usamos en el lenguaje culto y técnico; en la nueva forma no figura en el *Dicc. de la Acad.*, pero la usan los hombres de ciencia españoles; Ángel Cabrera dice: "Este sistema de criar el ganado lanar se llama *trashumancia*³⁹ —se refiere a la practicada en España, entre las llanuras de Andalucía y el norte del país.

Interesado (de *interés*) 'pastor que recibe ovejas para cuidar y reparte las crías y los productos con el dueño'. Al *interesado* le puede corresponder una tercera parte (al *tercio*) o una cuarta parte (a la *cuarta*). Es un término usado particularmente en la zona cordillerana y también en Chile. *Mediero* es de uso general en el país y tiene el mismo significado de la lengua general (*Dicc. de la Acad.*, 3ª acep).

Casa grande 'casa del propietario de la estancia'. Ésta es una denominación regional de la casa principal de la *población* de la estancia. Ha surgido, sin duda, como término de comparación; y la comparación fue mucho más sensible en las instalaciones de las primeras estan-

³⁸ *Estancia* y *estanciero* están ampliamente documentados en la historia de América; ver *Guervo, Apunt.*, Prólogo; Pedro Henríquez Ureña, *El español en Santo Domingo, BDH*, V, pp. 41-2.

³⁹ *Los animales familiares*, Madrid, 1922.

cias de la Patagonia. Por asociación recordamos que en Salta y Jujuy se llama *sala* el núcleo central de viviendas de una *finca* o una *estancia*.

Galpón 'barracón de grandes dimensiones, con techo y con paredes, destino a guardar aperos y productos, a realizar tareas especiales y a cobijar animales seleccionados'. En el interior del país el galpón es un 'barracón con techo plano o de dos aguas y tres paredes'. En las estancias de Buenos Aires el *galpón* evolucionó hacia el tipo de construcción cerrada. Se le dieron también destinos diversos; José Hernández, a fi-



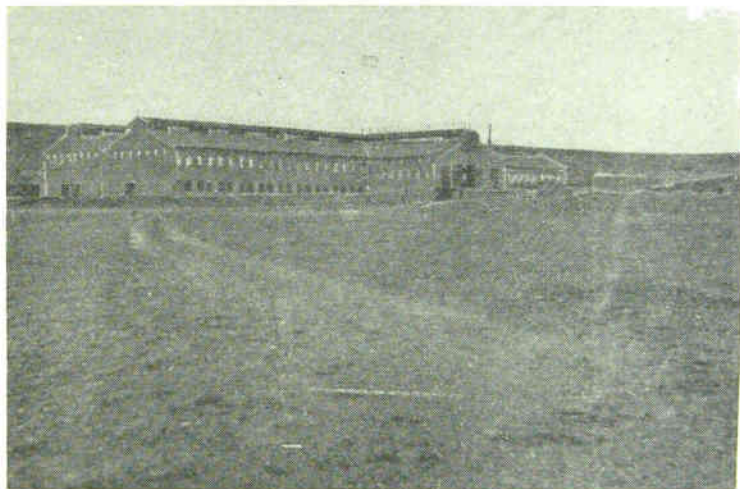
Río Negro. Estancia El Cóndor. Galpón de esquila.

nes del siglo pasado, nos habla ya de *galpones* cerrados para acopio de frutos y galpones con pesebres para animales finos, y de la conveniencia *de esquila bajo galpón*⁴⁰. En la Patagonia y en Tierra del Fuego este galpón se ha perfeccionado, se ha adaptado al clima y ha llegado a ser la construcción rural más importante en la estancia moderna. Tres son sus tipos principales: *el galpón de esquila*, *el galpón de trabajos ordinarios* y *el galpón de padres o del plantel*. *El galpón de esquila* —en el que a su vez se enfarda y deposita la lana— suele dar la medida de la importancia del establecimiento; así se dice que *La estancia María Behety de Tierra del Fuego tiene el galpón de esquila más grande del mundo*. *Galpón* figura entre las palabras americanas que documentan los primeros cronistas (Fernández de Oviedo⁴¹; la usa también Garcilaso

⁴⁰ *Instrucción del estanciero*, pp. 135, 139, 336.

⁴¹ Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Historia General y Natural de las Indias*, 4 tomos, Madrid, 1855, t. IV, p. 215: "Al galpón llaman *guaçin*, e galpón quiere decir en la lengua de Nicaragua portal cubierto".

de la Vega ⁴²). Para Lenz la forma primitiva de galpón es *calpulli* 'casa o sala grande' que consigna Molina ⁴³, opinión compartida en nuestros días por Corominas (*Dicc.*). En las regiones del Río de la Plata se conoce la voz *galpón* desde los primeros tiempos de la colonización; Ruy Díaz de Guzmán la usa como palabra corriente, y así dice al hablar de los indios *orejones*: "Viven en *galpones* redondos, no en forma de pueblos, sino cada parcialidad de por sí..." (*La Argentina*, p. 31). Está registrada en toda la América del Sur.



El galpón lanero más grande del mundo. Estancia María Behety, Río Grande, Tierra del Fuego.

Corral 'cercado de diversas formas, pero generalmente redondo, rectangular o cuadrado, para encerrar el ganado'.

Manga 'cercado doble en forma convergente para conducir el ganado a un sitio determinado, generalmente a un brete'.

Brete 'cercado doble muy angosto que sólo permite el paso del ganado de uno en fondo', 'divisiones dentro del galpón del plantel para el alojamiento de los animales seleccionados', 'divisiones adyacentes al galpón de esquila para distribuir los animales para cada esquilador'.

⁴² Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas*, 2 tomos, Buenos Aires, 1943, edición al cuidado de Ángel Rosenblat, t. I, p. 10: "Este nombre *galpón* no es de la lengua general del Perú; deve de ser de las islas de Barlovento; los españoles lo han introducido en su lenguaje con otros muchos".

⁴³ Fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, Madrid, 1944.

En las estancias se construyen en combinación los *corrales*, las *mangas* y los *brotos* para clasificar, *apartar*, *curar* y *marcar* el ganado. También en los lugares de embarque, en los mataderos y en las ferias.

Manga es, sin duda, el término de montería 'doble fila convergente de cazadores para estrechar las presas', en una nueva acepción; el procedimiento ha sido y es usado en nuestros campos para la caza de ciertos animales como el avestruz y también para desplumarlo, y para



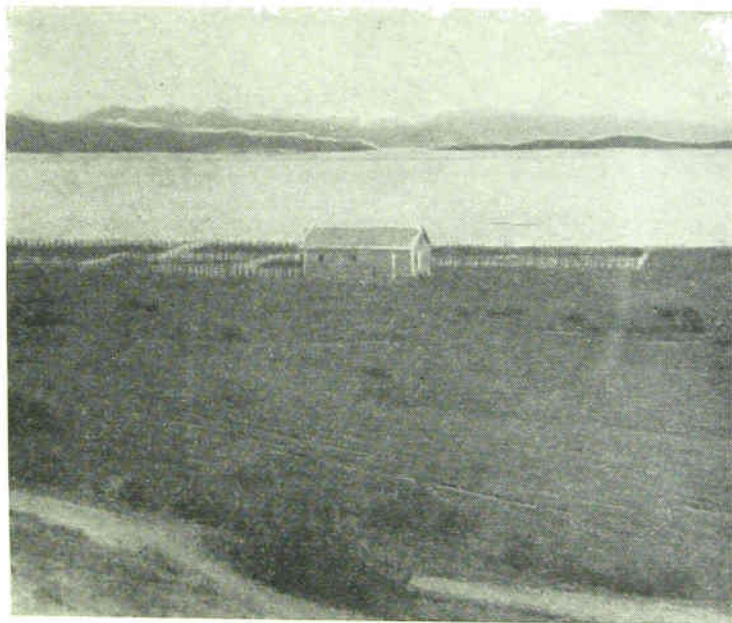
Río Grande. Interior del gran galpón lanero de la Estancia María Behety.
Fardos de lana.

arrear ganado. Es corriente el verbo *manguear* 'encerrar en la manga'. *Manga* tiene gran extensión en América —y es seguramente antiguo— con nuestro sentido de construcción rural; el *Dicc. de la Acad.* lo trae para Cuba, Chile y la Argentina, tomado de Malaret; Santamaría lo da para Colombia y Ecuador con el significado de 'corral, dehesa', que parece ser el mismo. Azara lo documentó en nuestro país a fines del siglo XVIII.

Brete, por extensión de su sentido de 'prisión estrecha, calabozo', fue dado a nuestra construcción rural. Parece que no tiene extensión

fuera de la Argentina; desde la región rioplatense se extendió su uso hacia el interior del país. *Embretar* 'meter los animales en el brete', es corriente en el léxico rural. La frase castiza *estar y poner en un breite*, de sentido metafórico, es general en el país y usada por todos.

Potrero (de potro) 'terreno relativamente grande, cercado para pastoreo'. En el interior del país se llaman *potrerillos* a los menos extensos.



Galpón de esquila y sus instalaciones de corrales. Bahía de Ushuaia, Tierra del Fuego.

Tiene gran extensión en América y es antiguo su uso; del nombre dado al 'sitio destinado a la cría y pasto de ganado caballar', pasó a designar, por extensión, el destinado para el pastoreo de toda clase de ganado. Con variantes se usa en Cuba, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, el Uruguay.

Lazareto 'potrero chico que en algunas estancias destinan a los lanares enfermos'. Nombre dado por extensión; no está muy difundido.

Puesto 'parte de una gran estancia, que cuenta con instalaciones propias, cuidada por un puestero'; los puestos son centros secundarios de atención y vigilancia, cuyo centro principal es el *casco* o *población de la estancia*. En el interior del país, *puesto* conserva su primitivo

significado de 'pequeño establecimiento ganadero' —*estanzuela* se dice en Buenos Aires— y en las regiones alejadas y de difícil acceso, como las de la Puna y la de los altos cerros, el de 'precario asiento de pastores'. Creo que *puesto* es el término militar que adquirió nuevo sentido en el momento en que nuestra colonización avanzaba con sus precarios asientos ganaderos; fue en el desierto amenazado por los indios, una verdadera *guardia permanente* como lo fue el *puesto de soldados*.



Manga. Por medio de bretes se comunica con el galpón de esquila. Estancia Killik-Aike, Santa Cruz.

A campo 'a la intemperie'; las ovejas pasan todo el año expuestas a los rigores del clima. Equivale a la expresión española *a campo raso*.

A galpón 'bajo techo'. Se mantienen los animales en el *galpón de padres* o *del plantel*.

Rodear 'formar rodeo', 'arrear las ovejas desde donde pasen al rodeo de la estancia'. Las ovejas se *rodean* una o dos veces al año para esquilarlas y para bañarlas; *la señalada* suele hacerse en lugares determinados del campo. *Rodeo* es el lugar de la estancia en donde se reúne la totalidad de la majada; en las estancias modernas es un amplio corral que se llama *corral de rodeo*. (*Dicc. de la Acad.*, 4ª acep.). *Ro-*

dear, pero aplicado al ganado mayor, tiene, con nuestro sentido, gran extensión en América; en su 8ª acep. el *Dicc. de la Acad.* lo trae para la Argentina, Colombia, Cuba y Chile.

Plantel (de planta) 'conjunto de ejemplares ovinos seleccionados, mantenidos con la mayor pureza de raza'. Se aplica también a otros animales. Es un término técnico-ganadero. Por extensión del significado

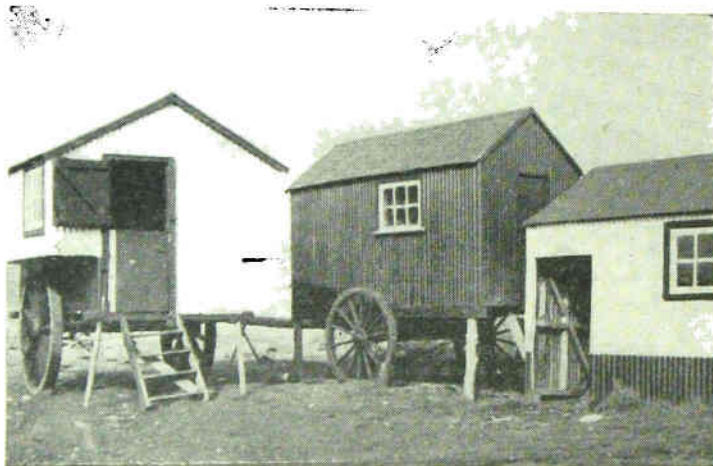


El brete. Embretadores. Estancia Killik-Aike, Santa Cruz.

castizo de 'criadero' o 'sitio de plantación', se ha dado este nuevo, a *plantel*. *Plantelero* es el 'técnico en la selección y cría de animales finos'.

Cabaña 'establecimiento rural que se especializa en la selección de animales de razas finas'. En el siglo pasado tenía ya este sentido la palabra *cabaña*; José Hernández dice en *Instrucción del Estanciero*: "Hoy la *cabaña* y la *estancia*, no son el redil de los tiempos antiguos; la ciencia con todos sus elementos ha penetrado y se ha difundido en las

vastas comarcas donde se modifican las razas..." (p. 31). El uso de *cabaña* con este sentido, es argentino, y en la Argentina predomina en la región rioplatense, en donde seguramente ha surgido. Es posible que el primer establecimiento de selección de razas de ganado se haya llamado *La cabaña* con el significado español de 'choza de pastores', que no se dice en la Argentina, pues, en su lugar usamos *rancho*. (comparar *Tarquino-Tarquino*, nombre del primer toro hereford que se in-



Puestos transportables. Estancia Cóndor, Santa Cruz.

trodujo en el país; *talquino*, -na, se generalizó como nombre de la raza: *toro talquino*, *vaca talquina*).

Cabañero 'dueño o administrador de una cabaña'. Es de uso general.

EL TRABAJO Y LOS TRABAJADORES. Los trabajos de la cría y explotación de la oveja son los mismos en todo el país. En la Patagonia y Tierra del Fuego sólo se observan las variantes impuestas por la naturaleza del suelo y por el clima. La organización de la estancia moderna ha simplificado la tarea y disminuido el personal, frente a los métodos tradicionales antiguos. Desempeñan tareas directivas: *el administrador* (a veces varios) y *el capataz*; las más diversas tareas rurales: *el peón de campo* o *de estancia*. El peón puede ser *mensual* o *amesado* o trabajar *a destajo*, *a jornal*, *a diaria* o *por día*. Entre los *amesados* están el *ovejero* o *puestero*, el *molinero*, el *campiñista* y los que cumplen las diversas

tareas comunes de la vida de una estancia; entre los que *ganan por trabajo* o trabajan *a jornal* están *los esquiladores y sus ayudantes*.

El pastor pobre, establecido en lugares lejanos, generalmente abiertos, de la precordillera, cumple una tarea complicada, pues constantemente debe *repuntar y rondar* sus *piños* y pedir con frecuencia *revización* y *aparte* a los pastores vecinos. En él perviven prácticas primitivas que fueron populares en la iniciación de nuestra vida pastoril.

Son auxiliares del *ovejero*, los *perros ovejeros*, amaestrados, cuyo inteligente e infatigable trabajo, equivale o supera al de un buen equipo de peones.

Son tareas esenciales en la cría de ovejas: *la juntada y arreo, la señalada, la esquila y el baño*.

La juntada y arreo. El *ovejero* cumple la tarea permanente y múltiple de vigilar y de atender las ovejas en el medio en donde pasen. Para ello parte todos los días desde la *población de la estancia* o *del puesto*, en las primeras horas de la mañana, a caballo y en compañía de sus perros, para regresar al atardecer, después de una jornada agobiadora en la que se han puesto a prueba su resistencia física, su espíritu de sacrificio y su baquía de experto. Las estancias cuentan con un número de *ovejeros* proporcional a la extensión del campo. y es siempre muy reducido.

La juntada de piños —rodear los piños— para *la señalada, la esquila, o el baño, y el arreo* para los cambios de *potreros* o de lugar —*invernada* o *veranada*— o entrega por ventas a otras estancias o al frigorífico, son también tareas del *ovejero*. El *arriero* marcha generalmente muchos días con el *piño*; las ovejas marchan lentamente y las distancias son siempre largas. Lleva, entonces, un caballo de tiro, *el carguero* o *pilchero*, con los víveres para su subsistencia y *las pilchas* personales o para dormir *a rodeo*. Entre las prendas del apero son infaltables, *la lona*, para preservarse de la lluvia y la nieve, y *el pilchero* o *capero* que lleva *atado a los tientos*, para guardar el poncho y prendas de vestir.

La señalada. El *servicio* de las ovejas se cumple en época que asegure el nacimiento del cordero en primavera, a fin de que pueda soportar los rigores del clima. Durante el amamantamiento de los corderos se practica *la señalada* y juntamente con ella, *la descolada*, a veces *la descornada* o *desmochada*, y se *capán* los machos. *La descolada*, o corte de la cola, se hace por estética y por higiene; así se evita que se les forme *cazcarría* a los corderos. Estas tareas se cumplen en lugares determinados del campo.

Entre los pastores criollos de la precordillera, la *señalada* se practica con un *mingaco*, que tiene todas las características de las fiestas tradicionales de ayuda mutua.

La esquila. La *esquila*, cosecha de la lana, es el trabajo más importante que realiza el criador de ovejas. En esencia, el trabajo es el mismo en todos lados: el corte del *vellón* y su acondicionamiento para la venta. En la Argentina, uno de los primeros países ganaderos y laneros del mundo, la Patagonia se destaca por la perfección con que se realiza la *esquila* en sus estancias modernas.

La *esquila* se realiza en la *cancha* o *playa* del *galpón de esquila* o al aire libre, en donde no se dispone de galpón. La *esquila* se hace con *tijeras de mano* o *tijeras mecánicas*, las de la *máquina de esquilar*; a las tijeras de la máquina las llaman *mango*, *manija*, *guía* y *peine*. El *vellón* se acondiciona en la mesa de *envellonar*, cuya tapa tiene forma de rejilla para favorecer la caída de los *pedazos* sueltos de lana, que perjudican la calidad del *vellón*. Los *vellones* se *enfardan* en la *prensa* en la parte central y sur de la región o se atan con *lienzos*. se *enlienzan*, en el norte.

En el norte de Río Negro y parte de Neuquén, se hacen dos esquilas al año, como en Buenos Aires y en el interior del país; en el resto de la región, por razones de clima, se hace una sola esquila al año. Ésta es la *esquila grande*, que se hace en diciembre y enero; entre febrero y marzo se hace en algunas zonas, particularmente en Tierra del Fuego, la *limpia*, esquila de las ovejas que quedan dispersas en los campos. Se hace una *esquila chica*, en algunas razas de lanares: la *esquila de ojos* —*desojar*, dicen los esquiladores criollos— y la *esquila de ubres*. De este modo se facilita la visión y el amamantamiento, en los lanares cuyo vellón tiene gran amplitud. No es común en la Patagonia, pero en algunas zonas de pastos tiernos, los animales se purgan, y por ello se carga de *cazcarría*; se les hace entonces el *descole* o *trasquile*, como en Buenos Aires, esquileo de la cola y de los cuartos posteriores. En Río Negro, como en Buenos Aires y en La Pampa, se esquilan los borregos en marzo y de ello se dice, *trasquilar borregos*.

El trabajo intenso y complejo de la *esquila* necesita de un personal numeroso. Además de los *peones* permanentes, realizan la tarea los trabajadores temporarios que llegan organizados en la *comparsa de esquila* o de *esquiladores*: el *capataz*, *empresario* o *cabecilla* —que lleva su *máquina de esquilar* cuando no la tiene la estancia—, los *esquiladores* y los distintos ayudantes —muchas veces tienen hasta un cocinero especial.

El trabajo bien organizado comprende las siguientes etapas:

El *embretador* hace pasar los ovinos desde la *manga* a los *bretes* del galpón de esquila, ya separados, los carneros, los padres, las ovejas. El *agarrador* o *entregador*, *agarr*a la oveja y la *entrega* al *esquilador*, *maneada* o *suelta*, según sea el estilo usado. El esquilador criollo esquila el animal *maneado* y *echado* en el suelo, a la *criolla*; el sistema moderno, a la *australiana* consiste en esquila el animal sentado y suelto. El esquilador esquila primero la *barriga* o *guata* de la oveja; luego *hace el garreo*, esquila de las garras o patas; el *playero* o *canchero*, llamado en este caso *guatero*, recoge esta lana, que se enfarda aparte. A los pedazos que se separan de esta lana he oído llamar *belis* y *pices*, en Tierra del Fuego. El *esquilador* procede, entonces, a esquila el vellón, que debe salir entero. El *vellonero* recoge el vellón y lo deposita en la *mesa de envellonar*. En este momento se entrega la *lata* al esquilador (una por oveja, dos por carnero). Si el animal ha sido lastimado, se lo da al *curandero*, *curador* o *médico* para que lo cure. En este momento suele oírse el grito de ¡*Lata y remedio!* Los *envellonadores* o *meseros* —generalmente dos o tres—, revisan el vellón, hacen el *recortado*, sacándole la *cazcarria*, los *ardidos* y *semilludos*, *dóblan* los costados y enrollan la *manta* desde atrás hacia adelante mientras uno de ellos, el *colero*, estira la lana del cuello y forma la *cola* para atarlo —también se lo ata con hilo de papel. He oído llamar en Tierra del Fuego *loks* a los pedazos de lana de cualquier clase. En general, se prefieren las palabras españolas *pedazos* y *recortes*. El *preñero* es el que prepara los fardos en la prensa. En las zonas en donde no se usa la prensa, el *enlienzador* *enlien*za los vellones en doble lienzo; el segundo se llama *tapa* (ver fotografías). La limpieza de la lana redonda en favor del *rinde* del vellón, de particular importancia comercial.

La lana se clasifica en tipos según su *finura*, *suavidad*, *largo de la mecha*, *color*; en el color influye el que esté o no desprovista de *suarda* o *jubre*. Desvaloriza la lana, la presencia de *chilla*, llamada también *pelo*, *lana cabruna* o *de chivo*, *lana de perro*, *remps* o *lana degenerada*. Los merinos argentinos presentan con frecuencia *lana chilluda* en las *arrugas* y en el *brich*.

Mientras se realiza la esquila, se clasifican los animales de la *majada* según convenga a sus condiciones —ovejas madres, ovejas viejas destinadas al consumo, carneros y borregos para el frigorífico— y se les hace, generalmente con pintura, la *marcación* en el lomo.

La oveja no se ordeña en la Patagonia y Tierra del Fuego —su leche sólo alcanza para la cría. La *zafra* de la lana y la venta de

animales —en porción muy inferior a la del cuero—, concretan la ganancia del criador. En este trabajo no tenemos en cuenta la única raza que se cría para aprovechar el cuero de los corderos, la *karakul*, de moderna explotación.

Administrador 'autoridad superior de una estancia importante'. En el norte de la región se usa también el término *mayordomo*. Las dos voces son generales en el país, pero *mayordomo* es la más antigua y tradicional en la estancia argentina. La usa José Hernández en su *Instrucción del estanciero*.

Capataz de estancia 'encargado de dirigir y fiscalizar los peones y su trabajo, en una estancia' (2ª acep. del *Dicc. de Acad.*). También hay *capataz de tropa, de obra, de galpón*. Es voz de uso antiguo en el país.

Peón de campo o de estancia 'el que realiza tareas rurales diversas, sin especificación'. El que dentro de la organización de la estancia adquiere una especialización, es llamado con el nombre que a ella corresponde: *ovejero, compañista, horquillero*. Muchos trabajan de *peón* durante el año y realizan tareas especiales en la época que a éstas atañe —*esquilador, arriero*—. Con pocas variantes, este mismo sentido tiene la palabra *peón* en todo el país; también es general el que le da el *Dicc. de la Acad.* 'jornalero que trabaja en cosas materiales que no no requieren arte ni habilidad' (1er. art., 2ª acep.).

Peón mensual o amesado 'peón que gana un sueldo por mes'. También se dice simplemente *mensual* —es un buen mensual— como en todo el país. Al término *amesado* sólo lo he oído en esta región, y particularmente en Santa Cruz y Tierra del Fuego; no figura en ninguno de nuestros diccionarios; tampoco en los de Chile. Es formación sobre *mesada* 'porción de dinero u otra cosa que se da o paga todos los meses', de la lengua general, con prefijación nominal (prefijo *a-* + *mesada*) sentido como un adjetivo de doble terminación, *amesado, -a*.

Trabajar a destajo, equivale a trabajar *a un tanto* convenido; ambas expresiones de la lengua general y conocidas en todo el país.

Trabajar a jornal, a diaria o por día 'mediante determinado salario cotidiano'; *a jornal* es expresión de la lengua general y usada en todo el país; *a diaria* sólo la he oído en esta región y particularmente en Tierra del Fuego y es, sin duda, la expresión *a diario* con influencia de *diariamente*; *por día* es general en el país.

Puestero (de puesto) 'el encargado de un puesto de estancia'; es general en el país; en el interior, 'el encargado o dueño de un puesto', en el sentido de 'modesto establecimiento ganadero'. Con significación semejante se usa en el Uruguay. El *Dicc. de la Acad.* trae la voz *puestero* como americana, con el sentido de 'en las estancias, el encargado de cuidar el ganado' (2ª acep.); Corominas, como rioplatense, 'el que cuida de un puesto de ganado'.

Molinero 'el mecánico encargado de los molinos'; es una acepción circunscripta; sólo tiene aplicación en las estancias que han instalado varios molinos para extraer agua.

Campañista (de campaña 'campo') 'en las estancias, el encargado de la tropilla de yeguarizos'; es general en la Patagonia y Tierra del Fuego, pero desconocido en el resto del país. Es un término que nos ha venido de Chile; según Román, "así se llama en Chile al pastor que cuida de los animales vacunos y caballares en los fundos grandes que tienen campaña, cerros o montañas". El *Dicc. de la Acad.*, que lo trae para Chile, lo ha tomado de Román.

Aparte (de apartar) 'separación de animales de un rodeo con diversos fines'. El *Dicc. de la Acad.* trae este significado de *aparte* para la Argentina (9ª acep.). Cuando en los campos abiertos se mezclan los ganados de los pastores vecinos, *pedir revisión y aparte* equivale a *pedir que se junten en rodeo los animales para determinar y separar los de cada dueño*. Esta práctica fué común en los años iniciales de nuestra vida pastoril; en la actualidad sólo ha quedado arrinconada en lugares muy alejados del país.

Juntada (de juntar) 'acción de arrear y de reunir en rodeo los rebaños', 'juntamiento' —voz que no se usa en el país. Formación en *-ada* de *juntar*.

Arreo (de arrear) 'acción de arrear un conjunto de animales', 're-cua, arria'. Malaret y Santamaría lo dan para la Argentina y Chile. En la Argentina es general.

Pilcha 'prenda de uso personal, en general': *No me ha quedado ni una sola pilcha*. Con mayor frecuencia se usa en plural, *pilchas*: *las pilchas de vestir, las pilchas de la cama, las pilchas del apero*. Es despectivo, en esencia, pero tiene muchos matices, y usado metafóricamente, en el lenguaje familiar, se carga de afectividad. En el lenguaje rural de la región significa 'prendas personales del hombre de campo y particularmente del arriero'. Es general en el lenguaje rural y vulgar de la Argentina y Chile (Granada, C. Bayo, Segovia, Garzón, Saubidet, Román, Lenz, Echeverría y Reyes). Está relacionado, sin duda,

con el quechua *pilchay* 'cardar la lana' (Middendorf, 659) como piensa Lenz; en Lira, *pilcha* 'cardencha'.

Pilchero (de *pilcha*) 'caballo que lleva de tiro el arriero cargado con sus prendas personales y víveres para el viaje'; es sinónimo de *carguero*. *Pilchero* se usa en la región, particularmente en Santa Cruz y Tierra del Fuego. No figura en los diccionarios de regionalismos; parece una formación nueva, no muy difundida.

Pilchero se llama también la 'bolsa de lona en la que guarda el arriero su poncho y otras prendas de vestir —las *pilchas*—, y lleva enrollada, *atada a los tientos*'; es sinónimo de *capero*. *Capero* (de *capa*), alude sin duda al *poncho*, que es la capa o capote del campesino de la Argentina y de Chile; el *Dicc. de la Acad.* trae *capero* con el sentido de 'cuelgacapas'. A esta bolsa protectora de prendas personales, en regiones rioplatenses (Entre Ríos y Corrientes) la llaman *gorupa*, *gurupa*, *grupa*, porque va atada a la grupa del caballo; por extensión, en la provincia de Buenos Aires, dan este nombre al conjunto formado por el *poncho*, el *maneador*, las *boleadoras*, que suele atarse en la parte delantera del recado —ver, en Saubidet, *formar grupa* o *formar gurupa*; para otras regiones, ver *grupa* en Segovia.

Carguero 'bestia de carga'; es general en el país; con este sentido lo trae el *Dicc. de la Acad.* para la Argentina.

Tiento 'tira muy delgada de cuero crudo, sobado o no, que sirve para coser, atar y trenzar'. El *Dicc. de la Acad.* lo indica con este sentido para la Argentina y Chile; en nuestro país es general. *Los tientos* es expresión que significa en el lenguaje rural argentino 'tientos algo más anchos que los comunes que van fijos en los extremos, generalmente posteriores, del recado o bastos, y sirven para atar el lazo y otras cosas'; *atar a los tientos* equivale a 'sujetar algo a los tientos' del recado. El uso y las expresiones que lo definen son generales en el campo argentino.

Señalada (de señalar) 'operación que consiste en marcar la señal del dueño, en las orejas del ganado', 'reunión tradicional de vecinos, conservada en algunas regiones argentinas, para ayudar a señalar el ganado al dueño, quien retribuye con comida, bebida y fiesta'. En este último sentido es sinónimo de *minga* o *mingaco*, y es similar, y a veces se confunde, con la *yerra* o *hierra* 'marcación del ganado mayor'; se suelen hacer las dos operaciones juntas.

Mingaco 'reunión de vecinos para realizar una tarea en común, a la que el interesado retribuye con comida, bebida y fiesta'; es sinónimo de *minga*. Es supervivencia de una antigua costumbre que fué

general en el imperio de los Incas, conservada entre campesinos de la Argentina y Chile, pero que en la actualidad va desapareciendo. La voz *minga* —y el verbo *mingar*— tienen gran extensión en el noroeste de la Argentina y en algunas zonas muy tradicionales de Chile, como Chiloé (Lenz, Cavada⁴⁴); en el centro y región cordillerana del sur de Chile se dice *mingaco*; de allí ha pasado a nuestros valles de la precordillera, juntamente con la costumbre que nombra.

Mingar es la forma española del verbo quichua *minkay* 'solicitar



Arriero con el carguero o *pilchero de tiro*. En la grupa del caballo que monta el arriero puede observarse el *pilchero* que lleva atado a *los tientos* (bolsa de lona arrollada).

en el trabajo la ayuda de otros, prometiéndoles de retornarles el servicio recibido de la misma manera', 'alquilar' (Middendorf, p. 588); *minga* es postverbal de *mingar*: *mingaco*, sinónimo de *minga*, parece ser la forma de *minkay-cuy* 'alquilar para su trabajo', "más usado que *minkay*", según Middendorf, o por lo menos, ha influido en su forma.

Descornada (de descornar) 'operación de cortar los cuernos a los animales'; formación en *-ada* sobre *descornar* con el significado de la lengua general.

Desmochada 'desmoche'; formación en *-ada* sobre *desmochar*, de la lengua general.

⁴⁴ Francisco J. Cavada, *Chiloé y los chilotes*, Santiago de Chile, 1914.

Descolada (de descolar) 'operación de cortar la cola a los corderos'; es general en el lenguaje rural de la Argentina. Formación en *-ada* sobre *descolar*. También se dice *descole*, postverbal de *descolar*.

Capar 'extirpar o inutilizar los órganos genitales', como en la lengua general. *Castrar* se usa muy poco en el lenguaje rural; más en el culto.

Esquila 'esquileo'. Esquileo es voz que se desconoce tanto en el



Cancha o playa de un galpón de esquila; a ambos lados están los *bretes*. *Esquilador y agarrador*. Forma de colocar la oveja para esquila a *la australiana* y con tijeras mecánicas. Estancia Killik-Aike, Santa Cruz.

ambiente rural como en el culto; excepcionalmente se la usa en las obras científicas. *Esquila* es la voz tradicional en la Argentina, y la que usa José Hernández en *Instrucción del estanciero*. No se conoce, en cambio, *esquila* con el significado de 'campana pequeña'; sólo se usa *cencerro* para nombrar la que se cuelga al cuello de ciertos animales.

Cancha 'espacio abierto y especialmente preparado para realizar en él la esquila', 'parte lateral del *galpón de esquila* en donde traba-

jan los esquiladores'. Tiene, también, en la región, todas las acepciones que se conocen en el país. Es la voz quichua *cancha* 'sitio cercado' (Middendorf, p. 177).

Playa 'espacio limpio y afirmado, dispuesto para esquilar', 'espacio particularmente preparado en el *galpón de esquila* para el trabajo de los esquiladores'; también tiene el significado que es general en el país de 'espacio limpio y desprovisto de vegetación' —es, en estas acepciones, voz marina aplicada a tierra firme—. *Cancha* y *playa* se usan como sinónimos en el léxico de la esquila, pero en la región se prefiere el de *cancha*, mientras que en Buenos Aires, La Pampa y el interior del país, el de *playa* ocupa el primer lugar. El uso de *playa* para nombrar las de su extensa ribera marina, tiene, sin duda, importancia en esta preferencia.

Limpia (de *limpiar* 'sacar del monte o del campo todos los animales que han quedado aislados después de haber arreado la majada o la tropa') 'esquila que se hace de las ovejas que han quedado dispersas en el campo, después de la *esquila grande*'. *Ya terminamos de esquilar; sólo nos falta la limpia*. *Limpia* es un postverbal de *limpiar*, con un sentido nuevo: con *limpia* 'limpieza' del *Dicc. de la Acad.* (2ª acep.), sólo tiene una lejana relación de origen. Se dice en la región y particularmente en Tierra del Fuego.

Desojar 'esquilar la lana de los ojos de ciertas razas de ovejas para facilitarles la visión'. Es término de los pastores de la zona cordillerana; la expresión equivalente, *esquila de ojos*, es general en la región. *Desojar* 'quebrar o romper el ojo de un instrumento, como de la aguja, la azada, etc.' del *Dicc. de la Acad.* no se usa en la región. Creo que debemos ver esta voz como de nueva formación.

Cascarria 'excremento que se les acumula a las ovejas en la lana de la cola y partes próximas'. Con el mismo significado se usa en el lenguaje rural de ciertas regiones de España como Salamanca 'el excremento que les queda a las ovejas en la lana' (Lamano, Cortés y Vázquez⁴⁵). Es de uso antiguo y general en nuestro país. José Hernández en *Instrucción del estanciero* (p. 333) trae el verbo *descascarrear* (ultracorrección) por *descascarriar*, que es la voz corriente en la Argentina. Granada consigna *cascárrea*. También se conoce el significado de 'mugre y suciedad excesiva acumulada en la piel de las

⁴⁵ José de Lamano y Beneite, *El dialecto vulgar salmantino*, Salamanca, 1915, p. 328; L. Cortés y Vázquez, 'Ganadería y pastoreo en Berrocal de Huebra (Salamanca)', *RDTyP*, 8 (1952), p. 574.

personas' de *cazcarria*, y el de *cazcarriento* 'que tiene *cazcarria*', que son generales en el país. El *Dicc. de la Acad.* consigna *Cazcarria* 'lodo o barro que se coge y seca en la parte de la ropa que va cerca del suelo' que nos es desconocido; de las dos formas, *cascarría*, *cazcarria*, en la Argentina se usa *cascarría*.

Descole o *trasquile* (de *descolar* y *trasquilar*) 'esquileo de la lana de la cola y parte de los cuartos posteriores cargados de *cascarría*'; postverbales de *descolar* y *trasquilar*.

Trasquilar 'esquilar la lana corta como la de los borregos'. Ya se usa poco esta voz, que ha tenido mayor vigencia, sobre todo en el interior del país. Se la considera muy rural. El *Dicc. de la Acad.* la trae como sinónimo de *esquila*.

Comparsa de esquila o *de esquiladores* 'grupo organizado de esquiladores con un *capataz* y sus ayudantes'. Tiene el sentido de 'acompañamiento' que el *Dicc. de la Acad.* da a la palabra *comparsa* (1^a acep.). A la Patagonia van *comparsas* desde Buenos Aires, hasta Chubut; a la zona sur, desde Chile, especialmente de Chiloé (de *chilotes*). En las regiones del sur y rioplatense-pampásica se usa este sistema y esta designación, pero no en el interior del país.

Cabecilla 'cabeza, dirigente', es muy usado en la región austral.

Embretador 'el que hace entrar los animales en los bretes'; formación en *-dor* sobre *embretar* y éste sobre *brete*.

Agarrador o *entregador* 'el que *agarra* la oveja y la *entrega* al esquilador'.

Esquilador (de *esquilar*), 'el que *esquila*', como en la lengua general, pero en nuestro país se aplica únicamente al que *esquila* ovejas.

A *la criolla* 'sistema de *esquila* que consiste en *esquilar* la oveja maneada y echada en el suelo'.

A *la australiana* 'sistema de *esquila* que consiste en *esquilar* de pie, con la oveja suelta, sentada, y la cabeza colocada bajo el brazo del esquilador. Es el más conveniente, pues, no sufren los animales ni corren peligro de ser ahogados.

Guata 'panza, barriga'. Se aplica a los animales, y por extensión, al hombre. Esta palabra tiene gran extensión en las provincias de Cuyo y es general en Chile. Lafone Quevedo⁴⁶ consigna *huata* 'barriga' para Catamarca, pero es desconocida en las provincias del norte. Es seguramente araucana; Febrés⁴⁷ trae *huata* 'la panza'; no figura en Augusta.

⁴⁶ Samuel A. Lafone Quevedo, *Tesoro de catamarqueñismos*, Buenos Aires, 1898.

Guatero (de *guata*) 'el que recoge la lana de *guata*', que se acondiciona separadamente de la *lana de vellón*.

Canchero (de *cancha*) 'el que recoge la lana de la *cancha*'; es sinónimo de *playero*.

Playero (de *playa*) 'el que recoge la lana de la *playa*'.

Belis (del inglés *belly* 'vientre, barriga, panza') 'pedazos de lana de la barriga o *guata*'.

Pices (del inglés *piece* 'pedazo') 'pedazos de lana que se separan al esquilar la barriga'; *belis* y *pices* son sinónimos; son más usados por los administradores y capataces que por los esquiladores.

Garreo (de *garras* 'patas') 'esquila de las patas de la oveja'. La palabra *garra* en la región y en todo el país, además de tener el significado de la lengua general (1ª acep. del *Dicc. de la Acad.*), tiene el de 'extremidades del cuero por donde se afianza en las estacas al estirarlo', que el *Dicc. de la Acad.* da para la Argentina y Méjico. Por extensión, se aplica, en la región, a las patas de los lanares, y de ahí, *garreo* y *lana de garras*.

Vellonero (de *vellón*) 'el que recoge el vellón y lo lleva a la mesa de envellonar'. Es término de la lengua general.

Mesa de envellonar (de *vellón*) 'mesa cuya tapa es una rejilla y que se usa para revisar y atar el vellón'.

Meseros (de *mesa*) 'los que trabajan en la mesa de envellonar'.

Envellonador (de *vellón*) 'el que limpia y envuelve el vellón'; generalmente son dos o tres, los *envellonadores*. *Envellonador* es general en la región rioplatense pampásica (José Hernández, *Instr. del est.*, p. 337); no figura en el *Dicc. de la Acad.*

Lata (de hoja de lata) 'pequeña chapa, casi siempre redonda, de 4 a 5 cm. de diámetro, generalmente de bronce, que se le entrega al esquilador por cada oveja que esquila, para hacer el cálculo de su ganancia'. Esta práctica y este término son antiguos en la estancia argentina; José Hernández en *Instrucción del estanciero* los da como corrientes en el siglo pasado. Seguramente eran de hoja de lata, en un principio, estos discos de control.

Curandero (de *curar*) 'el que cura las ovejas que lastima el esquilador'. Es la palabra de la lengua general y muy conocida por el pueblo, aplicada aquí por extensión.

Curador (de *curar*) 'el que cura las ovejas que lastima el esqui-

⁴⁷ Andrés Febrés, *Arte de la lengua general del reino de Chile con un vocabulario hispano-chileno i un culepino chileno-hispano*, Santiago de Chile, 1846.

lador'. Es el único sentido que se da a esta palabra; seguramente se trata de una formación nueva, pues, no se conoce la de la lengua general, y se expresa así un término distinto a *curandero*, que se aplica al que cura a las personas.

Médico tiene matiz humorístico cuando se lo usa como sinónimo de *curador*.

Ardido (de *arder* 'echarse a perder la lana por la humedad u otra causa') 'parte de la lana que se echa a perder por haber sido enfardada húmeda, o haber sido atacada por la orina de al oveja, antes de esquilarla'. El *ardido* y los *ardidos* equivalen a la *lana ardida*. El significado de *arder* es el que consigna el *Dicc. de la Acad.* en su 7ª acep.: 'echarse a perder por el excesivo calor y la humedad. Dícese de las mieses, la paja, el trigo, las aceitunas, el tabaco, etc.,' corriente en la Argentina, aplicado por extensión, a la lana.

Semilludo (de semilla) 'trozo de lana sobrecargado de semillas como las de cardo, abrojos y rosetas, del vellón de las ovejas que pasen en campos abundantes en estas especies vegetales'. Los *semilludos* son muy poco comunes en los lanares de la Patagonia, pero comunes en los de Buenos Aires y La Pampa. *Semilludo* es un abundancial en *-udo* formado sobre *semilla*.

Manta 'la parte ancha y compacta del vellón'; nombre dado por semejanza de la 'pieza, generalmente de lana, que sirve para abrigarse'.

Cola 'lana del cuello del vellón que se alarga y retuerce para atarlo'; nombre dado por semejanza con el apéndice de algunos animales.

Colero (de cola) 'el que forma la cola del vellón'; formación en *-ero* sobre cola.

Loks (del inglés lock 'bucle, guedaja') 'pedazos de lana que se desprenden al esquilarse'. Más usado entre el personal dirigente de las estancias que entre los peones, que sólo lo repiten sin asimilarlo.

Lienzo 'tela de 2 x 2 m., de algodón o de la llamada arpillera, para atar la lana'. Se usan dos lienzos para que uno tape las partes que ha dejado descubiertas el otro; el segundo es la *tapa*.

Enlienzar 'enfardar con lienzos la lana para la venta'; este sistema se usa en el norte de la región, en donde no se enfarda en prensa. Nueva formación sobre *lienzo*.

Enlienzador 'el que enlienza la lana'. Nueva formación sobre *enlienzar*.

Rinde (de rendir 'dar utilidad') 'diferencia de peso que hay entre el vellón sucio y el vellón lavado'; tienen buen rinde los vellones que:

han sido librados de cazacarria, costras, semillas y tierra o arena, y esquilados cuidando den o ensuciar la lana. Postverbal en -e de *rendir Mecha* 'mechón'; es palabra técnica en el léxico lanero.

Suarda 'grasitud que segrega la piel de los ovinos e impregna la lana'. El *Dicc. de la Acad.* trae *suarda* (del latín *sordes* 'suciedad, inmundicia') y remite a *juarda* 'suciedad que sacan el paño o la tela de seda, por no haberles quitado bien la grasa'. *Juarda* no se conoce en nuestro país; *suarda*, de uso antiguo, es posible que nos haya venido con este significado dado por extensión, de alguna región española;



Mesa de esquila. *Meseros*: envellonadores y colero. En segundo plano, *velloneros*. En el fondo fardos de lana y un corral de ovejas.

juarde —*juarda*— en Andalucía significa 'costrilla en las tetas de las ovejas' (Alcalá Venceslada). *Suarda* figura en Segovia de donde seguramente lo tomó Santamaría que lo da para la Argentina. Es sinónimo de *jubre*.

Jubre 'suarda'; es voz poco usada. Malaret y Santamaría traen para Bolivia *jubre* 'churre que cría el sudor en la lana de las ovejas'. *Jubre* podría provenir de un cruce de *juarde* y de *ubre*, afianzado por el significado de 'costrilla en las tetas de las ovejas' que tiene en Andalucía; el léxico rural de España como el de América nos es poco conocido y esta circunstancia nos priva de un gran material de com-

paración; *jubre*, por ejemplo, no figura en ningún trabajo lexicográfico de la Argentina; sí en obras técnicas de difusión ⁴⁸.

Chilla 'pelo lacio y duro de ciertos animales como el del ganado cabrío'; por extensión se dice del 'pelo lacio y duro de las personas'; en el ganado lanar es 'pelo duro como el de la cabra, que presentan



El *colero*. Manera de formar la *cola*. Escuela Agropecuaria de los Salesianos. Río Grande, Tierra del Fuego.

ciertas razas en la cabeza y en las patas' y que por su semejanza se le llama también *pelos*, *lana cabruna* o *de chivo*, *lana de perro*, *remps* o *lana degenerada*. *Chilla* figura en obras técnicas de ganadería para uso argentino. También se dice cuando se aplica a personas *chillo*: *Se presentó con las chillas (o los chillos) sin peinarse*. *Chilla*, con este sentido, se usa en Cuyo, en la región central y en la Patagonia; parece que no se conoce en otra parte de América; quizá se diga en el sur de

⁴⁸ Helman, *ob. cit.*, p. 37: "La lana corresponde a un tipo fino (de los merinos argentinos), de mecha tupida, tacto suave, con abundante grasa —*suarda* o *jubre*— y un color comúnmente amarillo..."

Chile aunque no está documentado —se le oye entre esquiladores chilenos—; no conocemos su origen. Existe un zorro gris cuyo habitat es la región cordillerana argentino-chilena, llamado *chilla*; quizá por semejanza se haya dicho *pelo de chilla* y después *chilla* al pelo largo y duro de animales como el de cabras, perros y de ciertas ovejas —por extensión se aplicó al hombre. El nombre *chilla* no es araucano como lo consignó Febrés —dato repetido por lexicógrafos y



Aprendices de esquiladores. Fardos de lana en cuya preparación han colaborado. Escuela Agropecuaria de los Salesianos. Río Grande, Tierra del Fuego.

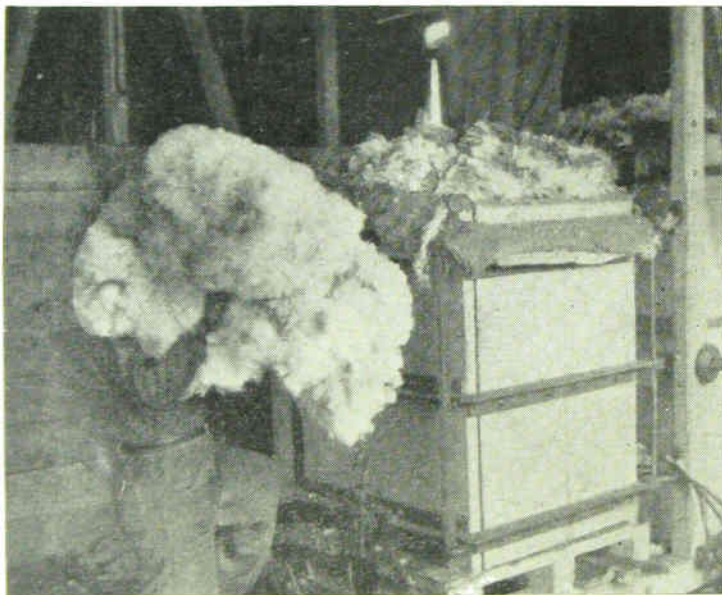
el *Dicc. de la Acad.* Cabrera y Yepes que estudian este zorro dicen que se llama *n-rú*, en araucano, y *yeshgai* en puelche⁴⁹. *Chilla* es sin duda español, dado seguramente por el grito del animal (de *chillar*); el postverbal equivale a *zorra chillona* —en Chile, como en gran parte de la Argentina, el pueblo dice *la zorra* y no el zorro (comp. *chilla*

⁴⁹ Ángel Cabrera y José Yepes, *Mamíferos sudamericanos*, Compañía Argentina de Editores, Buenos Aires, 1940, p. 127: "La *chilla*, o zorro gris (*Pseudalopex grasilis*), es el representante occidental y meridional del grupo de los zorros grises... En Chile, donde es conocido con el nombre de *chilla* que aquí le conservamos, es el enemigo de los roedores de campo nativos. Su nombre araucano es *n-rú*, y en puelche se le llama *yeshgai*".

'instrumento que sirve a los cazadores para imitar el chillido de la zorra, la liebre, el conejo, etc. *Dicc. de la Acad.*).

Chilludo (de *chilla*) 'animal que tiene *chilla*', 'persona que tiene pelo lacio y duro'. Tiene, además de la extensión que corresponde a la voz *chilla*, la de las provincias del norte; Solá consigna *chiludo* con nuestro sentido, para Salta⁵⁰.

Remps 'chilla, pelos, en el ovino'; es la palabra inglesa *remp* 'pelo



Presero cargando la *prensa*. La mayoría de las prensas se construyen en la región. Estancia Killik-Aike, Santa Cruz.

duro, lana ordinaria'. Como sinónimo de *Chilla* figura en los libros técnicos⁵¹.

Brich 'lana de la pierna de la oveja'; es la palabra inglesa *breeches* 'calzones, pantalones'.

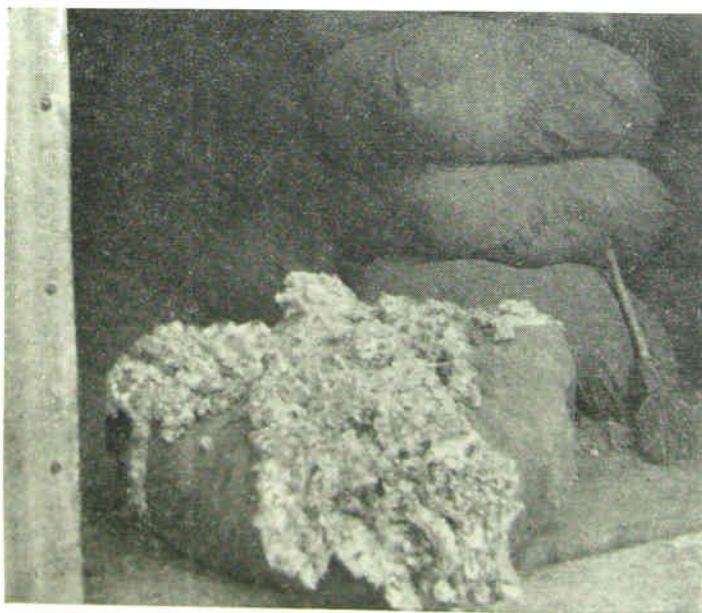
Marcación 'operación de marcar los lanares con pintura, general-

⁵⁰ José Vicente Solá, *Diccionario de regionalismos de Salta*, Buenos Aires, 1950.

⁵¹ Helman. *ob. cit.*, p. 182: La modulación de las hebras, tipo de fibras conocidas como *chilla*, *remps*, *pelos*, *lana cabruna* o *lana degenerada*, tiene amplia difusión en los ovinos de no mucha clase...



Un ovejero (izquierda). *Esquiladores y ayudantes* junto a los fardos de lana recién prensados. En el fondo, los carros de pértigos para ser tirados por buyes, en los que se trasladan al campo los enseres y hombres para hacer *la señalada*. Estancia Cerro Buenos Aires, Santa Cruz.



Primera atadura del lienzo. En el fondo, pila de lienzos en un galpón de esquila. Estancia Cóndor, Río Negro.

mente en el lomo, y con signos convencionales, según el destino que se les determina'. La acción de marcar el ganado mayor con la marca de hierro candente se llama *yerra* o *marcada*.

Zafra de la lana 'cosecha de la lana'; no es expresión popular, sino de técnicos y hacendados; la usan por extensión, de la expresión general en el país, *la zafra de la caña de azúcar*.

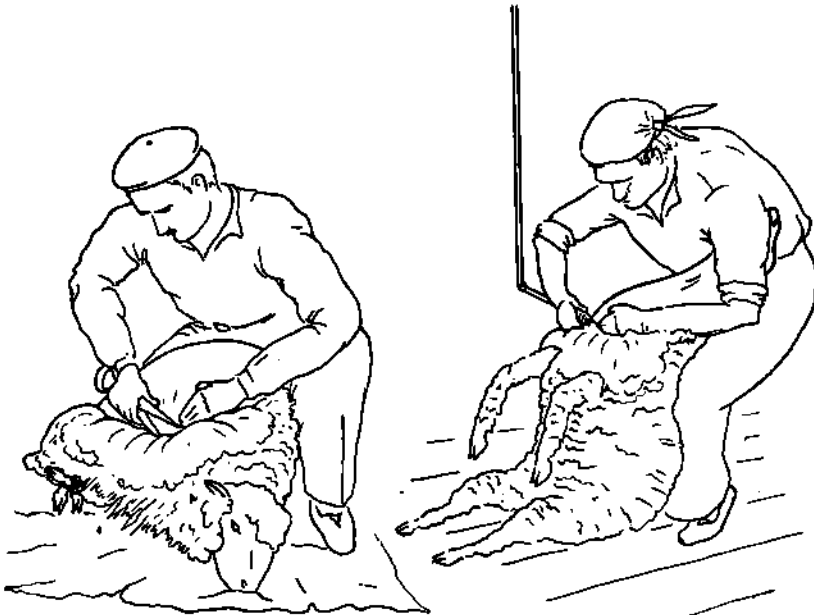
El *baño*: *las enfermedades de los lanares*. De las enfermedades



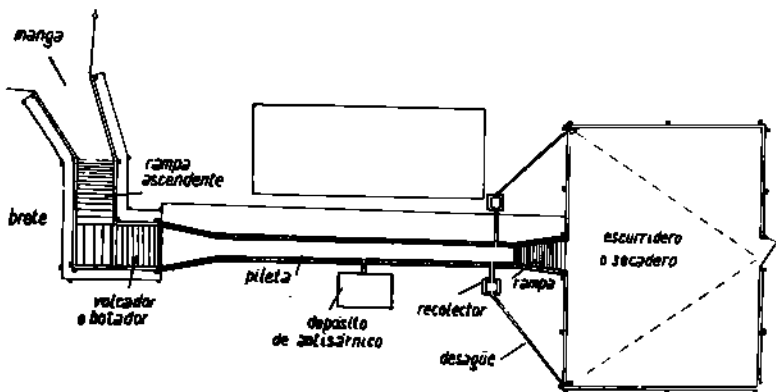
Lienzo de lana con la *tapa* o segunda atadura. Estancia Cóndor, Río Negro.

que atacan a los lanares —aparte de las *lombrices* y la *mancha* (carbunclo sintomático)—, la más frecuente es la *sarna*. La *sarna* aparece en todos los climas y lugares. En la Argentina se ha decretado la obligación de combatirla. El baño antisárnico, el medio universal con el que se la ataca —baño de inmersión que se repite 2 y 3 veces— se da a los animales después de la esquila. Sólo en casos muy especiales se practica el *baño a mano* de los animales *picados*. El baño de inmersión se da en la instalación especial que debe poseer cada estancia importante, el *baño* o *bañadero* y que consta de: *manga*, *bretes*, *pileta*

—la parte esencial—, *rampa de salida*, *escurrideros* o *secaderos* y los *tanques* donde se prepara la solución antiséptica, generalmente de cal



Esquila a la *criolla* (izquierda) con la oveja maneadada. Esquila a la *australiana* (derecha) con la oveja sentada y suelta.



Plano de las instalaciones para el baño antiséptico.

y azufre (ver plano del baño). El líquido preparado se echa en la *pileta* y se *bate* con los *batidores*. Desde la *boca*, *volcador* o *botadero*

del baño se echan o *botan* los animales a la pileta, en donde los *horquilleros* con las *horquillas de baño*, los sumergen y cuidan de que se empapen perfectamente y de que permanezcan el tiempo necesario en él. En Santa Cruz se llaman también *crocha* a la horquilla de baño y *erochero* al peón que las usa.

Mancha 'nombre vulgar dado en la Argentina al carbunco sintomático'.

Picado 'ovino atacado de sarna'; derivado de *picarse* 'estar atacado de sarna', que se usa poco. *Picarse* tiene el sentido de 'dañarse' de la lengua general, por el perjuicio que ocasiona la sarna en el vellón.

Bañadero 'instalación especial para el baño de los animales', 'pileta metálica para el baño de los animales'; es una variante del significado que da el *Dicc. de la Acad.* a *bañadero* "charco o paraje donde suelen bañarse y revolcarse los animalés monteses'.

Pileta (de pila) 'canal de mampostería destinado al baño del ganado', 'estanque, piscina'. No es, a pesar de su forma, un diminutivo; las dos acepciones son generales en la Argentina.

Secadero (de secar) o *escurridero* (de escurrir) 'corrales especiales, con el piso de mampostería e inclinado para que corra el líquido que se escurre de los animales mojados que entran después del baño para secarse'.

Batidor de baño 'aparato formado por una planchuela más o menos de 4 cm. por 25 cm., agujereada, con un mango de 1½ m., para agitar el líquido antisárnico en el baño de los ovinos' (ver dibujo).

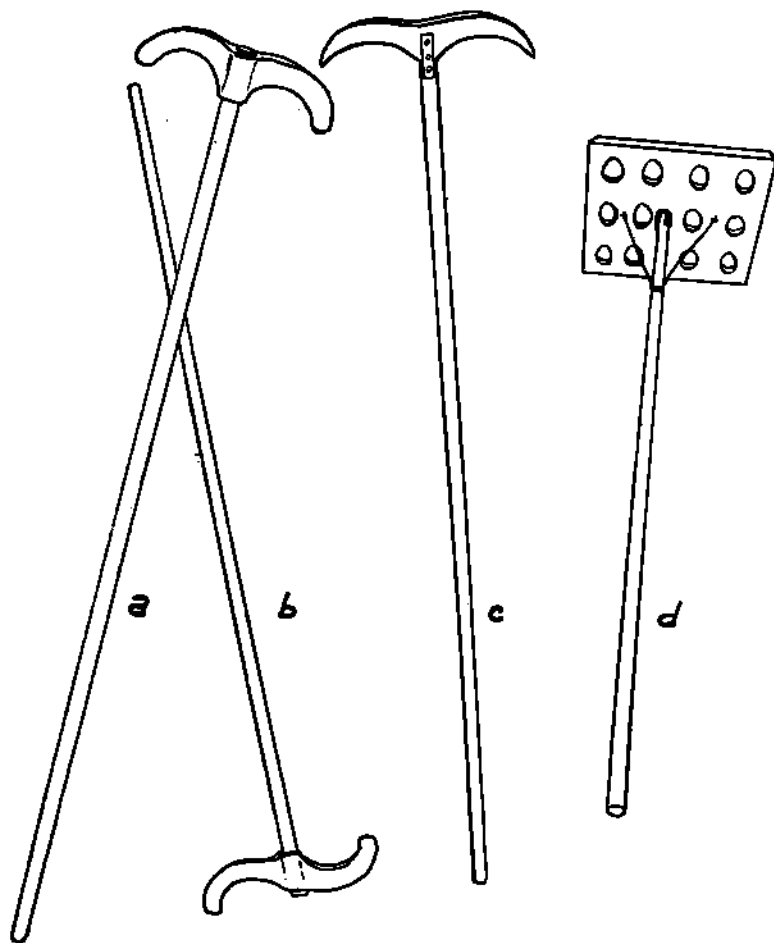
Volcador (de volcar 'tumbar') 'pequeño puente movable que hace caer al baño al animal que allí pise'.

Botadero (de *botar*) 'lugar donde termina el brete del baño y desde el cual se echan las ovejas a la pileta'.

Botar 'echar, arrojar, tirar, abandonar'; uso de gran extensión en el interior del país, pero no en la región rioplatense y nordeste; como en gran parte de Hispanoamérica⁵², es corriente en Chile, y a la región austral ha llegado, seguramente, con los peones chilenos; a Neuquén, también desde Mendoza. *Botar* se conserva en el habla corriente de las regiones argentinas cuya colonización se hizo desde otras regiones de América —vino con el español de los primeros conquistadores y ya

⁵² Fichardo, Cuervo, Gagini, Membreño, Batreá, Ramos Duarte, Román, Segovia, Lafone Quevedo, Henríquez Ureña, Malaret, Santamaría, entre otros.

con sello americano; en la región rioplatense, cuya colonización se hizo directamente de España en su etapa preponderante, sólo conserva el restringido sentido marinero de 'botar una embarcación al agua'.

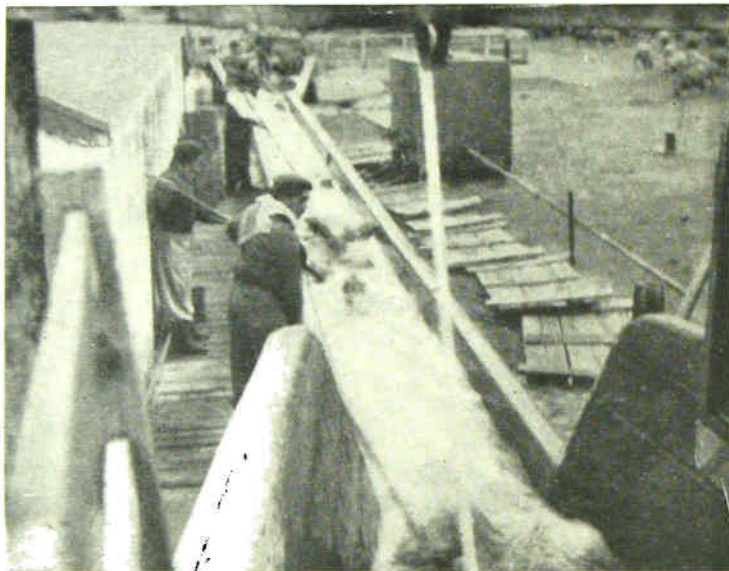


Instrumentos usados en el baño de lanares: *a*, *b*, *c*, tipos de horquillas (en ciertos lugares se llaman *crochas*); *d*, revolvedor.

Por influencia de Buenos Aires y su gran zona de predominio lingüístico —en donde *botar* se considera *provinciano*— su uso, en el interior del país, se va relegando al habla rural. Lamano lo da como de uso antiguo en español; Corominas, que lo estudia con gran acopio de

datos, confirma este antiguo uso en la región occidental de la Península (conservado en América) y su extensión —con sentido restringido— ‘arrojar con violencia’ —o especializado— ‘echar al agua un barco’ —en el resto de España⁵³.

Horquilla de baño ‘horquilla terminada en ganchos de forma especial que facilitan el manejar las ovejas en el baño’ (véase dibujo). En



El baño. Trabajo de los *horquilleros* o *crucheros*. En el fondo, los *escurrideros* o *secaderos*. En primer plano el *botadero*.

las usadas en la Patagonia, los ganchos alcanzan 40 cm. de ancho y el cabo 2½ m. de largo.

Horquillero ‘el que trabaja con las horquillas de baño’.

Crocha ‘horquilla’; forma españolizada de la voz inglesa *crotch* ‘horquilla’, y por influencia de horquilla, se dijo *crocha*, con terminación femenina.

Crochero ‘el que trabaja con la crocha’. Formación en *-ero* sobre *crocha*.

⁵³ *RFH*, 6 (1944), pp. 167-8; *Diccionario*, s. v.

CONCLUSIONES

El estudio del léxico de la cría de la oveja, la monocultura dominante en la Patagonia y Tierra del Fuego, comprende sólo un aspecto de su habla rural, pero tiene esencial importancia. Este léxico, en la casi totalidad de la región, concreta el léxico ganadero por excelencia — toda la vida del campo está supeditada a esta actividad.

Estas sociedades jóvenes viven el momento histórico en el que aún podemos ver con claridad el camino por el cual han llegado las palabras y las expresiones de su léxico rural, que lo es también el de todo el español de la región.

Los pastores *malvineros* —descendientes de escoceses— y los *galeses* asentados en el sur, hablaban el inglés regional que aún conservan los viejos y hablan algunos jóvenes; en los primeros tiempos tuvieron dificultades para que los hijos nacidos en el país aprendieran la lengua nacional; en la actualidad la hablan todos.

Los pastores españoles del bajo valle del río Negro entraron pronto en relación con los nuevos colonos. Desde Río Negro y desde Buenos Aires se llevaron rebaños de ovejas a la Patagonia.

Después de la *campana del desierto*, Buenos Aires, centro político, impuso, en todo el territorio, la lengua nacional con sus modalidades rioplatenses.

El léxico rural llegó a la región austral desde Buenos Aires, Río Negro y La Pampa; en menor proporción desde Cuyo. Con los trabajadores chilenos se han impuesto también algunos términos.

El léxico de la cría de la oveja comprende (consideramos aquí algunas voces que tienen relación con él, como las del ambiente geográfico):

1. Un grupo reducido de indigenismos: *mallín*, *coirón*, *guata* (araucaños); *mingaco*, *cancha*, *pampa*, *guacho*, *pilcha* (quechuas, y con la excepción de *mingaco*, generales en el país); *galpón* (posiblemente nahuatl, general en el país).

2. Términos de la lengua general, casi en su totalidad:

a) con su significación castiza: *oveja*, *carnero*, *cordero*, *capón*, *reproductor*, *madre*, *cría*, *partición*, *borregada*, *carnerada*, *rodeo*, *lana*, *vellón*, *esquilar*, *trasquilar*, *vellonero*, *mecha*, *ovejero*, *falla*, *suarda*, *caradura*, *castrar*, *capar*, *castración*, *mestizar*, *mocho*, *entero*, *mediero*, *mata*, *manantial*, *aguada*, *turbal*, entre otros;

b) con nuevo sentido: *estancia*, *puesto*, *potrero*, *cabaña*, *población*,

corral, manga, brete, majada, lienzo, corbata, chilla, criollo, comparsa. señuelo, sillón, boquino, lanar, cazcarria, mancha, molinero, casco (de estancia), lata, garra, manta, guía, manija, peine, carguero, curandero.

3. Nuevas formaciones:

a) de base indígena:

sufijo -ero: guatero, pilchero;

verbos en -ar: aguachar y aguacharse, y sus derivados agua-



Un piño en marcha a través de la meseta. El arriero va a caballo, con el *pilchero de tiro*. Sus auxiliares son los perros ovejeros. La jornada es de 15 días y en ella debe dormir a *rodeo*.

chado y aguachamiento;

b) de base española:

sufijo -ada: desmochada, descornada, descolada, mestizada, juntada, carnerada, invernada, veranada;

sufijo -ado: amesado;

sufijo udo, -uda: chilluda, semilludo;

sufijo -ido: ardido;

sufijo -ero, -era: playero, canchero, colero, mesero, puestero, mellicera, horquillero;

sufijo -dor: envellonador, enlienzador, agarrador, entregador, embretador, curador;

sufijo -ción: mestización, marcación;

sufijo *-ista*: *campañista*;

sufijo *-ón*: *cañadón*;

sufijo *-aje*: *borregaje, corderaje, carneraje*;

sufijo *-uno*: *toruno*.

Verbos en *-ar* y *-ear*: *embretar, entienzar, rodear, desojar*.

Postverbales:

en *-a*: *cruza, limpia*;

en *-e*: *descole, calce, empaste, rinde, aparte*;

en *-o*: *arreo, garreo, tiento, piño*.

4. Nuevas formas por cambios o cruces: *jubre, cacho, chueco*.

5. Algunas voces inglesas que se oyen accidentalmente: *loks, pices, remps*; los trabajadores criollos tienden a reemplazarlas por las españolas *recortes* y *pedazos*. Se ha generalizado, en cambio, *brich*, y se usan sin reparo las formas españolizadas *linca* (lincoln) en el norte, y *crocha* y su derivado *crochero*, en el sur.

6. Un conjunto de expresiones: *a campo, a galpón, a la criolla, a la australiana, a diaria, por día, a jornal, al tercio, a la cuarta, a los tientos, de raza*, entre otras.

El léxico rural es siempre rico; lo es particularmente el ganadero, en nuestro país; el de la cría de la oveja figura entre los menos numerosos por la simplicidad de las actividades que comprende —por otro lado, no agotamos el tema en este capítulo. Comprobamos, sí, con él, la forma absoluta en que el léxico español —con variantes americanas o regionales— se ha impuesto en una vasta región colonizada en gran parte por hombres de lenguas extrañas y que en un principio formaron núcleos importantes.

BERTA ELENA VIDAL DE BATTINI.

Instituto de Filología.



ÍNDICE DE PALABRAS Y DE EXPRESIONES

- a campo, 162
a destajo, 168
a diaria, 168
a galpón, 162
agarrador, 174
aguachado, 153
aguacharse, 152
aguadas naturales, 155
a jornal, 168
a la australiana, 174
a la criolla, 174
a la cuarta, 155
alambrado, 150
al tercio, 155
amesado, 168
aparte, 169
aplomo, 151
ardido, 176
arreo, 169
arriero, 150
arruga, 150
- baño, 182
batidor, 184
belis, 175
boca de chanco, 151
boea de mono, 151
boquino, 150
borregada, 149
borregaje, 149
botadero, 184
brete, 159
brich, 180
- cabaña, 163
cabañero, 164
cabecilla, 174
cachos, 150
cales del vallón, 150
cancha del galpón, 172
canchero, 175
- cañadón, 138
campañista, 169
campo abierto, 156
campo de invierno, 155
campo de verano, 155
capar, 172
capataz de estancia, 168
caperó, 170
capón, 172
cara negra, 145
carguero, 170
carnadura, 145
carnerada, 149
carneraje, 149
casa grande, 156, 157
casco de la estancia, 140
cazearría, 173
ceñuelo, ceñuelo, 154
cerrado de adelante, 151
cerrado de atrás, 151
cerrado de garrones, 151
cerrado de rodillas, 151
coirón, 137
cola, 176
colero, 176
comparsa de esquila, 174
corbatas, 150
corderada, 149
corderaje, 149
corto de cuartilla, 151
corral, 159
corridel, 150
corriedale, 150
eriollo-olla, 147
erocha, 186
erochero, 186
cruza, 148
eurador, 175
curadero, 176
- chilote, 143
- chilla, 178
chilludo, 180
churra, 150
chueco, 151
chueco para adentro, 151
chueco para afuera, 151
chueco de garrones, 151
- deseascarriar, 173
deseolada, 172
deseole, 174
deseornada, 171
desmochada, 171
desojar, 173
doble propósito, 151
- emballestado, 151
embretador, 174
empaste, 155, 157
enlienzador, 176
enlienzar, 176
entero, 152
entregador, 175
envellonar, 175
envellonados, 175
estancia, 155
escurridero, 182
esquila, 172
esquila chieca, 172
esquila de ojos, 172
esquila grande, 172
esquilador, 174
esquila de ubres, 172
- fallas de aplomo, 151
finura, 178
- galense, 143
galés, 143
galpón, 158
galpón de esquila, 158

- galpón del plantel, 158
garreo, 175
grupa, gorupa, gurupa, 170
guachos, 153
guajcho, guascho, 154
guata, 174
guatero, 175
- horquilla de baño, 186
horquilleros, 186
hueco de garrones, 151
- interesados, 155, 157
invernada, 155, 157
- juarda, 177
jubre, 177
judre, 177
juntada, 169
- lana cabruna o de chivo,
178
lana chilluda, 178
lana de perro, 178
largo de cuartilla, 151
lata, 175
lazareto, 161
lienzo, 176
limpia, 173
linca, 150
lincoln, 150
loks, 176
- majada, 149
malvinero-era, 143
malvín, 137
mancha, 184
manga, 159
mango, 166
manija, 166
manta, 176
manto de rodados, 135
manantial, 135
marcación, 180
mata, mata negra, mata
amarilla, mata blanca,
137
- médico, 176
mediero, 155
mecha, 177
melliceras, 152
mensual, 168
merino, 145
mesa de envellonar, 175
mesero, 175
mestización, 147
mestizo-a, 149
mestizón, 149
mocho, 145.
molinero, 169
monte, 140
minga, 170
mingaco, 170
mingar, 171
- ojo de agua, 140
oveja madre o de cría, 140
ovejero, 140
- padre o reproductor, 140
paja, paja brava, 137
pampa, 138, 147
pampero, 140
parición, 140
patagón, 140
Patagonia, 140
patas, 172
peine, 172
peón de campo, 168
peón de estancia, 168
perro pampa, 138
picado, 182
pices, 175
pileha, 169
pilchay, 170
pilchero, 170
pileta, 184
piña, pegar una piña, 148
piño, 148
piño de padre o reproduc-
tores, 148
piñusco, 148
plantel, 163
- playa, 173
playa del galpón, 172
playero, 175
población, 140
por día, 168
potreros, 155, 161
presero, 175
puestero, 164
puestos, 161
punta, 148
- razas finas, 149
remps o lana degenerada,
180
repuntar, 165
rinde, 176
rodear, 162
rodeo, 162
rodillas boyunas, 151
rome mar, roma mar, 150
romney march, 150
rondar, 162
- secadero, 184
semilludo, 176
señalada, 170
sentado de garrones, 151
sentado de nudo, 151
señuelo, 154
sillón, 151
suardo, 177
- tapa, 172
tiento, 170
torino, 152
trashumancia, 157
trasquilar, 174
trasquile, 174
turbal, 140
- vaca pampa, 147
vega, 136
vellón, 175
vellonero, 175
veranada, 155, 157
volcador, 184

· IMPRENTA LOPEZ - PERU 666 - BUENOS AIRES

S U M A R I O

ARTÍCULOS

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, "Conocimiento y vida en Cervantes", p. 1; ÁNGEL ROSENBLAT, "Cultismos masculinos con -a antietimológica", p. 35; MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, "Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra*", p. 47; DANIEL DEVOTO, "Entre las siete y las ocho", p. 65; ENRIQUE ANDERSON IMBERT, "La creación artística en Gabriel Miró", p. 81; RAIMUNDO LIDA, "Camino del poema. *Confianza*, de Pedro Salinas", p. 95; JULIO CAILLET-BOIS, "El mundo novelesco de Benito Lynch", p. 119; BERTA ELENA VIDAL DE BATTINI, "El léxico ganadero de la Argentina. La oveja en la Patagonia y en Tierra del Fuego", p. 135.