

BOLETÍN

DE LA

ACADEMIA ARGENTINA

DE LETRAS

TOMO XXII. — N° 83
Enero-marzo de 1957



BUENOS AIRES

1957

BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Director : Académico ARTURO MARASSO

SUMARIO

RAGUCCI, S. D. B., RODOLFO M., <i>Neologismos de mis lecturas (Continuación)</i>	7
SELVA, JUAN B., <i>El neologismo en nuestros escritores</i>	21
CASULLO, FERNANDO HUGO, <i>Voces de supervivencia indígena. «Irupé»</i> .	41
DISANDRO, CARLOS A., <i>Las «Geórgicas» de Virgilio. Estudio de estructura poética (Continuación)</i>	51
KREBS, ERNESTO, <i>Boscán, traductor del «Cortesano» de Castiglione</i>	109

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Presidente : DON MARIANO DE VEDIA Y MITRE

Secretario : DON LUIS ALFONSO

Don Enrique Banchs
Monseñor Gustavo J. Franceschi
Don Arturo Marasso
Don Gustavo Martínez Zuviría
Don Rafael Alberto Arrieta
Don Álvaro Melián Lafinur
Don Bernardo A. Houssay
Don Matías G. Sánchez Sorondo
Don Roberto F. Giusti
Don José A. Oría
Don Juan P. Ramos
Don José León Pagano
Don Arturo Capdevila
Don Enrique Larreta
Don Francisco Luis Bernárdez
R. P. Rodolfo M. Ragucci, S. D. B.
Don Ricardo Sáenz Hayes
Don Jorge Luis Borges
Don Fermín Estrella Gutiérrez
Don Manuel Mujica Láinez

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

- Don Narciso Alonso Cortés (España)
- Don Ramón Menéndez Pidal (España)
- Don Alfonso Reyes (México)
- Don Rodolfo J. Slabý (Checoslovaquia)
- Don Juan Alfonso Carrizo (República Argentina)
- Don Alfonso Danvila y Burguero (España)
- Don Américo Castro (España)
- Don Luis López de Mesa (Colombia)
- Don Alceu de Amoroso Lima (Brasil)
- Don Luis De Gásperi (Paraguay)
- Don Augusto Malaret (Puerto Rico)
- Don Juan Carlos Dávalos (República Argentina)
- Don Carlos Vaz Ferreira (Uruguay)
- Don Eduardo Barrios (Chile)
- Don Gonzalo Zaldumbide (Ecuador)
- Don Raúl Montero Bustamante (Uruguay)
- Don José Carlos de Macedo Soares (Brasil)
- Don Juan B. Selva (República Argentina)
- Don Ramón Pérez de Ayala (España)
- Don Antonio de la Torre (República Argentina)
- Don Marcelo Bataillon (Francia)
- Don Fidelino de Figueiredo (Portugal)
- Don José María Pemán (España)
- Don Juan Sarrailh (Francia)
- Don Julio Casares (España)
- Don Federico García Sanchiz (España)
- Don Aurelio Miró Quesada (Perú)
- Don Ariosto D. González (Uruguay)
- Don Dardo Regules (Uruguay)

NEOLOGISMOS DE MIS LECTURAS

(Continuación)

Antagonista. Se ha registrado esta voz como sustantivo. En el pasaje siguiente se usa como adjetivo, oficio que le reconoce el *Dic.* de 1956 para el lenguaje anatómico y mecánico. ..

«..... tratar de resolver ahora sus miras **antagonistas** respecto a la política turca » (*‘El Universal’* Méj., 28/VI/946, p. 21).

Antagonizar. Der. de *antagonista*, como *polemizar* de *polemista*. En inglés, se usa el verbo ‘antagonize’.

« [Bevin] ha **antagonizado** a Moscú..... » (*‘El Pueblo’*, 2/VIII/946, p. 3).

« [Los demócratas del Sur] **antagonizan** tanto con el programa de Truman como los republicanos..... » (*‘El Pueblo’*, 24/XI/946, p. 2).

« Oficialmente la cultura no sólo no se fomenta, se la **antagoniza** » (MIGUEL AMADO, *El lenguaje en Panamá*, BAAL, XIV, p. 656).

Antálgico, ca. Lo traen Escverri Hualde, Ochoa, Salvá-Toro y Gómez, Barcia, etc. En inglés dicen 'antalgic'; en francés, 'antalgique', Figura también en vocabularios portugueses y brasileños.

« Circunspección, solemnidad y pedantería son posturas antálgicas de quienes temen la crítica..... » (FLORENCIO ESCARDÓ, *Eduardo Wilde*, Bs. As., 1943, p. 112).

Antañazo. Figura en el *Dic.* como adverbio familiar de tiempo en la acepción de « mucho tiempo ha ». En la transcripción siguiente es adjetivo.

« Con noble y firme empaque de módulo antañazo/ es su verbo señero cabal sabiduría..... » (PABLO MINELLI-GONZÁLEZ, Homenaje al General Edgardo Ubaldo Genta, *Láurea*, Mont., 1946, p. 95).

Antaño. Está registrado como adverbio de tiempo, y nó como sustantivo, según se ve en los pasajes siguientes. El Pequeño Larousse lo califica de barbarismo cuando se lo usa como adjetivo por « pasado ».

« hechos que pertenecen al antaño » (RAMÓN PÉREZ DE AYALA, *Tigre Juan*, Bs. As., 1941, p. 7).

« Cosas misteriosas, trágicas, raras,/ de cuentos oscuros de los antaños,/ de amores terribles, crímenes, daños,/ como entre vapores de solfataras » (RUBÉN DARÍO, *Balada laudatoria a Ramón del Valle-Inclán*).

« ¡ Bien que lo cantaba por aquel antaño./ haciendo camino detrás del rebaño! » (RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Voces de gesta*, Bs. As., 1944, p. 85).

Antara. Del quichua. Lo trae Malaret por « zampona, flauta que usaron los antiguos peruanos »; también Enrique D. Tovar. *Andara* registran otros, como Santamaría y Malaret.

« Abajo está el chasqui Juan Chancavilca, de Parinacocha, que acompaña divinamente con su **antara**..... » (ROBERTO LEVILLIER, *Estampas virreinales americanas*, Bs. As., 1939, p. 48).

« los instrumentos utilizados por los aborígenes, la flauta de Pan, ... la **antara** peruana..... » (ADOLFO BERRO GARCÍA, *Notas bibliográficas*, 'Boletín de Filología', Mont., n° 3, p. 132).

« tiene muchos nombres de origen indio, entre ellos los de sikuris* y **antara**..... » (JUAN PABLO MUÑOZ SANZ, *Del folklore argentino*, 'América', Quito, 1948, n° 90-92, págs. 39 y 40).

« [Entre los instrumentos] vale la pena mencionar uno llamado **antara**, usado por los incas » (DANIEL ZAMUDIO G., *El folklore musical en Colombia*, RJ, Bogotá, n° 109, Suplemento, p. 8).

Antarca. Otra voz quichua, que significa « boca arriba » o « de espaldas ». Lo traen Garzón, Segovia, Malaret, Santamaría, Aramburu, J. V. Solá, etc.

« los ponen **antarca** sobre el suelo, para obligarlos a saltar » (RAFAEL CANO, *Del tiempo de ñaupá**, BAAL, XIX, 1950, p. 381).

« Casi me caigo **antarca** del catre..... » (PEDRO HEREDIA, *La Pachamama*, BAAL, XIX, 1950, p. 381).

« se fue hacia donde estaban los animalitos, esperando **antarca** la ejecución de la sentencia » (ORESTES DI LULLO, *El folklore de Santiago del Estero*, BAAL, XIX, 1950, p. 381).

Antarcarse. Derivado del anterior, por « caerse de espaldas, boca arriba ». Lo trae Santamaría.

« De la voz anterior se deriva la palabra **antarcarse** que es « caerse de espaldas », y **antarquearse**, es decir, « echar-

se para atrás inclinando la cabeza y la espalda » (FERNANDO HUGO CASULLO, *Voces de supervivencia indígena*. BAAL, 1950, p. 381).

Antarquarse. De *antarca*. Lo traen Garzón, Malaret, Santamaría, Solá, etc.

Véase el pasaje del artículo anterior.

Antartandes. Voz compuesta de *Antártida* y *Andes*.

« ella [la cordillera de los Andes]. en la Antártida* argentina, lleva el nombre de **Antartandes**..... » (EDUARDO ACEVEDO DÍAZ, conferencia por Radio «Excelsior», GCNC, Bs. As., n° 18, IV/948, p. 28).

« Se refirió a la naturaleza de las montañas llamadas **Antartandes**..... » (GCNC, n° 25, VIII/948, p. 11).

Antártida. No figura esta voz en los diccionarios para designar el conjunto de las tierras antárticas. Se ha formado acaso a imitación de *Atlántida*, con que se nombra el fabuloso continente o conjunto de tierras atlánticas.

« Y esta solidaridad ha vuelto a revelar sus exigencias históricas a través de los episodios recientes vinculados a las tierras de la **Antártida** » (*'El Pueblo'*, 3/XII/946, p. 9). *st*

« desde el suelo jujeño* hasta la **Antártida**/ sirva de palio para nuestra historia/ y de cielo inmortal para la Patria ! » (JERÓNIMO DÍAZ GUZMÁN, *Romance mayor de la Cruz*, EIP, Bs. As., 30/III/948, p. 10).

« se propenderá a un más amplio conocimiento..... de la **Antártida** argentina..... » (MINISTERIO DE MARINA, *Información* de 2/IV/948, EIP, 3/IV/948, p. 6).

« Un barco noruego fue detenido en la **Antártida** » (Tít. de *'El Bien Público'*. Mont., 6/III/948, p. 1).

« El caso de la **Antártida** es totalmente distinto » (REINALDO A. PASTOR, DSD, 19 V/948, p. 390).

« dos nombres que integran nuestra soberanía : Malvinas y **Antártida** » (AGUSTÍN RODRÍGUEZ ARAYA. DSD, 19/V/948, p. 393).

Antártida. Adjetivo por *antártico*, *ca.*

« ha fondeado en Ushuaia el rastreador Fournier, después de cumplir un amplio plan de trabajos en la zona **antártida**..... » ('*El Pueblo*', 4/VI/947, p. 12).

« Empezará un viaje de reconocimiento..... en el sector oriental de la zona **antártida** australiana..... » ('*La Prensa*', Bs. As., 26/I/948, p. 6).

« Abordó luego el examen de los descubrimientos en la zona **antártida**..... » (*Tel. VALLADOLID*, EIP, 14/IV 948, p. 2).

« Se ha planteado la cuestión de los derechos argentinos sobre las regiones **antártidas**..... » (REINALDO A. PASTOR, DSD, 19/V/948, p. 389).

« **Conciencia antártida** » (Tít. conferencia de PRIMAVERA ACUÑA DE MONES RUIZ, EIP, 4/VI/948, p. 3).

« La resolución, después de reafirmar los derechos de la Argentina sobre la región **antártida**, expresa que..... » (*Tel. MENDOZA*, '*La Nación*', Bs. As., 3/VI/948, p. 4).

« incertidumbre de que la flotilla **Antártida** pueda cumplir su misión..... » ('*La Tribuna Popular*', Mont., 10/II/949, p. 11).

« se incorporaron dos nuevas [regiones]: la Región Mesopotámica* y la Región **Antártida**..... [Los autores] opten a concurso con trabajos correspondientes a la Región **Antártida**..... » ('*Guía*', CNC. Bs. As., n° 51, IX/949, p. 71).

Impertinentes parecen las mayúsculas de las dos últimas citas.

Anteaño. Se ha formado a imitación de *anteayer*, *antedía*, *antevíspera*, etc.

« El **anteaño** pasado presenté un proyecto..... » (REINALDO A. PASTOR, DSD, 19/VIII/948, p. 2920).

¿No es redundancia lo de *anteaño pasado* ?

Antebélico, ca. Vocablo compuesto correctamente formado.

« Entretanto el turismo cosmopolita continúa realizando, como el **antebélico**, el itinerario Cook :..... » (MARTÍN ALDASO, *Reflejos de Italia*, Roma, 1927, p. 10).

Antebiblioteca. Otro compuesto, a la manera de *antesala antecoro, antepalco*.

« En el cuarto de aseo tenía colocada, muy a la vista, una gran lápida de mármol — que luego trasladó el Marqués de Negrón a la **antebiblioteca** — en la que estaban grabados los títulos de los libros de la mayor devoción del Doctor..... » (CONDE DE LAS NAVAS, *El Doctor Thebussem*, en 'Raza Española', VII/1928, cit. por Rodríguez Marín en su *Epistolario con Thebussem*, Madrid, 1942, p. 185).

Anteclaustral. Adjetivo compuesto por el estilo de *anteclásico, antenupcial*.

« ¿ De la vida **anteclaustral** del primero [Tirso]..... qué sabemos, como no sea por inducción y conjetura ? » (MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Crítica literaria*, III, Santander, 1941, p. 318).

Antecomedor. Sustantivo compuesto como *antecámara, antecapilla*. Lo registran Segovia y Santamaría.

« uno de los intrusos había descubierto un garrafón de vino en el **antecomedor** » (MANUEL GÁLVEZ, *Tiempo de odio y angustia*, Bs. As., 1951, p. 154).

Antedesinencia. Nombre compuesto para el lenguaje filológico.

«..... concede este autor que puedan constituir un *sufijo* o *antedesinencia* las letras que se agregan a la raíz para convertirla en el tema o radical del verbo..... » (JUAN B. SELVA, *La Gramática de Bello*, EdK, Bs. As., 1950, p. 46).

Antedespacho. En la acepción de « pieza que da ingreso al despacho principal de la casa » figuraba en el Suplemento del *Dic.* oficial de 1947; pero en el *Dic. Manual* de 1950 perdió categoría al registrárselo con corchete, lo cual debió de ser una errata pues en la reciente edición de 1956 se ratifica la decisión del 47.

« Tiene un modesto negocio, que desarrolla en un despachito y un antedespacho. En el antedespacho, tiene a la secretaria..... » (JOSÉ M. PEMÁN, *La venganza del tiempo*, EIP, Bs. As., 4/II/947).

Antedespacho, por « resolución de una comisión parlamentaria, anterior a la definitiva que se somete a la aprobación de la Cámara », no consta en el *Dic.*

« Si este es el antedespacho [resolución de una comisión parlamentaria],..... no vale la pena que se me acuse de manejarme con presunciones » (EMIR E. MERCADER, DSD, 27/IX/948).

Antexpresado, da. Adjetivo compuesto, sinónimo de *antedicho*.

«..... apenas anunciada su existencia en el antexpresado catálogo del librero Murillo, me consta que han pasado ya algunas personas..... » (JOSÉ M. SBARBI, carta a Rufino J. Cuervo, en *Cartas de su archivo* — de Cuervo —, Bogotá, 1941, T. I, p. 218),

Antefascismo, por « tiempo anterior al fascismo ».

« Bien se vio....en el **antefascismo** en Italia, en donde los obreros arrebataron a los capitalistas fábricas y talleres.... » (RODOLFO FIERRO TORRES, *Sigue tu estrella*, Madrid, 1947, p. 58).

Antefinal. Adjetivo sinónimo de *penúltimo*.

« La estrofa **antefinal** es de orden dramático.... » (JORGE LUIS BORGES, *Evaristo Carriego*, Bs. As., 1930, p. 61).

Anteguerra. Ni esta voz, ni la forma *ante-guerra*, ni *pre-guerra*, que otros han usado, figuran en el *Dic*. En cambio, figura *posguerra*. Pues, si esta sí, ¿ por qué nó, aquella ?

« Usted no ha conocido al Egas de **anteguerra**.... » (MARTÍN ALDAO, *Reflejos de Italia*, Roma, 1927, p. 173).

« encuesta sobre si la ruptura entre la **anteguerra** y la **postguerra*** es total.... » (HORACIO REGA MOLINA, *La flecha pintada*, Bs. As., 1943, p. 93).

« se prefería volver a las cuotas de **anteguerra**..... » (*El Mundo*, 26/IV/946, p. 5).

« Las monedas de esos países conservan su valor de **anteguerra** » (HUGO WAST, *15 días sacristán*, EdtTH, Bs. As., 1946, p. 304).

« ¿ Por qué se empeñan en mantener un precio treinta veces inferior al de **ante-guerra**.... ? » (Id., *ibidem*)

« Con los precios de **anteguerra**.... esa cantidad alcanzaba para amortizar.... » (EMILIO LLORENS, *Situación económica de la población argentina*, ElP, Bs. As., 14/IX/947, p. 11).

« [Fue el tratado] el eslabón más importante en la historia de la **anteguerra**.... » (DANIEL HENAO HENAO, *El sistema panamericano*, RJ, Bogotá. n° 139, p. 195 del Suplemento).

« las mujeres artistas de estas generaciones — **anteguerra** y **postguerra*** — viven con la risa escasa » (CARMEN

CONDE. *Literatura femenina española contemporánea*, BICH, Madrid, n° 21, p. 5).

«..... el propósito de recuperar la industria..... a los niveles de **anteguerra**..... » (Edit. 'El Pueblo', Bs. A., 16/III/948, p. 8).

Anteico, ca. Adjetivo derivado de *Anteo*, como *proteico* de *Proteo*.

«..... como si fuera un hombre..... de fuerza **anteica**..... » (SANTIAGO JOSÉ FONTANA, *Daniel Martínez Vigil*, Mont., 1945, p. 15).

Antejardín. Lo registra Anbruzzi y también el *DicM*, con corchete, por « especie de patio delante de un jardín ».

« Ni siquiera tenía, como las quintas de verdad, **antejardín** » (GERMÁN ARCINIEGAS, *Recuerdos de mi infancia*, en RAM, Bogotá, II/948, p. 258).

« [La propiedad en venta consta de] **antejardín**, jardín interior con prado, árboles..... » ('*El Mercurio*', SgoChile, 10/III/949, p. 27).

Antelucano. Sustantivo por « tiempo de la madrugada ». El *Dic.* lo trae sólo como adjetivo y anticuado.

«..... [pinta] el diario nacimiento de la ciudad, desde la luz incesca del **antelucano** a la luz cierta del día ! » (PEDRO LAÍN ENTRALGO, *La generación del 98*, Bs. As., 1947, p. 37).

Antemeridiano. Basado como adverbio de tiempo, invariable. El *Dic.* lo registra como adjetivo, que concuerda con el nombre al cual se refiere.

« A las ocho **antemeridiano** estábamos ya en la Redacción..... » (MARTÍN ALDAO, *Notas y recuerdos*, Bs. As., 1948, p. 11).

Antenapoleoniano, na. Muy raro es este compuesto, como lo es el segundo elemento *napoleoniano* en vez del corriente *napoleónico*.

« [En la página 234] se pinta al payés **antenapoleoniano**..... de buena gana me vestiría yo de payés **antenapoleoniano**, como dice el autor..... » (AZORÍN, *Memorias inmemoriales*, Madrid, 1946, p. 324).

Antepólogo. Como *anteportada*, *antepuerta*, por « escrito que precede a un prólogo ».

« **Antepólogo** » (JOAQUÍN AZNAR MOLINA, *Los Argensola*, Zaragoza, 1939, p. 9).

Anteproyecto. Está en el *Dic.*, pero limitando su empleo a obras de arquitectura o ingeniería. En los pasajes siguientes se extiende a otros ámbitos, sobre todo al parlamentario de la legislación.

« Se acordó aprobar..... el **auteproyecto** de creación de un Servicio Nacional de lucha contra los mosquitos » (*La Tribuna Popular*, Mont., 11/IV/946, p. 9).

« Ocho **anteproyectos** de tratado fueron sometidos como base de discusión..... » (DAVID HENAO HENAO, RJ, n° 139, p. 196 del Suplemento).

«orden del día :..... **anteproyecto** de carta orgánica..... » (*La Prensa*, Bs. As., 23/I/948, p. 11).

«observaciones relativas al **anteproyecto** sometido por las naciones del Benelux a la Conferencia..... » (*El Bien Público*, Mont., 6/III/948, p. 1).

« Esta obra es precedida por un **anteproyecto** de ley... » (*Guía*, CNC, *Bibliografía*, n° 18, p. 76).

«presentaron como base de discusión. un **anteproyecto** de acuerdo... » (*Tel. SgoCh*, *El Pueblo*, 18/VI/948, p. 4).

« Esa misma confusión es la que ocurre en el **anteproyecto** de reformas » (AMÍLCAR A. MERCADER, *DS*, Convención Nacional Constituyente, 15/II/949, p. 159).

« [El Gobernador] expone las objeciones de los aliados al **anteproyecto** de constitución..... » (*La Razón*, Bs. As., 3/III/949, p. 1).

« [El despacho] tiene su origen en el **anteproyecto** aprobado..... » (RODOLFO GUILLERMO VALENZUELA, *DSCNC*, 8/III/949, p. 310).

« Como acertadamente dicen los fundamentos que acompañan al **anteproyecto**..... » (LEONIDAS ESPECHE, *DSCNC*, 11/III, p. 524).

Con esta acepción figura **anteproyecto** en los vocabularios de Alemany, González de la Rosa, Toro y Gómez, Segovia, Calleja, Ercilla, Oroz, Ambruzzi, etc.

Anterromano, mejor que **ante-romano**, **na**. Adjetivo compuesto por el padrón de *anteislámico*, *antediluviano*, etc.

« Consta de ocho salas: una dedicada a las antigüedades **anterromanas**, otra al arte hispano **anterromano**..... » (*Noticiero español*, n° 9, VII/946, p. 6).

« ¡Qué día aquel para los que se afanan por descubrir alguna luz en el laberinto de la España **ante-romana**! » (MENÉNDEZ Y PELAYO, *Crítica literaria*, II, CSIC, Madrid, 1941, p. 177).

Anteúltimo, **ma**. Se oye mucho entre nosotros. El *Dic.* no registra sino *penúltimo*, *ma*.

«habían sido robados el día **anteúltimo**..... » (MANUEL MÚJICA LÁINEZ, *Aniceto el Gallo*, Bs. As., 1943, p. 64).

Registran este vocablo, entre otros, el Pequeño Larousse, González de la Rosa, Calleja, Ercilla, Solá en *Curiosidades gramaticales*, etc.

Antiacadémico, ca. Voz híbrida, formada por un elemento griego, *anti* (contra, opuesto a), y otro castellano.

«...él, tan **antiacadémico** y revolucionario, como se definía, estaba completamente bien en el sillón de la Academia» (JOSÉ M^o PEMÁN, *Don Manuel Machado*, BRAE, CXX, 1947, p. 8).

«...quizá por tener un sentido **antiacadémico**, [la disertación] me haya salido un poco académica» (JULIO CAMBA, *Sobre casi nada*, Bs. As., 1947, p. 112).

«[Se levanta] el teatro popular del **antiacadémico** Ramón de la Cruz...» (ERNESTO MORALES, *Fray Mocho*, EdtEm, Bs. As., 1948, p. 144).

Antiacridiano, na. El segundo elemento no figura en el Léxico.

«Créase el Comité Interamericano Permanente **Antiacridiano** con sede* en la ciudad de Buenos Aires...» (*Convenio Interamericano de Lucha contra la langosta*, DSD, 20/V/948, p. 482).

Antiacrídico, ca. No existe el adjetivo *acrídico* para significar «relativo a los acrídidos».

«...la acción **antiacrídica** ha sido menos eficiente...» (*El Mundo*, 28/XII/946, Bs. As., p. 9).

«Lucha invernal **antiacrídica**» (Tít. *El Pueblo*, 31/V/947, p. 7).

«...se constituirá el Comité Interamericano Permanente **Antiacrídico**...» (*El Pueblo*, 17/IX/947, p. 4).

«Con esa dolorosa experiencia... vengo a este problema de la lucha **antiacrídica**...» (JOAQUÍN DÍAZ DE VIVAR, DSD, 20 V/948, p. 484).

Antiacridídico, ca. No existe el adjetivo del segundo elemento.

« Por la lucha **antiacridídica** siguen felicitando al Ministro de Agricultura » (Tít. 'El Pueblo', 9/I/947, p. 4).

« La lucha **antiacridídica** no puede terminar sino con la destrucción sistemática del insecto.... » (Édit. 'El Pueblo', 26/III/947, p. 8).

« Espolvoreos* **antiacridídicos** por medio de helicópteros » (Tít. 'El Pueblo', 8/VI/947, p. 20)

Antiacridio, dia. Adjetivo compuesto con el segundo elemento inexistente en el *Dic.*

«se dispone la aprobación del convenio internacional de Montevideo sobre lucha **antiacridia** » (DSD. 19/V/948, p. 363).

« La Comisión.... ha formulado despacho referente a la aprobación del Convenio Internacional de Montevideo en la lucha **antiacridia** » (JOAQUÍN DÍAZ DE VIVAR. DSD. 19/V/948, p. 399).

Antialcohólico, ca. Acaba de incorporarse este compuesto al *Dic.* Oficial con esta definición: « que es eficaz contra el alcoholismo » y en calidad de adjetivo.

« Hay ligas antituberculosas* y sociedades **antialcohólicas** » (WENCESLAO FERNÁNDEZ FLORES. *Las gafas del diablo*, Bs. As., 1940, p. 106).

Antialmorávide. Otro adjetivo compuesto.

« [El Cid] dio por terminados los trabajos de reorganización **antialmorávide** en el reino de Zaragoza.... » (RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL. *La España del Cid*. EdtECA. 1939, p. 314).

Antiamericano, na o anti-americano, na.

«.....hostilidad organizada por gramáticos sigilosamente **antiamericanos**.....» (CARLOS ALBERTO LEUMANN. *El poeta creador*. Buenos Aires. 1945, p. 25).

« Declara la Comisión del Congreso sobre actividades **antiamericanas**..... » (*El Pueblo*, 14/VII/946, p. 11).

«.....los sabios critican..... los procedimientos de la Comisión de actividades **añti-americanas** de la Cámara.....» (*La Tribuna Popular*, Montevideo. 8/IX/948, p. 12).

RODOLFO M. RAGUCCI, S. D. B.

(Continuará .)

EL NEOLOGISMO EN NUESTROS ESCRITORES

El crecimiento del habla es incesante.

El primer diccionario de la Real Academia Española, conocido con el nombre de *Diccionario de Autoridades*, fué compuesto entre los años 1726 y 1739, en seis voluminosos tomos. Se recogieron, por cierto, palabras de los diccionaristas anteriores, de Nebrija ante todo, pero se agregaron muchas voces y acepciones abonadas con papeletas de escritores conocidos, frases que indican y justifican la definición adoptada. En los nuevos diccionarios que se han venido publicando, que llegan hoy hasta la XVIII edición en los que podemos llamar vulgares o comunes, y a dos en los manuales ilustrados, no se han seguido anotando las papeletas en mérito de la brevedad, mas se las tiene en cuenta, como que no se admiten palabras o acepciones que no estén autorizadas por el uso de escritores fehacientes.

Ahora bien ; cuéntese que no deja de ser castiza una voz o acepción por el solo hecho de no estar en el *Diccionario* ; es tan flexible nuestro bello idioma que mediante los prefijos y sufijos existentes pueden formarse en todo momento nuevas voces, a las veces innecesarias, y esta circunstancia la tiene también en buena cuenta la Real Academia cuando se trata la admisión de nuevos vocablos.

Si observamos el lenguaje de nuestros escritores veremos que hay algunos que parece que escribieran con el *Diccionario* de la Academia a la vista, tan escasas son las voces neológicas que emplean; otros, en cambio, son de tan opulento léxico que las presentan a cada paso, como si se complacieran en crearlas a su sabor y ello sin salirse de lo que permiten los cánones del habla. Para dar algún ejemplo vamos a mostrar las papeletas de las palabras ausentes del *Diccionario* correspondientes a las obras del que fué don Juan Pablo Echagüe (*Jean Paul*), eminente escritor y notable crítico, sobrio por excelencia en el empleo de neologismos, y podremos parangonarlo con don Carmelo Bonet, también excelente escritor y reputado crítico. Adviértase que en las obras de Echagüe distan más, muchas más páginas entre uno y otro neologismo. No tomo nota de los compuestos o derivados formados con el pseudo sufijo *mente* (aplicable a cualquier adjetivo para convertirlo en adverbio), con el prefijo *in* o con otras partículas muy comunes, salvo cuando añaden algún matiz o variante original a la acepción.

OBRAS DE DON JUAN PABLO ECHAGÜE

Una Época del Teatro Argentino (1904 a 1918). Buenos Aires, 1926.

- « hasta la *caracterización* del *compadrito* porteño » (pág. 18);
- « la vida provinciana, *reservatorio* de virtudes étnicas » (23);
- « de lo que llamé alguna vez teatro *brutalista* » (24);
- « *ofidiólatra*, que tiene ... un criadero de serpientes » (27);
- « Esta locución *tolstoiana* » (29);
- « *Picada* significa camino abierto en el monte » (31);

- « es un folletín *teatralizado* » (39) ;
- « lleva la batuta en los *sacristianescos* enjuagues » (45) ;
- « este error *judicativo* encierra una lección » (64) ;
- « por el tono *ciranesco* » (70) ;
- « *sutilización* conceptiva y verbal » (85) ;
- « un cierto ruso *caricatural* » (99) ;
- « *subalquila* piezas a jóvenes » (101) ;
- « sin pretensiones *aristofanescas* » (128) ;
- « de *anulamiento* intelectual » (177) ;
- « Mirvana resulta un drama *intelectualista* » (178) ;
- « Las contradicciones e *ilogismos* de su carácter » (182) ;
- « La paz *egológica* y monótona del campo » (185) ;
- « No señalamos la *tipificación* que presta » (215) ;
- « verdadera *pululación* de dramas » (219) ;
- « lo que podríamos llamar *metacronismo* psicológico » (222) ;
- los *apostroficos* lamentos de Yara » (224) ;
- « en el Buenos Aires *virreinal* de fines del siglo xvii » (225) ;
- « y a su *hiperestesiada* sensibilidad de hidalgo » (229) ;
- « exquisito *nervosismo* de aristócrata » (241) ;
- « no necesitamos *semibárbaros* trovadores » (265) ;
- « facilidad *funambulesca* para mover títeres » (267) ;
- « para que resultase *ultramoderna* la alegoría » (278) ;
- « de su admiración *irrazonada* » (286) ;
- « podría ser la vanidad *ostentatoria* » (291) ;
- « Estamos enfermos de *literatismo* » (307) ;
- « crítica filosófica del *cientificismo* » (309) ;
- « definida tendencia *antipositivista* » (310) ;
- « interferencia de la *seudociencia* » (310) ;
- « un esparcimiento *confraternal* » (317) ;

Hombres e Ideas. Buenos Aires, 1928.

- « el *dramatista* endereza siempre a un buen fin » (pág. 49);
- « se cernieron sobre su cabeza la *suspición* (suspiciacia?) y el desprecio de la sociedad » (62);
- « enseñanzas de los indios *huarpes* (de San Juan) » (71);
- « *acoyundado* a una labor sin tregua » (88);
- « *intelectualistas* frías y resueltas » (125);
- « ese símbolo de cuño *ibseniano* » (167).

Seis Figuras del Plata. Buenos Aires, 1938.

- « ser *portapalabra* del homenaje » (pág. 11);
- « paternal consejo del *eupátrida* » (12);
- « en los antecedentes *psiquiátricos* de su familia » (23);
- « *teatralerías* de los iluminados » (24);
- « en los días de *febriciente* tortura » (26);
- « se le adjudicó allí (a Sarmiento) el cargo de *boletínero* » (38);
- « a las pretensiones *localistas* » (39);
- « a pesar de su *hispanofobia* (44);
- « su posible extravío en el *exotismo* » (43);
- « *dramatismo* emotivo y *pictural* » (basta con pictórico), (45);
- « danzan con *funambulesca* agilidad » (59);
- « y vahos *fraganciosos* » (60);
- « cruza bullente y *poliforme* » (61);
- « un romántico *intimista* » (67);
- « con *perogrullesca* certidumbre » (71);
- « superior al *primitivismo* desaforado de los Moreiras » (82);

- « por su *comicidad* ágil » (86);
- « indudablemente más *caricatural* » (88);
- « como su propia existencia *bifacial* » (92);
- « ameniza sus *perquisiciones* doctrinales » (107);
- « teñido de *nietzschismo* » (132);
- « quedó *tipificada* en la comedia » (153);
- « ante la pantalla *fluoroscópica* » (166).

Vida Literaria. Buenos Aires, 1941.

- « la capacidad que llamaremos *sonambúlica* » (pág. 13);
- « la *canibalesca* ferocidad de Oribe » (22);
- « su repugnancia por el *caudillismo* bárbaro » (23);
- « un *sopesador* de riesgos y provechos » (24);
- « opiniones sobre algunos *teorizadores* » (29);
- « antorcha intelectual apagada en Buenos Aires a *ponchazos* » (34);
- « pareció *inactual* y desmayado » (42);
- « cualidades de *justitud* (= justedad) y vivacidad » (55);
(usamos más *justeza*, también ausente del *Diccionario*);
- « la *ensoñación* de libertad » (66);
- « los ojos *destellantes* de malicia » (81);
- « las figuras *procéricas* de Urquiza y Mitre » (88);
- « entre los *demenciales* paroxismos del crimen » (101);
- « con técnica *pirandelliana* » (107);
- « repertorio *estimativo* del arte de los argentinos » (111);
- « vanilocuo *masculador* de datos » (113);
- « definir el *costumbrismo* como género literario » (118);
- « en estas virtudes : sobriedad, claridad, *substancialidad* »
(120);
- « Es una página de confesiones *chacotonas* » (124);

- « esta obra de fácil *comicidad* » (126) ;
- « su *chistosidad* contagiosa » (127) ;
- « las truculencias pueriles del *gauchismo* » (128) ;
- « una enseñanza *ejemplarizadora* » (144) ;
- « ni en el frangollo *conventillesco* » (153).

Hombres y Episodios de nuestras Guerras. Buenos Aires, 1941.

- « no vemos obra *parangonable* con la suya » (pág. 41) ;
- « la hidra *policéfala* de la discusión » (55) ;
- « con *ululante* fragor » (64) ;
- « sin dejar un instante de *contrapugnar* » (69) ;
- « El filósofo y el sabio ceden paso al *esteta* » (85) ;
- « capacidad que llamaremos *sonambúlica* » (86) ;
- « Lavalle fué un *inadaptado* » (94) ;
- « de su arremetida *demencial* » (122) ;
- « sometidos a un *semibárbaro* » (127).

El Amor en la Literatura. Buenos Aires, 1941.

- « dentro de *extrahumano* resplandor » (pág. 9) ;
- « se han obstinado en *deshumanizarla* » (11) ;
- « en busca de *simbologías* » (12) ;
- « según estos *teorizadores* » (17) ;
- « deslizarse por regiones *extraterrestres* » (37) ;
- « su discernir fué *inigualable* » (falta también *igualable*) (53) ;
- « una *embelesadora* expresión de pureza » (78) ;
- « *Incomprendido* y famélico (102) ;
- « le dejó un amargo *pregusto* » (102) ;
- « un *inobjetable* decoro » (falta también *objetable*) (108) ;
- « teorías del *pansexualismo* » (falta también *sexualismo*) (115) ;

- « Era excéntrica y *desprejuiciada* en su vivir » (141);
- « Evoquemos su figura *olivácea* » (144);
- « la mujer *sublimizaría* su destino » (146);
- « ingeniosa *barajadora* de raciocinios » (150);
- « desembarazarse del *turbafiestas* » (161).

Monteagudo. Una Vida Meteórica. Buenos Aires, 1942.

- « para eludir fallos *fulminatorios* » (pág. 14);
- « los *pacarás, urundeles* y quebrachos » (el *pacará* es árbol colosal, especie de timbó, familia de las leguminosas — *Enterolobium timbomba* — del Norte argentino y Bolivia. El *urundel* es el mismo *urunday* que registra el *Diccionario Académico*) (25);
- « en el apollado *retoricismo* escolástico » (42);
- « un monstruoso gobierno *policéfalo* » (54);
- « su *implacabilidad* con los vencidos » (55);
- « aquella vida *cataclismal* » (69);
- « solidaridad racial *indoamericana* » (74);
- « aumenta su atrevimiento y su *temibilidad* » (90);
- « *inhóspita* planicie circundante » (109);
- « *inobjetable* en cuanto a la cortesía » (falta también *objetable*) (110);
- « síntomas de embriaguez y *confusionismo* ideológico » (130);
- « sólo *atribuibles* al jefe » (146);
- « por sus ideas *antiliberales* » (151);
- « emanadas del gobierno *protectoral* » (151);
- « torneos *retoricistas* y lides amatorias » (152);
- « *tangencialmente* relacionada » (falta también *tangencial*) (156);
- « un acuerdo jurídico *interamericano* » (169);

- « en la próxima función *estudal* » (= estatal) (173);
- « en tu infancia *jujeña* » (174);
- « de su *desprejuiciada* individualidad » (185).

Enfoques Intelectuales. Buenos Aires, 1943.

- « la *barbarización* del país » (pág. 18);
- « con más definidos rasgos *existenciales* » (29);
- « de maravillas *extrasensibles* » (30);
- « en el afán de todas sus *perquisiciones* » (31);
- « hemos sentido su roce *escalofriante* » (32);
- « su lamentable *senilidad* » (40);
- « cierta dama *dieciochesca* » (60);
- « *Metafísico y extraterrestre* es este misterio » (65);
- « Era un hombrecillo de cráneo *protuberante* » (84);
- « una perita *chivatuna* » (84);
- « manifestaciones de torpe *primitivismo* » (97);
- « leporina *pululación* de sabios » (125);
- « ese *tócalotodo* que emite opiniones » (126);
- « puro flujo *logorreico* ! » (126);
- « enciclopedismo simulado y *ostentatorio* » (127);
- « el *hermetismo* de su intención » (147);
- « tuvieron con matices *demenciales* » (148).

Tradiciones, Leyendas y Cuentos Argentinos. Buenos Aires,
1944.

- « zonas rípidas de la *prevordillera* » (pág. 19);
- « de una erupción *cataclismal* » (19);
- « el panorama *egológico* de los viñedos » (20);
- « tormentosa como sus turbonadas *aluvionales* » (20);
- « *peñolista* de firme pulso » (32);

- « el *comechingón* troglodita de la zona cordobesa » (56);
- « levantaba el *puará* (fortín indígena) de los collados » (57);
- « también al jaguar *tolémico* » (der. de *totem*) (58);
- « organización política del *incario* » (66);
- « Collas, *chichas* y *charcas*, *uros*, *atacameños* y *humahuacas*, *diaguitas*, *chilis* y araucanos del inmenso Collasuyo » (68);
- « los *invernadores* y ganaderos » (85).

Mi Tierra y mi Casa. Buenos Aires, 1948.

- « en el país de los *cuyunches* » (primitivos pobladores de Cuyo), (pág. 17);
- « las innovaciones del *pugnador* » (43);
- « *pincelador* de cierto rango » (48);
- « acunó mis *enseñanzas* infantiles » (59);
- « en esta *cosmópolis* cuyos rascacielos » ... (59);
- « como *consustanciada* con el clima » (62);
- « del moderno *historicismo* científico » (65);
- « encubierto satanismo *byroniano* » (68);
- « cuando nos detuvimos para *churrasquear* » (74);
- « extraviados en el *sequeral* » (77);
- « el eco de *escalofriantes* lecturas » (77);
- « la senda *guijarrosa* y micácea » (80).
- « buscando *empavorecidos* al emplazamiento » (88);

Páginas Selectas, Buenos Aires, 1945.

- « leer biografías *ejemplarizadoras* » (pág. 58);
- « de su personalidad en *plasmación* » (58);
- « con absoluta *prescindencia* de miras » (64);

- « y en los acuerdos *interprovinciales* » (64);
 « *lapidadores* de hombres » (72);
 « influida por el prejuicio *cientifista* » (97);
 « la execración por los *déscuartizadores* » (155);
 « el asombro de ingenieros *trotamontes!* » (162);
 « una *reyecía* de carácter sagrado » (163);
 « pantalón *abombachado* y *taco* (tacón) *puntiagudo* » (168);
 « al reactivo de *preconceptos* individuales » (260);
 « la *fastuosidad* decorativa » (261);
 « lo que se dió en llamar *izquierdismo* » (262);
 « pero también *certerías* ideológicas » (269);
 « *autonomismos* y localismos virulentos » (272);
 « la *restallante* contundencia de su fusta » (277);
 « de afán *ostentatorio* » (283);
 « escribe con pausado *detallismo* » (286);
 « ese poder extraño de *puerilización* » (287);
 « en su dispersión *vocacional* » (294);
 « del *apuñalamiento* de un Lemos » (297);
 « la Cordillera *fantasmal* arrebujaada en la sombra » (309);
 « aquellos largos *vagabundajes* » (314);
 « *muequeando* espantosamente » (316);
 « a la población *montañesca* » (333);
 « ¿ excluirá este *universalismo* una filiación local » (344);

OBRAS DE DON CARMELO BONET

Estética Literaria, II edición. Buenos Aires, 1941.

- . « otros trabajos de carácter *semidocente* » (pág. 7);
 « Vamos, sin *metafísiquos*, a examinar esas opiniones »
 (12);

- « *Se petrarquiza y madrigaliza soñando* » (12);
 « a ese suplicio de Tántalo llamamos nosotros *tantalismo* »
 (16):
 « Una tesis *freudiana* sobre lo bello humano » (16);
 « entre el cuzco atorrante y el *pichicho fifi* » (17);
 « los terroríficos rayos *jupiterinos* » (19);
 « según el *subjetivista*, nos engañamos » (20);
 « unos días de vivir *semisalvaje* » (22);
 « Así, cambiante, tornátil, *camaleónico* » (23);
 « El romanticismo no es, empero, realismo, ni idealismo, ni *deformismo*: es todo eso junto » (37):
 « estados de conciencia *apenumbrados* » (40);
 « La *semipenumbra verleniana* se convierte luego en hermetismo » (40):
 « Todo lo que viene después: *dadaísmo, sobrerrealismo, expresionismo, creacionismo, ultraísmo*, etc., es fermento de la guerra » (41);
 « no ha quedado de él (del mundo exterior) sino una representación *fantasmal* » (45):
 « y un realismo *romantizado* » (47);
 « En ocasiones, empero, *romantiza* » (49);
 « D. Juan Varela no lo es (romántico) y *bucoliza* » (50);
 « gigantes *rabelesianos* » (56);
 « *Exorbitada*, como Don Quijote, por los novelones » (59);
 « un hombre de torpeza *paquidérmica* » (59);
 « A la virtud de ese *traspasamiento* » (60);
 « la verdad humana de estos tipos *flaubertianos* » (60);
 « En una escuela reciente nacida en París, el *creacionismo* »
 (74):
 « eso es Lucía, mujer *arquetípica* » (78);
 « trabajar con el recuerdo ya un tanto *envaguecido* » (79);

- « *descamada* de materialidad » (falta también el v. *descamar*) (82);
- « El *expresionismo* es *onirismo* en plena vigilia » (93);
- « En el drama *sespiriano* la bufonada va mechando lo trágico » (103);
- « expresiones *argólicas* o *populacheras* » (106);
- « por qué atajos tomará el *antirrealismo finisecular* » (109);
- « materia de *necrólogos* » (111);
- « huir de la *rumiación* de sus penurias de ayer » (113);
- « El cine, como se sabe, es la debilidad del *vanguardismo* » (115);
- « El realismo *aristofanesco* » (128);
- « son espectáculos de realismo *sanchesco* » (133);
- « Esta *desrealización* se endereza más a lo extravagante, a la *desorbitancia* » (133);
- « lo motejó de *aguachirle* » (136);
- « acude a la obra ajena y no la *consustancia* con la propia experiencia » (139);
- « *calderonizan* abultando los defectos del maestro » (140);
- « y el *energumenismo* de los personajes románticos » (141);
- « con la comedia *benaventina* » (142);
- « A ese afán responde el *pirandelismo* » (142);
- « Comienza con ellos su labor *transfigurativa* » (143);
- « campo retórico *inlocalizable* » (falta también *localizable*) (144);
- « el bajo romanticismo fué eso y también *deshumanización* » (falta también *humanización*) (147);
- « a la *segmentación* en *ismos* de la esfera del arte » (147);
- « ahijados por una generación *gracianesca* y *gorgonzante* » (159);
- « es regreso al *primitivismo* » (159);

- « la *universalización* de las costumbres » (162);
- « La danza es epilepsia, *dislocamiento* » (166);
- « Las turcas *aljilerizan* con rimel sus pestañas » (167);
- « se yerguen como boxeador *noqueado* » (168);
- « de una falsa *gloriola* » (168);
- « según el *tornasoleo* del gusto » (168);
- « *milonguea* Martín Fierro » (169);
- « asociados en una misma cruzada *antirromántica* » (170);
- « una nube de *romanticoides* » (175);
- « El simbolismo francés, es un *neorromanticismo* » (179);

Apuntaciones sobre el Arte de Escribir, 2ª edición. Buenos Aires, 1924.

- « sin antes *repensarlo* » (pág. 4);
- « mi expresión se *artificializa* » (9);
- « el fruto de la *cerebración* » (11);
- « sin antes *dinañizar* el cerebro » (12);
- « diferencias *apenumbradas* » (18);
- « da una ingrata sensación de petulancia *jupiterina* » (21);
- « donde es fácil notar el *crescendo* » (22);
- « *arquitecturar* mi trabajo ubicando las ideas » (22);
- « antes de comenzar el *cepillamiento* de su forma » (23);
- « Diremos muchas *infantilidades* » (24);
- « olvidamos la eterna verdad del *socratismo* » (24);
- « escandalizaba con una asonancia *estridorosa* » (27);
- « en una cantilena *monocorde* » (28);
- « de una *crystalinidad* de rocío » (29);
- « *horizontalizan* un hombre claudicante » (29);
- « una sensación estética de *reciedad* varonil » (29);
- « ¿Este afán *preterista* no anquilosará la lengua? » (30);
- « En nuestra labor *ileativa* el hábito es una fuerza » (36);

- « *elementalizan* y esparcen su pensamiento » (44);
- « la incapacidad psicológica de la *autocrítica* » (61);
- « *alacranea* en las redacciones » (62);
- « *sensualizadas* por el compás dormilón de los tangos *compadrones* » (64);
- « Prefiere la *contundencia* del martillo » (67);
- « en el *antirrepentismo* de tantos escritores franceses » (falta también *repentismo*) (69);
- « una áspera ráfaga de *primitivismo* campestre » (72);
- « se curaron poco de *flexibilizarlo* » (78);
- « reflejo de ciencia ajena sin *tamización* interior » (82);

Palabras ... Buenos Aires, 1935.

- « me parece lícito *retomarlo* » (pág. 5);
- « la *novelina* (se refiere a *El Sombrero de tres Picos*, de Alarcón) se mantiene enhiesta » (21);
- « repliegues de la *psiquis* humana » (23);
- « *priman*, como agentes de *repentismo* » (27);
- « después de la tiranía, del *caudillismo* » (27);
- « libros hechos a la disparada, apenas *cerebrados* » (29);
- « se *corporiza* en el escenario de su conciencia » (33);
- « en el corazón *veinteañero* del poeta » (37);
- « vivía *apichonado* con la musa de ojos azules » (45);
- « son *archiconocidas* las alusiones de Ruiz de Alarcón » (51);
- « con la *inconciencia* de la juventud » (55);
- « baila con Ramiro y Gonzalo, ahora *engominados* » (67);
- « herencia del *caballerismo* » (68);
- « Groussac nos curó del floripondio, del *tropicalismo* » (76);

- « teatro *pirandeliano* » (76);
- « La literatura *nativista* » (79);
- « Con el término *nativismo* ha dado en bautizarse a nuestra literatura de asunto campero » (79);
- « la urbe ruidosa, *turfista* (del inglés *turf*, hipódromo) y futbolista » (80);
- « hasta el *vanguardismo* que padecemos » (81);
- « el *exotismo* de sus ojos azules » (87);
- « sufre un sacudimiento de *coctelera* » (96);
- « donde hay naipes. *taba* y *chupandina* » (96);
- « abundan los *gurises* y las *gurises* (del guaraní, indiecito o niño mestizo), los *tapes* (de una tribu guaraní) y los tipos *aindiados* » (97);
- « toman mate y *churrasquean* » (101);
- « con su *perraje* promiscuo » (103);
- « velorios y *bailongos*, todo ello rociado de caña » (103);
- « como en el *nativismo martinfierrista* » (104);
- « el más nutrido repertorio de *gauchismos* » (105);
- « El toro de exposición terminó con la hacienda *guampuda* » (106);
- « dramatiza en versos *zorrillescos* » (108);
- « limpios de indigenismo y de *mulatismo* » (110);
- « aplicación del *psicologismo* de Stendhal » (121);
- « como diría un *ultraísta* » (129);
- « esta *novelación* de malas costumbres » (129);
- « comercio *obsedente* de libros *desorbitados* » (132);
- « la justicia del *georgismo*, doctrina que busca en la liberación de los hombres » (145);
- « saciará su *franciscanismo* a costa del bienestar burgués » (146);
- « fué *teorizador* del arte » (147);

- « su *olimpismo* (el de Goethe) lo deslumbra » (151);
- « atributos que la gente *parnasiana* predica como virtudes » (153);
- « los puntos débiles de la estética *tolstoyana* » (160);
- « un ansia *insofocable* de justicia » (173) (falta también *sofocable*);
- « entonces se yergue y *algarea* » (177);
- « se escandaliza de esta unión libre, *maculosa* » (182);
- « con lenguaje *benaventino* » (183);
- « adulterio que le está aconsejando su sangre *primaverada* » (183);
- « falta una *rumiación* de fondo » (185);
- « consolándose en dulces *parlinas* » (192);
- « el *preclasicismo* francés no tienta » (199);
- « poeta *estrellero* (sólo está para la caballería) » (200);
- « fragmento de prosa *bienhumorada* » (200);
- « en lo que podríamos llamar *neosimbolismo* » (201);
- « en sus viarazas de *neoconceptista* » (203);
- « Y son tiempos los nuestros de *insumisión*, de heterodoxia » (204);
- « sirenas, bocinas, *altoparlantes*... » (205);
- « había poetas civiles que *pindarizaban* » (205);
- « las *pebetas*, como dicen los tingos » (argentinismo muy usado y su abreviación *pibes*, *as*) (210);
- « chapadas de *academismo* » (211);
- « esa *certería* milagrosa en el epíteto » (212);
- « de naturalismo *zoliano* » (213);
- « caos espiritual de tipos *infrachumanos* » (214);
- « huérfano de complicaciones y *trascendentalismos* » (215);
- « del *costumbrismo* escénico » (216);
- « hay realismo y de alto *quilataje* » (218);

- « Es un *antirrealismo* importado de Francia » (219) ;
- « La escuela que en París se llama *sobrerrealismo* » (219) ;
- « no la realidad *sensorial* sino la realidad pensada » (219) ;
- « de una manera *tangencial* » (219) ;
- « de una antología *ultraista* » (220) ;
- « En los que no son *fumistas*, todo es forzado, antinatural. postura retórica » (la acepción es nueva) (220) ;
- « Ser románticos, o simbolistas, o *creacionistas* » (221) ;
- « *Retomo* el caso de Güiraldes porque es *aleccionista* » (221) ;
- « *cimarroneando* en las cocinas humosas » (222) ;

Voces Argentinas. Buenos Aires, 1940.

- « y bautizar a la *mocosada* » (pág. 11) ;
- « se entregó a la vida *robinsoniana* » (12) ;
- « Poeta de cuerda *intimista* » (16) ;
- « Hasta los besos se descarnan, se *platonizan* » (18) ;
- « ambición *exorbitada* de los *extravertidos* » (38) ;
- « la unidad de su carácter *insobornable* » (42) ;
- « el joven provinciano, apenas *reinteañero* » (45) ;
- « arte *deshumanizado* ; metáforas en ristra, *versolibrismo* » (47) ;
- « antenas voraces y *sismográficas* » (49) ;
- « la oda secular *culminativa* » (49) ;
- « abandona el *olifante* épico » (49) ;
- « versos casi *oníricos* » (49) ;
- « adjetivos *sinestésicos* a lo Baudelaire » (50) ;
- « y de *pajueranos* (argentinismo, contracción de *para afuera*) » (53) ;
- « como la frase lamida del *academismo* » (54) ;
- « las *viriliza* con su estilo militar » (60) ;
- « de sus metáforas *lugoneanas* » (61) ;

- « cargado de *iconoclasias* mociles » (63);
 « por su *unamunesco* vaivén ideológico » (64);
 « con su heterogeneidad y su *babelismo* » (72);
 « Es la hora del paseo *tardercino* » (77);
 « Casi diría : delectación *danunziana* » (78);
 « el método *acumulativo* de los románticos » (82);
 « de un romanticismo bien español, tal vez *galdosiano* »
 (82);
 « suelen incurrir en el vicio *inventaríal* » (83);
 « técnica también del realismo *finisecular* » (84);
 « no cae en el *gerundismo* » (87);
 « por la prepotencia del *caudillismo* bárbaro » (92);
 « al descanso de la lectura *extraescolar* » (95);
 « al escritor en *latencia* » (97);
 « Atacado de *bibliofagia*, devora libros » (99);
 « un poco por *hispanofobia* » (101);
 « no era *dramatista* » (101);
 « Le place como a un *psicologista* meterse en los recovecos de un espíritu » (103);
 « el mismo afán *uropeista* » (109);
 « párrafos espaciosos de la prosa *sarmientesca* » (101);
 « sabrosos vulgarismos y giros *idióticos* » (114);
 « carecen de la sabia *vertebración* o *ensamblaje* » (118);
 « los cultores *parnasistas* de la forma » (118);
 « lo salvaron del *energumenismo* » (120);
 « y la reiteración del mordisco *cachorril* » (122);¹

Las Fuentes de la Creación Literaria. Buenos Aires, 1943.

- * « por una vocación *insobornable* » (14);
 « los excesos del *fakirismo* subjetivo » (La Academia registra a *faquir*, correspondería *faquirismo*) (32);

- « el timbre *inubicable* de los grillos » (falta también *ubicable*) (35);
- « estéticamente de bajo *quilotaje* » (36);
- « la calle *petrolada* » (falta el v. *petrolar*) (36);
- « *amanera e infantiliza* el estilo » (40);
- « De un repertorio *argótico* español » (41);
- « La novela *balzaciana* » (48);
- « El paisaje y el retrato se *desrealizan* » (50);
- « tiene la virtud de *semiborrar* las cosas » (50);
- « habría hecho de los griegos un pueblo de *visualistas* » (52);
- « siluetas etéreas, casi *extraterrenas* » (53);
- « el sol de Moscú es *solcito* en Leningrado. » (54);
- « embota nuestra capacidad de *asombramiento* » (61);
- « A eso llamamos *subjetivación* del arte » (62);
- « *viborean* sentimientos inconfesables » (65);
- « roían sus propias entrañas de *hipersensitivos* » (73);
- « se pierde el tiempo *refistoleando* » (der. de *fistol*, con el pref. *re* y el sufijo *ear*, lo que nos daría el v. *refistolear*; usó esta voz Rodó) (80);
- « La observación directa *desrealiza* el arte » (94);
- « páginas llenas de un delicioso *primitivismo* » (107);
- « Las mujeres las *intercambiaban* voluptuosamente » (107);
- « un hombre que *balconea* la vida » (108);
- « no eliminaba *vivencias* del autor » (110);
- « su estilo es *rubeneano* puro » (114);
- « El arte *fantasista* deriva de una predisposición natural » (117);
- « hacia un *trasmundo* creado por la imaginación » (118);
- « explota el *fantasismo* moderno » (119);
- « ya había *sobrerrealismo* » (119);
- « lo *reelabora* » (120);

- « explota personajes *semilegendarios* » (121);
- « manifestaciones del *expresionismo* moderno » (131);
- « se ha elevado la *desrealización* a extremos inadmisibles » (132);
-
- « un discreto *hermetismo* » (132);
- « mediante el recurso de la *humanización* » (133);
- « El teatro profano *postmedieval* » (135);
- « a estados *alucinatorios* fáciles de explicar » (139);
- « los caprichos del *sobrerrealismo* o *expresionismo* » (140);

Como se habrá venido observando es abundantísimo el neologismo en la prosa de Bonet; esto no es licencia condeñable, sino, por el contrario, riqueza de lenguaje, admirable por cierto. Ni la misma Real Academia, ni el más riguroso purista podrían anatematizar esta fecunda libertad; basta el hecho de que las palabras estén bien formadas y que resulten realmente útiles, y tal es el caso de las voces que hemos venido señalando en las obras de Echagüe y de Bonet; y vaya esto para información de los que creen que sólo son castellanas las voces registradas en el *Diccionario*.

JUAN B. SELVA.

VOCES DE SUPERVIVENCIA INDÍGENA

IRUPÉ

Dos significaciones puede tener el nombre de esta planta, ambas de origen guaraní :

i : agua ; *riru*, recipiente ; y *pe*, chato ; por consiguiente, « recipiente de agua chato », o también : *i* ; agua, *ru*, traer y *pe*, chato, es decir, « lo chato que trae el agua ».

En efecto, el irupé o « plato del agua » o « plato sobre el agua », las más conocidas acepciones aunque no exactas, de esta especie acuática ; es una ninfácea que abunda en ciertos ríos, esteros y lagunas del nordeste argentino, en el antiguo territorio del Chaco, hoy provincia, en la Provincia de Formosa, y en la Mesopotamia. Arraiga en aguas poco profundas, y lo hace por medio de un rizoma o tallo subterráneo del que nacen las hojas y las raíces.

Las primeras tienen un largo pecíolo con el que alcanzan la superficie del agua, donde flotan como grandes platos o bandejas circulares de hasta más de un metro y medio de diámetro. Cada una de ellas posee un reborde de unos diez centímetros de alto, lo que hace sea más exacta su comparación con una bandeja de metal de brillante color verde, y logran la flotabilidad de las mismas, que pueden soportar grandes pesos sin hundirse. Dos escotaduras diametrales

aseguran el escurrimiento del agua. El peciolo que la sostiene presenta numerosas espinas, llamadas técnicamente « garfios ». En algún punto extremo de su circunferencia, aparece la flor. Grande y vistosa, de unos treinta centímetros de diámetro, su cáliz está formado por cuatro sépalos verdes dispuestos en cruz. Los pétalos, casi un centenar, simétricamente colocados a medida que se acercan al centro van disminuyendo de tamaño y tomando un color que; del rosa delicadísimo va subiendo hasta llegar, en el centro, al carmín más perfecto.

La flor, hermosa y gigantesca, no es solamente de una singular belleza plástica, sino que, además, esparce a su alrededor un perfume de extraordinaria delicadeza, muy semejante en sus matices aromáticos al del clavel del aire. Los estambres forman en su centro una especie de corona roja y amarilla. El gineceo es infero, es decir, colocado por debajo de la inserción de la envoltura floral. El fruto esférico, contiene numerosas semillas redondas, negras, brillantes, lustrosas, que según la mayoría de los autores, los indios tostaban y comían. Esta costumbre indígena, valió a esta planta el nombre tan generalizado y vulgar de « maíz de agua ». Sin embargo, como lo destaca Mac Donagh, « Hassler, botánico suizo que residió casi veinte años en el Paraguay, dice que nunca pudo observar que las semillas fuesen utilizadas para preparar harina o fariña y que, como pretendía un viajero (también botánico) se elaborase con ella un pan muy sabroso y nutritivo. Hassler inquirió, entre los indígenas, que tampoco se lo confirmaron. Dice, pues, que el nombre del fruto en guaraní es « abati-yu », lo cual significa « maíz con espinas », a causa del peciolo espinoso, y es probable que alguien que no conocía sino superficialmente

el guaraní, haya entendido que el nombre de la *Victoria cruziana* fuese « Abat-y » (letra que suena parecida a la u), lo cual significaría, en efecto, « maíz del agua », y que la fábula se haya originado de este error gramatical ».

Tampoco se puede descartar la probabilidad de que fuese cierto lo que tantas veces se ha repetido. En 1870, Weyenbergh, sostiene que en Santa Fe esta planta ya había desaparecido, « pero — dice — varias personas recuerdan haber visto y comido el « maíz del agua », como llaman allí las semillas de esta hermosa planta ». En honor a la verdad justo es decir que Weyenbergh no era botánico. Autores contemporáneos, insisten en ello. Hugo Wast, en la novela *Tierra de Jaguares* (Buenos Aires, 1946, página 86, Thau Editores), hace hablar así a dos personajes :

« — ¿ Cómo la llaman tus hermanos los guaycurúes ? »

— La llaman « irupé » — me dijo con graciosa vanidad — Allá en el Pilcomayo, hay miles y miles, y producen el pan... Oyendo a mi ama suspirar por un bocado de pan para los niños, me ha venido a la memoria el irupé, que es la planta del pan, y la canción del irupé... »

Y más adelante :

« — ¿ Y esa planta produce pan, decías ? »

— ¡ Sí ! ¿ Quiere verlo ? Estaba aquí buscando manera de coger alguna, sin meterme en el agua ».

Y continuando el relato, agrega, en la página 87 :

« Entonces vi cómo se aprovechaba el hombre de la planta rara y magnífica, que produce abundantes granos oscuros, semejantes a una castaña de pulpa blanca y sabrosa como la harina.

« — Estos granos se muelen y se hace pan, o se ponen al fuego y se asan como castañas — me explicó la india —. Yo

le haré tortillas, mi niño, más sabrosas que el pan amasado en la fonda de los Tres Reyes.

El recuerdo de aquel riquísimo pan me hizo depositar en tierra la escopeta y dedicarme con afán a la cosecha de los granos del irupé, de los que en un rato reunimos buena cantidad ».

Y termina con estas notas :

« Mientras los otros hachaban y cargaban leña y juntaban las castañas de los irupés, que resultaron un manjar exquisito... »

En la época de la florescencia, como sucede con casi todas las plantas acuáticas, se eleva el pedúnculo y emerge la flor. Fecundada ésta, vuelve a sumergirse en el agua, y allí, bajo las ondas se produce el misterio de la reproducción.

El irupé de nuestras aguas recibe el nombre científico de *Victoria cruziana* y es distinta de la *Victoria regia* del Brasil ecuatorial.

El botánico alemán Hæncke — al decir de Marcos Sastre — fué el primero que dió a conocer, en 1879, esta magnífica planta, denominándola *Euriale amazónica* en memoria del río en cuyas márgenes la descubrió. En 1831, D'Orbigny la encontró en los ríos Paraná y Paraguay. Después fué bautizada con el nombre de *Victoria regia*, por el botánico inglés Lindley, en obsequio a su soberana. Finalmente el viajero alemán Schomburgk, la describió más tarde, preconizándola como la reina de las flores. La superficie de los ríos o riachos, en efecto, cubiertos por sus hojas y sus flores, presenta el más bello de los aspectos, y la planta merece realmente los elogios.

Jorge Newton, en su novela *La Tierra Virgen* (Buenos Aires, 1945, página 155, Editorial Claridad), dice; « El irupé

es una planta acuática que se multiplica libremente en las aguas de los ríos Paraná y Paraguay, entrelazándose con otras de su especie, para formar grandes islotes flotantes, que sólo abandonan su lugar de origen cuando los arrastran las crecientes. Arrancadas de su clima natural, las plantas mueren en poco tiempo. Generalmente, las raíces y los tallos del irupé viven bajo el agua, donde, por medio de fuertes espinas que al unirse les sirven de remaches, se amalgaman sólidamente para servir de base a los islotes: Sobre esa base de espinosas raíces y tallos, el irupé muestra, ya sobre la superficie del agua, grandes hojas redondas, gigantesas bandejas que llegan a tener dos metros de diámetro. El irupé, que germina en otoño, empieza a flotar en los comienzos de la primavera y florece cuando esta estación llega a término. Sin embargo, las flores sólo son visibles aun entonces, durante las horas del día, pues al llegar la noche se ocultan en las hojas, sobre las que muchas veces descansan garzas y otros animales del delta. Los nativos de aquellos lugares admiran y respetan al irupé. Lo dejan crecer libremente y consideran un delito arrancarle las flores ».

Tan maravillosa y de tan sugestivas particularidades, esta planta no podía dejar de excitar la fantasía de los pueblos primitivos de la región. Los guaraníes imaginaron su nacimiento vinculándola a dos leyendas de sentida fibra romántica : una, relativa a la flor, la otra, a la especie.

La leyenda de la flor es la siguiente : « Morotí (Blanca) y Pitá (Rojo), se amaban como nadie se había amado jamás. Si él era fuerte y valiente ; ella era dulce y hermosa, pero orgullosa y coqueta. Una tarde, al pasear juntos por las orillas del río Paraná, la joven, dejándose llevar de un capricho y para demostrar a sus amigas cuan grande era el amor que

le profesaba su amado, arrojó al agua su brazaletes, para que fuese aquél a rescatarlo. Lanzóse al agua el indio enamorado, pero no pudo regresar, preso para siempre en las pérfidas ondas. Desesperada, impulsada Morotí por Pegcoé (Profundo), el viejo hechicero de la tribu, sumergiósese para buscar entre las aguas el cadáver de su amado. Pasaron las horas lentamente y ninguno de los dos apareció. Í-Cuñá-Payé (la hechicera de las Aguas) no lo hubo consentido. Al amanecer del día siguiente, vieron los indios, flotar sobre las aguas una extraña flor que los deslumbró. El hechicero supo reconocerla. En los pétalos blancos estaba Morotí, Pitá en los rojos, así transfigurados, y que ofrecían al mundo su belleza y su perfume, como símbolo de amor y de arrepentimiento ».

Sin embargo, « la leyenda quiere que esta planta no sea otra cosa que la representación del amor espiritual de una mujer por la luna, señora de los cielos. Y en ese amor se ocultan una tan suave ternura y una belleza tan inmaterial, que la leyenda está como empapada en la misteriosa lumbre de nuestro satélite », así dice Lucas Gorostazu Astengo, al hablar de esta planta (*El Hogar*, 17 de diciembre de 1948).

La leyenda relativa a la planta cuenta que una hermosa india, enamorada de la luna sin esperanza alguna, subía a los cerros más altos y a las más elevadas ramas de los árboles, tendiendo sus brazos como queriendo asirla. Desesperada y llorando su fracaso, vió cierto día reflejada en las aguas de un lago, la imagen de la diosa de la noche. Sin reflexionarlo, al ver tan cerca la imagen de la que amaba, se arrojó a las profundas aguas, cuyas ondas se cerraron para siempre sobre su cuerpo. Tupá, piadosamente compadecido de los tormen-

tos de su alma, la transformó en el irupé, cuyas hojas circulares, como la luna llena, miran hacia el cielo eternamente.

Una versión brasileña de la misma leyenda, dice que en los comienzos del mundo, la luna era un joven de seductora belleza que atraía y seducía a las jóvenes vírgenes. De vez en cuando descendía a la tierra, se internaba en los montes y colinas, y con frases ardientes enloquecía a las doncellas. Al contacto de esta diosa-hermafrodita — como dice Ladislau — la sangre de las vírgenes se transformaba en luz, y sus cuerpos desmaterializados tomaban la forma de las estrellas, aumentando así el cortejo celestial. Una hermosísima india, atraída por la leyenda, quiso también convertirse en estrella. Buscando el beso de la luna que la liberaría de su cuerpo terreno, corrió por todos cerros, recorrió todas las selvas y se internó en los lugares más profundos. Creyó llegado el instante propicio, cuando vió la imagen soñada en las aguas quietas del dormido lago. Así se entregó a su amada, desapareciendo en el ácuero espejo. Apiadada la luna del dolor de su alma, llevóla al cielo y formó la « Estrella de las aguas », haciendo surgir en los lagos de la planicie, el hermoso irupé, que recuerda aquel amor. Más tarde hizo que las hojas de las plantas aumentaran de tamaño para recibir los rayos de su luz.

La belleza de la leyenda y la hermosura de las hojas y de las flores, tocaron con magia la paleta del pintor y la cuerda lírica de poetas y músicos. Sobre un delicado poema coreográfico de Víctor Mercante, en el Teatro Colón de Buenos Aires, en 1927, subió a escena, bajo la dirección coreográfica de Boris Romanoff con música de Gaito, el ballet, *La Flor del Irupé*, aunando en un mismo amor, música y

danza, decoración y movimiento, junto al hechizo de la leyenda y del mito.

Al hablar de esta planta, dice Marcos Sastre en su libro *El Tempe Argentino*: « Figurémonos un manto flotante del verdor más fresco, formando un gran número de bandejas redondas, de una brazada de ancho, coronadas de enormes espigas globosas de azabache, y de magníficas flores carmesíes de alabastro, de una vara de ruedo, que esparcen un aroma delicioso. Las flores colosales del irupé brillan con singular hermosura a la luz del sol, esparciendo un olor suavísimo y sobrenadan como las hojas de las plantas alargando para ello unas y otras sus pedúnculos y sus pecíolos todo lo que es necesario para llegar al nivel del agua y cuando ésta se eleva accidentalmente aquella prolongación continúa »¹.

Hugo Wast, en el libro ya citado, *Tierra de Jaguares*, habla de una leyenda poética sobre esta hermosa flor, y las palabras en boca de su protagonista son las siguientes:

« ...la canción dice que la irupé se cansó de ser flor y quiso ser barca, para ver el mundo, y se dejó llevar por el agua y huyó de su tierra siguiendo la corriente de los ríos. Pero un día oyó la voz de la tierra donde dejó sus raíces, y Dios se apiadó de ella y la hizo pájaro, y ella voló remontando los mismos ríos, y a la orilla de su arroyo encontró al guerrero que la esperaba, armado con su lanza y sus flechas. Él no la conoció, porque ella era pájaro, hasta que de nuevo floreció como planta; y él la amó y ella, que soñaba con él,

¹ Una planta en pleno desarrollo abarca un espacio de más de cien metros cuadrados (DANIEL GRANADA, *Boletín de la Real Academia Española*, vol. VIII, 82-85).

se dejó cortar de su tallo para servirle de escudo en la guerra ».

Finalmente, cabe añadir, que « esa sensibilidad » de que habla Marcos Sastre, cuando dice: «... nos parecen unos seres dotados de sensibilidad e inteligencia que se complacen en la admiración y simpatía que inspira el esplendor de su belleza, y el embeleso delicioso de quien al contemplarlas, aspira el hálito balsámico que exhalan ». (*El Tempe Argentino*, página 305, edición conmemorativa del Consejo Nacional de Educación, Buenos Aires, 1938,); está muchísimo más extendida en la flora, que lo supuesto en su época. Recuértese que Marcos Sastre nació en 1809 y murió en 1887, y que su libro fué publicado en 1858, como tomo V, de la Biblioteca Americana, en la ciudad de Buenos Aires, y con una noticia biográfica sobre su autor, de don Alejandro Magariños Cervantes.

FERNANDO HUGO CASULLO.

N. B. Según Daniel Granada, el jugo de las flores es refrigerante y tiene fama de afrodisíaco.



LAS GEÓRGICAS DE VIRGILIO

ESTUDIO DE ESTRUCTURA POÉTICA

(Continuación)

II

LA ESTRUCTURA DEL POEMA

Al estudiar la estructura de las *Geórgicas* deben distinguirse previamente dos planteos diversos: la partición agromónica y la estructura poética. Para la antigua crítica de los escoliastas, el problema fundamental consistió en explicar el sentido de la partición adoptada por Virgilio respecto del tema agronómico y en referirlo a ciertas exigencias de equilibrio retórico ¹. Por lo mismo, ubican el problema en la línea de las controversias eruditas, que se remontan a la valoración de los diversos tratados greco-romanos, o señalan aquellos fundamentos técnicos que justifican la composición imaginada por Virgilio ². A este análisis conduce por otra

¹ Cf. nota 1, cap. I.

² Resulta curioso recordar el progresivo abandono de esta línea, y su culminación en la exégesis alegórica de Fabius Planciades Fulgentius, s. VI, con su *expositio Vergilianæ continentiæ* (SCHANZ-HOSIUS, *op. cit.*, II, pág. 110 y IV, 2, págs. 198-200). Cf. asimismo D. COMPARETTI,

parte el carácter del diálogo varroniano, que naturalmente representó para la redacción de aquellos escolios un principio incuestionable de orientación ³. La concepción agrónomica del erudito romano acepta algunos aportes y rechaza otros, con el propósito tal vez de destacar su propia experiencia del agro itálico y de circunscribir la índole empírica de las cuestiones suscitadas en la erudición helenístico-romana. Es evidente sin embargo que Virgilio se ha despreocupado, en la ejecución definitiva del poema, de aquel tipo de representación erudita, con sus múltiples controversias, y que por lo mismo resultará difícil comprender la estructura del poema sobre la base de una discusión de sus elementos puramente técnicos. En este sentido la divergencia de Virgilio respecto de su eminente predecesor ⁴ no debe reducirse a la mera exigencia que le impone el ámbito poético; ella hace patente más bien el signo de la peculiaridad virgiliana, sobre todo si recordamos el breve lapso que media entre la publicación de ambas obras ⁵. El problema de la

Virgilio nel Medio Evo ³, Firenze, B. Seeber, 1896, Vol. I, cap. VIII, pág. 145. « In un preambolo l'autore si affretta a dichiarare ch'ei restringerà il suo lavoro alla sola Eneida, poichè le Bucholiche e le Georgiche contengono sensi mystici tanto profondi che non v'ha quasi arte capace di penetrarli appieno; il perchè egli a ciò rinunzia non essendo cosa dalla sua spalle, che troppa scienza si vorrebbe, essendo il primo delle Georgiche tutto astrologico, il secondo fisionomico e medico, il terzo tutto relativo alla aruspicina, il quarto musicale, non senza essere in fine anche apotelesmatico ».

³ *Rerum rust.*, I, 1, 10-11; I, 2, 12-28; I, 5, 2-4, etc.

⁴ M. SCHMIDT, *op. cit.*, págs. 11-15.

⁵ Varrón comenzó su obra a los ochenta años, « annus enim octogésimus admonet me ut sarcinas conligam, antequam proficiscar e vita » (I, 1, 1), es decir entre 37-36 a. C., y fué publicada en seguida; Vir-

estructura poética a su vez ha resultado oscurecido por dos circunstancias, al parecer fundamentales para comprenderla: 1ª, la inclusión de ciertos detalles históricos que han llevado a pensar en dos redacciones sucesivas; 2ª, la modificación del libro IV por la sustitución de un hipotético final consagrado a C. Gallo. Excluidas momentáneamente estas dos cuestiones, la concepción de la estructura poética en las *Geórgicas* ha tratado de percibir: 1º, el desarrollo temático en sentido estricto; 2º, la partición fundamental en cuatro libros; 3º, las relaciones entre los mismos; 4º, la distinción entre desarrollo temático y episodio, así como el vínculo entre ambas situaciones interiores del poema. Estos problemas generales además han inducido a otros planteos sobre los principios de composición, que han guiado la labor concreta de expresión literaria. Finalmente, y sobre todo en los últimos veinticinco años, si tomamos como punto de partida el análisis de Buřek, la tarea de interpretación ha centrado su objetivo sobre la base de una comprensión más acabada de la estructura poética, tal cual nos ha llegado, y de la técnica de composición. Es justamente el estudio y la investigación de esta estructura la que puede renovar la exploración del carmen virgiliano e incitar la búsqueda de una nueva interpretación *. Conviene empero adelantar aquí una

gilio comenzó el poema el año 37 a. C. y lo concluyó hacia el año 30. Cf. *Vergili Opera*, rec. O. Ribbeck. Lipsiae, Teubner, 1889. *De vita et scriptis*, págs. XXIII-XXVI. *Virgilio Opera*, ed. Benoist, Vol. I, Paris, Hachette, 1884, págs. XCIX-C. J. PERRET, *op. cit.*, págs. 59-71.

* Cf. R. S. CONWAY, *Vergil's creative art* (From the *Proc. of the British Academy*, Vol. XVII), London, 1931. «On more than one occasion I have ventured to maintain, in common with some of the deepest students of Vergil, though others have mocked, that nothing brings us

advertencia importante : esta búsqueda no se caracteriza por procurar una intuición definitiva de la interioridad lírica del poema virgiliano, sino por destacar el carácter polivalente de sus vínculos internos. Pero es indudable que esta polivalencia no consiste en una construcción totalmente subjetiva, ni mucho menos en la sistematización arbitraria de determinados instantes líricos. Por el contrario, ella emerge de una base objetiva que el crítico debe circunscribir con cierta verosimilitud. Esa base empero, justamente en razón de la naturaleza del conocimiento poético y de su forma peculiar de expresión, no se identifica con un esquema rígido que determine una interpretación única y definitiva. En dependencia directa con esta situación, debe ubicarse el problema del lenguaje poético virgiliano y de su técnica menuda de composición. La diferencia fundamental que se advierte, desde este punto de vista, entre Virgilio y sus predecesores helenísticos y neotéricos, es la inversión del vínculo entre intuición y lenguaje : para el poeta alejandrino las condiciones líricas del poema dependen en último término de ciertas elecciones lingüísticas y métricas, de cierto dominio del lenguaje como materia sonora. En este sentido, son ampliamente aceptables las observaciones de Howald y van Groningen, así como determinados paralelismos con el desarrollo de la poesía occidental a partir de Poe y Baudelaire. En el ejercicio de este vínculo el tema carece de significación y la intuición poética se pliega en cierto modo a las caracteris-

nearer to the ends which Vergil had most at heart, than to study the structure of his poems : structure in mass and in detail. To both of these he devoted anxious thought, in a degree which is incredible to a casual reader » (pág. 4). Cf. asimismo E. NORDEN, *Vergilstudien*, en *HERMES*, 28, 1893, págs. 514-521.

licas y a las condiciones de aquel lenguaje poético; la meta del escritor es una personal elaboración de este lenguaje, en tanto que la excelencia lírica traducirá el triunfo sobre la materia sonora. Para Virgilio, en cambio, y en modo particular con referencia a las *Geórgicas*, la intuición asimila y transforma los caracteres preexistentes de la lengua poética latina y exige, al mismo tiempo, una distensión de sus posibilidades, pero como urgencia de una intuición que explora la realidad misma, no el lenguaje lírico. Esa exploración, claro está, se ejecuta en un dominio preciso y concreto, es decir, como inmersión y penetración en un tema. Desde este punto de vista, es inaceptable el criterio de que en el poema virgiliano el tema carece de importancia. Por el contrario, entre tema, intuición de su interioridad y de sus dimensiones líricas y lenguaje poético hay una plena y continua solidaridad. Y si al lector moderno, acostumbrado a considerar el tema, sobre todó a partir de la reacción antirromántica, como un pretexto que posibilita la existencia misma del lenguaje poético, el desarrollo objetivo de las *Geórgicas* carece con frecuencia de un significado propio, ello obedece a que desconecta el contenido inequívoco del mundo rústico y la intuición virgiliana del mismo, y supone que ésta se ha ejercido en una especie de vacío que ha provocado, de pronto, por una incitación externa, la adherencia al asunto geórgico. Justamente en esta perspectiva se destaca la importancia de la estructura poética como forma concreta de la solidaridad íntima, indehisciente, entre intuición y tema. Virgilio en realidad ha profundizado aquí también la perspectiva de Lucrecio, cuyo poema ofrece esa misma característica de interpenetración y solidaridad entre tema, intuición y lenguaje poético, y cuya solución estructural señala el esfuerzo

más notable del período pre-*virgiliano*. La crítica que ha considerado el tema en *De Rerum Natura* como la mera repetición de los esquemas epicúreos y el lenguaje lucreciano como la veste adherida a su desarrollo y a sus exigencias racionalistas, ha cometido el mismo error respecto de las *Geórgicas*. Se destacó aquí empero el triunfo de Virgilio en razón de su dominio de los instrumentos poéticos.

Los dos ejes que han movido buena parte de la interpretación de las *Geórgicas*, a saber, 1º, lo fundamental del poema es la finalidad didáctica; 2º, lo fundamental es el ejercicio pleno de un lenguaje poético, excluyen otras perspectivas y desconocen el sistema de vínculos que han dado existencia a la obra. El primero ha procedido, en realidad, de una identificación entre la actitud de Varrón y la de Virgilio, corroborada por el vínculo entre la obra y el carácter del movimiento espiritual de restauración augustea. En tales condiciones, la empresa de Virgilio parecería destinada a vigorizar el prestigio de la agricultura. El segundo ha tratado de explicar las resonancias universales del poema y el sentido de su factura clásica como culminación de un itinerario espiritual romano, considerado en su afinamiento estético. En una y otra situación, sin embargo, se disminuye la profundidad de la intuición virgiliana del cosmos y del hombre, y se aminora, al mismo tiempo, el significado de la elaboración y de la expresión poéticas como resultado de un triunfo de tipo catártico. Quiero significar que el poema ha emergido, según afirmaba un poco más arriba, sobre un mundo caótico, y su existencia ha significado la afirmación íntima de este ser, Virgilio, y al mismo tiempo la conquista definitiva de un orbe poético, es decir, de un enfoque dinámico sobre

la realidad concreta. En adelante, el cosmos y el hombre podrán ser vistos desde las *Geórgicas*: en la resonancia perenne de su apertura lírica se insuminarán todas las cosas, y el poema será consecuentemente un modo de apropiación profunda.

En relación con los antiguos planteos estructurales, no es posible afirmar, claro está, que carezcan de toda fundamentación en la obra. Por el contrario, esos planteos destacan, en forma bastante coherente, lo que la estructura del poema debe a ciertas concepciones literarias de la antigüedad. En otros términos, los escoliastas, sobre todo Servio, entienden como estructura de las *Geórgicas* la existencia de un equilibrio interno, de características retóricas, cuyo desenvolvimiento y cuyas leyes pertenecen a una forma piramidal de expresión literaria. Pero justamente la condición más singular del poema es la intensidad y riqueza de sus vínculos internos, objetivados según el sentido retórico en la composición latina y con los instrumentos compositivos proporcionados por el sincretismo literario de la época. La situación con que la crítica moderna enfrenta la obra se relaciona pues con el novísimo sentido de la forma o *Gestalt* poética, que es en el fondo el aporte fundamental de la crítica literaria moderna a los métodos de la filología clásica. Por esta influencia precisamente se han entreabierto nuevas posibilidades de comprensión en obras que, como la de Virgilio, denotan inequívocamente la permanencia de la palabra poética, entendida como una dimensión absoluta, metafísica, del espíritu humano. El asunto además adquiere particular vigencia, porque como lo hemos señalado en otra oportunidad Virgilio no presenta, máxime en el caso de las *Geórgicas*, problemas textuales que incidan sobre la estabilidad del

texto *receptus*. Salvo las dos cuestiones mencionadas al comienzo, el texto del poema posee una claridad y una seguridad difícilmente igualables. Han pasado los días en que Ribbeck, sin una adecuada acomodación para discernir el carácter poético de la obra, estableció en principio ciertas trasposiciones textuales, absurdas e inaceptables. Basta mencionar algunas de ellas ⁷: en el libro II, la intercalación de los hexámetros 39-46 inmediatamente después del proemio, es decir, entre los v. 8 y 9; en el mismo libro, la sutura de los v. 35-38 entre los hexámetros 108-109; en el libro III, la inversión de los grupos 34-36 y 37-39 del proemio; en el libro IV la trasposición de los v. 47-50 entre el 17 y el 18, y muchos otros casos análogos. Reservamos para un análisis estructural la discusión amplia de estas soluciones; aquí sólo podemos anotar que los principios de corrección en la continuidad textual resultan invalidados por la estructura íntima de la imagen virgiliana. En otros términos, lo que es menester dilucidar y comprender es la cohesión y peculiaridad de ésta y no su sometimiento a un esquema lógico; pues la estructura del poema es en el fondo una generalización del nexo entre experiencia e imagen poética. Asimismo es curioso destacar repitiendo en cierto modo palabras de Burck * que las exigencias de interpretación han sido frecuentemente trabadas por un concepto estrecho del didactismo poético. Si el legado del positivismo filológico, excluidas las exageraciones de corrección estructural, ad-

⁷ *Vergili Opera*, rec. O. Ribbeck, Lipsiae, Teubner, 1889. Cf. *Vergili Opera*, rec. R. Sabbadini, Imp. altera, Vol. I, Romae, 1937, *ad loc.*, y esp. la nota a II, v. 42-46. Véanse las observaciones de Benoist en las notas correspondientes, Vol. I.

* *Loc. cit.*, cf. *Prólogo* de este trabajo.

quiere aquí una nota de perennidad, se debe sin duda a la existencia de un texto casi definitivo, sobre cuya base puede orientarse una nueva etapa de la crítica virgiliana, tal como se viene cumpliendo desde hace unos treinta años. Pero a la par de ese legado se ha insinuado el sentido novísimo de la interpretación poética, nacido en realidad en el esfuerzo por comprender la moderna expresión lírica y la significación profunda de la palabra poética. Respecto de esta problemática, el sentido "estructural" que persiguen los antiguos escoliastas representa el aspecto caduco de la obra, cuya delimitación resulta desde luego imprescindible como elemento de comprensión histórica. Bajo la cobertura de la función estructural retórica, que se relaciona con el ritmo del tema, en cuanto contenido exterior de una experiencia, emerge el sentido estructural moderno que considera más bien el contenido de la intuición poética, en tanto que dimensión absoluta, y la compenetración de emoción lírica y proceso compositivo. Pero como el poema, según ya hemos sugerido, resulta incomprensible sin la radicación de la experiencia virgiliana en una visión del ritmo complejo de las cosas, ocurre que en último término la investigación de estructura poética tiende a hacer converger todos los detalles de composición, distribución y estructura literarias hacia aquella articulación entre el poeta Virgilio y el mundo cósmico e histórico. En esta perspectiva se produce por otro lado la necesaria convergencia entre método positivista y método interpretativo y se ensanchan consecuentemente las posibilidades de recuperación vital de la experiencia antigua. La objeción más seria que puede oponerse a este planteo sería señalar su vaguedad y los resultados inciertos de una actitud semejante. Indudablemente hay motivos fundados para ello,

aunque en el fondo habría que discriminar lo que depende del método y lo que depende de nuestra situación mental. En este sentido es sobremodera ilustrativo el proceso del método positivista en relación con el establecimiento de un texto definitivo y los criterios que funcionaron en la ejecución del mismo. Nadie puede negar la seguridad absoluta que mantiene la coherencia del método sobre la base de instrumentos críticos cada vez más afinados; y sin embargo la inclusión de criterios, ajenos a las condiciones intrínsecas del método y a las posibilidades esenciales de su aplicación, condujeron a soluciones, hoy totalmente perimidas, respecto de la fijación de un texto poético. El método se transforma frecuentemente en vehículo de criterios históricos o de aquella mentalidad que lo condiciona. Y en los resultados de ese método habrá que distinguir aquello que depende de los límites conaturales al mismo y lo que depende de aquellos criterios en cierto modo sobreagregados. Esto es típico si se estudia lo que el positivismo entendía por imagen poética, las relaciones que establecía entre mito y poesía, y el sentido que adjudicaba a la palabra poética. Sin embargo no puede discutirse ni la seguridad ni la precisión de sus instrumentos, mientras su desenvolvimiento conserve la conciencia de sus límites. Aquí ocurre algo semejante: no es que las posibilidades de interpretación estructural entren en un dominio francamente nebuloso; es que las condiciones de la mentalidad crítica están recuperando progresivamente el sentido del conocimiento simbólico, como expresión de una constante del espíritu en su vínculo con la realidad. Y mientras no se amplíe y asegure el ejercicio de tales posibilidades los resultados serán seguramente discutibles. En ese sentido, prodúcese una equiparación entre el vínculo del poema y sus

fuentes, y el nexo entre experiencia y estructura literaria. La existencia definitiva de la objetivación poética en las *Geórgicas* no puede concebirse como la yuxtaposición de partes añadidas unas a otras con el designio de cumplir el plan retórico o las exigencias técnicas intrínsecas a la naturaleza del tema. Hay un aspecto sin embargo que conviene destacar, dentro de este problema, porque constituye una apertura interesante y frecuentemente olvidada en el intento de abarcar la constitución literaria y la densidad expresiva del poema: adviértese en la elaboración de la obra un cuidado artesanal en el ajuste del todo, una intención de plegarse a cierta emergencia superficial de la realidad y a ejecutar la palabra poética como un labrado; en ello además se percibe un sesgo peculiarísimo y digno de ser investigado: la influencia del sentido plástico en la composición del poema. De cualquier manera este aspecto resulta más bien el tributo a la seguridad en la expresión poética y la sumisión profunda a la naturaleza del tema. La apertura a lo concreto, después de la Arcadia virgiliana, donde el poeta ha comprometido una modalidad innata de su espíritu, exigió esta orientación. Todo ello empero no alcanza a explicar la vibración íntima que recoge el poema, la ajustada progresión del tema, la transfiguración dentro de sus caracteres connaturales, los más aptos para revelarnos lo objetivo, y el equilibrio de una estructura que en último término esta concebida como refugio purísimo de la emoción creadora. Desde sus profundidades emerge todavía el ritmo viviente de la experiencia virgiliana. Si la estructura no es el añadido externo de partes, exigidas por una partición de tipo escolástico, tampoco procede de una imposición de los elementos técnicamente agropecuarios. Desde este punto de vista, las referencias a

aquellas fuentes que pueden sugerirnos el origen de algunas características en esta estructura circunscribirían la probable incitación externa en relación con el problema vivido por el poeta. Tal es el caso para el vínculo Cicerón-Virgilio, como sugestión final de nuestro análisis precedente. La revisión que hace Saint-Denis, en el artículo ya mencionado, sobre las diversas opiniones que esbozan la estructura general del poema, demuestra con claridad las distintas perspectivas que puede tomar el asunto. E inclusive la fundada suposición del filólogo francés representa un indicio más medurado para apreciar aquella incitación externa que ha servido a Virgilio como punto de arranque. Hay que convenir por último que el estado estructural definitivo del poema traduce una meta conscientemente perseguida, y que sería difícil discernir, según el criterio de los estratos compositivos, el itinerario concreto que condujo a tal culminación. En este sentido, las suturas temáticas o episódicas, las transiciones internas y el desarrollo complejo de cada libro, no permiten establecer ninguna precedencia cronológica y muchos menos ninguna diferencia artística. Con toda verosimilitud pues, esta perfecta homogeneidad estructural representa la base más sólida para internarse en una interpretación de su equilibrio, desechando las suposiciones que conduzcan a identificar estratos diversos de composición. Lo que interesa entonces es la densidad definitiva de la estructura artística y no el descubrimiento de aquellas fases que llevaron a su objetivación.

Aunque los propósitos, en Virgilio y en Plinio, están sustancialmente contrapuestos⁹ y aunque la intuición concentrada del poeta está sustituida por la curiosidad insaciable del enciclopedista y erudito, sin embargo la confrontación de las *Geórgicas* con la *Historia Natural* hace destacar el ritmo compositivo del poema. Virgilio ha elegido una progresión ascendente, sin que ello signifique que la sucesión de los temas esté exigida por un orden científico. Pero en la aparición de los conjuntos didácticos, el poeta ha observado la progresión que es posible diseñar entre la tierra y el espíritu. Plinio, por su parte, que procuraba la totalidad científica y no la totalidad simbólica, ha preferido un ritmo descendente, desde el cielo pasando por la tierra, el hombre, los animales, los árboles, hasta los metales y las piedras. Es claro que este ritmo descendente supone, como trasfondo filosófico, la concepción estoica, y lo que señala es la solidaridad viviente e imperecedera del cosmos. La conclusión retórica del *magnum opus* de Plinio, alabanza de Italia y España, es una imitación de Virgilio que no quita continuidad a este ritmo descendente. La convergencia de todos los elementos examinados para exaltar la excelencia de la península resulta en cierto modo una puerilidad, que rompe el sentimiento de la grandeza cósmica¹⁰. Ya Forbiger desta-

⁹ *Hist. Nat.*, ed. Panckoucke, Paris, 1835, *Intr.*, Vol. I, pág. XXIV: «lineamenta prima consideranti haec placebunt, prius caelum, mox terra; in terra vero ipsa prius terra [...] tum terrestria». Cf. *Prooemium*: «rerum natura, hoc est, vita narratur, et haec sordidissima sui parte, ut plurimarum rerum aut rusticis vocabulis aut externis, immo barbaris, etiam cum honoris praefatione ponendis».

¹⁰ *Hist. Nat.*, II, 1, 1: «Mundum, et hoc quod nomine alio caelum appellare libuit, cujus circumflexu teguntur omnia, numen esse credi par est, aeternum, immensum, neque genitum neque interitum».

caba ¹¹ en las *Geórgicas*, la *gradatio a minori ad maius*, y Benoist ¹², haciéndose eco de esa sugestión, consideraba la posibilidad de captar la totalidad del plan el poema como resultado de ese ritmo ascendente. Esta idea fecunda no fué desarrollada, y deberá correr más de medio siglo de crítica virgiliana para entrever la renovación de estos problemas. Indudablemente la continuidad descendente en la *Historia Natural* y el modo con que Plinio incluye, en lugar y momento convenientes, ciertas digresiones típicas de su interés

unquam [...] Sacer est, aeternus, immensus, totus in toto, immo vero ipse totum; finitus et infinito similis, omnium rerum certus, et similis incerto; extra, intra, cuncta complexus in se; idemque rerum natura opus, et rerum ipsa natura». Cf. Kroll, RE. s. v. Plinius der Alt. col. 300 y sgs., y esp. también col. 419-424. Todos los problemas de estructura que sintetiza Kroll se fundan en la enorme masa de materiales técnico-eruditos, para los cuales « Ordnung zu bringen hätte es eines Aristoteles bedurft ». Sin embargo, interesa aquí destacar la línea general de la estructura completa, que posee sin duda una gran claridad. En cuanto a los problemas particulares, internos, habría que cuidar de no hacer funcionar ciertos principios de distribución científica ajenos al interés de Plinio. Por otra parte, es evidente también que aquella línea en descenso no constituye una morfología interna, producto de una meditación metafísica del autor. Plinio ha aceptado una imagen del mundo, porque su designio es estadístico. La comparación nos sirve para señalar: 1) la condensación virgiliana, ejercida probablemente sobre una masa considerable de materiales técnicos; 2) la existencia de una morfología interna, que traduce la íntima experiencia del poeta.

¹¹ *Vergili Opera*, Lipsiae, 1872, I, pág. 180. Citado por SAINT-DENIS, loc. cit.

¹² Ed. cit., Vol. I, pág. 100, nota 1: « Le poète, par une habile gradation, passe des plantes qui s'élèvent à peine au-dessus du sol à celles dont l'apparence est plus grande et plus belle, puis aux êtres animés, et parmi eux à ceux dont les mœurs marquent un instinct voisin de l'intelligence humaine ».

por la naturaleza ¹³ representan la yuxtaposición de datos que funcionan en relación con una totalidad cósmica; la obra de Plinio es frecuentemente el agregado de fichas o la acumulación de noticias. De vez en cuando se interrumpe la vastedad múltiple de tales datos y consideraciones, y el autor intenta una apertura personal: tal, por ejemplo, el capítulo 63 del libro II, cuyo tema es *natura terræ* y que se desenvuelve con cierto tono lírico profundo ¹⁴. Esto puede darnos una idea de la estructura prosística, anterior a la estructura poética en las *Geórgicas*, si aceptamos la hipótesis de aquella redacción. En la estructura prosística ha funcionado el ritmo ascendente, simple y continuado, en relación con el espectáculo de lo viviente, ritmo interrumpido también por profundizaciones líricas o míticas, que han constituido posteriormente los llamados episodios. El ascenso, sin embargo, no se ha ejecutado de acuerdo con un sentido biológico, sino en su referencia al mundo del espíritu. Es decir, la secuencia temática diferénciase también aquí de lo que ocurre en Plinio, porque sus instantes y sus modulaciones no se ajustan a tal o cual precedencia, desde el punto de vista de la organización biológica. Procúrase más bien apro-

¹³ Tales, por ej., los libros dedicados a temas terapéuticos, que el autor ubica inmediatamente después del tema de las plantas. Aquí, sin embargo, conviene advertir la *variatio* que introduce Plinio: los temas de terapéutica botánica siguen al tratamiento de los vegetales y se intercalan con temas conexos, por ej., el libro sobre las flores. A continuación, como una soldadura dentro de la digresión, los libros de terapéutica animal.

¹⁴ « Sequitur terra, cui uni rerum naturae partium, eximia propter merita, cognomen indidimus maternae venerationis. Sic hominum illa, ut caelum dei: quae nos nascentes excipit, natos alit, semelque editos sustinet semper ».

vechar y destacar las posibilidades de su conexión con el impulso de interioridad que lleva a Virgilio a profundizar el hombre a través de la naturaleza. Por esto mismo, la sucesión de los conjuntos temáticos no corresponde, en orden inverso, a la sucesión de una historia natural, que descienda desde la fuente de lo viviente hasta las formas inertes, en este caso desde las posibilidades genésicas de la tierra hasta el mundo casi divino de las abejas. Lo que importa es representar el proceso de divergencia y diversificación que gobierna la realidad cósmica. Desde este punto de vista, además, debe corregirse la somera apreciación de Forbiger y Benoist, en el sentido de que es esencial al ritmo ascendente el impulso de la dicotomía que hace posible la existencia de las cosas, como un sistema de vínculos que en último término convergen en el hombre ¹⁵. Si el ritmo en ascenso se refleja en la polaridad del libro I y el IV, la pro-

¹⁵ Conviene leer algunas páginas de Bergson para percibir luego retrospectivamente el carácter de la intuición virgiliana. No pretendo, sin embargo, destacar una especie de *substratum* filosófico de tipo evolucionista en las *Geórgicas*, lo cual sería totalmente absurdo, sino llamar la atención sobre la extrañísima armonía entre el planteo dicotómico del poema y la ley fundamental que Bergson procura inducir del movimiento del *élan vital*. Tampoco es el caso de extenderse aquí en diferencias que saltan a la vista: traslado la simple sugestión nacida por una profundización independiente de la estructura de las *Geórgicas*, sugestión que halló eco en una percepción más clara del pensamiento de Bergson: en este momento se me presentó esta curiosa correspondencia entre dos espíritus tan alejados uno del otro y tan disímiles. Lo que Benoist señala, en la nota precedentemente recordada, a propósito de las abejas, puede ser estudiado ampliamente en Bergson, desde el punto de vista que aquí nos interesa. Para una relación entre el instinto de los insectos hemiónópteros y la inteligencia humana, cf. BERGSON, *op. cit.*, *passim* y esp. pág. 279. En la misma obra, cf. la *loi de dichotomie*, pág. 316 y sgs.

fundización dicotómica a su vez se concreta en los dos grandes bloques del poema, cada uno con su propia dirección y cada uno con su modulación interna. El mundo de los vegetales representa para Virgilio una culminación de lo viviente, el orbe de las abejas una clara introducción al orbe del espíritu. Al estudiar la sucesión de los libros podría pensarse en la simple aplicación de la técnica de la *variatio*, tal como lo señala Conway ¹⁶. Esta técnica, sin embargo, está aquí al servicio de un propósito: la reducción del complejísimo espectáculo de las cosas a la claridad de sus más recónditos principios estructurales. A través de semejante reducción, por otro lado, se objetiva la intuición virgiliana. Ahora bien, progresión ascendente y diversificación dicotómica, tales son esos principios, implícitos en la totalidad del cosmos. Pero como Virgilio quiere hacer sensible y claro, aun cuando en forma intuitiva, su experiencia del hombre, ha colocado, en una aparente inversión del orden biológico, el mundo de las abejas sobre el mundo animal, y ha coronado su libro IV, es decir, toda la obra, por un episodio que penetra el sentido tanto del ascenso cuanto de la dicotomía.

Pero la confrontación con la *Historia Natural* de Plinio y, en esta nueva perspectiva, con el poema de Lucrecio, hace aparecer otras características del poema virgiliano. Si comparamos el principio estructural de Plinio y Lucrecio, hallaremos, con las debidas reservas que impone el *substratum* espiritual de ambos escritores, una inversión directa del punto de arranque, que corresponde a dos modalidades antiguas de

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 5: « One of the principles of composition which I believe had a large share in shaping Vergil's work [...] is the method of alternation, or contrast between successive parts of a poem ». Y a propósito de las *Geórgicas* en particular, cf. págs. 7-10.

representar el cosmos. Plinio parte de la contemplación del todo, del *mundus* o *cælum*, cuyos atributos enumera en II, 1, 1; procura despertarnos el sentimiento de su grandeza y perennidad y el vínculo descendente de sus miembros, en una inquebrantable solidaridad: *totus in toto*. Plinio, pues, no estructura, sino que analiza esta suma inconmensurable: el principio metódico implícito en la composición de la obra y el sentido de la racionalización descriptiva en el naturalista latino suponen aquella orientación. Lucrecio, a su vez, parte de los elementos fundamentales, *corpora prima* o *primordia rerum*, y su ritmo compositivo procura destacar la realización estructural del cosmos y los principios dinámicos de su ejecución. La tensión promotora de la poesía lucreciana oscila entre la experiencia de *natura* y la contemplación de las cosas concretas, *res*. Es verdad que en Lucrecio no funciona este ritmo de complejidad creciente, desde los átomos imperecederos al cosmos perecedero, con los caracteres de un esquema rígido: así en el libro II aparece ya el sentimiento de la grandeza cósmica y la visión de su ruina, en tanto que en el libro VI se presentarán una serie de fenómenos celestes que corresponden a la manera de investigar esa inmensidad y su naturaleza física. Pero en conjunto, Lucrecio mantiene el principio estructural implícito en las características de su doctrina, desde el átomo elemental al cosmos estructurado. En el centro de esta línea ubícase el tema del hombre, la antropología física y la antropología histórica. Refléjase, claro está, en ello, el sesgo del estoicismo en Plinio, y el carácter racionalista, empírico del epicureísmo. Tanto el uno como el otro resultan el término de dos modalidades helénicas de pensar el cosmos; las mismas deben ser retrotraídas a la primera incitación filosófica, desde el punto

de vista del pensamiento racional ¹⁵. Para el primero interesa una atmósfera religiosa de totalidad, y sus características corresponden a una experiencia del cosmos, donde resalta quizá la solidaridad viviente de la realidad, experiencia traducida en la imagen del todo como un organismo ¹⁶. Para el segundo importa una investigación científica que explique la forma interna de la realidad física y el proceso por el que se ha dado esta estructura concreta. Cuanta dificultad plantearía al propio Lucrecio este esquema físico y mecanicista del epicureísmo es lo que señala con suficiente nitidez la equivocidad del término *natura* y su carácter a veces trascendental respecto de las realidades físicas, fundamento último del universo. Virgilio se ha apartado de Lucrecio, y este apartamiento destaca asimismo, para nosotros, una igual distancia respecto de Plinio. En otras palabras, la ubicación de Lucrecio y de Plinio en el extremo de dos representaciones del cosmos y consecuentemente de dos ritmos de composición literaria, subraya la peculiaridad más íntima del poeta que ha partido de una intuición unitaria del ritmo cósmico, más bien que de una solución doctrinal. En efecto, Virgilio no arranca ni de un fundamento invisible, patente a la investigación racionalista, ni de una conexión entre las cosas circundantes y la imagen del cosmos como totalidad. Parte de una inmersión en la realidad inmediata, a través del

¹⁵ Estas dos modalidades, estructurar el cosmos desde lo elemental o pensarlo en su existencia, están implícitas en todo el período presocrático. Para este problema hemos seguido, en general, los lineamientos de K. JOËL, *Geschichte der antiken Philosophie* (1), Tübingen, 1921.

¹⁶ CICERÓN, *De Nat. Deorum*, II, 9-12. Cf. *Stoicorum Veterum Fragmenta*, col. I. ab Arnim, vol. I, Lipsiae, Teubner, 1938, frag. III. Ver asimismo vol. IV, *Indices*, s. v. *kósmos*, págs. 85-86. Cf. BERGSON, *L'Évolution créatrice*, Presses Univ. de France, Paris, 1948, pág. 15.

misterio de la tierra generadora. Aquí descubre el impulso de lo viviente, lo persigue con un peculiar sensibilidad plástica, cuyo término es destacar la articulación de aquella realidad, o lo penetra con una profunda intuición, cuyo proceso hace emerger los vínculos recónditos entre el cosmos y el espíritu. Virgilio recupera además, al trasladar al poema la experiencia de esta inmersión, el carácter fundamental de la épica antigua y refleja al mismo tiempo, en la recíproca interacción de experiencia campesina y conocimiento técnico-erudito, el diseño de un mundo preciso y circunscrito, exento de la desmesurada amplitud de Lucrecio y de Plinio. Éstos recorren el tema a la manera de un poeta cíclico, que ha perdido el sentido de una perspectiva capaz de organizar el desarrollo poético. Virgilio, en cambio, redescubre el modo homérico, pues arranca de una experiencia concreta y delimitada, que inicia el desarrollo y que al mismo tiempo lo estructura. Esta entrada en el proceso de estructuración coincide con el significado promotor de aquella experiencia-foco, señalada más arriba. Hay, pues, en Virgilio una honda intuición de la poesía homérica, entendida como forma espiritual de acoger la realidad y de entreabrirla al sesgo de un instante inconfundible. La escisión lucreciana entre el tema dialéctico y la épica de la *natura*, que confiere al poema aquella extraña fractura interna, desaparece en las *Geórgicas*, justamente porque Virgilio abandona la fundamentación doctrinal y sustituye la amplitud inasible y grandiosa de *natura* por la perspectiva ceñida de la *tellus* viviente. Y es esta reducción la que permite a su vez el proceso de acortamiento y la referencia íntima y recíproca de todos los instantes compositivos

Estas observaciones nos llevan a concretar provisoriamente tres principios fundamentales de estructura, discernibles en el *corpus* definitivo del poema: 1º, el ritmo en ascenso como forma dinámica de referencia recíproca entre el cosmos físico y el hombre; 2º, el principio de la dicotomía, que destaca el carácter polivalente de esta relación y sugiere al mismo tiempo una penetración del poeta en los niveles de existencia telúrica; 3º, el principio de la referencia interna, que atenúa y corrige el curso poético lineal, característico de Lucrecio, y provoca la ejecución del poema como un volumen plástico. El ascenso crea la polaridad que gobierna el ciclo completo del poema, la dicotomía establece el equilibrio o tensión que permite acoger la diversificación de lo viviente, la plasticidad confiere aquella justísima dimensión, que limita y pliega este microcosmos, asible por una mirada única. Ascenso, dicotomía y plasticidad representan los aspectos más generales de la estructura poética en las *Geórgicas*. Ellos no coinciden, desde luego, con el concepto de la partición retórica, según las observaciones iniciales de este capítulo, sino que denotan el ritmo más íntimo de la intuición. En qué medida Virgilio llegó a tener conciencia de estos planteos, sería difícil precisarlo. Pero indudablemente el misterio poético en las *Geórgicas* reside en esta posibilidad de presentir su estructura profunda como imagen lírica de la realidad concreta: ésta es entrevista en su palpitación unitaria y profundamente amada en un movimiento de penetración que la transfigura sin deformarla. Y éste podría ser quizá el detalle más misterioso del poema: la atmósfera amorosa que emerge a lo largo de su marcha y que probablemente traduce aquella interioridad tan indescriptible del alma virgiliana. La relación, a manera

de vínculo biológico, que establecíamos entre las fuentes del poema y los hexámetros definitivos a través del redescubrimiento de la vida rústica, recobra aquí un sentido más vívido y más incitador, pues preséntese en las oscuras profundidades del poema la dinámica del ἔργον virgiliano, aun palpitante en la divina proporción de su estructura clásica. Habría que introducirse con cierta sutileza en estos tres principios estructurales. Al ritmo ascendente corresponde el carácter de prólogo para el libro I¹⁹ y el tipo de culminación que aparece en el libro IV. Es probable que en el desconocimiento de este ritmo por algunos enfoques hipercríticos hallemos la causa que lleva a Bayet a separar, en forma taxativa, el primer canto del poema, y a procurar en su investigación el discernimiento de un primitivo poema geórgico, de dimensiones reducidas, compuesto entre los años 39 a 37 a. C., el cual al ampliarse el plan de la obra quedó como primer canto; asimismo fundaríase en esa causa la prolongada cuestión del episodio final de las *Geórgicas*: los críticos que se han sumado al testimonio de Servio no siempre aportan razones convincentes, sobre todo desde el punto de vista de las exigencias compositivas; pero aún en aquellos que, como Drew, perciben con fina sensibilidad las líneas de estructura poética, un excesivo rigor en las correspondencias estáticas hace destacar una incongruencia aparente entre la coda del libro II y el episodio del

¹⁹ E. TUROLLA, *Virgilio*. Roma, 1927. «Il libro prime delle Georg. è, dunque, introduttivo rispetto alla materia svolta negli altri tre. È una specie di prologo [...] e, como prologo, ha anche caratteri stilistici che lo distinguono dagli altri» (pág. 43). Deben releerse, por su finura y exactitud, las págs. 12-56 de esta obra. Ésta se ubica en realidad en la línea de Sellar.

libro IV ²⁰. Este episodio en realidad acoge el movimiento de ese ritmo y lo transforma en una especie de compás envolvente con la fuerza de un signo *independiente* y total. En este sentido, la estructura general del avance temático no se diseña ni como una secuencia lineal, ni como una reiteración cíclica; este avance toma más bien el aspecto de una espiral que se desenvuelve, desde el punto de vista de la sucesión de los signos, hacia un vértice de convergencia: el gran episodio Aristeo-Orfeo. En la figura de la espiral se combina, en este caso, el ritmo ascendente, puntualizado por Forbiger y Benoist, y la reiteración cíclica, comprobada en forma indiscutible por Drew. Teniendo en cuenta el ritmo dinámico de la composición, la línea de desenvolvimiento preséntase como una espiral cónica; considerando la superposición temática y la ubicación de cada libro como un estrato biológico, el volumen del poema pareciera emerger al modo de una pirámide; esta última imagen, claro está, denota el aspecto estático de la composición. Debe aceptarse en general la tesis de Drew ²¹ sobre el funcionamiento del diseño total del poema, pero interpretándolo entonces como

²⁰ DREW, *loc. cit.*, pág. 245. «It is obvious that on no definition of the word 'balance' acceptable [...] can the latter half of the IV Book be said at all to balance the corresponding portion of the II Book [...] However, for this absence of all true correspondance [...] we have a very good explanation in the Servian tradition». En el esquema con que acompaña el artículo, Drew anota: «A series of make-weight pieces inserted (under duress) by Vergil after disgrace of Gallus».

²¹ Hay, sin embargo, un punto en que nos apartamos de Drew, a saber, su opinión de que no existe en el poema un *climax* único, y como consecuencia que el testimonio de Servio sobre la corrección del libro IV sería admisible, puesto que explicaría la disonancia entre la coda II y el episodio de Orfeo.

una curva que recomienza el tema a niveles distintos y cuyo itinerario busca la meta del signo comprensivo, que insuma por así decir los caracteres parciales diseminados a lo largo de la marcha. Por eso mismo sugerimos la imagen de la espiral, la cual además da idea del impulso dinámico tan propio de esta intuición virgiliana. A esta conclusión nos lleva por otro lado un estudio más profundo de algunos paralelismos señalados por Drew y Richardson²². Tomemos, como casos típicos, el paralelismo de los dos grandes proemios I, 1-42 y III, 1-48, por una parte, y el de los conjuntos I, 121-149, « Juppiter and labour-the law of civilisation », y III, 242-283. « Venus and love-the law of existence », por la otra, según la denominación de Drew²³. La confrontación de los dos proemios destaca un proceso de profundización, como si el primero señalara el aspecto objetivo, en tanto que el segundo descendiera a aquel centro íntimo desde donde ha partido la apropiación poética. El proemio primero traslada una actitud didáctica mediante la sucesión del proemio *temático* (1-5 a), el proemio *estructural* (5 b-23) y el proemio *intencional* (24-42). A esta técnica de la secuencia compositiva, corresponde en el proemio III la de la *variatio* arquitectural: ella profundiza la actitud didáctica destacando el *ego* del poeta como forma de una experiencia religiosa²⁴. Para el segundo ejemplo, la propia connotación de

²² *Op. cit.*, págs. 160-163. Richardson insiste más bien sobre la estructura interna de cada libro. Cf. asimismo J. PERRET, *op. cit.*, pág. 59 y sgs. El análisis exhaustivo pertenece a M. Schmidt.

²³ En el esquema mencionado. Hay ciertos paralelismos, sin embargo, que están un poco forzados, v. g., II, 323-345, « Spring in the world », con IV, 315-316, « Invocation to Muse ».

²⁴ Hemos analizado este problema en *El proemio III de las Geórgicas*, para el *Homenaje E. François*. Cf. *Anales de Fil. Clás.*, VI, Bs. As., 1956, págs. 57-73.

Drew nos orienta con inigualable claridad: el nivel del episodio de Júpiter corresponde en cierto modo al del proemio I, el de Venus al del proemio III, en el sentido de la interiorización. Este ordenamiento en perspectiva, si así puede decirse, reaparece en la estructura interna de algunos temas; el caso más claro e importante es el conjunto 1-176 del libro II, cuya estructura explica la función de los hexámetros 35-46, tan incomprensibles para Ribbeck y Sabbadini ²³.

La dicotomía aprovecha la antigua manera itálica de partición campesina, *arvus/pascuus*, como solución geográfica de representar lo concreto y viviente. Virgilio elude de esta manera, según hemos sugerido, todos los problemas de una controversia agronómica; pero al mismo tiempo aprovecha la sugestión histórica y telúrica de dicha partición para traducir su experiencia de lo viviente en relación quizá con una sostenida meditación de la muerte. En este sentido, la partición itálica se pone al servicio de una modalidad del poeta, y desaparece en realidad como principio promotor de composición, absorbida en la articulación de lo vegetal y lo animal. La ley de composición dicotómica gobierna además la estructura de cada bloque, de cada libro, e inclusive aparece con mucha frecuencia en el desarrollo circunstanciado de un momento o de un tema, o se traslada con flexibilidad admirable a la simple distribución sintáctica. Tómese como ejemplo típico y clarísimo las invocaciones a las divinidades en el proemio I: invocación a las divinidades protectoras del

²³ Hemos analizado la función estructural de II, 35-46 en una comunicación leída en el Instituto de Filología Clásica (Facultad de Filosofía y Letras, Bs. As.) en 23-VI-1952. Cf. BURCK, *loc. cit.*, págs. 293-4.

campo, v. 5-23 = 19 hexámetros; invocación a Augusto, v. 24-42 = 19 hexámetros. Analícese la estructura sintáctica de estos últimos versos, y se observará un curioso predominio de una distribución binaria: *urbisne invisere/terrarumque velis curam* (25-26), *venias... / colant...* (29-30), *serviat... / emat...* (30-31), etc. Este ritmo sintáctico binario es predominante en el hexámetro de las *Geórgicas*; señalemos en el proemio, y dentro del mismo conjunto, los versos 27 *auctorem frugum tempestatumque potentem*, y el 40, como ejemplos más notables²⁶. El ritmo ternario es menos frecuente; parece ser característico de los hexámetros contruidos con nombres propios, aunque esto no es exclusivo. Señalo, por ejemplo, I, 138 *Pleíadas, Hyadas, claramque Lycaonis Arcton*; I, 437 *Glauco et Panopeæ et Inoo Melicertæ*; II, 494 *Panaque Silvanumque senem Nymphasque sorores*²⁷. Ese ritmo suele constituir con su *variatio* una especie de amplitud sin horizonte, como si su movimiento desembocara en un mar sin riberas: tal el caso del famoso hexámetro 15 de la égloga IV *terrasque tractusque maris cælumque profundum*, repetido en *Geórg.* IV, 222. En una palabra, la homogeneidad y el equilibrio del poema dependen en cierto modo de la generalización de una ley compositiva que anuda la intuición virgiliana, la estructura agropecuaria itálica y el tratamiento estilístico, que por

²⁶ Cf. E. NORDEN, *Logos e Ritmo* (1928), Trad. e note di G. Avanzini, en *Acme*, III, Milano, 1950, pág. 330 y sgs. J. MAROUZEAU, *Traité de Stylistique Latine*?, Les Belles Lettres, Paris, 1946, Quatrième Partie, V y VI, págs. 287-321.

²⁷ Sin pretensión de componer una estadística completa, cf. I, 279, 332, 498; II, 21, 89, 144, 167-9, 455-6; III, 243, 345; IV, 336.

lo demás se ubica en la línea de una antiquísima tendencia de la lengua latina ²⁸.

Finalmente el principio de la plasticidad destaca la manera de articular estos conjuntos binarios o de dar a un desarrollo el carácter de una composición comprensiva. Este principio, en realidad, debe ser investigado con dos perspectivas distintas: lo que en las *Geórgicas* es el resultado de una labor literaria que procura la totalidad simbólica, y lo que en las *Geórgicas* representa la articulación entre el estilo literario y el estilo plástico, escultural o pictórico. En el fondo, estas dos actitudes se combinan y complementan; de su simbiosis emerge el volumen plástico, unitario, del poema, es decir, la reducción significativa, el acortamiento envolvente y pleno, y el labrado del relieve o el ritmo plástico de la sucesión temática, en un sentido escultural ²⁹. Es esta plas-

²⁸ Cf. NORDEN, *op. cit.*, G. DEVOTO, *Storia della Lingua di Roma* ², Bologna, 1944, págs. 92-95. Desde otro punto de vista, cf. el trabajo de E. A. HAHN, *Coordination of non-coordinate elements in Vergil*, Diss. New-York, 1930, y esp. *Introduction* (págs. 1-2), *Part I.* (pág. 5 y sgs.) y la conclusión págs. 245-6.

²⁹ Advértase el ritmo plástico en el friso de la *Ara Pacis Augustae*. El movimiento y la distribución de los conjuntos ilustran sobre algunos detalles estructurales del poema. El sentido del equilibrio por contraposición está ejecutado en la dirección de los rostros, que siguen o interrumpen, por suaves contrastes, el ritmo general. Hay pues una continuidad y una línea de conjuntos internos que crea la *variatio* plástica. En qué medida la técnica de la *variatio* literaria depende de la plástica, es un asunto complejo que no podemos dilucidar aquí. Sin embargo, en el caso concreto de las *Geórgicas* la existencia de otros detalles de composición hace pensar en una discreta influencia del arte helenístico-romano. Cf. J. PISOAN, *Summa Artis*, V, Madrid, 1945, págs. 271-280. CH. PICARD, *La Sculpture antique*, Paris, 1926, págs. 372-376. No me ha sido posible conocer el ensayo de FRITZ WEEGE, *Virgilio e l'arte figurativa*, leído en Milán con motivo del bimilenario.

tividad además, como generalización de un estilo que irradia una intuición, la que confiere esa particular nitidez en la composición del poema y la que promueve esa atmósfera limitada y definitiva, y al mismo tiempo universal y absoluta, como cuando en el estrecho espacio de un cuadro o en el reducido volumen de una figura se ha insumido rítmicamente el cosmos. El principio de la plasticidad ha coincidido, por otra parte, con la dimensión técnica del poema y por lo mismo con la exclusión de toda forma de acción. Es esta cuadratura plástica, general y precisa, la que confrontada con el extenso episodio final donde se combinan, de un modo extraño para las *Geórgicas*, el relato y la acción, ha sugerido, probablemente, el sentimiento de una extraña dislocación, el cual por su parte ha suscitado la hipótesis del cambio. Pero es justamente en esta disonancia donde se insinúa un detalle íntimo del arte virgiliano: la coronación de la obra está como escindida del aspecto y la factura general, porque es desde ella de donde debemos retornar al ritmo que le ha precedido. De tal modo que invirtiendo el enfoque, es este episodio *lapis angularis* para toda la estructura lírica que ha arrancado de la tierra generadora. Por eso hablábamos de la sostenida meditación de la muerte: entre el ciclo de la agricultura, ciclo de muerte y resurrección, según el sentido religioso del antiguo, y el destino trágico de Orfeo y su experiencia de allende el cosmos físico, hay una misteriosa resonancia. No en vano circula, tanto en la base sobrecohedora del poema, la perspectiva de la *tellus* y el grano, cuanto en la cúspide del movimiento compositivo, un delgado y fino aire órfico-pitagórico, severamente contenido por la sucesión de los signos virgilianos, pero que finalmente triunfa con la fuerza del mito en el episodio culminante.

Por otra parte, esta peculiaridad del episodio, en el vértice del ritmo estructural, ha sido inequívocamente preparada por el estilo del libro IV. Ese estilo y el *pathos* con que envuelve el tema alcanzan a teñirse de resonancias épicas, en el sentido de que asumen la interioridad y los esfuerzos de una acción. Desde este punto de vista, pues, una extraña tensión domina la polaridad entre la base de la tierra viviente y el mundo superior de las abejas; el episodio, a su vez, emerge como trascendencia de esa misma polaridad, y de allí su aparente dislocación del conjunto. Si el libro I posee caracteres de estructura y estilo que permiten sostener su escisión del *corpus* poético, el libro IV denota, asimismo, en la composición y en la atmósfera, peculiaridades que podrían muy bien fundar una exclusión del mismo respecto del conjunto poético. Podríamos imaginar, en efecto, que estamos en presencia de un ejercicio literario de Virgilio, preparatorio de la *Eneida*, y que el poeta adhirió luego, con leves cambios, al *corpus* de las *Geórgicas*; o bien, que ese ejercicio literario se ubica en un momento espiritual distinto y en un esfuerzo diverso al de la composición del poema. De hecho es ésta la conclusión de M. Schmidt para el problema del último episodio³⁰. Resulta entonces sintomático que la investigación e interpretación de estructura literaria haya presentado mayores dificultades en los canto I y IV, y que las soluciones propuestas, exclusión del libro I como resto de un poema primitivo, incoherencia del libro IV como signo de un forzado *remaniement*, interfieran en realidad la comprensión del ritmo total en el poema. Es sintomática además la coinciden-

³⁰ *Op. cit.*, Kap. VI. Das vierte Buch. 4. Orpheus und Euridice, págs. 173-180.

cia de tales dificultades en dos instantes verdaderamente complejos: las zonas extremas denotan una elaboración mucho más significativa por lo mismo que definen la dirección general del ritmo compositivo y el sentido que el poeta otorga al mismo en un acto final de reflexión lírica; en cambio las zonas intermedias poseen la claridad de la obra en ascenso y la simplicidad del momento que no está destinado, a causa de su ubicación estructural, a recoger y desarrollar signos de referencias definitivas. Cuando Sabbadini postuló una primera redacción en dos libros, tomando como puntos de apoyo la clausura del libro II y el carácter en cierto modo definido y pleno de la primera sección de la dicotomía, ignoró el ritmo cíclico de la composición y consecuentemente tampoco alcanzó a entender la articulación interna de cada libro. Cuando Bayet escinde, por su parte, el libro I, y cuando los críticos que se suman al testimonio de Servio insisten en la dislocación del libro IV, cometen tal vez un error de naturaleza semejante, pero en relación con el proceso ascendente del conjunto. La causa de esta última presunción hipercrítica reside tal vez en que no profundiza con suficiente fuerza el vínculo entre el desarrollo del poema y la intuición que acerca del hombre procura Virgilio. En otras palabras, lo que explica el ritmo cíclico es el impulso de la interiorización, que toma como signo de composición una técnica literaria preexistente. Lo que explica el ritmo ascendente, es decir, la polaridad y tensión que gobierna el desarrollo completo y la exclusión del vértice respecto de los temas en ascenso, es la referencia implícita al hombre. Pero la perspectiva de interiorización apunta en definitiva a una visión del hombre, por donde ocurre afirmar, con suficiente propiedad, que la reiteración cíclica obedece, en suma, a la

convergencia de todos los rumbos temáticos a la esfera de lo humano. Por ello hemos considerado esta convergencia como la ley fundamental que sostiene este cosmos poético. Y así como en la celebración de algunos misterios ³¹ era la contemplación última la que esclarecía al iniciado todo el proceso preparatorio, experiencia que con toda seguridad poseía caracteres desconcertantes e inesperados, aun para el *mysto* en ascenso progresivo, así el momento de Orfeo en las *Geórgicas* pareciera revertir, en su misteriosa resonancia, una luz nueva para todo el ámbito de la tierra y el hombre ³². Éste ha sido contemplado en la dura fatiga de la labranza,

³¹ Cf. P. FOUCAULT, *Les Mystères d'Eleusis*, A. Picard, Paris, 1914, chap. XVIII, pág. 432 y sgs. El rito culminante de la ἐπιτεία, que perfeccionaba el primer grado de iniciación o μύησις, era según testimonio de San Hipólito la mostración de una espiga de trigo. La sencillez significativa del momento no deja de ser sorprendente si se tiene en cuenta el complicado proceso preparatorio. Cf. asimismo, pág. 393, la transcripción y comentario del importante texto de Plutarco, a propósito del « itinerario del *mysto* por las regiones del mundo subterráneo, figuradas en el *telesterion* ». Que Virgilio ha teñido su poema de discretas alusiones eruditas, es cosa indudable. Bastaría recordar, dentro del proemio I, la estructura de las invocaciones y el modo con que Virgilio las clausura con el *unicuique puer monstrator aratri*, v. 19. Sobre Triptolemo, cf. en FOUCAULT, *op. cit.*, págs. 340-341. Cf. v. 166 *mystica vannus lacchi*.

³² En la interpretación de P. Maury sobre la estructura del *monobiblos* bucólico, la égloga V tiene una significación particular. « Et maintenant, j'étais arrivé au terme de cette progression, et il ne restait plus qu'une seule églogue, isolée, sans contrepartie, qui, de ce chef, par la position privilégiée que lui avait assignée l'auteur au milieu des neuf Muses, prenait une importance particulière ». *Loc. cit.*, págs. 89-98. Entre la estructura del *monobiblos* bucólico y la de las *Geórgicas* pueden destacarse varias diferencias, que responden por otra parte al carácter de los elementos compositivos. Así, por ej., el tipo de correspondencias señaladas por Maury, está substituido por el ritmo de convergencia. Pero en uno y otro caso, la unidad del *corpus* poético pareciera exigir un *signo*.

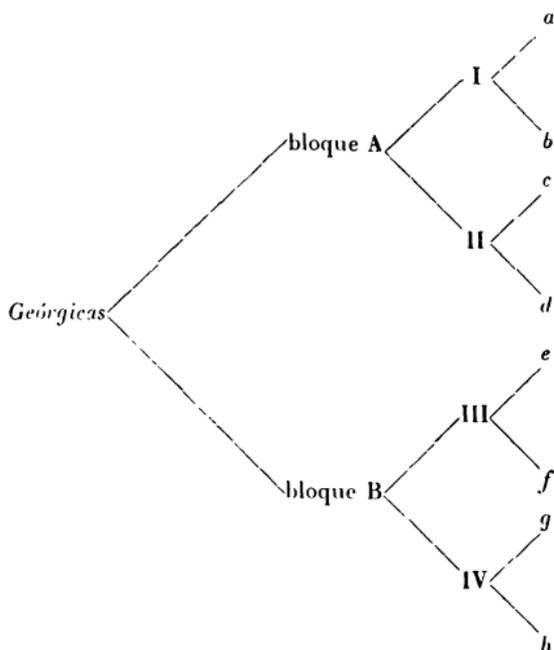
en la destreza de múltiples faenas rústicas, en la culminación de estirpes y de reinos, en la articulación universal de la pasión amorosa, en el gozo de la vida campesina: ¿qué experiencia profunda podría trasladar Virgilio si olvidara este constitutivo existencial de la muerte, para expresarnos en términos modernísimos? Los antecedentes de la formación de Virgilio, su tránsito por zonas espirituales cada vez más densas, e inclusive su contraposición a Lucrecio — asunto que debe ser constantemente invocado al estudiar el poema sobre los campos — urgieron al poeta para hallar una modulación con que se combinara el trasfondo iniciático de una atmósfera órfico-pitagórica y un estilo de composición característico del *epyllion* alejandrino; ésta era, por otra parte, una exigencia íntima del libro IV³³.

Cuando se analiza, en otra dirección, la estructura binaria del poema, ocurre señalar que sus vínculos son polivalentes en un doble sentido: 1°, revelan niveles de intuición existencial, y de allí la solución cíclica; 2°, pero también revelan efectos de contraposición entre los grandes bloques, o relaciones que no coinciden con la ubicación simétrica de cada semi-sección en la estructura dicotómica. La historia de la crítica estructural de las *Geórgicas* resúmenes de modo pleno en las soluciones imaginadas para el problema de la relación entre los cuatro libros del poema; el carácter de las mismas, además, condiciona luego la percepción de la estruc-

³³ E. K. RAND, *op. cit.*, pág. 338: « An even greater boldness is exhibited in the composition of the Fourth Book. Its matter is not more georgic [...] it is « mellissurgic » [...]. In tone, from first to last, it is epic, the part between the brief introduction and the brief epilogue falling into two little epics, or epyllia. The former, the tale of the bees, is delicately mock-heroic in tone ».

tura interna del conjunto binario y el desarrollo peculiar en cada libro. En este sentido, son a veces discutibles los planteos rígidos de Drew y Richardson, porque propenden a ocultar aquella íntima posibilidad polivalente que constituye, según hemos afirmado, lo más inconfundible del poema, así como son inciertas las particiones de M. Schmidt en la medida que no se transfieren a una esfera interpretativa general, donde se vea funcionar la totalidad del poema. Las investigaciones y las hipótesis de Sabbadini, Witte, Drew, Bayet, etc., reflejan claramente la importancia y complejidad del asunto. En realidad, los dos grandes sistemas están representados por Witte y Drew; en ambos hay muchos elementos que coinciden con la situación objetiva de la obra y deben ser aceptados, pese a la escasa simpatía del uno por el otro, situación que se prolonga en M. Schmidt, quien, como hemos dicho, ubica su análisis en la línea de Witte. Pero lo que ambos olvidan es la dimensión polivalente de estos vínculos. Los dos grandes bloques, establecidos con nitidez por los respectivos proemios y las respectivas clausuras, se ubican al mismo tiempo en una línea de continuidad y en un orden de contraposición. Los libros I-II y III-IV constituyen dos unidades bipartidas, que operan como tales en la totalidad del poema. Esta unidad es independiente del paralelismo temático, o distributivo, o aun intencional, señalado por el proceso cíclico; de aquí la significación peculiar — y fundamental — del gran proemio III. Sin embargo, es la misma unidad la que hace posible tales correspondencias, aunque como no son éstas las que fundan la estructura binaria es posible hallar relaciones que no concuerden con el esquema de los paralelismos. El esfuerzo de Sabbadini se orientó, justamente, desde el punto de vista de la unidad

cerrada ; la solución de Drew, por su parte, ha destacado la unidad abierta a los paralelismos, y el sistema de Witte la unidad como forma de contraposición. Hay algo de todo ello en el poema. En primer lugar, la base segura de toda interpretación está dada por la ley general de la dicotomía ; dos bloques, bipartido cada uno en dos libros, cada libro escindido con mayor o menor simetría en dos secciones. El esquema que se obtiene es el siguiente :



Esquema I

No se puede confiar demasiado en los esquemas. Pero interesa destacar, en este caso, que hay dos direcciones fundamentales para estudiar el equilibrio del desarrollo y sus vínculos internos : la que va del único punto de arranque hasta los últimos efectos de la dicotomía, es decir, la hori-

zontalidad del esquema ; la que atraviesa estos efectos tomándolos como realidades conclusas aunque en mutua interacción, es decir, la verticalidad del esquema. La primera concluye en la advertencia de la estructura cíclica, la segunda en la estructura de contraposición. Pero en uno y otro caso las posibilidades abiertas por la condición objetiva del texto, discernible para una única mirada en la repartición temático-compositiva, sobrepasan la rigidez de las correspondencias. Además, como ambas orientaciones se entrelazan y equilibran, el carácter polivalente de los vínculos internos crece proporcionalmente al sentido de dicha combinación.

Partamos de lo que hemos llamado la base fundamental, es decir, la dicotomía. Es evidente que el primer efecto de la dicotomía está señalado por los dos proemios ; podemos suponer, en consecuencia, apartándonos de Sabbadini y Bayet, que Virgilio concibió originariamente el poema en dos bloques : el uno, la tierra y el cosmos viviente visibles en el orbe vegetal ; el otro, la acción y el pathos animal como soporte y ubicación del espíritu. La bipartición de estos bloques fué quizá posterior, y si el poema, en una hipótesis no más arbitraria que la de Sabbadini, hubiera constado de dos cantos, el primero contendría la coronación de los árboles, el segundo la coronación de las abejas. Además del signo lírico y estructural de los dos proemios, tomados en conjunto, es claro el designio en los cuatro primeros versos del libro I, a los cuales hemos denominado proemio temático²⁴. Ahora bien, si estudiamos la continuidad de los bloques, la progresión temática y rítmica, advertiremos de inmediato su carácter de totalidad simbólica en relación con lo viviente

²⁴ Cf. SAINT-DENIS, *loc. cit.*, págs. 298-299.

y el hombre ; pero podemos suponer una contraposición o un contraste, y entonces se nos descubrirá no el aspecto de dicha totalidad, sino el relieve de su articulación interna y su extrapolación al hombre. En ambos casos, progresión o contraste, hay una misteriosa conjunción de la libertad del designio lírico y la exigencia del planteo estructural : de esta íntima colaboración emerge quizá la polivalencia. Desde este punto de vista la atmósfera total del bloque A, que se condensa, por así decir, en la coda que lo cierra, y la atmósfera total del bloque B que a su vez se trasciende en el destino de Orfeo, misterio de amor y de muerte, destacan un clarísimo designio de continuidad que aprovecha las posibilidades de la dicotomía. Sigamos la línea horizontal del esquema : corresponderá introducirse en la interioridad de cada bloque. Aquí se repetirá la situación anterior, signo de la regularidad de la ley fundamental dicotómica y su aprovechamiento homogéneo. Observaremos, además, que el libro I es respecto del II lo que un ámbito respecto de su figura fundamental — la tierra expresada eminentemente en el árbol — y que el libro III está respecto del IV en la misma proporción ; pero como la continuidad de los bloques impone, dentro de los tres principios generalísimos de composición, una línea única, el primer canto tendrá respecto de todo el conjunto carácter de prólogo y el último, carácter de coronación. Pero así como la totalidad del prólogo, quiero decir la totalidad de sus valores y referencias polivalentes, no serían tales sin la coronación del libro IV, así la polivalencia del canto IV tampoco sería posible sin su base propia, es decir, el canto III. Finalmente la intimidad de cada libro repite ese ritmo de continuidad, gobernado por la peculiaridad de cada ámbito temático. Es justamente aquí donde se

ejecuta en forma concreta la técnica de la *variatio* en relación directa con las posibilidades del tema y con el acortamiento o reducción que en él introduce el poeta. Nada es más típico en este sentido que el carácter y la estructura del libro II. Es esta severa unidad temática la que nos hace perseguir la reiteración cíclica, y estudiar, por lo tanto, la relación de progreso ascendente entre I y III y entre II y IV, o entre *a* y *e*, *b* y *f*, *c* y *g*, *d* y *h*, es decir, los paralelismos indicados aquí esquemáticamente y que pueden ser seguidos en las descripciones de Drew y Richardson. Pero la estructura del poema no emerge de tal paralelismo, sino que éste es una consecuencia, ya que como hemos dicho más arriba, la unidad de cada bloque (A y B) es anterior e independiente de la solución cíclica. Esa estructura supone o traslada el contenido de la intuición virgiliana, que busca la expresión paralela. Por lo mismo, resulta suficientemente claro que el poeta podía introducir la fisonomía de la *variatio*, y sin borrar las resonancias de la estructura cíclica trasladar sus resultados, mediante esa misma *variatio*, a una convergencia. Éste es el caso del episodio final, y nada explica mejor el carácter escindido del episodio como su ubicación y la forma de *variatio* que rompe la continuidad cíclica y transporta el ritmo al signo culminante. Por eso mismo, el *climax* del poema denota la íntima cohesión del ritmo ascendente y la estructura dicotómica.

Pero puede seguirse la línea de contraposición, es decir, la dirección vertical del esquema. En este caso, el contraste de A y B, tomados como conjuntos o unidades, prosigue en la contraposición de I a II y de III a IV, pero también de I a III, de I a IV, de II a III y de II a IV. En fin, penetrando en la estructura limitada de cada libro se multiplican

las posibilidades de contraste. Nadie puede afirmar que esto ocurra así *more geometrico*. Es indudable, empero, que en tales posibilidades se funda el carácter polivalente de los vínculos internos y las resonancias profundas e inagotables en el organismo del poema. Nada explica mejor, por otra parte, la coherencia descriptiva que es posible alcanzar siguiendo *una* línea o *una* dirección; pero conviene destacar que es en la conjunción de todas las líneas posibles donde se anuda el misterio poético de la composición. Así, tiene razón Burck cuando estima que el principio de la *variatio* no puede explicar la secuencia temática ³⁵, dado que el mismo es un instrumento al servicio de una intuición. Sería como atribuir *mutatis mutandis* al pincel la obra de un pintor. Pero entre *variatio*, principios generales de composición e intuición y designios líricos, la cohesión es absoluta, como entre el pincel, la mano y la mente del artista. La idea poética absoluta y simple desciende por todos los tramos de la estructura y la vivifica desde adentro. Un signo de esa simplicidad y profundidad es la generalización de los principios compositivos en un poema de más de dos mil hexámetros, y el triunfo inequívoco de esa generalización con un contenido de tipo técnico-erudito. Tiene razón Drew cuando insiste en la continuidad cíclica, pero también descubren un aspecto importante Witte y M. Schmidt, cuando advierten otras posibilidades de articulación. En este sentido, creo inadmisibles la opinión de Drew, cuando excluye toda correspondencia entre los libros I y IV, y entre los libros II y III ³⁶.

³⁵ *Loc. cit.*, pág. 280, nota 3.

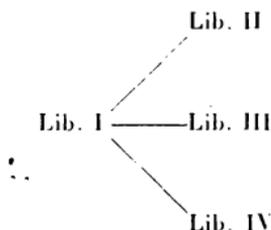
³⁶ *Loc. cit.*, pág. 254. Véase el texto en el *Prólogo*.

el aspecto que debe completar las perspectivas esquemáticas de Richardson y Drew. Los libros II y III constituyen un díptico, no sólo en el sentido de que acogen tareas que convergen en un mismo protagonista, o porque expresan dos preocupaciones del granjero romano, sino, sobre todo, porque intentan objetivar con su articulación dos modos fundamentales de lo viviente, referidos a su vez a ciertas condiciones absolutas de lo humano. El mismo problema se destaca en la polaridad de los libros I y IV: aquí no tanto porque se circunscriban, como en los cantos II y III, la interioridad de dos grupos de vivientes — árboles y animales — cuanto porque se observan dos vivientes respecto de una tarea y un fruto: el hombre y la abeja. No olvidamos, desde luego, que a lo largo del carmen virgiliano, *todo* supone la articulación como tarea del hombre: sin embargo, en los libros II y III, por ser el II una suerte de culminación y el III una especie de prólogo, se enfocan realidades conclusas, en cuya penetración se complace el poeta.

A esta reflexión conviene agregar las referencias progresivas del primer canto, que explican su fisonomía de síntesis y su amplitud de prólogo. Sería ésta una forma interna de estructura irradiante: el desarrollo del poema debe ser estudiado a partir del libro I. Las prolongaciones de su densidad lírica y de su atmósfera compleja alcanzan, a distintos niveles e independientemente, los libros II, III y IV. Por lo mismo las relaciones que Drew y Witte descubren entre

del libro VI de la *Eneida*. La solución que puede obtenerse ahora si usamos el poema órfico del nuevo papiro boloñés, confirma la característica modalidad del poeta. Sobre el asunto, cf. MAX TREV, *Die neue orphische Unterweltbeschreibung und Vergil*, en *Hermes*, 82, 1954, págs. 24-51, y esp., a propósito del mito de Tántalo, pág. 44.

estos últimos libros son un signo de esas referencias con el centro de irradiación única, donde se expresa la comunidad de la tierra y el hombre, el misterio cósmico en su inmensidad astral, la interioridad existencial del hombre con fuertes tonos lucrecianos y la dimensión religiosa y metafísica con que Virgilio insumirá en adelante todo lo viviente. En el fondo este vínculo radiante representa un aspecto decisivo de la polivalencia, la cual se extenderá, por lo mismo, en todas las direcciones del poema, ya que el foco irradiante se expresa, en su función estructural, por la polaridad sucesiva con II, III y IV. De aquí un nuevo esquema estructural :



Esquema III

Hemos hablado de una forma interna, pero no por ello menos discernible y concreta que los paralelismos temáticos. Esta característica establece, consecuentemente, relaciones mutuas entre los cantos II, III y IV, y crea, por así decir, la *organicidad* del poema, en el sentido de la cohesión estructural y de las resonancias íntimas que podemos percibir indistintamente en cualquier dirección. Este ritmo compositivo y esta estructura no están en contradicción con la ley dicotómica, sino que la cubren y reducen a una articulación profunda. Quiero decir que los vínculos, según el nexo irradiante, son progresivos y reiteran, sin embargo, la condición focal del libro I. La dicotomía, en consecuencia, debe ser

estudiada así : I y II, I y III, I y IV ; II y III, II y IV ; finalmente III y IV. En el esquema III se destaca simplemente la polaridad, pero resulta claro, desde luego, que dicha relación significa la permanencia de la dicotomía. Otro detalle extraño y misterioso de esta composición es una posibilidad más en el ritmo de referencia irradiante y progresiva : que los libros II y III parecieran repetir dentro de la ubicación peculiar ese tipo de nexo con los que le siguen. Esta modulación del problema concilia, en aquellos elementos fundamentales, los sistemas de Witte y Drew, y da una idea clara sobre el carácter y la función de la polivalencia estructural y lírica en las *Geórgicas*. Ella explica simultáneamente los vínculos por paralelismos y por contraste u oposición, al mismo tiempo que los fusiona en una común referencia interna de todo el poema. En una palabra, todos los vínculos que podemos descubrir en él se originan en la referencia al libro I ; esta interpretación da razón de su atmósfera y de su estructura, y suprime, por lógica inferencia, el problema planteado por Bayet. Concuerda además esta descripción con el proceso de la meditación lírica, que hemos supuesto en la génesis del poema. Esta meditación *fusionó* en un amplio conjunto — el libro I — todas las experiencias que Virgilio conectaba, recortaba o profundizaba, para hacer aparecer la totalidad simbólica. En la profundización de esos contactos y en la vigencia íntima de esa fusión han nacido las irradiaciones que trasladan la glorificación existencial, el misterio de la articulación amorosa y la participación en lo divino por una modalidad que no se confunde con el carácter *numinoso*. El punto de encuentro de estos tres constitutivos del cosmos es el padecimiento de la muerte, que Virgilio ha debido trasladar al ámbito órfico para quitar al tema las resonancias

lucrecianas, y tal vez para polemizar con Lucrecio. En todo momento, sin embargo, el poeta hace sentir esa referencia : en el libro I, en los versos 193-203 ; en el libro II con el intenso episodio del incendio, v. 303-314 ; en el libro III, con la segunda mitad del libro, y en el libro IV con la figura de Orfeo. En la continuidad del tema, donde se ejerce la prolongación del momento fundamental del primer canto, se percibe una suerte de ampliación, desde la breve reflexión sobre la semilla o el grano en proceso de degeneración, pasando por la destrucción de las vides, la peste del ganado hasta confluir en el misterio de Orfeo. Esta ampliación figura, si así puede decirse, una imagen ascendente inversa a la que diseñábamos en páginas anteriores : aquí es un punto del que parte una curva, cuyo ritmo envolvente va a encerrar el mundo reducido de un viñedo, en una densa y dramática descripción, la amplitud desmesurada del orbe animal, al que corresponde una descripción proporcional, y, en fin, la intimidad de lo humano ; pero aquí la muerte no es el resultado de las discordias civiles o de las luchas impías, sino la emergencia de la realidad más honda de la historia. Con esto Virgilio contrapone la conclusión del canto primero y la coronación de la obra, al mismo tiempo que pareciera enfocar y circunscribir el tema antropológico tan común en la lírica moderna : la conciencia de la muerte. La glorificación existencial es la atmósfera del libro II, porque ella corresponde a la naturaleza del vegetal ; a esa atmósfera se suma la coda de comunión con ese ámbito catártico. Esa atmósfera está como implícita y diseminada en el canto primero. El misterio de la articulación amorosa corresponde al ámbito activo del mundo animal, pero también es propio de esa dimensión el sufrimiento y la muerte que proyectan un nuevo enfoque

dinámico del cosmos y profundizan las posibilidades de *simpatía* con la vida de la naturaleza. En fin, la participación en lo divino que ha conservado a lo largo del poema el carácter numinoso, trasciende aquí, por la penetración en un signo inequívoco del espíritu, hasta la mente unificante que provoca el ritmo complejo y armonioso de la realidad ³⁹. Es posible, pues, considerar las relaciones entre los cantos I y IV, o entre los libros II y III, pero no como unidades cerradas, que se superpondrían a las unidades sucesivas I-II y III-IV, como si ésta fuera la fisonomía de superficie, aquélla la articulación en profundidad. Corresponde más bien a una dimensión de la polivalencia: ella expresaría tal vez el itinerario más recóndito del poeta, como si en la música total del poema el hilo constante de la melodía inicial y única lo hubiera orientado en la organización del todo. Es además este carácter irradiante de la polivalencia el que explica que los paralelismos o los regresos histerológicos, señalados por Richardson, se diferencien tanto en relación con la estructura poética en Catulo. Virgilio ha superado las orientaciones de la estética helenística, sometiendo la técnica de composición a su penetración en el cosmos viviente. Por lo mismo, evitará la rigidez de esas correspondencias cuando la naturaleza de

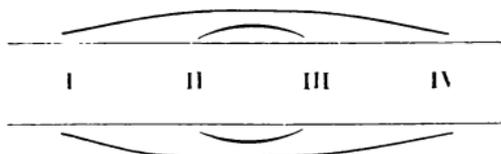
³⁹ Cf. R. BILLIARD, *L'Agriculture dans l'Antiquité d'après les Géorgiques de Virgile*, E. de Boccard, Paris, 1928, págs. 359-361. Los v. 219-227 del libro IV deben ser confrontados con los v. 724-732 del libro VI de la *Eneida*. Las diferencias son notables, aun dentro del trasfondo común; pero en ambos casos la organicidad viviente del cosmos dista de ser una simple referencia doctrinaria. Por otro lado, aquellos versos del libro IV no explican totalmente, como quiere Billiard, la dimensión del tema melisúrgica en la totalidad del poema. Virgilio explora un *signo*, con aquella minucia e intensidad que le han de permitir luego la trasposición al episodio.

la prolongación lírica exija una especie de extrapolación, así como se apartará de un desarrollo único o de un enfoque unilateral cuando se trate de conjugar, en una estructura comprensiva, las experiencias fundamentales del cosmos. Esto ocurre con el libro I, aquello con el libro IV. En fin, es la estructura irradiante la que permite fundar la polivalencia en el carácter progresivo del tema, y sólo así se explica que la articulación II-III, o II-IV coexistan sin necesidad de reiteración cíclica en los elementos temáticos. Es éste un indicio que confirma nuestra anterior afirmación, que la estructura del poema en el punto más oculto de su emergencia es independiente del ritmo establecido por Drew. La dimensión de prólogo para el libro I impone, por tanto, una atmósfera y una estructura propias. Sus relaciones con el desarrollo ulterior denotan que en él se ha concretado el impulso de aquella experiencia-foco, identificada en la génesis preliteraria del poema, precedida en el nivel de elaboración artística por la apertura retórica de los cuarenta y dos hexámetros iniciales. Quiero significar que lo que en Hesíodo está representado por la articulación reflexiva de sus proemios, en Virgilio ha llegado a la estatura de un canto, el I; y mientras el nexo entre el desarrollo didáctico en el poeta beocio y aquellos prólogos mantuvo en cierto modo la peculiaridad del relato épico-himnico, inundada por la irradiación de la actitud didáctica, en Virgilio el nexo entre el gran prólogo (libro I) y el desarrollo (libros II, III, IV) interiorizó en la perspectiva ascendente la actitud didáctica, y consecuentemente desarrolló las virtualidades más profundas de aquella experiencia virgiliana sobre el misterio de la tierra generadora. Así se explica, por otro lado, que el proemio literario (I, 1-12) carezca de ese sentido de objetivación de la

experiencia profunda, porque el poeta ha pretendido la conexión de todos los elementos o contenidos fundamentales en el desarrollo pleno del libro I. Pero resulta claro, entonces, que en Virgilio la actitud didáctica emerge más profundamente que en Hesíodo de una experiencia, y que la elaboración del poema ha significado, por un lado, el imperio sin trabas sobre la técnica helenística, y por otro, el ejercicio de una meditación lírica mucho más intensa y mucho más comprensiva que la de Hesíodo. Sin embargo, es probable que aparezca aquí la verdadera influencia, la más profunda y significativa, del poeta beocio en el itinerario virgiliano: ha sido la comprensión del cosmos y del hombre a través de Hesíodo, en una especie de liberación del ámbito neotérico bajo la incitación de Cicerón y Lucrecio, la que ha provocado en el poeta los grandes descubrimientos líricos y la que ha hecho además de intimidad aglutinante. Es éste el significado de la influencia hesiódica en el libro I y la profundización del ámbito numinoso en que se mueve el mundo campesino itálico. En la estructura irradiante, el contorno de los árboles, el relieve intenso del mundo animal y la claridad impetuosa de las abejas constituyen como la periferia del centro palpitante que es el canto I. Pero en esa periferia se reencuentran, por así decir, las posibilidades germinales de la articulación viviente con la tierra, envuelta cada una de ellas en la atmósfera lírica que emerge de la peculiaridad temática. El espíritu celebrante y glorificador, contenido y oculto en el prólogo, irrumpe con la fuerza de un descubrimiento virginal en el libro II, porque el poeta convive la pasividad del mundo vegetal; es en lo íntimo de esa existencia purísima, donde la fisonomía visible y típica se confunde con la interioridad y donde la misteriosa transparencia de su

impetu viviente se yergue en constante mostración catártica, es allí el punto en que Virgilio ha hecho coincidir el designio glorificador de lo poético con la experiencia de la realidad. Y por ello el canto II contiene la articulación más clara con el itinerario y la conciencia lírica de Virgilio. La sorprendente movilidad pasional y el imperio intrínseco de la muerte, claramente aludido en la coda del libro I, se despliega dentro del libro III con aquel relieve que significa la máxima distancia entre la superficie patética del animal, como resultado de una interioridad inasible y lábil, y las recónditas honduras psíquicas. Su clausura es el espectáculo de ese mundo destruído de manera más trágica y dolorosa que la devastación de un viñedo por las llamas. En fin, el sentimiento del orden divino, de carácter *numinoso* en el canto I, busca en la proyección minuciosa de la colmena, una especie de signo que contenga la intuición de lo humano como resultado de una injusticia inviolable.

El estudio de estos vínculos promueve, en fin, otra modulación para la estructura completa del poema, que podemos denominar, a causa de su ritmo, estructura *histerológica*, y cuyo esquema sería el siguiente :



Esquema IV

Desde este punto de vista, y en consonancia con la opinión de Witte, importan sobremanera los vínculos de los extremos y las relaciones de los libros centrales. La concep-

ción de ese ritmo mantiene, asimismo, la ley fundamental de la dicotomía, pero realizada en otra perspectiva. El primer canto constituye con su culminación, el canto II, un díptico pleno, que engendra por contraposición y en movimiento inverso un segundo díptico, los libros III-IV. En él el canto III significa la articulación divergente respecto del canto II, porque supone la visión de la zona contrapuesta en el mundo viviente; pero la divergencia cierra, al mismo tiempo, la unidad II-III, porque en ella se enfocan existencias a través de la tarea humana. A su vez el ritmo histérico prosigue hasta un ámbito donde se acoge la tarea de la abeja. La tarea campesina del libro I y la tarea melisúrgica del libro IV se unifican y contraponen, porque aquí lo que importa es la *energeia*, más que el *ergon*. En este ritmo, sin embargo, el libro I no pierde su condición de síntesis; pero esta síntesis está hecha con un sesgo, cuya plena manifestación cierra por así el desarrollo del poema que ha ido dejando en forma contrapuesta, a lo largo de la marcha, el relieve de los contenidos didácticos. Desde este punto de vista, se produce otra apertura para percibir la génesis del poema: quizá Virgilio ha comenzado su labor, es decir, ha profundizado y objetivado su experiencia, a partir del orbe vegetal, y en consecuencia es el libro II el que traduce el momento primigenio de la composición. Este momento se ha clausurado con la divergencia, es decir, el mundo animal y su esfera patética contemplada a través de Lucrecio, con lo que se concretó el díptico germinal, asido a la convivencia concreta del poeta con las cosas vivientes. En realidad, la hipótesis de que el libro II contenga por así decir el núcleo total del poema podría sostenerse con referencia a la significación del árbol en las *Églogas*. El sentido que Virgilio tiene

del mundo vegetal hunde sus raíces muy atrás, en la atmósfera juvenil, y el extraordinario cosmos del libro II no haría sino desarrollar un germen oculto en la elaboración de las *Églogas*. Es verdad que aquí resalta en cierto modo el carácter decorativo del árbol; sin embargo este detalle sirve ya para aprehender el ámbito vegetal, donde superficie e interioridad se confunden en una sola fisonomía y donde la pasividad catártica se conjuga con el desplazamiento de la interioridad humana. La figura de Títiro, en su canto, y la figura del haya, en su quietud, forman la mejor imagen de este aserto ⁴⁰. El poema puede ser concebido como un proceso de divergencia, cuyo recóndito origen se identifica con el acceso de la intuición virgiliana a la esfera de lo viviente, y cuya realización plena coincide con el desplazamiento del foco hacia los extremos. En la figura concreta del ritmo definitivo, sin embargo, y a causa de las múltiples relaciones que guardan los temas, podemos entender el diseño partiendo del díptico I-II, cuya histerología, el díptico III-IV, significa, al mismo tiempo, la relación de los extremos y la articulación del todo en el punto de divergencia del mundo vegetal y el mundo animal. Podemos, pues, imaginar el poema con un principio promotor de la totalidad, a saber, la experiencia del misterio recóndito del árbol. Éste se articula con su contraparte, el orbe animal. Esta unidad en díptico engendra los movimientos divergentes hacia el prólogo y la coronación que refieren el todo en forma más precisa aunque no más honda a la esfera de lo humano.

⁴⁰ Cf. F. KLINGNER, *Das erste Hirtengedicht Virgils*, en *Hermes*, 62, 1927, reproducido en *Röm. Geistesw.*, págs. 172-186. En los diez primeros versos, analizados tan finamente por Klingner, la imagen del haya y el ámbito de los árboles parecieran circunscribir la divergencia espiritual de los dos pastores.

La secuencia poética de las *Geórgicas* y la relación de sus cuatro cantos deben ser investigadas de acuerdo con esta ley de la polivalencia. Ella se concreta, entonces, en tres figuras rítmicas que pueden ser seguidas independientemente, y de cuya mayor o menor propiedad depende la interpretación estructural del poema: 1) el ritmo de convergencia, 2) la estructura de irradiación, 3) la estructura histerológica. No puede afirmarse, claro está, que la polivalencia en los vínculos internos constituya un principio de composición, como la dicotomía o la plasticidad, ni una técnica literaria como la *variatio*. Ella traduce más bien el ritmo propio de la intuición: ésta se desplaza por la intimidad de las cosas y procura destacar en ellas sus recíprocas interacciones y aperturas. En una palabra, la polivalencia es el signo de que la intuición coloca los contenidos didácticos y líricos en perspectiva dinámica, y consecuentemente que el poema ha acogido de ese modo la realidad entera. Al mismo tiempo, la certeza de esta forma de organicidad íntima obliga a limitar la significación última de un sistema estructural y a conectar los principios y la técnica de composición literaria con la atmósfera general del poema. En el ritmo de convergencia, el designio fundamental es recoger, por así decir, al hombre disperso en las realidades del cosmos, para hacerlo emerger en su constitutivo existencial más sorprendente: la conciencia de la muerte. La estructura irradiante procura diseñar la indisoluble unidad del hombre con la tierra, la *tellus inviolata*⁴¹ o la *iustissima tellus*⁴², y en su ritmo de contrastes y

⁴¹ VARRÓN, *Rerum rust.*, II, 1, 4: *necesse est humanae vitae ab summa memoria gradatim descendisse ad hanc aetatem, ut scribit Dicaearchus, et summum gradum fuisse naturalem, cum viverent homines ex his rebus, quae inviolata ultro feret terra.*

⁴² *Georg.*, II, 459-60: *quibus ipsa procul discordibus armis/fundit*

prolongaciones destacar, por así decir, la interioridad de lo que más próximo al hombre suele borrar su relieve, o a lo más realzarlo en la atmósfera casi folklórica de lo *numinoso* latino. En este sentido, ha habido un equívoco profundo en ciertas apreciaciones de la crítica virgiliana a propósito de las *Geórgicas*. El poema no es un tributo al carácter práctico de la idiosincrasia latina, a la manera de un Catón sublimizado en la factura helenística de un poema didáctico. Es más bien la resuelta oposición al temperamento que busca confundir la existencia de las cosas con el rígido esquema de lo cotidiano, para diseñarlas como un sistema de vínculos dinámicos, cuya realización es una forma de existencia de lo divino. En fin, la estructura histerológica traduce la articulación de lo viviente: en esto Virgilio es un espíritu de lucidez incisiva y total. Su experiencia del cosmos reposa en una profundización del mundo vegetal y del mundo animal, con lo que se aparta bastante, con su característica libertad selectiva, tanto del epicureísmo y su imagen mecánica del cosmos, cuanto del estoicismo y su teoría del universo como totalidad viviente. Virgilio aprovecha ambos, pero su itinerario arranca del árbol concreto y del animal concreto, y su generalización no es efecto de una doctrina física y cósmica, cuanto trasposición de una experiencia inconfundible, en su contenido y en su ritmo. Por la línea del árbol descubre la existencia glorificante del cosmos y el sentido catártico de la

humo *facilem victum iustissima tellus*. Entre el epíteto de Varrón y el de Virgilio, se discierne toda la diferencia entre la descripción naturalista y la interiorización lírica. El *inviolata* en efecto traduce una situación existencial de la tierra; el *iustissima*, la máxima tensión de una comunidad, donde parecieran fundirse dos líneas que hacen de la agricultura una fuente de renovación espiritual.

tierra; por la línea del animal, el dinamismo que culmina en la *energeia* humana, pero que se abre también al sobrecogedor espectáculo de la muerte. Por eso mismo, entre la coda del libro II y la coda del libro IV, no debió existir nunca un paralelismo cerrado. Convenía más bien la divergencia: ella es múltiple, pues mientras las *laudes agricolae* arrancan de la experiencia personal del poeta, el mito de Orfeo traslada una apertura general a lo humano; mientras aquéllas provienen del gozo por el mundo vegetal, éste se suscita por contraste con el ritmo general del poema y su vínculo con el hombre. Mientras aquéllas denotan una atmósfera lírica, en el sentido moderno del término, éste recoge en el estilo descriptivo y plástico del *epyllion* y a través de una figura mítica tradicional, los signos de una *Todeserlebnis* (una vivencia de la muerte) en el poeta. En el ritmo ascendente la *variatio* del episodio culminante se explica entonces, como signo último y total de la convergencia; en la estructura irradiante ese mismo episodio es el punto más lejano respecto de la comunidad inocente con la tierra y su gozo connatural y divino; y en la estructura histerológica, el acceso a partir del patetismo animal a la muerte del hombre, que no puede definirse sino por la conciencia que de ella tienen los humanos. En cualquier caso, se comprende muy bien el sentido del episodio final y el carácter de su extrapolación.

Es en la polivalencia de los vínculos internos del poema donde se concreta la diferencia fundamental de Virgilio respecto de sus predecesores helenísticos y neotéricos, por un lado, y respecto de Lucrecio y Manilio, por otro ⁴³. Ya hemos

⁴³ MANILII *Astronomicum*, rec. et enarr. A. E. Housman, ed. altera, Cantabrigiae, 1937. No es posible examinar aquí la continuidad del gé-

visto que esa polivalencia estructural, cuyas direcciones pueden quizá investigarse en otras perspectivas, funda en cierto modo la interioridad de la actitud didáctica en Virgilio. Pero al mismo tiempo se presenta, por lo menos en la apreciación externa que podemos hacer sus lectores, como la superación concreta del estilo helenístico y el *pathos* lucreciano. La estructura del poema de Lucrecio se caracteriza quizá por la ausencia de los vínculos polivalentes, por lo mismo que hay en él la constante fractura entre experiencia y doctrina. Ocurre sin embargo identificar dos indicios de que la composición del poema progresó en ese sentido, o por lo menos de que existían ciertos elementos capaces de abrirse a esa forma de relación: uno es la multiplicidad significativa de *natura*, otro la cohesión de toda la contemplación lírica en la experiencia de la *mors immortalis* ⁴⁴. Existe además el

nero didáctico en Manilio y las diferencias fundamentales con Virgilio, desde el punto de vista de la estructura. Pero, desde luego, Manilio no alcanza aquella composición de carácter comprensivo, que es el signo de las *Geórgicas*. Cf. SCHANZ-HOSIUS, *Röm. Lit. Gesch.* II, págs. 441-447. R. B. STEELE, en *AJP*, LII, 1931, págs. 157-67, y LIII, 1932, págs. 320-343, van Wageningen, *RE* s. v. Manilius, col. 1115-1133.

⁴⁴ *De rerum nat.*, III, 869: *mortalem vitam mors cum immortalis admittit*. Cf. el v. 1091: *mors aeterna tamen nilo minus illa manebit*. Bailey, II, págs. 1138-9, y la referencia que hacen los comentaristas al texto de Amphis, citado por Ateneo. En Lucrecio está lejos de ser una aguda antítesis literaria. La experiencia de que el cosmos y el hombre están como sumergidos en la muerte, que es en realidad lo existente, constituye una dirección muy profunda del alma lucreciana. Cuánto debe Lucrecio, en este aspecto, al trasfondo doctrinario y a su polémica antiestoica, y cuánto a la emergencia de una intuición que supera el esquematismo físico, es asunto que no puede ser dilucidado aquí. Sin embargo, no es posible avanzar en la comprensión de la experiencia que fusiona los elementos doctrinarios, polémicos y empíricos en Lucrecio, sin examinar estos dos focos que han hecho posible la existencia del poema: *natura naturans* y la *mors immortalis aeterna*.

signo compositivo del proemio famoso ; en éste debemos ver un intento de estructura irradiante, donde se congregó, un poco bajo la incitación del estilo neotérico, otro poco como resultado de la estructura himnica ⁴⁵, el centro íntimo de la experiencia lucreciana. La amplitud del cosmos poético en *De Rerum Natura*, la ausencia de plasticidad, concebida como equilibrio entre puntos de máxima tensión, y la exclusión de la polivalencia, capaz de fundar la organicidad del poema, son las diferencias más importantes de la poesía lucreciana en relación con las *Geórgicas*. Pero en uno y otro caso, el carácter didáctico y la estructura del poema están anudados al contenido de una experiencia que explora la intimidad del cosmos físico y su concentración en el hombre. En Virgilio empero la fuente del movimiento hacia el cosmos es la interiorización en lo viviente, al impulso de una simpatía que lo recoge como totalidad : ella expresa de manera eminente lo que se transparenta en la clausura límpida del árbol ⁴⁶, o en la movilidad patética del animal. La estruc-

⁴⁵ Cf. Bailey, II, págs. 585-588. Sobre la estructura himnica, cf. *ibid.*, pág. 591 y sgs.

⁴⁶ Esto se aparta del carácter que otorga Burck a los 250 primeros versos del libro II : « An der ersten Stelle spricht er von sich und seinem Stoff und rühmt sich, Bacchus besingen zu wollen ; an der zweiten aber mahnt er die Landleute aufzumerken, was er sie lehrt. Wenn dies auch rein fiktiv ist, der protreptische Ton fließt aus den Versen 9-34 viel unmittelbarer heraus als aus dem Lobpreis auf Bacchus. Und dieser allocutio in der Einleitung des Buchs einen besonderen Nachdruck zu verleihen hat der Dichter doppelt nötig, weil die ersten 250 Verse des Buchs rein beschreibender Natur sind und fast jeder. Mahnung, jeder persönlichen Hinwendung zum Leser entbehren ». *Loc. cit.*, págs. 293-294. Lo que para la mentalidad arcaica pudo significar el ímpetu del árbol está expresado en la extraña *ὀπάπτερος ἄρου* (la encina alada) de Ferécides de Syros, *DIELS, Frag. der Vors.*, B 2. La relación entre esta

tura mecánica de tales fenómenos no interesó primordialmente a Virgilio; por eso mismo sus imágenes no se explican como contraparte de un pensamiento racional: un mismo contenido didáctico, representado por la descripción técnico-erudita y transpuesto al plano de las imágenes por un proceso de reducción poética⁴⁷. El poema se estructuraría en dos direcciones, cuya combinación habría sido el problema compositivo fundamental del poeta: la del tema agropecuario, donde se originó la unidad y partición de la obra; la del sentimiento virgiliano, de donde emergió la nitidez de la atmósfera lírica. Cuanto se aleja del sentido poético esta interpretación, es lo que puede percibirse en el planteo precedente. La imagen virgiliana no puede ser entendida por eso mismo como factura literaria de un pensamiento profundo, o de una simpatía que define y construye la intimidad espiritual del poeta. Por el contrario, ella es el pensamiento profundo y su enlace con la experiencia más recóndita y, al mismo tiempo, con la exterioridad más asible del tema, ha sido el triunfo máximo de la labor virgiliana. En este sentido, destácase una distancia imborrable entre la imagen de Virgilio y la de Lucrecio; y en realidad no es posible captar el valor de cada poema sin una investigación de esta diferencia.

imagen y los v. 292-3. lib. II, es indudable. V. Pöschl, *op. cit.*, pág. 76, nota 1, afirma que «das Bild ist vom Olymp Homers auf die Eiche übertragen». Se refiere probablemente a *Iliada*, VIII, 13-16. Cf. Hesíodo, *Teogonía*, v. 726-8 (ed. de P. Mazon) y la nota 4, en pág. 58. Es probable que la imagen no derive ni de Homero ni de Hesíodo, sino de Ferécides, o de algún texto órfico. Cf. Olck, RE s. v., Eiche, esp. col. 2025-2030.

⁴⁷ *Œuvres de Virgile*, pub. par F. Plessis et P. Lejay, Paris, Hachette, 1913. *Introduction*, págs. xxvi-xxx.

En resumen, al estudiar el problema de la estructura en las *Geórgicas*, hemos hallado dos series de cuestiones generales : 1) la que reúne los principios de composición ; 2) la que investiga los vínculos internos del poema. La interpretación depende de la mayor o menor exactitud con que se abarque la totalidad de los planteos que aquellos problemas incluyen. Al mismo tiempo, es la peculiaridad del poema en la historia del género didáctico en la antigüedad la base objetiva para comprender la naturaleza de la imagen virgiliana. Aquí justamente entra a funcionar la solución que se haya dado al origen de la experiencia virgiliana en las *Geórgicas*, y el modo con que se perciba la irradiación de la misma en el *corpus* de la obra. En la medida en que el relieve descriptivo, aquella factura labrada y primorosa, sea tomado como forma de transfiguración última, se alejará la posibilidad de descubrir el contenido y sobre todo el carácter de este orbe poético. En realidad, la relación entre la palabra poético y el contenido emocional y lírico realiza en las *Geórgicas* la perfecta interpenetración de superficie y profundidad, y de allí también que la imagen alcance una especie de condensación independiente del momento didáctico. Los principios de composición representan en el orden literario, o en el plano de la expresión concreta, los mismos problemas que hemos procurado desentrañar en la génesis del poema. Los vínculos internos por su lado denotan, en forma plena, aquella personalísima comunicación de Virgilio con la realidad ; son al nivel de la poesía el sistema especulativo del poeta, dando al término *especulativo* su sentido primitivo y genérico. Y en esta perspectiva, el poema representa quizá la última modalidad antigua y el último testimonio poderoso de la inteligencia helénica por aprehender la reali-

dad. Pero los caracteres de esta aprehensión denotan al mismo tiempo una suerte de trasposición, que señala el límite del hombre griego. Virgilio hace brotar de su penetración en la realidad y en el hombre los invisibles lazos que anudan las cosas, y el amoroso descubrimiento que las renueva en la armonía de su verso hace emerger simultáneamente la indescriptible rigidez de sus límites. En esta tensión reside probablemente el interés prodigioso que causa su lectura. Quizá fué ello un punto candente en la propia vivencia lírica del mantuano, que le obligó a enderezar su itinerario hacia el campo de lo histórico, como forma de la existencia en que la realidad insume esos límites. Aquí se anudaría el tiempo de las *Geórgicas* y el tiempo de la *Eneida*, y tal vez fuera ése el sentido capital del libro IV: la composición en que se superponen ambos tiempos en la lucha más íntima, y quizá más desolada, de Virgilio.

CARLOS A. DISANDRO.

(Continuará)

BOSCÁN

TRADUCTOR DEL *CORTESANO* DE CASTIGLIONE

PRIMERA PARTE

CARACTERÍSTICAS DE LA TRADUCCIÓN DE BOSCAÍN

INTRODUCCIÓN

Boscán y Garcilaso, al prologar con sus cartas a doña Gerónima Palova de Almogavar, la versión española del *Cortesano* de Castiglione, plantean y califican, sabiamente, el sentido trascendental de la empresa acometida y el mérito de la victoria alcanzada. Ellos eran parte, mas no habían de faltar los jueces que confirmarían al traductor y al primer lector español del preciado libro italiano. Así Marcio en el *Diálogo de la Lengua* nos hace saber que « ha oído dezir que el del *Pelegrino* y el del *Cortesano* están muy bien romançados »¹. Y Ambrosio de Morales afirma con sentencia suprema que « el *Cortesano* no habla mejor en Italia donde

¹ JUAN DE VALDÉS, *Diálogo de la Lengua*, edición de J. F. Montesinos, Madrid, 1928 (*Clásicos Castellanos*, vol. 86), pág. 166.

nació, que en España, donde lo mostró Boscán por extremo bien en castellano » ¹.

El número de ediciones en distintas ciudades de España durante el siglo XVI, la proyección de sus temas y el ascendiente de su prosa en las obras más significativas de los siglos de oro, señalan la difusión y eminencia magistral de la versión de Boscán.

En la crítica moderna Menéndez y Pelayo, en su hermoso estudio del *Cortesano*, corrobora el juicio de Garcilaso diciendo que « por este solo libro merece ser contado Boscán entre los grandes artífices innovadores de la prosa castellana en tiempos de Carlos V », y que « prescindiendo de su origen, es el mejor libro en prosa escrito en España durante el reinado de Carlos V » ². Así también todas las historias de la literatura castellana señalan los méritos singulares de la versión de Boscán y la influencia de los diálogos del *Cortesano* en el pensamiento y el estilo de los clásicos españoles.

Leyendo el *Cortesano* en nuestros días, admiramos la frescura de esa prosa tan vívida que, aparte de su primor literario resulta, como lenguaje usual, muy próxima a nosotros, de perenne modernidad. Se advierte cómo Boscán ha sabido penetrar en la entraña perdurable del castellano y ofrecernos una prosa de nobleza castiza a través de una labor de traducción doblemente consciente y acrisolada: la de su fidelidad al texto original y la de su traslación a la nueva lengua con tan auténtico cuño, que hizo decir a Garcilaso: « cada vez

¹ AMBROSIO DE MORALES, en *Las Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva*, vol. I, Benito Cano, Madrid, 1787, pág. xli.

² MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología de Poetas Líricos*, vol. XIII, pág. 118.

que me pongo a leer este su libro no me parece que le hay escrito en otra lengua » ¹.

Con el propósito de señalar algunos rasgos de esa labor de Boscán que hasta ahora no han sido concretados aunque sí indudablemente captados por Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal, Marasso y otros investigadores, plantearía las observaciones considerando, dentro del estado de la lengua castellana en esa época, las normas estilísticas imperantes y las maneras de traducir admitidas.

Don Arturo Marasso, a quien debo la iniciación en el estudio del *Cortesano* y en el fervor por el admirable libro, me ha reclamado siempre como fundamental el cotejo de la traducción con el original, señalándome, entre otros, rasgos como el de *bellezza*: *hermostura*, o el del superlativo en *-ísimo*, que analizo en su lugar. Y don Amado Alonso, con su reconocida autoridad y su comedimiento ejemplar de maestro, me ayudó a dilucidar, aunque sin pretensión exhaustiva, cuestiones como las que se proponen más adelante.

En el estado de la lengua en la época de la versión de Boscán, hay que considerar dos aspectos: el de la lengua hablada y el de la lengua escrita. El castellano como lengua hablada, llegaba ya a su madurez con ambiciones de universalidad en coincidencia con el imperialismo político. Así en el *Diálogo de la Lengua* Marcio nos dice: « porque, como veis, ya en Italia assí entre damas como entre cavalleros se tiene por gentileza y galanía saber hablar castellano » ². Y el propio Carlos V, que a los dieciocho años ignoraba el caste-

¹ Carta de Garcilaso, en CASTIGLIONE, *El Cortesano*, edición de A. M. Fabié, Madrid, 1873 (*Libros de Antaño*, III), pág. 13.

² *Diálogo de la Lengua*, pág. 4.

llano, ahora, doblada esa edad, lo declara imperial, como su corona, en aquella réplica al obispo de Màcon, en presencia del papa Paulo III. mentada con justa valoración por Menéndez Pidal, lo mismo que por Amado Alonso y Rafael Lapesa. Menéndez Pidal señala vocablos de origen español en el italiano de entonces, precisamente en el original del *Cortesano* ¹.

En cuanto a la lengua escrita, pesan los severos juicios de Garcilaso : « porque yo no sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua, sino lo que se pudiera muy bien escusar, aunque esto sería malo de probar con los que traen entre las manos estos libros que matan hombres » ², y de Ambrosio de Morales : « ¿ Quién podría señalar muchos libros castellanos con confianza que leídos y imitados se alcanzaría perfección o señalada y conocida mejoría en el uso de nuestra lengua ? Bien entiendo la respuesta, y bien veo que se me podría dar en los ojos con algunos libros que de algunos años a esta parte se leen con grande aprobación del pueblo, que los estima por muy elegantes. Mas yo hablo con los doctos y con los buenos juicios, que tienen muy bien vista esta falta y por muy justa esta queja » ³.

Pero ya se concibe claramente un ideal de lengua escrita, literaria, cuyas normas, explícitas en los mismos textos, dan

¹ R. MENÉNDZ PIDAL, *El lenguaje del siglo XVI*, en *La Lengua de Cristóbal Colón, el estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*, Buenos Aires-México, 1942, págs. 71 y 75 ; A. ALONSO, *Castellano, Español, Idioma Nacional*, Buenos Aires, 1938, pág. 23 ; R. LAPESA, *Historia de la Lengua Española*, 2ª ed., Madrid, [1950], pág. 198.

² Carta de Garcilaso, pág. 12.

³ AMBROSIO DE MORALES, *Op. cit.*, pág. XXXVII.

el sello al estilo de la época. Así, se sintetiza en el *Cortesano*, renovando ideas clásicas, que

lo que más importa y es más necesario al Cortesano para hablar y escribir bien, es saber mucho. Porque el que no sabe ni en su espíritu tiene cosa que merezca ser entendida, mal puede decilla o escribilla. Tras esto cumple asentar con buen orden lo que se dice o se escribe, después esprimillo distintamente con palabras que sean propias, escogidas, llenas, bien compuestas y sobre todo usadas hasta del vulgo, porque éstas son las que hacen la grandeza y la majestad del hablar, si quien habla tiene buen juicio y diligencia, y sabe tomar aquellas que más propriamente esprimen la sinificación de lo que se ha de decir, y es diestro en levantallas, y, dándoles a su placer forma como a cera, las pone en tal parte y con tal orden, que luego en representándose den a conocer su lustre y su autoridad, como las pinturas puestas a su proporcionada y natural claridad ¹.

Es que el propio Castiglione, en el Prólogo al *Cortesano*, anticipa el ideal de la naturalidad que se debatiría en los diálogos, diciendo: «yo confieso a mis reprehensores inorar esta su lengua toscana tan difícil y secreta, y digo que he escrito en la mía como yo hablo y a hombres que hablan como yo» ². El «escribo como hablo» se levanta aquí como en reacción contra la tiranía de la lengua local de una ciudad o corte: lengua toscana en este caso. Veamos cómo lo afirma Juan de Valdés:

Para dezirós la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de

¹ *El Cortesano*, págs. 88-89.

² *El Cortesano*, pág. 24.

vocablos que signifiquen bien lo que quiero dezir, y dígolo quanto más llanamente me es possible, porque a mí parece en ninguna lengua stá bien el afetación ... que todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que, splicando bien el conceto de vuestro ánimo y dando a entender lo que queréis dezir, de las palabras que pusiéredes en una cláusula o razón no se pueda quitar ninguna sin ofender o a la sentencia della o al encarecimiento o a la elegancia ¹.

Las observaciones y consideraciones giran siempre en torno a la lengua hablada y a la lengua escrita, en busca de una perfección que condiga con el carácter de la una y de la otra. Así leemos en el *Cortesano* :

Porque cierto, o a lo menos según mi opinión, lo escrito no es otra cosa sino una forma de hablar que queda después que el hombre ha hablado, y casi una imagen o verdaderamente vida de las palabras; y por esto en el hablar (el cual en el mismo punto que la voz es fuera de la boca queda derramado y perdido) pueden quizá sufrirse algunas cosas que en el escribir no se sufren, porque la escritura conserva las palabras y las somete al juicio del que lee dándole tiempo de considerarlas maduramente. Y así es razón que en ella se tenga mayor diligencia y arte por hacella mejor y más corregida; pero no tampoco de manera que las palabras escritas sean diferentes de las habladas, sino que tome el que escribiere las más escogidas de las que hablare ... Por eso está claro que lo que se requiere en lo que se escribe se requiere también en lo que se habla, y aquel hablar es mejor que se parece con el mejor escribir ².

¹ *Diálogo de la Lengua*, págs. 150 y 155.

² *El Cortesano*, págs. 80-81.

Libro lentamente gestado y compuesto, *El Cortesano* apareció en Venecia en 1528. Tres años antes, Pietro Bembo, veneciano que figura entre los caballeros de Urbino y a cuyo cargo estuvo el cuidado de la publicación del *Cortesano*, había publicado su tratado *Della Volgar Lingua*, en cuyos tres libros se consideran largamente las cuestiones relativas al hablar y al escribir, a las lenguas vulgares y a las clásicas y a sus autoridades. Libro de especial significación éste del Bembo, que resulta sin duda el antecedente más cercano de las cuestiones del lenguaje en el libro de Castiglione. En el tratado del Bembo se considera también la cuestión de la lengua hablada y la lengua escrita y su interdependencia: se afirma que el escribir no es sino « parlare pensatamente », y, puesto que permanece más, es necesario que « si faccia eziandio piú perfettamente », ya que el que escribe desea ser leído no sólo de las gentes « che vivono, ma ancora che viverano », en tanto que el hablar « solo per spazio brevissimo si riceve » ¹.

Así, a través de textos del Bembo o de Castiglione como de Juan de Valdés, y en torno a lengua hablada y a lengua escrita, podemos señalar con don Ramón Menéndez Pidal los rasgos de naturalidad y selección que priman en la época de Garcilaso, época de la versión del *Cortesano*. Con esos rasgos la prosa de Boscán nos da un modelo cabal que confirma, aun en los pasajes de más levantada elocuencia, la exacta afirmación de que « la facilidad y la llaneza siempre andan con la elegancia » ². Lo cual nos enseña que, aunque

¹ PIETRO BEMBO, *Della Volgar Lingua*, libro I, en *Prose scelte*, Milano, 1927, pág. 142.

² *El Cortesano*, pág. 89.

vaya cambiando el estilo (como muestra Menéndez Pidal a través de Guevara, Santa Teresa, fray Luis de León, Cervantes, Lope), la norma de naturalidad y selección conserva un prestigio innegable que, precisamente, da a la poesía de Garcilaso como a la prosa de Boscán ese aire de perenne modernidad.

La conquista de ese ideal de prosa naturalmente selecta tiene en el caso del *Cortesano* algunas dificultades especiales: se trata no de un libro original, sino traducido, y su traductor no es castellano, sino catalán. Menéndez y Pelayo analiza esta última cuestión poniendo en su punto lo de que Boscán fuera « extranjero en la lengua », palabras que Fernando de Herrera dijo, efectivamente, con sentido de encomio y no de censura, y que repite Saavedra Fajardo en su *República Literaria*. Respecto a la cuestión de que es un libro traducido, el mismo Boscán, confirmado por Garcilaso y por otros maestros de la época, nos dirá en qué ha de consistir la labor y el mérito de una traducción: « Yo no terné fin en la traducción de este libro a ser tan estrecho que me apriete a sacalle palabra por palabra, antes, si alguna cosa en él se ofreciere, que en su lengua parezca bien y en la nuestra mal, no dexaré de mudarla o de callarla »¹. Y Garcilaso, juzgando esta labor, afirma: « Fue, demás desto, muy fiel traductor, porque no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias, y por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerza y ornamento de la otra »². Menéndez y Pelayo corrobora a Garcilaso afirmando que la traducción de Boscán no fué

¹ Carta de Boscán, en *El Cortesano*, pág. 7.

² Carta de Garcilaso, pág. 13.

literal ni servil, y elogia a Boscán traductor exclamando : « Cuánto se distinguen los fieles y elegantes de los serviles y adocenados » ¹. Recordemos como antecedente importante la advertencia del padre Aguayo sobre su traducción de la *Consolación* de Boecio (hecha en 1518 y alabada en el *Diálogo de la Lengua* y por Ambrosio de Morales), que dice así : « Helo vuelto de latín en castellano, no palabra de palabra, mas sentencia de sentencia ; no tirando alguna suya ni poniendo cosa mía » ². Valdés alaba también por virtud de estilo a la altura del original la versión del *Enquiridion* de Erasmo hecha por el Arcediano del Alcor hacia 1526 y en cuya *Exhortación al lector en nombre del intérprete* se lee :

Pues en el prólogo ya se ha hablado algo desta obra y de su autor, queda avisar brevemente que si, cotejado con su latín nuestro castellano, por ventura no pareciere todas vezes tan sacado letra por letra, se acuerde el lector o sepa lo que en semejante propósito escribe Sant Hierónimo, haziendo un tratado solamente para provar con autoridad de grandes varones y enseñar por razones y esperiencia que, quando se traslada algún libro de una lengua en otra, no se requiere, ni sería tollerable, que sea por las mismas palabras, ni aun por las mismas formas ni modos de dezir, pues éstos es notorio que en una lengua tienen mucha gracia y en otra no vienen bien. antes son cosa desabrida. Ha de ser, pues, su intento del intérprete, declarar bien el sentido por más o menos palabras, o mudando unas maneras de dezir en otras, o por rodeos, o también por sumas, como más largamente Sant Hierónimo pone los exemplos de todo esto » ³.

¹ *Antología de Poesías Líricas*, vol. XIII, pág. 118.

² *La Consolación de la Filosofía*, Buenos Aires-México, 1942, págs. 43-44.

³ ERASMO, *Enquiridion*, anejo XVI de la *Revista de Filología Española*, Madrid, 1932, pág. 104.

Fray Luis de León se ocuparía más tarde de estas mismas cuestiones: « De lo que es traducido, el que quisiere ser juez pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña en la suya sin añadir ni quitar sentencia, y guardando quanto es posible las figuras de su original y su donaire, y hacer que hablen en castellano y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales »¹. Y porque la hazaña estaría quizá en traducir de lengua clásica a lengua vulgar, Boscán dice con fina modestia: « traducir este libro no es propiamente romanzalle, sino mudalle de una lengua vulgar en otra quizá tan buena »². En el *Diálogo de la Lengua* se considera también el problema de las traducciones: « Y aun porque cada lengua tiene sus vocablos propios y sus propias maneras de dezir, ay tanta dificultad en el traduzir bien de una lengua en otra... Por esto es grande la temeridad de los que se ponen a traduzir de una lengua en otra sin ser muy diestros en la una y en la otra... Y creedme que tengo por mayor dificultad dar buen lustre a una obra traduzida de otra qualquier lengua que sea en el castellano, que en otra lengua ninguna », y se citan como « lenguas necessarias » la latina, la griega y la hebrea, « en las quales está escrito todo quanto bueno ay que pertenezca así a religión como a ciencia »³.

De todo esto se infiere que la empresa de traducir un libro ha de consistir primero en penetrar el sentido, el espíritu del original, dominándolo, para luego trasladarlo atendiendo

¹ *Poesías de Fr. Luis de León*, con anotaciones inéditas de don Marcelino Menéndez y Pelayo, vol. I, Madrid, 1928. pág. 55.

² Carta de Boscán, pág. 6.

³ *Diálogo de la Lengua*, págs. 140 y 166.

muy sabiamente al vocabulario de ambas lenguas y a las maneras propias de decir de cada una de ellas, de modo que la traducción resulte fiel y a la altura del original, y tenga un aire de naturalidad que haga parecer original lo traducido.

Veamos, pues, algunos aspectos de la labor de traducción del *Cortesano*, tratando de sorprender cómo Boscán se mueve en los « quicios de la lengua ». Llevaremos nuestra observación al vocabulario y a algunas maneras de decir, y trataremos de comprender con qué sentido de fidelidad y de propiedad acierta Boscán en su traducción para merecer desde entonces hasta nosotros tan fundados y generales elogios.

Con respecto al vocabulario, busquemos cuál era el criterio de Boscán y procuremos entrever los cruzados motivos de nacionalización, de propiedad y de elegancia que le movieron a rechazar, evitar o preferir las palabras que se habían de corresponder con el original.

Cotejando los dos textos se advierte inmediatamente que, en cuanto a las palabras que en ambos idiomas se corresponden y que hoy son corrientes en español, como por ejemplo *abbandoni-abandone*, *bellezza-belleza*, *buffone-bufón*, *honore-honor*, *felicità-felicidad*, *infamia-infamia*, etc., unas se eluden siempre y se sustituyen por voces no directamente correspondientes a las italianas, y otras se usan a veces, y a veces se sustituyen. En torno a esta cuestión tratamos de hacer la historia de unas cien palabras, de las cuales más o menos la mitad son eludidas por Boscán por la muy probable explicación de que en su época no eran usuales en el castellano; en efecto, los vocabularios de Nebrija y Covarrubias no las traen, y su traducción por Boscán con equivalente no similar (*abbandoni-desampare*, *agricultura-labranza*, *adulazione-lisonja*, *buffone-truhán*, etc.) resulta

confirmada por Cristóbal de las Casas en su *Vocabulario* para las dos lenguas, que data de 1569, posterior, pues, en treinta y cinco años a la versión del *Cortesano*. Boscán, fiel a la lengua patrimonial circulante, consagrada, no quiso introducir tan fácilmente esos italianismos, mostrándose reacio a usar palabras comunes con el italiano, sobre todo los abundantes latinismos, sino que prefirió las de pertenencia bien deslindada y, como me advertía don Amado Alonso, acuñadas por el habla tradicional, por ejemplo *honra* y no *honor*, que nunca usa Boscán en *El Cortesano* a pesar de que no hay casi página de su original en que no se encuentre la palabra *onore*. Sería una posición en cierta manera concordante con la de Juan de Valdés, que se sirve de los refranes para enseñar su lengua con los rasgos que le serían más propios, pero contraria a la que adopta el mismo Valdés al escribir a « algún italiano por acomodarme a su lengua por ser mejor entendido »¹, y aun a lo que se estima como ventajoso y deseable para el enriquecimiento de las lenguas en el propio *Cortesano* y en el *Diálogo de la Lengua*: la introducción de voces de otras lenguas a la propia². El catalán Boscán se nos muestra así estrictamente castellano, y es oportuno recordar que Menéndez y Pelayo, refiriéndose a lo de « extranjero en la lengua », afirma justamente que Boscán escribe el castellano como un maestro y por derecho propio, siguiendo el impulso general del Renacimiento, que buscaba en todos los países un centro de unidad lingüística contrario a la variedad idiomática de la Edad Media³.

¹ *Diálogo de la Lengua*, págs. 43, 59 y 141.

² *El Cortesano y Diálogo de la Lengua*, pág. 90 y págs. 132-136.

³ *Antología de Poetas Líricos*, vol. XIII, págs. 36 y 428.

Resulta por ello muy instructivo presentar junto al vocabulario de Boscán el de su gran amigo toledano Garcilaso y el de Juan de Valdés, en su tratado sobre la lengua castellana. Garcilaso usa algunas de las palabras eludidas por Boscán. ¿Es que quiere darles carta de ciudadanía española? ¿O acaso eran más amplias las posibilidades, en el campo de la poesía a la manera italiana, que Garcilaso cultiva con arte consumado? ¿Acaso por su familiaridad con las lenguas latina e italiana, a Garcilaso le resultaban naturales para el castellano voces que Boscán no se permitía usar, aunque él también supiera aquellas dos lenguas? ¿O bien, por ser barcelonés Boscán era más respetuoso del castellano y no se permitía usar palabras que pudieran ser tachadas de «extranjerismos» y dieran pie para que se dijese de él lo que de Nebrija en el *Diálogo de la Lengua*? Recordemos aquí la observación de Menéndez y Pelayo: «En la bellísima versión del *Cortesano* se han notado algunos italianismos que se pegaron del texto original; catalanismos no he advertido ninguno»¹. Con todo, entre las palabras historiadas resultan más las eludidas por Boscán que tampoco usó Garcilaso, lo cual vendría a apoyar la preferencia de aquél por el vocabulario patrimonial. Otro tanto se puede observar con respecto al vocabulario de Valdés que, como explícitamente nos dice en coincidencia con lo expuesto en el *Cortesano*, quisiera traer al castellano «por ornamento y por necesidad»² palabras significativas de otras lenguas. Valdés quisiera... Pero al igual que Garcilaso, también él viene a confirmar lo practicado por Boscán. ¿Acaso, a pesar de ser ellos

¹ *Ibid.*, págs. 36-37.

² *Diálogo de la Lengua*, pág. 136.

mismos propugnadores de una tendencia a enriquecer la lengua con aportes de las extranjeras, se mostraban sin embargo cautelosamente moderados? Leemos en el *Diálogo de la Lengua* :

CORIOLANO — ¿Queréis que os diga la verdad? No me plaze que seáis tan liberal en acrecentar vocablos en nuestra lengua, mayormente si os podéis passar sin ellos, como se an passado vuestros antepassados hasta agora. Y si queréis ver que tengo razón, acordáos quán atentadamente y con quánta modestia acrecienta Cicerón en la lengua latina algunos vocablos, como son *qualitas*, *visum*, que significa fantasía, y *comprehensibile*, aunque sin ellos no podia esprimir bien el conceto de su ánimo ...

VALDÉS — Toda essa atención y toda essa modestia que dezís tiene Cicerón con mucha razón quando introduce en la lengua latina esos vocablos que él componía, pero, si bien os acordáis, quando usa y se aprovecha de vocablos griegos en el mesmo libro que vos avéis alegado, no cura de demandar perdón, antes él mesmo se da licencia para usar dellos, como véis que [los] usa, no solamente escritos con letras griegas, pero con latinas, como *asotus*, *idea*, *atomus*, etc. De manera que, pues yo no compongo vocablos nuevos, sino me quiero aprovechar de los que hallo en las otras lenguas con las quales la mía tiene alguna semejança, no sé por qué no os ha de contentar.

Es curiosa esta resolución de Valdés para introducir palabras extranjeras al castellano, cuando, de hecho, no la practica él mismo, y aun expresa concretamente sus vacilaciones: « Y porque me he visto en aprieto; quiriendo esprimir en castellano lo que significan *obnoxius* y *abutere*, los introduciría si me atreviese, pero son tan remotos del hablar castellano que de ninguna manera me atrevería a usarlos;

holgaría bien que otros los usassen por poderlos usar también yo »¹.

Fernando de Herrera en sus anotaciones a las poesías de Garcilaso, considera largamente el problema de la introducción de vocablos extranjeros a la lengua propia. Así, a propósito de la palabra *argén*, usada por Garcilaso, dice :

Lícito es a los escritores de una lengua valerse de las voces de otra ; concédeseles usar las forasteras i admitir las que no se an escrito antes, i las nuevas. i las nuevamente fingidas, i las figuras del dezir, pasándolas de una lengua en otra. I quiere Aristóteles que se admitan en la poesía voces estrangeras, i que se mescle de lenguas. para dar gracia a lo compuesto i hazello más agradable i más apartado del hablar común. Porque como él dize en el libro tercero de la *Retórica*, las diciones estrañas hazen que la oración parezca más grande. como se ve en los peregrinos i estrangeros. que los ombres los admiten i se les afecionan más que a los suyos : i así es de parecer que se haga peregrina la oración, porque los ombres admiran las cosas estrañas i ajenas; i todo aquello que engendra admiración es suave. Pero esto se entiende en la poesía. Finalmente, es mui importante la variedad de las lenguas en la variación de las palabras. i con ella se esornan i adereçan los poemas i se deleitan los que leen. Por esta razón dixo Virgilio en África *Magaglia*, i en la navegación troyana *Gaza*, que son vocablos Púnico y Persa. i en otra parte usó de voz Gálica diziendo *Silvéstris uri*. Assí G. L. escreire desde Francia *argén*, porque el francés llama *argent* a la plata.

Y más adelante, a propósito de la palabra *desbañe*, se alarga más sobre la misma cuestión :

¹ *Diálogo de la Lengua*, págs. 132-136.

Osó G. L. entremeter en la lengua i plática Española muchas voces Latinas, Italianas i nuevas. i sucedióle bien esta osadía, ¿ i temeremos nosotros traer al uso i ministerio della otras voces estrañas i nuevas. siendo limpias, propias, significantes, convenientes, maníficas, numerosas i de buen sonido. i que sin ellas no se declara el pensamiento con una sola palabra? Apártese este rústico miedo de nuestro ánimo; sigamos el ejemplo de aquellos antiguos varones. que enriquecieron el sermón romano con las Griegas i peregrinas, i con las bárbaras mesmas. No seamos inicos jueces contra nosotros, padeciendo pobreza de la habla. Que más merecieron los que començaron a introduzillas en nuestro lenguaje, abriéndoles el passo, que los escritores de esta edad. ¿ Por qué no pensarán que es lícito a ellos lo que a otros, guardando modo en el uso, i trayendo legítimamente a la naturaleza Española aquellas dizones con juicio i prudencia? ¿ Tuvieron los passados más entera noticia de la habla que los presentes? ¿ Fueron más assolutos señores della? Todas las lenguas tuvieron infancia o niñez, juventud, perfección i vegez. I ninguna cosa se hizo grande de repente. A todos los pueblos fueron siempre nativos los vocablos propios de de las cosas, o fueron hallados por necesidad, i hechos luego, o por metonimia, ironía, metáfora, sinédoque. Lícito es engendrar innúmerables tropos. ¿ Qué? Las figuras que están en las palabres i en las sentencias, ¿ por ventura no son comunes de todas las gentes? Assí creció la lengua Griega, assí con la assidua continuación de Tulio, i de muchos semejantes a Tulio, pudo la lengua Latina, como tierra nueva, hazerse fértil y abundosa con este culto i labrança, i crecer en la suma grandeza, donde por ventura no esperaron que pudiesse llegar los de la edad antecedente. No ai lengua tan pobre i tan bárbara que no se pueda enriquecer i adornar con diligencia. Con este cuidado i estudio busca i rastrea el estraño de otra nación los passos i pisadas de Tulio, i acrecienta i engrandece su lenguaje proprio con las riquezas maravillosas de aquella divina eloquencia. No

ai por qué desespere el amador de su lengua, si se dispone atentamente. de la riqueza i abundancia i eloquencia de su habla. Con los más estimados despojos de Italia i Grecia, i de los otros reinos peregrinos, puede vestir i adereçar su Patria, i amplialla con hermosura, i él mesmo producir i criar nuevos ornamentos. Porque quien uviere alcançado sin estudio i arte tanto juicio que pueda discernir si la voz es propria i dulce al sonido, o estraña i áspera, puede i tiene licencia para componer vocablos i enriquecer la lengua. Aristóteles. Tulio i Oracio aprueban la novedad de las diciones i enseñan cómo se hallen. I assí dixo Tulio que las cosas que parecen duras al principio. se ablandan con el uso ... Pero no basta formar bien las figuras en el diseño si después colòridas no imitan bien la carne. Porque no conviene a todos la formación de las voces nuevas, que requieren ecelente juicio, i que sea tal el resto de la oración, que dé autoridad al vocablo nuevo, que se entrepone en ella como una estrella; i ser corto i mui moderado en ellas, i formallas en modo que tengan similitud i analogía con las otras voces formadas i inovadas de los buenos escritores. Mas porque un autor ecelente no use ni se valga de algunas diciones, no se deven juzgar por no buenas, i huidas dél para nunca usallas; porpue otros pueden valerse dellas, i dalles estimación con sus escritos. Vozes ai en Virgilio que no se hallan en Oracio, que no las conocemos en Catulo, i en éste que no las trata Tibulo. I porque no satisfagan a algunos. no son malas i indinas de ser acogidas. Que el vino es bueno i ai gustos que lo aborrecen. I no está en un escritor toda la lengua. ni la puede usar uno solo, ni juzgar, ni acabar. Divídese en dos especies la formación de los vocablos nuevos. por necesidad, para esprimir pensamientos de Teología i Filosofía, i las cosas nuevas que se hallan aora, i por ornamento. I assí es lícito i loable en los modernos lo que fué lícito i loable en los antiguos. Mayormente que puede el poeta usar en todo tiempo con prudente libertad, por ornamento, de vocablos nuevos; i le ofende i haze

grandissima injuria quien le quiere privar de la facultad de ordenar con ellos su poema. Porque, como dice Tulio, los poetas hablan otra lengua, i no son las mismas cosas que trata el poeta que las que el orador, ni unas mismas las leyes i observaciones. Pero no sólo osan esto, mas pueden servirse de voces de todas las lenguas. I por todas estas i otras cosas los llama Aristóteles tiranos de las diciones. Porque es la poesía abuntadísima i esuberante, i rica en todo, libre i de su derecho i jurisdiccion sola, sin sugestión alguna, i maravillosamente idónea en el ministerio de la lengua i copia de palabras por sí, para manifestar todos los pensamientos del ánimo, i el ábito que representare, i obra i efeto i grandeza, i todo lo que cae en sentimiento humano; sin que le falte mensagero de la voz, que signifique claramente todo lo que quisiere. Porque casi padece necesidad de todas las cosas el género humano, antes que de la voz i de la dición. Porque éstas solamente posee admirables riquezas, que nunca acaban i deshazen, mas con inmensa fertilidad crecen i se renuevan perpetuamente. I de todas las cosas que vienen al sentido, ninguna ai menesterosa i necesitada de voz que la declare i señale. Porque luego se imprime i estampa una señal manifiesta del nombre de aquella cosa entendida. I muchas vezes da i pone muchas voces a una sola cosa, que cada una dellas proferida haze un entendimiento, casi tan cierto como el nombre verdadero. I assí tienen los ombres gran potestad y fuerza en las palabras para demostrar las cosas que son, sin que aya alguna cosa que le dexé de reconocer esta sugestión. Las voces son oscuras en nuestro uso por muchos modos de la gente, cuando traemos vocablos propios i particulares de otra nación, de l'arte, de las leyes i ritos i cerimonia, de la traslación, de la erudición, de mucha novedad, como si dixésemos con imitación Latina *ultimo* por *primero*, i de mucha vegez, renovando las voces desusadas. Pero las que aora son voces viejas, en otro tiempo fueron nuevas, i al contrario. I assí dize Quintiliano en el cap. 10 del lib. 1 que assí como son

las mejores voces de las nuevas las más viejas, así de las viejas son mejores las más nuevas. I también hazen las diciones inusitadas más grave la oración. porque éstas admiramos. i de la admiración nace la jocundidad. Mas, esto tiene lugar con mayor frecuencia en la poesía; porque las cosas i las personas son más ecelentes i más graves ¹.

Nos pareció necesario transcribir integra esta página de Herrera porque abarca las cuestiones debatidas en el *Cortesano* y en el *Diálogo de la Lengua*, y, aunque se refiere especialmente a la poesía, no entendemos que se excluya a la prosa, sobre todo literaria, de las razones aducidas por Herrera al comentar las poesías de Garcilaso, máxime cuando se fundá en las autoridades de Cicerón, Horacio, Quintiliano, que son también, las de Castiglione y Valdés. Resulta instructivo también reparar en que esas cuestiones relativas al vocabulario, consideradas con marcada importancia en la época de Boscán, Garcilaso y Valdés, no han perdido interés hacia 1580, cuando Herrera publica las *Anotaciones*, y las veremos aún tratadas en el *Quijote*.

Dando precisamente el paso largo hasta el *Quijote*, podemos advertir, con respecto a las palabras eludidas por Boscán quizá porque se le hacían « durillas », que ahora ya están en la lengua de Cervantes, lo cual confirmaría la solución propuesta en el *Diálogo de la Lengua*, que, según vemos en las *Anotaciones* de Herrera, proviene de Cicerón :

MARCIO — ... Y vos, señor Pacheco, nos dezid, ¿qué sentís destos vocahlos añadidos?

PACHECO — Que para todos ellos yo de muy buena gana daré mi voto siempre que me será demandado, aunque

¹ *Las Obras de Garcí Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, 1580, págs. 383-384 y 573-576.

algunos se me hazen durillos, pero, conociendo que con ellos se ilustra y enriquece mi lengua, todavía los admitiré y, usándolos mucho, a poco a poco los ablandaré.

MARCIO — Esto es verdad, que ninguna lengua ay en el mundo a la qual no estoviesse bien que le fuessen añadidos algunos vocablos, pero el negocio stá en saber si querriades introducir éstos por ornamento de la lengua o por necesidad que tenga dellos.

VALDÉS — Por lo uno y por lo otro ¹.

Quedan sin embargo, algunas palabras no usadas por Boscán ni por Garcilaso ni por Valdés, que tampoco se encuentran en el *Quijote*. Cerramos entonces la búsqueda con el *Diccionario de Autoridades*, que nos ofrece citas en las cuales podemos observar que, generalmente, las palabras eludidas por Boscán entraron más tarde a la lengua literaria y, por supuesto, al vocabulario usual de la lengua hablada.

Cabe aún otro aspecto en la averiguación: además de establecer que no se usaban, buscar el porqué. ¿Eran latinismos, palabras eruditas y no sólo italianas las que, dado el ideal literario de la época de Boscán y Garcilaso, se rechazaban? En el cotejo que presentamos, don Amado Alonso veía la decidida tendencia de Boscán a huir de cultismos y de palabras librescas, prefiriendo siempre las del uso oral mejor autorizado. Algunas veces, muy raras, el propio Boscán parece contrariar esta su ahincada posición; así, traduce ² « aver doppio castigo » (55) por « ser *punidos* do-

¹ *Diálogo de la Lengua*, pág. 136.

² Para no multiplicar inútilmente las notas, citaremos en adelante, entre paréntesis, el número de página de las cuatro principales obras a que nos referimos, que son: el texto original de Castiglione, edición de M. Scherillo (Milano, 1928), la versión de Boscán, edición de A. M. Fabié (*Libros de Antaño*, Madrid, 1873), el *Diálogo de la Lengua* de

bladamente » (69), en tanto que en la misma página vierte « non solamente meriça esser *punito* del suo fallo » (55): « no solamente merece ser *castigado* por lo que erró » (69), y también « l'amplio mare della pura bellezza divina » (433) queda traducido por « el *ancho piéluago* de la pura hermosura divina » (510).

La consciente y sostenida preferencia de la naturalidad en la lengua escrita en la época de Boscán y Garcilaso era la reacción contra el estilo de los escritores de la época anterior, patente, por ejemplo, en la *Celestina*, según la precisa cita de Menéndez Pidal: « Calixto emplea el remontado lenguaje literario para exaltar su pasión, pero Sempronio le dice: « Dexa, señor, esos rodeos, dexa esa poesía, que no es habla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden ». Pero a pesar de estas protestas, el mal parecía que iba a agravarse cuando a fines del 400 la reina Isabel empezó a estudiar latín, y no ya los caballeros de antes, sino las damas también, tomaron por moda ese estudio, guiadas por Nebrija, el primer humanista que, digno de nombre tal, hubo en España »¹. Recordemos, al lado de la *Celestina*, novela tan vívidamente hablada con la variedad de lenguaje de señores y criados, pero de todos modos prosa literaria, la poesía de Juan de Mena. En el *Diálogo de la Lengua* encontramos juicios sobre ambas:

VALDÉS — Pero, porque digamos de todo, digo que, de los que an escrito en metro, dan todos comúnmente la

Valdés, edición de J. F. Montesinos (*Clásicos Castellanos*, Madrid, 1928) y las *Obras de Garcilaso*, edición de T. Navarro Tomás (*Clás. Cast.*, Madrid, 1924). Para las noticias y referencias necesarias nos hemos servido de los eruditos prólogos de los editores.

¹ *El lenguaje del siglo XVI*, pág. 58.

palma a Juan de Mena, y á mi parecer, aunque la merezca quanto a la dotrina y alto estilo. yo no se la daría quanto al dezir propiamente ni quanto al usar propios y naturales vocablos, porque, si no m'engaño, se descuidó mucho en esta parte, a lo menos en aquellas sus *Trescientas*, en donde quiriendo mostrarse doto, escribió tan escuro que no es entendido, y puso ciertos vocablos, unos que por grosseros se devrían desechar y otros que por muy latinos no se dexan entender de todos (158-159).

Y más adelante, señalando tachas en el estilo de la *Celestina*: « la otra es en que pone algunos vocablos tan latinos que no s'entienden en el castellano, y en parte donde podría poner propios castellanos, que los ay » (177).

Covarrubias y el *Diccionario de Autoridades*, y alguna vez Herrera en sus *Anotaciones*, como veremos adelante, nos dicen que algunas de las palabras eludidas por Boscán eran toscanas o francesas. Así, pues, ni latinismos ni extranjerismos admitiría Boscán. *El Cortesano* debía traducirse al castellano en castellano, con vocabulario bien deslindado en seleccionada afirmación patrimonial, a pesar de los deseos, ya mencionados tanto en el *Cortesano* como en el *Diálogo de la Lengua*, de acrecentar el caudal de la propia con vocablos de otras lenguas.

La otra mitad de palabras historiadas corresponde, no ya a vocablos eludidos por Boscán, sino a aquellos que traduce a veces con la misma palabra italiana o a veces con palabra castellana equivalente. Esas preferencias nos inuestran también aspectos interesantes de la labor de traducción de Boscán. ¿Son casos de preferencia por razones de significación en cada caso o por sonido o ritmo dentro del párrafo? Así por ejemplo *destrezza* traducida a veces por *maña* y a veces por *destreza*; *diminuire*, *diminuiscono*, por *apocar*, *disminuyen*;

fama, por *reputación* y *fama*; *infamia*, por *deshonra* e *infamia*, etc., etc., que naturalmente se comprenderán mejor en la transcripción de los textos en su correspondiente lugar. Completamos este segundo aspecto de nuestras observaciones con otra serie de ejemplos en los que señalamos cómo una misma palabra del original ha sido traducida según los casos por diversas castellanas, como *grado* traducida por *estado*, *escalón*, *paso* y *grado*; *dignitá* por *divinidad*, *estima*, *autoridad*, *majestad*, *valor* y *dignidad*, etc., etc. Lo que nos hace recordar aquella afirmación de Valdés: « Pero en esto podéis considerar la riqueza de la lengua castellana, que tenemos en ella vocablos en qué escoger como entre peras »; o aquella otra de franca rivalidad: « Ni nos faltan vocablos con qué sprimir los concetos de nuestros ánimos, porque, si algunas cosas no las podemos esplicar con una palabra, esplicámoslas con dos o tres como mejor podemos, ni tampoco hazemos fieros con nuestra lengua, aunque, si quisésemos, podríamos salir con ellos, porque me bastaría el ánimo a daros dos vocablos castellanos, para los quales vosotros no tenéis correspondiente, por uno que me diéssedes toscano, para el qual yo no os diesse otro castellano que le correspondiesse » (136-137).

Siguen ejemplos inversos al caso anterior, en que diferentes voces toscanas han sido vertidas a una misma castellana, así *ingenioso* y *saputo* traducidas por *avisado*; *giocolare* y *adulatore*, por *chocarrero*; *meschino*, *infelice* y *misero* por *cuitado*, etc., como se verá mejor en su lugar.

Consignamos, con la conveniente transcripción de textos, el caso *bellezza*: *hermosura*. Boscán traduce siempre *bellezza* por *hermosura*, y la única vez que usa la palabra *belleza* lo hace con sentido material, y precisamente en frase donde no

figura en el original : « tanti ornamenti » : « tantas bellezas y ornamentos ».

Señalamos también el caso del superlativo en *-ísimo* muy generalmente evitado por Boscán ; luego los casos, muy frecuentes, de desdoblamiento de una voz del original en pareja de sinónimos castellanos, con lo que pasamos del vocabulario en sí a la frase, al giro de la prosa de Boscán. En esto que podríamos considerar como « maneras de decir », señalamos dos aspectos : 1) una serie de ejemplos nos mostraría versiones como ampliadas o explicadas del giro original ; y 2) otra serie en que, siendo fácil comprobar la fidelidad y la exactitud de la traducción, hay a primera vista, como si dijéramos, traducción libre. Estas dos categorías de ejemplos, cerrando las anteriores que se refieren al vocabulario, pueden darnos una idea muy completa de cómo ha sido la labor de Boscán para traducir sin traicionar el libro maravilloso del *Cortesano*. Entendemos sin embargo, que todo este cotejo queda lejos de agotar el tema, porque cada palabra historiada o cada giro considerado sugiere cuestiones y matices que rompen, casi, la clasificación en que agrupamos los ejemplos y piden consideración particular. Con todo, la clasificación de las cuestiones que proponemos orienta y abre interesantes senderos de observación en el campo de los estudios estilísticos de nuestro idioma.

(Continuará).

ERNESTO KREBS.

