



BOLETIN

INSTITUTO PEDAGOGICO

DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATIN



EDICION DEL
DEPARTAMENTO DE CULTURA Y PUBLICACIONES
DEL INSTITUTO PEDAGOGICO DE CARACAS

21

INSTITUTO PEDAGOGICO

Caracas

—
Gustavo Bruzual Director
Gilberto Picón Medina . . Subdirector

—
Gisela Muskus de Falcón . . Jefe del
Departamento de Biología y
Química.

Luis Quiroga Torrealba . . . Jefe del
Departamento de Castellano,
Literatura y Latín.

Ramón Piña-Daza Jefe del
Departamento de Cultura
y Publicaciones.

Manuel Gallegos Jefe del
Departamento de Educación Física.

Pedro Luis Díaz García . . Jefe del
Departamento de Filosofía y
Ciencias de la Educación.

Edmundo Marciano Jefe del
Departamento de Geografía e
Historia.

Rafael Hertera Jefe del
Departamento de Idiomas Modernos.

José Alejandro Rodríguez . . Jefe del
Departamento de Matemáticas
y Física.

Antonio José Medina . . . Jefe del
Departamento de Orientación y
Bienestar Estudiantil.

Elio Gómez Grillo Jefe del
Departamento de Pedagogía.

Armando Martínez Peñuela . . Jefe del
Departamento de Prácticas Docentes.



REVISTA TRIMESTRAL
ORGANO DEL
DEPARTAMENTO DE
CASTELLANO,
LITERATURA Y LATIN DEL
INSTITUTO PEDAGOGICO
DE CARACAS



BOLETIN



Director:

Luis Quiroga Torrealba

Jefe de Redacción
ISABEL BOSCAN

Consejo de Redacción

RAMON PIÑA-DAZA
MARIO TORREALBA LOSSI
MARCO ANTONIO MARTINEZ

* ESTE BOLETIN

LO EDITA TRIMESTRALMENTE EL
DEPARTAMENTO DE CULTURA Y PUBLICACIONES DEL
INSTITUTO PEDAGOGICO DE CARACAS
PARA EL DEPARTAMENTO DE CASTELLANO
LITERATURA Y LATIN
DEL MISMO INSTITUTO,
A CUYO CARGO ESTA
LA ADMINISTRACION

* SE AUTORIZA LA REPRODUCCION DEL MATERIAL
CONTENIDO EN ESTA PUBLICACION,
SIEMPRE QUE SE MENCIONE SU ORIGEN.

* LAS OPINIONES DE
NUESTROS COLABORADORES NO SON,
NECESARIAMENTE,
LAS DE LA DIRECCION.

* VALOR DEL
EJEMPLAR Bs. 2.00

Portada,
Gráficas y
Diagramación:

RAMON PIÑA-DAZA



SUMARIO

★ A. TORRES-RIO SECO	
	José Martí el Prosista 5
★ LUIS MONGUIO	
	Las tres primeras reseñas londinenses de 1826 de la Victoria de Junín 15
★ MARIO TORREALBA LOSSI	
	Origen y Evolución de la Tragedia en Grecia 29
★ LUIS QUIROGA TORREALBA	
	La Oración Gramatical 59
★ AUGUSTO GERMAN ORIHUELA	
	Tradicionismo y Tradicionalismo 63
★ HARALD WEINRICH	
	El Concepto de la Lengua en el Siglo de Oro 67
	★ MISCELANEA GRAMATICAL 73
	★ NOTICIAS 81

FEBRERO 1965

A. TORRES-RIOSECO

JOSE MARTI

El Prosista

El presente trabajo es una colaboración enviada por el Dr. Arturo Torres Rioseco, para nuestro BOLETIN.

El Dr. Arturo Torres Rioseco desempeña el cargo de Jefe del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de California, Berkeley (N. de la R.)

Martí es, como prosista lo que yo he llamado un escritor orgánico, es decir un escritor que traspone el ritmo de su sangre a la palabra escrita. Un escritor que impone su temperatura vital a la literatura. Y el ritmo de su sangre era acelerado y violento de modo que su frase jamás se desmaya.

Martí escribe en una época en que la prosa hispánica cree cumplir su misión de realismo. Lógica o didáctica, costumbrista y académica, la prosa se ciñe a los preceptos de los hombres que enseñaban el arte de escribir. Había que saber gramática, concatenar las frases con propiedad, distribuir las cláusulas con orden, colocar el adjetivo en sus posiciones obligadas, describir con exactitud toda minucia, evitar las rarezas y extravagancias de expresión, manejar con exactitud los pronombres relativos y por fin imitar fielmente a los que cultivaban el buen decir. Así resultaba esa prosa acartonada, de triste mazamorra, o de hornigón casero.

Martí descubrió en la segunda mitad del siglo, como lo había descubierto Sarmiento en la primera, que la única manera de ser realista era cumplir los mandatos del temperamento sin dejarse dominar por la retórica al uso. Usó la palabra "dominar" conscientemente, porque ningún escritor se puede liberrar completamente de la tiranía de la moda. Martí usa a menudo el estilo de períodos largos, de retórica hinchazón, grandilocuente, que tanto gustaba a Castelar en España. Pero en el escritor cubano la longitud es una ampliación de las ideas más que una hueca repetición de las palabras: un encadenamiento en forma circular en que un pensamiento se desprende de otro; su manía de llevar la observación del hecho concreto a la generalización abstracta es un "manierismo" temporal en su estilo.

Una frase de Martí que se ha hecho famosa es ésta:

"el verso se improvisa, pero la prosa no: la prosa viene con los años".

Sin embargo, yo creo que la prosa de Martí viene ya definida desde su magistral ensayo de juventud "El presidio político en Cuba" hasta las palabras candentes que escribió en campaña a su amigo Mercado el día antes de su muerte; definida en su orgánica espontaneidad, en su sinceridad atormentada e intensa. Por eso no se puede explicar con suficiente certeza su estilo como tampoco se puede explicar con absoluta exactitud un temperamento.

Andrés Iduarte que dedicó años de estudio a la obra de Martí (1) dice de él que es "primitivo, elemental, conciso aun en los momentos en que parece un torrente, claro hasta la luz del relámpago y a la vez con túneles de dramática oscuridad, confidencial sin chabacanería, familiar en medio de la elocuencia, con un tono guerrero para hablar de Bolívar y otro filial para referirse a Hidalgo".

Esto justifica mi opinión; estas cualidades contradictorias son propias de una temperatura humana más que de un estilo literario.

(1) Martí escritor, Ministerio de Educación (La Habana, 1951), p. 293.



JOSE MARTI

Pero no debemos solucionar con tanta facilidad esta cuestión. Notemos antes que nada que Martí es un poeta lírico y que su expresión se apoya en elementos estéticos tales como el sentido del ritmo y la visión colorista, factores que al afinarse nos ofrece una forma refinada de sentimiento y de ternura y que al intensificarse producen un realismo de fuerte intensidad.

Su uso frecuente de la metáfora es acaso la característica más visible del estilo de Martí, mas a ella se agrega la trabazón rítmica de largas ocasiones, la selección automática del adjetivo exacto, la inquietante batalla de los verbos, la plástica

expresión del movimiento, la inundación de luz que cae sobre el cuadro.

La riqueza de vocabulario de Martí, siempre lista a servir a su imaginación fogosa, deslumbra. Esa euforia que se apoderaba de él al improvisar sus discursos, le sostiene la rica arquitectura de sus artículos y ensayos. El lector arrastrado por el torrente de su inspiración llega a un punto de reposo y se sorprende de que se le haya cortado el respiro a ese fuelle maravilloso.

Pedro Henriquez Ureña, ese crítico magistral a quien hay que recurrir siempre, hizo esta descripción del estilo de Martí: "No sigue una norma rítmica única, sino que la cambia constantemente: por lo que se refiere al vocabulario, desdeña los términos pedantescos, excepto cuando son estricta y técnicamente necesarios y entonces pierden su pedantería; sin embargo tiene una gran libertad de selección, yendo desde los latinismos hasta los indigenismos rústicos. Su sintaxis está llena de construcciones inesperadas pero castizas, tales como el uso del dativo de interés, la combinación de palabras --y significados-- de variadas maneras familiares. El resultado es un juego constante y variado de luz y color. En estilo, tanto como en lo que queda más allá del estilo y se convierte en expresión, su fuerza de inventiva era inacabable" (2).

No sigue Martí una norma rítmica única sino que la adapta al tema y al momento. En sus artículos descriptivos usa el ritmo pausado y sereno; en sus narraciones ficticias el ritmo es menos regular; en las cartas de sus últimos meses el ritmo es desigual, nervioso, como si fuera el eco del latido de su corazón.

Desdeña las palabras pedantescas porque nunca usó la erudición como alarde vano. Al contrario, su mente estaba siempre tan poblada de temas culturales, su erudición era materia tan viva y constante, su acopio lingüístico tan extenso que lo aparentemente pedantesco era sólo cauce natural de

(2) *Literary Currents in Hispanic America*, Harvard University Press (Cambridge, Mass. 1945), pp. 163-164.

su espontánea expresión, o sea era "técnicamente necesario". Su libertad de selección se pone de manifiesto en el uso constante de términos literarios, términos clásicos y renacentistas, en el vocabulario de los oficios, de las artes, de la política o de las ciencias; en el dominio del idioma español de la edad de oro y del vernáculo antillano, del cual jamás abusa. Podía haber ido muy lejos en el empleo de galicismos y anglicismos, pero poseía una veneración innata por la pureza del idioma; los usaba hasta donde era estrictamente necesario, como elementos estéticos.

En sintaxis construye con sistema y libertad. La construcción castiza siempre tiene alguna novedad que la aleja del "cliché", es castiza pero inesperada, nueva: el uso del pronombre enclítico; del dativo de interés; la frase artística se junta con la familiar en extraña o natural combinación.

De aquí la originalidad de su estilo, la novedosa presentación de sus ideas; el colorido y el movimiento de su frase, y lo que se adivina debajo de su frase, lo que se expresa sin palabras.

En la prosa hispánica moderna Martí tiene pocos rivales. Acaso se le puede comparar con Juan Montalvo, mucho más clásico, o con Rubén Darío, parnasiano de escuela. Pero Martí es más libre, más original y más auténticamente americano que ellos.

CRITICO LITERARIO

Si no fuera por los múltiples aspectos del genio de Martí, su extraordinaria aptitud para la creación literaria y para la exégesis de la obra de arte le habría asignado uno de los puestos más altos en la historia de la crítica hispanoamericana. Martí fue, por sobre todo, hombre de letras. Dedicó su existencia a la liberación de Cuba, pero mientras se dedicaba a las actividades políticas su expresión permanecía en un nivel literario. Sus discursos revolucionarios, sus cartas, sus artículos de periódico, aun su conversación, tenían la elegancia propia de la literatura.

Martí vivió siempre en una atmósfera intelectual. Fue lector infatigable y omnívoro, hombre de juicios claros y concretos, escritor de dicción elegante, todos elementos propios del crítico literario.

Martí empezó en México su carrera de crítico, a los veintidós años (1875). En este país tomó parte activa en discusiones filosóficas y desde entonces conocemos la esencia de su pensamiento, pues defendió el espiritualismo en contra del positivismo y del naturalismo literario. Sin embargo, su oposición al naturalismo no descansa en principios estéticos sino en el hecho de que esta escuela es un producto importado de Europa y de que México necesitaba una escuela nacional.

En 1877, durante una breve temporada en Guatemala, Martí dejó las huellas de su personalidad en algunos ensayos literarios en los que aboga por el "ideal social" en literatura y expone una teoría del americanismo literario. Un poco más tarde, y ya en Madrid, expresó opiniones contrarias al naturalismo en un momento en que este asunto era apasionadamente discutido.

Martí fue un gran conocedor de la literatura española. En 1880 escribió en el "New York Sun" un artículo sobre *Poetas Contemporáneos de España* en el cual revela profundos conocimientos en la materia. Dice que la literatura de España de la hora no es literatura española a causa de la imitación directa de los escritores franceses, alemanes y rusos.

La larga, aunque intermitente, residencia de Martí en Nueva York (1880-1895), le dio una espléndida oportunidad para observar el panorama de la vida de los Estados Unidos. Con extraordinaria lucidez ve las costumbres nacionales, analiza la psicología, comenta las ideas y estudia la producción literaria y artística del país. Escribió dos magistrales ensayos, uno sobre Walt Whitman y otro sobre Mark Twain, y algunos ensayos breves sobre Emerson, Longfellow, H. W. Beecher, Wendell Phillips, Bronson Alcott, James Russell Lowell, Helen Hunt Jackson, Luisa May Alcott y Washington Irving.

Podemos asegurar que Martí conocía la literatura norteamericana de su tiempo mejor que cualquier otro crítico de lengua española. Al observar este fenómeno escribe José Anto-

nio Portuondo: "En medio de la batalla de idealistas y realistas, Martí está contra el realismo de Howells y más cerca del idealismo de Stedman, pero se aparta de la aristocrática ignorancia de los problemas sociales que afecta el esteta de Wall Street y se une, en cambio a Howells en la protesta por la ejecución de los anarquistas de Chicago. Le acerca a Stedman el viejo afán de luchar por una expresión peculiarmente americana, pero su concepción de la literatura como instrumento de mejoramiento colectivo lo identifica no pocas veces con Howells... Va, sin embargo, en sus conclusiones más lejos que Stedman y que Howells, porque éstos hicieron del idealismo y del realismo simples actitudes intelectuales, meras posiciones estéticas para contemplar desde ellas la realidad, pero él entregaba a diario su vida para transformar esa misma realidad en beneficio de un pueblo esclavo, y su militancia revolucionaria impulsa y vitaliza su crítica literaria". (1)

El ensayo sobre Walt Whitman (1887) es el primero escrito en español sobre el gran poeta y uno de los estudios más intuitivos sobre el autor de *Leaves of Grass*.

En 1882 Martí escribió otro ejemplar ensayo sobre Oscar Wilde, "un anglo sajón que escribe versos excelentes". El mismo año publicó su conocido artículo sobre Darwin, y un poco más tarde sus notas sobre Carlyle y Herbert Spencer. A menudo aparecen en sus escritos de esta época los nombres de Shakespeare, Shelley, Byron, Milton, Scott, Browning, Tennyson, Coleridge, Keats y Wordsworth. Por razones históricas y literarias se explica la ausencia en la obra de Martí de dos grandes nombres de la literatura norteamericana: Hermann Melville y Emily Dickinson. Ambos permanecieron en un injusto olvido durante el siglo pasado.

A pesar de que Martí escribía sus principales artículos para "La Nación" de Buenos Aires y que en ellos describía "la escena" norteamericana, todavía le quedaba tiempo para leer y escribir sobre literatura francesa, de la cual era un enamorado. Aun de niño logró adquirir suficientes conocimientos para comentar la producción literaria de ese gran país.

(1) José Martí: Crítico literario. (Washington, 1953). pp. 51-52.

En Nueva York Martí escribió capítulos muy serios sobre Zola, Renan, Musset, Gautier, Coppée y en un trabajo acerca de la poesía parnasiana Martí nos ha dado una de las definiciones más exactas de esa escuela poética. Observa Portuondo que en su ensayo sobre Sully-Prudhomme, Martí demuestra una evidente preferencia por el romanticismo: "En 1882, a la entrada ya del Modernismo, y en prosa modernista, produce José Martí, a propósito de Sully-Prudhomme, esta defensa de la espontaneidad romántica frente al formalismo parnasiano. Es que en él predominó siempre la porción romántica del Modernismo, en cuanto tuvo de preocupación social y humanitaria el romanticismo, oponiéndola a la evasión de la realidad que propiciaban parnasianos y simbolistas con diversos procedimientos formales". (2)

* * *

Tampoco descuidó Martí otras literaturas extranjeras, como la italiana o la portuguesa, pero es natural que las letras hispanoamericanas fueran su principal fuente de interés. Dedicó estudios medulosos a Cecilio Acosta, Olegario Andrade, Juan Carlos Gómez, Juan de Dios Peza, Ignacio Altamirano, Simón Bolívar, José María Heredia, Gutiérrez Nájera. De hecho, sus artículos sobre escritores hispanoamericanos constituyen una fuente de información tan rica como la mejor historia de nuestra literatura.

Algunos de los principios literarios de Martí son: sinceridad en el arte, honradez intelectual, y sentido de la realidad. Al hablar del proceso creador en poesía Martí coincide con la teoría del ritmo interno que postuló más tarde Rubén Darío: Dice Darío:

"Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal una melodía ideal". Y Martí afirma: "Como cada hombre tiene su propia fisonomía cada inspiración trae su propio lenguaje".

Termino estas breves notas citando otra vez a José Antonio Portuondo quien asegura que Martí es mejor crítico literario que los maestros del Modernismo: Darío, Rodó y Gómez

(2) José Martí, p. 74.

Carrillo: "Porque si, como ellos, cultivó en la crítica la nota subjetiva e impresionista y escribió sólo de cuanto hallaba en consonancia con su gusto personal y silenció lo que reprehendía o no hería su sensibilidad, atendió, más que los otros, a factores objetivos que fundamentan su crítica y la acercan a nosotros. Fue, más que Darío, aunque en menos oportunidades, juez de su propia obra". (3)

(3) José Martí, p. 105.

LUIS MONGUIO

**Las Tres Primeras
Reseñas Londinenses de 1826
de la Victoria de Junín**

El presente trabajo ha sido enviado como colaboración para nuestro BOLETIN por el profesor Luis Monguió, Catedrático de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de California, Berkeley.

El profesor Monguió se ha dedicado a la investigación de escritores hispanoamericanos. Como fruto de esa investigación podemos mencionar los siguientes estudios:

César Vallejo, Vida y obra, New York (Hispanic Institute in the United States). Columbia University. 1952.

La poesía Postmodernista Peruana, Fondo de Cultura Económica Colección Tierra Firme, México. 1954.

Estudios sobre Literatura Hispanoamericana y Española, Colección Studium, Ediciones de Andrea, México, 1958. (N. de la R.)

Don José Joaquín de Olmedo, durante su residencia en la capital de Inglaterra como representante diplomático del Perú, dio en ella a la estampa una edición de su oda al Libertador: *La Victoria de Junín, Canto a Bolívar, por J. J. Olmedo, Reimpreso en Londres, 1826* (Londres: Publicado por R. Ackermann [Imprenta española de M. Calerol, 1826], 80 págs. y 3 grabados en acero.¹ Era esta, en efecto, la segunda edición del canto, tras la primera impresa en Guayaquil en mayo de 1825. El papel y la tipografía son excelentes, según era habitual en las obras patrocinadas por Rodolfo Ackermann, editor londinense que por aquellos años publicaba numerosos libros, impresos en castellano, destinados al mercado de las recién independizadas repúblicas hispanoamericanas.²

Como es sabido, el primer crítico del poema lo había sido el propio Bolívar quien, a la vista de la versión inicial, dirigió a Olmedo, desde el Cuzco, las dos famosas cartas de 27 de junio y 12 de julio de 1825, respectivamente.³ Igualmente conocida es la reseña que de la edición de Londres hizo Andrés Bello en el número de octubre de 1826 de su *Repertorio Americano*.⁴ Menos conocida que ésta es, en cambio, aunque harto anterior en fecha, la primera de las reseñas de *La Victoria de Junín* a que dio lugar la edición londinense, e ignoradas hasta ahora, que yo sepa, son otras dos, también publicadas en Londres en esa ocasión, y también anteriores a la de Bello. El más autorizado y reciente de los editores de las obras de Olmedo, el Padre Espinosa Polit, incluye la una en la nota bibliográfica relativa a estudios acerca de Olmedo que figura en su edición; pero desconoce las otras dos.⁵ Dar alguna noticia de las tres es el objeto de los presentes renglones.

* * *

La primera de las reseñas a que me refiero, "Examen de libros — *La Victoria de Junín, Canto a Bolívar, por J. J. Olmedo*", aparece en las páginas 147-152, del N° 2. del 1° de abril de 1826, del *Correo Literario y Político de Londres, Periódico trimestre, por J. J. de Mora*, redactado, según su título indica, por el emigrado liberal español José Joaquín de Mora, y publicado, como reza la cubierta, por Rodolfo Ackermann, en Londres "y en su Establecimiento de México, asimismo en

Colombia, Buenos Aires, Chile, Perú y Guatemala".⁶ Nótese que el periódico lleva la fecha de 1° de abril siendo así que la edición de *La Victoria de Junín* no fue dada a la luz sino a fines de dicho mes.⁷ Seguramente Mora la vio en pruebas en casa de Ackermann, editor tanto del poema como del periódico en el que se reseñaba.

Esta recensión del canto de victoria americano, además de su carácter de primicia, ofrece la particularidad de ser debido a una pluma española.

El Sr. Olmedo —escribía Mora— se ha colocado a la altura del asunto. En general su estilo indica el estudio de los buenos originales y un conocimiento nada vulgar de la construcción rítmica. Su plan, diestramente disimulado en el desorden que caracteriza este género de composiciones, es ingenioso y sencillo. Una exposición llena de énfasis y majestad anuncia al lector los grandes hechos que van a ofrecerse a sus ojos. La escena corresponde al interés del drama que en ella va a representarse y está notablemente descrita.

Continúa luego el crítico explicando cómo el poeta presenta a Bolívar⁸ y le hace hablar a sus compañeros, cómo elogia a la juventud belicosa, cómo describe la victoria de Junín y la celebración del triunfo, con la aparición de Huaina Cápac y su profecía de Ayacucho:

plan [que] combina acertadamente la dificultad del doble asunto que se propone el autor y que sólo por un artificio ingenioso podía formar el *simplex et unum*, recomendado por Horacio,⁹ e indispensable en toda composición artística.

Uno de los grandes intereses de Mora, hábil versificador él mismo, es la técnica del verso, y juzga así la de Olmedo:

el autor posee la teoría de la versificación y sabe manejar su mecanismo. El uso que hace de los versos cortos rimados con endecasílabos, que los preceden, da mucha gracia y variedad a su estilo. Este además está revestido de un colorido que pudiéramos llamar local, por estar en armonía con los sitios que el poeta describe y cuyo aspecto físico es tan diferente del paisaje europeo.

Acaba el redactor del *Correo* su reseña elogiando lo correcto y elegante de la impresión y la excelencia de los tres grabados que adornan la obra, todo lo cual además de ser

cierto constituía un gesto publicitario en favor de Ackermann, su editor.

Una prueba más de la admiración de Mora por *La Victoria de Junín* y de su interés por anunciar esta edición la encontramos al ver que en otra publicación suya, el *No me olvidés*, de 1826, págs. 342-346, imprimió un fragmento del poema, el himno de las vírgenes del Sol, desde el verso "Alma eterna del mundo" hasta el que dice "Tuya es la tierra, y la victoria es tuya".¹⁰

La reseña de la oda, según se ha visto, es muy favorable: elogia la cultura literaria clásica, el estilo, el sentido rítmico y la buena versificación de Olmedo. El colorido local, que a un neoclásico puro hubiera podido ser ofensivo, lo justifica Mora, quien en Londres había aprendido a apreciarlo en la literatura inglesa, antigua y moderna, que tanto admiraba. El plan del poema, cuestión batallona sobre la cual los críticos están aún hoy en desacuerdo, también lo aprueba el crítico andaluz sobre la base de que está hábilmente disimulado en el "desorden que caracteriza este género de composiciones", cita indirecta de Boileau que Olmedo (quizás siguiendo a Mora) utiliza igualmente en su carta a Bolívar, fechada en Londres el 19 de abril de 1826 (posterior pues a la fecha del N° 2 del *Correo*): "El bello desorden es el alma de la oda, como dice su mismo Boileau de usted".¹¹ A Mora le parecía un "artificio ingenioso" el de la aparición del Inca como medio para unificar el tema de Junín con el de Ayacucho, artificio que había agradado poco al Libertador.¹² En fin, la total aprobación de Mora al plan del canto le parece al Padre Espinosa Polit una defensa de amigo.¹³ Mora, en efecto, lo fue de Olmedo.

Debieron conocerse precisamente en Londres, en casa de Ackermann, y prueba de sus relaciones amistosas es la epístola en verso que Mora dirigió a Olmedo en su *No me olvidés*, de 1827, págs. 272-275,¹⁴ con el título "A D. J. J. Olmedo, autor de *La Victoria de Junín, Canto a Bolívar*," que empieza:

No es sólo el numen destructor, Olmedo,
de la sangrienta lid, quien de tu patria
los lauros triunfadores apercibe...¹⁵

El elogio de Mora al *Canto a Bolívar* debió seguir siendo de la buena memoria y el agrado de Olmedo, y del gusto de sus admiradores contemporáneos, por cuanto en la última edición suelta de él, hecha en vida del poeta y es de suponer que con su anuencia, el viejo artículo de aquel figura como prólogo: *La Victoria de Junín, Canto a Bolívar por J. Joaquín de Olmedo, Nueva edición revisada con esmero, ordenada bajo nuevo plan y aumentada con el examen crítico de la obra publicado por Don José Joaquín de Mora en el "Correo Literario y Político de Londres", año de 1826* (Caracas: Impreso por George Corser, 1842).¹⁶

* * *

La segunda de las reseñas que nos ocupan apareció con el título "*La Victoria de Junín, Canto a Bolívar*, por J. J. Olmedo, Reimpreso en Londres 1826, en la imprenta española de M. Calero, 8vo. de 80 pp. con tres láminas finas," en *Ocios de Españoles Emigrados*, Londres, N° 28, de julio de 1826, págs. 78-84.¹⁷ No lleva firma; pero su autor debió ser ya don Joaquín Lorenzo Villanueva o bien Pablo Mendibil, los dos principales redactores de la revista en materias de bellas letras.¹⁸

En contradistinción con Mora y el *Correo*, el reseñante de *La Victoria de Junín* en los *Ocios* hace un par de veces la salvedad de que quiere evitar "ingratos recuerdos que hieren el amor nacional" y puntos que resulten "desapacibles" a alguna de las partes interesadas en los hechos referidos en el poema; pero igualmente declara que tampoco quiere "defraudar a las musas de su derecho justísimamente adquirido por medio de tan bella composición, [ni] a la poesía castellana de un homenaje debido por una de las composiciones que más la honran"; porque él encuentra en el poema de Olmedo:

bellezas, frecuentemente derramadas en las breves páginas que lo componen [que] son capaces de borrar por el momento de la lectura, la triste impresión que en todo buen español han debido dejar los sucesos que han separado para siempre del regazo de la madre común a unos pueblos, hermanos del nuestro, a quienes no podemos menos de desear tanta ventura como a nosotros mismos.

Con esas precauciones ante posibles susceptibilidades patrióticas, la reseña de *Ocios* es tan favorable y entusiasta como la del *Correo*; y no debe dejar de anotarse, frente a los sueños

reconquistadores de Fernando VII, de los absolutistas y corifeos de la Santa Alianza, el reconocimiento por parte del redactor español de los *Ocios* de la separación "para siempre" de las repúblicas hispanoamericanas, y sus votos por la ventura de aquellos pueblos hermanos.

Halla el comentarista de *Ocios* que la combinación del relato de las dos acciones de Junín y Ayacucho está tan bien realizado que el brillo de la una no perjudica al de la otra ni al buen orden en la disposición del poema:

antes bien de esta misma circunstancia ha sabido sacar el Sr. Olmedo todas las ventajas que la abundancia de ideas y la mayor extensión del cuadro podía proporcionarle para ofrecer los pensamientos más escogidos, las imágenes más vivas, los lances más dignos de celebrarse, las hazañas más brillantes y los consejos más propios para guiar a los que quizá tendrán todavía necesidad de aconsejarse con el valor y la prudencia, si han de acabar de consolidar la obra de la libertad.

El plan de la composición le parece, pues, "uno de los primores que más resaltan en él [el poema] por lo sencillo, al mismo tiempo que por lo completo y copioso en inspiraciones muy adecuadas al género lírico".

Agrada en particular al reseñante la introducción, "presentada con notable pompa poética", y de la que cita un trozo; y continúa ejemplificando el vigor poético de Olmedo con fragmentos del poema que muestran lo arduo de la pelea y la helicosidad de los patriotas. Prosigue su reseña explicando así la importancia de la aparición del Inca:

La máquina poética de introducir la aparición del Inca Huaina Cápac, que predice a los guerreros de Junín la nueva lid que les espera en Ayacucho y sus resultados, forma el nudo de las dos partes que componen el poema. La profecía del antiguo monarca del Perú es en cierta manera apoyada con la nueva maravilla de un himno cantado por las vírgenes del Sol, con el cual se retraza la alegría, la majestad y el entusiasmo del carmen saeculare que cantaba la juventud romana.

No creo que pueda hacerse comparación más laudatoria para este famoso pasaje, del que cita desde el verso "Alma eterna del mundo" hasta el que dice "Y arredre a sediciosos y tiranos". Según se vio antes también le parecía a Mora este himno uno de los mejores trozos del poema.

Comenta finalmente el reseñante de los *Ocios* la dulzura y la gracia de los versos que pintan el acompañamiento del carro de La Victoria y de aquellos en los que el poeta habla a su musa. Termina el artículo con estas palabras:

Por estas muestras se ve que La Victoria de Junín revela en el Sr. Olmedo un poeta capaz de ejercitarse en los grandes argumentos con que los destinos del vasto continente americano y los favores que la naturaleza ha derramado en él no dejarán de brindarle, imponiéndole al mismo tiempo con sus inspiraciones, tan privilegiadas como las de este canto, la obligación de contribuir al lustre de la poesía hispanoamericana.

En esta reseña de los *Ocios de Emigrados Españoles*, a vuelta de algunas precauciones verbales —ante posibles susceptibilidades, exacerbadas en exiliados por la nostalgia patriótica y en ciudadanos de países recién independizados por el sobreexcitado nacionalismo—, se evidencia claramente el sentimiento de solidaridad con que aquellos liberales, derrotados en la Península, observaban el triunfo de la libertad en América. Como un ejemplo más de ello puede mencionarse que en el N^o 16, de julio de 1825, págs. 24-27, de los *Ocios*, se había impreso ya un poema titulado "Al Padre de Colombia y Libertador del Perú, Canción nacional", anónimo allí pero de la pluma del vate colombiano José Fernández de Madrid, que empezaba así:

Tres siglos eternos el nuevo hemisferio
Ea vil servidumbre sumido gimió;
Temblad ¡oh tiranos! finó vuestro imperio,
América es libre ¡vuestra hora sonó...¹⁹

La reseña nos muestra, en fin, cómo apreciaban, en términos generalmente derivados de la preceptiva clasicista, un poema tal como *La Victoria de Junín* de tanta inspiración y empaque clásicos.

* * *

La última de las ignoradas reseñas a que me referí es la aparecida en *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, 1826, Part III, *Historical Register*, Londres, 2^a serie, vol. XVIII, 1^o de setiembre de 1826, págs. 363-364. Figura en su sección de "Critical Notices", subsección de "Foreign Publications", bajo el epígrafe "La Victoria de Junín, Canto a Bolívar, por J. J. Olmedo, 12mo. Reimpreso en Londres 1826 (The Victory

of Junin, an Ode to Bolivar, By J. J. Olmedo."20 Era entonces director del *New Monthly Magazine* Thomas Campbell, el poeta de "Battle of the Baltic" y de "Ye Mariners of England", amigo de liberales españoles desterrados y de patriotas hispanoamericanos. La reseña, como la mayoría de las reseñas en revistas inglesas de aquella época, no lleva indicación de quien sea su autor. Había de ser alguien versado en el idioma castellano y conocedor de la literatura española: Los pasajes que del canto traduce al inglés indican, con una sola excepción, un exacto entendimiento del original; las referencias a la literatura peninsular son oportunas: pero por otra parte parece desconocer la existencia de toda literatura poética americana anterior a esa oda y creer también que Bolívar estuvo presente tanto en Ayacucho como en Junín.

Comienza la reseña explicando que el poema es una novedad como obra que es del Enviado Extraordinario de la República del Perú en Londres, y que: "We look with interest to the literary labours, however trifling, of nations which, having just burst the chains of slavery and ignorance, have sprung forward in the race of civilization and the arts." En este caso, la Musa, siempre fiel a la causa de la libertad, habla desde un nuevo Parnaso, desde un país nuevo en los anales de la literatura, país que está invirtiendo el orden natural de las cosas puesto que, en vez de dinero, envía versos a Inglaterra, mientras que Inglaterra envía dinero a las tierras de la plata y del oro, en lugar de enviarles los productos de las Musas.

El reseñante explica a sus lectores ingleses que el poema está escrito a la manera de las canciones italianas, en el tipo de estrofa larga que los líricos españoles imitaron de Petrarca y de Chiabrera. Encuentra en Olmedo, inflamado de virtud patriótica, no pequeño talento poético; y prosigue:

The author's great classical acquirements are visible in the present composition, which, for elevation of thought, colouring of imagination, and harmony of meter, is worthy of the best literature of Old Spain, equal to the "Battle of Lepanto", by the divine Herrera, or, of its living poets, to that of Quintana to the battle of Trafalgar.

En prueba de ello cita en castellano veinticuatro versos del comienzo del poema y los traduce en prosa inglesa, tradu-

ciendo igualmente otros ocho de la descripción de Bolívar, dieciocho del parlamento de Huaina Cápac y ocho de los que Olmedo dirige a su musa al final de la composición. Parece probable que estos fragmentos sean la primera versión al inglés, aunque parcial, de *La Victoria de Junín*; por ello los copio en un apéndice a estas líneas.

El crítico del *New Monthly Magazine* observa que poema tal, procedente del Nuevo Mundo, demuestra cuán rápidamente el vigor de la inteligencia se despliega bajo las ramas del árbol de la libertad; y termina deseando a Olmedo que por mucho tiempo pueda seguir componiendo dulces versos bajo los naranjos y los tamarindos de su país recién liberado: Tiempos mejores —tiempos de paz y libertad— esperan a América. A las nubes que oscurecen su horizonte seguirá, sin duda, un largo verano. Sus naciones serán dentro de poco poderosas, libres y prósperas; y Olmedo vivirá indudablemente para verlo y para cantar las glorias de su país en la paz como lo ha hecho en la guerra; su patriótica musa obtendrá con ello su mejor galardón.

En una forma muy apropiada para los lectores a que va dirigida, esta reseña se ocupa principalmente en describirles el contenido del poema y en presentarles varios ejemplos de su texto, algunos en castellano y en su traducción inglesa, otros solamente en esta versión. No deja, sin embargo, de ofrecerles también alguna nota de crítica literaria: Indicación del origen de la forma adoptada por el poeta; de la educación clásica de éste que se refleja en su obra; del valor de su pensamiento, de su imaginación y de su técnica, con una oportuna referencia a otras dos obras castellanas posiblemente conocidas de los lectores ingleses interesados en literatura española, literatura que la guerra de la independencia contra la invasión napoleónica y las subsiguientes luchas del liberalismo en la Península habían puesto de moda entre una considerable parte del público británico culto a partir de 1808. La guerra de la independencia hispanoamericana, como la de los griegos, había atraído igualmente tanto la participación de combatientes británicos como la general simpatía del público inglés. Una obra de la envergadura de *La Victoria de Junín*, reseñada, venía a justificar en el campo del progreso cultural aquellas simpatías.

Resumamos. La reseña del *Correo Literario y Político de Londres*, la de los *Ocios de Emigrados Españoles*, la del *New Monthly Magazine*, y la subsiguiente del *Repertorio Americano*, coinciden en elogiar la corrección y riqueza del lenguaje y del estilo de Olmedo en *La Victoria de Junín*, su vigor y su dulzura, su construcción métrica, la altura de su pensamiento, la variedad del contenido del poema, y la cultura clásica del autor y los reflejos que de ella se perciben en la obra. En la cuestión de la aparición del Inca como medio de unificar el tema de Junín con el de Ayacucho, Mora, el crítico de los *Ocios*, y Bello, coinciden también en aprobarla como un artificio ingenioso, como uno de los primores del poema, como un medio ingenioso, respectivamente. Tanto Mora como Bello se basan específicamente para esto en la libertad concedida por los preceptistas al poeta lírico en la construcción de la oda. El reseñante de los *Ocios* y el del *Repertorio Americano* discrepan al considerar aquél que Olmedo ha sacado de dicha máquina poética todas las ventajas que ofrece el haber dado una mayor extensión al cuadro, mientras que a éste, por el contrario, le parecía la obra demasiado larga para un rapto de entusiasmo lírico. Todos hallan que Olmedo ha sido digno de su grande argumento.

En lo literario, lo esencial de las reseñas está fundamentado en los criterios del neoclasicismo, ligeramente atemperados por un feliz aprecio del color local, pródromo del romanticismo. En lo político, todos los reseñantes, los españoles, el inglés y el venezolano, están hermanados en la gran fraternidad de sentimiento y pensamiento liberal.

Luis Monguió

Universidad de California
Berkeley, California

1. Ver la descripción bibliográfica de la ed. de Londres en *Poesías completas* de José Joaquín de Olmedo, ed. Aurelio Espinosa Polít, S. I. (México, 1947), págs. 254-255 (que abrevio en lo sucesivo: Olmedo, *Poesías completas*). De dicha ed. londinense existe un ejemplar, de los de lujo (de 22 cm.), en la Biblioteca de la Universidad de California, Berkeley, con dedicatoria autógrafa de Olmedo a su madre política doña Rosa Silva

y Olave de Icaza; ejemplar obsequiado a la Biblioteca por nuestro amigo don Antonio Rodríguez-Moñino.

2. Ver William Jeremiah Burke, "Rudolph Ackermann, Promoter of the Arts and Sciences. with a Selected List of His Publications in The New York Public Library", *Bulletin of The New York Public Library*, Nueva York, XXXVIII, 10 y 11 (Octubre y Noviembre, 1934), 807-826 y 939-953, respectivamente.

3. Verlas, p. ej., en Vicente Lecuna ed., *Cartas del Libertador*, V (Caracas, 1929), págs. 6-8 y 36-40, respectivamente.

4. A[ndrés] B[ello], "Noticia de La Victoria de Junín, Canto a Bolívar, por J. J. Olmedo, Reimpreso en Londres, 1826", *El Repertorio Americano*, Londres, I (Octubre, 1826), págs. 54-61. Verla también en Andrés Bello. *Obras completas*, IX, *Temas de crítica literaria* (Caracas, 1956), págs. 225-232. Del *Repertorio* hay ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de California, Berkeley.

5. Olmedo, *Poesías completas*, págs. 306-309.

6. Del *Correo* aparecieron cuatro números los días 1º de enero, abril, julio y octubre de 1826, respectivamente. De él he manejado la colección propiedad de la Biblioteca de la Universidad de la Carolina del Norte, Chapel Hill, cuyo préstamo agradezco. En todas las citas de éste y de otros textos del siglo XIX transcribo fielmente el contenido, pero modernizo la ortografía y la puntuación según las reglas y usos actuales. Sobre Mora (1783-1864) ver, p. ej., Miguel Luis Amunátegui, *Don José Joaquín de Mora: Apuntes biográficos* (Santiago de Chile, 1888), 351 págs. Sobre sus actividades en Londres, ver especialmente Vicente Lloréns Castillo, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)* (México, 1954), 382 págs., *passim*. (Véase su índice).

7. En carta fechada en Londres el 19 de abril de 1826 dice Olmedo a Bolívar: "El canto se está imprimiendo con gran lujo y se publicará la semana que entra". (Olmedo, *Poesías completas*, p. 254 o José Joaquín Olmedo, *Epistolario*, ed. Aurelio Espinosa Polít, S.I. [Puebla, México, 1960], págs. 263-265; la cita en la p. 263).

8. Hablando del héroe del poema dice Mora: "En América, una combinación feliz de circunstancias permite que se reúnan en el mismo individuo las más altas dignidades militares y civiles con el celo exclusivo por los intereses generales, y que la fuerza y el prestigio de la opinión puestos en manos de un hombre, sean instrumentos de ventura pública en vez de serlo de exaltación propia y de universal ruina". Un poco más tarde había de cambiar de opinión sobre Bolívar cuanto éste propuso su constitución vitalicia. Ver, p. ej., su artículo sobre ella en *El Conciliador*, Buenos Aires, N° 1 (y único publicado), Mayo, 1827, págs. 25-43 (he consultado el ejemplar existente en la Biblioteca Nacional, Lima), y otros trabajos suyos, v. g., en la *Crónica Política y Literaria* en Buenos Aires. N° 43, de 26 de julio de 1827 (que he visto en microfilm).

9. La alusión es al verso 23 del *Arte Poética*; de Horacio: "Denique sit quod vis simplex dumtaxat et unum".

10. "Himno de las Vírgenes del Sol, después de la batalla de Junín", con la nota: "Sacado del poema intitulado La Victoria de Junín, Canto a Bolívar, por Don J. J. Olmedo, cuya segunda edición acaba de publicar el Sr. Ackermann con tres hermosas estampas". No me olvides: Colección de producciones en prosa y verso, originales y traducidas por José Joaquín de Mora (Londres: R. Ackermann, 1826), págs. 342-346. Los No me olvides fueron unos volúmenes anuales que Ackermann editó en Londres, de 1824 a 1829. Los de 1824 a 1827 son obra de Mora, los dos restantes de Pablo Mendibil. La Biblioteca Bancroft de la Universidad de California, Berkeley, posee ejemplares de los de 1824, 1825, 1826 y 1828: del de 1827 he manejado el ejemplar existente en la Biblioteca de Wagner Free Institute of Science, de Filadelfia, Pennsylvania. (Del de 1829 existe ejemplar en la Biblioteca de Salvá, en Valencia, España; ver Lloréns, *Liberales y románticos*, p. 182 n 30). El No me olvides de 1828 salió entrado el año: el *Correo Literario y Político de Londres*, N° 3, de 1° de julio de 1826, p. 222, anuncia que dicho No me olvides "ha sufrido un retraso inevitable" y ofrece que el de 1827 se publicará puntualmente a principios del año siguiente.

11. Olmedo, *Epistolario*, p. 264. Boileau, en efecto, decía en los versos 63-64. Canto II, de su *Arte Poética*, refiriéndose a la oda: "Son style impétueux souvent marche au hasard; | Chez elle un beau désordre est un effet de l'art".

12. Carta de Bolívar a Olmedo, de 12 de julio de 1825, cit. n 3 supra.

13. Olmedo, *Poesías completas*, p. LV. Debe señalarse que en la p. 306 del mismo libro el P. Espinosa Polit dice que esta reseña de Mora fue "reproducida en *El Mercurio Chileno*, N° 12, pp. 545 ss". Lo que en dicho N° y págs 545-550 aparece no es esto, sino otro artículo de Mora relativo a otra obra de Olmedo. Ver n 16 infra.

14. No me olvides: Colección de producciones en prosa y verso, originales y traducidas por José Joaquín de Mora (Londres: R. Ackermann, 1827), XI-378-6 págs. y 13 grabados, Agradezco al Wagner Free Institute of Science, de Filadelfia, el préstamo de su ejemplar de este No me olvides. Ver n 9 supra.

15. Un comienzo de respuesta a esta epístola de Mora pudiera ser el fragmento, de seis versos a él dirigidos, hallado en un manuscrito de Olmedo. Verlo en sus *Poesías completas*, p. 217.

16. Ver su descripción bibliográfica en Olmedo, *Poesías completas*, págs. 255-256. Es posible que Mora y Olmedo hubieran vuelto a verse al pasar éste por Valparaíso en agosto de 1828, de regreso de su misión diplomática en Londres y París, y en momentos de gran valimiento de

Mora en Chile. En la revista que allí publicó Mora (de la que hay copia microfilmada en Berkeley), aparece un artículo titulado "Poesía, Ensayo sobre el hombre de Mr. Pope, Versión de D. J. J. Olmedo, Lima, 1823", *El Mercurio Chileno*, Santiago de Chile, N° 12, 1° de marzo de 1829, págs. 545-550. Comenta el Ensayo sobre el hombre de Mr. Pope, Versión del inglés por J. J. Olmedo (Lima: Imprenta de José Masías, 1823), 45 págs., que incluía sólo su traducción de la primera epístola del *Essay on Man*. Como es sabido Olmedo tradujo dos epístolas más de este poema. Mora, a vuelta de encontrar algunos lunares en la traducción, hace de ella y de Olmedo grandes elogios; elogios que éste debió siempre recordar con gusto por cuanto en una carta fechada en Guayaquil el 10 de enero de 1840 y enviada a Andrés Bello, en Santiago de Chile, le pedía que le buscase y le remitiese un ejemplar de ese número del *Mercurio*. (Ver Olmedo, *Epistolario*, p. 292).

17. *Ocios de Emigrados Españoles* fue un periódico publicado en Londres por algunos expatriados liberales de 1823. Alcanzó 35 números, 31 mensuales, de abril de 1824 a octubre de 1826, y otros cuatro trimestrales, en una 2ª serie publicada de enero a octubre de 1827, con un total general de 3.228 págs. La Biblioteca Bancroft de la Universidad de California Berkeley, posee una colección de sus siete tomos.

18. Sobre *Ocios* y sus redactores ver Lloréns, *Liberales y románticos*, págs. 255-274 principalmente.

19. De las *Poesías* de Fernández de Madrid no tengo a la mano más que la ed. de La Habana, 1830, en la que (como es de esperar en una obra publicada en la Cuba española de los últimos años del reinado de Fernando VII) no figuran composiciones de carácter político o patriótico americano. El poema en cuestión figuró en la ed. de las *Poesías*, de Londres, 1828, con bastantes variantes al parecer respecto al texto de los *Ocios* de 1825. La ed. de 1828 no me ha sido accesible; pero ver la larga cita de este poema en la reseña que de esa ed. apareció en la revista de Mora, *El Mercurio Chileno*, Santiago de Chile, N° 16, 15 de julio de 1829, págs. 749-756, reseña que Pedro Grases atribuye a don Andrés Bello y considera su primera contribución escrita en Chile. (Ver *Obras completas* de Andrés Bello, IX, p. 289).

20. Del *New Monthly Magazine* he manejado la colección existente en la Biblioteca de la Universidad de California, Berkeley. Mora mencionó esta reseña en la sección "Variedades", de su *Correo Literario y Político* de Londres, N° 4, de 1° de octubre de 1826, p. 372.

APENDICE

The New Monthly Magazine and Literary Journal, 1826, Part III, Historical Register, Londres, 2ª serie, vol. XVIII, 1º de setiembre de 1826.

[p. 364a] "Those proud pyramids, which the temerity of human art has elevated to heaven, to discourse with future ages, and to all nations—temples, the work of slaves to deify their tyrant,— these are the sport of Time, who but brushes them with his decrepit wing, and they are levelled with the earth. The passing wind obliterates their lying inscriptions, and they disappear among their ruins, in the darkness of everlasting oblivion. Models of impotence and ambition! The priests, the temple, and the god, are alike annihilated!

"But the sublime mountains that rear their summits into the ethereal realms—that behold tempests flash, howl, break, and disperse at their feet—the Andes—those vast, stupendous piles, founded upon beds of gold, and balancing the world with their weight—they will never move!—they scorn the power of Time and the fury of Envy—they will be eternal heralds of Liberty and Victory".

* * *

[p. 364b] "They say—O marvel unheard of!—that the beautiful name of Columbia, graven upon his helmet, sheds around rays of glory so refulgent, that the dazzled Spaniard trembles, faints, loses voice and motion, or preserves them but for flight. Thus some guilty wretch, at midnight, raising his weapon, lets it fall again faint and trembling, if Heaven suddenly dart its lightning—a mortal cold succeeds his fury—and he recedes, shuddering and fear-struck!"

* * *

[p. 364b] "War to the usurper! What owe we to him? Knowledge, manners, religion, or laws, when we were ignorant, wicked, ferocious, superstitious? What religion—that of Jesus? Blasphemers! they brought us blood, the swift bullet, chains; these were their sacraments! The false prophet of Medina did not stablish his creed with more destruction.* O Religion! pure and sacred fount of love and consolation to man, what evils have been perpetrated in thy name! What ties of love did they bring us? In return for hospitality and the most generous offices, they gave us fetters—for gratitude, torments. This did they all, save one, the martyr of his love of America—thou, divine Las Casas!—the apostle of peace and charity, worthy of another nation!"

* * *

[p. 364b] "I shall return to my loved flute, wandering free through the shady grove of oranges and thick tamarinds, or by the painted and fragrant rose that adorns the margin of my river, or in smiling fields, where with proud lofty throne and exalted crown, the apple-tree boasts the scept of Pomona".

* Esta frase traduce dos versos que Olmedo mandó suprimir al imprimirse el poema, por última vez en vida suya, en la América poética. (Valparaíso, 1846).

MARIO TORREALBA LOSSI

Origen y Evolución de la Tragedia en Grecia

El presente trabajo es el capítulo inicial de un ensayo en preparación sobre el teatro en la Grecia antigua. Debido a que el mismo no ha sido terminado aún por su autor, no se incluyen las notas explicativas correspondientes. (N. de la R.)

Por lo que puede inferirse de algunos trabajos de Platón, Aristóteles y Horacio, fueron estos pensadores de la antigüedad quienes, en una u otra forma, trataron de configurar la estructura y el contenido de la tragedia, la significación que ese género poético tuvo en su génesis y en su momento de plenitud, así como lo que el mismo hubo de simbolizar dentro de la cultura griega. Parece como si toda la creación artística de los antiguos helenos —y también sus ideales filosóficos, políticos, morales, etc.— sólo propendiera al logro de esa gran criatura, en la cual se resumían las más disímiles experiencias de orden literario y se sintetizaba cuanto de trascendente y universal había en aquel pueblo. La lírica, la fábula, los cantos corales, el triste acento del caramillo, el sacrificio de animales, el fatal culto a los dioses, el carácter de las distintas regiones, las costumbres más variadas, el problema del devenir y del enigma del universo, etc., se hallaron, de pronto, condensados en este como gran estuario que había de emular a las epopeyas de Homero y a los Himnos Triunfales de Pindaro.

El primero de los pensadores nombrados pone, en labios de Diótima, divina mantinea, cierto sello "polimorfo", para la poesía y manifiesta que la más completa de cuantas hubieron de hacerse fueron las que recogieron, al aire libre, pasiones de héroes. De igual modo, el mismo Platón habla de la tragedia y exalta sus virtudes en "Minos". Allí asienta que no fue Téspis propiamente el padre de aquella, sino que "mucho antes de él y de Frinico" los atenienses hacían representaciones de este tipo, no confundibles con ningún otro espectáculo público, aunque sí torpes, rudimentarias y desprovistas de fines expiatorios.

Pero corresponde a Aristóteles, en su conocida "Poética", delinear el verdadero papel que el género trágico desempeñó dentro de la literatura y del pensamiento, en general, griegos. Según se observa a través de los títulos "*Origen de la Poesía*", "*Diversas Especies de Poesía*" y los siguientes del citado opúsculo, la tragedia "*surgió de los cantos ditirámicos*" y, poco a poco, se fue perfeccionando, hasta contener los seis elementos constitutivos —fábula, carácter, lenguaje, pensamiento, espectáculo y composición musical— que el estagirita hallaba en las piezas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. El efecto producido por una representación dramática no era solamente a causa del argumento ni de la competencia de los actores ni del patetismo del coro. Resultaba, más bien, como producto de un cuerpo complejo y homogéneo en el cual tenían tanta importancia el genio creador del poeta como los gustos del público, la época del año en que se llevaban a cabo las representaciones y multitud de factores que sólo eran explicables por la idiosincrasia de los atenienses.

Si penetramos en el contenido de la "Poética", advertimos cómo el filósofo de Estagira explica el acto de creación a manera de ejercicio imitativo que difícilmente llega a igualar la verdad que hay en la naturaleza y en la vida humana. De allí que la obra trágica, por superior que sea al himno y a la misma epopeya, no pasa de ser un buen remedo de la realidad, de gran importancia por cuanto servía de "lavatorio" para quienes se entregaban al culto de Dionisios y a las extravagancias fálicas, pero sin valor en sí misma. Aun cuando los cánticos que acompañaban a las obras y las caracterizaciones de los actores elevaban al espectador hasta un mundo



ARISTOTELES



HORACIO

de sublimidad y delectación —goce estético, en sí—, tal situación aparecía siempre como de segundo orden si la comparamos con "la piedad y el terror" que servían para "purificar" el ánimo y "drenar" las pasiones.

El género satírico, afirma Aristóteles, debía desembocar en la comedia. Pero sería la epopeya, por el contrario, la fuente de donde habrían de nutrirse las representaciones trágicas. Había dos clases de poesía escenificada proveniente de formas que tuvieron un mismo proceso de desarrollo. Empero una y otra se diferenciaban en su naturaleza. Mientras Homero sería el supremo artífice del llamado género serio, que daría origen a la tragedia, los escritores de sátiras, por el contrario, aparecerían como los antecesores de Aristófanes. La representación de la vida cotidiana, con sus modelos humanos inferiores y bajos, constituía el fin del género cómico, en tanto que las producciones de Esquilo, Sófocles y Eurípides hurgaban en cualidades que estaban por encima de lo común, pues, me-

diante el ejemplo del sacrificio, o del conflicto que se resolvía en sufrimiento y muerte, se operaba un como acrisolamiento del alma colectiva y los hombres se acercaban al dominio de los dioses, lo cual venía a ser, en parte, un como acercarse a la inmortalidad.

A pesar de que el gran filósofo antiguo definía al género trágico como el más importante, por cuanto la representación era la mejor manera de estar en la realidad y en la vida misma, sus ideas sobre la poesía distan mucho, en líneas generales, del valor adquirido por esta expresión artística en las culturas moderna y contemporánea. El empeño aristotélico de limitar lo creado a la "imitación" y de negar que el arte posea su propio mundo, independiente al del hombre, guarda, tal vez, afinidad con su pensamiento filosófico, orientado siempre hacia lo individual y contingente. De esta guisa, todos los géneros cultivados antes de la tragedia, y aún en su momento de mayor auge, no fueron más que remedos, sucesivas repeticiones, de las costumbres que, poco a poco, irían evolucionando hasta alcanzar la fisonomía adquirida por Atenas en el Siglo V.

El pasado mitológico, con toda su fuerza mágica y con el imperio absoluto de lo divino, prestaba a las escenificaciones de los poetas trágicos el mejor fundamento. Por ello Aristóteles da a la fábula categoría principal en la concepción del poema y expresa que sin este recurso es imposible estructurar ninguna obra. La caracterización —factor más específico del drama— es para él un elemento estético marginal, lo mismo que el pensamiento, el lenguaje, la vistosidad y variedad del espectáculo y las partituras.

Enmarcado dentro de la perspectiva anterior, pero imbuido de organicidad y de mayor contextura poética y crítica, está el ensayo que Horacio cubre con el manto epistolar y que dirige a los Pisones. Son explicables, a simple vista, la dimensión y el alcance de dicho estudio, porque el lírico latino escribía en una época de plenitud de la cultura imperial y se afirmaba en la rica experiencia literaria de Grecia, vivida y examinada parcialmente por Aristóteles. Periodos de gestación, madurez y decadencia se habían sucedido y el genio de Venusa tenía una plena visión de su valor y contenido. De

allí que Horacio analice con más profundidad y maestría los temas desarrollados en la "Poética".

Se nota, a las claras, que el venusino sigue el mismo patrón estético del estagirita, en cuanto al origen de la poesía, en general, y en cuanto a los elementos de la tragedia. Pero su línea "imitatoria" de los griegos —a quienes creía verdaderamente insustituibles para los romanos— no lo lleva al convencimiento de que el género dramático —el arte, en suma— fuese aproximación a la realidad. Aparte del brillo y del dinamismo expresivo de la *Carta*, ésta resulta un como tributo —escrito con verdadera pasión— a la literatura grecolatina, pleno de sensibilidad y buen gusto, aunque no muy empeñado en hacer digresiones de tipo filosófico.

Aparte de las normas señaladas en el curso de la Epístola —las cuales han dado configuración al Clasicismo como corriente literaria—, Horacio dedica sitio preferente a la tragedia. Conviene en que ésta no puede forjarse sino partiendo de la epopeya —los modelos sublimes, según Aristóteles—, pero refuerza el valor de la caracterización, del pensamiento y del lenguaje, hasta el punto de colocarlos en el mismo plano de la fábula. "*La musa* —escribe, de acuerdo al concepto tradicional— *encomendó a las cuerdas de la lira el elogio de los dioses y los héroes; los atletas triunfantes, el caballo que vence en la carrera, las pasiones de los jóvenes y la libertad de los banquetes*". En otras palabras: la poesía tiene un compromiso con el pasado y con el presente, se inspira en todo cuanto esté en el hombre y constituya su universo, pero está también en el deber de exaltar los tipos superiores que casi llegan a la divinidad.

Pruebas de que el escritor latino nivelaba la caracterización al culto de lo fabulesco, legendario o mitológico, son aquellos párrafos en donde asienta que el primor y la belleza de los versos han de estar unidos al patetismo, a fin de que "*arrebuten a su arbitrio el ánimo de los oyentes*". Luego de explicar que la risa y el llanto son contagiosos y que el público, como los niños, cambia fácilmente de ánimo, indica que el actor tiene que llorar primero para que el espectador se conmueva. "*Conviene —agrega— palabras tristes al semblante afligido, amenazadoras al iracundo, al alegre, festivas,*

y llenas de gravedad al severo. La naturaleza nos ha hecho capaces de sentir todas las mudanzas de la fortuna; ya nos alegra, ya nos incita a la cólera, ya nos angustia y obliga a humillar la cabeza bajo el peso de la desgracia, sirviéndonos de la lengua como intérprete de los afectos del alma. . .” Un Aquiles en las tablas ha de estar movido por la impetuosidad, la valentía y la ira. Un Orestes, “perseguido por el remordimiento”. Una Medea, descentrada, vengativa y rencorosa. Un Edipo, incommovible frente a la fatalidad de su destino. Cierta halo de misterio y de indefinición debe haber en las palabras de Creonte. El carácter de un personaje —sea recién creado o no— ha de mantenerse desde el principio hasta el fin, pues, de lo contrario, perdería interés y en nada sería arquetipo vital.

Si para Horacio, son las “musas” las que han de hacer vibrar las “cuerdas de la lira” —y de un modo que produzca efectos placenteros en los espectadores—, el autor, por su parte, debe conocer y examinar bien a cada uno de los personajes con la finalidad de que todo el público quede comprendido en la escena. Un cierto sentido de penetración psicológica, que se verá plenamente en los tipos de Shakespeare y en los de algunos españoles contemporáneos de Lope, indica el citado poeta como complemento del factor “carácter”. Así como es contraproducente “juntar la cerviz de un caballo con la cabeza humana”, unir las serpientes con las aves y los “tigres con los corderos” o pintar un “delfín en las selvas”, también lo sería poner en el corazón de los niños sentimientos de viejos o viceversa. Fuerza y colorido deben hallarse, al mismo tiempo, en adolescentes, jóvenes y ancianos. Pero cada uno se comportará sin que se obscurezcan o desnaturalicen las distintas reacciones, edades, pasiones, ideas, gustos, etc. El Edipo, viejo y manso de Colono, no puede confundirse con una Antígona llena de soberbia y venganza. Y los hijos de Medea, a pesar de que sean vagas sombras escénicas, tendrán siempre un rostro de trágica dulzura. Mas ese verismo, dado por el respeto a los caracteres y por la tendencia a que haya realidad dentro de lo inverosímil, no ha de exagerarse. Horacio aceptaba que situaciones de horror fueran suavizadas por el relato, pues nadie toleraría a Atreo haciendo cocer entrañas humanas ni a Cadmo tornarse en Serpiente ni a Creonte y Glauca trans-

formados en pira. En instantes como éstos, la música, los cánticos del coro y el virtuosismo, en general, del poeta, impedía extravasaciones de ánimo colectivo.

El breve trabajo de Aristóteles, arriba citado, desecha, al hablar de los orígenes de la tragedia y de la poesía en general, cualquier alusión sobre la personalidad de Dionisos y sobre los aspectos mitológicos cuanto al nacimiento y proceso del género que se estudia. Tal se deduce del texto de la “Poética”, lo que importa al filósofo griego es fijar los contornos de cada una de esas manifestaciones, pero sin interés de ahondar en asuntos que pertenecen más a lo legendario que a lo estético. Una y otra rama que surgieron del culto al dios se fueron conformando mediante la improvisación, de igual modo como habría de ocurrir con el himno triunfal y la lírica mélica. A medida que el arte fue desarrollando y perfeccionando su estructura, la tragedia lo hizo también gradualmente y “sólo se detuvo cuando, después de muchos cambios, encontró su forma natural”.

Pero conviene, en un esbozo como el presente, acercarse un poco a la divinidad cuya escultura, trunca hoy en las cuatro extremidades, luce todavía viril y gallarda al este frontal del Partenón. Dionisos, padre de la fertilidad ubérrima y símbolo del vino y de la embriaguez, era nativo de Tebas y fue engendrado por Zeus en el vientre de Semele. Muerta esta por capricho de su poseedor, y nacido prematuramente el vástago, su padre lo adhirió al muslo hasta que hubo de entregarlo a Ina, hija anterior de la misma Semele. Una vez adolescente, Dionisos se convirtió en fuerza que daba verdor a los campos y que hacía crecer las vides. Con un cortejo de embriagados —los thiasos— deambulaba por el mundo y su divino néctar enloquecía a los hombres, quienes se entregaban al desenfreno. Su paso, que casi siempre se producía en Primavera, trastornaba a las gentes y en los rostros de sus víctimas el pudor y la moral tornábanse en placer desenfrenado. Quienes rehusaban su ofrenda eran castigados por él con crueldad. Por eso Icaro y Eneo hubieron de recibirlo con ternura y aparecen en la mitología, respectivamente, como los introductores de la vid en Atica y Etolia.

Este culto hacia el “protector” del campo y especialmente de los viñedos no se limitó a la Grecia continental, sino que

pronto fue exportado a Asia y Africa. En Naxos habría de contraer nupcias con Adriana y hasta se hablaba de que, hecho prisionero por piratas, pudo transformarse en león y hacer que sus cautivadores se tornaran en delfines.

Empero a esta divinidad de los viñedos le correspondería pertenecer, en una variante del mito, a la tierra y a sus dominios infernales. Al igual de Perséfone, hija también de Zeus, Dyonisos se escondería en las tinieblas, en el reino de Hades, y su permanencia allí acarreaba la extinción del verdor de los árboles y deslucía la belleza de los campos. El letargo invernal significaba un como deceso temporal del dios, quien habría de expiar sus andanzas con la permanencia de algún tiempo en el Infierno. De allí tornaría una y otra vez, con idéntica fuerza proteica, a repetir el ciclo de la vida y de la muerte. Hombre y mujeres, viejos y jóvenes, como en las romerías de Primavera de que habla el Arcipreste de Hita, esperaban, ansiosos, la vuelta de tan poderoso personaje. Su resurrección provocaba orgías, desquiciamientos, y hasta salvajismos. Rondas de Báquicas, Sátiros, Menades y Tiades integraban el cortejo. Envueltos en hiedras y serpientes, con el pelo suelto y llevando antorchas encendidas, los devotos de la citada divinidad vagaban por los bosques, al concierto de las flautas y de los tambores.

Fue del sacrificio que se ofrendaba a Dyonisos —inmolación de bueyes, cabras, corzos y hasta faisanes— de donde nacieron las representaciones que, según la explicación de Aristóteles, se bifurcaban y tomarían cursos claros y distintos. Al principio, lo teatral se redujo a la marcha que se efectuaba tras la víctima sacrificada, en cuyo cuerpo estaría el “numen” perseguido. Entre danzas y libaciones, todos salían en pos de la presa y una vez atrapada ésta, la descuartizaban y se la comían cruda. *“Furiosa confesión —advierte Silvio D’Amico en “Historia del Teatro Universal”— de una humana sed de divinidad, confuso anuncio de la comunión cristiana, frecuente entre los pueblos primitivos”*. Pretendían así apoderarse *“de una parte de la divinidad, de participar en cierto modo de su naturaleza”*. En la gravedad y el misticismo de aquellos actos parecían anunciarse los duros rostros de los actores que conmovían al espectador, en tiempos de Esquilo y de Sófo-

cles, ya junto al Acrópolis, en Atenas, o en el Golfo Saónico en cuya ciudad más importante —Epidauro— Policeto el joven construyó el mejor teatro griego del siglo IV.

Según advierte Müller, es difícil hallar el límite entre las representaciones que acampañaban al culto báquico y la forma de la tragedia incipiente. Se entiende que toda obra trágica debió ser, en otro tiempo, himno coral. La extensión del ditirambo serio a la escena constituyó, en cuanto al medio expresivo, el aporte de mayor importancia en el logro de dicho género. El ditirambo servía para contar los sufrimientos de Dyonisos mientras su vida estaba perdida en las tinieblas. Cantar la llegada del dios llevaba implícita cierta tristeza que dimanaba de la idea de una nueva partida, y por tanto, de otra espera. El entusiasmo que despertaban en las almas la presencia de Baco y su séquito daba pie a los versos alegres —origende lo cómico—, mientras que la solemnidad que su propia imagen irradiaba— magnificada por los sufrimientos que había de experimentar durante un lapso bastante largo— producía efectos contrapuestos y servía para sublimar las pasiones.

Es indudable que los adoradores de Baco fueron metamorfoseándose, paulatina y progresivamente, hasta alcanzar condición de coreutas o de espontáneos actores. La mejor manera de llegar hasta la Divinidad y de estar en comunión con ella —recuérdese a los ascetas y a los místicos— consistía en integrarse a las asociaciones de bacantes, ménades y sátiros. No sólo se distinguían tales agrupaciones por la especial manera de vestir, sino también porque conservaban ciertos secretos y magias que estaban vedados a los restantes ciudadanos. Por consiguiente, tales masonerías se acercaban, por naturaleza y dignidad, a Dyonisos, y eran los llamados a infundir en el rito el patetismo “expiatorio”. Como el mundo al cual anhelaban transportarse debía ser superior al de las *livianidades* humanas, los intérpretes recurrían a una indumentaria muy distinta de la normal. “... *Pintábanse —escribe Muller— el cuerpo con yeso, minio y con varios jugos vegetales rojos y verdes; ceñíanse las caderas con pieles de cabra; colocábanse a guisa de barbas, anchas hojas de toda clase de plantas; cubríanse el rostro con máscaras de madera, de corcho y de*

otras materias; vestíanse, por último, el traje que más convenía a un determinado personaje de aquel mundo fantástico". Si es notorio que haya grandes diferencias entre la descripción hecha y la correspondiente al actor en la época de plenitud del drama antiguo, pues las estatuillas que se conservan en el Museo Británico o en el Museo Wagner de Wurzburg, las cuales muestran, ya, a un profesional de la skene, lucen el característico alto coturno, la máscara que simboliza al personaje heroico o divino y muestran en su rigidez escénica todo un proceso de decantamiento que, indudablemente se había operado en el curso de varios siglos.

Aun cuando en el plan del presente opúsculo no se vislumbra aún la composición humana de la obra trágica —nos referimos a las personas que la realizaban—, hemos de adelantar el papel que tenían el coro y el corifeo en la etapa primitiva. Asienta el citado historiador Müller que en aquellos instantes de gestación los integrantes de cualquier canto coral no eran sino exponentes líricos que, a través del himno, expresaban el sentimiento que producía en ellos el hallarse poseídos de la voluntad del dios. Así se explica cuanto afirmábamos, ya, de que en un principio la tragedia y el canto se confundieron. Sólo cuando Arión, poeta y músico de Metimna (625 A.C.), pone en labios de los sátiros el ditirambo trágico, empieza a separarse del todo coral el matiz que habrá de evolucionar en tragedia. En esta coyuntura, el corifeo quedará para encarnar las débiles caracterizaciones, mientras que el resto del conjunto seguirá siendo portavoz de expresiones anímicas que no poseen conflicto alguno. El propio Aristóteles señala cómo el corifeo se reservaba para sí el relato de las diversas situaciones porque atravesaba Dyonisos durante su peregrinaje. Y éstas, que debieron ser muchas y complejas, eran las que impregnaban a los espectadores de altibajos anímicos. Por el habla simple, o por la canción, el corifeo forjaba, sin proponérselo conscientemente, el elemento dramático.

Conviene advertir que en ese lento proceso de desarrollo ocurrió lo que sucede en todas las metamorfosis. Al estar formado el género —nos referimos a la época de Tespis— aquel habría de separarse de Dyonisos, así como el polluelo abandona al cascarón que le da albergue y vida. Por ley natural,

el hijo de Zeus pasaba a un segundo plano, y encontrarían los poetas mejores motivos en otros exponentes del mito. Con su dualidad de alegría y dolor, de expansión y recogimiento, Baco sería exaltado cada año, a su llegada, pero su culto generaría en lo teatral la presencia de dioses y héroes que se amoldaban mejor al contenido y proyección de la tragedia. Es aquí donde ciertos arquetipos y símbolos, con más propiedad que la suya, lo substituyen y marginan. La epopeya, luego, con esa infinidad de temas y figuras maravillosos, dejaría a la fiesta dionisiaca a modo de estímulo para que los griegos "expiaran" sus pasiones frente a figuras legendarias y llenas de magnificencia.

Sólo así se explica cómo una vez cumplido el rito en el templo que le erigieron al dios cerca del Acrópolis, hechos los desfiles fálicos, y apuradas las ánforas de embriagante vino, los atenienses asistieran al gran teatro de la ciudad para sufrir junto con Prometeo o con Orestes. Pues era lógico el que Agamenón, Filoctetes, Antígona, Edipo, Medea y Electra enaltecieran mucho más el alma colectiva, máxime cuando se trataba de un momento de plenitud en la cultura de aquel pueblo. La emoción y el sentimiento puros y simples —igual que el desenfreno absoluto—, habían de substituirse por espectáculos de mayor contenido filosófico, moral y estético.

Para reforzar este último juicio, viene en nuestro auxilio la separación que se hace en la "Poética" sobre los motivos inspirativos, en lo cómico y en lo trágico. Lo primero debía contentarse con "representar" a hombres inferiores, mientras que en lo segundo existía la necesidad de hacerlo mediante la utilización de modelos superiores. A nuestro entender, Dyonisos no tenía, en el siglo de Pericles, grandes aportes que ofrecer al pueblo heleno, aunque la moral de éste careciera de los prejuicios del mundo occidental moderno y contemporáneo. Más bien el dios y su rito pertenecían a un pasado, instintivo y primitivo, que aquella sociedad mantenía para fortalecer su contextura religiosa. La presencia de dicho dios, en momentos cuando ya comenzaba a filosofarse, sólo era justificable por lo que robustecía a la tradición y a la unidad espiritual y ética de los griegos.

Mas, tanto los trágicos como los filósofos propendían a una sola meta, aunque por caminos diferentes. La plenitud en este campo de la poesía se daba las manos con la madurez de pensamiento adquirida en tiempos de Platón. Sólo medio siglo transcurría entre Eurípides y el autor de los "Diálogos Soeráticos". Y tanto los líricos de la escena como los demás exponentes del saber y de la belleza habrían de llevar al pueblo la gusto exigente. Poetas y filósofos de los siglos V y IV sabían que, después de aquel auge en las letras y las artes, advendría la decadencia. Y nada más aconsejable que la exaltación de los tipos superiores —héroes y dioses— para alargar esa madurez o plenitud dicha. El culto dyonisiaco, en tales circunstancias, no podía superar otros valores que sí los había en los grandes personajes de la epopeya. Por consiguiente, el griego de la época de Pericles se hallaba más unido, ética y estéticamente, a lo sublime que a lo ridículo. Y el gusto exclusivo por lo segundo, a través de la comedia, sería síntoma inequívoco de que la decadencia había llegado.

Tal como se expresó anteriormente, el origen y evolución de la tragedia hallan en Tespis el término de su primer ciclo. Con el advenimiento de Esquilo se iniciaría un nuevo periplo que, a la altura de Aristarco, Agatón y Eurípides el joven, ya estaría signado por la imitación y el mal gusto. Fue en el poeta natural de Icaria en quien el genio de Eleusis hubo de inspirarse para componer sus piezas. Antes de que el autor de "Los Siete Contra Tebas" venciera a Pratinas y a Quirilo, rivales suyos en estos certámenes, todos los poetas daban preferencia al coro y limitaban la narración dramática a un solo actor, el cual servía de instrumento de aquél. Esquilo, según se sabe introdujo un segundo actor en la escena y dio estructura definitiva al coro.

Seguiremos, respecto a la estructura o composición humana del drama trágico, el itinerario sugerido por el escritor germano Emil Naek, en su trabajo histórico-crítico intitulado "Grecia". En primer lugar, había un protector —el Mecenas para los romanos— que recibía el nombre de corega. Este debía ser una persona rica, influyente, y que, por lo común, ocupara puesto destacado en la administración pública. Pero las condiciones anteriores no podían tomarse como las más



ESQUILO



SOFOCLES



EURIPIDES

LOS
TRES
MAESTROS
DE LA
TRAGEDIA
GRIEGA

importantes, porque los coregas habían de poseer sensibilidad artística y, sobre todo, cultura histórica, leyendaria y mitológica. Debían también organizar el conjunto coral, mantenerlo y representarlo en todas sus actuaciones. Cuando el poeta solicitaba que una obra suya fuese llevada a escenario, tal solicitud era formulada ante el mencionado protector. En otras palabras, los coreutas —asi se llamaban los integrantes del coro—, hacían el mismo papel de aquellos artistas del Renacimiento Italiano, los cuales trabajaban íntegramente para un príncipe o para cualquier otro noble.

A excepción del corega —quien, cultural y socialmente, pertenecía a una escala superior— los restantes entes humanos del coro poseían una misma jerarquía. Todos eran portavoces de la divinidad y como distintivos de su sacerdocio llevaban túnicas de púrpura y corona. No estaba permitido a las mujeres formar parte del cuerpo coral, pues una tradición así lo determinaba. La versatilidad del coreuta se parecía a la del actor. De allí que, si la ocasión lo estatúa así, los coristas pasaban, con gran facilidad, a fungir de personajes femeninos. Como es sabido, correspondió a Esquilo señalar en doce el número de sus integrantes. Con Sófocles y Eurípides, llegarían hasta quince. En lo adelante ya no habría nuevas modificaciones.

Completaba el actor o los actores al conjunto de personas sin las cuales no era posible la representación. La tragedia, en sus primeros tiempos, dio muy poca importancia —según apuntábamos— al diálogo. La palabra sólo substituía al canto cuando era necesario explicar lo que harían los coreutas. Tales explicaciones ocurrían al comienzo o entre una u otra parte del espectáculo. Una vez que los efluvios líricos se fueron rezagando y que lo propiamente teatral adquirió su verdadera naturaleza, la importancia del actor habría de aumentar. Más adelante, trataremos de ahondar en este aspecto.

Pero mantengámonos todavía dentro del coro. La progresiva complejidad y desarrollo del acto teatral hubo de situar al corifeo entre éste y los propios actores. Bastaría sopesar el rol que cumplen los corifeos en algunas de las obras de Esquilo —por no referirnos sino a un autor particularmente— para inferir su influencia. Tenemos la impresión de que ellos

eran el nexo que hacía posible la simbiosis himno-drama. Podían irrumpir en medio de la escena y establecer, invariablemente, diálogos con unos y otros participantes. En "*Prometeo Encadenado*", por ejemplo, el Corifeo increpa a Hermes y le reclama su actitud intolerable para con el Titán, próximo al fin, cuando el rayo despedazará la roca y Prometeo habrá de hundirse, al conmoverse la tierra, aquel hace de verdadero personaje y substituye definitivamente al coro. Pero, a pesar de lo último, se observa que refulgen en sus palabras las ideas y sentimientos de la totalidad por la cual se expresa. No hemos de olvidar, por otra parte, que el coro fue, hasta en los propios tiempos de plenitud de la tragedia, el factor más atractivo de ésta. Entraba, según asienta Nock, por la derecha de la orquesta, por el "párodos", e iba precedido de un flautista, el cual indicaba o advertía los diversos tonos musicales. Estaba dividido obligatoriamente en tres grupos, ya fuesen doce o quince el número de sus componentes. Estos se colocaban simétricamente, a la izquierda, al centro y a la derecha de la citada orquesta, y de tal manera que el Corifeo estuviese equidistante de cada uno de dichos grupos. Por lo común, los coristas de la izquierda eran los más destacados y a ellos se dejaban las interpretaciones más difíciles. Si era usual que el apuntador flautista apareciese en público, siempre delante del conjunto vocal, no ocurriría así con el Corifeo, quien lo hacía una vez que el espectáculo se había iniciado. Esto, según entendemos, era con el objeto de que aquel se posesionara de los momentos de mayor importancia en el desarrollo de la obra y personificara las emociones más vivas del grupo. Como en un concierto, las divisiones arriba señaladas, recibían los nombres de "estrofa", "antiestrofa" y "éxodo" y ejecutaban alternativamente el "párodos" —canto de introducción— las "stásimas" —de interpolación— y el "éxodo" —de salida o final. Todas estas intervenciones armonizaban tanto con la partitura de la obra como con su armazón y contenido dramático.

La perfección formal del coro era secundaria, sin embargo, si la comparamos con su trascendencia ética, religiosa y filosófica. En la totalidad de los casos, ocupó el centro de la obra trágica. Bastaba una palabra suya para que el público la atendiera y la siguiera con interés inusitado. Los dioses y el pueblo se acercaban y entraban en comunión a través de

este vehículo cuya naturaleza era humana y divina a un mismo tiempo. Cuando los personajes parecían desviarse de la ruta que le trazaban el destino y las creencias, el coro señalaba la pauta y todo encontraba nuevamente su cauce. El actor, por excepcionales que fuesen su rango, y su papel, no pasaba nunca de la categoría de "hipokrités" o sea "contestador" o intérprete de ese ente o valor superior. Sus intervenciones eran las que revelaban mayor patetismo. Sus palabras tenían aliento divino y el poeta las sabía colocar en el momento en que el público requería de ellas, pues en esa "expiación" de pasiones, pertenecía a él —al coro— el rol de médico y de medicina.

D'Amico afirma en la obra citada al comienzo que este elemento de la tragedia es un "ente híbrido", cuya naturaleza no podría compararse a la que tiene el teatro lírico moderno poeta, como su "voz" o su "espectador ideal". Este aserto es verdadero pero, dentro de una acepción simplista. El coro, a nuestro juicio, no sólo era símbolo de la personalidad del creador, sino de todo lo que estaba por encima de la propia creación. Su vestidura, su hábito litúrgico, su acompasado ritmo al desplazarse; la majestuosidad de sus componentes, la impecabilidad de sus intervenciones, etc., transportaban a simples gentes de la "poli" en seres de un "orden universal y eterno". Los instantes de "climax" emocional y pasional eran señalados por él. Los designios de los dioses se cumplían por su conducto. El sostenimiento del pueblo, casi siempre idéntico al del protagonista, hallaba forma o se sintetizaba en la conducta de dicho "ente". Con gran facilidad, el coro pasaba de la esfera de lo humano a la inmarcesible de lo divino.

No es descabellado establecer —si tomamos como aceptables algunas de nuestras observaciones hechas en Edipo Rey y en otras piezas de Sófocles— que en el conjunto coral existía cierta unidad trinaría determinada por el poeta, por el pueblo y por la divinidad. Y parece que entre los coreutas había los que estaban mejor dados a expresar cosas de seres humanos y los que, por el contrario, hacían de exponentes de lo heroico e ideal. Los "más apuestos", situados por Müller en un primer plano, servían de eco de los héroes y de los dioses. No se sabe sin embargo a cual grupo le estaban asig-

nadas expresiones anímicas corrientes. Ha habido y hay oscuridad en cuanto a la división de simbologías en el coro. Pero así como hubo en su seno un sector por el cual hablaban los "eternos", aquel debió contar con otro que fuese exponente de los "perecederos". De lo contrario, no hubiese arrobado ni producido tanta explosión en las voluntades, hasta el punto de pasearlas —embobadas y sin dominio de sí mismas—, desde los planos más bajos de lo humano hasta las más altas esferas del misticismo.

Sin lugar a dudas, el coro decidía sobre las grandes cuestiones que eran desarrolladas en la escena, pues mediante él se unificaban el poeta, los dioses y el pueblo. Tal valor puede observarse también en las composiciones líricas de Píndaro, quien es el que más parecido tiene con los trágicos. Los coristas dítirámicos eran, en otro plano, los que hermanaban el anhelo de trascendencia del artista y del vencedor en la lid, con la gloria de los héroes y de las divinidades.

Por lo expuesto en las páginas anteriores, se desprende cómo el coro, el corifeo y hasta el flautista ocuparon sitios de preponderancia en el desarrollo trágico. Los actores, aunque no se quedaran relegados a un segundo término, carecían de la vistosidad y del atractivo de los coristas. Es indudable que dichos actores —tal se muestran las estatuillas en terracota de Atenas y Delfos— se presentaban a escena con atuendos que realizaban sus caracterizaciones. El alto coturno, la máscara y la túnica eran los aderezos más importantes. Con ellos podían hacerse variados papeles. No se permitía a las mujeres —según afirmábamos— hacer de actrices. Como en el coro, los personajes debían ser hombres y no pertenecían a logias divinas ni estaban integrados en agrupaciones impenetrables. Los poetas escogían sus intérpretes entre los aficionados que más se destacaban. Estos eran muy versátiles y pasaban fácilmente de papeles de viejos a los de damas y adolescentes. Cuando había necesidad de elementos complementarios, se utilizaban comparsas o grupos de extras. Pero muy accidentalmente se recurría a esta práctica, pues el drama antiguo tenía mucha riqueza narrativa y su miedo a lo terrorífico lo llevaba a que se contara, mediante heraldos, aquello que el público no debía ver.

En época de Frinico y de Tespis, un solo actor tenía que responder por todos los papeles. Se enfrentaba, por imperio de la tradición, al esplendor del conjunto coral y figuraba en la escena como si fuese un intruso. Es sabido que Esquilo introdujo un segundo comediante y Sófocles un tercero. Recibieron según su importancia, los nombres de "protagonista", "deuteragonista" y "tritagonista". Al primero, estaban reservados los personajes de mayor significación. De allí el que, hasta en nuestros días, se designe con tal nombre al artista que tiene la parte más importante en la obra dramática.

Pero había cierta lógica respecto al orden en que esos actores debían participar y, especialmente, en cuanto a la jerarquía de los diferentes roles. En "*Prometeo Encadenado*", por ejemplo, sólo el protagonista se ensayaba y exhibía en la caracterización del Titán. El deuteragonista estaba destinado a encarnar a Io o a Océano, en tanto que al "tritagonista" se dejaba como exponente de la Fuerza y la Violencia. De acuerdo con esto, el mismo protagonista encarnaba también a Edipo, en "*Edipo en Colono*", el deuteragonista a Antígona, y el tritagonista, a Creonte. En relación a tal uso, asegura Müller —sin que ello sea rigurosamente cierto—, que los prototipos de lo negativo o cruel se reservaban a los tritagonistas. Y nunca fueron en verdad, dignos de loa las personalidades que Esquilo y Sófocles forjaron a través de la Violencia o del taimado hermano de Yocasta. El aficionado Cleandro, de porte elegante y bizarro, fue, según reza la tradición, el actor preferido en las representaciones esquilianas, mientras que a Esquines —quien, además de orador y rival de Demóstenes subía al proscenio— le gustaban los papeles de soberanos crueles, severos y tiránicos.

La tríade mencionada se mantenía armoniosa en lo relativo a leyes de causa y efecto. Bien se entiende que los protagonistas eran exponentes exclusivos de héroes o divinidades en los cuales hubiera superiores deberes o designios. Atossa —en "*Los Persas*"—, Etéocles —en "*Los Siete Contra Tebas*"— y Danao —en las "*Suplicantes*"—, reciben el impacto de las más variadas vicisitudes. El interés de cada obra gira alrededor de ellos y toda la atención del público se concentra en dichas personalidades. Por influjo de los dioses y del destino,

cada cual habrá de experimentar dolor, sufrimiento o expiación. El fratricidio, la zozobra o el éxodo marcará, a su turno, el rostro de esas figuras, así como Fedra estará condenada al adulterio.

El tritagonista había de desarrollar en la contextura argumental lo contrario de cuanto simbolizaba el primero y más importante de los actores. Lo que se consideraba como causa de los males en el personaje de primer plano provenía de un tercero que estaba en el plano opuesto. En "*Las Euménides*", Clitemnestra, Pythia y Athene son antípodas a Orestes. Por consiguiente, se las juzga como generadoras de los conflictos y las dificultades por las cuales atravesaba el hijo de Agamenón. La misma Clitemnestra y la Nodriz encarnaban en "*Las Coéforas*", la maldad y despertaban, por tanto, repulsión entre las gentes, mientras que su victimario ejercía atracción y, por lo general, todos, o casi todos, aprobaron su crimen.

No ocupaba el deuteragonista ángulos tan evidentemente contrapuestos. Su actuación consistía en llevar soluciones al conflicto y alentar al héroe o personaje central a fin de que se salvara de la prueba en que lo ponían la fatalidad y el destino. En este actor colateral había, por lo común, buenos sentimientos, así como otras virtudes. Pero estaba desprovisto de la fuerza o el vigor necesarios para que sus puntos de vista fuesen capaces de cambiar el rumbo de la obra. Sin llegar a la abulia o a la inercia, el susodicho deuteragonista se contentaba con ser una desvaída sombra de los valores éticos que predominaban en cada caso. Apolo, en "*Las Euménides*", Océano e Io, en "*Prometeo Encadenado*"; Ismene y Hemón, en "*Antígona*"; Electra y Pilades, en "*Las Coéforas*"; Casandra, en "*Agamenón*"; y Heracles en "*Filóctetes*", debían ser representados de conformidad a lo anteriormente dicho, pues sus personalidades y el alcance de sus papeles enmarcaban dentro de ese ordenamiento.

A Sófocles gustaba poner uno de estos símbolos al lado de su figura central, con la finalidad de dar fuerzas cuando aquella lo requiriese. Tal acontece en "*Edipo Rey*", mediante el empeño que muestra el coro de ancianos —a través del Corifeo— de ser el protector de su monarca. La propia Yocasta,

por más que se encuentre abstraída en el mundo de sus conveniencias de mujer y de soberana, surge, a ratos, para darle confianza y fe a su esposo.

De igual manera como el corifeo era el centro de los cuerpos del coro, asimismo al protagonista le tocaba serlo entre los actores. "*El arte antiguo propendía —asienta Müller— a dar a conocer, hasta por su respectiva colocación en la escena, el carácter y la importancia de cada uno de los personajes, y a ofrecer a la vista un cuadro simétrico que respondiera a la idea de la acción que iba a representarse*".

El actor principal debía colocarse en el centro del proscenio. Los dos restantes sólo podían acercársele por los lados, de modo que no cambiase tal disposición en ningún instante del movimiento escénico. De allí que el protagonista —símbolo de héroes y divinidades salía siempre por la puerta central y avanzaba hasta colocarse en un sitio desde donde su figura pudiese ser vista por todos los espectadores. Los aficionados que representaban a Agamenón y a Orestes —en la tríade esquiliana— y a Edipo y Ayante —en Sófocles— salían y entraban por ese pórtico central, pues se trataba de reyes en cuyas personalidades estaba concentrado el interés escénico. Bastaba con las puertas laterales, espacios que completaban el desplazamiento, para que se cerrara la unidad de dicha representación. Como es sabido, la tragedia antigua estaba escrita y dispuesta de tal manera que los diálogos podían realizarse en cualquier parte, sin que hubiera necesidad de hacer considerables cambios en la estructura, ya que, fatalmente, el escenario fue siempre una plaza en cuyo frente se alzaba el palacio del soberano. Las escenas más importantes estaban determinadas por esta *rigidez* espacial. Y es sabido que las restantes no creaban dificultades, pues esas, o se hacían por detrás del público o se relataban, según decíamos, por medio de los heraldos. El desgarramiento de los ojos de Edipo, la muerte de los hijos de Medea, el asesinato de Clitemnestra, el hundimiento de Prometeo por entre las rocas abismales y el ahorcamiento de Antígona, no debieron, por tanto, producir reacciones violentas en los espectadores ni inconvenientes en cuanto a la representación en sí, debido al oportuno recurso de los mensajeros.

Por lo dicho, comprenderá el lector que la tragedia estuvo sometida a líneas simples, rígidas y casi siempre incontrovertibles. El esquema del coro y de los actores, dando contextura a lo humano. El espacio abierto, para grandes masas, como escenario en donde intérpretes y público se integraban en un cuerpo homogéneo que se hallaba impelido por idénticos intereses.

Cerraba este cuadro la concepción que los poetas trágicos tenían de la obra en sí, y que los humanistas del siglo XVI dedujeron de la "Poética" de Aristóteles. En los capítulos finales de su pequeño estudio, el estagirita esbozaba las unidades de "acción", "espacio" y "tiempo". La epopeya no requería de esas unidades, ya que su naturaleza era extensa y variada. Pero la obra trágica debía someterse a ellas. No basta que las representaciones giren alrededor de un solo personaje sino que el tema debe ser único, invariable e indivisible. Ese requisito de la "acción" establecía un principio, un *centro* y un *final*, referentes a un determinado suceso o hecho. Cabe recordar que, si tal patrón hubo de cumplirse en la generalidad de los casos, por obedecer a una concepción poco flexible, en algunas oportunidades fue desestimado, principalmente en aquello de no mezclar lo cómico con lo patético, pues se sabe que, desde los propios orígenes hasta las épocas de plenitud y decadencia, algunos argumentos fueron matizados por la burla, la ironía y el humor.

En el capítulo V de su opúsculo, Aristóteles prosigue estableciendo las diferencias existentes entre lo épico y lo trágico, y expresa que, mientras la extensión de la fábula no tiene límites en el tiempo, el otro género debía enmarcarse dentro "*de un giro solar*" o sean doce o veinticuatro horas. La gente se congregaba en el teatro por la mañana y allí permanecía hasta cuando llegaba el ocaso. Sin embargo, esa unidad temporal no hubo de respetarse siempre, ya que es sabido cómo en "*Las Traquíneas*" el mensajero Licás hubo de tardar más de un día para recorrer —de Traquínea a Ceneo y viceversa— las ciento veinte millas del doble trayecto. Igual cosa sucede en "*Agamenón*", en donde hay un intervalo de una semana, casi, entre los acontecimientos del prólogo y la entrada del heraldo en un episodio siguiente.

Aun cuando la obra trágica estaba compuesta para ser representada en cualquier parte —nos referimos a la simplicidad de los elementos—, los griegos fueron mucho más respetuosos de esta norma. El llamado “límite de espacio escénico” constituyó la más rigurosa de tales reglas. Ello se debe a que nada les interesaba más a ellos que el sitio en donde se hallaban sus dioses y sus héroes: el Olimpo o el palacio. Alrededor de estos lugares se establecía el centro de interés del género. Pero como las excepciones no podían faltar, bueno es que recordemos cómo en “*Las Euménides*” se permitió Esquilo tres escenarios: Delfos, el Templo de Apolo y Atenas. También en “*Las Coéforas*”, el mismo autor hace que, en un primer momento, Orestes esté en la campiña, frente a la tumba de Agamenón, y más tarde, junto con Pilades, en el palacio real en donde habita Clitemnestra.

La gran capacidad de los teatros griegos indica al observador de nuestros días hasta dónde el arte de la escena constituyó para ellos una como segunda naturaleza. El considerable número de personas que asistía a esos eventos y las innumerables piezas montadas en el lapso de cien años —alrededor de dos mil, solamente en la Atenas del siglo V— revela cómo la ciudadanía estaba ligada absoluta y totalmente al espectáculo. Según opinan ciertos intérpretes de la cultura helénica, no se asistía a aquél por “esparcimiento”, “novedad” o “placer”, sino por responder a necesidades de tipo más complejo, tal se deduce de la frase aristotélica. Cada quien iba en busca de su “castigo”. Desde las personas más importantes hasta las más humildes, todos deseaban penetrar en lo enigmático de la vida, del hombre y del universo. Cuando la comunión se lograba —mediante esa vía purgativa— poesía y filosofía se tornaban en un solo objeto. Del punto de partida —la presunción, el orgullo, la vanidad— llamado por los antiguos la “hybris”, se arribaba, después de dicho proceso de sufrimiento, a un estadio superior en que el alma, ya sumisa y acrisolada, sentíase como libre del desenfreno, de la culpa o del pecado. El mes del “elaphebolión” —segunda quincena de marzo y primera de abril—, exigía, por sus características estacionales el que cada quien hiciese del arrepentimiento un deber cotidiano, después de las libaciones, danzas mimadas

en plena calle y orgías de sexo, en las cuales viejos y jóvenes se fundían en un todo de ebriedad pagana.

El pueblo asistía en masa al teatro como si se tratara de un festival y ese sitio de las escenificaciones era considerado dentro de la misma jerarquía del ágora. Ningún pago era exigido como entrada, pues el sentido religioso hacía que no hubiera especulación o comercio de particulares en el evento. El Estado se reservaba la administración de cada temporada. Pero, una vez que entre los ciudadanos comenzaron a presentarse discusiones por los mejores puestos, las autoridades establecieron la módica suma de dos óbolos como derecho de asiento, y la cantidad recogida servía para la compra de vestuarios y para cubrir parte de los gastos que periódicamente ocasionaba la organización de los certámenes. Mas lo curioso es que el desembolso hecho por los asistentes le era retribuido posteriormente en forma de bono o contraseña, la cual le valía para una próxima escenificación. El mencionado escritor Emil Nack asienta que en tiempos de Pericles había un como subsidio destinado a que toda la colectividad asistiese sin inconvenientes de ninguna índole a las trilogías llevadas a escena.

El público, como ocurre hoy día en las fiestas religiosas o deportivas, era de lo más variado. Pero la gente madura predominaba sobre los jóvenes y los adolescentes. Hombres y mujeres formaban claques en sitios estratégicos del inmenso lugar, para saludar con aplausos, gritos, rechiflas y pitos las actuaciones buenas o malas tanto del coro como de los actores. Los sacerdotes de Dionisos y las altas personalidades del Estado eran recibidos siempre con respeto. Mas, ni los propios autores escapaban a las críticas, violentas e insultantes a veces, pues conocida es la anécdota transcrita por D’Amico de una versión de Octave Navarre, relativa a que el admirado Esquilo fue censurado acremente por los espectadores cuando sus Erinias aparecieron en el escenario. Los hijos de la tierra y de las sombras, según el mito de Hesiodo, produjeron en cierta ocasión tanto pavor en la multitud que algunas mujeres embarazadas tuvieron abortos. Esto, por tanto, hizo que los maridos lanzaran improperios en contra del genio de Eleusis. Cosa parecida le ocurriría más tarde a Aristóteles, quien al satirizar al Cleón de “*Los Caballeros*” despertaría una fuerte reacción

en la masa que, por poco, el mismo comediógrafo no fue víctima de aquellos tan imprevistos efectos.

Por otra parte, los asistentes a las representaciones trágicas tenían buen gusto, sentido crítico y gran capacidad interpretativa. Prueba de tal aserto es que no había jurados, escogidos como ahora, entre élites, sino que, mediante sorteo, varios asistentes —no mayor su número de diez— dictaban veredicto y asignaban al poeta triunfante la corona de laurel y el tripode bronceo con los cuales el pueblo enaltecía a los vencedores en tan significativas y periódicas lides.

Tres son los teatros que podrían tomarse como modelos en la época de mayor esplendor de la tragedia; el de Dionisos —Atenas—, el de Epidauro —en la Argólida— y el de Siracusa —en Sicilia. Los restantes fueron, con ligeras modificaciones, copias de aquellos. En Atenas, y frente a la Acrópolis, habrían de celebrarse los eventos principales. De allí irradiarían autores, obras y conjuntos a la provincia. Se acostumbraba con las representaciones trágicas la misma práctica que con los himnos triunfales: una vez que el poeta ditirámico ungía a su héroe con la omnipotencia de sus odas, podía trasladarse a otras ciudades para glorificar a los vencedores en los certámenes y para acercarse al pueblo.

No contravertiremos la tendencia común de los estudiosos del arte antiguo —de la arquitectura, en especial— de exhibir al teatro de Epidauro como el prototipo de cuantos se construyeron en tiempos de Pericles. En un valle espacioso, rodeado por colinas áridas y de escasa elevación, Policleto, el del Doryphorus, lo construyó cuando ya era un escultor y arquitecto de fama y hubo de imprimirle la amplitud y serenidad que distinguieron a su estilo. El patio se elevaba veintidós metros o más por encima de la orquesta y tenía cincuenta y cinco filas de asientos, con capacidad para dieciséis mil personas.

Tres eran las secciones en que se dividía el edificio, siguiendo la planta del modelo citado: la escena, y los ya nombrados orquesta y patio. La primera era una construcción rectangular, colocada frente a la orquesta, con dos pisos muy visibles, uno de los cuales —el inferior— estaba destinado al

protagonista, al deuteragonista y al tritagonista. Una puerta central y dos laterales se abrían y cerraban oportunamente al paso de cada uno de estos intérpretes. Pero al salir dichos actores, no se quedaban en el fondo del rectángulo —la *scenae frons*—, sino que se desplazaban hacia la parte delantera, el proscenio, y así sus movimientos, gestos y modulaciones de voz podían ser captados desde cualquier sitio de la inmensa superficie. En la división superior se hallaban las divinidades del Olimpo, que sólo asomaba sus efigies o bajaban cuando las circunstancias así lo requerían. Con tan simple procedimiento —lleno de promiscuidad, diríase irónicamente— los antiguos daban cumplimiento al “*Deus ex Machina*” que provenía de viejas y arraigadas teurgias.

Unida, casi, a la escena, la orquesta sobresalía en forma de círculo, de manera que su centro tenía una misma distancia con cualquiera de los asientos colocados en cada una de las filas del patio. El proscenio hacía de línea tangencial de la circunferencia y sus prolongaciones, de uno y otro lado, culminaban en dos entradas que recibieron el nombre de “*parodoi*”. Cada uno de éstos se extendía al exterior por sendas ramplas.

El cuerpo restante del teatro lo constituían las gradas, repartidas en las cincuenta y cinco filas que se nombraron arriba. Aunque las mujeres podían asistir libremente a las representaciones, fue costumbre situarlas separadas de los hombres. A tal efecto, había una división de gradería llamada *diazoma*, la cual era también concéntrica en relación a la orquesta. Ninguno de los investigadores de la antigüedad griega ha podido determinar si las féminas se ubicaban más cerca o más lejos de los actores y del coro, o, si por el contrario, tocaba al género masculino tal distinción. Lo que sí ni puede negarse es que los dignatarios del Estado y las personalidades más representativas de cada ciudad ocupaban los puestos cercanos al límite orquestal, separados apenas por un pequeño espacio llamado foso. Hasta a los esclavos, a los prisioneros y los maleantes se les permitía ir el día principal de las fiestas dionisiacas para que participaran de esta “cura” colectiva de alma.

No poseyeron los griegos ni la técnica ni los recursos con que cuenta la escena hoy día. Los efectos de luces y sombras

de que tanto se valen las representaciones actuales no compadecían con aquella unidad "solar" que a la aparición del primer lucero ya debía llegar a su término. Sin embargo, usaron grúas para hacer que los dioses bajaran o subieran intespectivamente —el mencionado "Deus ex Machina"— y pudieran alertar a actores y público. Cambiaban fácilmente el decorado a base de prismas triangulares móviles que estaban fijos a ambos extremos del escenario. Imitaban, asimismo, el rayo, el trueno y otros fenómenos atmosféricos. Para dar idea de la noche, recurrían a paños negros de cierta extensión con los que cubrían, cuando fuese necesario, toda la superficie de la escena. En tiempos de Esquilo, éste puso muy de moda el "ekkyhlema", especie de escenario auxiliar, montado sobre ruedas, en donde se desplazaban los personajes provenientes del interior y que habían de incorporarse al conjunto de actores.

Hubo otras muchas edificaciones teatrales, de renombre, antes y después de la obra de Policleteo en el Golfo Saónico. Aunque hemos tomado el de Epidauro como muestra genérica, fueron muy visibles las diferencias de forma y de capacidad. El más grande de todos fue el de Siracusa (Sicilia), levantado por Herión I a principios del siglo V. Los restos actuales de éste lucen muy deteriorados y parece como si su construcción se hubiera llevado a cabo antes del 478. Completaban este grupo mayor, el de Segesta —Sicilia occidental—, el de Licurgo —siglo IV— y los de Delfos, Oropos, Sición y Eretria.

Pero algunas investigaciones recientes, dirigidas por el arqueólogo italiano Carlo Anti, en 1947, revelan indicios de que los primeros teatros griegos no fueron circulares, sino rectangulares. Hasta en su tiempo, los grandes trágicos hicieron montajes en el "theatrón" arcaico, de forma trapezoidal, y se dice que Esquilo y Sófocles gustaban mucho de usarlos para ensayos y para ocasiones que no requiriesen la solemnidad y el esplendor de las fiestas báquicas.

Los teatros de Dyonisos y de Licurgo no tuvieron una orquesta circular, como la poseyó el de Epidauro, sino que había en ellos —según las reconstrucciones de Fletcher y Frickenhaus— un plano paralelo entre el espacio posterior de aquella y del proscenio. Mas es probable que el modelo común

fuese el del círculo, pues los majestuosos restos del de Siracusa indican que la forma esférica tenía más popularidad entre los proyectistas y arquitectos. Por otra parte, hay ciertas contradicciones en lo referente a las variantes orquestales del teatro griego, ya que el citado de Licurgo presenta un escenario y un patio distintos, tal se desprende de otra interpretación que data del periodo helenístico. "Fuese circular o trapezoidal —asienta D'Amico— el teatro griego ofrecía a los espectadores de las gradas el primitivo espectáculo dramático en un plano donde no sólo danzaba, cantaba y recitaba el coro, sino donde también, por lo menos en los comienzos, actuaban, mezclándose con los coreutas, los actores; así nos permite suponer el examen de la tragedia más antigua que ha llegado hasta nosotros: "Las Suplicantes", de Esquilo".

El culto de Dyonisos derivó en otros cultos, una vez que el drama trágico ateniense hubo de debilitarse y extinguirse. Desaparecidas las figuras mayores, advendría un ciclo decadente que culminaría con la iniciación de otro, plagado de imitaciones y sin la fuerza del correspondiente al siglo de Pericles. Acontece en ese momento de la literatura griega lo mismo que en la Italia posterior a Miguel Angel, Leonardo, Rafael y los Borgia. Lo imitativo sirvió de plato fuerte para alimentar malos gustos y para que el público viese a sus viejos y lejanos héroes como figuras desvaídas que muy poco significaban ya dentro de una etapa próxima al coloniaje político o ideológico. Lo que ocurrirá posteriormente al momento de Esquilo, Sófocles y Eurípides, Müller lo limita a una sucesión de ecos en donde ya no campea el vigor de antaño. "Prometeo Encadenado" se volvería, con Séneca —a mediados de la primera centuria cristiana—, un "Hércules Furens". Obras como "Fedra", "Edipo", "Medea" y "Agamenón", no tendrían, ya, en el filósofo y poeta cordobés, el aliento que despertaban en Epidauro o en la gran metrópoli ateniense, cuando hombres y mujeres venían al teatro para reconciliarse consigo mismos, después que habían sido víctimas de la condescendencia y del placer licencioso. Ni el Plauto de "Los Cautivos" y "Anfitrión" ni el Terencio de "Andria", "El Eunuco" y "El Verdugo de Sí Mismo" divertirían a los romanos como Aristófanes lo hizo antes, en la capital griega, con "Los Caballeros", "Las Nubes" o "Las Runas".

La vida regalada de una minoría, la miseria de grandes núcleos sociales, ciertas preocupaciones por lo humano y el consecuente abandono a las divinidades, la búsqueda de nuevos patrones que substituyeran a los anteriores, la presencia de filosofías contrapuestas —con su sabor panhelenístico—, el triunfo de la obra medio aburguesada de Menandro, la pérdida de autoridad por parte de Atenas frente a un mundo que se desintegraba y, en fin, la prevalencia de lo superficial y acomodaticio sobre lo sublimador y medicinal de la tragedia, contribuyeron, una vez desaparecido Pericles, a que se perdiera interés por el teatro, inclusive hasta por la propia comedia. Signados por el patrón de Aristóteles y luego por el epicureísmo, el pensamiento y el arte griegos habrían de dirigirse hacia una meta en donde lo individual y circunstancial estarían por encima de la majestuosidad y el esplendor pasados. Disminuyen las reglas, la fatalidad se evapora, los creadores se liberalizan, el rigor se torna objeto secundario, los detalles predominan sobre el fondo ético y estético y lo gracioso y elegante substituye al patetismo del ciclo anterior. *“Una vez más —escribe Robert Cohén—, el arte griego refleja a maravilla las condiciones materiales y morales de la vida política y privada. Traduce la decadencia del patriotismo local, el debilitamiento de la fe, la influencia renaciente del Oriente, la necesidad de independencia del individuo. Abandona el estudio de lo general, de lo universal, para interesarse con pasión por lo particular. Menos abstracto, se acerca más a la realidad. Menos elevado en sus aspiraciones, es, ya, por lo mismo, más humano...”*

Este cambio de perspectiva hace que las formas masculinas y femeninas —Apolos con caras de Adonis, Frinés dulces y amorosas, Afroditas de torsos redondeados y senos erectos— sean los prototipos de los escultores, tanto del siglo IV como del III. Los pintores no harán grandes frescos, sino que se vuelven retratistas. El detalle de unos cabellos al aire, de mujer, la dulzura de unos ojos tranquilos, la voluptuosidad unida con la melancolía y la ternura, serán los caminos por los cuales transitan Praxiteles y Lisipo. Igual hacen Apeles y Protógeno, al llevar a los espectadores de sus cuadros a un

mundo en el cual los caracteres psicológicos de sus modelos resaltan más que la técnica y evaden patrones o líneas morales.

Era lógico, por tanto, que el drama trágico ya no tuviese razón para ejercer ninguna hegemonía y ningún interés entre la gente. El culto dyonisiaco, de donde se había nutrido la escena en sus primeros instantes, habría de tomar varias derivaciones o transformaciones, según afirma Paúl de Saint Víctor en una de sus “Deux Masques”. Después del Baco-Niño o del Dios convertido en vid, con su “*cabellera dispersa en pámpanos*” y sus brazos bifurcados en “*nudosos sarmientos*”, lo advertiremos, dentro de una peculiar teurgia, a las orillas del Ganges o circundando los montes himalayos. Por esta ruta, Baco llegaría hasta el Soma ario. Su nombre y su figura tras-humanantes habrían de unirse, finalmente, con los mitos eslavos y escandinavos. Pastores semibárbaros se emborracharían frente a una imagen que no poseía ya ni la prestancia ni el encanto del hijo de Zeus y de Semele. Comprendido en este marco de transmutaciones aparece el orfismo, cuyo rito mixtifica caracteres con desviaciones perversas. La presencia de doctrinas orientales, en las cuales lo incestuoso se mezcla con lo diabólico, substituye al cuadro del Olimpo. Una secta nueva, no inspirada en ningún antecedente homérico, sitúa a Orfeo en un plano diferente al que ocupó en la expedición de los Argonautas o ante la desdichada Euridice. Ahora no será Dionisos el centro de atracción de las orgías, sino un personaje en cuyo rostro se dibuja todo un mundo de impotencia, de supersticiones impuras y de aberraciones. Ahora es la lujuriosa Astarté, el emasculado Atis, la Diana de Efeso, quienes van y vienen de Biblios a Damasco o de Chipre a Jerusalén. Ahora es un Adonai, nacido de los amores de la princesa Mirra con su padre Ciniras, a quien los devotos llevan, en los días calurosos del verano, tiestos con yerbajos y raras unturas. No habrá por él, en ese instante, la pureza que más tarde le atribuye Shelley, en su maravilloso poema sobre la muerte del dios. Los mistagogos envilecidos lo vuelven simoníaco y a él no le quedará más recurso que dejarse explotar. Del viejo mito tebano ya no resta más que lo migratorio, pues en aquella faz de Adonis hay sólo una modalidad espuria del culto que diera origen al teatro ático. En la Edad Media se

perderá definitivamente la imagen de Baco. Estaremos, ya, frente a Moloch, Baalán y Satán. Y en lugar de ménades, sátiros, silenos y thiasos, nos encontraremos con brujas y conjuros de aquelarre. Los toros y los ciervos que sacrificaban las Bacantes y Dynisos se volverían ahora niños cocidos en hogueras, bajo caprichosas noches de luna.

El "dios caído" —Baco— Satán en medio de cirios—, tór-nase en centro de un mundo que se debate entre los extremos del ascetismo y el vitalismo medievales. En él no habrá nada de lo helénico ni a su alrededor el vino embriagará los cuerpos y las almas. Para este instante, la hechicería anda hermanada con las trompetas, con los corceles y con los heraldos del Apocalipsis. Es el momento de François Villón y de sus baladas. Es el tiempo en que la muerte amenaza con su guadaña y los hombres huyen de ella. Su última transformación —la de Mefistófeles— marcará, con el "*Fausto*", el inicio de una literatura cuyos ecos aún no han fenecido. Pero, a pesar de tan largo peregrinaje, y de tantas depredaciones, en el fondo de esas nuevas figuras estaría, siempre, aunque desdibujado y trunco, el principio de lo imperecedero, símbolo el más alto de la figura de Dyonisos y de la tragedia ática.

LUIS QUIROGA TORREALBA

La Oración Gramatical

Son muchas las definiciones que se han dado de la oración gramatical. Luis Juan Piccardo señala que John Ries en su obra "*Was ist Syntax?*" ha recogido 139 definiciones de ella, y que Eugen Seidel ha aumentado esta lista agregándole 83 más. El mismo Piccardo expresa que esta variedad de conceptos parte de criterios diversos, ubicados esencialmente en tres planos: un plano formal, otro significativo y, un tercero, de carácter mixto.

Del lado formal se encuentran las definiciones que caracterizan a la oración como la expresión que consta de sujeto y predicado o que lleva un verbo en modo personal. Dentro del contenido semántico, se define a la oración como la palabra o conjunto de palabras que tiene sentido completo, o también como la expresión del juicio lógico (aspecto logicista), o como la forma de expresar una representación que descomponemos en sus elementos lógicamente relacionados (aspecto psicológico). En cuanto al criterio mixto, se atiende a la vez a lo formal y significativo en definiciones como la siguiente de Bello: "Es la proposición o conjunto de proposiciones que forma sentido completo" (en donde se considera la estructura de sujeto y predicado en que se halla integrada la proposición y se precisa la condición de que ésta adquiera sentido cabal al convertirse en oración).

A estos conceptos se podrían agregar las formas mediante las cuales se clasifica a la oración con intención definitoria, ubicándola en tipos que presentan determinadas caracteris-

ticas en la manera como se construyen: así se habla de oraciones unimembres, bimembres, articuladas, inarticuladas, independientes, principales, subordinantes, subordinadas, coordinadas, yuxtapuestas; o también de hipotaxis, parataxis, asindeton, polisíndeton, cláusulas, períodos, etc.

Ante todos estos criterios o modos de definir la oración, son muchas las críticas que han surgido en relación con las deficiencias que se han observado al analizar cada uno de ellos. Resumamos las objeciones consideradas como las más importantes.

En lo que se refiere al plano formalista, se ha dicho que no siempre la oración consta de sujeto y predicado, ni es necesario, para distinguirla, que encontremos en ella un verbo conjugado. Así, las expresiones "Amanece", "¡Fuera de aquí!", "¡Atención!" no podrían considerarse como oración porque, o carecen de sujeto, o no tienen verbo en modo personal.

Las objeciones dirigidas contra el concepto que se basa en el contenido semántico, se precisa en la dificultad de que es casi imposible distinguir o delimitar una oración logrando que por sí misma mantenga su sentido completo; pues sólo con aislarla del contexto pierde sus conexiones significativas y llega, por eso mismo, a debilitar su sentido. Según ello, resultan sin sentido preciso oraciones aisladas como las siguientes: "Le encontré en el parque", "El árbol está seco", "Vi los libros sobre la mesa".

Para el criterio mixto valen las observaciones que se hacen a las definiciones referidas tanto al plano formal como al semántico: una oración puede no presentarse como proposición con sujeto y predicado, o carecer de sentido perfecto.

De igual manera han surgido críticas contra el empleo de algunas formas de clasificar la oración. De esta manera, se ha señalado como inadecuado el empleo del término *cláusula* para designar a la oración que de algún modo puede ser caracterizada por su contenido semántico. "Por desgracia —dice Amado Alonso— algunos gramáticos recientes han introducido otro término, también convencional, *cláusula*, con el cual designan *especialmente* a la oración de sentido com-

pleto, como si el tener sentido completo fuese cosa de una clase especial de oraciones y no lo normal".

En cuanto a las oraciones *articuladas e inarticuladas*, basta decir que tales denominaciones o resultan redundantes o expresan un contrasentido. Sabemos que la articulación es la característica básica del lenguaje humano. Dentro de él todo sonido o conjunto de sonidos es articulado. En la estructura sintáctica la articulación es dada por las relaciones establecidas entre los diferentes elementos formales que dan origen a la construcción gramatical. La composición fónica de una palabra que pueda emplearse como oración, es el resultado de la *articulación* de los sonidos que forman parte de ella: "¡Adelante!", "Adiós", por ejemplo. Y las relaciones de dependencia sintáctica entre varios elementos que forman una construcción oracional (unimembre o bimembre) son el producto de la *articulación* formal de esos elementos: "Buenos días", "Pase usted adelante", "¡Qué interesante!", "¿Tú aquí?", "Volvamos a empezar".

Resulta, pues, problemático poder precisar el concepto de oración. Los lingüistas nos lo han demostrado abundantemente a través de las 222 definiciones que han sido reunidas en las listas de que nos habla Piccardo.

Y en el campo de la enseñanza la complejidad se hace mayor. Por eso admitimos el criterio que sostiene el mismo Piccardo de atenernos sólo al reconocimiento integral de los diversos elementos que caracterizan a la oración: ésta "puede ser vitalmente conocida —afirma el citado profesor— y en parte también descrita, pero nunca estrictamente definida como *objeto real*". "En la configuración de la categoría oracional —agrega— intervienen fundamentalmente tres clases de elementos: contenido significativo, forma y aspecto fónico. De ellos debe ser el segundo, necesariamente, el punto de partida para el establecimiento de una categoría gramatical".

De esta manera, al aislar a la oración como unidad lingüística debemos atender exclusivamente, antes que a su definición, a la *descripción* de las características con las cuales la podamos individualizar. En el aspecto fónico (y partimos de él como recurso didáctico sensible de fácil apoyo para el alumno), la oración se puede ubicar entre las pausas que limi-

tan a la figura de entonación, aun cuando no ofrezca ésta un descenso perceptible hacia el término de la expresión. Basta con que la modulación tonal se manifieste con pausa prolongada, como reticente y proclive al descenso (en el caso de las enunciativas), para que reconozcamos en la unidad oracional la integridad melódica que ella requiere.

En cuanto al contenido significativo, la oración no deja nunca de tener *un sentido*: es decir, *un sentido que le es propio*, aun cuando éste no sea acabado o perfecto. Ese sentido, como propio, es siempre *distinto* en sí mismo (*opuesto*, en el concepto saussureano) por inconfundible con el contenido significativo y propio de las otras oraciones del contexto que sean necesarias para aclarar y perfeccionar ese sentido.

Destacamos por esto, que es necesario diferenciar entre *sentido propio* y *sentido perfecto* (o completo): ambos están determinados por la actitud del hablante; pero el primero puede adquirir cierta autonomía significativa, comprensible a la conciencia del oyente, para que sea la base semántica de una oración, así no alcance el sentido perfecto ("Dime con quién andas..."). En cambio éste, según han sostenido algunos filólogos de la escuela idealista, puede estar contenido, como todo indivisible, no sólo en una oración sencilla, amplia o compleja, sino también en un párrafo de cualquier extensión y hasta en una novela.

Finalmente, en relación con la forma, la oración es sintácticamente independiente y carece por ello de todo nexo gramatical que la subordine en su estructura a las otras expresiones de idéntico valor.

Delimitada así la oración, se nos presenta entonces con sus notas básicas de unidad expresiva, y apta, por consiguiente, para ser reconocida y empleada en toda actividad idiomática a que conduzca el proceso escolar.

AUGUSTO GERMAN ORIHUELA

Tradicionismo y Tradicionalismo

Como en estos días se habla tanto de tradición y sus derivados, no me parece del todo inoficioso conversar un poco acerca de algunos de esos términos. Aunque mucha gente los confunde y los usa como sinónimos, en realidad no lo son. Si bien es cierto que tienen un mismo origen, la verdad es que designan cosas distintas. No es lo mismo tradicionismo que tradicionalismo. De la misma manera que no es lo mismo pasionista que pasionalista, ni periodista que periodiquero pues... Confieso que ya me fastidia un poco y me saca un mucho de quicio que la gente confunda tales términos. Sobre todo me molesta que sea gente del oficio quien incurra en el error; sea linotipista, corrector de pruebas, secretario de redacción o el director mismo. De todos modos, provenga el error de donde proviniera, pierdo los estribos, como decían en tiempos de mi abuelo, que era hombre de a caballo... Pero bajemos el tono y tratemos de ceñirnos al título de la presente nota.

¿Puede un tradicionista ser un revolucionario? —¡Cómo no! Perfectamente. Y casi me atrevería a decir que lo más natural es que lo sea.

¿Podría un tradicionalista ser un renovador? —No, ni por un pienso. Puesto que, en realidad de realidades, tradicionalista es ni más ni menos que lo que en política se llama *un conservador*.

Entonces, ¿un partido político puede ser tradicional y no tradicionalista? Exactamente. Los laboristas ingleses, por ejemplo, son ya un partido tradicional en la Gran Bretaña, que no tradicionalista.

Según eso, ¿podría, un revolucionario ser tradicionalista? Con toda seguridad que sí. Puesto que su actitud y su actuación en política no tienen por qué reñirse con su labor de intelectual. Por lo contrario, acaso su trabajo intelectual como tradicionalista le permita alejarse más y más cada día del tradicionalismo, ya que en esa labor de investigación y reconstrucción del pasado puede encontrar la raíz de muchos males presentes y, desde luego, entrar en capacidad de señalar sus soluciones.

¿Habría que suponer entonces que todo tradicionalismo es pernicioso? No señor, nada de eso. Así, por ejemplo, comer hayacas en diciembre, entre nosotros los venezolanos, es una cuestión agradablemente tradicional. Que no perjudica sino en la medida en que se practique con exageración, tal como podría ocurrir con el pavo o el lechón que acostumbran comer otros pueblos por esas fechas. Pero, lo que es comer hayacas (no hay por qué escribirlo con *h* y tal vez tampoco con *h*), es una costumbre tradicional que hace delicioso el tradicionalismo gastronómico criollo. Y a la cual estoy seguro que no se oponen tradicionalistas ni tradicionalistas, adecos ni copeyanos, como tampoco comunistas, miristas, uslaristas, urredistas, perrenistas, avistas ni borregalistas; gobierno y oposición, activistas e indiferentes, independientes y apolíticos; en fin creo que es una de las poquísimas cosas en que estamos de acuerdo todos los venezolanos.

El arbolito de navidad —decía yo en un artículo de prensa— está ya incorporado a nuestras costumbres y va enhebrándose en nuestras tradiciones. Ese aserto es perfectamente comprobable. En efecto, una costumbre tradicional en otros pueblos llegó hasta nosotros, echó raíces, se afianzó y, en relativo poco tiempo, se va haciendo costumbre. Gradualmente se convertirá en tradición. Y junto con “el nacimiento”, servirá de material a tradicionalistas del futuro, quienes habrán de contar cómo, al principio, los tradicionalistas partidarios del

nacimiento se negaban a que el arbolito se incorporara a nuestras costumbres.

El tradicionalismo, pues, es una obra de investigación histórica. Por eso se le puede considerar la fuente primera de la historia. Entre nosotros, por ejemplo, es sanamente tradicional considerar al investigador, erudito y escritor Aristides Rojas como el primer tradicionalista, el pionero de la moderna historiografía criolla. En tanto que aquel buen señor de mi antiguo barrio que se empecinaba en ir trajeado con paltó negro, pantalón de fantasía, que se llamaba; cuello de pajarita, bombín y corbata de plastrón, no pasaba de ser un tradicionalista aunque fuera en el vestir... porque en el amor le gustaba lo más reciente: “las pavitas” con melena corta y pantalón talla única.

o:
A
s:
IO
NB
L
CO
TO
AS
EZ
EZ
O
RA
E
O
EZ
A
A
A
A
N
A
O
A
S
S
A
L
SI
S
V.
S
A
Y

El Concepto de la Lengua en el Siglo de Oro

CONFERENCIA DEL Dr. HARALD WEINRICH
VERSION DEL PROFESOR MARCO ANTONIO MARTINEZ

El doctor Harald Weinrich dictó una conferencia sobre el tema "*El Concepto de la Lengua en el Siglo de Oro*", el 28 de octubre de 1964, en el Departamento de Castellano, Literatura y Latín de nuestro Instituto Pedagógico.

El doctor Harald Weinrich es catedrático en la Universidad de Kiel, Alemania, y Director del Instituto de Lenguas Romanas en dicha casa de estudios. Sus principales especialidades son la Literatura Francesa Contemporánea, la Literatura Española del Siglo de Oro y el Estructuralismo Lingüístico. Se hizo conocido en los medios universitarios por sus

"Estudios Fonológicos acerca de la Historia Lingüística Romana", por su obra "El Ingenio de Don Quijote", y otras más.

Por considerar esta conferencia muy interesante ofrecemos esta versión.

En el siglo de oro (XVI y XVII) la lengua castellana subió del grado de ser casi un dialecto a ser casi una lengua universal. Se convirtió en clásica, en modelo de hablar. Este cambio comprende varias etapas del pensamiento lingüístico literario español. El punto de partida es el hecho de que a principios del siglo XVI, España tenía dos lenguas, el

vernáculo y el latín. No se tiene la supremacía sobre el latín. Se da por supuesto que el español sea la lengua de los poetas, de los reyes y las leyes. El decreto real que proscribía el latín en Salamanca se escribió en castellano. Los sermones se pronunciaban en castellano. También se usa la lengua castellana en las ciencias, la filosofía, la enseñanza universitaria, las relaciones internacionales. Paso a paso conquista sus derechos antiguos. No había muerto la tradición de la Escuela de traductores de Toledo. En el siglo XV el castellano se empleaba sin reflexiones, con ingenuidad. La primera mitad del siglo XVI indica un retroceso de la lengua española.

Hay la penetración de las ideas humanísticas y de la Reforma. Abundan los comentarios apologéticos. El español sigue empleándose. Muchas de las obras son aún traducciones. No es una tacha. La ciencia y la sabiduría son como dadas, no planteadas. Simón Abril, quien ha hecho una labor extraordinaria en favor del español, traduce a Aristóteles, pone en lenguaje castellano toda la filosofía. El autor todavía

se llama inventor. Se justifica el uso del español. Aseveran que la lengua española ha llegado a la mayoría de edad. El calificativo de *grave* (*gravitas*) goza de gran favor aplicado al español. Abundan libros necios y frívolos, como los de caballería y de amores. Hay libros piadosos, sermonarios, devocionarios. Los sermonarios en el siglo XVI representan un gran papel en la difusión del español, como la Biblia en Alemania. Los libros profanos son dedicados al rey. El español es reconocido desde el XIII como la lengua de la política, de los reyes y de las leyes. El éxito se alcanza en el decenio 1580-1590 cuando se funda la Academia de Ciencias Exactas. La lengua docente es el español.

HUMANISMO DE LOS ESPAÑOLES.— El humanismo de los españoles nunca ha gozado del favor ni del reconocimiento del público, ni en la época ni hoy en día. No se puede decir que España no haya conocido el humanismo. Nebrija, Cisneros, el Brocense, Vives, Valdés, Herrera y la reina Isabel son figuras del humanismo español. Vives alaba a la reina Isabel por sus aficiones humanísticas. Ella no gozó de

mucha fama en Europa. La reina Isabel encargó a Alfonso de Palencia un diccionario latino - español para que no hubiera dificultades en las cuestiones de vocabulario.

El humanismo de los españoles es diferente al de los italianos. Se presenta como si no estuviera convencido de sí mismo. El humanismo español es más pragmático. Quevedo (1609) justifica a su país. Para los españoles el cuidado de la gramática y de las humanidades es secundario. Ellos se ocupan de las ciencias. Para Cisneros el humanismo está al servicio de la teología. Las letras humanas van acompañadas de la *noción de letras divinas*.

Nebrija escribe la gramática castellana. Es una gloria para Nebrija el haberla publicado en 1492. Fue un hecho capital la posible utilidad de esta gramática. La lengua vulgar se aprendía por sí sola, se mamaba en la ubre materna, como se decía. En la Edad Media latín y gramática eran sinónimos. Esto hay que verlo porque de lo contrario no se nota el matiz de paradoja. Suena como gramática del latín

castellano. Es algo contradictorio. A Nebrija le corresponde el haber separado las nociones de gramática y de latín. Una gramática castellana no era algo paradójico, superfluo. La gramática de Nebrija respondía a una necesidad más ideal que real. Casi quedó desconocida esta gramática. Nebrija no es la guía de los ingenios en la lingüística del Siglo de Oro.

Juan de Valdés (1536) define su posición ante el español en su *Diálogo de la Lengua*. Observa que la gramática de Nebrija respondía a una necesidad más ideal que real. La lengua castellana se mamaba de los pechos de la madre. Valdés y Simón Abril comprendieron que si la gramática sirve de ayuda, debe hacerse sobre el uso vivo de la lengua. La discreción es considerada como la gramática del buen lenguaje. Estos principios tuvieron influencia en Cervantes y Gracián.

Hay una cuestión que se ha considerado como el imperialismo lingüístico o cultural de Nebrija. Se cita su famosa frase: "Siempre la lengua fue compañera del Imperio". Se interpretó falsamente como manifestación

nto:
BA
res:
RIO
CAN
OLL
ICO
YO
JAS
DEZ
IEZ
RO
TRA
NE
PO
EZ
LA
ZA
DA
LA
ON
ZA
EO
BA
AS
LIS
TA
AL
SSI
OS
W.
AS

RA
EY

de un imperialismo cultural. De hecho los españoles no impusieron su lengua por imperialismo. La lengua se impuso sin esfuerzo alguno, por sí sola, en forma natural. Muchos españoles cultivaron las lenguas indígenas. La idea era otra. En la Edad Media, en el pensamiento teológico-histórico se conocían tres poderes: sacerdocio, imperio y estudio. Estos no vagan en la atmósfera, sino que tienen su lugar en el mundo y podían trasladarse a otro lugar. El sacerdocio de Jerusalén a Roma; el imperio de Roma a Alemania, y según la concepción de los españoles se trasladó de los alemanes a la España de Carlos V. El estudio pasa de Atenas a Roma y a París. Nebrija está convencido de que el imperio se ha trasladado a los españoles y que el estudio acompaña al imperio. La perfección de la lengua había sido prevista en los planes divinos. La lengua acompaña al imperio. Es el paralelismo de la espada y la pluma, símbolos del imperio y del estudio.

LA POESIA. — Los poetas se sirven de la lengua española como la cosa más natural, sin preguntar el por

qué. Escribe Lope de Vega: "Si algo me debe mi lengua, no quiero yo decirlo, si ella no lo dice". En 1580 la poesía reivindica la autoridad en materia de lengua. Esto ocurre en Herrera. Es el primero que establece la competencia de los buenos poetas. Los escritores representan la autoridad de la lengua. Se desplaza la autoridad lingüística de Nebrija y el uso de los discretos cortesanos, lo que era idea de Valdés. Herrera está convencido de que la lengua española no ha alcanzado su perfección. La noción del progreso atañe no sólo a la poesía, sino también a la lengua. Perfeccionamiento es sinónimo de enriquecimiento de la lengua. Herrera concibe el perfeccionamiento de la lengua española cuantitativamente. Cree que le faltan palabras nuevas. Por eso alaba los neologismos en Garcilaso. Piensa que sería demasiado querer que la lengua española supere al griego y al latín. En el siglo XVII se da un paso decisivo. Se cree que la lengua española ya ha llegado a la perfección que le corresponde. En un concurso de una academia madrileña se plantea el problema de si la poesía

castellana vencía en artificio a la latina. Fray Jerónimo de San José dice que España viene hoy a exceder toda la más florida cultura griega. La poesía lírica vuelve a ser la vanguardia de la literatura. ¿Cómo se explica? Por el culteranismo de Góngora.

Herrera y Góngora tienen en común algo, en su modo de pensar, en su sistema metafórico. Se conduce a la metáfora de la luz. Se acusó a Góngora de oscuridad en sus metáforas, en el hipérbaton, en la construcción de la frase ("La moderna de escribir manera"). La oscuridad era un reproche muy peligroso. Era un vicio de estilo. Los adversarios de Góngora tuvieron legiones. Hoy en día Dámaso Alonso y García Lorca han rehabilitado a Góngora.

Otro aspecto que es necesario tratar es el de la claridad, que fue elevada a virtud retórica, virtud estilística. Esta disputa, oscuridad-claridad, fue de provecho para la lengua. La polémica sobre Góngora es de un pequeño sector. La discusión es mucho más aguda. Para comprender el tono de la discusión en el culteranismo hay que tomar en cuenta al-

go que casi siempre se olvida. La polémica gira alrededor de la oratoria sagrada. Esta cuestión de oscuridad y de claridad es de disciplina eclesiástica. Ciertos aspectos, argumentos, sobre toda la polémica entre el culteranismo no se comprenden sin esto. Los sermonarios en el siglo XVII abundan en detalles sobre el problema gongorino. Los poetas se encuentran ante consejos benévolos, no así los sacerdotes y predicadores, que debían someterse a una disciplina eclesiástica. Se debe tomar este aspecto de la poesía lírica y oratoria sagrada. Góngora defiende su oscuridad en una carta. Pero las ideas de Góngora van más allá de la estética, apuntan a la especulación teológica. La oscuridad de Góngora es abundancia de luz, dice uno de los partidarios del poeta. La oscuridad es luz deslumbrante, luz cegadora. Luz radiante es la oscuridad de la Sagrada Escritura en algunos de sus pasajes. San Pablo dice que Dios vive en luz inaccesible. Esto se cita casi siempre en toda la teología. Ahora comprendemos la oscuridad luminosa de Góngora.

En la retórica se distinguen dos formas de oscuri-

dad y de claridad, en las palabras y en el pensamiento. Mientras que la retórica pedía claridad, los teólogos trataron de reconciliar estos aspectos, las categorías religiosas con la revelación. La oscuridad del pensamiento está en el lector. Lo reprehensible es la oscuridad en las palabras. Góngora quizás conoció esta diferenciación por la Poética de Carvalho. Góngora reclama el derecho de oscuridad de su poesía. Se protege diciendo que es sólo oscuridad del pensamiento. Este aspecto es también fundamental para comprender a Quevedo y a Gracián. Ellos desdeñan las licencias idiomáticas que dejó Góngora y dan al pensamiento un giro diferente. Se declaran por la oscuridad del pensamiento. El conceptismo es esto. En

ese hueco dejado a la oscuridad del pensamiento se asienta la segunda escuela del barroco español. En el centro del programa literario está la oscuridad del pensamiento. Los poetas se salvan de los reproches bajo el amparo de la teología. La teología es omnipresente en el siglo de oro español. Es necesario estudiarla para necesario estudiarla para comprender el pensamiento literario español.

En el siglo de oro toda la concepción de la lengua elige modelos antiguos. La concepción de la lengua es mucho más que una superestructura apoyada en una lingüística estática. La lengua castellana se ha convertido en un organismo venerado en el cual los poetas expresan su obra.

Miscelánea Gramatical

LAS NOVISIMAS NORMAS ORTOGRAFICAS DE LA ACADEMIA

En 1952 la Academia Española adoptó una serie de innovaciones ortográficas y prosódicas, que hasta ahora tenían carácter facultativo. Después de algunas deliberaciones, en que procuró tomar en cuenta, democráticamente, la opinión de las Academias hispanoamericanas, introdujo leves cambios. Desde el 1º de Enero de 1959, ha promulgado sus nuevas (o novisimas) normas con carácter preceptivo. Tratemos de resumirlas y sistematizarlas en la forma más sencilla posible.

1.—Se puede escribir *psicología* o *sicología*, *mnemotecnia* o *nemotecnia*, *gnomo* o *nomo*, etc. (simplificación sistemática de los grupos iniciales ps-, mn-, gn-). A mi me gusta más *Psicología*, pero si mis alumnos, menos apegados a la tradición griega, prefieren *Sicología*, como en realidad se pronuncia, no tengo el derecho de enmendarles la plana.

2.—Se puede escribir *reemplazo* o *replazo*, *reemplazar* o *replazar*, *reembolso* o *rebolso*, *reembolsar* o *rebolsar*. La innovación se reduce a dos sustantivos, con sus verbos correspondientes. ¿Valía la pena?

3.—No se acentúan los monosílabos *fue*, *fui*, *dio*, *vio*. En realidad no había ninguna razón para acentuarlos, y así lo sostenía ya Rufino José Cuervo.

4.—Se suprime el acento en la sílaba *ui* de las voces llanas: *casuista*, *altruista*, *jesuita*, *huido*, *destruido*, *concluimos*.

huisteis, etc. (el pronunciarlas con diptongo o con hiato queda librado al buen criterio personal). También en el caso de *fluido*, que la Academia acentuaba antes en la *u*. Claro que se acentuarán, de acuerdo con las reglas generales, *benjuí*, *casuístico*, etc., y se dejará sin tilde *estatuir*, *huir* y otros infinitivos en *uir*. De paso, *inmiscuir* se puede conjugar yo *me inmiscuo* o yo *me inmiscuyo*.

5.—No se acentuarán *taray*, *virrey*, *convoy*, *magüey* (¿de dónde saca la diéresis la Academia?), *Uruguay*, *Tuy*, etc. La *y* es una consonante para los efectos de la acentuación ortográfica.

6.—No se acentúan *Feijoo*, *Campoo* y otros nombres acabados en -oo. En realidad están en el mismo caso que *posee*, *sobresee*, *telefonee*, etc., que nunca llevan tilde.

7.—Se acentuarán *vahido*, *báho*, *tahúr*, *ahilo*, *rehúso*, etc. Si la *h* no tiene la función de indicar el hiato (*deshaucio*, *sahumerio*, etc., se pronuncian con el diptongo *au* a pesar de la *h* intermedia), ese acento se hace efectivamente imprescindible.

8.—Se suprime el primer acento en compuestos como *décimoséptimo*, *asimismo*, *rioplatense*, *piamadre*, *sabelotodo*, etc. Se conserva, en cambio, en los compuestos en -mente: *ágilmente*, *cortésmente*, *ilícitamente*, etc. Y también, como es natural, en los compuestos con guión: *cántabro-astur*, *anglo-soviético*, *histórico-crítico*, *biblio-gráfico*.

9.—Se restablece el acento en los infinitivos acabados en -air, -eir, -oir, que las normas anteriores habían suprimido. Se escribirá, pues, *embair*; *sonreír*, *oir*, etc. (desde luego, también *sonreírte*, *oirte*, etc.), igual que *baúl*, *país*, *raíz*, *Saúl*, *alaúd*, *Raúl*, etc. La Academia vuelve, pues sobre un acuerdo que ya estaba consagrado en la última edición de su Diccionario, de 1956. Con él establecía una excepción innecesaria a su regla general de marcar con acento la vocal tónica del hiato (lo que la gramática tradicional llama “disolver el diptongo”). Pero ¿no da con sus vacilaciones la impresión de que procede con cierta ligereza?

10.—*Aún* se acentúa cuando equivale a *todavía* (función adverbial): “*Aún* está enfermo”. No se acentúan en todos los

otros casos (función conjuntiva): “*Aun* los sordos han de oírme”, “Ni hizo nada por él ni *aun* lo intentó”. La distinción es clara.

11.—Los pronombres *éste*, *ése*, *aquél* (y sus femeninos y plurales) llevarán normalmente acento, pero será lícito prescindir de él cuando no haya peligro de anfibología. En rigor, convierte en potestativa la acentuación de esos pronombres (pronombres sustantivos), lo cual conspira contra la fijeza de las reglas de acentuación que hasta ahora era absoluta. La Academia ha decidido no extender esa posibilidad de acentuación a otros pronombres (*otros*, *algunos*, *pocos*, *muchos*, etc.) contra su criterio anterior.

12.—También prescribe que se acentúe el adverbio *sólo* únicamente cuando se quiera evitar anfibología. Es decir, un nuevo acento librado al criterio personal. La regla vieja era acentuarlo siempre que era adverbio. Hoy podemos prescindir del acento. La verdad es que uno nunca ve anfibología en lo propio y sí en lo que escriben los demás.

13.—Los apellidos extranjeros se escribirán, en general, sin ponerles más acentos que los que tengan en su lengua de origen. Podrán acentuarse a la española en los casos en que lo permita la grafía original: *Degás*, *Dantón*, *Renán*, *Wáshington*, *Édison*, *Andersen*, *Wágner*, *Schiller*, *Mózar*, *Tolstói*, *Borodín*, etc. Es decir, de nuevo un acento potestativo, que a mí en este caso me parece inútil o molesto. Eso sí, los nombres geográficos incorporados a nuestra lengua están sometidos a las reglas generales: *Pekín*, *Módena*, *Ródano*, etc.

14.—La diéresis sólo se usa para indicar la pronunciación *güe*, *güi*: *pingüe*, *pingüino*, etc. (en verso podrá mantener su uso tradicional). Es decir, se escribirá *puar*, *dueto*, etc., sin la diéresis que antes llevaban en la *ü* para marcar el hiato. Todavía en su última edición del *Diccionario* autorizaba su uso en *viuda*, *rüido* (cuando había interés en señalar esa pronunciación) y a veces en *pié* (de *piar*), para indicar que era bisilábico.

15.—En los gentilicios en que se funden dos términos para constituir una entidad nueva se prescindirá del guión: *hispa-*

noamericano, checoslovaco, etc. Pero se mantendrá cuando se conserve la oposición o contraste entre los dos elementos: *tratado teórico-práctico, cuerpos técnico-administrativos*. Parece muy razonable la distinción.

16.—Se puede silabear, al final de la línea, *nos-otros* o *nosotros, des-amparo* o *de-samparo*, etc. Es decir, hay libertad para mantener los elementos de la composición o para tratar la palabra como si fuera simple. ¡Viva la libertad!

A eso se reducen todas las innovaciones. Aunque nunca hemos creído que la Academia fuera infalible (hemos señalado en otra ocasión una serie muy grande de sus inconsecuencias), y aunque nos parecen muy legítimas las diversas tentativas, que se repiten desde Nebrija hasta Bello, en favor de una reforma más que radical, nos parece útil atenernos a sus normas ortográficas, aun las de acentuación, por razones prácticas de uniformidad. Toda ortografía es una convención, y parece ventajoso que esa convención tenga validez absoluta en los veinte países de habla española. Atacar la norma —era el consejo de Unamuno— es el primer paso para un mejoramiento progresivo.

Angel Rosenblat

LOS COMPLEMENTOS DETERMINATIVOS

I. *Función de Estos Complementos.*

No califican al ser o cosa a los cuales se refieren, pero los determinan; es decir, los ponen en relación con toda clase de notas o características que de alguna manera permitan situar a los objetos dentro de aquello que los rodea.

Unos precisan el lugar donde se encuentran el ser o la cosa de la cual se habla. (Ej.: “Los habitantes *del castillo*”).

Otros señalan la época dentro de la cual el ser o la cosa están considerados. (Ej.: “Una noche *de Navidad*”).

Otros indican el objeto de la acción expresada por el nombre. (Ej.: “La preparación *de la comida*”, “La tala *de los árboles*”).

Como se ve las determinaciones que introducen los complementos del nombre son variadas.

Nota. Hay complementos del nombre que tienen valor de un epíteto y, en este caso, se les considera como tales. (Ej.: “Rodrigo es un hombre *de corazón*”). Por ello es necesario precisar que estudiamos aquí solamente los complementos que determinan al nombre.

II. *Naturaleza de los Complementos del Nombre.*

Un ser o una cosa se sitúan siempre en relación con otros seres o cosas. Por ello, considerados en sí mismos, los complementos del nombre son, en general:

a) *nombre o pronombre*. Ej.: “Los habitantes *del castillo*”; “La capilla *cuyo campanario* se eleva hacia el cielo” (aquí “cuyo campanario” = *el campanario de la capilla*).

b) *palabras o grupo de palabras* que más o menos son equivalentes de un nombre, es decir: los infinitivos, ej.: “El placer *de viajar*” (= *placer del viaje*); las proposiciones, ej.: “El pensamiento *de que regresarían pronto* los mantenía alegres”.

III. *Construcción.*

1º El complemento del nombre se ajusta menos al nombre que al epíteto porque siempre establece una relación exterior, mientras que el epíteto expresa una cualidad que forma parte del ser o de la cosa designadas por el nombre. (Cf.: “El parque *reverdecido*” y “El parque *en otoño*”).

El complemento del nombre se relaciona, pues, con el sustantivo a través de la preposición. Esta permite a la vez señalar la naturaleza de la relación que ella misma establece. (Cf. “La salida *de París* fue fijada para las 2 p.m.” y “La salida a París fue fijada para las 2 p.m.”).

2º No obstante, la lengua moderna emplea, algunas ve-

ces, el complemento del nombre sin preposición. (Ej.: "La Torre Eiffel". "El ministro Poincaré").

.... Observación. A veces es útil precisar con un complemento la cualidad expresada por el adjetivo calificativo.

El complemento del adjetivo puede introducir notas tan variadas como las del nombre, y se construye también de la misma manera. Ej.: "Se alzan los montes, blancos de nieve (señala la causa), "Una avenida llena de carrozas".

De la misma manera, es a veces útil precisar por un complemento la idea expresada por el adverbio. (Ej.: "Más arriba de la cuesta, aparecía el castillo"). No obstante, en muchos casos el adverbio puede ser considerado como formando con la preposición una locución prepositiva. El complemento se comporta entonces como un complemento del verbo introducido por esta locución. Esto ocurre sobre todo con los adverbios de modo. (Ej.: "Procedió de acuerdo con lo previsto").

3º El grupo de palabras: nombre más complemento del nombre forma una nueva unidad que puede tomar a la vez otra función. (Ej.: "Se oía el retintín de las cacerolas"). Aquí, todo el grupo "el retintín de las cacerolas" es el complemento del verbo "oía". El complemento del nombre permite pues, por sí mismo, enriquecer un elemento de la oración.

Conclusión.

El complemento del nombre y el complemento del adjetivo permiten señalar las más variadas características sobre el ser o la cosa designadas por el nombre. Estos dos tipos de complementos pueden además combinarse. ("La cumbre de las montañas cubiertas de nieve"). Hay modos de ampliar considerablemente el grupo nominal, sobre todo cuando estos complementos están formados por proposiciones o contienen ellos mismos alguna proposición.

Georges Galichet

(Tomado de "Grammaire Expliquée de la Langue Française")

LAS PALABRAS Y SU SIGNIFICACION

LUNA

La palabra latina *luna*, *ae* está emparentada con los vocablos, también latinos, *lux* y *lumen*, "la luz". Los antiguos han señalado a la luna como "la luminosa", "la brillante". En alemán "luna" se dice *Mond*, y en inglés *moon*; tanto estas expresiones como el nombre latino *mensis*, "el mes" (de allí, "mensual", están vinculados con verbo latino *metior*, "medir". De esta manera, la luna ha sido considerada como punto de referencia para *medir*. Ella sirve para medir el tiempo.

La astrología de la Edad Media creía en la influencia de los astros sobre el destino humano. Según Kluge, algunos restos de estas creencias sobreviven en la expresión francesa "avoir des lunes" en la palabra española "lunático", en el alemán "Laune" (*humor*), en el inglés "lunatic" (*caprichoso, loco*). Las fases del carácter de los mortales son asimiladas a aquellas del satélite. ¿No es esto un presentimiento de lo que la ciencia nos demuestra cada vez más? Todos los fenómenos de la naturaleza, aun los más alejados en el tiempo y en el espacio, están vinculados por la más estrecha relación.

Charles Pagot

(Tomado de "Le Latin par la Joie")

NOTICIAS

GERARDO DIEGO EN EL PEDAGOGICO

Con ocasión de su reciente visita a Venezuela, el gran poeta español don Gerardo Diego —de la generación de García Lorca y Alberti— dictó en nuestro Instituto una interesante conferencia sobre la poesía de Unamuno. Trató el ilustre conferenciante el tema de la muerte dentro de la obra en verso del conocido escritor y filósofo vasco.

En dicha oportunidad, la presentación del poeta estuvo a cargo del profesor Mario Torrealba Lossi, catedrático de Literatura General y Literatura Venezolana en el Departamento.

De seguida, ofrecemos a los lectores del BOLETIN las palabras de Torrealba Lossi. (N. de la D.)

Poeta Gerardo Diego:

Guardamos de usted la imagen que nos ofreciera Dámaso Alonso en su libro "Poetas Españoles Contemporáneos". En él aparece usted, en los ya lejanos días de 1927, en compañía de los escritores de su generación, al lado de Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás, Mauricio Bacarisse, Jorge Guillén, José Bergamín y el propio autor del citado ensayo. Algunas de las figuras que lo acompañaban guardan muy estrechos vínculos con esta casa de estudios que hoy se honra en recibirlo. Dos de esas ilustres personalidades contribuyeron —víctimas ya de la diáspora creada por la Guerra Civil—, a la forja de promociones en el Instituto Pedagógico. El uno —Bergamín— era de una mansedumbre que angustiaba. Por allá, en 1947, los estudiantes de letras de este plantel oímos, con admiración y fervor, sus charlas sobre la poesía de Garcilaso, Santa Teresa y San Juan de la Cruz. José Bergamín, al igual que Eugenio Imaz y que el admirado José Luis

Sánchez Trincado, traía a Venezuela la voz de una España que no podía medirse en la circunstancialidad de la contienda fratricida, sino en la palabra de sus escritores y artistas. El agónico mundo de un presente trágico pugnaba por destruir sus espíritus, mas, desde el pasado, extraordinarias experiencias y grandes figuras de la hispanidad venían a alimentar sus esperanzas. Pues no ha muerto ni decaído un pueblo cuando aún están vigentes la justicia impuesta por Fuenteovejuna y el anhelo de un Quijote por desfacer los entuertos de la humanidad. Entre nosotros, Bergamín, Chabás, Sánchez Trincado e Imaz fueron mensajeros de lo trascendente y vivo en la historia del pensamiento peninsular.

Por otra parte, este auditorio contó también, en otra memorable oportunidad, con la presencia de Rafael Alberti, integrante de la brillante generación suya. Profesores y estudiantes del Instituto lo oímos hablar del movimiento surgido en 1920 con la revista "España" y supimos, asimismo, acerca de lo que el grupo que ustedes integraron significó dentro de la poesía castellana de post-guerra. Mientras vuestras personalidades hacían armas en contra de modas y gustos que estaban impregnados de lo anecdótico y sentimental, entre nosotros surgía igualmente, un vigoroso concierto poético para el cual no despertaban, ya, interés alguno las princesas cloróticas de Darío ni los exotismos de la literatura decadentista. Sin embargo, en Andrés Eloy Blanco, Fombona Pachano, Mármol, Paz Castillo, Moleiro y Planchart, la soledad y agridulzura de Antonio Machado hubo de producir en sus estros la idéntica resonancia que el lírico sevillano tuvo entre ustedes. Por más que simulen lo contrario, es sumamente difícil a los españoles librar al poema de las influencias que tradicionalmente le vienen de lo histórico, filosófico y novelesco. Usted es, quizá, de los pocos que pudo conjugar *"la fuerza intuitiva con la fresca emoción"*. Para usted, Góngora siempre ha valido mucho más que los veleros de Espronceda o que la magia —transfundida en ritmo— de Bécquer. Su poesía estremece, por lo que en ella hay de "geología yacente", de "nostalgia trémula", de fragmentarios lirios, de pequeños límites, de "ingrávidos silencios" y de la nada inconmensurable de Dios.

Ya pasó en América Latina la época de las hispanofobias y de las hispanofilias. A España y su cultura las vemos ahora

sin los prejuicios de otro tiempo. Amamos cuanto en ella contribuyó a formarnos espiritualmente. Sentimos admiración por su ayer glorioso, y nos duelen las heridas que todavía sangran por sus costados. La patria que usted nos trae la aprendemos diariamente aquí en las correrías del Cid por tierras de moros, la admiramos en las bellas ninfas de Garcilaso, la reflexionamos en las estrofas de Segismundo. En ustedes y en el resto de Europa tenemos aún mucho que imitar. Nuestros pueblos, para hacer presente a Rodó, viven hoy bajo el influjo de incultos Calibanes, mientras que las banderas de Ariel —la hispanidad, la latinidad, en suma— constituyen divisa y aprendizaje de muy pocos.

Usted, que es poeta, nos hablará hoy de la poesía de Unamuno. El pensador y ensayista bilbaíno aspiraba a la hispanización de Europa, porque creía que ninguna otra cultura, como la española, había dado tanto al hombre. *"Que trabajen ellos —decía en un arrebato muy suyo— mientras nosotros pensamos"*. Y nada más propio de quien aspiraba a vivir después de la muerte de su cuerpo. Nada más ensoñador y trascendente que esa negación suya de lo mortal. Tenemos derecho —según su filosofía— a conquistar el universo que está más allá de la materia, pero por un camino distinto al del miedo, la abyección o el temor.

Poeta Gerardo Diego:

Los profesores y estudiantes aquí reunidos sabemos cuánto significa su personalidad dentro de la lírica hispana del presente siglo. En su estro, "versos raros, nuevos y diversos" se conjugan con versos humanos. Ya usted ha dicho: *"soy hombre y nada humano debe serme ajeno"* y "para llegar a Dios no hay más camino que el amor que vence y que perdura. . ." En usted —y ello es lugar común crítico— la técnica creadora, la intuición, el sentido absoluto, la nostalgia de los sueños, el paisaje peninsular con sus luces transparentes, los afanes cotidianos y el latir de la eternidad se dan en un todo español y universal.

Permitame, en ocasión tan significativa para nuestro Instituto, el que le trasmita el agradecimiento de todos por su visita que nos ecima de orgullo.

LOS OCHENTA AÑOS DE GALLEGOS



GALLEGOS

El 2 de agosto último, don Rómulo Gallegos alcanzó su octogésimo aniversario de vida, rodeado por el respeto del pueblo venezolano, del que es uno de los más altos exponentes. Tres actividades fundamentales han recibido la consagración de esta fecunda existencia: la enseñanza, la política militante y el trabajo intelectual. En los tres campos ha ganado seña-

lados honores, y le ha correspondido también pagar su cuota de sacrificio, una de cuyas más dolorosas facetas se ha traducido en quince años de ausencia del país.

Su permanente fidelidad a una conducta regida por severos principios de ética personal y pública, le han dado a su vida carácter ejemplarizante lo que lo ha hecho acreedor al respeto aun de sus opositores ideológicos. Como si esto no fuera suficiente, su actividad intelectual, en especial dentro del cultivo de la novela realista, lo ha llevado a constituirse en uno de los más altos valores de las letras hispano-americanas de este siglo.

Por todo ello, sus compatriotas celebramos con emocionado júbilo el arribo de Gallegos a ochenta años de una existencia consagrada a algunas de las más nobles y altas actividades del hombre.

O. S. U.

MARIANO PICON-SALAS

Para el Instituto Pedagógico de Caracas, quizás de modo mayor aún que para

el resto del país, la muerte de Mariano Picón-Salas constituye causa de preocu-



PICON-SALAS

pación y pena. Porque él fue uno de los pioneros de la empresa de contribuir, con su presencia en diversas cátedras, a la consolidación de un ideal que empezaba a hacerse realidad en Venezuela, la formación del docente para la educación media. Fue él de los primeros venezolanos que a la desaparición de J.V. Gómez, más se interesó por insuflar aliento renovador al adormecido ambiente cultural que tantos y tantos años de dictadura habían dejado. Y por eso cuando se incorporó a la marcha de remozamiento del país, contribuyó grandemente y en forma directa, con ideas, acciones y relaciones, a proporcionar a la Venezuela esclerotizada por tan-

tos años de vejámenes y expoliaciones, un ritmo, un clima cultural diferente y el desanquilosamiento de su sistema educativo. Hoy es bueno que se sepa y se le reconozca que su experiencia chilena y sus contactos con gente de aquel país, fueron factor decisivo en la traída de aquellas misiones pedagógicas que tanto cooperaron en el adelanto de nuestra educación, con nuevos métodos de enseñanza, particularmente en la secundaria y de manera especial en este plantel nuestro.

Si es cierto que hoy tenemos que lamentar la desaparición física de Mariano Picón-Salas, en cambio tendremos siempre a orgullo los educadores, quienes escribimos y todos los que nos preocupamos por el adelanto cultural del país, poseer una obra como la suya —fuente de conocimiento, preocupación por la patria y gusto expresivo— a la cual recurrir en nuestro diario y constante aprendizaje. Pues toda su obra escrita —en pulidísima y elegante prosa—, desde las páginas juveniles en su Mérida natal hasta las producidas ya al borde de la muerte, como el Discurso de Inaugu-

ración del Instituto de la Cultura, que ya tenía listo, pasando por sus famosos ensayos, sus apasionantes biografías, sus buenas novelas y cuentos y sus agudos artículos periodísticos, es obra para aprender venezolanismo en asimilación de universalidad y en personal estilo de buen prosista.

Al lamentar la muerte de venezolano tan distinguido, el Instituto Pedagógico de Caracas y, en particular, el Departamento de Castellano, Literatura y Latín aspiran a la permanencia de su recuerdo por la lectura frecuente de su obra.

A.G.O.

CENTRO DE ESTUDIOS "ANDRÉS BELLO"

Los Departamentos de Castellano, Literatura y Latín y de Cultura y Publicaciones del Instituto Pedagógico han promovido la creación del CENTRO DE ESTUDIOS "ANDRÉS BELLO", con motivo de celebrarse durante el presente año el centenario de la muerte del insigne sabio y con el fin, asimismo, de enaltecer su memoria de manera permanente.

El referido Centro atenderá, esencialmente, a los siguientes propósitos:

1º—Divulgar las ideas literarias, filológicas, filosóficas y pedagógicas de don Andrés Bello.

2º—Servir al estudio y difusión de las actuales corrientes lingüísticas y literarias de la moderna ciencia del lenguaje, cuyos fundamentos han tenido en don Andrés Bello uno de sus más destacados exponentes.

3º—Organizar en el transcurso de cada año escolar cursos, conferencias, seminarios, coloquios y cualquier otra actividad de investigación y divulgación que propenda al logro de los propósitos anteriores.

Durante la conmemoración del Año Centenario, el Centro de Estudios "Andrés Bello" ha programado las siguientes actividades:

28 de noviembre de 1964. 9 a.m. a) Instalación del Centro de Estudios "Andrés Bello"; b) Conferencia del profesor Pedro Grases sobre "Andrés Bello y los estudios del idioma".

30 de enero y 6 de febrero de 1965. 10,30 a.m. Dos lecciones sobre "El Pensamiento filosófico de Andrés Bello y sus relaciones con la Filosofía actual", por el profesor J. D. García Bacca.

20 de marzo de 1965. 10,30 a.m.: Conferencia del profesor Edoardo Crema sobre "El Orlando Enamorado de Andrés Bello".

5 de junio de 1965. 10,30 a.m.: Conferencia del Dr. José Ramón Medina (representante de la Sociedad Bolivariana de Venezuela) sobre el tema "Bello o la Dignidad de la Crítica Literaria".

26 de febrero al 13 de marzo de 1965: Cursillo sobre la lingüística actual y su trascendencia en la enseñanza escolar: explicado por el profesor Eugenio Coseriu, de la Universidad de Tübingen, Alemania.

1º de noviembre al 15 de diciembre de 1965: Seminario sobre la Doctrina Gramatical de Andrés Bello, bajo la orientación de la Directiva del Centro de Estudios "Andrés Bello" y con el asesoramiento del profesor Angel Rosenblat.

27 de noviembre de 1965. 10,30 a.m. Conferencia del profesor Luis Beltrán Guerrero sobre "Las Ideas históricas de Andrés Bello".

INSTITUTO PEDAGOGICO

Departamento de
Castellano, Literatura
y Latín

Jefe del Departamento:

LUIS QUIROGA TORREALBA

Profesores:

ESTHER AZZARIO

ISABEL BOSCAN

LEONOR BOTIFOLL

JOSE CAPOBIANCO

ENCARNACION CASE PUYO

PEDRO DIAZ SEIJAS

RAFAEL TOMAS FERNANDEZ

ARGENIS GOMEZ

LUIS BELTRAN GUERRERO

AIDA DE HERRERA

LUISA CORREA DE JENE

LUIS LEAL CRESPO

MARCO ANTONIO MARTINEZ

ARMANDO MARTINEZ PEÑUELA

BENJAMIN MENDOZA

MARIA MERCEDES OJEDA

AUGUSTO GERMAN ORIHUELA

OLGA DE LEON DE PADRON

RAMON PIÑA-DAZA

FELIX JOSE POLEO

LUIS QUIROGA TORREALBA

MARIA TERESA ROJAS

PANAYOTIS ROUFOGALIS

OSCAR SAMBRANO URDANETA

ALICIA DE SEGAL

MARIO TORREALBA LOSSI

LUIS VALERO HOSTOS

HORACIO VANEGAS W.

LUIS ALFONSO VIVAS

Oficiales de Secretaría:

YOLANDA ISRAEL DE BECERRA

MARIA D. DUDLEY