

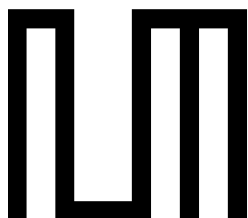
ATENEA

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS

Año XVII

3ª Época

Números 1 y 2



UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO UNIVERSITARIO DE MAYAGÜEZ
ENERO - DICIEMBRE 1997

Revista ATENEA
Facultad de Artes y Ciencias
Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Mayagüez
Mayagüez, Puerto Rico

INFORMACIÓN A LOS AUTORES

*La Junta Editora de la Revista **ATENEA** acepta, para publicación, artículos relacionados con las Artes y las Ciencias, escritos en español, inglés, francés o italiano, y deben regirse por las normas estipuladas en la última edición del manual del Modern Language Association of America (M.L.A.).*

Para la publicación de cualquier artículo debe enviarse original y copia a la siguiente dirección:

*Director de Publicaciones
Revista **ATENEA**
Decanato de Artes y Ciencias
Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Mayagüez
PO Box 5000
Mayagüez, Puerto Rico 00681-5000*

*La Junta Editora de la Revista **ATENEA** no se hace responsable de las opiniones emitidas por los colaboradores y se reserva el derecho de publicación.*



ATENEA

Revista de la Facultad de Artes y Ciencias
de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez

RECTOR

STUART J. RAMOS

DECANO

HALLEY D. SÁNCHEZ

DIRECTORA

HILDA M. RODRÍGUEZ

DIRECTORES ASOCIADOS

FRANCISCO GARCÍA-MORENO BARCO

ANTHONY HUNT

CONSEJO CONSULTIVO EDITORIAL

NANDITA BATRA

DORIS RAMÍREZ

MARÍA TERESA BERTELLONI

ENEIDA B. RIVERO

WADED CRUZADO

JUAN A. RIVERO

MIRIAM GONZÁLEZ

LINDA RODRÍGUEZ

JAIME GUTIÉRREZ

LOREINA SANTOS SILVA

CONSULTOR

LEÓN F. LYDAY, DIRECTOR

DEPARTMENT OF SPANISH, ITALIAN AND PORTUGUESE

THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY

UNIVERSITY PARK PA 16802

ADMINISTRADOR

RAFAEL DAVID VALENTÍN

ATENEA se publica dos veces al año por la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez.

Dirección editorial:

ATENEA
Recinto Universitario de Mayagüez
PO Box 5000
Mayagüez, Puerto Rico 00681-5000

Precios de suscripción

Puerto Rico y Estados Unidos:

Año (2 núms.) 6 \$ USA
Número atrasado 4 \$ USA

Otros Países:

Año (2 núms.) 8 \$ USA
Número atrasado 5 \$ USA

No se devuelven los artículos de colaboración espontánea ni se sostiene correspondencia acerca de ellos.

Derechos de propiedad literaria reservados
© 1996 Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Mayagüez

Diseño de Portada: Gladys Otero
Ilustrador Digital: Reinier Munquía

Tipografía: HRP Studio

ÍNDICE

Olga <i>William A. Owen</i>	7
Giraut de Borneil's "Alba" <i>Ángel Manuel Aguirre</i>	15
Carmen Lyra: La huella de la tradición oral en su obra <i>Santiago García-Sáez</i>	29
La familia, los valores y la sexualidad humana <i>Generoso Trigo</i>	37
<i>Leitmotivs</i> Surrealistas: Elementos Alquímicos de Agua y Fuego, Aire y Tierra en el Poema "Salamandra" de Octavio Paz <i>Ollie O. Oviedo</i>	51
Two Cultures at Play in Wole Soyinka's <i>The Lion and the Jewel</i> <i>Roberta Orlandini</i>	85
Italics vs. Black-Letter: The Triestine Typography <i>Davide Stimilli</i>	93
Naturaleza humana-Tecnología: Perplejidad biomédica <i>Elena Lugo</i>	101
Algunas consideraciones sobre el Quinto Centenario <i>Fabio Farsi</i>	123
Main Trends in the History of Maltese Literature <i>Oliver Friggieri</i>	137
RESEÑA:	
Javier Ciordia Muguerra. <i>Entre el delirio y el orden: Preámbulo a Matos Paoli</i> <i>Roberto Fernández Villedor</i>	147

OLGA

William A. Owen

Olga was a hundred and one years old when she told this story to her great grandson, a reporter on the local newspaper.

“When I came to this country I was about ten years old. A memory I still have of the old country is the winter. There is nothing to see but snow. The trees, the grass, the fields, the bushes; they are all snow. You see only white. When the sun is out, the light hurts the eyes. When the moon shines, the howling hurts the ears. The snow makes noise when you walk. When the wind comes up, the snow blows around and makes high piles in some places and leaves others bare and cold.

Where we lived over there, we were farmers; it was flat open land. But here there are many hills and they're close together. The hills here are very pretty, especially when the trees change colors in the fall and when they get their new leaves in the springtime. I always like to see the changes in the seasons. But over there not many pretty hills and far apart. The scene seemed to have no end, but just go on and on, like me. It was that way coming over the ocean.

But I want to tell about what happened to me here. I can't remember everything. It all happened many years ago. I am old now, a hundred, and they say that old people forget everything, even their own names. That's not always true. I can remember what happened to me. Anybody would. No one could forget. I am still the same person..

We had been here about ten years then, maybe a little less. It's hard to be sure of the years now, so fast they all went by. The farm was going good. Ivan was working in the foundry in town and he earned much money. I was even going to school nearly every day then. Dad often rode me there on his big riding horse. What was the name of that horse? It was the name of some famous horse in some story. Dad used to read a lot. I guess that's where I got my love for reading. I always read two or three books every week.

You probably don't remember the farm. You are too young for that. It was a beautiful place, you know. It was on the top of the big hill, south of town, almost at the very edge. Behind the house and the barn and the sheds, the flat land came to an end, but not our property; there started the hill down through the woods all the way down the river. And how far down it was!

Out in front, across the little road that seemed always either dusty or muddy, over there were our fields, flat, fine, fertile land. We were rich people in the old country, and my father put all he had into the farm. He said he got it at a bargain because the owner had no sons and was moving into town with his daughter who had married a doctor.

There was a big elm tree just at the side of the house and I could see it from my bedroom. I always liked to see that tree, my tree, and the birds and squirrels, and the way the leaves changed colors and fell off till the new ones came in the spring.

We had four sheds in back. They were made with flattened logs, flattened on one side anyway. Some of them were always rotting away with big holes everywhere.

It was the same with the barn. You had to go down a slope to get into the barn because the door was on one side. The way down had big stones on both sides, and they always stayed in place; I often wondered why. The rain used to wash away the path down to the door and we had to put little stones there. But the big stones on the sides always stayed in place.

Behind was the edge of the hill. I loved to go there. I thought it must be like heaven looking all the way down to the river. In the summer snakes were sunning on the rocks. I was never afraid of them, and they seemed to get used to seeing me there with them. When it was winter time I could throw snowballs down. Oh!, it seemed that they went a mile down and down.

I liked to read books there by myself. But I was seldom alone. There were rabbits, and birds, and little mice. And the deer, they came too. And they didn't always run away, not right away. They would stand very still, looking and sniffing. And how pretty they were, especially the babies with their little white tails.

And the river down there. In the spring it flooded over and was brown. In the summer dry time it shrunk and seemed clearer. In the winter it froze and the snow came and you couldn't even know that the river was there at all.

We never had many cows, just a few for milk for us. Sometimes, though, Ivan would take some to where he worked for his friends in the foundry. My brother was a fine man, and he was what you say, a hustler, just like he had been born in this country.

Well, we had been here about ten years then, maybe more; it was the time of the Great War.

Ivan would, sometimes, when there was snow and ice and he couldn't get up the hill . . . Well, he would stay in town, three or four days, a week at a time. There were other men from the old country working there and he stayed with them.

Sometimes, though, he would stay at the boss's house. His boss lived next door to the foundry. He was an Irishman and he had a big family. One of his boys was Mike, my husband.

At that time,—that sounds like the Gospel, doesn't it?—Ivan made arrangements for me to go to town with him and stay there till Monday with his friends.

Well, that was how I met Mike. We were married about a month later. There was no doubt for either of us. I guess we knew right away there on the front porch of his house next to Ivan's foundry. But a week after we were married, Mike had to go to the war. He was killed there. I never saw him again.

But I had a baby, your grandfather; no, your great grandfather, my little Mike.

But then, quickly, it seemed, one after another, mother and dad both died, and Ivan, too: the flu.

I was alone, alone with little Mike. He was surely a pretty little fellow as ever you saw. He had his father's big blue eyes and my black hair and he was always strong and healthy.

I lived alone on the farm with my little Mike. I didn't work the farm much. I had arrangements with other people for that. It was never really idle. I had a little money, not much, but we really did not need much, just the two of us. There's always enough to eat on a farm.

I suppose I had to let the place run down a bit. The barn and the house were pretty old, even then, and they had never been painted. No repairs but what I could do myself, or have old Mr. Green, who lived nearby, do for me. We had a front porch and it fell down in a big snow. The upstairs was closed and the windows were boarded over outside. I never used the upstairs, never needed it. We slept in the little room next to the kitchen. It was always warm there. We got along fine, but I suppose the place did not look very good from

outside, especially in the winter time and when the sun was gone and the big elm was bare.

Then it happened. The world fell down. Little Mike was a little over two and into everything. I had to watch him all the time. But he was the loveliest boy ever and we were happy together, never rich, but content.

You know. You are American. You would never imagine that anything like that could happen here, would you now? If it was some bad men with guns stealing him away at night; but no, a sheriff, with his badge and his papers at noon.

'The County Commissioner of Public Welfare,' he said, 'has made a thorough investigation of you here alone in this old place with this child, and he has issued this official warrant requiring me to take the child to the county poor house in Van Eaton where he will be legally housed, properly taken care of and become a ward of Briggs County.'

Can you imagine? I could not really believe what I was hearing with my own ears. He seemed to be a nice enough man and he said that he didn't like it either, but he had to do his duty.

It was such a shock, such a big surprise that I was quiet a while before it could really sink into me.

Then I began to cry and yell like a crazy person. Who wouldn't in such a scene? In my own home. With my own little Mike.

But he took Mike anyway. Little Mike was crying more than I was. In his little mind he seemed to know that some tragedy was happening to me, and to him too. He could not understand what the man was saying. But he knew. He knew.

What could I do? I was pretty much alone in the world, a widow with no parents. I had learned English but I never became a citizen. I did not know many people in town, just Mike's family and Ivan's friends in the foundry, all poor foreigners, slobs, micks, wops, they called us.

And I was only about twenty years old then. I was very pretty. Oh!, you can't believe that seeing me now, but I was. My hair was black, and Mike, my Mike, said that I was the prettiest girl in the whole world. Mike was a very handsome fellow and he told me to be very careful and never accept favors from any men, especially from the Americans.

Mike's father, Ivan's boss, I went to see him. I didn't see them very much then. As I said, I lived on the farm, and Mike's father looked just like Mike, my Mike, and it made me more sad to see him.

I could see Mike in my mind whenever I looked at his father.

He told me to see the Democratic County Committee Chairman, a politician, and maybe he could help me. Mike's father liked politics. He became a citizen and voted and went to meetings. But, he said, the Irish would never have a chance in politics there. They could never even elect a veterinarian as dog catcher. But, he said, they were going to change that and the Italians were going to help.

I went to see that politician. I will always remember that meeting, He was short and fat and bald and his round face was red as a tomato. He was a fireman on the railroad. I won't say his name. I don't want to remember it. You could find it, but you wouldn't find what he said to me that day.

Would you believe it? Just as Mike said. That little politician told me that yes, I could get the boy back. It would take a week or so. I could go on a little trip with him, all expenses paid, for that week or so, he said.

He asked me to sell myself, my honor, my body, my Mike, all for a promise from him. I said no, of course. I said no right away. I told Mike's father about it. He had sent me there.

I knew almost nothing then about local politics, about that business of the Irish and the Italians.

Word got to Tim, Mike's brother. He was younger. He tried to get in the army in the war, but he was too young. He even went up to Canada to join their army, but they wouldn't take him either.

People said then that you could get into the army if you were too young, like Tim, and really wanted to go. The local political committee would fix it up, get a made-up birth certificate. Tim went to see the Democratic County Committee Chairman, the same one I met later.

Tim said the chairman told him that he would never even try to get a local birth certificate for anyone with an accent like Tim's, and, besides, he would never do a damned thing to help the Irish. They're only trouble makers, them and the wops; besides, the Irish want Germany to win anyway.

The public welfare man and the county chairman, it turned out, were brothers.

Tim was furious. He was always hot tempered, and he had red hair.

The Democratic County Committee Chairman was killed, shot to death, a few days after I saw him.

Tim was always a great talker. He never hid anything about what he had done to get into the army during the war. So probably the part about the politician, the chairman, was told all over. And he knew that I went to see him, too.

Tim was arrested and charged with murder. The whole thing was terrible, terrible for everybody, Mike's family, but worse for me, especially the trial that I still think was the worst thing that ever happened to me in my whole life.

I had to go there in front of the judge, the jurymen, a crowd of people, Tim and his family, my family then, the only one I knew in this country. I didn't know anything about my relatives back there.

It was the worst day of my life. They said that I would go to jail for a long time if I did not talk at the trial or if I didn't say the truth.

I was always thinking about my little Mike, even then when I was in front of all those people. I was so nervous at first that I began to talk in Polish. It just came out from somewhere. It made the lawyer who was against Tim awfully mad at me, but the lawyer who wanted to help Tim did not say anything then, and the judge was polite and kind. He just told me to be more careful, to settle down and just answer the questions.

There were a lot of them—where was I born, where did I live, about Mike and his family, a lot of questions I did not like it at all.

The most important one from the lawyer who was against Tim was the last, after I had been already the center of attention of everyone for a long time.

He asked if I knew the victim. I guess I didn't understand him or hear him good and I asked him to repeat the question. He said, "Pay attention," in a very rough way.

The judge said to the lawyer not to talk like that to a witness and not to frighten people. You wouldn't know who that judge was. He was Edward, my second husband. We got married about a month after the trial and had got my little Mike back. Edward was a good man, a good husband. But he was killed a little while later when that trolley fell off the new bridge when it was being officially opened. You wouldn't know about that. It was long before your time. But I still have the newspaper about it.

I will always remember Tim's trial, no matter how long I live. As you see I have lived a long time already, and these things all happened many years ago. But I will surely always remember just what I said then.

“Yes,” I said, and as loud as I could, “I once met that vile man.”

That made him even madder and he did not ask any more questions then.

The lawyer who was helping Tim took his turn to ask me questions. The very first was to know why I had called the victim a vile man. The other lawyer jumped up right away and said that could influence the jury and had nothing to do with the issue of the trial and should be erased.

I didn't wait for any more questions from anyone. It was as if there was something pushing me from inside that I couldn't stop. I was crying and half crazy with thinking and remembering. I just kept on talking and told everybody about my little Mike and the commissioner of public welfare and my visit to the county chairman.

When I started talking, the lawyer who was against Tim tried to stop me but I kept on talking out of my heart, and as loud as I could, almost shouting. The whole place, even him, became quiet. I told them everything.

It was a mistake, probably, I don't know for sure. But it showed that Tim, poor Tim, had another reason to want to kill that man.

But I had to talk. I had to tell everybody about my little Mike and me. I had never talked in such a place like that before, with a lot of people there, and a man writing down everything I said, and with lawyers and a judge listening to me. I think it was little Mike talking in me.

Tim was found guilty, not of bad murder, something else. He was sent to prison for ten years. He died there. His father, Ivan's boss, my Mike's father, he died about the same time. The rest of them moved away, spread around. I haven't seen any of them for years now. I suppose there are no more of them now anyway. None of my own friends, people from my own time, none are left now, just me.”

William A. Owen
Department of Humanities
University of Puerto Rico
Mayagüez, Puerto Rico 00681

GIRAUT DE BORNEIL'S "ALBA"

Ángel Manuel Aguirre

Giraut de Borneil was a professional troubadour of humble birth and a native of Excideuil in the Limousin region of Dordogne. Born to poor parents about 1138 or in the mid 1140's, he raised himself to a high position in the literary world by the exercise of his own talents:

Il était sans fortune, mais sage, instruit et de sens rassis... Et il fut meilleur poète que tous ceux qui l'avaient précédé ou qui vinrent après lui. C'est pourquoi il fut nommé le Maître des Troubadours, et continue à passer pour tel auprès des gens qui s'entendent à la poésie et à l'amour.¹

Well known in his lifetime and after his death around 1212, Giraut is, along with Bertrand de Born, one of the two main troubadours in the Limousin dialect. In the course of his literary career, which extended from c. 1165 to c. 1199 or 1200, he visited all the great courts of southern France and the court of Alfonso II of Aragón (1162-1196) in northern Spain. He was also patronized by Alfonso's successor, Pedro II (1196-1213), and by Alfonso IX of León (1188-1214). Giraut went through the siege of Acon (Acre?) with Richard I, the Lion Hearted, during the Third Crusade, and remained for a year at the court of Boemund II of Antioch. Also, he took part in the Crusade of 1189 in the company of Adémar V, viscount of Limoges (1138-1199), and probably visited Syria. Unmarried, he was generous to his parents and to his homeland Church, bequeathing his wealth to his parish and to the poor.

Few troubadours produced more than the seventy-six or seventy-seven (Thomas Bergin claims there are approximately eighty) poems now attributed to Giraut de Borneil, and none equaled his rich variety of structure and style. His poems, translated into German and edited with the utmost care by Adolf Kolsen in 1910, must have enjoyed great popularity among Giraut's contemporaries since they were

¹ André Berry, *Florilège des Troubadours* (Paris: Librairie Firmin-Didot, 1930) 203.

included in several chansonniers. Undoubtedly, Giraut de Borneil owes his well-earned reputation to the professional mastery with which he solved the problem of style and expression, becoming a model of the most perfect **cansós**.

The distinctive qualities of some of his moral **sirventès** poems led Dante Alighieri (who believed, nevertheless, that Arnaut Daniel, and not Borneil, was the greatest poet of the trobar clus, as expressed in *Purgatorio*, 120) to propose Giraut de Borneil as the model poet of moral rectitude in his *De Vulgari Eloquentia*. Dante's quotation of Giraut de Borneil in *De Vulgari Eloquentia*, ii, 2, as the poet of **rectitudo** is entirely justified by the high moral tones of his **sirventès**, in which Giraut rebukes the corruption of the feudal system of his times. According to Alan R. Press,

Both in his forty love-songs and his thirty or so **sirventès**, Giraut was faced with the constant task of renewing the formulation of thematic material which, since the great poets of the mid-twelfth century, had become fixed by cultural tradition and literary convention (and) the problem of style and expression had now become dominant. Giraut owes his reputation to the professional mastery with which he solved them. Though he states more than once his approval of the complexities of the trobar clus, he yet avoided the extreme manifestations of purely formal virtuosity affected by certain of his contemporaries.

His own abilities are more consistently and impressively revealed both in the stylistic richness and structural coherence of the **trobar ric** and in the ease and lightness of rhythm and expression characteristic of the **trobar leu**. Giraut not only took a leading part in the elaboration of these styles; he developed them to their highest point of perfection.²

Although Giraut de Borneil is primarily remembered for his defense of the **trobar leu**, he began his career as a practitioner of the obscure **trobar clus** (1165-70), was converted to the **trobar leu**, and adhered to it for the rest of his life. Alfred Jeanroy, who finds Giraut de Borneil to be "grave, sentencieux et souvent pedantesque," comments that

Borneil finis par limiter son ambition à entendre chanter ses vers "par les femmes qui vont puiser l'eau à la fontaine".³

Salverda de Grave explains that Borneil

...a raisonné la différence que présentaient entre elles la poésie obscure ou difficile et la poésie claire, et a pratiqué les deux... son oeuvre est difficile à interpréter, même dans les chansons qu'il presente comme

² Alan R. Press, *Anthology of Troubadour Lyric Poetry*, (Austin: The University of Austin Press, 1971) 125-26.

³ Alfred Jeanroy, *Histoire Sommaire de la Poésie Occitane*, Genève: Slatkin Reprints, 1973, 47; 41.

“claires”... Giraut a cultivé a la fois le genre obscur et le genre clair, et puis que, pour lui, le **trobar clus** était autre chose qu'un moyen de montrer sa virtuosité; l'obscurité des vers avait une signification plus profonde...

Les moyens dont Giraut, ainsi que d'autres troubadours, se sert pour obtenir un style **obscur**, vent donc l'emploi de mots à sens multiple, les combinaisons inusitées, les mots nouveaux et la suppression des chaînons dans l'expression des idées.⁴

The alba

One of Giraut de Borneil's most beautiful compositions is an **alba**, considered by many to be a masterpiece, and together with the anonymous **alba** of the **aubépin**, “the best of this type of love poetry. About this **alba**, which begins with the verse “Re glorios, verais lums et clartatz,” Alan R. Press has written the following:

(this **alba**), adapted by Giraut from what is thought to be the folk-song form of the **alba** or dawn-song, is generally considered one of the most perfect compositions in the whole corpus of troubadour poetry. The technical skill and the poetic sensitivity with which the conventions of two quite separate literary traditions have been combined are immediately perceptible, rendering all comment superfluous. It is indeed a masterpiece by this the ‘maestre dels trobadors’.⁵

In order to analyze this **alba** in detail we have divided it into stanzas with numbered verses to facilitate our dissecting task. Several translations of the **alba** (into French, English and Italian) are included in the appendix, along with another Provençal **alba**, the **aube du rossignol**. But first we would like to try to define this type of love poem. For Francis Hueffer, the **alba** or song of the morning is a popular form and one of the most characteristic embodiments of Provençal poetry. In it the lovers are united and there is a dialogue, or at least, “the successive utterance of two persons.” According to Hueffer, in the oldest of these songs, the principal speaker in the poem is neither one of the lovers, but the faithful watcher or sentinel guarding them from any intrusion. Hueffer adds that the **alba** was by no means without its formal rule or custom. The reader will notice the refrain or burden at the end of each stanza, another proof of the antiquity of the species; he will also remark the recurrence of the word ‘alba’. This word is always found in the last line of every stanza, of which sometimes it is actually the concluding word. To this quaint

⁴ J.-J. Salverda de Grave, “Giraut de Borneil et la poésie obscure,” *Mélanges Jacobus van Ginneken*, 1937, 298-304.

⁵ Press 127.

and evidently very primitive device the name of these poems is owing.⁶

Alfred Jeanroy states the following about the **alba**:

L'aube dont les plus anciens exemples vent de la fin du XIIe siècle, est restée pendant quelques décades fidèle à son thème traditionnel, la séparation, au lever du jour, de deux amants réveillés par le cri du guetteur ou le chant des oiseaux. Sur les vingt et quelques **albas** conservées, deux seulement méritent de retenir l'attention: celle où Giraut de Borneil a fait du guetteur un ami du héros, tremblant pour la salut de celui-ci, et une autre, anonyme, dont le tour naïf et passionné a frappé tous les critiques.⁷

Spanish dictionaries of literature provide the following definitions:

Alba. Composición breve y sencilla de los trovadores. Su tema el sentimiento que produce la separación de los amantes al apuntar el día. Su carácter distintivo era la reiteración —como estribillo— de la palabra **alba** o **aurora**, alusión jaculatoria al nuevo día. Modernamente, corresponde esta poesía a la **alborada** y a la serenata. Los más bellos modelos de **albas** pertenecen al famoso trovador Guiraldo de Borneil.

Alba. Composición poética de los trovadores provenzales. Su asunto es de índole amorosa, y ni la métrica ni la estrofa se ajustan a normas determinadas. La única característica común a todas las "albas" es el estribillo, en el que se repite siempre la palabra "alba". Como indica su nombre, se cantaban por la mañana, al romper el día, y en melancólicos versos, el enamorado acusa al Sol de ser el causante de la separación de los amantes, que para sus amoríos buscan el amparo de las sombras nocturnas. En España, el "alba" difiere de la composición provenzal originaria en que su tema no se ciñe exclusivamente al asunto amoroso; para Henríquez Ureña constituye, en el ámbito español, un "canter de mañana" o "alborada"; un ejemplo de "alba" se encuentra en el conocido cantar recogido en el Cancionero musical de los siglos XV y XVI, cuyos primeros versos son: "Al alba venid, buen amigo, al alba venid".

As we can gather from these definitions, the **alba** was a brief, dramatic folk song whose most outstanding characteristic was a refrain repeated at the end of each stanza, which included the word **alba** (hence the name of this type of dawn-song), it being sometimes the last word in the last line of every stanza. The oldest **albas** date from the end of the twelfth century, and in their development they remained faithful to its traditional love theme: the parting of two lovers at dawn, awakened by the cry of a watchman or by the song of the birds. Neither the rhyme nor the stanza of the **alba** follows a fixed structural pattern. The main difference between Provençal and Spanish **albas** is that the theme of the Spanish **albas** was not always exclusively amorous.

⁶ Francis Hueffer, *The Troubadours*, (London: Chatto and Windus 1977) 82; 89.

⁷ Jeanroy 76-77.

Furthermore, as the **alba** developed, several variations took place, such as narrative, introductory stanza added at the beginning of the poem for the public's or reader's benefit (since old **albas** like the Spanish **romances** usually began in **medias res**); the lover or even the lady may be the speaker, instead of the watchman, and a faithful friend may have uttered a short reply at the end of the poem. Also, a high content of complicated, religious symbolism (a technique known in Spanish Medieval and Renaissance literature as "escritura a lo divino") was brought into the interpretation of this formerly profane type of poetry: for some authors the night symbolized sin, dawn was the Virgin Mary, and the new day was Christ or purity of heart, which sinners could only attain through the mediating intercession of the Virgin Mother, whose symbol was dawn.

Giraut de Borneil's **alba**

- | | | |
|----|---|------------|
| 1 | Reis glorios, verses lums e clartatz, | |
| 2 | Deus poderos, Senher, si a vos platz, | |
| 3 | Al meu companh siatz fizels aiuda; | STANZA I |
| 4 | Qu'eu no lo vi pos la nochs fo venguda, | |
| 5 | Et aces sera l'alba. | |
| | | |
| 6 | Bel compahno, si dormetz o velhatz, | |
| 7 | No dormatz plus, suau vos ressidatz; | |
| 8 | Qu'en orien vei l'estela creguda | STANZA II |
| 9 | C'amena.1 jorn, qu'eu l'ai be conoguda, | |
| 10 | Et ades sera l'alba. | |
| | | |
| 11 | Bel compagno, en chantant vos apel,; | |
| 12 | No dormatz plus, qu'eu auch chanter l'auzel | |
| 13 | Que vai queren lo jorn per lo boschatge, | STANZA III |
| 14 | Et ai paor que.l gilos vos assatge, | |
| 15 | Et ades sera l'alba. | |
| | | |
| 16 | Bel companho, issetz al fenestrel, | |
| 17 | E regardatz las estelas del sel! | |
| 18 | Conoisseretz si.us sui fizels messatge. | STANZA IV |
| 19 | Si non o faitz, vostres n'er lo damnatge, | |
| 20 | Et aces sera l'alba. | |
| | | |
| 21 | Bel companho, pos me parti de vos, | |
| 22 | Eu no.m dormi ni.m moc de genolhos, | |
| 23 | Ans preiei Deu, lo filh Santa Maria, | STANZA V |
| 24 | Que.us me rendes per leial companhia, | |
| 25 | Et ades sera l'alba. | |
| | | |
| 26 | Bel companho, las foras als peiros | |
| 27 | Me preiavatz qu'eu no fos dormilhos, | |
| 28 | Enans velhes tota noch tro al dia. | STANZA VI |
| 29 | Era no.us platz mos chans ni ma paria. | |

- 30 Et ades sera l'alba.
- 31 -Bel dous companh, tan sui en ric sojorn
 32 Qu'eu no volgra mais fos alba ni jorn,
 33 Car la gensor que anc nasques de maire STANZA VII
 34 Tenc et abras, per qu'eu non prezi gaire
 35 Lo fol gilos ni l'alba.

In our analysis of Giraut's **alba** we have borrowed generously from Jonathan Saville's interpretation of the poem and we follow his acceptance of the doubtful seventh stanza, whose authenticity has been doubted by some of the poet's anthologists, like Raymond Thompson Hill in his *Anthology of the Provençal Troubadours*, and Ruggero M. Ruggieri in his *La Prima Lirica Europea*, both of which do not include the lover's response (the seventh stanza) in their anthologies. The suspicion of authenticity relies on the alteration of the refrain (*Et ades sera l'alba* becomes *Lo fol gilos ni l'alba*) in the last line of the seventh stanza. Once we have established that the poem is composed of seven stanzas, we can say that it consists of seven **cobras doblas** of five lines, each with the following rhyme pattern: a10, a10, b10, b10, and c6 ("c" being the refrain). The poem can be divided in two parts; the first part, spoken by the friend or the watchman in the outside world, describes reality (Stanzas I-VI), while the second part is the reply of the lover (Stanza VII), spoken in the inner world of physical love and **joi**. The watchman in this poem is not the usual, conventional tower sentinel. It is probably a knight or a young nobleman, a **compain** of the lover.

The poem has, thus, a very simple binary structure which brings about the tension between the two speakers. The lover-knight voices the claims of the flesh and of the pleasure principle, and his faithful friend watchman voices the claims of reality, of actual time, of institutionalized society (the jealous husband), and religion (the watchman not only mentions the spiritual reality but prays repeatedly). The story does not tell us what happens afterwards. In it, the conflict between two different attitudes toward reality can never come to a solution. The two principles, carnal pleasure and reality, remain in unresolved tension. The verb forms which each of the speakers employs reflect their opposing values and their different attitudes toward time. The past and future tenses, along with verbal forms that imply a future tense (present subjunctive and present progressive), dominate the watchman's interference in the poem. The watchman recalls the past, and thus the verbs are in the preterite in lines 21 to 23.

He also anticipates the future with its danger of imminent destruction or discovery. The refrain, "aces sera l'alba," repeated six

times, is an urgent reminder that the future is continually pressing into the present, destroying the joy of the moment and bringing danger and eventually grief. It conveys also the **appel**, more and more urgent, of the watchman to the lover on day's dawning.

Saville mentions in a footnote a ninth-century Arabic poem about lovers parting at dawn that employs a watchman-like figure in the person of a crier calling from the Mosque tower to summon the faithful to prayer. Despite the fact that he admits a certainly striking resemblance between the **muizzin's** function in the Arabic poem and that of the watchman in the **alba**, he concludes that "no Arabic source can have played a role in the meaning of the watchman figure as he appears in the **alba** or in the meaning of the alba as a whole."⁸ Saville sees no possible connection between "one who calls the Moslem faithful to prayer at dawn" and Western Christian societies. What escapes his criticism is the reality of Mozarabic society in southern Spain with its merging of cultures, customs) and races. Saville also fails to notice that the prayer in Giraut's **alba** is not really a true prayer for the spiritual well-being of the Christian knight, but an irreverent and not really Christian prayer. The watchman prays for the lover's safety throughout his nocturnal and illicit sexual enterprise, and for his prompt return before dawn. The same type of prayer was common in the Spanish literature of Jewish "converts" like Fernando de Rojas. In his *La Celestina*, the go-between, who happens to be the main active character, prays to Heaven for assistance in her attempts to bewitch an innocent maiden so that a rich, handsome young man may seduce her, thus satisfying his lust.

We must keep in my mind that the legend of Don Juan Tenorio had its origins in southern Spain and that its social honor code (present in Tirso de Molina's play *El burlador de Sevilla*) has been linked by Raphael Pattai to the Arab mind. In Tirso's play, a young, handsome nobleman seduces women from different social backgrounds aided by other noble friends or by his servant Catalinón, who is not only Don Juan's watchman but also his **confidant**, adventure companion and accomplice, a premonitory **Vox Dei**, with the specific function of announcing the future, supernatural retribution that will be exacted by divine justice.

In Giraut's **alba**, the watchman-friend laments that the knight does not care anymore for his singing or his camaraderie. Strangely enough, in the first act of *La Celestina*, Sempronio, the servant-

⁸ Jonathan Saville, *The Medieval Erotic Alba*, (New York: Columbia University Press) 142.

companion who used to converse, sing, and play instruments for his master Calisto, can not soothe Calisto's passion for Melibea, whom he has exalted above God and the saints in Paradise (Giraut's knight only says that her beloved is "**la gensor che anc nasques de maire**", the most noble woman ever born of mother). Calisto thus becomes, instead of a Christian, a "Melibean," since he idolizes only Melibea. Whenever Calisto visits Melibea's garden for a night of illicit physical pleasure, he brings along some of his young servant friends or pages as outside watchmen (ironically enough, rushing to their cries for help from intruders, Calisto meets his death). Meanwhile, inside the walls of the garden, Melibea's maid Lucrezia is the envious watch-person of the lovers' rendez-vous.

Jonathan Saville notices that the watchman in Giraut's alba also employs imperatives ("**no dormatz plus, rssidatz, issetz al fenestrel, regardatz**"), verbal forms which, although not in the future tense, point toward action which has not yet been undertaken. He states that in each stanza the order in which the verb forms appear follows the natural movement of time: first in the past (in some of the stanzas); then the present and imperative; finally the future, which is always there in the refrain, and which is sometimes reinforced by another verb with future meaning. His main example is stanza III, where after the gerund form *en chantan* we find a present indicative, **apel** (which comes from **appelle**, but in the first person singular of the present indicative of Provençal, verbs ending in "**-ar**" generally do not exhibit any desinence), an imperative with future connotation, another present indicative with an infinitive object (**auch chanter**), a present progressive or **présent périphrastique (vai queren, va lamentant**: it seems there was in the Middle Ages a confusion between **quaere re** = chercher and **queri** = lamenter, which was produced by the disappearance of the diphthong "**ae**" and the system of deponent verbs), another present indicative ("**ai**") which is the main verb for the subordinate clause in present subjunctive (**assatge**), a tense which conveys the feeling of an imminent future. The following stanza V, with its predominant use of preterite forms (**dormi, moc, preiei**) and imperfect subjunctive forms, shows how the poet used different tenses and moods in the same poem and sometimes in the same stanza. The same trait is exhibited in popular Spanish **romances**, anonymous compositions which begin and end **in medias res**, are highly dramatic, employ dialogue, and some of them, the **romances líricos**, deal with the love theme. The most striking similarity is an artistic **romance** by the Andalusian poet Federico García Lorca, titled **Romance de la pena negra**, a sort of dawn-ballad whose two first lines ("**Las picotas de los gallos,/ cavan buscando la aurora**")

echo Giraut's image of a bird singing as it seeks daylight through the woods. This and other **romances** included in Lorca's **Romancero gitano** are the imitations of popular tradition by a modern writer, a cultured poet who, like Giraut de Borneil, cultivated both literary and popular genres. Like Arabic poets, Giraut used words that had multiple meanings, and intermixed past, present and future times into a timeless state in which the eternal joy is the continuation, forever, of the union with the beloved. Giraut also uses the bird and light imagery so important for Arab poets, who used to refer to their ladies in the masculine form, much like the masculine "**mi dons**" form present in the verses of the troubador poets.

If we read some of the "**jarchas**" discovered by S.M. Stern (which are, according to Dámaso Alonso, the early spring of European poetry, since they were composed before the birth of Guillem de Poitiers), we find many similarities between these short compositions, which Leo Spitzer calls Mozarabic **fraulieden** and the **albas**: the "**jarchas**" are usually spoken by a young girl and the theme is love; they start **in medias res** and we never know the outcome of the problem; they often use the word **habib** (with the meaning of friend/lover) to identify the beloved (as in French, Portuguese and Provençal), and the word "**Al-sabab**" (**aurora** or dawn) recurs considerably. Nevertheless, Spitzer maintains that only one of the **jarchas** is a dawn-song.

The debate of the Arabic influence on Provençal writers and in the origins of Western European Literature has been a long, difficult and complicated one. Fortunately, philologists and critics like Ramón Menéndez Pidal, R.N. Nykl, Dámaso Alonso, S.M. Stern, Leo Spitzer, Francisco Cantera, and others have undertaken a thoroughgoing research study and have produced results which, at the very least, make it impossible to reject entirely the theory of the Arabic influence.

Regardless of the conclusions of these researchers, we can still enjoy Giraut's magnificent **alba**, with its striking and refreshing simplicity in the depiction of the parting of lovers awakening at dawn to the song of newly stirred birds seeking the light of the new day. The poem's efficient and impressive intensity and use of language, its descriptive originality, its symbolism which eludes a definitive interpretation, its proof of the enormous value of the popular element in artistic poetry are all traits that assure its inclusion in the realm of authentic lyric poetry.

Bibliography

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1966.
- Alonso, Dámaso. "Cancioncillas 'De Amigo' Mozárabes (Primavera Temprana de la Lírica Europea)." *Revista de Filología Española* 33 (1949): 297-349.
- Anthology of Troubadour Lyric Poetry*. Edited and Translated by Alan R. Press. Austin: The University of Texas Press, 1971.
- Berry, André. *Florilège des Troubadours*. Paris: Librairie Firmin-Didot, 1930.
- Brault, Jacques. "Le Secret d'Amour dans la Lyrique Courtoise," *L'Erotisme au Moyen Age*. Montréal: Les Editions de L'Aurore 1979, 23-33.
- Chaytor, H.J. *The Troubadours of Dante*. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- Gay-Crosier, Raymond. *Religious Elements in the Secular Lyrics of the Troubadours*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971.
- Gorton, T.J. "Arabic Words and Refrains in Provençal and Portuguese Poetry," *Medium Aevum* 45 (1976): 257-64.
- Hoepffner, E. "Deux notes sur le troubadour Giraut de Borneil," *Romania* 63 (1937): 204-225.
- Hueffer, Francis. *The Troubadours. A History of Provençal Life & Literature in the Middle Ages*. London: Chatto & Windus, 1977.
- Jeanroy, Alfred. *Histoire Sommaire de la Poésie Occitane Des Origines a la Fin du XVIIIe Siècle*. Genève: Slatkine Reprints, 1973.
- Mermier, Guy. "Interplay in the Low Poetry of the Troubadours. Its Aspects and Possible Meaning: A Socio-Sexological Interpretation," *Studies in Medieval Culture* 8-9 (1976): 31-48.
- Millá y Fontanals, Manuel. *De los Trovadores en España*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.
- Millás Vallicrosa, José Ma. "Sobre los más antiguos versos en lengua castellana," *Sefarad* 6 (1946): 362-71.
- Nykl, A.R. "L'influence Arabe-Andalouse sur les Troubadours," *Bulletin Hispanique* (Octobre-Décembre 1939): 305-15.
- Proensa. An Anthology of Troubadour Poetry*. Selected and Translated by Paul Blackburn and George Economou. Berkeley: University of California Press, 1978.

- Ruggieri, Ruggiero M. *La Prima Lirica Europea. Testi e Versioni Da Poeti Occitani*. Roma: Editrice Elia.
- Salverda de Grave, J-J. "Giraut de Borneil et la poésie obscure," *Mélanges Jacobus van Ginneken*, 1937, 297-306.
- Saville, Jonathan. *The Medieval Erotic Alba. Structure As Meaning*. New York: Columbia University Press, 1972.
- Shapiro, Marianne. "The Figure of the Watchman in the Provençal Erotic Alba," *Modern Language Notes* 91 (1976): 607.
- Spitzer, Leo. "La lírica mozárabe y las Teorías de Theodor Frings," *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid: Gredos, 1961, 55-86.

APPENDIX

French Translations of the **Alba** by René Nelli and René Lavaud
(From *Les Troubadours II. Le Trésor Poétique De L'Occitanie*, Bruges: Desclée De Brouwer, 1966, pp. 93;95.):

Roi glorieux, vraie lumière et clarté,
S'il plaît a vous, Seigneur, Dieu tout-puissant,
A mon compain prêtez votre aide sûre
Je ne l'ai vu depuis hier, à la nuit,
 Bientôt ce sera l'aube!

Beau compagnon, dormez-vous? veillez-vous?
Ne dormez plus, rouvrez vos yeux tout doux:
A l'orient je vois grandir l'étoile
—Je la connais— qui ramène le jour...
 Bientôt ce sera l'aube!

Beau compagnon, ma chanson vous appelle:
Ne dormez plus! j'entends chanter l'oiseau
Qui va cherchant le jour par le bocage...
Et j'ai peur que le jaloux vous surprenne:
 Bientôt ce sera l'aube!

Beau compagnon, depuis votre départ
Je n'ai dormi, mais ici, à genoux,
J'ai prié Dieu, le fils Sainte Marie
De me rendre mon loyal compagnon...
 Bientôt ce sera l'aube!

Beau compagnon, dehors sur le perron,
Vous me priez de ne point m'endormir,
Mais de veiller cette nuit jusqu'au jour...
Ores mon chant d'amitié vous ennuie;
 Bientôt ce sera l'aube!

-Beau doux compain, m'est si heureux séjour
Que ne voudrais jamais voir jour ni aube...
Car la plus belle qui soit née de mère,
Je la tiens dans mes bras et peu m'importent
Le fol jaloux et l'aube!

.

Le guetteur chante:

Roi glorieux, vrai flambeau de clarté,
Dieu tout-puissant, Seigneur, je vous en prie,
Sous votre garde ayez mon compagnon.
Depuis le soir je ne l'ai pas revu,
Et bientôt poindra l'aube.

Beau compagnon, dormez-vous? veillez-vous?
Ne dormez plus, mais levez-vous sans bruit:
A l'Orient je vois grossir l'étoile
Qui rend le jour! je la connais, c'est elle!
Et bientôt poindra l'aube.

Beau compagnon, ma chanson vous appelle.
Ne dormez plus! j'entends chanter l'oiseau
Qui va cherchant le jour par le bocage,
Et le jaloux pourrait vous assaillir;
Et bientôt poindra l'aube.

Beau compagnon, mettez-vous au balcon
Et regardez les étoiles du ciel.
Vous connaîtrez que je vous ai dit vrai:
Tant pis pour vous si vous n'écoutez point!
Et bientôt poindra l'aube.

Beau compagnon, depuis votre départ
Je ne dors point, mais demeure à genoux
Suppliant Dieu, fils de sainte Marie,
De vous garder à ma tendre amitié.
Et bientôt poindra l'aube.

Beau compagnon, dehors sur le perron,
Vous m'avez dit de ne m'assoupir point
Et de veiller jusqu'au lever du jour.
Mais peu vous chaut de mes chants et de moi,
Et bientôt poindra l'aube.

L'amant répond:

Beau doux ami, je suis en si doux lieu
Que je voudrais qu'il ne fit jamais jour;
Du monde entier je tiens la plus aimable
Entre mes bras; et je tiens pour néant
Le fol jaloux et l'aube.

English Translation:

Glorious King, true light and splendor, almighty God, Lord, if it please You, to my companion be a faithful aid, for I've seen him not since night came on, and soon it will be dawn.

Sweet friend, if you sleep or wake, sleep ye no more; gently rise again for, in the East, I see the star arise which brings the day, and I have marked it well; and soon it will be dawn.

Sweet friend, in song I call you; sleep no more, for I hear the bird sing as it goes seeking the daylight through the woods, and I fear lest the jealous one assail you; and soon it will be dawn.

Sweet friend, go to the window, and look at the stars in the sky! You'll know if I'm your faithful messenger. If you do not, then yours will be the harm; and soon it will be dawn.

Sweet friend, since I left you, I have not slept or got up from my knees, but I've prayed God, the son of Holy Mary, that He might return you to me in loyal friendship; and soon it will be dawn.

Sweet friend, out there by the steps you begged me that I should not be sleepy but should keep watch all night until the day. Now neither my song nor my company pleases you, and soon it will be dawn.

-Sweet gentle friend, in such a rich dwelling am I that I would it were never more dawn or day; for the most noble woman that ever was born of mother I hold and embrace; hence I need not the jealous fool, nor the dawn.

Italian Translation:

Re glorioso, vero fume e chiarita, Dio potente, Signore, se a Voi piace siate fedele aiuto al mio compagno, poiché non lo vidi da quando è caduta la notte; e subito verra l'alba!

Bel compagno, sia che dormiate o vegliate, non dormite più! Svegliatevi dolcemente, poiché vedo sorta la stella d'oriente che porta il giorno, che io ben la conosco: e subito verrà l'alba!

Bel compagno, vi chiamo cantando: non dormite più, che odo cantare l'uccello che va cercanado il giorno per il bosco, e temo che il geloso vi sorprenda: e subito verrà l'alba!

Bel compagno, uscite alla finestrella e guardate le stelle del cielo: conoscerete se il mio annunzio è veritiero! Se non obbedite, vostro sarà il danno: e subito verrà l'alba!

Bel compagno, da quando mi separai da voi non dormii nè mi mossi dallo stare in ginocchio, pregando Dio, figlio di Santa Maria, che vi restituisse a me per leaf compagnia: e subito verrà l'alba!

Bel compagno, la fuori al petrone mi pregavate di non essere assonnato, anzi vegliassi tutta la notte sino a giorno. Ora non vi piace nè il mio canto, nè la mia compagnia, e presto verrà l'alba!

ANONYMOUS (13th century?)

I Alba

Quan lo rossinhols escria
Ab sa par la nueg e.l dia,
Yeu suy ab ma bell'amia
 Jos laflor,
 Tro la gaita de la tor
 Escria: drutz, al levar!
Qu'ieu vey l'alba e.l jorn clar

French Translation:

I Aube du Rossignol

Pendant que le rossignol, nun' et jour,
chante auprès de sa compagne,
je me tiens avec ma bien-aimée
sous la fleur jusqu'à ce que le guetteur,
du haut de la tour, s'écrie:
"Amants, levez-vous!
Voici l'aube et le jour clair."

Ángel Manuel Aguirre
Universidad Interamericana
Recinto Metropolitano
Río Piedras, Puerto Rico

CARMEN LYRA: LA HUELLA DE LA TRADICIÓN ORAL EN SU OBRA¹

Santiago García-Sáez

En la introducción a los *Cuentos de mi Tía Panchita* Carmen Lyra nos dice:

Tía Panchita era una mujer bajita, menuda, que peinaba sus cabellos canosos en dos trenzas, con una frente grande y unos ojos pequeñitos y risueños. Hacia mil golosinas para vender, que se le iban como agua y que tenían fama en toda la ciudad. Ella fue quien me narró casi todos los cuentos que poblaron de maravillas mi cabeza. Los cuentos de la Tía Panchita eran humildes llaves de hierro que abrían arcas cuyo contenido era un tesoro de ensueño. ¿De dónde los cogió la Tía Panchita? ¿Qué muerta imaginación nacida en América los entretejió, cogiendo briznas de aquí y de allá, robando pajillas de añejos cuentos creados en el Viejo Mundo? Ella les ponía la gracia de su palabra y de su gesto que se perdió con su vida. La querida viejita tenía el don de hacer reír y soñar a los niños.²

¹ Carmen Lyra, seudónimo de María Isabel Carvajal, nació en enero de 1888 en la ciudad de San José, Costa Rica. Estudió en el Colegio Superior de Señoritas donde obtuvo el certificado de Maestra Normal. Enseñó en varias escuelas de San José y en una escuelita rural en la provincia de Heredia. Viajó a Europa y allí estudió sistemas de educación primaria. A su regreso obtuvo la cátedra de Literatura Infantil en la Escuela Normal de Costa Rica, siendo Carmen Lyra la primera profesora de dicha asignatura en el país. Más tarde sirvió en dos instituciones oficiales, la Biblioteca Nacional y el Patronato Nacional de la Infancia. Lyra fue la primera en Costa Rica que fundó un centro de educación infantil preescolar.

Fue directora de revistas literarias. Escribió cuentos cortos, crítica literaria y ensayos sobre diversos temas. La obra más conocida y popular de Lyra es *Cuentos de mi Tía Panchita*, publicada por primera vez en 1920. Volvieron a publicarse en 1922, 1936, 1938, 1956 y 1988, además figuran en varias antologías del cuento hispanoamericano. De estos cuentos depende el gran renombre literario de Lyra. Los últimos años los dedica a la acción política, destacándose en este campo como periodista y expositora de ideas de su partido. La ilustre escritora salió de su país con motivo de la Revolución de 1948 y murió en la capital de México en 1949.

² Carmen Lyra, *Cuentos de mi Tía Panchita* (San José: Editorial Costa Rica, 1994) 8-13.

Lyra nos ha dejado esta rica colección de veintitrés cuentos infantiles, que son una contribución al mejor conocimiento del folkllore tradicional costarricense. Es la obra más conocida y popular de Lyra. “Ella no inventó estos cuentos, ya que pertenecen al folkllore universal. Están muy bien logrados y los refiere con mucha gracia valiéndose de un lenguaje muy costarricense y de la ingeniosidad de los protagonistas que han sido conocidos y apreciados por todas las Américas.”³ Otro aspecto de interés está reflejado en las visiones de costumbres criollas y paisajes locales, donde las frutas tropicales cobran dignidad artística. Lyra quiere que concibamos estos relatos como creaciones colectivas, que corren de boca en boca y de oído en oído, que se transmiten de generación en generación, mediante mecanismos no institucionalizados, o sea, a través de la tradición oral. “Asimismo estas narraciones se encuentran ambientadas en el contexto del grupo donde se relatan, ya que el pueblo que las hereda de sus antepasados, o que las adopta cuando llegan de otros lugares, les va imponiendo, con el paso del tiempo, las características y elementos de su propia cultura.”⁴

Las verdaderas fuentes de estos cuentos pueden ser muy diversas. Podemos muy bien pensar que Lyra conocía los cuentos populares españoles. Estos cuentos aparecieron en España hace muchos siglos. La prosa de ficción medieval tuvo en España sus propias manifestaciones que recogen diversas influencias, siendo los cuentos y leyendas orientales los que hacen brotar las primeras manifestaciones de relatos breves. De la India pasaron a la literatura árabe; y gracias en parte a la presencia de los árabes en España (711-1492) continuaron su larga emigración al mundo cultural de Occidente. España fue, pues, un puente de comunicación entre Oriente y Occidente.⁵

³ Seymour Menton, *El cuento costarricense* (México: Ediciones de Andrea, 1964) 20.

⁴ Lilian Scheffler, *La literatura oral de México Antología* (México: Editorial Premi, 1983) 9.

⁵ Enrique Anderson Imbert, *El cuento español* (Buenos Aires: Editorial Columba, 1959) 9.

Tomás Ballantine Irving en *Introduction Kalilah and Dinnah* (Newark: Juna de la Cuesta, 1980) IX-XIV.

Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles* (recogidos de la tradición oral de España (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946) Tomo I, Introducción.

Francisco López Estrada, Introducción a la literatura medieval española (Madrid: Editorial Gredos, 1962) 194-196.

Las colecciones de cuentos orientales influyeron en todas las literaturas europeas. En castellano, el *Libro de Calila et Dimna* (1251) y el *Sendebâr* (1253). El *Conde Lucanor* o *Libro de Patronio* (1335) del Infante Don Juan Manuel (1283-1348) y es una de las obras maestras de toda la literatura medieval. En el siglo XV se traducen las fábulas de Esopo al castellano, y en el siglo XVI aparecen las traducciones españolas de Boccaccio, *Sobremesa* y *Portacuentos*, de Juan de Timoneda, y otras colecciones de cuentos y leyendas populares. Estas fuentes fueron en general de procedencia árabe, y luego fueron aumentando con argumentos de otras partes.⁶

El tema de “el tonto de las adivinanzas”, el primer cuento de la colección, *Cuentos de mi Tía Panchita*, existe en numerosas versiones de todas partes de Europa. Hay más de cien versiones hispánicas de este tema y todas las variantes hispánicas contienen elementos o motivos fundamentales del tema del cuento de la princesa de las adivinanzas.⁷ En la versión de tipo fundamental hispánico, encontramos que una princesa es prometida en matrimonio a quien proponga una adivinanza que ella no pueda resolver. Un desconocido, generalmente un pastor, decide marcharse a probar su suerte. El pastor se dirige al palacio del rey montado en un caballo, una mula o una burra, y provisto de unos panes o tortillas envenenados involuntariamente por su madre. La bestia come uno de los panes, y muere. Llegan tres grajos u otras aves, comen de la bestia muerta, y también mueren. Siete ladrones y otros hombres hallan los grajos envenenados y se los comen. Ellos también se mueren. La princesa o el rey no pueden resolver las adivinanzas. El pastor da la verdad de todo y se casa con la princesa.⁸ Lyra mezcla algunos elementos, pero el tema esencialmente es el mismo aunque está desarrollado con detalles artísticos muy notables. Aurelio M. Espinosa le da a este cuento una misma fuente oriental. En oriente la costumbre de echar adivinanzas tiene una historia muy antigua. En las cortes orientales era pasatiempo ordinario. Entre los germanos, la costumbre de ganarse la novia resolviendo adivinanzas era también muy conocida.⁹ Es curioso encontrar una versión muy semejante, de este cuento de Lyra, en una versión indígena mixe, “Juan adivinador” del pueblo de San Lucas Camotlán, Estado de Oaxaca, México.¹⁰

⁶ A.M. Espinosa, I XXVI.

⁷ A.M. Espinosa, II 81.

⁸ A.M. Espinosa, II 87.

⁹ A.M. Espinosa, II 88.

¹⁰ Walter S. Miller, *Cuentos mixes* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1956) 173.

“Uvieta”, el segundo cuento de esta colección, trata de un pícaro o un tonto que obra como pícaro. Aquí el personaje principal, Uvieta, se asemeja al tipo picaresco por excelencia de la tradición española, Pedro de Urdemalas. En el siglo XVI el nombre de Pedro de Urdemalas era ya considerado como el tipo tradicional hispánico del pícaro. Era muy bien conocido en la época de Cervantes.¹¹ Este personaje pertenece también a tradiciones europeas, aunque en muchos de sus detalles ha tenido un desarrollo especial en España, el país de la novela picaresca.¹²

Son frecuentes algunos elementos fantásticos en estos cuentos, como las burlas del protagonista con la muerte y con los diablos. Él se burla de todos y, en algunas versiones, hasta entra en el cielo por engaño. Todas estas características se encuentran en el cuento “Uvieta” de Lyra. En la versión de Nuevo México, “Pedro de Ordimalas”, vemos que la muerte le dice: “Vine por ti, porque mi Tatita Dios me ha enviado por ti”.¹³ Sin embargo, en Uvieta, de Lyra, observamos que el personaje divino es Tatica Dios. “Y Tatica Dios llamó a la Muerte.” En los *Cuentos de mi Tía Panchita*, al personaje divino se le llama, a veces, Nuestro Señor o Dios y también Tatica Dios.

La tradición de la muerte burlada tiene un desarrollo especial en Europa y es de fuentes muy antiguas. Las numerosas variantes de las burlas del héroe con los diablos en el infierno, y su entrada en el cielo por algún engaño cobran un desarrollo especial en los tipos hispánicos, como los cuentos hispanoamericanos de Pedro de Urdemalas. Las fuentes de estos elementos son también muy antiguas en la tradición de Europa.¹⁴

Las versiones encontradas en los países hispanoamericanos vienen de la tradición hispánica y hay una variedad de cuentos en los cuales el protagonista es un tonto que siempre se sale con la suya. En Puerto Rico hay algunos cuentos del tipo de Pedro de Urdemalas, en los cuales el protagonista es Juan Bobo, o Juan Borrego.¹⁵ El nombre tradicional de Pedro de Urdemalas se ha transformado, en algunos lugares de América, en formas muy variadas

¹¹ Ángel del Río, *Historia de la literatura española*, (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1963), Vol. I 471.

¹² A.M. Espinoza, III 128.

¹³ Cuentos, *Tales from the Hispanic Southwest* (Santa Fe: the Museum of New Mexico Press, 1980) 164.

¹⁴ A.M. Espinoza, III 149.

¹⁵ Pablo Morales Cabrera, *Cuentos* (San Juan: Editorial Coquí, 1966) 341.

como, Urdimalas, Urdemales, Urdimales y Ordinalas, particularmente en Nuevo México, y hay algunas formas muy curiosas, como Pedro Animales y Tomás Pecado en Puerto Rico, y Uvieta en Costa Rica. Américo Paredes en su libro *Folktales of México* recoge seis versiones diferentes del pícaro de Pedro de Urdemalas, producto de la tradición oral en México.¹⁶

El cuento “la negra y la rubia” de Lyra es el tema de la cenicienta. Este tema está muy bien desarrollado en el cuento “la negra y la rubia”. Aparece en la literatura universal en diferentes formas, una de ellas es cuando la heroína es perseguida por la envidiosa madrastra o hermanastra, o por las dos y al final la heroína se casa con el príncipe. Ésta es la versión que desarrolla Lyra. Esta forma general es muy bien conocida en muchas partes del mundo oriental y occidental. Las versiones hispánicas del cuento de la cenicienta llegan a sesenta y cuatro. De éstas, veinte son variantes de América. En las versiones españolas se han desarrollado algunos elementos nuevos, como la aparición de la Virgen María como protectora; la heroína es conocida por el príncipe en la iglesia y la presencia de lujo en los vestidos, etc. Estos elementos fundamentales son los que seguramente constituyen el cuento primitivo, es decir, desde los primeros siglos de la Edad Media en Europa. Como muchos de los cuentos de la niña perseguida, la versión costarricense es un cuento moralizador y representa una tradición muy antigua de la sed de justicia del carácter humano.¹⁷

El cuento “la mica” de Lyra está basado en el cuento “La princesa mona” que es una preciosa versión del cuento de la princesa encantada en rana, gata o mona, y que después de obtener palabra de casamiento del hijo menor de un rey, le ayuda a llevarle dos o tres objetos maravillosos al monarca, le acompaña al palacio y allí se convierte en una hermosa princesa para casarse con él. Éste es un cuento europeo que tiene raíces orientales. El cuento de Lyra tiene los elementos principales de las versiones españolas peninsulares del cuento “La princesa mona”. También se halla en versiones orientales. En la tradición española está documentado en el proverbio “Echar la pluma al aire y ver donde cae”.¹⁸

Los cuentos de Lyra “la Flor del Olivar” y “el Pájaro Dulce Encantado” son versiones modernas de los relatos de la curación del rey

¹⁶ Américo Paredes, *Folktales of Mexico*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1970) 155-160.

¹⁷ A.M. Espinosa, II 417

¹⁸ A.M. Espinosa, III 54.

enfermo y ciego. En la mayoría de las narraciones actuales hallamos formas diversas de elementos ya bien establecidos en las antiguas variantes del tema: la ceguera del padre del héroe y el viaje del héroe en busca del remedio. El cuento de Lyra contiene elementos mezclados pero con detalles artísticos muy notables. Una versión sevillana pudo haber servido de modelo para “la Flor del Olivar”. “Un rey sufre la ceguera y los médicos le dicen que sanará solamente con la Flor de Lilila. Salen los tres hijos del rey en busca de dicha flor, pero sólo el tercero la encuentra, ayudado por un ser sobrenatural. Los hermanos traidores matan al menor, le quitan la flor y se la llevan al padre ciego. Un pastor halla un hueso del hermano muerto y el hueso canta y declara la traición de los hermanos.”¹⁹ En la variante costarricense: “los deditos del muerto retoñaron y nació allí un macizo de cañas. Un día pasó un pastor cortó una caña e hizo una flauta. Al soplar en ella se quedó sorprendido al oír cantar así:

No me toques pastorcito,
ni me dejes de tocar;
que mis hermanos me mataron
por la Flor del Olivar”.²⁰

Las historias de animales forman una parte muy importante en los cuentos de Lyra. Para los narradores de cuentos, el mundo de los animales y el de los hombres nunca están separados. Estos cuentos adquieren extraordinario valor al pasar por la interpretación y reelaboración de la autora y en ellos sobresale su poder de observación y su penetración psicológica, además de su agudeza y gracia. La finalidad de muchos de estos relatos es entretener y divertir, lo que se obtiene al mostrar la inteligencia de un animal y la estupidez de otro. El mayor interés de estas fábulas descansa en el humor del engaño al grande por parte del pequeño. Por eso vemos que tío Conejo sobresale siempre por su habilidad para engañar a los de mayor talla, fuerza e importancia, como tío Tigre, tío Elefante, tía Ballena, etc. Su filosofía podría encerrarse en la idea de que los valores positivos serán los que conduzcan a vencer al poderoso y aliviar la situación del inferior. Con tío Conejo de protagonista, Lyra elabora diez cuentos maravillosos, algunos de ellos obras maestras en el género como “tío Conejo y tío Coyote”.

Tal vez sea el cuento “tío Conejo y tío Coyote” uno de los mejores logros de esta colección. Este cuento está relacionado con “El

¹⁹ A.M. Espinosa, III 50.

²⁰ Carmen Lyra, *Cuentos de mi Tía Panchita* (San José: Editorial Costa Rica, 1988) 99.

cuento del Muñeco de Brea”. Espinosa hizo un estudio brillante sobre los orígenes índicos del mismo. Según este estudio, el tema índico había pasado a Europa, África, Asia y América. Indica este crítico que hay trescientas dieciocho versiones de este cuento de las cuales más de veinte son europeas, y catorce hispánicas peninsulares, doce españolas y dos portuguesas. No todas las versiones hispánicas de América son directamente de origen hispánico peninsular. Algunos de los elementos principales que incorpora Lyra en su cuento y que aparecen en los cuentos tradicionales son: Un hombre tiene una huerta, otro hombre roba y se come continuamente las legumbres de la huerta. El amo de la huerta hace un muñeco de brea, —de cera en Lyra (en forma de trampa mágica)—, y lo coloca donde el ladrón puede encontrarlo para apoderarse de él. El animal ladrón se acerca al muñeco de brea, le da un golpe con la mano derecha y ésta se le queda pegada. Sigue el monólogo dramático: ¡Suéltame la mano derecha! Si no me la sueltas te doy un puñetazo con la mano izquierda. Le da el animal un golpe al muñeco con la mano izquierda y ésta también queda pegada al muñeco. Y lo mismo pasa con la pata derecha e izquierda, etc. El animal apresado será cocido, o le echan agua hirviendo. También el hombre o animal cogido hace que otro tome su lugar por engaño, diciendo: “me quiere casar con la hija del rey, y yo no quiero”.²¹

En la versión de Lyra vemos estos mismos elementos antiguos presentes en la primera de las tres partes. Las otras dos se hallan mezcladas con otros dos cuentos populares tipo hispánico peninsulares. En una versión castellana recogida por Espinosa en el cuento “Juan sin Miedo” el protagonista es capturado con un muñeco de cera. En las tres partes interviene el Conejo y el Coyote. En la primera el Coyote llega a ser la víctima de la trampa. En la segunda (tipo fábula) el Coyote es otra vez burlado. La tercera es el cuento del famoso queso, que no es otra cosa que el reflejo de la luna, y aquí otra vez tío Coyote es víctima de la astucia de tío Conejo. Existen versiones indias de Norteamérica de este mismo tema, donde el protagonista también es un Coyote. Hay otra de Nuevo México donde el Conejo engaña a la Zorra.²²

El cuento “tío Conejo y los quesos” está inspirado de cuentos españoles con elementos fundamentales variados. En uno la zorra o la liebre, u otro animal, se hace la muerta para robar, y unos arrieros la suben en su carro lleno de quesos. La zorra o liebre tira mucha

²¹ A.M. Espinosa, II 166-227.

²² A.M. Espinosa. II 205-207.

comida del carro y se escapa para comérsela después. En otro un arriero pasa por encima de la Zorra con su carro. Aurelio Espinosa examinó más de doscientas seis versiones. El número de versiones hispánicas es más reducido, solamente diecinueve. La versión de Tía Panchita se halla en forma idéntica en una versión alemana, y en una africana de América.²³

El fondo popular de los cuentos de Carmen Lyra está reforzado por el uso frecuente de elementos lingüísticos como refranes, dichos, proverbios, metáforas y modismos. El refrán es parte de una sabiduría vieja y práctica de los pueblos, y se conserva en la tradición oral de éstos. Los refranes constituyen un rico patrimonio cultural, pues la filosofía de los pueblos se traduce en sus mitos, bien religiosos o profanos, y sus refranes. Los egipcios y los hebreos repetían parecidos proverbios a los que hoy se emplean, porque hay principios que son bienes comunes a todos los pueblos. El estilo de los cuentos de Lyra refleja hábilmente la rica gama del leguaje del pueblo y del refranero costarricense.

Como conclusión podemos decir que Carmen Lyra creía en “enseñar divirtiendo”. Logra una atmósfera agradable a través de un humorismo fundamentalmente basado en lo popular. Utiliza la fábula como instrumento didáctico y su técnica narrativa sigue la tradición del cuento popular. Las metáforas y símiles que usa son fáciles de comprender. Siente un gusto especial por el uso de diminutivos para lograr suavidad en la expresión y captar el interés de los niños.

Cuentos de mi Tía Panchita es una valiosísima contribución a la preservación del folklore universal, y a la vez, un precioso documento folklórico que podrán gozar y honrar las futuras generaciones de Costa Rica y del mundo entero.

Santiago García-Sáez
Department of Foreign Languages
and Literature
Oklahoma State University
Stillwater, Oklahoma 74078-1054

²³ A.M. Espinosa, III 254-259.

LA FAMILIA, LOS VALORES Y LA SEXUALIDAD HUMANA

Generoso Trigo

“Familia, sexualidad y valores humanos.” Un tema de prestante actualidad. Desde que el ser humano optó por hacerse cultural, dejando atrás sus raíces animales de primate, tuvo que luchar mucho para consolidar unas estructuras y funciones que le dieran garantías de continuidad en tan ambicioso proyecto de salir de la condición animal para trascender por especiación a lo humano. En la sociedad humana, poco a poco se consolidan seis instituciones que serán las que, con sus pautas estables, atenderán las necesidades y deseos de los seres humanos: la familia, la economía, la política, la educación, la recreación y la religión. La relevancia de cada una de estas instituciones ha variado con el tiempo y el espacio. Desde luego, la institución familiar siempre ha sido importante en todo tiempo y lugar. La complementación del género humano, la procreación y educación de la prole, han sido y seguirán siendo fines importantísimos en cualquier sociedad humana. Y en ese grupo básico, entre las muchas subinstituciones y temas que pudiéramos estudiar, tocamos en esta ocasión tres que son vertebrales: la sexualidad humana, la misma naturaleza de la familia y los valores humanos.

Cualquier comunicador, y en especial los educadores, cuando tratamos de llevar un mensaje a los oyentes o lectores, tenemos que pensar necesariamente en cuatro cosas: de qué voy a hablar o escribir; cómo voy a hablar o transmitir las ideas que me interesa desarrollar; a quién voy a dirigirme y cuál es la perspectiva ideológica, doctrinaria o científica (¿teoría?) desde la que voy a desarrollar un tema. Aunque la realidad es una sola, las perspectivas la hacen parecer bastante diferente. No es lo mismo una presentación científica de un hecho que la presentación literaria. En nuestro caso, al hablar de “La Familia, los Valores y la Sexualidad Humana”, nuestro enfoque o perspectiva será socioantropológico. “According to the sociological perspective, human sexual behavior is learned, the result of a socialization process within a sociocultural context... Many

people seem to be live just the contrary, that sex comes naturally, that everybody instinctively knows how to have sex. Such a popular belief, however, is false.”¹ Contrario a lo que algunos suelen pensar, los seres humanos somos humanos porque todo lo hacemos culturalmente, inclusive aquellas actividades que consideramos como instintivas o naturales, como sería el caso de hacer el sexo, o si se quiere, hacer el amor. Para todo lo humano, lo natural es artificialidad. Somos animales culturales, y por consiguiente, somos humanos. La perspectiva establecida podemos denominarla “realismo cultural”. El “realismo cultural” no descarta las influencias genéticas y ambientales en la conducta humana. Empero, considera como la influencia más importante (no determinante) la cultura. La diferencia en la conducta humana la hace básicamente la cultura. Todos los seres humanos normales, no importa su raza, sexo o condición social, son igualmente dignos y aptos para poder alcanzar la plenitud cultural y el desarrollo humano.

Partiendo del enfoque socioantropológico en torno a la sexualidad humana, me viene a la mente una anécdota que recoge todo el profundo significado que un profesional puede dar sobre el tema “La familia, los valores y la sexualidad”. Se dice que al celebrar el magnate del automovilismo americano Henry Ford sus cincuenta años de casado, él y su esposa dieron una fiesta en la mansión familiar. Y como siempre pasa, al tratarse de una figura tan importante y de una celebración tan especial, un periodista le preguntó a Henry Ford a qué atribuía su éxito en el matrimonio. Lacónicamente y con la sabiduría acostumbrada, Henry Ford le contentó: “Para mí este éxito en el matrimonio consiste en la misma fórmula que utilizo para hacer triunfar un automóvil: perseverar siempre en el mismo modelo”. Parece que antes, como ahora, el secreto está en perseverar... en el mismo modelo. En torno a esta idea o paradigma desarrollaremos nuestro pensamiento en el presente artículo. Quizás pueda resultar anticuado, a primera vista, mi pensamiento en torno a la familia, el sexo y los valores. No obstante no es así.

Con anterioridad hablamos de la perspectiva del “realismo cultural” sobre la conducta humana. El “realismo cultural” postula que todo lo que hace el ser humano o puede hacer en cualquier aspecto de su vida nace lógica y ontológicamente de la misma naturaleza de la propia cultura. Nada se escapa al poder creador de la cultura. En consecuencia, “La familia, el sexo y los valores”, hay que definirlos, explicarlos y predecirlos siempre desde una perspectiva cultural.

¹ Alex Thio (1986). *Sociology*, N.Y., Harper 166.

Definición de términos

De muy poco serviría lo que hemos dicho o vamos a decir si no aquilatamos los términos que vamos a manejar en el presente escrito. Desde luego, las nociones de “familia”, “sexo” y “valores”, para que sean científicas, tienen que ser fieles a las bases socio-antropológicas de la vida sexual humana. Por ello, definimos sexo a modo de la organización integral de factores biopsicosociales que distinguen genéricamente al hombre de la mujer. El sexo humano comprendería todas las actividades propias de la naturaleza y estructura del género humano. Serían todas las actividades condicionadas por las diferencias de género entre los seres humanos.

“La Antropología Moderna y las disciplinas culturoológicas que se fundamentan en ella —tal como han sido expuestas en las obras de Bronislaw Malinowski, Margaret Mead, Ruth Benedict, Clyde Kluckhohn, Arnold Gehlen, etc.— consideran, en cambio, que la sexualidad (al igual que otros impulsos humanos condicionados biológicamente) es un conjunto de exigencias fundamentales poco especializadas, a las cuales —a causa de su indeterminación biológica y de la plasticidad de configuración y orientación— las instituciones de una superestructura cultural tienen que dotar de intereses concretos y perdurables (mediante la normalización y la estabilización social) para asegurar, de este modo, la realización del fin biológico, que en el caso de la vida sexual es la procreación.”² La *Sociología de la sexualidad*, obra citada en el párrafo anterior, y que estudia la sexualidad humana con el mayor rigor científico, señala en otra de sus partes: “El plano biológico de la sexualidad humana se diferencia en dos características esenciales que, al mismo tiempo, constituyen la base de su configuración social: una considerable reducción del instinto (acompañada por la formación de un excedente impulsivo sexual) y la capacidad de separar las sensaciones de placer físico de la finalidad biológica que supone la unión sexual misma, de modo que el placer puede encararse directamente como una nueva meta del comportamiento sexual”.³ En otras palabras, el ser humano lleva a cabo una conducta sexual no instintiva sino cultural. La vida sexual humana está regida por orientaciones y regulaciones culturales y no propiamente biológicas, acentuando intencionalmente algunos aspectos del impulso sexual básico, dando con ello lugar a superestructuras culturales que serán las que definen humanamente la

² Helmut Schelsky (1962). *Sociología de la sexualidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 12.

³ Helmut Schelsky, 12-13.

actividad sexual. Por ejemplo, el antropólogo Otto Storch llama la atención sobre el instinto de conservación en los humanos, y observa con sobrado fundamento que, “la cultura culinaria” entre los humanos tiene sus raíces en el énfasis del placer en la función alimentaria.

En cuanto a las bases socioantropológicas de la institución familiar, diríamos que la familia es el sistema que regula, estabiliza y normaliza las relaciones complementarias de género entre una mujer y un hombre, mediante las cuales, si lo decidieran ambos, puedan procrear y educar hijos. Es la comunidad de los consortes y de los hijos que pudieran procrearse dentro de lo que es el primer núcleo social. La institución familiar es la comunidad de relaciones complementarias oficialmente sancionadas en torno a la procreación, educación y mutua ayuda entre dos o más seres humanos. Con esta amplia visión antropológica y sociológica de la institución familiar, atendemos la complejidad y combinaciones que se presentan en la familia moderna. Por otra parte, el matrimonio es la unión legítima entre dos seres humanos según lo establezca la ley positiva o las costumbres sociales no rechazadas por la misma ley.

La tercera definición socioantropológica que tenemos que precisar es la noción de valores humanos. Noción importantísima y decisiva tanto para la sociedad actual como para las nociones de familia y sexo.

Comúnmente los estudiosos de los valores humanos han dado diversas definiciones sobre el tema. Para unos, los valores humanos son “una proposición sobre lo que se considera como deseable” (Clyde Kluckhohn). Para otros, valor humano, es “la calidad de una cosa que la opinión pública estima deseable”. Es ésta la famosa definición de Raymond Firth. Hay otros pensadores que nos dan definiciones tales como “toda contribución a una vida conforme a la razón” (Diógenes Laercio); “la estima que se tiene de algo en un momento determinado” (Thomas Hobbes), o “aquello que es intrínsecamente deseable por sí mismo”. En el libro *Ciencia de los valores humanos* (1994) de los profesores del Recinto Universitario de Mayagüez G. Trigo y L. Tristani, se llega a una definición de valores humanos donde se identifican dos características básicas de cualquier valor humano. La primera es la funcionalidad cultural intrínseca de cualquier valor, y la segunda, es la operatividad o existencia real de cualquier verdadero valor humano. Aplicando lo dicho a la dinámica social diaria, todo valor humano verdadero no basta con que se le considere como tal por un individuo, grupo, sociedad o conjunto global en una época o tiempo determinados. De hecho, sabemos que

hubo y hay grupos y sociedades que viven de acuerdo a falsos valores y que los consideran como valores humanos verdaderos. Mas esto no basta para garantizar la validez de los verdaderos valores humanos. El verdadero valor siempre debe tener **funcionalidad cultural intrínseca**, entendiendo como tal “la operación propia de cada cosa” (Aristóteles, *Ética a Nicómaco*); y en segundo lugar, el valor humano es real en tanto **se traduce en acciones concretas de los individuos; acciones que nacen de hábitos o actitudes operativas de la persona humana**. Por ejemplo, el que desea fervientemente liberarse del alcohol, pero no deja de tomar, no tiene verdadero valor para dejar de tomar aunque él mismo crea que ha dejado de ser alcohólico. Si se diera el caso de un individuo que aspire a “algo intrínsecamente deseable” (por ejemplo, respetar al prójimo), pero en la práctica es inconsistente con este buen deseo, tal individuo no tiene valor de respeto. El verdadero valor de respeto se demuestra respetando al prójimo con acciones concretas. Asimismo, recordemos una vez más, no bastan acciones concretas para que se cumpla con las exigencias de los verdaderos valores. Se necesita además que la naturaleza de las acciones valorativas responda culturalmente a la funcionalidad humana tanto individual como social. Esta funcionalidad cultural debe comprobarse antropológicamente trascendiendo las limitaciones de tiempo y espacio para que la validez de los valores humanos sea consistente.

En conclusión, científicamente, se debe definir el valor humano a modo de “todo hábito práctico que se puede comprobar como culturalmente funcional” (profesores Trigo-Tristani). Esta será la noción de valor humano que tendremos en cuenta al tratar de orientar sobre la educación en sexualidad humana.

Exposición y explicaciones en torno al tema

Los valores humanos en torno al sexo y a la familia son muy variados y contrastantes. Tan variables y contrastantes como puede ser la cultura humana; que es ideal, relativa, cambiante, selectivamente acumulativa. Por esta misma razón, los antropólogos y sociólogos, le suelen dar mucha importancia a la perspectiva teórica estructural-funcional. El científico social está consciente que la realidad social nace de la sociedad y la cultura humana. No cabe duda que la gran mayoría de las normas socioculturales están encauzadas y dirigidas por los beneficios que el ser humano interpreta favorecen directa o indirectamente a la sociedad. Cuando la sociedad nos prohíbe o nos permite algo, no lo hace con la idea de hacernos sufrir

o de procurarnos satisfacción. Dentro de su organización limitada, la sociedad trata de establecer unos controles que interpreta son adecuados y efectivos teniendo en cuenta los condicionantes estructurales y funcionales de la vida humana. Aplicando esto mismo a los valores sexuales, dicen Mary Catherine Bateson y Richard Goldsby: “Hay muchas ventajas al alinearse a la moralidad tradicional, incluyendo la protección que generalmente ofrece el caso del sexo, contra las enfermedades sexualmente transmisibles: y cualquier discusión sobre sexo seguro, necesita enfatizar la fuerza de los valores tradicionales y la efectividad preventiva de los mismos”.

Una de las propiedades importantes de la cultura humana es que la misma se manifiesta por modelos culturales. Los más importantes son los modelos éticos, estéticos, de ceremonial, de expresión de sentimiento, generales y específicos; cognitivos, teóricos y prácticos. Los valores sexuales son guías ético-morales para la conducta individual y colectiva. Dada la naturaleza cultural del ser humano, los valores sexuales varían en cada cultura y son reglas que ayudan a definir quiénes somos; con quién podemos contraer matrimonio; los riesgos que corremos de contraer enfermedades sexualmente transmisibles; el peligro de contagiarnos con SIDA (HIV) y otros aspectos de la actividad sexual.

Hay tres perspectivas teóricas o enfoques sobre los valores sexuales. En primer lugar está una perspectiva absolutista. Es propia de sectores conservadores, religiosos y moralistas. Para ellos no hay más que una forma correcta de llevar a cabo la actividad sexual humana. Tienen un código oficial de moralidad sexual, y quienes lo quebrantan, son considerados como aberrantes y pecadores.

La segunda perspectiva sobre los valores sexuales es la relativista. Es la posición de aquellos sectores liberales que consideran la actividad sexual en el ser humano como algo natural, y que al igual que en otros ámbitos de la cultura, toda actividad sexual debe estar regulada por unas normas preventivas y de corrección dependiendo de las situaciones y tratando de no cometer errores y excesos.

La tercera perspectiva es la hedonista. El sexo humano se visualiza como una forma de obtener el mayor placer posible sin reparar en medidas preventivas ni de corrección. Si uno tiene la oportunidad y se siente bien, debe practicar el sexo sin pensarlo mucho y disfrutarlo al máximo como algo natural.

Según las bases socioantropológicas, el sexo entre humanos debe considerarse como algo cultural llevando a cabo esta actividad

de una forma digna y responsable. El Realismo Cultural presupone la atención de las demandas biosicoculturales de cualquier tipo de actividad sexual humana, teniendo siempre presente normas culturales de salud física y mental al igual que normas éticas y de respeto a la dignidad humana. Socioculturalmente, los valores sexuales varían grandemente entre individuos y culturas, dependiendo de la educación de las personas, su sexo, su edad, su estado civil, su clase social, sus ideas religiosas, sus experiencias, su historia, su ambiente físicosocial y el nivel evolutivo de la conciencia de cada ser humano. En medio de este panorama sociocultural, hay algo que se debe resaltar de forma clara. Es la influencia histórica de las ideas religiosas sobre los valores sexuales. Grandes estudiosos del tema, desde el suizo Juan Jacobo Bachofen, en su obra *El Derecho Materno* (1861), hasta Federico Engels, Sigmund Freud, Erich Fromm y otros, han demostrado hasta la saciedad cómo la influencia religiosa ha marcado el destino de la humanidad perpetuando el tabú del sexo. Más que nada, hemos sido los occidentales los más afectados por el tabú del sexo. Sin duda, esta posición doctrinaria ha creado un trauma colectivo cuyas consecuencias estamos pagando todavía. Los valores sexuales de la gran mayoría de los pueblos del mundo occidental, tienen su origen en la religión judeocristiana. Aunque con menor impacto, otras doctrinas e ideologías anteriores al cristianismo, han tenido también influencia en los valores sexuales. Por ejemplo, el maniqueísmo parsista sostiene la lucha antagónica entre la materia y el espíritu, entre el bien y el mal. La superación de este antagonismo se da con la autosotería o propia redención que consiste en purificarse absteniéndose del matrimonio, de comer carne y beber vino, cumplir con los diez mandamientos y evitar trabajos manuales. Los judíos resaltaban la importancia del sexo y la procreación dentro del matrimonio. Repudiaron como ninguna otra cultura el homosexualismo, la bestialidad, el onanismo y cualquier otra práctica sexual que no conllevara la procreación dentro del matrimonio. La mujer adúltera era condenada a morir apedreada por la ley judaica (La Tora o la Ley Mosaica). El pensamiento cristiano acepta básicamente estas ideas judaicas e incorpora las ideas de San Pablo tomadas del dualismo greco-romano. La materia es mala y corruptible, y el sexo era parte de los placeres carnales. Se condena como pecado cualquier tipo de actividad sexual fuera del matrimonio. Decía San Pablo: “es mejor casarse que abrasarse” (Primera Carta a los Corintios, cap. 7, vers. 9). Se reconoce y premia a las personas que se abstienen de los placeres de la carne. Los que gozaban de los placeres de la carne serían condenados al fuego del infierno. Esto llevó a prácticas de ascetismo increíbles. Es el caso de

las prácticas del celibato, de la castidad y virginidad del clero secular y regular. En la Iglesia Anglicana, los Puritanos daban énfasis a la pureza individual. Los Victorianos dividían a las mujeres en dos tipos: las malas, que eran las que amaban el sexo, y las buenas, que restringían la actividad sexual, incluso dentro del matrimonio, y llegaban al altar vírgenes. Se llegaba a la situación ridícula entre parejas de novios puritanos, que se les permitía dormir juntos, teniendo la cama una división entre ambos, acostados totalmente vestidos, y con la presencia de familiares dentro del mismo cuarto.

Los hombres y las mujeres difieren en sus valores sexuales y en su conducta. Los hombres son más agresivos y activos sexualmente. Las mujeres son menos activas sexualmente. Con todo, los valores sexuales están cambiando en ambos sexos de acuerdo a la educación correspondiente y a la incorporación a los nuevos movimientos sociales.

Atendiendo a los grupos étnicos y a las clases sociales, el estudio Baldwin (1991) revela que la conducta sexual de estudiantes universitarios blancos, negros y asiáticos es bastante similar. Los de clase social más baja revelan más actividad sexual que los de clase social superior. Debido a la epidemia del SIDA (HIV) cada día se revelan más controles, y el uso de condones o instrumental que evite el contagio. El sentir y práctica de los norteamericanos al presente sobre el matrimonio, es de aprobación del mismo en más de un 90%. Más del 90% de los norteamericanos desean tener hijos y están decididamente a favor de la monogamia y desapruaban las relaciones extramaritales. Aunque dentro de una sana tolerancia, los norteamericanos muestran últimamente una tendencia conservadora. En 1989, entrevistados más de 3,000 americanos, el Instituto Kinsey encuentra los siguientes datos. La mayoría de los norteamericanos no aprueba la homosexualidad, ni la prostitución, ni el sexo extramarital (sólo un 3% estuvo a favor del sexo extramarital). Igualmente rechazan la mayoría de las formas de sexo premarital. Lo más revelador fue que el 48% de los entrevistados desaprobó la masturbación entre los varones. Quizás esta información nos haga entender por qué la ex Cirujano General Josephine Elders tuvo que renunciar después de haber recomendado la masturbación como una forma médica de canalizar la energía sexual.

Uno de los capítulos más interesantes en torno a los valores sexuales es la diversidad cultural de opiniones sobre el sexo prematrimonial. El 91% de estudiantes universitarios varones aprueba las relaciones prematrimoniales. El 87% de jóvenes universitarias está igualmente a favor de las relaciones prematrimoniales. En

general, existen grandes contrastes y variaciones en lo tocante al sexo prematrimonial. Van desde la total prohibición en la cultura occidental, hasta el establecimiento obligatorio de las mismas, como es el caso de la Polinesia. Con frecuencia, a pesar que las normas culturales prohíben las relaciones prematrimoniales, en la práctica, se llevan a cabo y se toleran como si nada. En la Polinesia, se estimula la exploración sexual desde los diez años. Por el contrario, en las Islas Gilbert hay que conservar la virginidad hasta el matrimonio. Se mata a las parejas que tuvieron relaciones sexuales antes de casarse. Resumiendo, podemos ver que se da una gran diversidad cultural sobre las relaciones sexuales prematrimoniales. Mas la mayoría de las sociedades valoran que la mujer vaya virgen al matrimonio.

Otro capítulo distinto e interesante son los valores sexuales extramaritales. La mayoría de las sociedades son menos tolerantes con las relaciones extramaritales que con las premaritales. Ya vimos cómo los jóvenes americanos de ambos sexos son bastante tolerantes con las relaciones premaritales. En cambio, tratándose de las relaciones extramaritales, sólo un 3% toleran las mismas. Hay que notar que en el caso de las relaciones sexuales extramaritales, no sólo se afecta la pareja sino que se afecta a los hijos y demás familiares tanto por línea de sangre como por línea política. Igualmente, con las relaciones extramaritales se afecta la comunidad y la sociedad en general. En casi todas las partes del mundo se prohíben las relaciones extramaritales. En China, India, Kenya y otros lugares se prohíben las relaciones extramaritales. En Estados Unidos sólo un 3% tolera las relaciones extramaritales. Entre los esquimales se permiten relaciones sexuales extramaritales por razones de hospitalidad. La variedad de comportamiento humano en este caso llega hasta la permisividad de relaciones incestuosas extramaritales. Esto es raro, y cuando se da, revela serias fallas en la institución familiar.

No cabe duda que, pese a la relatividad cultural, la conducta sexual de cada individuo influye en su identidad propia, en su autoestima y en la comunidad que lo rodea. De ahí la importancia de estudiar los valores sexuales de cada individuo y de cada sociedad.

Conclusiones y teoría sobre los valores sexuales

Por convencimiento y conveniencia, vamos a establecer seguidamente unas conclusiones que entendemos responden a las exigencias socioantropológicas de la ciencia y a una convivencia humana civilizada.

- 1) **El sexo entre humanos debe verse como una actividad**

normal, biológica y culturalmente propia de la naturaleza humana. El análisis antropológico del ser humano nos lo hace ver como un animal cultural no sólo necesitado y capaz de hacer el amor sino de amar. La capacidad sexual humana es una energía positiva que debe canalizarse con dignidad y responsabilidad.

2) **Urge la normalización de la educación sexual.** La educación sexual de los seres humanos desde edades tempranas traerá como beneficio inmediato una actitud responsable sobre el sexo. Se eliminarán las fantasías y las malas interpretaciones de una actividad que ya tipificamos como natural y normal. Muchos problemas sociales relacionados con la actividad sexual inadecuada desaparecerán. La prostitución, la ilegitimidad, las enfermedades venéreas, el incesto, la homosexualidad, las violaciones y otras desviaciones debidas a falsos valores sexuales, disminuirán. Urge educar para un sexo responsable, digno y terapéutico.

3) **El tabú del sexo le ha hecho mucho daño al ser humano y le sigue causando serios problemas.** No es Sigmund Freud el único que se ha percatado del poder destructor del inconsciente en el ser humano.

4) La forma más efectiva y menos llamativa de educar sobre el sexo humano es informar teóricamente sobre el mismo a la inversa de cómo se practica. Se debe comenzar por explicar qué es un óvulo y qué un espermatozoide; dónde se generan ambos, y cómo con el maravilloso propósito de complementar y continuar la vida humana, dos seres humanos genéricamente referidos, se respetan, se comprenden, maduran, se aman y se perpetúan a través del milagro de la vida.

5) Varios son los beneficios de la actividad sexual responsable. La complementación física y psicológica de los amantes, el beneficio de poder tener hijos, la madurez sexual y emocional de las partes, la paz social y la perpetuación de la especie humana entre otros beneficios.

6) **La monogamia es la forma más evolucionada y civilizada en la relación sexual humana.** Es la forma más higiénica y terapéutica tanto individual como socialmente. Es la mejor prevención contra las enfermedades venéreas y la transmisión de las mismas.

7) Sin menoscabo de la dignidad, libertad y privacidad humanas, el gobierno debe garantizar la educación sexual, la higiene y el respeto humano mutuo durante la actividad sexual.

8) La actividad sexual humana afecta positiva o negativamente

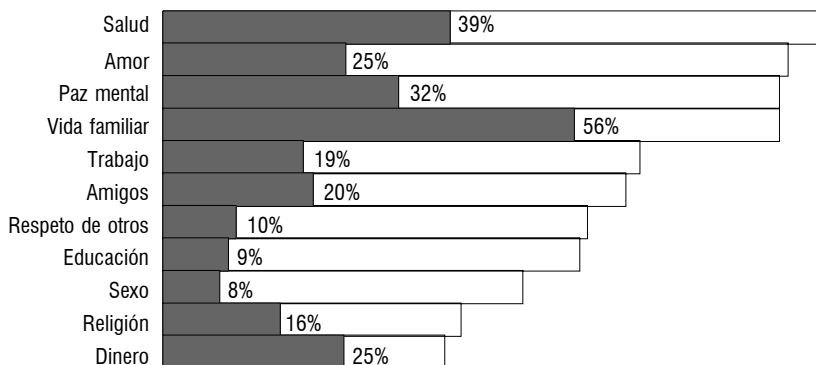
la autoestima del individuo según sea adecuada o inadecuada la misma; satisfactoria o insatisfactoria; responsable o irresponsable.

Retomando la moraleja sobre Henry Ford insertada al principio de este escrito, me viene a la mente una situación por la que todos los seres humanos tenemos que pasar. Es el momento del atardecer de nuestras vidas, ese momento cuando todo ser humano aquilata los valores que valen y los que no valen, en ese momento de soledad máxima y de misterio, ojalá tengamos la satisfacción de sentir que hemos actuado responsablemente con relación al sexo. Y que no sólo Dios esté a nuestro lado, sino la compañera o compañero a quien le hemos entregado nuestro amor en vida.

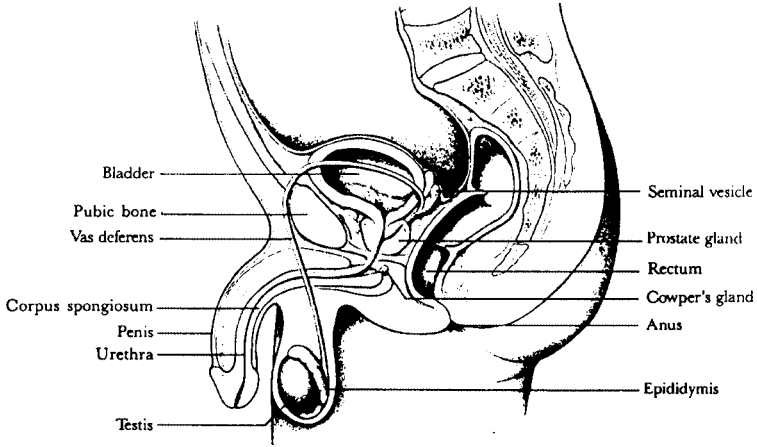
VALORES FAMILIARES DE LOS NORTEAMERICANOS

VARONES PARA 1979

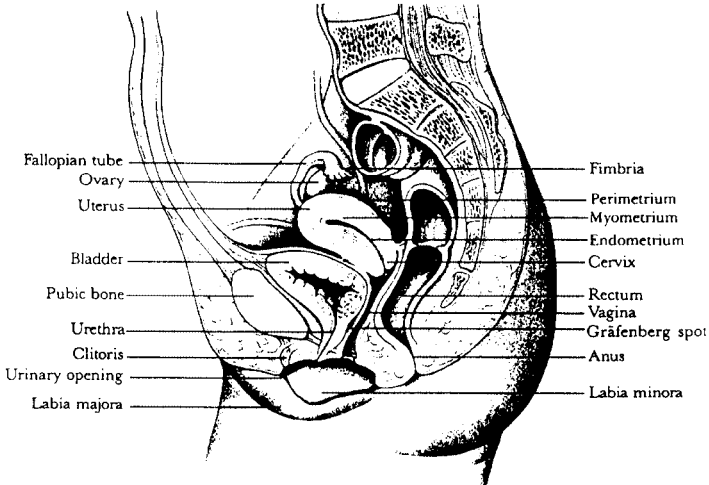
Las barras oscuras establecen el porcentaje de prioridad



ÓRGANOS REPRODUCTIVOS DEL GÉNERO HUMANO



Corte transversal ÓRGANO MASCULINO



Corte transversal ÓRGANO FEMENINO

Bibliografía

- Allgeier, Albert Richard-Allgeier, Elizabeth Rice (1995). *Sexual Interactions*, Massachusetts, D.C. Heath Co., cuarta edición. 870 págs.
- Gelles, Richard J. (1995). *Contemporary Families*, London, SAGE publications. 542 págs.
- Gregersen, Edgar (1988). *Costumbres Sexuales (Cómo, dónde y cuándo de la sexualidad humana)*, Barcelona, Ediciones FOLIO. 320 págs.
- Imbasciati, Antonio (1981). *Eros y Logos*, Barcelona, Herder. 99 págs.
- Knox, David-Schacht, Caroline (1994). *Choices in Relationships (An Introduction to Marriage and the Family)*, New York, West Pub. Co., Cuarta edición. 748 págs.
- Schelsky, Helmut (1962). *Sociología de la Sexualidad* (traducida del alemán), Buenos Aires, Nueva Visión. 173 págs.
- Taylor, Donald L. (1970). *Human Sexual Development (Perspectives in Sex Education)*, Philadelphia, F.A. Davis Co. 407 págs.
- Wall, Edmund (1992). *Sexual Harassment (Confrontations and Decisions)*, Buffalo, Prometheus Book. 262 págs.

Generoso Trigo
Departamento de Ciencias
Sociales
Universidad de Puerto Rico
Mayagüez, Puerto Rico 00681

LEITMOTIVS SURREALISTAS:
**Elementos Alquímicos de Agua y Fuego, Aire y
Tierra en el Poema “Salamandra” de Octavio Paz**

(Traducido del inglés por Lydia Llerena,
California State University, Long Beach)*

Ollie O. Oviedo

*La razón ha traicionado a la mente;... ahora la mente
debe encontrar maneras para liberarse de esta razón.
Si tiene éxito, la mente por fin podrá tocar el clavicordio
de los sentidos correctamente. Por lo tanto, los
surrealistas tienen en sus manos la obligación de investigar
el escondrijo de la mente que la razón ha desechado.***

Anna Balakian

El Premio Nobel de Literatura de 1990 se le otorgó al autor mexicano Octavio Paz —entre otras cosas, por su “escritura apasionada con amplios horizontes, caracterizada por una inteligencia sensual y una integridad humanística”. Esta es la primera vez que este premio se le otorga a un escritor mexicano, siendo Paz el quinto latinoamericano ganador de este reconocimiento literario. Poeta, filósofo y crítico literario, a Paz se le conoce muy bien tanto en los Estados Unidos como en el resto del mundo, y, en especial, en Europa y Latinoamérica, ya que la mayoría de sus obras se han traducido al inglés y muchos otros idiomas. Debido a sus entrevistas en la televisión de la ciudad de Nueva York (una de ellas con el poeta americano Mark Strand), sus cátedras en la Universidad de Harvard, y su amplia carrera diplomática como embajador en las Naciones Unidas, Francia e India, él y su obra se han hecho más accesibles al público de habla inglesa y de otros idiomas europeos.

* Una versión diferente de este trabajo se publicó en *Surrealism and the Oneiric Process*; Editor, Joseph Tyler (Carrollton: West Georgia College, 1992) 149-168.

** La bastardilla del epígrafe fue agregada por el autor.

Desde que Anna Balakian, mi profesora de surrealismo en New York University, me dio a conocer la obra de Paz, me ha fascinado su alcance multifacético de sabiduría tanto en literatura como en filosofía, así como también la originalidad de su pensamiento crítico y artístico. Nacido en 1914 en la ciudad de México, Paz aún marcha bien —no solamente publicando (su libro más reciente se llama *The Other Voice: Essays on Modern Poetry*, trad. Helen Lane, New York: Harcourt, 1992) sino también ayudando a rehacer el sistema político de su país, México, que es un gigante dormido. Su regreso abrupto de Francia a su país natal —para colaborar en la protesta por la masacre de varios estudiantes cometida por el gobierno mexicano en 1968, y para ayudar en la lucha de su gente por una verdadera democracia allí— no le pareció extraño a los que ya sabían del compromiso incondicional de Paz con los principios democráticos universales. Esto se había hecho evidente con su regreso a México después de luchar en la guerra civil española (al igual que lo hicieron otros escritores muy conocidos, como George Orwell). Este es el Octavio Paz que siempre hemos conocido: un crítico social amante de la humanidad, lleno de poesía, quien gustosamente participa en los sacrificios ceremoniales que deben redimir a la humanidad de su sufrimiento diario. Muriel Rukeyser, una de sus más ávidas traductoras, en su prólogo a la edición de 1963 de *Octavio Paz: Early Poems: 1935-1955*, está de acuerdo con mi sugerencia cuando ella dice lo que Paz cree: que “La palabra es equitativa al dolor”, y que él “cree en el mundo antiguo —no como sacrificio, sino como fe— y en el arrancarse el corazón a fin de alimentar al sol, y en enfrentarse a ese ciclo solar porque sabe que es la única manera de trascender nuestro mundo consciente; y que ese sol sí gira; pero que es el mismo ser humano quien lo atraviesa”. Efectivamente, tanto esta alimentación del sol (un *leitmotiv* de *fuego*) y la regeneración del espíritu a través del fuego en “el presente eterno” —como también la reconciliación de opuestos— están entrelazados en la temática central de “Salamandra”.

El modo mítico

Sin fe tradicional en la cual apoyarse, el lector se ve forzado a asumir que Paz debe usar cualquier modelo mítico que esté a su disposición (y esta fe aquí debe entenderse como el mito) para narrarnos poéticamente el mito azteca de la Salamandra. Por lo tanto, en “Salamandra” los significados simbólicos de su propio progreso espiritual los extrae de mitologías que aparecen en diferentes formas en toda manifestación de la sed humana por una trascendencia psicológica y síquico-espiritual.

Cabe aclarar que la obra poética de Paz, en general, sugiere al lector que el ser humano está en busca de un mito propio, el cual es a la vez universal: es decir, de una matriz mítica de creencias a través de la cual nuestra existencia, que es limitada por el tiempo, pueda eternizarse y hacerse real. Paz conecta esta matriz mítica en “Salamandra” con su incorporación de los elementos primordiales, o de la alquimia del *fuego*, el *agua*, el *aire*, y la *tierra* —particularmente el *fuego* y el *agua*, los cuales examinaré detalladamente en este análisis.

A propósito de Carl Jung, él explica en su libro *The Archetypes and the Collective Unconscious* (6) cómo los mitos representan fenómenos psíquicos que “revelan” la “naturaleza” o algo especial sobre el alma de todo ser humano. Jung llama “arquetipos” a estos fenómenos psíquicos porque su origen yace en el “inconsciente colectivo” de cada individuo, lo cual depende de su cultura.

Los procesos mitológicos de la naturaleza, tales como el verano e invierno, las fases de la luna, las épocas de lluvia, etc., no son de ninguna manera alegorías ... de estos acontecimientos objetivos; más bien son expresiones simbólicas del drama interno e inconsciente de la síquis que se vuelve accesible a la conciencia del hombre a través de la proyección —que se refleja en los eventos de la naturaleza.

Y Norman N. Holland en su libro *Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology* expande el concepto de Jung sobre estos fenómenos, cuando nos dice que los críticos literarios los usan con aplicaciones psicológicas y arquetípicas, y de manera muy particular cuando estos fenómenos se usan en la poesía. Holland argumenta que “Cuando Platón habla de la poesía que debilita la mente, o de la creación poética como locura divina, cuando Aristóteles escribe sobre la catarsis o Coleridge sobre la imaginación, están haciendo afirmaciones psicológicas” (29). Paz también emplea en “Salamandra” el concepto psicológico y arquetípico de que Holland y Jung hablan particularmente, cuando nos dice que los seres humanos deben buscar la armonía psicológica y síquico-espiritual si es que ellos desean alcanzar un balance espiritual perfecto. Implícitamente nos dice que el individuo, representado en el poema de nuestro estudio por la Salamandra, siempre deberá mantenerse en el “centro” del fuego (su propio *yo*) porque de lo contrario será destruido por el *fuego* (y perecerá), como le sucedería a la Salamandra —y como le sucedió al legendario Quetzalcóatl en su lucha por encontrar totalidad espiritual.

De la manera que David Adams Leeming lo ve, “Casi todas las grandes épicas universales —*Beowulf*, *El paraíso perdido*, *El cantar del mío Cid*, *La divina comedia*— son historias cuyo tema central, en

una u otra forma, es el de sus héroes viajando en busca de su propia identidad” (197). Y su caracterización sin duda corresponde a obras literarias como *La Odisea de Homero*, el *Ulises de Joyce*, y *La Eneida de Virgilio*. Es decir, el origen de estas épicas está arraigado en los mitos de las diferentes culturas en las cuales ellas fueron escritas y en donde sus héroes viven grandes hazañas en su devenir. Al igual que la leyenda de Hércules, Jesús, Teseo, Dionisios, Fausto, etc., “La leyenda de Quetzalcóatl...es el principio de una muerte cíclica, que no incluye, sin embargo, el elíxir que calma la sed. Hasta al sabio se engaña en sí mismo con la promesa de ser “‘convertido en niño’ nuevamente” (Leeming 199). Las “muertes y el renacimiento” de “Jesús, Osiris, Attis, Adonis, y Dionisios”, continúa Leeming, “son también parte de la naturaleza del héroe en su búsqueda de una vida eterna” (199). Significó que la base de todas estas historias es psicológica, por lo tanto arquetípica, ya que ellas representan en el individuo “su necesidad de definirse o ‘verificarse’ —de sufrir la agonía de la vida adulta, de alcanzar sus recompensas, y de ‘adquirir estatura heroica’. El héroe —nuestro representante [o arquetipo]— ha establecido sus orígenes, ha encontrado el destino divino dentro de sí, y ahora debe experimentar ese destino” (Leeming 199; los corchetes son del autor).

De igual manera que los héroes en las obras previamente mencionadas que luchan contra casi lo imposible para triunfar en su afán de obtener su *individuación* (armonía y paz espiritual total), para con ella poder llegar a tener una vida espiritual feliz, el héroe de Paz, Quetzalcóatl (nel Ser-Doble” o Salamandra), deberá vencer todos los obstáculos en la búsqueda de su identidad propia (honesta) para así poder alcanzar una vida eterna. Efectivamente, lo distintivo de la poesía de Paz yace en su expresión de la conciencia evolutiva de su enfrentamiento directo como poeta con su estado en la condición humana universal. Es decir, el poeta Paz está en constante consecución de sus propias respuestas y su propio destino al emplear el modo poético surrealista cuando nos relata el mito azteca de la Salamandra. Muy acertadamente escribió Balakian en la revista americana *Saturday Review*, que Paz “...pertenece al sector de los ‘magos’ del surrealismo, en el linaje de aquellos que asumen el papel de un Teseo de nuestros días irrumpiendo en el laberinto humano”.

Los críticos literarios concuerdan en que cualquier intento de entender los modos poéticos de Paz requiere que la audiencia-lectora establezca primero la estructura básica de cada uno de sus poemas para luego poder encontrar el enfoque o esquema de cada composi-

ción poética.¹ Esta práctica, entonces, le permitirá al lector establecer la progresión poética Paziana, lo cual dependerá de los referentes externos y el contenido temático, hasta su más destilada expresión de visión poética implícita o sugerida por el mismo. Pero como lectores debemos reconocer de antemano que el paradigma detrás de los *leitmotivs* poéticos de Paz es ese de *trascendencia* a través del sufrimiento físico, psicológico y síquico-espiritual. Paz expresa este tema a través del desarrollo de *leitmotivs* en forma de mitos: el renacimiento que sigue a la muerte en el mito; la integración de la personalidad después de su exploración del subconsciente; el uso del *doble* u *otredad*; los límites del yo, que se ensanchan en el amor erótico; y finalmente, el surgimiento de una obra de arte propia que sigue la lucha del poeta con su profundo manejo del lenguaje como medio, particularmente con la palabra —como su signo semiótico más importante dentro de todos los signos semiológicos.

Como el léxico *trascendencia* se repetirá constantemente en este análisis, dada la premisa de la temática de “Salamandra”, una clarificación inicial es necesaria (en forma de sumario) para que así el lector pueda asimilar fácilmente la posible intención de nuestro poeta. Paz escribe como poeta visionario, y es así como en su poesía más reciente observamos que él la eleva a un nivel en donde la distinción entre su creación artística y su experiencia metafísica se hace difícil de delinear, puesto que a menudo el lector ve que ellas se bifurcan. Pero tales cuestionamientos se vuelven cruciales puesto que ellos se acercan a lo que el crítico literario Amado Alonso denomina el “sistema explosivo” del estilo poético de Paz (110).

Por consiguiente, vemos en “Salamandra” que el lector es testigo del paradigma de trascendencia que es narrado a través del sacrificio de sangre, como se ejemplifica en las siguientes líneas: “Puente colgante entre las eras / puente de sangre fría” (líneas 86-87). Es así como el propósito de este ensayo crítico y teórico es demostrar que el poema “Salamandra” está particularmente basado en un trasfondo mexicano, que es a la vez distintivamente surrealista y que Paz imbuje este poema de versiones multifacéticas del mito mesoamericano de la Salamandra, a menudo incorporando lo *onírico*

¹ Luisa M. Perdigó trata de manera intensiva esta interpretación crítica de la obra poética de Paz en su libro *La Estética de Octavio Paz* (Madrid: Editora Playor, 1975) 21-25. He usado algunos de sus puntos de vista en este trabajo. También he usado la interpretación de textos literarios de Amado Alonso, como en el caso del uso de Paz del “sistema explosivo”, como lo indicó al principio de este trabajo —Amado Alonso, *Materia y Forma en poesía* (Madrid: Editora Gredos, 1955) 110.

y por lo tanto la noción del subconsciente personal y del inconsciente colectivo (concepto que se encuentra en el libro de Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious* 3-53; el autor denominará en este trabajo “inconsciente colectivo” lo que se llama comúnmente el “subconsciente colectivo”, para evitar confusión con el “subconsciente/inconsciente personal”). En mi análisis, primero examinaré el historial del mito de la Salamandra azteca; luego proporcionaré una breve sinopsis de los modos míticos y surrealistas empleados por Paz en el poema; y finalmente, mostraré que el uso de motivos surrealistas específicos por su parte —tales como la palabra, la imagen de liberación y redescubrimiento de la inocencia de la palabra, el *doble*, y los elementos alquímicos agua y fuego, aire y tierra—bella y efectivamente ilustran la adherencia particular de Paz a la poesía surrealista. Dentro de estos motivos enfocaré mi discusión en los cuatro elementos primordiales, ya que el enfoque que Paz le da a ellos se conecta directamente con las teorías de Jung acerca del inconsciente colectivo y el sueño, y con el concepto de Freud del inconsciente personal y lo onírico.

Una breve nota en forma de resumen acerca de la mitología mexicana de la Salamandra ayudaría al lector, sobre todo en nuestro estudio crítico. Esta nota resumirá la idea principal de este mito en cuanto a su relevancia con el tema central de “Salamandra”. La leyenda cuenta que la Salamandra es un tipo de lagartija que puede vivir en el *fuego* y regenerarse simultáneamente a través del *fuego*. Esta regeneración tiene una connotación inmediata de iniciación espiritual, la cual proporciona el tema central del poema.

Siguiendo esta línea de pensamiento crítico literario y teórico, la audiencia-lector encuentra la siguiente postulación. Las complejidades del poema se cristalizan en una narración parentética que ocurre solamente en la segunda mitad de la obra poética, la cual Paz la combina con la historia de Xólotl (*el doble* del dios Quetzalcóatl), cuya forma de perro configura la encarnación de la materia, como también lo hace la identidad de Venus, aquí personificado en Quetzalcóatl (líneas 103-117). Este dios (Quetzalcóatl) representa la dualidad del espíritu y la materia, mientras que Xólotl simboliza la víctima cuyo sacrificio es esencial para la redención y liberación del espíritu del ser humano azteca, o mexicano antiguo (Laurette Sójourné 77).

En las leyendas de los Nahuas, según Sójourné (53-79) y los recopiladores de otras mitologías latinoamericanas (por ejemplo, Gray 82), Quetzalcóatl era el rey de los antiguos toltecas, a quien se le consideraba perfecto dentro de las limitaciones humanas. Una

lectura intertextual de este mítico rey/dios tolteca y el relato bíblico del rey David del mundo judeo-cristiano, muestra similitudes temáticas impresionantes entre estas dos deidades. El relato mítico de este rey, a su vez constituye una aproximación al Hombre antes de la caída de Adán y Eva. Quetzalcóatl, de quien podemos asumir que había tenido una existencia mitohistórica como la del Jesús histórico, era completamente casto hasta ese día que fue engañado y llevado a la borrachera por aquellos consejeros malignos quienes sólo querían su destrucción (un ejemplo del arquetipo de las tinieblas, en este caso). En este estado hipnótico él cometió un acto carnal, cuya índole varía según las distintas versiones míticas —que son, a veces, historiográficas. En nuestra versión él se arrepintió de su pecado hasta el punto de imponerse los castigos más severos, a veces extremadamente torturantes, lo cual incluyó el abandono de su reino y aun su propia inmolación. Aunque su cuerpo fue totalmente devorado por el *fuego*, su espíritu —como el de la Salamandra— permaneció intacto, y su corazón ascendió al cielo para transformarse en el planeta Venus, significando, aquí, el principio femenino del amor.

Prosigo la sinopsis. Pero se necesitaron muchas hazañas increíbles para esta transformación. Según una versión mitológica, por ejemplo, Quetzalcóatl primero tuvo que visitar los infiernos para lograr su redención. Para entonces él se convirtió en su *doble*, el perro Xólotl (o fue acompañado por él, según otras versiones). Aquí la versión del mito varía; porque en otra leyenda, Quetzalcóatl y Xólotl realizan juntos el peregrinaje por los infiernos (pasando por pruebas análogas a las que enfrentó el Hércules de la mitología griega). Quetzalcóatl, que estaba destinado a inaugurar el *quinto sol*, o la era cósmica, tuvo que recuperar del poder del amo de los infiernos, Mictlantecuhtli, los huesos de los hombres desaparecidos al final de la *cuarta era cósmica* (Niemann 203-208).² Con estos huesos él debería crear la nueva raza humana (una alusión al concepto cristiano de la creación del mundo). Sin embargo, continúa esta versión, aunque Quetzalcóatl rescató los huesos, no confió en Mictlantecuhtli, quien, enfurecido, envió las codornices en su persecución. Huyendo a gran prisa, él tropezó y cayó, y los pájaros pulverizaron todos los

² En la mitología azteca se conoce a Mictlantecuhtli como el “dios de la muerte”. A menudo se lo representa unido a Quetzalcóatl, a quien a menudo se denomina la serpiente emplumada y también la serpiente con la cabeza en alto. También es dios de la lluvia —dios de la fertilidad, según Danzel, *Mexiko*, vol. 1, como afirma Erich Neimann, *The Great Mother*, trad. Ralph Mamheim (Princeton: Princeton University Press, 1974).

huesos —un desastre redimible solamente a través del (auto)-sacrificio de Quetzalcóatl— sacrificio de su propia vida por los huesos de sus antepasados. Cuenta la leyenda que cuando se superaron las trabas de cuerpo y materia, Quetzalcóatl, para entonces un espíritu puro, ascendió a los cielos en su forma del planeta Venus (que físicamente desaparece primero como el Lucero de la tarde, para luego desaparecer por varios días, para más tarde reaparecer en el este). Con la aparición de una fuerza espiritual capaz de liberar al mundo de la inercia, se inauguró la quinta era —la era del *Sol* y del *epicentro*. Este es el *quinto punto místico del quincunce*, el cual unifica las variedades de la experiencia humana objetivizada en los cuatro puntos cardinales.

Otra leyenda proporciona solamente la versión del “camino de Xólotl”, si bien con el mismo tema de sufrimiento y redención previamente descrito. No obstante, y de acuerdo con su naturaleza más vil, el sacrificio de Xólotl no es como el voluntario de Quetzalcóatl. Esta versión afirma que el *sol había detenido su movimiento rotatorio* en la cuarta era cósmica. Por lo tanto, todos los dioses acordaron que se necesitaba la muerte (o sacrificio) de todos los dioses para superar la inercia que se había producido con la interrupción de la rotación solar; pero solamente Xólotl se negó a sacrificarse. Él se rebeló contra la voluntad de los otros dioses, escapándose y luego escondiéndose primero en el maíz y luego en el maguey. (Una lectura intertextual de este mito azteca sugeriría su recepción a las muchas versiones del mito griego del Minotauro, como se encuentra en la *Bibliotheca* de Apolodoro [c. 144 a. de J.C.], como también en el cuento “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges). Al ser perseguido por los dioses por todas partes y rincones inconcebibles, él se lanzó al agua y se convirtió en el *pez ajolote* (el cual tiene la capacidad de metamorfosearse en amblístoma). En el mito, es bajo esta forma que finalmente lo atrapan y lo matan. Y así su muerte libera la fuerza espiritual que personifica la respiración humana (un *leitmotiv* del *aire*) de Quetzalcóatl, y que nuevamente pone a la materia (ahora inerte) en movimiento. (En la psicología de Jung, o psicología del subconsciente e inconsciente colectivo, este evento mítico representaría la creación de la energía luminosa síquica, o el alma del ser humano).

En el pensamiento de Paz, esta variación de la leyenda sobre este héroe mítico (el creador, o *leitmotiv* de dios), puede considerarse equitativo a la temática de la búsqueda de *individuación* del poeta mismo en “Salamandra”. Y el acto poético de Paz es al mismo tiempo el resultado de una *iniciación espiritual* y de sufrimiento, a la vez,

por parte del poeta —y de su legado de salvación a un mundo insensitivo, materialista y artificial como lo es nuestro mundo actual. En “Salamandra” nos persiguen, en una forma casi obsesiva, las líneas “Se escondió en el maíz pero lo hallaron / Se escondió en el maguey pero lo hallaron / Cayó en el agua y fue... / El dos-seres / Y ‘luego lo mataron” (líneas 104-108; las citas son copia textual de la versión del poema publicado por la casa editora New Directions, Nueva York, 1971).

Curiosamente, el lector encuentra que Paz en “Salamandra” combina elementos de estas dos leyendas o mitos en su reconstrucción del mito azteca, pero de un modo surrealista, al incorporar ambas versiones de la leyenda mítica. En la versión empleada por Paz, Xólotl simultáneamente se convierte en un símbolo de sacrificio y redención. Inicialmente debe suponerse que Paz poéticamente reconstruye el mito de la fuga y captura de Xólotl por parte de los dioses, y que luego describe el peregrinaje de Quetzalcóatl por el sendero de los infiernos. Yo argumento que esta reconstrucción Paziana constituye una versión surrealista legítima, puesto que estas dos deidades son dos mitades de la misma entidad —“el dos-seres” (línea 107). De tal manera, la víctima “penitente” y “el hacedor de hombres” es Xólotl— en las palabras del mismo Paz, “El ojo reventado que llora por nosotros/ Xólotl...” (líneas 117-118). En algunos códices de la mitología Nahuatl, Xólotl es descrito como un ser que tiene un ojo reventado, lo cual objetiviza el “sacrificio de la visión externa” (Perdigó 35). Paz lo llama “el doble de la Estrella / El caracol marino” (líneas 119-120). Es decir Venus, implícitamente — o “La otra cara del Señor de la Aurora / Xólotl el ajolote / Salamandra” (121-123). Con la palabra Xólotl o ajolote (que también significa Salamandra), Paz cierra la brecha y reintroduce el *leitmotiv* de la Salamandra como un símbolo cíclico de comienzo y fin del ser humano (un tema intertextual que también se encuentra en los escritos de Heráclito, quien nos sugiere que “el camino hacia arriba y el camino hacia abajo son uno mismo...”; y también se encuentra en la afirmación de T.S. Eliot, cuando nos dice que “mi principio es mi fin y mi fin es mi principio...”). Por consiguiente, la estructura temática del poema es, sin argumento, firmemente establecida y arraigada en los mitos que yacen en el corazón de la espiritualidad Nahuatl.

El estilo surrealista

La exploración de los surrealistas del *yo completo*, tomando en cuenta el mundo fantástico y onírico del individuo, como así también sus niveles conscientes de existencia, tiende hacia una inspección

preliminar de su síquis. Esta actividad síquica se conecta directamente con la conceptualización de imágenes arquetípicas, las cuales, según Jung,

no aparecen en los sueños de individuos o en obras de arte a menos que se activen por una desviación del modo normal. Cuandoquiera que la vida consciente se vuelve unilateral o adopta una actitud falsa, “instintivamente” estas imágenes suben a la superficie en sueños y en las visiones de artistas y veedores para restaurar el equilibrio psíquico, ya sea del individuo o de la época. (*The Spirit in Man, Art, and Literature* 104)

Esto significa que el sueño presenta una imagen, y que somos nosotros los que tenemos que “llegar a conclusiones” sobre su significado —interpretándola— para construirle un significado especial (como nos dice Freud en *The Interpretation of Dreams* [1955; edición estándar]). Esto es, en verdad, lo que Breton (cuyo *Manifiesto of Surrealism*, 1924, estableció al surrealismo como “movimiento de liberación”) pensaba de ese estado mental, en el cual el ser humano experimenta mucha actividad síquica. Para Breton, el “sueño de dormir no es inferior a la realidad” física que a diario vivimos y experimentamos, como nos lo indica aquí:

Siempre me ha sorprendido la manera en que un observador común pone mucha más fe y presta mucha más importancia a los sucesos de la vigilia que a los que ocurren en los sueños. Se debe a que el hombre, cuando deja de dormir, está por sobre todos los juegos de su memoria, y ésta en su estado normal se deleita en repasar para él las circunstancias del sueño débilmente, despojándolo de cualquier importancia verdadera... (*Manifestoes of Surrealism* 11)

De manera explícita el lector encuentra ecos de esta exploración surrealista de la síquis en “Salamandra”. Sin duda alguna, el sueño como *leitmotiv* es la sensación prevaleciente que Paz adopta en este verso. Y la audiencia-lectora así percibe una dislocación y alteración que intencionalmente Paz le asigna a las imágenes aquí, para armar al lector con una nueva visión de lo que a diario llamamos “realidad”, lo cual es, insinúa Paz aquí, una ilusión. Hábilmente Paz utiliza un enfoque surrealista para expresar el estado mental que está “dislocado” con (o alienado de) sí mismo en las relaciones entre la humanidad y el universo en el cual vive. Esta temática está implícita en las luchas lingüísticas y de imágenes en términos del ciclo mítico que puede juzgarse como la estructura básica de “Salamandra”: los angustiados ritos de iniciación que preceden el renacimiento espiritual cobran intensidad cuando se les sitúa de un modo que exploran la parte oculta de la mente como complemento indispensable del lado consciente del individuo.

Sobra decir, por otra parte, que la prosa de Paz también hace constante referencias a las imágenes comúnmente utilizadas por surrealistas como Breton y Benjamín Péret. Y Paz también se refiere

a los escritores considerados precursores del movimiento surrealista, entre ellos algunos franceses como el Conde Lautrémont y Guillaume Apollinaire (*Alternating Current* 52-64). Como se sabe de antemano, Apollinaire (sin ser necesariamente un surrealista, desde luego) fue el primero en codificar el léxico Surrealismo, en 1917 (Apollinaire 426-427). Pero fue Breton quien tomó esta palabra unos años más tarde como el elemento más adecuado para su propia visión de las artes —si bien dudó entre su concepto y el del “supernaturalismo” que Gérard de Nerval le asignaba. No cabe duda que Breton es muy explícito en su descripción de este nuevo espíritu que debería combinar el mundo de la realidad física con el mundo onírico —“en un sorte de réalité absolute, de surealité, si l'on peut ainsi dire” (*Manifeste du surréalisme* 39). Es conocimiento común que Breton conocía las teorías freudianas y su aplicación, puesto que él había trabajado en centros neuro-siquiátricos europeos durante la primera guerra mundial. Esta influencia se hace evidente en su definición del término surrealismo: **Surrealismo**: “Automatismo síquico puro por el cual se pretende expresar, ya sea verbalmente o por escrito, la verdadera función del pensamiento. Pensamiento dictado en ausencia de todo control aplicado por la razón, y fuera de toda preocupación estética o moral”. Y también encontramos útil, para nuestra reseña, la siguiente definición: Encicl. **Philos**. “El surrealismo se basa en la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociación hasta aquí abandonadas, en la omnipotencia del sueño, y en el juego desinteresado del pensamiento. Lleva a la destrucción permanente de todo otro mecanismo síquico, y a su sustitución en la solución de los problemas principales de la vida” (Waldberg 11).

Pero el surrealismo podría analizarse y examinarse más fácilmente en términos puramente literarios si lo separáramos de acuerdo con algunos de sus elementos más críticos. Por consiguiente, la obra de Paz deberá examinarse con el énfasis en la palabra, el uso de la imagen y el simbolismo aplicado al concepto del doble. Este giro Paziano es crucial en su tarea de la exploración de la síquis. Así nos es fácil ver que Paz emplea la despersonalización de la emoción y el trastorno de la imagen para elevar la angustia humana que él nos comunica a través de su creación poética. Sobra decir, por otra parte, que la influencia de los surrealistas franceses es evidente en la poesía de Paz.

Pero debemos tener en cuenta que Paz también viene de un gran patrimonio de surrealistas latinoamericanos a quienes muchos críticos literarios mundiales consideran inmediatamente después de los franceses en importancia literaria universal. Basta nombrar

algunos de ellos: María Luisa Bombal, de Rohka, Rosamel del Valle, Vicente Huidobro, Díaz-Casanueva, Nicanor Parra, y Pablo Neruda (chilenos); Frida Kahlo, Juan Rulfo, y Octavio Paz (mexicanos) —y algunos europeos que se trasladaron a México— como Remedios Varo (nacida en España), Leonora Carrington, Benjamín Péret, y Wolfgang Paalen; Aldo Pellegrini, Carlos Latorre, y Julio Cortázar (argentinos); Ramón Ferreira y Alejo Carpentier (cubanos); Rogelio Siñán (panameño); Miguel Ángel Asturias (guatemalteco); Emilio Adolfo Westphalen (peruano). (Véase a Paul Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, The U of Michigan P; Stefan Baciu, *Surrealismo Latinoamericano*, Ediciones Universitarias, 1979; Gerald John Langowski, *Surrealism in Latin American Fiction*, UMI, 1973). Cabe mencionar aquí que el enfoque filosófico de estos surrealistas latinoamericanos hacia la vida se arraiga en el concepto de que cada ser humano debe desarrollar su propia posibilidad de crear una sociedad mejor. El propósito específico de estos surrealistas latinoamericanos es rehacer el entendimiento humano a través de esa libertad individual —que en verdad constituye el epicentro de la filosofía surrealista. Ellos, debo subrayar, entienden la realidad como la conexión que las relaciones deben crear entre cosas y acres; pero estas relaciones no deben ser controladas por la razón, especialmente cuando ella se toma como culto y como la solución a todos los problemas del ser humano (como se le percibió durante el Siglo de las Luces, específicamente en el siglo XVIII). Quiero decir, que en forma muy especial —y diferente a los Europeos y Norteamericanos— los surrealistas latinoamericanos han montado guardia contra la práctica de ciertos individuos y grupos sociales de usar la razón para sus propias agendas irracionales. Para los surrealistas latinoamericanos la belleza consiste en una explosión convulsiva que debe trastornar las percepciones comunes del individuo. La belleza para ellos se mueve convulsivamente —metafóricamente, como un terremoto— la vida se apoya en el poder de la asociación de los diferentes elementos físicos y psicológicos entre sí, a la vez que en la relación que existe entre estos elementos y el individuo mismo. Quiero decir, el poder de la sabiduría se apoya en el poder de la realidad y en el epicentro de la belleza.

La palabra

Podríamos aplicar en el arte surrealista lo que nos dice el francés Jacques Lacan, cuando especula que

Es el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas —las cosas originalmente confundidas en el *hic et nunc* del proceso de transformación— al dar su ser concreto a la esencia de éstas, y su ubicuidad a lo

que ha sido perpetuo ... 'Una posesión eterna.'
Por lo tanto el hombre habla, pero es porque el símbolo [la palabra, el lenguaje] lo ha hecho hombre.

(Lacan 391; corchetes son del autor)

Lo que Lacan nos sugiere aquí, es que el “símbolo” es la *palabra*, porque el lenguaje es lo que nos hace humanos. Como argumentan los semióticos —ya que la palabra es el signo más comúnmente usado por el ser humano— el lenguaje se ha convertido en el símbolo más inmediatamente importante entre todos los signos (como también nos recalca D.S. Clark, Jr. [25]).

Se sabe bien que la restauración de la pureza original de la *palabra* ha sido otra preocupación de los surrealistas, ya que han visto este proceso como una eliminación de un exterior falsificado y prostituido en el mundo materialista moderno —una estratificación de la *palabra* como fuente de la energía que por sí misma puede hacer justicia a la visión de los artistas surrealistas. Es así como, por consiguiente, la conciencia de este tipo de lenguaje se ha metido en la conciencia artística de la mayoría de los poetas surrealistas como Paz, específicamente en “Salamandra”.

Sin embargo, la *palabra* no es el único vehículo por el cual Paz desciende a las profundidades inconscientes de su mente como poeta. Y es así como él formula para sí y para su audiencia-lectora esos impulsos oscuros que allí encontramos. Cabría decir mejor, y casi en un modo opuesto, que la *palabra* es el medio de ajuste por el cual el individuo retendrá el contacto con su mundo interior y exterior —o sea, sus mundos consciente e inconsciente. La palabra, dada esta premisa, se convierte en la agencia o vehículo empleado por el agente del lenguaje quien, en este caso, es el escritor surrealista.

Lo que estoy sugiriendo aquí, es que la poesía de Paz muestra a su audiencia el compromiso de este poeta y filósofo con el lenguaje como su herramienta surrealista más inmediata y efectiva para exportar su visión artística. Para Paz la *palabra*³ se vuelve el medio de expresión de su visión interna —quiero decir, de su mundo subconsciente. En “Salamandra”, Paz eleva el lenguaje hasta los límites místicos más atrevidos de lo sagrado (algo cerca a lo profano) —como cuando leemos: “roja palabra del principio” (línea 153). Es decir, la poesía para Paz representa el mundo del tiempo no-consecutivo (pero cíclico) y el tiempo del cuerpo y del deseo: “palabra del

³ El uso de Paz de la palabra como medio también se enfatiza en su poema “Palabra”: “Palabra, una palabra, / la última y primera, / la que llamamos siempre, / la que siempre decimos, / sacramento y ceniza”.

principio es palabra fundadora”, nos canta Paz. Pero sucede también que es la *palabra* desintegradora la que abandona la *analogía*, a través de la ironía o la angustia, a través de la conciencia de la historia de éstas —a través de la cual adquirimos el conocimiento de la muerte. Como tal, la analogía, según Paz en su libro *Children of the Mire*, tiene una función doble en la historia de la poesía moderna: “es el principio anterior a todos los principios —antes de la razón de las filosofías y las revelaciones de las religiones; y este principio coincide con la poesía misma...” (56).

Es, entonces, a través del lenguaje, ya sea como discurso escrito o hablado, que el ser humano es capaz de adquirir el conocimiento de la muerte. En “Salamandra”, Paz, en un marco puramente literario o metafísico, analiza y elabora sobre la lucha del poeta en su afán de gobernar su lenguaje deseado —el cual a veces se vuelve oscuro e incapaz de expresar el significado exactamente deseado— a veces soñado por el poeta. En efecto, su lucha con el lenguaje se formula en una serie de imágenes en las cuales Paz trata a la *palabra* como una entidad, con su propia energía y animación psicológica y síquico-espiritual, colocando a la *palabra* antes del pensamiento y del sonido —algunas veces haciéndola aterrizar en el propio sueño del hablante.

También es importante anotar que Paz usa la paradoja y la ironía como herramientas lingüísticas extremadamente efectivas en “Salamandra”. Por ejemplo, cuando él introduce en este poema el juego de palabras e imágenes empleadas como aliteraciones y asonancias —entre otras, en las siguientes líneas: “Sal llameante y quemante (línea 148) /... Salamandra de aire y de fuego / Avispero de soles...” (líneas 151-152). Y hay otros ejemplos: “La salamandra es un lagarto / Su lengua termina en un dardo / Su cola termina en un dardo / Reposo sobre brasas (líneas 154-156, 158) / Salamadre Aguamadre” (línea 163)⁴.

La imagen de la liberación y el redescubrimiento de la inocencia

Al igual que otros surrealistas, Paz usa el choque visual y emocional de imágenes como un artefacto para traer al mundo físico del lector

⁴ “Sal llameante y quemante / ...Salamandra de Aire y de fuego / Avispero de soles / ... La salamandra es un lagarto /... Su lengua termina en un dardo / Su cola termina en un dardo/ Es inasible Es indecible /... Salamadre Aguamadre” (líneas 148, 151-152, 154-157, 163).

el mundo intuitivo de la imaginación del individuo. Esto le permite a Paz crear un nuevo elemento —algunas veces una nueva planicie— específicamente al yuxtaponer dos elementos distantes. Su objetivo premeditado es el de transformar al mundo en algo más real que la imagen misma, lo que nos permite concebir la noción y el pensamiento de que una nueva luz ha aterrizado sobre desigualdades que se han fundido en una sola, ahora en una forma hermética. El resultado de este ejercicio surrealista artístico es a menudo una convulsión de belleza, casi nunca experimentada por el individuo común —lo cual tiene un significado especial cuando escuchamos lo que Paz nos dice a continuación:

Redescubrir el lenguaje natural del hombre es volver a la naturaleza, antes de la Caída y la Historia: la poesía es prueba de la inocencia original del hombre. Para Breton *El Contrato Social* se vuelve el acuerdo verbal y poético entre el hombre y la naturaleza, la palabra y el pensamiento. Considerada desde este punto de vista, la muy repetida afirmación que el surrealismo no es una escuela de poesía sino un movimiento de liberación, se vuelve más comprensible. Siendo un modo de redescubrir el lenguaje de la inocencia, una renovación de un acto primordial, la poesía es el texto básico, la fundación del orden humano. El surrealismo es revolucionario porque es un retorno al principio de los principios.

(*Alternating Current* 50)

Es decir, Paz emplea en “Salamandra” imágenes a veces extremadamente sorprendentes —a menudo tergiversando la llamada realidad física del devenir— para así poder transformar la realidad obvia. Pero también en otros instantes, Paz crea una atmósfera como buscándole un fin en sí mismo, donde las imágenes, en combinaciones inquietantes, perturban la aceptación del lector en relación con su misma realidad externa. Hay algo inmensamente místico en este proceso, y este algo provee nombres para las cosas. Y por consiguiente, es la audiencia-lectora y los sustantivos quienes en conjunto armónico interpretan el mundo externo en “Salamandra”. Este fenómeno es percibido en las siguientes líneas: “El dos-seres” (línea 107); “El que desenterró los huesos de los padres / El que coció los huesos en la olla / El que encendió la lumbre de los años / El hacedor de hombres” (líneas 112-115). En mi manera de pensar, esto es surrealismo poético en su significado puro.

El doble

Lo que nos expresa Jung de inmediato acerca del otro yo —del *doble*— aclara el concepto de la *otredad*, el cual es a veces difícil de entender por el lector común, especialmente cuando a esta conceptualización se le aplica un surrealismo significativo en relación con el subconsciente del individuo, como nos dice Jung en su libro *Two*

Essays on Analytical Psychology.

...“el otro” dentro nuestro es en realidad “otro”, un hombre verdadero, que en efecto piensa, hace, siente, y desea todas las cosas despreciables y odiosas. De esta manera podemos capturar al espectro y declarar-le la guerra a gusto nuestro... Un hombre entero, sin embargo, sabe que su más cruel enemigo, o más aún, una multitud de enemigos, no se equiparan al adversario peor, “el otro yo” que habita en su seno.

(Jung 35)

Jung aquí se refiere a lo que él llama el arquetipo de las tinieblas o la sombra. Esta es esa otra parte oscura o salvaje que forma parte de nuestra siquis; ese lado de nuestro subconsciente que es extremadamente inferior a nuestra parte ya “civilizada”, o armónica, la cual siempre nos está pidiendo que le obedezcamos. Esta parte, burda y primitiva, sugiere Jung, es la que representa nuestros deseos instintivos o naturales (la cual, yo podría argumentar, es un símbolo paralelo al llamado demonio cristiano [el diablo]). Quiero decir que este elemento llamado *otro* es parte de nuestro subconsciente, el cual es un ardid empleado comúnmente por los surrealistas.

En “Salamandra” Paz usa este concepto del *otro yo* (*el doble, la otredad*) como otro motivo surrealista. Paz prosigue, desde luego, el enfoque de los surrealistas en cuanto a las funciones del subconsciente de la mente como transformadores de la realidad diaria. Así vemos que Paz es atraído por las prácticas y, en particular, por las especulaciones de la alquimia, también manejadas por los surrealistas en las diferentes artes, ya sea en la literatura o en las artes plásticas. Basta decir que algunos surrealistas han sido profundamente influenciados por los textos de aquellos escritores que se aventuraron en las teorías y especulaciones de la alquimia, como Víctor Hugo, Gérard de Nerval y Jung. Como dice Balakian en la página 23 de su *Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism*, “Varias formas de ocultismo estaban en boga en Francia durante todo el siglo: Swedenborgismo, mesmerismo y ocultismo”. Y agrega Balakian: “Víctor Hugo también estaba al corriente de las distintas formas del ocultismo de su época”. Y como es sabido en los círculos literarios, entre otros, Breton y otros surrealistas evocan este *otro yo* (“*el doble*”) de que Paz y Jung han hablado y empleado en sus escritos, como las propias palabras de Paz aquí amplían:

El habla es la actividad suprema: revela lo escondido, devuelve el mundo enterrado a la vida, llama a nuestro doble, ese otro que somos nosotros pero que nunca dejamos existir —nuestra mitad suprimida... El Otro, nuestro doble, es una negación de solidez ilusoria, y seguridad de nuestra conciencia, esa columna de humo sobre la cual construimos nuestras arrogantes edificaciones filosóficas y religiosas.

(*Alternating Current* 51)

Basta decir que la recepción de las prácticas surrealistas de Breton en la creación artística de Paz es indiscutible. Y esta práctica puede observarse en su uso poético de la escritura automática, el lenguaje, el tema del amor, y el concepto del *doblo* —en particular cuando Paz recuerda su amistad con Breton (en Francia y durante la visita de Breton a México). Paz nos dice: “...su afecto y generosidad siempre me asombraron, desde el principio de nuestra amistad hasta el mismo fin de su vida.... Debo confesar que muchas veces escribo como si estuviera conversando silenciosamente con Breton: objeciones, respuestas, acuerdos, desacuerdos,... (*Alternating Current* 53).

Elementos alquímicos: Agua y Fuego, Aire y Tierra

Los cuatro elementos de la antigüedad que Paz maneja en “Salamandra” ya habían sido analizados extensamente por Jung en sus investigaciones empíricas, las cuales son en parte abreviadas en lo siguiente:

La alquimia se ocupa preeminentemente de la semilla de la unidad que se esconde en el caos de Timat y forma el complemento de la unidad divina.... corresponde a los cuatro elementos y es, por lo tanto, un cuaternario.... El cuatro significa lo femenino, maternal, físico; el tres lo masculino, paternal, espiritual.

(*Psychology and Alchemy* 26)

Jung cuestiona aquí el concepto de que estos elementos alquímicos son simultáneamente símbolos de lo opuesto y de la unidad, puesto que ellos se contradicen pero se reconcilian entre sí mismos. Jung los llama “coincidentia oppositorum”. Estos elementos —esenciales en la vida de todo ser humano y animal— funcionan en combinación armónica y “en llave” como representantes del yo del individuo o arquetipo vida. Como nos lo recuerda Paz, el “yo no es sólo el centro, sino también la circunferencia entera que abarca ambos consciente e inconsciente; es el centro de esta totalidad tanto como el ego es el centro de la conciencia”, afirma Jung en *Psychology and Alchemy* (41). Aunque *agua* y *fuego* son elementos opuestos, en realidad ellos son uno solo en sí mismo —“el uno contiene al otro y el otro contiene el uno”, como reclama Mircea Eliade en su libro *The Two in the One*. Es suficiente decir que en el poema de Paz, Axólotl simboliza lo masculino mientras que la Salamandra representa lo femenino. O sea, “están los dos en uno solo”, usando de nuevo la expresión del rumano Mircea Eliade (quien fue profesor catedrático de University of Chicago).

“Salamandra”, en verdad, provee ejemplos de estas imágenes surrealistas que funcionan como reconciliadores de los niveles conscientes y subconscientes de la realidad del ser humano. En forma exquisita, y muy acertada, Balakian resume el excelente manejo de Paz de los elementos de *fuego, agua, aire y tierra* como *leitmotifs* surrealistas:

Imágenes de cristal y transparencia dominan los poemas de Paz así como los de Breton. La recepción al amor lleva a la pureza y a la luz —“el peso infinito de la luz”. En “Contigo” Paz dice “Habitó una transparencia”. Como los surrealistas franceses, Paz canta sobre lo inmediato de la vida: “el presente es perpetuo”; la suya no es la angustiada conciencia de la mortalidad que impregna la poesía de Lorca, sino un sentido abierto e inviolable de la totalidad de vida que cada movimiento puede dar. Existe una visión bi-direccional de la condición humana. “Je est [sic] un autre”, dijo Rimbaud. Este es un elemento temático de la perspectiva de Paz: “Soy el otro cuando soy yo mismo”.

(“Sounds Walking Over Silence” 16)

Balakian aquí nos sugiere que estos elementos son para Paz una estructura metafísica entrelazada con la leyenda de Xólotl/axólotl en una tradición historiográfica, pero desde luego surrealista a *la recherche*.

Paz bellamente capta estos símbolos a continuación:

Las imágenes del paraíso pueden reducirse,... a ciertos elementos comunes... al mito universal: tierra y agua, fertilidad, verdor.... El agua, la imagen del retorno a la era primigenia, el símbolo de la mujer y sus poderes. Agua: calma, fertilidad, conocimiento de sí mismo, pero también pérdida, una caída en la transparencia traicionera.... El agua es difusa, esquiva, informe. Evoca al tiempo, al amor carnal, es la marea misma —muerte y resurrección— y la entrada al mundo elemental.

(*Alternating Current* 90-92)

Indudablemente, Paz incorpora los cuatro elementos alquímicos de *agua, fuego, aire y tierra* en “Salamandra” como motivos surrealistas, en una forma muy ávida. Por consiguiente, Paz trata a la Salamandra-lagartija como el pez ajolote —que es el mismo Xólotl en la leyenda azteca— quien es *El Hacedor de Hombres*: el antiguo nombre del *fuego*; un antiguo antídoto para el *fuego*; la “estrella caída” —un Lucifer— y el planeta estrella: Venus; “la muchacha perdida” (la Eva-persona —la eterna femenina, quien es a la vez la concubina y madre del hombre); “energía”, “semilla”, dinamita”; *aire y fuego*; *tierra y agua*; el puente que conecta el tiempo; el *eje de movimiento cósmico*; la piedra de la encarnación; la piedra del *fuego*; la piedra verde en la boca de los muertos y la máscara de cal que consume la faz; “Salamadre”; “Aguamadre”, termina diciéndonos Paz.

Cabe enfatizar aquí que en la primeras líneas del poema Paz labora con imágenes metafóricas para igualar la Salamandra con el

fuego —un símbolo equitativo de comienzo y finalidad/terminación (=nacimiento y muerte). Por eso es que Paz viste a la Salamandra con un simbolismo que insinúa la imagen de una criatura tan apasionada por la vida que literalmente es *fuego* en sí misma, pero un *fuego* que simultáneamente la consume y la regenera en una forma cíclica. Ya que como nos dice Paz, ella es la

Salamandra (negra
Armadura viste el fuego)
Calorífero de combustión lenta
(Entre las fauces
 O mármol o ladrillo
De la chimenea
 Tortuga estática
O agazapado guerrero japonés

(líneas 1-8)

Al leer estas líneas el lector no puede escapar a la sensación de impenetrabilidad de una pared de *fuego* contenida en una “negra armadura”: el calor de “combustión lenta”, la tierra, una mujer, una imagen de cuclillas, una imagen de tierra, y entonces el terror al fuego, sus “fauces”, la dureza del ladrillo de horno, del mármol lustroso. Paz también hace uso del oxímoron, como observamos aquí: “tortuga estática” (línea 7); la “tortuga” configura lentitud de reptil en la frenética acción del *fuego*. Y el “agazapado guerrero japonés” simbólicamente postula “energía”: nuevamente, envuelto en la clandestinidad y el peligro de la armadura negra de malla. Desde la armadura negra inicial del calorífero hasta la figura guerrera del japonés (suponemos: blindado, oscuro, siniestro), las imágenes completan un movimiento cíclico, fortaleciendo en nuestro subconsciente un *fuego* circular, como un anillo negro de destrucción potencial sobre todo aquello que consume apasionadamente, pero que a la vez contiene en sí ese mismo fuego.

Las líneas 9 a 12 se dirigen el lector a la pregunta filosófica del poema: ¿cuál es el propósito de vivir, y por qué aguantar el sufrimiento —de estar vivo?— como Paz lo evoca aquí.

(...Y una u otro
 El martirio es reposo
Impasible en la tortura)
 Salamandra

La pasión simultáneamente personificada por el *fuego* y la Salamandra (*el dos-seres*) es para Paz muy similar al propósito de la humanidad de soportar la vida y enfrentarse a la muerte. A propósito, leyendo más adelante el lector se enterará de que en este poema la vida empieza y termina con el sangriento sacrificio del dios mítico Xólotl, quien para escapar se metamorfosea en el pez ajolote —su

doble— una salamandra acuática. Y es así como este elemento mítico renace en el elemento del *agua*. El simbólicamente se convierte en el “Puente colgante entre las eras / Puente de sangre fría” (líneas 86-87). (Cabe anotar que en nuestra realidad física, el ajolote siempre está cambiando; esta constante metamorfosis es tan drástica que su estructura ósea y sus fauces son alteradas; además, la Salamandra es una criatura mitológica que no es afectada por el fuego).⁵

Al final del poema, Paz completa el ciclo de la metamorfosis de la Salamandra a través del fuego cuando nos dice:

Su lengua termina en un dardo
Su cola termina en un dardo
Es inasible es indecible
Reposa sobre brasas
Reina sobre tizones

(líneas 155-159)

Y, luego Paz escribe: “Si en la llama se esculpe / Su monumento se incendia/ El fuego es su pasión es su *paciencia*” (líneas 160-162). El círculo de resistencia, la naturaleza cíclica de la pasión y del ser sempiterno del fuego simbolizan la habilidad original de la Salamandra de sobrellevar la vida a través del “sufrimiento” (lo cual es análogo a la lucha del individuo en su búsqueda de trascendencia síquico-espiritual —para así poder obtener totalidad espiritual síquica y psicológica. En la línea 13 se nos dice que Salamandra es el antiguo nombre del *fuego*, aunque aún no sabemos en qué fuente o civilización se basa Paz. En las líneas 13 y 14 aparece el tema del doble en el misterio de la Salamandra —de ser “antídoto antiguo contra el fuego”. La línea 15, que ilustra este antídoto, introduce el mundo místico: “Planta que marcha sobre brasas”. En la línea 16, Paz reafirma este poder místico con una explicación científica o natural fundada en un juego de palabras: “Amianto amante amianto”. Esta frase también contiene al *Quetcalcóatl doble*, *Xólotl* “puro” (lo cual puede compararse con griego Prometeo; es a la vez un *leitmotiv* de Cristo). Por consiguiente, podríamos especular que la misteriosa Salamandra es *fuego* en sí misma, ya que sólo el *fuego* puede ser antídoto del *fuego*.

En las líneas 17 a 23 Paz describe los hábitos de la Salamandra. Sin embargo, la fragmentación de este poema dificulta su lectura de

⁵ E.R. Dunn ha investigado esto extensamente en su libro *Salamanders of the Family Plethodontidae* (Northampton, MA: The Society for the Study of Amphibians and Reptiles, 1972; reimpresión de una edición de Smith College, 1926).

antemano. Luego, cuando se nos presenta el mito azteca de Xólotl,⁶ empezamos a desenlazar la configuración de la arquitectura azteca en el poema:

Salamandra
En la ciudad abstracta
Entre las geometrías vertiginosas
Formidables
Quimeras levantadas por el cálculo
Y por la sed multiplicadas
Al flanco del cristal la piedra el aluminio

(líneas 17-23)

Es difícil localizar simbólicamente las “formidables quimeras”, a menos que conjeturemos en lo que sabemos de ellas en la mitología griega. Es por medio de esta mitología que sabemos que la quimera es “una cabra”, generalmente con cabeza de león la cual escupe llamas de fuego; y su configuración física consiste en un cuerpo de cabra con una cola de serpiente. Pero no debemos olvidar lo que nos dice Freud acerca del sueño, y desde luego podríamos localizar el léxico “quimera” para referirnos a ese sueño que nos presenta hazañas y eventos casi imposibles de realizar dentro de la potencialidad humana. Desde entonces, podríamos decir que Paz usa este léxico como una alusión al estado onírico, el cual es comúnmente utilizado por los surrealistas. Entonces, esta frase podría sugerir al lector las imágenes de espejismos “multiplicados por la sed”. Tal vez Paz aquí está laborando el tema del *doblo*, específicamente dada la habilidad de la Salamandra de cambiar a través de metamorfosis multifacéticas. Y acertadamente podemos agregar aquí lo que en biología sabemos del término “quimera”, el cual se refiere a un individuo, órgano o parte consistente de tejidos de constitución genética diversa, en especial aquellos que vienen de un injerto orgánico. (A propósito, basta repetir lo ya dicho previamente en este ensayo crítico, que en “Salamandra” Xólotl se convierte en el pez axólotl. Esto es el producto de un injerto mítico al transformarse en el pez ajolote —luego en la Salamandra, después en el *fuego*; y luego leemos de nuevo que él puede cambiarse multifacéticamente— si es que desea otra metamorfosis. (Y El “flanco de cristal” descrito por Paz puede aludir al área de los lagos en México donde la ciudad de México hoy está construida. Y el ajolote, en realidad, vive en esta zona, donde los lagos contienen un porcentaje extraordinariamente alto de sal y

⁶ “Sal llameante y quemante /...Salamandra de Aire y de fuego/ Avispero de soles /... La salamandra es un lagarto /... Su lengua termina en un dardo / Su cola termina en un dardo / Es inasible Es indecible /... Salamadre Aguamadre” (líneas 148, 151-152, 154-157, 163).

en donde la tierra circundante está básicamente compuesta de sal. Según las investigaciones científicas de Louis H. Gray, en el tomo XI de su colección *The Mithology of all Races*, las proporciones de sal en el medio ambiente natural del ajolote son responsables de su habilidad peculiar para metamorfosis múltiples).

En las líneas 17-23 el lector observa de nuevo cómo Paz usurpa el *leitmotiv* translúcido e iridiscente del cristal y de la roca —el cual persiste a través del poema. Y así también encontramos que las imágenes de color y luz, al igual que las formaciones debidas al contenido del *agua*, podrían ser símbolos que sugieren un significado muy particular. Por consiguiente, podríamos conjeturar que en ese caso el léxico *agua* representa una caída traicionera y maldita — la muerte de Xólotl— pero también podría representar aquella fuerza de unión que permite el renacimiento de este mismo dios azteca, pero bajo la forma de un pez ajolote. El cristal —mineral y luz translúcida— podría manifestar el deseo de Paz de darle al tiempo cierta forma, relacionándolo de esta manera con la eternidad, porque mata y también transmuta la piedra opaca hasta que alcanza su equilibrio —que es suspensión sin sueño, y que no es ni bueno ni malo tampoco. Pero el cristal simbólicamente se convierte en la indiferencia, la pasión, la meditación, el tiempo perpetuo (llamado por Paz “el presente perpetuo”), desdoblándose y volviéndose contra sí mismo —a través de múltiple metamorfosis cíclicas. Las imágenes que Paz nos sugiere con su uso de la palabra “cristal” son únicas en su sentido poético, porque ellas enfatizan el “topos” de trascendencia psicológico y síquico-espiritual. En nuestra vida práctica, el “cristal” no se ve afectado por el fuego (esto se ejemplifica con la característica particular del diamante en relación con el fuego).

En la línea 24 observamos un cambio notable en la manera como Paz utiliza las imágenes, especialmente con su empleo de diferentes colores. Paz aquí persistentemente trabaja con los colores rojo y amarillo, pero sostenidos por un fondo negro. Paz también introduce otros colores, pero no con la misma fuerza simbólica de esos anteriormente, con excepción del caso del “cristal”, el cual tiene una cualidad blanca, translúcida, iridiscente y fulgurante (podríamos decir, como la del mediodía). Y así leemos luego sobre la “amapola súbita”: el *fuego incandescente*, seguido por la “garra amarilla (roja escritura sobre la pared de sal)”. Es posible que el motivo de la “garra amarilla” sea una alusión a la mano de un dios, aquí representado por una deidad más primordial que la del pintor y escultor Miguel Ángel (con el dedo de dios levantando a Adán de su sueño). Este discurso escrito podría aquí constituir una alusión a la profética

y sagrada escritura que según Paz, Charles Baudelaire sugirió cuando afirmó que “Dios pronunció” el mundo —que el mundo es la *palabra*: el lenguaje. Aquí Paz sigue la línea de pensamiento de Baudelaire cuando leemos en “Salamandra”: “En la pared de sal”, la sal de la vida, del trabajo, de las lágrimas, la amarga historia de la raza humana escrita con sangre.

El uso del término “amapola”, escogido por Paz entre todas las clases de flores, requiere cuidadoso análisis en nuestro estudio, puesto que este léxico debe tener ramificaciones especiales para nuestro poeta. Esta flor puede asociarse súbitamente con el “sueño del opio”. Podríamos conjeturar lo siguiente: es un sueño eterno, o el sueño de la muerte. Y también la amapola podría cuestionar una apariencia ilusoria, la cual es una de esas expresiones comúnmente manejadas por los surrealistas en sus creaciones artísticas. Ahora, en la línea 34, Paz entremete para el lector una imagen surrealista inescapable: una “niña perdida” *que duerme*. Quiero decir, Paz elude a que ella está enterrada “en el sínfin del ópalo sangriento” —o sea, una gema de mala suerte. Y ella “duerme” en una tumba y lleva puesta una máscara de muerte: “bajo los párpados del sílex”— aquí hay una alusión a los ojos de la Salamandra misma, en su mansión negra en la profundidad de la tierra: “túnel de ónix”. ¿Será que Paz en este verso elude a la *doble Salamandra* —es decir, al *fuego* durmiendo en la profundidad de la tierra— a la “energía” (línea 38), a la “dinamita” (línea 40) que “estalla como un sol” (línea 42), o que “se abre como una herida” (línea 43)? Indudablemente, sí. Pero ella —la “niña”, la Salamandra— está “trabada en medio de una metamorfosis” en negro —la roca manchada de sangre no es translúcida. Sin embargo, en el momento adecuado ella se llenará de pasión, de tanta pasión que ella misma la consumirá cuando se transforme en la Salamandra, quiero decir, en el mismo *fuego*:

Hija del fuego
Espíritu del fuego
Condensación de la sangre
Sublimación de la sangre

(líneas 47-50)

Obviamente, ella representa *lo erótico: la niña caída del paraíso* (símbolo de Eva en la fe cristiana (el *eterno arquetipo femenino* teorizado por Jung, entre otros). En el enfoque poético surrealista de Paz, esto se puede interpretar como la negación de la naturaleza de la mujer —negada tal vez por transmitir una moralidad falsa— por la cual la sociedad equivocadamente la llama la “tentadora” del hombre; “la seductora” al pecado carnal. Paz nos podría estar sugiriendo este tema en las líneas 58 a 62 —cuando él la describe como una

niña erótica (con sus “medias moradas” sensuales [la niña corriendo en el bosque]; una alusión a Eva después de su caída en el Paraíso Terrenal):

Exclamación Corona de incendio
En la testa del himno
Reina escarlata
(Y muchacha de medias moradas
Corriendo despeinada por el bosque)

(líneas 58-62)

En las líneas 27-28, Paz elude repetidamente al motivo surrealista del *doble*, simbolizando así una metamorfosis a través del *fuego*. Aquí él labora la imagen de la garra: “garra de sol / sobre el montón de huesos”. Y luego Paz introduce el mito azteca del sol (también un motivo del *fuego*) (dios/rey), que es la fuente de toda vida. De manera similar, vemos aquí el sol detenido en el cielo (líneas 103-116), el cual sólo podría continuar su rotación si el dios Quetzalcóatl —como así también sus hermanos (*dobles*)— se van en busca de los huesos de sus antecesores. Es decir que cada dios, incluso Quetzalcóatl mismo, debe sacrificar su propia vida por el bienestar de toda la humanidad —ayudando, con su propio sacrificio, a que el sol continúe su rotación.

Y de la línea 29 a la 102 Paz escribe sobre el *leitmotiv* del *doble*. Aquí Paz representa a la Salamandra bajo formas y máscaras multifacéticas, desde luego, todas relacionadas con el *fuego* —es decir, un elemento antiguo— o con la antítesis del *fuego*, el *agua*. Por lo tanto, Paz convierte a la Salamandra en un animal del *agua*, la cual es la antítesis del *fuego*; y luego Paz le da la habilidad de “duplicarse” por sí misma —o sea, de metamorfosearse. Ella es la “estrella caída”: inicialmente un tipo de *fuego*; “ópalo sangriento”, que sugiere *fuego*; una semilla enterrada, un grano de energía; “dinamita” —pero todas dando forma a la espontaneidad del *fuego*; la habilidad de “estallar como un sol”; abierta como una herida— imágenes rojas, de *fuego*; la roca de llamas de *fuego*; humo; vapor rojo; una espalda cenicienta —que son símbolos de lo rojo o del *fuego*. Y también aquí encontramos un “familiar de la centella”: el “heraldo del chubasco”, colores oscuros, musgo, escalofrío, “fecundación”, “vivir en el agua”, “nadar”, “claustro de la madre”, “un caldo nutritivo” —todo esto para significar el *agua*, o sea, otro *doble* del *fuego*.

Al igual que otros surrealistas, Paz enfatiza el *leitmotiv* del *agua* para comunicar al lector las imágenes de amorfía, tiempo, renacimiento, calma, fertilidad, pérdida, traición y conocimiento propio. Paz construye esta visión poética basado en su tema cíclico de “el presente eterno”, que significa renacimiento y muerte perpetuos: el

tiempo desdoblándose y regresando a su propio origen —al comienzo de todos los comienzos. Esto significa la oscilación de la vida. Paz elude simultáneamente a Xólotl —el *dos-seres* (al cual Paz se refiere en las líneas 103 y 122). Vincula Paz también la imagen de la “estrella caída” con el “ópalo sangriento”, o la roca de la mala suerte. Y también conecta estas imágenes con la idea de “la tumba”, en la cual una mujer duerme como una “bella durmiente”, esperando la pasión o *fuego* que la despertará de su sueño, el cual fue causado por el opio. Entonces Paz entrelaza estas imágenes múltiples con información biológica y los hábitos de la Salamandra (mencionados previamente), a la vez que con el motivo pre-sacrificatorio de “La Salamandra española”, en el cual Paz elude a varias versiones del mito del mismo Xólotl.

Ya cuando llegamos al final de este mito en la versión de Octavio Paz, entonces nos damos cuenta súbitamente de que él nos ha transportado a varios niveles de su interpretación del mito azteca de la Salamandra, y entonces estamos listos para apreciar este mito en virtud de cómo Paz ha formado nuestras expectativas e interpretaciones. El lector aquí tendría una sospecha inmediata: que la historia de Xólotl es similar a la de Cristo. Bastaría mencionar que en la línea 115, por ejemplo, se nos dice que él es el “hacedor de hombres”; y en la línea 116 leemos que se le llama “Xólotl el penitente”. Ahora, en la línea 117 los símbolos de sol, *fuego*, dios y *agua* cíclicamente se entrelazan en “el ojo reventado que flora por nosotros”. Sin embargo, el motivo de Prometeo aquí es sugerido por Paz, tal vez inconscientemente, como leemos en la línea 114 —con “el que encendió la lumbre de los años”. Es obvio que Xólotl, en su relación con el ajolote, se rebela contra el mandato divino. En las líneas siguientes el tema de la rebelión y desobediencia es más recalcitrante.

Xólotl se niega a consumirse
Se escondió en el maíz pero lo hallaron
Se escondió en el maguey pero lo hallaron
Cayó en el agua y fue el pez axólotl
El *dos-seres*
Y ‘luego lo mataron’

(líneas 103-108)

De acuerdo, el “maíz” y el “maguey” son símbolos de *tierra* y sol, pero sin embargo no le dieron protección a Xólotl durante su rebelión. Sólo el *agua* lo salvó. Pero el precio que tuvo que pagar por esa salvación fue el de tener que cambiar su ser. (La palabra *dos-seres*, que también puede interpretarse como un símbolo de Cristo, simultáneamente puede leerse como símbolo representativo de la Trinidad —“lenguas de fuego” puede significar la representación de la

Trinidad). Aquí también podemos asociar el bautismo, o la inmersión completa del cuerpo en el *agua*, con la creencia que la persona bautizada renace, pura —como una “piedra preciosa”, en las palabras de Paz.

La repetición de “pero lo hallaron” y “luego lo mataron” son *leitmotifs* intertextuales que nos recuerdan la crucifixión del Jesús histórico —una imagen reafirmada en las líneas 109 y 110, y que explica el propósito de este sacrificio: “Comenzó el movimiento anduvo el mundo / La procesión de fechas y de nombres”. Es decir, esta muerte (este asesinato) fue un evento de enorme magnitud histórica, como lo fue la crucifixión del llamado Cristo histórico. (De hecho, el calendario actual se divide en a. de J.C. (antes de Jesucristo) y A.C. [año de Cristo], las cuales son demarcaciones que indirectamente reflejan en toda la humanidad el impacto del acontecimiento de la crucifixión del llamado Cristo. Similarmente, en “Salamandra” la muerte de Xólotl pone al universo en movimiento, lo cual simboliza el comienzo del calendario cristiano —que comienza con la fecha de nacimiento de Cristo. Pero para entender lo que aconteció míticamente en la leyenda azteca, debemos regresar a algunas líneas anteriores del poema (por ejemplo 98 y 99), las cuales se ocupan del fenómeno de la parada total del sol cuando rotaba en su eje: “(No late el sol clavado en la mitad del cielo / No respira...)”. A esto siguen las líneas “No comienza la vida sin la sangre / Sin la brasa del sacrificio / No se mueve la rueda de los días / Xólotl se niega a consumirse... (100-103). Los *leitmotifs* de sol (*fuego*) —“no respira” (muerte), “sangre”, “brasa”, sacrificio, rueda, “se mueve y se consume”— y de “fuego” son brillantemente entrelazados por Paz.

Este *leitmotiv* de triunfo nos sugiere que Paz ha recontado poéticamente el mito azteca con un poder que sólo es posible a través de las imágenes surrealistas ávidamente creadas por él mismo. Y como lectores, quedamos con ese presentimiento de haber participado en el recuento del mito azteca en varios niveles, simultáneamente distintos pero cada uno realzando al otro.

Es por esto que nos enteramos en “Salamandra” de que: el mundo quedará fijo, la historia no ocurrirá, el mundo permanecerá inanimado si no hay el sacrificio voluntario de la vida del ser humano azteca. Este es el tema central de la obra, que se transmite al lector a través de un laberinto de *dobles*, con su capacidad de metamorfosearse multifacéticamente. Por consiguiente, esta metamorfosis podría describirse cronológicamente de la siguiente manera: nacimiento o renacimiento a través de la sangre, a través del *agua*; del *fuego*

(el sol —la causa original en el mito de un sacrificio de sangre—) para adoptar la vida apasionadamente (representada en el poema por el Axólotl o la Salamandra), ya que el *fuego* es el antídoto del mismo *fuego*.

Pero el lector no puede escapar la presencia de esa imagen siniestra en el *leitmotiv* del *doble* sugerida por la personalidad tramposa de Xólotl. Y es así como en la línea 111 leemos que a “Xólotl el perro guía del infierno”, se le iguala con todo lo que es maligno, y que por consiguiente va al infierno —el aposento de Lucifer. Nuevamente el lector confronta la imagen siniestra aludida en las líneas 112 y 113, en donde Xólotl se ve camuflado de perro —el que “desenterró los huesos de los padres / el que coció los huesos en la olla”. Y otra vez en la línea 114 él es “el que encendió la lumbre de los años”. Aunque este juego poético de Paz puede considerarse positivo (en el sentido del Prometeo griego en su tarea de “cuidar los fuegos”), también podríamos especular aquí que Paz está cuestionando un significado muy negativo y siniestro. Esta ambivalencia simbólica le ayuda a Paz a crear esa tensión dramática que lleva al lector a presenciar el asesinato de Xólotl. Pero irónicamente de este acto siniestro resulta algo extremadamente positivo para el beneficio de la humanidad: la continuación del movimiento del sol, su rotación; y es esto lo hace que el tiempo comience de nuevo: el calendario. Y es así como el tiempo se vuelve a registrar de nuevo en los códigos de la humanidad. Este acto se convierte en un evento historiográfico y de transformación del legendario Xólotl —el rebelde— y se hace por medio del “bautismo” en el *agua*. Ahora vuelto a nacer, él regresa como el pez axólotl, la hermosa Salamandra, la bellísima y apasionada mujer/*fuego*.

Entonces, las líneas 66 a 69 también nos producen una sensación inicial de peligro, si bien no de tipo siniestro, pero de tipo sensual, como percibimos en las líneas siguientes:

(Un húmedo verano
entre las baldosas desunidas
de un patio petrificado por la luna
Oí vibrar tu cola cilíndrica)

Aunque sabemos que Paz se está refiriendo a la Salamandra, inconscientemente nosotros de inmediato conjuramos la imagen de la mujer —“la tentadora, la fuente del pecado y el sexo” (como lo dijimos previamente— quien es, por fortuna, la otra mitad del hombre con la cual su unión síquico-espiritual sólo le es posible a través del amor. (Paz poética y originalmente elude a esta unión en su otro poema “Piedra de sol” [1957], sobre la cual nos dice Balakian: “el resultado es como en ‘L’union libre’ de Breton, una serie de imáge-

nes ‘una dentro de otra’”, por ejemplo, “Voy por tu cuerpo como por el mundo”). También aquí podemos sugerir que los *leitmotivs* de la mujer y del “Jardín del Edén” aparecen con la imagen de la serpiente —como la encarnación del diablo. Pero antes, en las líneas 44 y 45 (“hablas como una fuente / Salamandra”), nos preguntamos si esta “vibración” es también un modo del discurso por parte del poeta, en particular porque Paz emplea con frecuencia la *fuentes* como una imagen que transmite la actitud del poeta, que da vida tanto al espíritu como al cuerpo. Posiblemente este enfoque justifique el uso del motivo del *agua*, identificado como “un húmedo verano”: la hora de la “revelación”.

Las líneas 45 a 56 se leen en forma similar a la letanía, en donde la Salamandra, como el animal de *fuego* (el animal de piedra) se transforma o metamorfosea. Detectamos aquí el espíritu de la alquimia como el instrumento para el sortilegio que hace posible su transformación natural:

Hija del fuego
 Espíritu del fuego
 Condensación de la sangre
 Sublimación de la sangre
 Evaporación de la sangre
 Salamandra de aire
 La roca es llama
 La llama es humo
 Vapor rojo
 Recta plegaria
 Alta palabra de alabanza
 Exclamación Corona de incendio

En las líneas 63 a 65 detectamos otro cambio, pero de tono, de la voz del poeta: “Salamandra / animal taciturno / negro paño de lágrimas de azufre”. Y es importante subrayar al respecto, que el “azufre” se conecta con el demonio, de acuerdo a la creencia medieval del olor desagradable que esta sustancia emitía en Lucifer. (Más aún, el azufre es comúnmente asociado en el mudo físico con las propiedades del *fuego* —explosivos y municiones que explotan. Y por otra parte, el azufre, en cuanto a las imágenes de *color*, es amarillo, como en las “lágrimas amarillas”, que podrían sugerir una connotación negativa, por ejemplo, la parte falsa, deshonesto del doble, lo cual ya he mencionado).

Luego, en la línea 70 se nos presenta a la Salamandra caucásica, y en la línea 96 a la Salamandra española —ambos nombres biológicos de especies dentro del género de la salamandra. (Como ya lo hemos mencionado, Paz aquí también presenta al lector con información biológica respecto al hábitat de la salamandra, la reproducción y otros aspectos, lo cual no tiene nada que ver con el tema del

poema, pero que debe verse como un implemento que muestra la influencia surrealista en nuestro poema). Se nos dice que las salamandras son criaturas “misteriosas” (línea 72) que “aparecen” y “desaparecen”. De un modo puramente surrealista, aquí Paz elude al léxico surrealista, porque el “aparecer” y el “desaparecer” son términos intercambiables de dualidad en el surrealismo. En efecto, el entendimiento de estos dos términos son esenciales para poder efectivamente analizar la obra más importante de Breton, *Nadja*. En esta obra, Nadja, la mujer ‘voyante’ en París, inadvertidamente aparece y desaparece de la vista del personaje-hombre; lo mismo ocurre con nuestra Salamandra. Y en la línea 76 se nos dice que las Salamandras son *iridiscentes*: son “negras y brillantes”. La línea 78 nos informa que las Salamandras devoran insectos, a lo mejor Paz aquí está aludiendo a la humanidad. Paz se dirige otra vez a la pregunta original del poema: ¿Por qué sufrir esta vida? (“No comienza la vida sin la sangre / sin la brasa del sacrificio / no se mueve la rueda de los días” [líneas 100-102]). Y Paz nuevamente nos sugiere el tema de la trascendencia a través del esencial sacrificio de la humanidad.

Las líneas 123 a 139 revelan el poder de la Salamandra de aguantar el *fuego* sin sufrir daño físico: “Salamandra / dardo solar [dardo del sol, rayo de sol]... / lámpara de la luna” [=doble del sol-doble-lado oscuro] (líneas 123-125).

Indudablemente, la mejor inversión del doble *ocurre* de la línea 131 a la 135: “Salamandra / llama negra / heliotropo / sol tú misma / y luna siempre en torno de ti misma”. Y este tema del *doble* continúa en la línea 136, con la imagen que transmite la fruta granada —que se abre cada noche: “mil soles”. También en la línea 137 descubrimos más imágenes del *doble* —con “astro fijo en la frente del cielo”, es decir una alusión a Venus, la segunda estrella alrededor del sol, poética e irónicamente llamada Lucifer.

Después de la línea 139 volvemos al léxico Salamandra, la especie de saurio que significa “tocar”, y también se refiere a varios tipos de reptiles extinguidos como los dinosaurios. Las tres líneas de información biológica sobre esta lagartija-estrella, que es del color del “polvo”, podrían evocar la expresión de la religión cristiana, “polvo eres y en polvo te convertirás” —quiero decir, nuestra mortalidad o el tema de la muerte. Es con este tema que termina el poema. Y así tendremos que la Salamandra de “sierra y agua” se ha convertido en el *hombre* (humanidad) como tema. La línea 144 —“piedra verde en la boca de los muertos”— nos presenta el color *verde*, que podría significar que Paz elude aquí el tema de esperanza y vida. Como es conocido en la mitología azteca, para los meso-americanos, como

para los chinos, el jade (*verde*) y el oro (*sol/fuego*) son símbolos *dobles*: el jade encarna el verde eterno de la naturaleza (=renacimiento, metamorfosis). Y aquí el oro es testigo de una materialización de la luz del sol (*fuego*). La línea 145 —“piedra de encarnación” (vida renacida para dar vida a la piedra)— simboliza el “jade verde” que en estas culturas se coloca en la boca de los muertos para que ellos puedan renacer. En la línea 145, la “piedra de encarnación” conjura la encarnación de una deidad con un disfraz terrenal. La “piedra de lumbre” (línea 146) prosigue Paz —la piedra de pasión y vida que purifica y destruye— por último transforma la materia en espíritu. La línea 147 —“sudor de la sierra”— puede ser representativa de la sal o elemento que preserva la fuente de vida física. Y en las líneas 148 y 149 —“sal llameante y quemante / sal de la destrucción” (imagen de *fuego*)— la imagen de la sal junto a la del *fuego* hacen recordar al lector la leyenda mítica de la esposa de Lot, quien se transformó en una roca de sal por mirar hacia atrás (y esto simboliza un acto de desobediencia), lo cual lo llevó a su propia destrucción. Y luego el tema del *doble* reaparece también aquí en una manera cíclica: el *doble leitmotiv* de la sal; el principio de toda vida en el *agua* —y la sal en la tierra que causa la muerte de todo lo que se siembra en ella. En la línea 150, Paz elude a la muerte y la destrucción: la “máscara de cal que consume los rostros”, es decir la máscara azteca (que semeja la máscara empleada en el teatro clásico griego) que esconde la realidad de la muerte: su fealdad, su destrucción. Luego el lector tropieza con el *leitmotiv* de la “cal”, el elemento que destruye toda vida animal —la cal que en ciertas culturas se le coloca en la boca de los muertos para mantenerles su frescura física. Este giro Paziano puede ser una alusión a los huesos de los antecesores por los cuales Xólotl murió. Y luego regresamos al motivo del “polvo” —otro tipo de “polvo” y destrucción —que es a la vez un símbolo del doble: la reencarnación en la fe cristiana, y a la vez la alusión a una metamorfosis. En la línea 151 Paz trabaja el elemento alquímico del *aire*. Aquí la Salamandra está hecha de “aire y fuego”, del espíritu antes que del cuerpo. A esto siguen las hermosas líneas 152 y 153 —“Avispero de soles / roja palabra del principio”. “Avispero de soles” sugiere antes que un sol dorado más bien un sol negro, la muerte —el doble de la vida (luz), una fuente de vida muerta. Esta imagen podría sugerirnos el mito de Xólotl cuando el sol se detiene en su eje, antes o después de la época en la cual comienza la historia de la humanidad —“no late el sol clavado en la mitad del cielo / no respira”— lo cual es simbólico de la falta de *aire* (que equivale a muerte).

Y con esto hemos completado la temática cíclica de “Salaman-

dra". Es así como el poema termina con la descripción metafórica de la Salamandra: una lagartija cuya "lengua termina en un dardo / su cola termina en un dardo" (líneas 155 y 156). Ella es una reina, quien "reina sobre tizones" y "reposa sobre brasas", pero que si es atrevida y desobediente de lo que comanda la armonía sicológica y síquico-espiritual, caminando en la parte más caliente de la llama, morirá —"si en la llama se esculpe / su monumento se incendia" (líneas 160-161). Es decir, ella debe respetar ese *quinto punto del quincunce* al cual Paz elude a través del poema —*el centro* (el equilibrio, el balance, la yuxtaposición, el cenit)— o sino, la conjunción con el otro, el doble, la metamorfosis, comenzará nuevamente. Con su "paciencia" (línea 162), la Salamandra permanecerá "impasible en la tortura" (línea 11), ya que sufrirá, sacrificará su "pasión" (en sí misma) —la "aurora boreal" de la alquimia (cuya "lengua termina en un dardo / su cola termina en un dardo"), círculo de fuego, por las cosas de la pasión, cosas del "fuego" (línea 162), el espíritu —"aire y fuego" (línea 151). Estas líneas representan el círculo cerrado del poema, es decir, de Salamandra a Salamandra, enfatizando las líneas 15 y 16 al principio del poema —"Planta que marcha sobre brasas / (Amianto amante aminato)". Dado todo lo anterior, podemos especular que Paz elude aquí al dios cristiano — quizá comparándolo con los dioses aztecas (se nos dice que Cristo caminó sobre el *agua*, mientras que Quetzalcóatl caminó sobre el *fuego*). Y es así como entenderemos que Quetzalcóatl, la Salamandra, es inmune al *fuego*. Esta vez el círculo se cierra configurando impenetrabilidades —como en el caso de la piedra preciosa: "ópalo sangriento", la estrella caída: de Salamandra a Salamandra —ella, de *fuego* a *fuego*; él, Xólotl, a axólotl, a Salamandra, el "nombre antiguo del fuego (y antídoto/antiguo contra el fuego)".

Es justo subrayar, que los aportes de Paz al surrealismo universal sin duda van más allá que cualquier estudio de su obra y del contenido de este somero ensayo, porque sabemos que sus aportes trascienden los límites de las técnicas que él utiliza para realizar esos modales poéticos de que hablamos al principio de nuestro estudio. Brevemente dicho por Jason Wilson en su libro *Octavio Paz: A Study of His Poetry*, el surrealismo es para Paz:

una actitud mental basada en la posibilidad de usar la poesía para trascender las contradicciones inherentes de la vida; para que el hombre sea nuevamente una totalidad, que se comunique con sus semejantes, que participe y se reintegre en experiencias que desafíen al tiempo; una poética del momento infinito, del *instante poético*... (22)

La separación de la teoría y la práctica también permite que Paz mire al surrealismo como eterno, una constante universal inmune al tiempo y al cambio. El involucramiento circunstancial no borró estas claras distinciones.

(23)

Indudablemente, la conclusión de este análisis literario nos sugiere que lo que Paz ha estado haciendo es aquello que Anna Balakian considera que los surrealistas deben hacer: “investigar los escondrijos de la mente que la razón ha rechazado por tanto tiempo” (*Literary Origins of Surrealism* 13). Y nosotros, ya sean sus ávidos lectores o críticos literarios, hemos presenciado que esto es en verdad lo que Paz ha estado haciendo —y, en efecto, extremadamente bien. Porque la razón no ha traicionado a su mente; por el contrario, ha expandido los horizontes críticos, poéticos y filosóficos de su imaginación en su aspecto de “mago” del surrealismo.

Obras citadas y consultadas

- Alquié, Ferdinand. *The Philosophy of Surrealism*. Trans. Bernard Waldrop. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1965.
- Alonso, Amado. *Materia y Forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1955.
- Apollinaire, Guillaume. *Chronique d'art*. París: French & European, 1960.
- Baciu, Stefan. *Surrealismo Latinoamericano*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias, 1979.
- Balakian, Anna. *André Breton: Magus of Surrealism*. New York: Oxford University Press, 1971.
- _____. “Sounds Walking Over Silence.” Rev. of *Configurations* by Octavio Paz. Trans. Muriel Rukeyser, et al. *Saturday Review* (Fall 1971): 15-17.
- _____. *Literary Origins of Surrealism*. New York: New York University Press, 1947.
- _____. “Sounds Walking Over Silence.” Review (Fall 1972): 15-17.
- _____. *André Breton: Magus of Surrealism*. New York: Oxford University Press, 1971.
- Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trans. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1977.
- _____. *Manifeste du surréalisme: Poisson soluble*. Paris: KRA, 1924.
- Clark, D.S. *Sources of Semiotic: Readings with Commentary from*

- Antiquity to the Present*. Carbondale and Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press, 1990.
- Dunn, E.R. *Salamanders of the Family Plethodontridae*. Northampton, MA: The Society for the Study of Amphibians and Reptiles, 1972. Reprinted from the edition by Smith College, 1926.
- Gray, Louis Herbert, ed. *The Mythology of All Races*. Vol. XI. New York: Cooper Square, 1964.
- Holland, Norman N. "Literature-and-Psychology." *Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology*. New York: Oxford University Press, 1990. 29-58.
- Ilie, Paul. *The Surrealist Mode in Spanish Literature*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, n.d.
- Ivask, Ivar, ed. *The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz*. Norman, OK: The University of Oklahoma Press, 1973.
- Jackson, Elizabeth R. *Worlds Apart: Structural Parallels in the Poetry of Paul Valéry, Saint-John Perse, Benjamín Péret and René Char*. The Hague: Mouton & Co. B.V., 1976.
- Jung, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Vol 9, Part 1. Trans. R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- _____. *Psychology and Alchemy*. Vol. 12. Trans. R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- _____. *Two Essays on Analytical Psychology*. Vol 7. Trans. R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Lacan, Jacques. *Speech and Language in Psychoanalysis*. Trans. Anthony Wilden. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- Langowski, Gerald John. *Surrealism in Spanish American Fiction*. Ann Arbor: UMI, 1973.
- Leemings, David Adams. "Trial and Quest." *Mythology: The Voyage of the Hero*. Second ed. New York: HarperCollins, 1981. 30-99.
- Neimann, Erich. *The Great Mother*. Trans. Ralph Mamheim. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Paz, Octavio. *Alternating Current*. Trans. Helen R. Lane. New York: Viking, 1973.
- _____. *Águila o Sol?/Eagle or Sun*. Trans. Eliot Weinberger. New York: New Directions, 1976.
- _____. *Children of the Mire*. Trans. Rachel Phillips. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.

- _____. "Salamander." *Configurations*. Trans. G. Aroul, Paul Blackburn, Lysander Kemp. 72-81. New York: New Directions, 1971.
- Perdigó, Luisa M. *La Estética de Octavio Paz*. Madrid: Playor, 1975.
- Seghers, Pierre, editeur. *Poetes d'aujourd'hui 18: André Breton*. Introduction by Jean-Louis Bedouin. Paris: Pierre Seghers, 1967.
- Sójourné, Laurette. *Burning Water*. New York: Vanguard Press, 1956.
- Walberg, Patrick. *Surrealism*. New York: McGraw-Hill, 1971.
- Wilson, Jason. *Octavio Paz: A Study of His Poetics*. Cambridge /London: Cambridge University Press, n.d.

Ollie O. Oviedo
Department of Languages and Literature
Eastern New Mexico University
Portales, New Mexico 00130

TWO CULTURES AT PLAY IN WOLE SOYINKA'S *THE LION AND THE JEWEL*

Roberta Orlandini

In the early play "*The Lion and the Jewel*" (1963), Nigerian playwright and novelist Wole Soyinka¹ dramatizes the rivalry between Lakunle and Baroka, both engaged in pursuing Sidi, the most beautiful maiden in the village. In the seemingly polarized cultural discourse of the play these two characters stand at opposite ends: as a young teacher, enthusiastic about the Western world, Lakunle is eager to modernize the customs of the tiny village of Ilujinle, in the heart of Yorubaland. Conversely, mature Baroka, the village Bale, firmly stands against change and progress. As to Sidi, although she is attracted to Lakunle, at the end of the play is seduced by Baroka and decides to marry him.

In a 1987 interview, Mr. Soyinka explained that "there is no clash of culture in the play" because Lakunle is not representative of Western civilization and he complained that Western critics simplify the play by defining it in those terms.²

I have to question his statement even after recognizing that he does emphasize a Yoruba context in most of his work. It is true that only apparently the play enacts the conflict between modern and traditional. Nonetheless, the encroachment of Western technology and ideas in the village life is here more than a leading theme. It is essential to the play which would simply not exist without this confrontation. That the playwright twists the two concepts of modern and traditional to make them serve his purpose, and distorts them so that they acquire a very peculiar and complex meaning as they apply to the characters, is, then, another story.

¹ Wole Soyinka is a Yoruba and was awarded the Nobel Prize for Literature in 1986.

² The line from the interview is quoted by Derek Wright, *Wole Soyinka Revisited* (New York: Twayne Publishers, 1993), p. 52.

Soyinka develops this theme through several motives, such as the photographer with his magazine pictures of Sidi and the related themes of image making and appearance versus reality, the theme of women's social role, and that of the dangers brought on by technological progress. In this paper I will look at a further aspect of cultural contrast that has not received much critical attention: the four main characters' language, that is, the particular use of metaphor as vehicle of cultural clash especially as it enhances the contrast between Lakunle and the other characters. If he does not represent the whole of Western culture (what character could do that after all?), Lakunle does stand for a portion of it, even though a marginal and most superficial one (such as cosmetics, ballroom dancing, and breakable plates). But, more importantly, he embodies cultural confusion and ambiguity, while Sidi and Baroka more firmly support the native ways. Lakunle's ambivalence clearly emerges in his behavior, his looks, and, more distinctly, in his language as it relates to Sidi's and Baroka's in particular.

The fact that he is a comic character does not mean that we cannot take him seriously. He is a character suspended between two cultures which doubles his dramatic function: on the one hand, he is a vehicle for playing down certain aspects of Western civilization; on the other, his purpose is the affirmation of Yoruba beliefs. In spite of his admiration for things Western, Lakunle cannot, in fact, completely repress his Yoruba upbringing which emerges unconsciously. According to Jones, "he is engaged in doing violence to his 'true' nature," (47). The influence of Western culture makes him ridiculous and superficial, while his Yoruba component allows him to have at least a glimpse into a fulfilling life. For example, his desire to follow European customs, such as monogamy, does not keep him from envying Bale Baroka his many wives:

Voluptuous beast! He loves this life too well/ To bear to part from it. And motor roads And railways would do just that, forcing/ Civilization at his door. He foresaw it/ And he barred the gates, securing fast/ His dogs and horses, his wives and his/ Concubines ... ah, yes ... all those concubines Baroka has such a selective eye, none suits him/ But the best ...

[His eyes truly light up.] ... Yes, one must grant him that. Ah, I sometimes wish I led his kind of life./ Such luscious bosoms make his nightly pillow./ I am sure he keeps a time-table just as/ I do at school. Only way to ensure fair play. He must be healthy to keep going the way he does. (24-25)

However, as the school teacher, Lakunle is a carrier of outside influence in the small village. Since the image he wants to project on to the villagers is that of a reformer according to supposedly superior Western ways, Lakunle dresses with a suit, refuses to abide by traditional customs, such as paying the bride-price for Sidi, and uses

what he thinks is a sophisticated language. Proclaiming he is against polygamy, which is a part of the village life, he seems to have a progressive view on women and promises Sidi he will treat her according to Western values:

Together we shall seat at table/ -Not on the floor-and eat./ Not with fingers,
but with knives/ And forks, and breakable plates/ Like civilized beings. (9)

He would also like to transform the village into a modern town, with “a park for lovers,” a ballroom dancing school, and such other amenities.

However, Soyinka undercuts Lakunle’s enthusiastic support for Western values by making him, one, a comic false prophet and, two, an object of scorn for the other characters. Let us look at the first point.

According to Oyin Ogumba’s study, a cultural or generational conflict is at the heart of many of Soyinka’s plays where he portrays some aspects of communities in a state of transition from tradition to modernity. There is usually one character playing the role of the real or false prophet, some kind of messiah and reformer that is to either criticize or uphold his traditional culture.³ Lakunle is obviously a false prophet, with his totally uncritical and frivolous way of playing down Yoruba tradition and glorifying the Western way. He is also a vehicle for Soyinka’s social satire directed to those Nigerians that find themselves suffering from the inferiority complex lingering on in the postcolonial phase. Soyinka “examines a situation in which a people have not fully recovered from a systematic indoctrination against their own culture and are still striving slavishly to copy the ways of their former masters in order to be highly esteemed” (Ogumba 35). While the play, with its dramatic irony, emphasizes important issues about progress, such as women’s social role as dramatized by Sadiku’s subversive dance, these find no room in Lakunle’s vision of the village future which is short-sighted, superficial, and irrelevant:

Within a year or two, I swear./ This town shall see a transformation/
Bride-price will be a thing forgotten/ and wives shall take their place by men./
A motor road will pass this spot And bring the city ways to us./ We’ll buy
saucepans for all the women/ Clay pots are crude and unhygienic/ No
man shall take more wives than one/ That’s why they are impotent too
soon./ The rulers shall ride cars, not horses/ Or a bicycle at the very least./
We’ll burn the forest, cut the trees/ Then plant a modern park for lovers/
We’ll print newspapers everyday/ With pictures of seductive girls./ The
world will judge our progress by/ The girls that win beauty contests...(34)

Lakunle would be a terribly inadequate leader for the village, even more so than Baroka. He would think of his own personal benefit, as

³ This is the central thesis in Oyin Ogumba, *The Movement of Transition* (Ibadan: Ibadan UP, 1975).

his remark about leaders driving cars instead of riding horses shows (34), just as Baroka has done in all his years as the village Bale, but he would not have, for instance, the old Bale's intuition about the dangers of technological progress: where Lakunle dreams of cutting trees and burning the forest, Baroka is the one haunted by forebodings of ecological disaster, as he states in the lines starting "I do not hate progress...."

Through the character of Lakunle, Soyinka is then making fun of a certain vision of the Western world. By undermining Lakunle's view of the alleged superiority of Western values, Soyinka reverses the opposition between the dominant Western culture and the subordinate Yoruba world (although his stand remains quite complex and not at all easily defined).

The second way the playwright employs to make Lakunle comical as an upholder of outside influence on the village is having the other characters look down on him. Sadiku finds him unmanly, unripe and the very Sidi cannot understand his behavior. For example, she finds his attempts at kissing her the Western way a "strange unhealthy mouthing" (10), and she is offended by his refusal to pay the bride-price. But it is Lakunle's language that she strongly objects to. She thinks that his endeavor at poetic expression is a bunch of nonsensical sounds:

L.: Sidi, my love will open your mind/ Like the chaste leaf in the morning,
when/ The sun first touches it.

S.: If you start that I will run away./ I had enough of that nonsense yesterday.

L.: Nonsense? Nonsense? Do you hear?/ Does anybody listen? Can the
stones/ Bear to listen to this? Do you call it/ Nonsense that I poured the
waters of my soul/ To wash your feet?

S.: You did what!...(7)

Soyinka uses metaphors as vehicles of cultural contrast. Jones has already pointed to "Soyinka's subtle use of linguistic register" (49) to capture the two sides of Lakunle's personality: this character uses a highly rhetorical and bookish language when he is engaged in upholding foreign customs and a much more natural language when he inadvertently slips into a reverie like the one about having many wives (24-25). Yoruba traditions just seem to be more natural to him. We might add to this, however, that the difference in the language of Lakunle and Baroka is not only a characterization device. It is what actually carries the plot forward: while, on the one hand, Sidi is upset by Lakunle's often abstract verbal expression, on the other she falls for Baroka's subtle rhetoric, rich in imagery she can identify with. Sidi always makes a point of criticizing Lakunle's language, either because

too abstract or because she cannot understand the references to Western civilization:

L.: My Ruth, my Rachel, Esther, Bathsheba/Thou sum of fabled perfections/
From Genesis to the Revelations/ Listen not to the voice of this infidel...

S.: Now that's your other game;/ Giving me funny names you pick up in
your wretched books./ My name is Sidi. And now, let me be...

Lakunle's poetic outbursts are devoid of all direct connection with the objects of everyday experience:

(from the previous quote)

... Do you call it/ Nonsense that I poured the waters of my soul/ To wash
your feet? (7)

Romance is the sweetening of the soul/With fragrance offered by the
stricken heart. (10)

It is not that Sidi dislikes figurative speech. On the contrary, she loves metaphors and proverbs drawn from village life and the forest: "...Sidi will not make herself/ A cheap bowl for the village spit" (8). Her verbal expression is in keeping with Yoruba traditional rhetoric:

The Yoruba say that "proverbs are the horses of speech" (*owe, l'esin oro*). In other words, proverbs are succinct verbal evocations and embellishments of conversation that support, carry, and elevate speech, and intensify the expressiveness of ideas. Proverbs are verbal art, not simply verbal communication. (Drewal 33)

Sidi calls Baroka "the lion of Ilujinle," "the Fox of the Undergrowth," "The panther of the trees," (12) and, by the end of the play, when she has resolved to marry Baroka, she calls Lakunle "book-nourished shrimp" (57). Her own language is often the stereotypical down-to-earth expression of the "primitive" dealing with unfamiliar objects: so, letter writing is "talking with paper" and the photographer's motorbike is "the devil-horse."

In the seduction scene, she wittily communicates through proverbs ("If the tortoise cannot tumble/It does not mean that he can stand" [38-39]) as well as puns:

B.: Perhaps he is a frugal man./Mindful of years to come,/ Planning for a
final burst of life, he/ Husbands his strength.

S.: [giggling...] To husband his wives surely ought to be/ A man's first
duty —at all times.

However, for all her wit, she cannot outdo the Fox of the Undergrowth who wins Sidi by appealing to her vanity already stimulated by the magazine pictures, but also through his poetic expression, a carrier of Yoruba experience and replete with tangible and concrete images: talking about his bad temper, he says that soon his voice "will be/ The sand between two grinding stones" (43); and refers to his favorite wife in the act of "Sulking like a slighted cockroach" (36). But it is in

his famous anti-progress lines that Soyinka puts into Baroka's mouth the best poetry of the play:

I do not hate progress, only its nature/ Which makes all roofs and faces look the same./ And the wish of an old man is/ That here and there,/ Among the bridges and the murderous roads,/ Below *the humming birds* which/ Smoke *the face of Sango*, dispenser of/ *The snake-tongue lightning*; between this moment/ And *the reckless broom that will be wielded*/ In these years to come, we must leave/ Virgin plots of lives, rich decay/ And the tang of vapour rising from/ Forgotten heaps of compost, lying/ Undisturbed ... But the skin of Progress/ Masks, unknown, the spotted wolf of sameness... (47-48).

Probably, Baroka is in this speech a spokesman for the author. He mentions bridges and roads, which are recurring images in Soyinka's work, images of linkage, connection between the two cultures. The fact that Baroka qualifies the road as "murderous" points to the dangers he sees in accepting outside influence, which will kill Yoruba identity making everyone, African and Western, resemble each other. Together with one of the main Yoruba's *orisa*, Sango the god of lightning and electricity, the central cultural motive in this speech is the importance of the uniqueness of the individual. "The Yoruba perform elaborate rituals that reveal both the uniqueness of individuals and their inherent relationship to others" (Drewal 26). Such individualism finds expression, for example, in sculpture with different representations of the head, often enlarged to indicate the site of a person's essential nature and privacy. Here, Baroka is defending this staple of Yoruba culture against the process leading to that "sameness" that an irrational and superficial adoption of a Western way of life would very likely bring about.

Works Cited

- Drewal, Henry John *et al.* *Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought*. New York: Center for African Art in Association with H.N. Abrams, 1989.
- Jones, Eldred D. *The Writing of Wole Soyinka*. Portsmouth, NH: Heinemann Educational Books, 1973.
- Ogumba, Oyin. *The Movement of Transition*. Ibadan: Ibadan UP, 1975.
- Soyinka, Wole. "The Lion and the Jewel." *Collected Plays*. Oxford: Oxford UP, 1963 (1989).
- Wright, Derek. *Wole Soyinka Revisited*. New York: Twayne, 1993.

Roberta Orlandini
Departamento de Humanidades
Universidad de Puerto Rico
Mayagüez, Puerto Rico 00681

ITALICS VS. BLACK-LETTER: THE TRIESTINE TYPOGRAPHY*

Davide Stimilli

Umberto Saba writes in one of his aphorisms, titled *Scorciatoie* (or *Shortcuts*), that

Svevo could write well in German. He preferred writing badly in Italian. It was the last homage to the assimilatory charm of the “old” Italian culture. It is a story of love—before the “redemption”—of Trieste for Italy.¹

Saba’s opening remark may now sound as a paradox, but it was rather a commonplace in Svevo’s early reception, especially in his hometown. Silvio Benco, the influential Triestine critic and writer, puts it in very blunt terms in his memoirs of Svevo: “as far as his writing is concerned, the opinion that he was a bad writer was one of those consolidated and unanimous appraisals that wall up a man alive (*quanto allo scriver male, era uno di quei giudizi unanimi e massicci, che murano vivo un uamo*).”² The first to explain to him why Svevo wrote so poorly, Benco recalls, was Isidoro Reggio, his director at *L’Indipendente*, the leading Italian newspaper in Trieste; for it Svevo had worked, too, as a reader of the German press: Svevo’s poor style was due to “the remnants of his Teutonic education (*i residui della sua educazione teutonica*),”³ it was the enduring legacy of Svevo’s upbringing in a German school in Bavaria. While he seems willing to qualify this indictment, Benco is in fact reinforcing it:

* A version of this essay was presented at the 1994 MLA Annual Convention in San Diego, California.

¹ “Svevo poteva acrivere bene in tedeaco; preferì acrivere male in italiano. Fu l’ultimo omaggio al fascino assimilatore della “vecchia” cultura italiana. È la storia dell’amore—prima della “redenzione”—di Trieste per l’Italia.” Umberto Saba, *Scorciatoie e racconti* (2nd ed., Milano: Mondadori 1963) 69. Transl. Estelle Gilson, slightly modified, *The Stories and Recollections of Umberto Saba* (Riverdale-on-Hudson: Sheep Meadow Press 1993) 188.

² Silvio Benco, “Italo Svevo” (1929), now partially published as “Ricordo di Svevo” in the collection of Benco’s essays, *Trieste tra ‘800 e ‘900* (Bologna: Boni 1989) 256.

³ Benco, Trieste, 257.

The last Svevo was able to get rid of many mistakes. But he certainly inherited from his studies in Germany the German architecture of the period, the German syntax, a great uncertainty in the construction of the verbs: the result was somehow laborious, and loaded with solecisms (*L'ultimo Svevo seppe correggersi di molti errori. Ma certo dagli studi fatti in Germania egli portava l'architettura tedesca del periodo, la sintassi tedesca, una grande incertezza nelle costruzioni verbali: gliene veniva alcunché di faticoso, aggravato di solecismi*).⁴

Besides his mimicry of German syntax, Benco reproaches to Svevo his lexical choices, which gave to his language “a barbaric strangeness (*una stranezza barbarica*).”⁵ Writing out of Trieste, and not being as familiar as Benco with the German language, Giacomo Debenedetti could not pinpoint the interferences of German with Italian that marred Svevo’s style in the eyes of his Triestine critic. More generically, but no less disparagingly, he labels Svevo’s language an “esperanto,” an Italian language only by analogy.⁶

But Svevo himself had certainly been aware of his stylistic deficiencies well in advance of his proof-readers, and had declaredly worked hard at correcting them. In later autobiographical remarks he dates at his seventeenth year the recovery of his “italianità;”⁷ however, as a note probably written shortly after the death of his brother Elio in 1886 laments, he did not know his mother tongue yet.⁸ At the same time he always kept an ironic distance from a too puristic attitude toward the Italian language. In later years, his distance will become a conscious resistance to jump in “the great national sea;”⁹ but already at the time of his collaboration to *L'Indipendente*, Benco reports, Svevo liked to repeat that “it is a curious Italian vice to always look at one’s tongue.”¹⁰

In 1926 Svevo cracks a similar joke in a letter to Montale, this time in defense not of his own language, but of that of Saba. The

⁴ Benco, *Trieste*, 257.

⁵ Benco, *Trieste*, 257.

⁶ Debenedetti, “Svevo e Schmitz” (1929), in *Opere* (Milano: Saggiatore 1969) vol. II: 82.

⁷ Letter to Enrico Rocca, 24 August 1927, in Bruno Maier, “The lettere inedite di Italo Svevo a Enrico Rocca,” *Dimensione Trieste: Nuovi saggi sulla letteratura triestina* (Milano: IPL 1987) 164.

⁸ “In cinque o sei anni mentre io sognava e lavorava tanto poco da non conoscere ancor oggi la mia madre lingua egli lavorava, lavorava al violino, al pianoforte, al contrappunto” (Maier, “Uno scritto inedito di Italo Svevo,” *Dimensione Trieste*, 148)

⁹ “nel grande mare nazionale” (letter to Rocca, 11 October 1927, Maier, *Dimensione Trieste*, 166)

¹⁰ “è un curioso vizio italiano il guardarsi sempre la lingua”. (Benco, *Trieste*, 257)

occasion is provided by a review of Saba's poetry by Pietro Pancrazi, published in the *corriere della Sera* on June 25, 1926. Pancrazi's critique deserves to be quoted in detail, for it is typical of the condescendence with which Italian critics treated the outsider Saba, Triestine and Jewish:

Saba overcame the handicaps deriving from his birth and his race, and recovered for himself, as a man earlier than as a poet, a *raison d'être*, a tradition, in the study of the style of our best lyric poetry (*Saba vinse le difficoltà della nascita e della razza, ritrovò a sé uomo prima che a sé poeta, una ragione vitale, una tradizione, nello studio, nello stile di quella che è l'ottima lirica nostra*).

He then draws a parallel with a countryman of Saba, "il dalmata Tommaseo,"

who clung very early on to language, to draw out of it nourishment and life. And there is no page of that prodigy, which does not betray the toil of somebody who came to Italian through the detour of Latin (*di buon'ora abbarbicatosi tutto nella lingua, a trarne succo e vita. E tanto non c'è pagina di quel portentoso, dove un di più o un meno non accusino la fatica di chi giunse all'italiano per il latino*).

But Saba, "on a scale and in proportions that are very different (*su scala e in proporzioni tanto diverse*)," cannot even pride himself to have arrived to Italian through a nobler language; he just unseemingly translated his native, naive dialect into Italian:

A certain awkwardness still affects the Triestine Saba; a sort of difficulty, a slow labor, a secret avoidance and transferral of the naivety of the dialect into the language (*A Saba triestino un certo impaccio è naturalmente restato; una sorta di difficoltà, una fatica lenta, un segreto eludere e trasporre in lingua le ingenuità del dialetto*).¹¹

"Pancrazi looks at his tongue as if he were to take a medicine (*Pancrazi si guarda la lingua come se dovesse prendere l'olio*)," is Svevo's caustic comment. He seems to excuse, if not to justify, Saba's paranoid attitude toward his critics, and avows to be very susceptible, too, to this kind of criticism, in spite of the reached renown: "Saba suffers of a special neurosis and one has to excuse him. Maybe he was not granted in the past what he deserved, but this happens to many who are still alive (isn't it true, Montale? [...]) Now sometimes I doubt whether I don't resemble him too much (*soffre di una speciale nevrosi e bisogna scusarlo. Forse non ebbe in passato quello che meritava ma ciò avviene a molti vivi (nevvero Montale?) [...] Ora talvolta mi viene il dubbio di somigliargli troppo*)."¹² An exchange of letters with Enrico Rocca from the following year is particu-

¹¹ Pietro Pancrazi, "Poeta in versi," *Corriere della Sera*, 25 giugno 1926, 3.

¹² 30 June 1926, Italo Svevo-Eugenio Montale, *Carteggio con gli scritti di Montale su Svevo* (Milano: Mondadori 1976) 22.

larly symptomatic of Svevo's sensitivity: he vehemently rejects Rocca's suggestion that a writer should distance oneself from one's own dialect through a self-imposed discipline, and vows not to subject himself to "the bizarre operation of translating oneself (*la bizzarra operazione di tradurre se stesso*)."¹³

Another Triestine writer of the turn of the century had to withstand criticisms because of an uncertain command of his language of adoption, this time German: the poet Theodor Däubler, author of the visionary epos *Das Nordlicht*. German, he emphasizes, had "become once again his mother tongue" only in 1898 (he was born in Trieste in 1876), after listening in Vienna to the Ninth Symphony of Beethoven and to Wagner's *Siegfried*.¹⁴ Up to that moment the title of his work-in-progress was still *L'Impero del sole*, and it was meant to be a continuation of Campanella's *Città del sole*.¹⁵ In a letter addressed to the Prague Germanist August Sauer, who had complained about "Dialectisms" in his poetry, Däubler offers a true profession of faith in the German language:

I will never create in another language than in our wonderful German: my poetry is so rooted in the German language, that almost nothing of mine will be ever translated (*Schöpfen werde ich nie in einer anderen Sprache als in unserer herrlichen Deutschen: meine Dichtung ist derartig im Deutschen verwurzelt, das wohl kaum je etwas von mir übersetzt werden wird*):¹⁶

a fulfilled prophecy, for Däubler has remained practically unknown to foreign audiences; nor has he been rediscovered in German-speaking countries, due in part to the obscurity of his lengthy cosmogonic poem, but in larger measure to the language in which his personal mythology is woven; a language that even to an admirer and personal friend of Däubler such as Ernest Barlach, the great Expressionist sculptor, sounded like "a translation." Barlach gives voice to his perplexity apropos of Däubler's idiom in a letter to a friend:

I can read him only now and then, without having to translate him in my beloved German [...] what makes me always truly sad and even mad at him is that I cannot understand his German, my ear tells me that it is as a matter of fact Italian (*nur zuweilen [...] kann ich ihn lesen, ohne ihn in mein*

¹³ Maier, "Tre lettere inedite di Italo Svevo," 166.

¹⁴ "Wien hat mir etwas Unerhörtes offenbart: Musik [...] Zum ersstenmal hat mich die IX. Symphonie von Beethoven erschüttert. Dann bin ich zweimal von Wagners Siegfried bezaubert worden. Von nun an konnte ich nur noch in Versen grübeln, schließlich denken: Wahngedichte hat Musik in mir zu Gestalten vereinfacht. Die deutsche Sprache ist abermals meine Muttersprache geworden." *Theodor Däubler, 1876-1934* (Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1984) 13.

¹⁵ *Theodor Däubler*, 13.

¹⁶ 11 September 1907, *Theodor Däubler*, 18.

*geliebtes Deutsch zu übertragen, [...] was mich aufrichtig immer betrübt, ja erböst, ich kann sein Deutsch nicht verstehen, mein Ohr behauptet, es ist eigentlich Italienisch).*¹⁷

Later on in his life, deeply embittered by what he regarded as the failure of the German public to appreciate the most strenuous poetic effort “ever made since Dante,” Däubler will express his regret for his fateful linguistic choice, which had even contributed to deform his physical appearance (Däubler had developed into an obese, giant-like figure):

I have a very bad suspicion, namely, that I ruined my health because of my language choice. If I had made myself at home in Italian, then I would have been also granted a different body. For language shapes the body for its own sake, as sounds look after musical instruments in order to know themselves. Instead of a harpsichord, like Carducci, [*the author of “Saluto italico” was certainly the most beloved Italian poet in Trieste*] I have become a German organ for movie theaters (*Ein sehr böser Verdacht will mir überdies noch eingeben, daß ich mit der Sprachwahl gegen meine Gesundheit gesündigt hätte. Hätte ich mich im Italienischen heimisch gemacht, wäre mir eine andere Leiblichkeit beschieden gewesen. Denn die Sprache bildet sich den Körper, wie der Ton nach Instrumenten sucht, um sich zu erleben. Statt eines Cembalos, wie Carducci, bin ich eine deutsche Kinoorgel geworden*).¹⁸

In his poem *Il canto dell'amore (Una domenica dopopranzo al cinematografo)*, Saba resorts to the same musical imagery, but reverses the terms of Däubler's comparison: the Italian “cimbalo,” too, would run the risk of remaining without an echo, if it were to remain “alien (*estraneo*)” and “remote (*remoto*)” from the “folla domenicale” that crowds the movie theater (vv. 29-32). But even the echo of an audience was not enough to a Triestine writer: more than just “fama,” what he needed was “popolarità.” Saba draws this conclusion by looking in retrospective at his own experience:

fame is worth nothing. Only when an artist's work entirely coincides with his own times, and the artist is only slightly different from the people for whom he writes, sings, or paints, and fame transforms itself in popularity [*here he makes the example of Verdi, an “obsession” of his old age*] then it becomes also a subjective value. [*and then goes on to bitterly conclude*] Evidently, this is not my case. (*la fama [...] vale poco o nulla. Solo nei casi nei quali l'opera di un'artista coincide interamente col suo tempo, e che l'artista sia poco differenziato dal popolo per il quale scrive, canta o dipinge, e che la “fama” si trasformi in popolarità essa acquista anche valore soggettivo Non è, evidentemente, il mio caso.*)¹⁹

¹⁷ 15 September 1915, *Theodor Däubler*, 99.

¹⁸ Letter to the sister Edith, 14 February 1933, *Theodor Däubler*, 51: “die ungeheuere Anstrengung, die gewaltigste, die seit Dante durch einen Mensch zustande kam.” According to Dario De Tuoni, *Ricordo di Joyce a Trieste* (Milano: Scheiwiller 1966) 58, Däubler “chiacchierava con la massima opeditezza, e senza la minima ombra di una flessione straniera, sia in dialetto triestino che in lingua.”

¹⁹ Elvio Guagnini, ed. *Il punto su Saba* (Roma: Laterza 1987) 137.

Neither was this the case of Däubler, nor of Svevo, at least until the very last few years of the latter's life. The unachieved popularity condemns the Triestine writer to the ambiguous status of a dilettante of literature. Even after the European recognition of his work, Svevo remained in Benco's eyes, as in those of most of his fellow Triestini, not a writer, but "an amateur writer (*un uomo che si dilettava di scrivere*).” "He was a good musician (*Era buon musicista*)," Benco concedes, "but he had no ear for the language (*ma nella lingua non aveva orecchio*)."²⁰

Differently from Svevo, who started only relatively late, as a substitute for literature, his career as a *dilettante* of violin, Saba had received as an adolescent violin lessons, but had soon relinquished the instrument. In his *Storia e cronistoria del "Canzoniere"* Saba thus revisits his past as a violinist:

Saba had no ear, but he wasn't completely without a certain sense, or taste, for music (the two things are not, as is known, irreconcilable) [...] Saba felt then for many years nostalgia of the violin, a nostalgia that was probably linked to the nostalgia of adolescence [...] Now it happened that one day, in listening to a niece of his playing some exercises on the piano with deplorable laziness, Saba came upon a "strange idea," the idea, as Italo Svevo smilingly told him some time later, of "playing the violin on the piano." (The piano, for those who don't have ear, is a much more suitable instrument than the violin.) In order to carry out this strange idea, Saba bought for himself in installments a little piano. He took also lessons, but only limited to the treble clef. He was aiming, in other words, at playing on the piano those pieces, the studies, that he had not been able to play on the violin as a youngster (*Saba non aveva [...] orecchio ma non mancava del tutto di un certo senso, o gusto, musicale (le due cose non sono - come si sa - inconciliabili)[...] Del violino Saba conservò poi, per lunghi anni, la nostalgia, legata - è ben probabile - a quella dell'adolescenza [...] Ora accadde che un giorno - udendo una sua nipotina eseguire al piano, con deplorabile svogliatezza, alcuni esercizi, Saba ebbe egli pure la sua "strana idea"; quella - come gli diceva più tardi, ridendo, Italo Svevo - di "suonare il violino sul piano". (Il piano, per le persone che non hanno orecchio, è un istrumento molto più indicato del violino.) Per attuare la "strana idea", Saba - che faceva allora il libraio antiquario - si comperò, a rate, un pianino. Prese anche delle lezioni, ma limitatamente alla sola chiave di violino. Si proponeva, in una parola, di eseguire al piano i pezzi - gli studi - che, da ragazzo, non era riuscito a eseguire sul violino.)²¹*

This "strana idea" points to a way out of the dilettantismo of the Triestine writer who plays on the strings out of tune of his "triste italiano:" the willful choice of the dialect. Saba's "pianino" is transparently the Triestine dialect. Yet Saba, still under the spell of "the assimilatory charm of Italian," will use it only once, not in verse, but in

²⁰ Benco, *Trieste*, 256, 257.

²¹ Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948; 2nd ea., Milano: Mondadori 1963) 201.

prose, and with great reluctance: in the dialogues of his posthumous, unfinished, autobiographical, and programmatically “unpublishable” novel *Ernesto*; with the additional caution that his characters speak a slightly softened dialect and the ortography has been italianized as much as possible, in the hope that the reader—if this story will ever find a reader—will be able to translate it on his own (*un dialetto un po' ammorbido e con l'ortografia il più possibile italianizzata, nella speranza che il lettore—se questo racconto avrà mai un lettore—possa tradurlo da sè*).²² The final episode of the novel is the story of the friendship, tinged with envy, between Ernesto, who passionately loves violin but has no ear, and the “born violinist (*violinista nato*)” and “future concert performer (*futuro concertista*)” Ilio. Maybe not by chance the novel breaks on Ilio’s promise to play for Ernesto a *Notturmo* by Chopin “adapted for violin (*ridotto per violino*)”²³—virtuoso feat, but antithetic to the nature of the piece. By admitting the failure of his attempts at translating Virgilio Giotti’s poems into Italian,²⁴ Saba seems to have acknowledged that the translation of dialect into language was precisely an adaptation (*reduction*), and not a *redemption*; yet he never ventured on the path that the “most truly humble (*più veracemente umile*)” of the Triestine poets—as Biagio Marin described Giotti²⁵—was willing to pursue.

Taking a shortcut in the hope that it will not turn into a dead end: Saba could write well in dialect. He preferred writing badly in Italian. This is another story of love—before the “translation” of Triestine into Italian.

Davide Stimilli
 Department of Humanities
 University of Puerto Rico
 Mayagüez, Puerto Rico 00681

²² Umberto Saba, *Ernesto* (Torino: Einaudi 1975) 3.

²³ Saba, *Ernesto*, 134.

²⁴ U. Saba, “Lettera a Giotti,” *Pagine istriane* 26/27 (1956) 68.

²⁵ Biagio Marin, *Strade e rive di Trieste* (1967; Milano: Scheiwiller 1986) 253.

NATURALEZA HUMANA-TECNOLOGÍA: PERPLEJIDAD BIOMÉDICA

Elena Lugo

Introducción

La Medicina como agencia humana supone un *conocer* científico, un *hacer* técnico, y un *saber* ético, además de unas destrezas refinadas en el arte de la comunicación. Según su *conocer* busca las causas explicativas de una enfermedad, un dolor o de un quebranto de la salud, según el orden bioquímico, fisiológico, anatómico, y genético. De acuerdo con su *hacer* interviene para auscultar, asistir, corregir o incluso para substituir el sistema físico afectado. En su *saber* la medicina se compromete a buscar significado en y por medio de la enfermedad, el dolor y el sufrimiento, como aspecto integrante del cuidado total de la persona a la vez que se ocupa de restaurar la salud o prevenir su diario. En este ensayo no elaboraré el importante tema de la comunicación.

De ningún modo se pueden separar en la práctica real el *conocer* científico, el *hacer* técnico y el *saber* ético. Pero en la actualidad la ciencia, la tecnología y la ética pueden presentar retos particulares a la medicina, y concretamente al concepto de naturaleza humana. Naturaleza, y en particular, la humana, es un concepto complejo y propicio a diferenciaciones no siempre precisadas y con sus implicaciones correspondientemente aplicadas. Además, es difícil precisar la relación médica ante la naturaleza. Actúa la medicina de acuerdo a la naturaleza o ¿actúa ella en clara superación de ésta o se trata de una relación nueva de colaboración médico-naturaleza humana?

Al aproximarse el siglo XXI nos encontramos ante una ciencia brillante en su intento de explicar la vida y la conducta humana por vías de mecanismos y procesos genéticos. Pero la ciencia en sí no *entiende* la vida y a su vez la ciencia a la luz del posmodernismo se somete a una auto-crítica en cuanto a su modalidad propia. La

Técnica se plantea como hipótesis al diseñar o manipular artificialmente el ser humano en sus capacidades distintivas del conocer, decidir, sentir y amar aun si no conocemos sus normas inherentes. Poco a poco se hacen más tecnológicas las experiencias del nacer y del morir, y no pocas veces se despersonaliza al paciente a quien se le ve como objeto científico-técnico. A su vez, el saber virtuoso parece marginarse para dar lugar a un énfasis en procedimientos legales o al mero consenso de política pública.

Si la medicina ha de conservarse según su modelo paradigmático, en cuanto a ciencia, técnica y virtud, se impone la integración del conocer científico y el hacer técnico y su saber ético a una reflexión filosófica que defina a la persona como unidad substancial de espíritu y cuerpo. Es entonces preciso descifrar no sólo *qué* sino *quién* es el ser humano; no sólo de dónde o por qué condición precedente viene a la existencia, sino hacia dónde o para qué finalidad existe con sentido y propiedad inherente. El interrogante humanístico supone el examinar cuidadosamente la conceptualización de naturaleza humana según la ve la ciencia, la técnica y la ética en relación a la categoría filosófica de persona.

Esta tarea se dificulta, particularmente en la época actual —posmodernista— a causa de un marcado pluralismo, individualismo y secularismo. El pluralismo epistemológico puede conducir al escepticismo ante la verdad, y el pluralismo ético hacia el permisivismo o subjetivismo moral —ambos enemigos de la integridad de la persona y la solidaridad comunitaria. Considero que aún el conocimiento humano es parcial e imperfecto; el diálogo serio y respetuoso nos debe conducir a acuerdos fundamentales. La tolerancia de las diferencias no debe ser motivo de estancamiento o de fácil conformismo ante la presión ejercida por una mayoría. El consenso no es equivalente a la verdad, aun si esta sigue siendo un ideal que trasciende cada momento histórico. *El bien ético* puede incluir un componente de valores relativos a una cultura, época histórica o comunidad social, pero en responsabilidad debemos articular con precisión la dignidad inherente al ser de la persona sin olvidar la naturaleza física de este ser.

El *individualismo* acompañado de un énfasis en la autodeterminación (autonomía) como decreto de lo que es correcto es el deber, puede conducirnos a la fragmentación en la comunidad y conflictos insuperables entre seres de igual y mutua arrogancia. Es preciso devolver al concepto de *autonomía* el componente kantiano de *responsabilidad* ante principios dotados de racionalidad y algún sentido de la perfección personal en su identidad, al igual que en su carácter

relacional (en relación a valores culturales, sociales y hasta trascendentales).

El *secularismo moderno* que excluye el componente religioso en su referencia a lo divino/sobrenatural de las actividades humanas, los sucesos históricos y las reflexiones sobre ciencia, técnica, medicina y otras profesiones distorsiona la visión humana de la realidad. Considero que el discurso teológico debe formar parte de la reflexión cultural, particularmente sobre el tema que planteamos en este ensayo. No debe existir el temor al rechazo teológico cristiano de la intervención técnica o artificial para *corregir, ayudar* o *encauzar* los procesos naturales. El reparo cristiano se centra en la posibilidad de *sustituir* la naturaleza por recursos técnicos. Pero “sustituir, corregir, ayudar”, ameritan un análisis cuidadoso. El Dios Creador —Providente de la Cristiandad— provee al ser humano de una razón y una voluntad creativa para conducir y participar en los procesos naturales. Pero, ¿hacia cuál finalidad? Las preguntas que se suscitan no son fáciles de contestar, pero su formulación es importante y su análisis incluye la aportación especializada y académica del pensar multidisciplinario —ciencia, filosofía y teología.

A continuación examino lo que interpreto como posición ambigua de la medicina como *ciencia* al servicio de la naturaleza humana. Luego señalo un cierto desconcierto médico ante la *técnica*, y una tendencia a evaluar ésta de acuerdo a directrices inspiradas en una ética utilitarista: Medicina como ciencia, como técnica y como actividad moral en la actualidad, reflejando diversas concepciones de la naturaleza humana sin clara fundamentación o criterio de armonización. Aunque la medicina expresa interés en respetar a la persona, no siempre se entiende bien la relación entre persona y el concepto de naturaleza humana. En consecuencia haré una reconsideración del concepto de *naturaleza humana* en un contexto ontológico-ético, vinculado al personalismo contemporáneo. Ilustraré este intento en una breve reflexión crítica sobre la tecnología reproductiva y la intervención genética en el orden humano.

A. Medicina como ciencia: ¿ambigüedad ante la naturaleza humana?

En cuanto a la realidad de la naturaleza se refiere, la modernidad, la identifica con su concepción de OBJETIVIDAD científico-matemática. Es decir en el contexto de la investigación científica, el término naturaleza es sinónimo de campo científico o el objeto material de estudio de alguna ciencia en particular, o de un aspecto parcial del mismo en cuanto sea científicamente perceptible y

técnicamente observable. En este contexto, ley natural equivale a proceso biológico y la naturaleza humana admite una concepción darwiniana. Se puede pensar en la naturaleza humana a partir de la animal, pero diferenciada por su etapa evolutiva, y constituida por factores biológicos y de procesos determinados genética y bioquímicamente, que de modo alguno expresa una finalidad normativa. Es decir, *Homo sapiens*, es el resultado accidental de la ley natural, y no cuenta con un proceso inherente a su ser. Se desprende de su condición el que no exista razón ontológica o planteamiento ético para argumentar contra intervenciones que modifiquen los procesos biológicos bien sea a modo de procreación técnicamente asistida o sustituido a modo de ingeniería genética, cuestiones que trataré en la próxima sección. Además como el sistema nervioso es el principal componente distintivo del ser humano, el feto en una etapa pre-neurológica parecerá de menor estatus moral que uno con sistema neurológico aunque primitivo. Igualmente, una definición de muerte en términos de la esfera cerebral superior (neo-córtico) sería aceptable en el concepto darwiniano.

Así pues, la ausencia de finalidad inherente a la naturaleza humana, la negación de la existencia del alma / espíritu en la concepción darwiniana pueden conducir a la manipulación técnica de la estructura y de las funciones del organismo humano. Un determinismo biológico complementaría la manipulación técnica, justificando estas intervenciones y señalando las causas biológicas para las enfermedades somáticas como psíquicas.

Si la naturaleza humana se ve como biológicamente determinada, la acción social disminuye en efectividad. Pero, de ser así, la intervención genética puede parecer aceptable, sólo que la decisión necesitaría una argumentación social y no biológica para la cual la fundamentación racional no está claramente diferenciada de ideologías de grupo en competencias de fuerza. De aquí parte el proyecto científico-técnico del racionalismo moderno.

Consiguientemente, se puede pensar en la naturaleza humana como una de categoría socialmente articulada. Una visión socio-histórica de la naturaleza humana interpreta la naturaleza como una de proyección culturalmente determinada. Esta visión refleja una concepción de la realidad sugerida por la posmodernidad. Según este contexto cultural la realidad es fundamentalmente proceso y sistema dinámico en relaciones complejas con multiplicidad de variantes.

Naturaleza en la posmodernidad obtiene su significado o articulación conceptual en virtud del lenguaje que la cuestiona, revela y

expresa. Naturaleza, no es un conjunto de datos transparentes que se ofrecen al científico, sino un resultado del esfuerzo del científico, quien elabora una teoría de criterio propio, que contenga consistencia, amplitud sencillez y capacidad de propiciar más investigación. Naturaleza, lejos de lucir neutral ante los valores, no sólo refleja las pautas metodológicas del científico, sino las prevalecientes en el contexto social y en el momento histórico con los cuales el científico interactúa. Naturaleza es entonces un “constructo” o proyección inmanente a la perspectiva del científico en cuanto a lo que concibe como problema, el lenguaje que emplea para formularlo, y los valores histórico-sociales que constituyen la comunidad de científicos.¹ En este contexto, la medicina, como ciencia, se presenta como una actividad social. Esta actividad puede ser exclusiva y controlada por los científicos médicos investigadores o clínicos —permeable ante las influencias de la sociedad en general con dimensiones económicas, políticas, étnicas o cívicas.

La visión socio-histórica se muestra cautelosa ante toda intervención técnica que arriesgue o, de modo alguno, hiera el carácter histórico de la persona, no la naturaleza sino una concepción funcional de persona capaz de poseer conciencia, auto-conciencia, reflexión, decisión para interacción emocional e inclusive la capacidad técnica que se impone como norma ante la técnica.

En contraste a la concepción darwiniana, a la naturaleza humana se le concibe como social e históricamente determinada por cada cultura. La acción social se sugiere, pero entonces su fundamento sería una ideología o acuerdo circunstancial al momento histórico. Igualmente, esta concepción socio-histórica de la naturaleza humana afirma la dignidad del ser persona y su correspondiente derecho a la autodeterminación. El componente subjetivo está necesariamente operando en la constitución del objeto real en cuanto a su entendimiento se refiere —no mera existencia. El aprecio de lo intuitivo y de lo afectivo, a modo de complemento a la racionalidad lógico-científica, se contrapone al racionalismo de la modernidad.²

¹ Bauman, Post Modern, 33 “By contrast, contemporary or post-modern sciences we take to be built on acknowledgment that in principle, conceptual and normative commitments of observers, cultural world views, shape the doing of science. These commitments structure the formulation of hypotheses, the choice of research methods, the selection of observation worth making and reporting, and the choice of significance criteria. Contemporary or post-modern inevitably shape the scientific enterprise.

² Ibid. “The mistrust of the human spontaneity, of drives, impulses and inclinations resistant to predictions and rational justification, has been all but replaced by the mistrust of unemotional, calculating reason. Dignity has been returned to emotions,

Igualmente esta concepción socio-histórica presta atención al contexto político y económico destacando cuestiones de justicia en la distribución de recursos para el cuidado de la salud.

Al otro extremo del modernismo y del posmodernismo está la concepción de la naturaleza humana como una creación de un ser trascendental sabio y amoroso que le ha imprimido en su ser una dirección hacia bienes intrínsecos a su ser, incluso la capacidad para reflexionar sobre esos bienes como fines y decidir sobre los medios para realizarse. Esta concepción continúa vigente aún y explícitamente articulada u operativa en las decisiones médicas en la época científico-técnica. Consideramos que esta concepción teológico-filosófica de la naturaleza humana amerita una renovación conceptual y efectiva. Más adelante lo intentaremos. Regresemos a la medicina como ciencia en su actualidad.

Considero que el paradigma moderno de ciencia como objetiva, y el paradigma posmoderno de ciencia como constructo social influyen en la medicina proponiendo ante ésta dos interpretaciones de la naturaleza. Es decir, naturaleza como criterio que se ofrece bajo propia determinación y la cual continúa inspirando la investigación médico-científica, y naturaleza como proyección del sujeto pensante desde su posición psico-social enmarcada en un contexto histórico y cultural influyente en la práctica clínica más reciente.

La medicina en cuanto gestión científica —particularmente en la investigación— refleja el paradigma científico de buscar las causas de las enfermedades en condiciones somáticas inherentes a la corporeidad. A su vez la medicina como ciencia estricta se ha inclinado menos hacia la persona en sí y más hacia su enfermedad, y está reducida a las lesiones o irregularidades físicas de captación determinada, uniforme o repetible.³

Pero otros filósofos de la ciencia contemporánea nos indican que la medicina actualmente se distancia más de la ciencia natural

legitimacy to the “inexplicable”, may irrationally, sympathies and loyalties which cannot explain “themselves” in terms of their usefulness and purpose... We learn again to respect ambiguity, to feel regard for human emotion, to appreciate actions without purpose and calculable reward.”

³ Ernan McMullen, “Undetermination”; *Journal of Medicine and Philosophy*, 20:233-252, 1995. “Modern as applied to science or medicine is used to refer to the rational, systematic pursuit of knowledge viewed as an account of an objective reality about which we ought in principle, to be agreement. Modern science thus held to the goal of being “value-free”. Modern science, depending heavily on a rigid fact/value distinction, acknowledges the bias and personal values could impinge on scientific accounts, but only as distortions.”

moderna o concibe ésta según el criterio posmodernista. En la medida que esta transición de la modernidad a la posmodernidad se realiza sin suficiente reflexión crítica de parte de la medicina, se experimenta una tensión entre el modelo somático de la ciencia moderna y el modelo psico-social en la práctica clínica contemporánea.

Considero que una reflexión filosófica sobre la ciencia-moderna y posmoderna conduciría al médico a la complementariedad, es decir ni al positivismo médico del modelo somático ni al relativismo social del modelo psico-social de la práctica clínica. Creo oportuno citar las sabias palabras de E. McMullin (JMP pág. 246):

The practice of medicine is governed by more than one paradigm, with all the consequences that this entails. To mention the most obvious division, there are medical researchers whose goal it is to understand the casual factors underlying a particular disease, there are clinicians whose responsibility is to diagnose what is it that ails a particular patient, and there are specialists who deal with that patient once the ailment is diagnosed, by means of surgery, drug treatment, or whatever; though they share the same initial training, their formation subsequently is quite different. The textbooks they use, the methods they follow, their relationships to patients, what counts for them as success are different languages with much overlap but also with unshared terminology and a degree of meaning shift."

La concepción del conocer científico de la naturaleza según la ciencia modernista guarda consistencia con una actitud paternalista del médico, quien dice conocer con certeza y objetividad en su sentido positivista las causas de la enfermedad y en tener autoridad de experto, ante el paciente. A su vez la concepción del conocer científico como actividad social que genera un concepto de la naturaleza matizado por valores, admite un marco de referencia pluralista que facilita la reciprocidad médico-paciente en interacción de autonomía responsable. Es decir, como indica R. Veatch y W. Stemsey:

It is probably not by accident that the challenge to scientific positivism in philosophy of science and the challenge to physician authority in bioethics occurred at roughly the same time.

Antes de considerar la medicina como técnica en la posmodernidad permítaseme sugerir algunas implicaciones educativas de la concepción de conocimiento científico de la naturaleza según la posmodernidad.

Primero, si es cierto que no se puede lograr un conocimiento de la naturaleza por vía de una ciencia independiente de los valores del investigador y, por consiguiente, tampoco una medicina como ciencia positivista, entonces no debe educarse al médico exclusivamente como autoridad científica para tomar decisiones al margen de la totalidad de la persona del paciente.

Segundo, la medicina debe presentarse en el contexto cultural que influye en lo que se percibe e interpreta sobre el cuerpo, la vida, la salud, la enfermedad, la muerte, el dolor y el sufrimiento.

Tercero, la medicina debe orientarse hacia una concepción pluralista y dialogada del bien, no sólo según recursos científicos y técnicos (bien médico-clínicos) sino del bien según preferencias del paciente, según una concepción de la presentación del cuidado de la salud, y según el modo de categoría trascendental como los sistemas teológicos lo articulan.

Cuarto, del mismo modo que la filosofía de la ciencia general hace su crítica al constructivismo posmoderno, también la medicina puede en su investigación refinar la concepción objetiva y universal de la ciencia biomédica. Pero también debe permanecer atenta a la constante interacción del conocer intelectual y las motivaciones e instituciones subjetivas que influyen.

B. La Medicina en cuanto Técnica: ¿Desconcierto ante la Tecnología?

A la tecnología se le puede definir como una actividad productiva bajo el control de la razón práctica, en un contexto social, político, económico y cultural, que promueve el organizar, manipular y controlar el ambiente físico, biológico, psíquico, y social con miras a la utilidad, eficiencia, producción y uniformidad. Para ello la razón práctica opera en términos de cálculo y medida, atenta a funciones o factores que facilitan la intervención.

Una evaluación de la tecnología en general se dificulta por al menos las siguientes razones:

1. La tecnología en cuanto patrón / paradigma / ideología oculta sus valores o metas —se presentan sólo como medio (ambiguo).
2. La tecnología se entrelaza con fuerzas políticas, económicas, culturales —se confunde o esconde, entre éstas .
3. La responsabilidad, por ello, no descansa en individuos o dirigentes claves —se hace nominal o meramente colectiva.
4. La tecnología penetra, configura, coordina y sostiene toda nuestra vida —estamos inmersos en ella— dificulta una perspectiva objetiva o de distancia crítica.
5. Su vinculación al ideal democrático —liberal y pluralista desanima la discusión sobre finalidades y razones últimas (temor

al dogmatismo, paternalismo y moralismo en los sistemas democráticos). Se hace ajeno a la cuestión de ser —la verdad— y el valor intrínseco. Se nutre de cierto escepticismo y cinismo posmoderno.

6. No se presenta como objeto de selección sino como base para toda elección.

Hay, sin embargo, un aspecto de la tecnología que trataré de evaluar y que puede ser relevante para nuestros propósitos: la de capacidad de control de la realidad. Podemos decir, en efecto, que la función de las tecnologías es la de permitir que los sujetos humanos que las inventan, las usan y las desarrollan, puedan controlar de forma más rigurosa parcelas cada vez más amplias de la realidad. Creo que esta idea de aumento en la capacidad de control del desarrollo tecnológico juega un papel equivalente al que la idea de aumento de conocimiento juega en el desarrollo de la ciencia. Se trata, además de una idea susceptible de dilucidación formal y fácilmente conectable con los valores de eficiencia y utilidad de las tecnologías. De modo que ciencia y tecnología se entrelacen. La innovación es ahora componente de la racionalidad tecnológica, tan esencial, al menos, como la eficiencia. El desarrollo tecnológico requiere invenciones o innovaciones técnicas radicales, que permitan un control cada vez más amplio de la realidad, además de búsqueda continua de mejoras en la eficiencia de esas tecnologías.⁴

A su vez José Sanmartín nos ofrece una distinción entre tecnología de producción (tecnología tradicional) y tecnología de síntesis de actualidad. Citamos al autor, a *modo* de transición al *modo* de tecnología médica y en particular, la procreación médicamente asistida y el proyecto genoma humano.⁵

Las nuevas tecnologías son, ante todo, tecnologías de síntesis. Un objeto sintético es un simulacro, obtenido en laboratorio o industrias, de un objeto sintético de otros productos de la tecnología tradicional. Pero sintetizar no es meramente producir. La síntesis supone siempre intervención de procesos naturales, la producción no. Hoy en día, tecnológicamente, no se trata tanto de controlar causas naturales, sino de, una vez conocidas, suplirlas, reemplazarlas por productos, a su vez, de la tecnología. Parece suplirse así un viejo

⁴ Miguel Quintanilla, *Tecnología: un enfoque filosófico*. Cap V, VI -(próximo a publicarse, citado por el autor en *Las virtudes de la racionalidad instrumental—Anthropos—* Barcelona, España 1995.

⁵ José Sanmartín, "No toda producción es síntesis." *Anthropos*, Barcelona, España. 1995, pág. 43.

anhelo de algunos sectores de la ciencia en los que la naturaleza no se considera inacabada, sino imperfecta y, por tanto, perfeccionable. Nosotros podemos perfeccionarla a base de reemplazarla por cuanto estimemos preciso. Extraño perfeccionamiento es éste. Se presume y se desea que esa sustitución sea cada vez más amplia, que haya, por así decirlo, cada vez menos naturaleza y cada vez más tecnología que haga sus veces.

Retornemos a nuestra consideración de la gestión médica. La práctica (praxis) resulta inherente a la concepción misma de la medicina.

La tecnología bio-médica toma muy en serio la consigna de Francis Bacon de entender la naturaleza para así controlarla. La tecnología (radiología microscópica, pruebas químicas, electrocardiogramas, ...) convirtieron el diagnóstico, de un encuentro personal, a una destreza técnica. Los resultados técnicos se sugieren como más importantes que la narrativa del paciente y la observación natural del médico.

La tecnología, para la recaudación de datos, se debe organizar y custodiar la misma (récord), integrando así la información aportada por las diversas especializaciones y profesiones encargadas del cuidado de la salud. La computadora facilita la organización, pero puede poner en peligro la autonomía y carácter privado del paciente, al igual que la responsabilidad principal del *médico de cabecera*.

La tecnología farmacológica, como los antibióticos y los recursos mecánico-eléctricos para sostener o sustituir el proceso natural de la vida, han incrementado indudablemente el poder terapéutico del médico. A la vez, han generado cuestiones éticas sobre la calidad de vida, y cómo asegurar el proceso de morir con dignidad.

La tecnología en la medicina interviene en la naturaleza humana —en su dimensión corpórea— bien sea como recurso diagnóstico para auscultar con mayor precisión y exactitud las causas determinantes o el fundamento asociado con la enfermedad y el dolor. A menudo a esa corporeidad sometida al escrutinio —invasivo y agresivo, tal vez— se le ve como un objeto científico ajeno o separado de la totalidad psicosomática y espiritual de persona. A la naturaleza humana se le concibe como activa o pasiva, con leyes propias o manipulables, sencilla o compleja, pero en todo caso, como una extensión de la naturaleza orgánica en general, sin distintivos cualitativos que le asignen dignidad y derechos de relevancia moral. Se podría decir que se sugiere un dualismo entre cuerpo y espíritu

asignando a la medicina un quehacer científico y técnico, exclusivamente centrado en la corporeidad biológica.

Si pasamos de la intervención diagnóstica a la terapéutica y centramos la atención en la tecnología asistente en la concepción —incluso de la genética— y luego en el morir, quedará clara la reducción de la naturaleza a lo manipulable y sustituible por intervención autónoma y determinante del ser humano mismo. Es decir, al paciente clínico se le enfoca exclusivamente desde una perspectiva científico-técnica o desde un conocer y hacer impersonal, destacando dos componentes de la relación en un sentido parcial médico-paciente, a saber, al médico en cuanto científico y técnico, marginando su ser de agente virtuoso y comunicativo de su ser personal.

Actualmente se trata de una tecnología que no sólo interviene para asistir, sino para substituir y dominar los procesos naturales como bien se evidencia en el orden del nacer (tecnología procreativa) y en el morir (cuidados intensivos e invasivos, el suicidio asistido). Estas técnicas no sólo permiten ejercer responsabilidad ante la naturaleza, sino que sugiere un control y diseño del orden natural.⁷

Tal parece que la medicina como técnica con frecuencia se orienta por su concepción científica de la naturaleza como categoría moralmente neutral (modernismo) o como mera configuración socio-histórica sin sustancia propia (posmodernismo). En cualquiera de los dos casos, naturaleza carece de un ingrediente normativo.

Consideramos que el conocer científico y el hacer técnico de la medicina han de integrarse a un entender de la persona en su dignidad propia. Así, tanto el conocer como el hacer se han de orientar hacia el bien. Por ejemplo, en relación a la tecnología procreativa (inseminación artificial, fecundación *in vitro*) se facilita el acto conyugal en sí de modo que fortalezcan la unidad y entrega exclusiva y total de los esposos. La generación de vida humana no podría substituirse por la producción exclusivamente de vida técnica. La procreación asistida en el caso de infertilidad se propone como intervención estrictamente terapéutica; pero como no cura ni tampoco previene la infertilidad, nos preguntamos si es una intervención médica aceptable

⁷ Wart, H.A.E. "Is modern medicine un-natural?" *European Philosophy of Medicine and Health Care*. 3:2, 1995, p. 96) "Instead of relying on the natural tendencies of the body itself, medicine rather relies on its technological and scientific resources... contemporary society has developed cultural ideals which call for technological manipulation of nature and the human body, in order to further self-determination and to exceed natural limits and boundaries."

para aliviar las consecuencias de un defecto orgánico o condición indeseable. A menudo se considera la condición, no como de una persona, sino como de la pareja conyugal.

El cuerpo es sólo parte de la naturaleza humana, aunque para un médico científico positivista sea todo lo que le interesa en su gestión. Se enfoca como manipulable, siempre y cuando que sean útiles o deseables los resultados de la gestión. La intervención técnica, en el caso de la procreación asistida se presenta como una imitación —aunque sí de cierto carácter innovador— de los acontecimientos naturales. Más adelante cuestionaremos la ingenuidad de esta imitación y la aparente neutralidad en cuanto al bien o al mal de los procedimientos. Para ofrecer nuestra crítica será necesario reinterpretar, según la filosofía, el concepto de naturaleza humana y su corporeidad, según se describe por la ciencia y por la técnica en la actualidad.⁸

Podemos entonces evaluar la tecnología no sólo en vista de su objeto (función procreativa), de su meta (al aliviar la angustia existencial asociada a la infertilidad), sino en relación con sus implicaciones para el sujeto humano que las use. Es decir, la Tecnología se evalúa en relación al ser de la persona y sus bienes, como vida, matrimonio y familia. La interrogante es si la procreación humana puede redefinirse como producción que se determina, calibra y controla por directrices inherentes a la técnica —utilidad, eficiencia, control, prevención de comodidad ... Preguntamos: ¿supone la sustitución del proceso natural del generar vida humana algún menoscabo de valores inherentes a las funciones naturales? ¿Es la artificialidad de la intervención técnica por vía de terceras personas (médicos, enfermeras) una degeneración de la actividad natural de procrear? No es acaso natural el que se intervenga con la razón y la voluntad humana para corregir —sino mejorar— los defectos de la naturaleza biológica?

Así vista, la tecnología se presenta como medio, recurso o instrumento, pero no como finalidad o bien en sí valioso. El ser humano es responsable de asignar o reconocer la finalidad y así encauzar la técnica hacia valores que realmente representen el bien integral del ser persona. Cabe preguntarse en qué medida opera el concepto de naturaleza como norma ante la tecnología. Evidentemente, se trata

⁸ Haas, John, "The natural and the human in procreation." *Gift of Life* "These acts of control, domination and manipulation associated with reproductive technologies are fraught with danger for the child and for the adults involved ... We are truly free and fully human only when we act on behalf of goods, in this case, human life and the dignity of procreation."

en este contexto bio-médico de naturaleza en relación al ser humano. La intervención técnica —a menudo equiparada con lo artificial— para corregir, ayudar, encauzar o sustituir los procesos naturales amerita un análisis ético-metafísico que incluye el distinguir naturaleza en el ser persona.

C. Medicina y ética en la época posmoderna

En resumen, para el posmodernismo la concepción de la naturaleza humana es ambigua, y también lo es la racional-ideal ética o el proceso de tomar decisiones morales. La naturaleza humana carece de fundamentos que la expliquen y la justifiquen en su existencia. La moral no se presenta originándose de una fuente última de seguridad en el orden universal y permanente de principios. Categorías del bien, de lo intrínsecamente correcto o recto no se aplican con evidencia a *priori*. La razón o intelecto del hombre posmoderno no encuentra su apoyo en una verdad objetiva sobre la naturaleza, o verdad en virtud de ser éstas proyectos del ser humano quien les confiere su significado y valor. No se preocupa por establecer la validez propia de una decisión ética o por auscultar el verdadero bien común que justifica la existencia de la sociedad. El énfasis en la autoestima y realización de sí mismo toma el lugar de la virtud o el carácter propio al ser persona en sí. La apertura, la flexibilidad, la innovación, la espontaneidad y el compromiso interpersonal recibe la designación de libertad auténtica. Culpabilidad o conciencia de falta o pecado pierden importancia al desestimar la existencia objetiva de ideales o convicciones que trascienden la individualidad del hombre posmoderno.

La ética —que se presenta más bien como estética, como búsqueda personal del sentido y dirección de la propia vida— no presta la atención suficiente a la ética como reflexión crítica en torno al bien como finalidad y a la rectitud de las acciones.

En este contexto la tecnología y su correspondiente racionalidad instrumental se sugieren como recurso de resolución para todo tipo de problemas, pues la realidad en general y la naturaleza humana en particular son en sí manipulables.

Usamos el término naturaleza para designar lo que hay de coherente, de consistente y necesario en la vida de persona. Desde luego, no se trata de una categoría biológica que se describe como un factor determinante. Naturaleza representa una categoría ético-ontológica. Es decir, se trata de una norma que señala el ideal que orienta el desarrollo presentándose ante la reflexión y decisión

responsable de la persona. Es nuestro intento, al re-pensar el concepto naturaleza entrar más en contacto con el pensamiento de H. Jonas, que fundamente una ética de la responsabilidad sobre la base ontológica del ser inclusivo de una naturaleza orientada hacia su afirmación de un “deber ser” inherente a la vida en general.⁹

Naturaleza, pues, se refiere a la persona humana. El concepto de ley natural se entendería como principio de movimiento que genera los actos humanos, cuando se aprueba o desaprueba un tipo de conducta porque está en conformidad o contra la naturaleza humana personalizada, capaz de realizar actos responsables en virtud y gracia del conocimiento de la verdad y el ejercicio racional de la libertad. Lo opuesto a la naturaleza como esencia dinámica del hombre, constituido metafísicamente por su condición racional, constituye una violencia o negación de su naturaleza. Así es, violencia, algo contra la naturaleza del hombre, toda acción sobre las personas que desvía, dificulta o anula la tendencia innata de inteligencia hacia la verdad y de la voluntad hacia el bien como objeto del amor. Teológicamente, el afirmar condición racional y su libertad humana, al margen de la voluntad de Dios, echa por tierra el fundamento mismo de su dignidad radical.

En virtud del ser persona he intentado interpretar la naturaleza humana más allá del objeto científico y técnico como expresión normativa de los rasgos distintivos del ser. Tomo como perspectiva la teoría moral de la ley natural conjugada con una ontología del ser personal que esperamos provea el contexto de fundamentación a la ética médica.

El ser humano es quien por su estructura y realidad personal, por sus metas de subsistencia, espiritualidad totalidad y apertura, logra realizar la síntesis de las diversas categorías del ser y superarlas. La realidad personal se abre a la trascendencia y establece una inmediata relación al ser. El mundo apropiado a la persona es el mundo de los valores, de la libertad, de la cultura, de la comunicación interpersonal. Este mundo se presenta hoy en una peculiar polaridad, *en sus dos caras*; por un lado como exigencia y condición requerida por el desarrollo de la vida personal, y por otro, como conquista y constante irradiación de la propia persona. Es un mundo en el cual se entra, un mundo que la persona crea, es decir, que la persona en su razón práctica entiende los valores y los constituye en fines y metas, ejerciendo en su libertad una causalidad eficiente de

⁹ Hans Jonas, *The Imperative of Responsibility in Search of an Ethics for the Technological Age* (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

tipo secundario. La finalidad y el sentido en la naturaleza es fundamento en su ser personal en cuanto a creatividad. No se trata pues de una finalidad humana preestablecida por la naturaleza en cualesquiera de sus sentidos dados, sino una configuración de bienes reconocidos como principios por la razón práctica, de valores que realizan —perfeccionan— a la persona. A partir de estos principios surgen las normas morales propiamente hablando.

De lo anterior se desprende que la persona es el punto de referencia ontológico y ético de la libertad orientada al bien integral. La libertad humana puede describirse como la propiedad específica o capacidad humana para determinarse así, de modo tal que su expresión de vida resulta significativa tanto para sí como para sus semejantes. Se orienta al bien integral de la persona como al bien en sí que perfecciona su ser. Es un modo de desarrollar la vida interna, de despertar a las propias decisiones y de ejercitar esto al máximo de su conciencia. Es evaluar su potencial (importancia radical del conocer) no sólo de acuerdo a su sentido y posibilidades internas, sino también en cuanto que este potencial trasciende las estructuras internas y entra en relación con otros seres, incluso con Dios.

La libertad no es un poder ilimitado obstaculizado por condiciones psico-sociales y bioquímicas, sino una expresión concreta de la totalidad de un ser consciente, volitivo, integrado a sus condiciones psico-sociales y bioquímicas. Además al comprenderse así como autónoma sobre la base de la razón y libertad, la persona puede afirmarse positivamente en su inmanencia total, pero sin excluir una relación de absoluta trascendencia. Así la libertad queda condicionada por un contexto natural para su realización. Está así orientada por una dimensión horizontal, pero también por otra vertical de perfección.

El principio de beneficencia incluye una referencia al bien de persona-corporeidad, capacidades intelectuales, volitivas y afectivas, y anhelo de trascendencia. El respeto a la dignidad de la persona fundamenta los derechos humanos y la necesidad de respetarlos. De aquí se sigue la igualdad esencial entre todos los hombres y la necesidad de superar la ética individualista.

Una persona no puede ser tratada ni poseída como objeto, sino que siempre es un sujeto. En el centro de su dignidad está la conciencia moral, y esa conciencia se halla ante normas objetivas de moralidad, que la conciencia no crea, sino descubre. Así la conducta humana no queda en función de sólo su “sincera intención de la apreciación de los motivos que la llevan a obrar, sino de escritos objetivos tomados de la naturaleza de la persona y de sus actos”.

El bien moral es bien de la persona que le permite al hombre su desarrollo como individuo y miembro de una sociedad, y cultivándose y realizándose plenamente como persona humana que despliega toda su potencialidad.

Sobre la base personalista, la ciencia y la técnica deben someterse al servicio de la persona, nunca manipularla ni dominarla, como si pudiera ser propiedad de alguien, aunque éstos sean sus progenitores. El ser humano es siempre y en cualquier estado y condición siempre alguien, nunca algo.

En cuanto respeto a la dignidad de persona en su ser como fin o bien en sí y nunca recurso o cosa, a su identidad como ser cada persona única y original, y en su integridad de espíritu y cuerpo, creo entender “naturaleza” como expresión de la dinámica o ser — en devenir de persona. Así entendida la naturaleza sirve de causa y no de barrera a la técnica. Aún menor es naturaleza, una categoría científica biológica determinante según el positivismo científico ya en vía de superación por la ciencia posmodernista. Ni es naturaleza una concepción social e histórica descriptiva de una proyección relativa a la cultura, y técnicamente manipulable.

A modo de ilustración de la gestión médica en cuanto ciencia selecciono el proyecto Genoma Humano (PGH) por indicar una concepción científica de la naturaleza humana. Reconozco no obstante que PGH no es sólo ciencia genética sino técnica y por consiguiente sería apropiado considerarlo también bajo el subtema “medicina como tecnología”.

En mi ensayo sobre el tema indico que los objetivos de éstas resultan ya más o menos conocidas; identificar los portadores de alguna condición o inclinación genética, diagnóstico pre-natal, diagnóstico pre-sintomático, y/o simplemente identificación de genes. Lo que no es también conocido son las dificultades técnicas al igual que los presupuestos científicos en la supuesta correlación entre genotipo y fenotipo, o la interacción entre la información cultural afectando de modos inequívocos al sistema humano.

Anticipando la conclusión general reconocemos que el reto principal para la reflexión ética no es directamente la biotecnología o el PGH, sino la necesidad de integrar a ésta en un contexto cultural coherente en cuanto interpretaciones de la vida. Es decir, se suscita la necesidad urgente de articular principios tradicionales —respeto a persona, autonomía, beneficencia, justicia— operando en instituciones democráticas que sirvan de infraestructura para la implementación de nuevas técnicas. El pensamiento teológico y filosófico ha

de enfrentarse a la apatía y/o escepticismo del posmodernismo y superando ideologías, supersticiones y prejuicios, al igual que intereses parciales, replantear la cuestión del bien común como fundamentación de derechos y deberes sin ocultar las limitaciones inherentes del conocer ante cuestiones últimas. Se trata de fomentar un aprecio de la sabiduría prudente y cauta ante el posible abuso del poder y la arrogancia de seres humanos sobre otros seres humanos, y aun sobre otras especies.

Según la perspectiva ontológico-ética la naturaleza ofrece a la ciencia un marco de referencia amplio. Considerando el ser y la dignidad personal misma, tal vez se podría argumentar la legitimidad de mejorar la naturaleza humana continuando una línea cultural ya establecida. Por ejemplo, ¿podría reconocerse como beneficio el fomentar genéticamente la creatividad —la memoria, la fortaleza psíquica, las destrezas cognoscitivas y el refinamiento afectivo? Desde luego, la interacción genética-cultural y la originalidad individual en fomentar estos rasgos no del todo corpóreos tendría que precisarse. La selección específica de qué atributos y qué funciones corresponden a lo cognoscitivo-volitivo afectivo resulta difícil, casi imposible. Son temas de larga y compleja discusión interdisciplinaria. La genética, la neuro-ciencia, la psicología, la lingüística, la sociología, Filosofía cognoscitiva y, sin olvidar la teología, con su énfasis en lo espiritual —trascendental en la condición humana— deben participar en dicha discusión.

También se podría proponer una eufenecia que incluya detener el deterioro natural del cuerpo humano sin olvidar su interacción con la dimensión psíquica en la complejidad ya señalada. Creo que ya estaríamos en vías de diseñar una naturaleza en radical contraste a la mortalidad-finitud inherente a la naturaleza humana actual. En este preciso contexto nos deberíamos preguntar si conservar el patrimonio genético o su continuidad entre generaciones representa un requisito para fomentar la integridad alma-cuerpo o espíritu-corporeidad como exigencia de la dignidad del ser personal. De igual modo, preguntamos si las generaciones por venir tienen un derecho, el que si no lo pueden reclamar, está de nosotros el respetarlo a su nombre, a su identidad y seguridad en términos de una línea continua de base genética como unidad de vida biológica.

Ante la técnica el concepto de naturaleza como norma representa una finalidad a su racionalidad instrumental, colocando ésta al servicio de bienes inherentes a la dignidad—identidad e integridad de persona. Estos bienes ni deben ser sustituidos ni transformados, pero sí reverentemente asistidos.

Consideremos otra ilustración. Como segunda ilustración tomamos la técnica procreativa:

A la corporeidad y sexualidad humana se les reconoce un carácter psicosomático. Su naturaleza biológica queda integrada a la noción de persona que expresa al SER humano. A partir de la dignidad inherente al ser persona se evalúa su capacidad de generar vida humana en unidad a la expresión auténtica de esa dignidad en la interacción denominada *amor*. El juicio moral que se sugiere no se inspira en consenso social, o en el cálculo de beneficios para una mayoría, ni tan solo en la intención o motivación de tener niños. Más bien el juicio surge de una consideración del orden natural.

Creo que hay una relación natural en la dimensión psíquica-física de dos personas (esposos) de exclusividad recíproca y otorgación de sí, totalmente sin reservas, que no sólo satisface el anhelo profundo de unidad complementaria sino de creatividad. Estamos planteando la integridad del acto marital sexual como unidad, entrega y creatividad entre dos personas y expresión de su dignidad para lo cual la naturaleza es norma. A su vez reconocemos ciertos bienes espirituales como otros psico-sociales que dependen de la integridad del acto natural según descrito. Me refiero a:- (1) la interacción de fidelidad amorosa en la pareja o reverencia a la unidad entre lo genético, psicosocial y espiritual en los padres; (2) la relación de paternidad y maternidad simétrica con el(la) niño(a) -es decir, continuidad genética, psíquica, social- respetando así el derecho del niño a ser concebido por amor y en amor; (3) reverencia a la corporeidad y sexualidad al destacar sus funciones en contexto de intimidad o comunión personal, es decir, se puede presentar el aspecto biológico del acto sexual como constitutivo del amor y no sólo expresión que aporta al sentido pero sin definir el acto sexual entre personas.

Según el concepto de naturaleza aquí expuesto no se trata de biologismo determinista o de diseño técnico, sino de norma coherente, consistente y necesaria para la reflexión y decisión moral. No es la artificialidad de la técnica lo que nos preocupa, sino su capacidad de desnaturalizar la relación personal del amor, lo cual, a su vez, despersonalizaría al ser personal.

Interpretemos la intervención técnica en contraste a la natural, para luego buscar algún punto de contacto éticamente sostenible. Se han identificado diez variaciones o combinaciones de inseminación artificial, fecundación *in vitro* y transferencia de embriones, incluso de la utilización de madres huésped. Se trata de un proceso de producción el cual supone diseño, cálculo, control de calidad, y separación entre lo genético, psico-social y espiritual en la persona

del niño(a). Su vida se inicia por vía de una casualidad externa o acto técnico. Cabe preguntar, ¿se afecta la dignidad del niño(a) por el modo de su concepción tecnodirigida? ¿Se le vería como una inversión privada y medio para satisfacer un deseo, aun en sí legítimo y noble de los padres y no un fin en sí como su ser de persona exige? ¿Se le vería como objeto científico o mero logro técnico?

Se supone una separación —tal vez concepción dualista entre el acto sexual o encarnación del amor conyugal y el fruto o aspecto creativo del acto. También, se advierte una separación entre la apertura espiritual de aceptación del niño y la dimensión biológica de la generación de vida. Creo que se puede reconocer la naturaleza especial de la transmisión de vida humana —singular a la humanidad y presente en toda época o cultura— lo cual se deriva de la dignidad de persona como espíritu-encarnado.

Dudo que la reverencia apropiada ante la vida que la reverencia apropiada a la persona exige que su origen se mantenga en substitución-control y manipulación técnica o que la vida humana en particular sea generada como expresión inherente e inseparable de una acción de amor desinteresado. El hecho de que tantos niños nazcan de actos sexuales egoístas, o tantos niños sean no deseados y tal vez rechazados no disminuye la importancia *de la que la naturaleza dé la norma que la naturaleza nos ofrece.*

No obstante el ideal, nos surgen unos interrogantes, ¿es lo ideal lo único moralmente correcto? ¿Se excluyen todas las técnicas de procreación, o se puede contemplar unas que asisten al proceso natural estabilizando alguna irregularidad? Es decir, se puede permitir una segunda opción de acuerdo a razones en proporción a bienes y riesgos. Según sus siglas en inglés GIFT y LTDT¹⁰ asisten a una pareja sin necesidad de donante (masculino o femenino ni madre huésped) en realizar el acto sexual en sí. De este modo se conserva el carácter exclusivo del amor matrimonial, la reciprocidad en paternidad / maternidad, y la continuidad genético-espiritual con la prole. Aquí se enfoca al matrimonio y la paternidad/maternidad en virtud de la relación en sí —entrega total— en su continuidad y permanencia sosteniendo cada acto marital. De modo que cada sexual —fértil o no— deriva su rectitud de la relación e intención de conservar la mutua exclusividad corpórea. En este caso la asistencia técnica supera el defecto natural sin substituir el acto natural en su sentido pleno y propio como entrega de la persona. Podría ser

¹⁰ Gamete Intrafallopian Transfer Low Tubal Ovum Transplant.

que la actividad técnica con sus valores inherentes pueda integrarse al amor fiel sin menoscabo de la dignidad del niño más allá de cada acto en sí y sosteniendo éstos —continuo total y duradero de unos padres. Esto no es cuestión empírica a evaluarse posteriormente, sino cuestión de prudencia para una visión preventiva.

La tecnología procreativa implementada exclusivamente por una pareja matrimonial de mutua y total entrega amorosa e intención permanente de apertura a la vida podría ser cualitativamente diferente a la de una pareja o individuo que acuda a donantes o sustitutos. La primera sería una opción secundaria al ideal natural.

Un donante o un sustituto ofrecería su paternidad y/o maternidad a uno de los cónyuges, separando esta capacidad personal del contexto del amor conyugal. Es decir, el donante o sustituto separa la procreación de la relación materno/paternal, o la hace ajena al potencial reproductivo de uno de los integrantes de la pareja, y margina la unidad genética-social de la paternidad / maternidad.

Es decir, en la “trinidad” —amor, sexualidad y procreación, es el amor lo que constituye la unidad integradora. Ese amor excluye a un tercer componente (donante) quien interpone su capacidad procreativa, separando los elementos en la unidad de amor. Al tratar de mejorar las faltas o fallas de ciertos órganos de la pareja, el donante contribuye a un bien clínico, pero margina a aspectos espirituales de la procreación propia de persona. La unidad de los esposos es un bien que no debe subordinarse a una procreación propia. La unidad de los esposos es un bien que no debe subordinarse a una procreación cuando ésta se realiza ajena al potencial procreativo de uno de los integrantes de la relación personal amorosa.

Conclusión

En la medicina actual hemos visto que el concepto Naturaleza Humana no admite un significado unívoco. Naturaleza según la medicina en cuanto ciencia presenta una tensión. Puede ser positivista —reduciendo la persona al cuerpo y el cuerpo a funciones y sintomatología precisable según recursos técnicos. Pero se ha suscitado otra que reta la positivista. Se trata de la visión historicista que intenta colocar a la persona o naturaleza en su contexto cultural e interpretar su condición de acuerdo a interacción social y fenómenos lingüísticos. Los debates entre la medicina como ciencia y la medicina según la naturopatología bien puede tener esta tensión como trasfondo.

Naturaleza, según la medicina en cuanto técnica se presenta ambigua, bien sea como un orden a imitar o como de hecho es frecuentemente, un hacer asistido y moldeado según visión pragmática o tal vez sustituida por una síntesis de diseño técnico. El medio ambiente humano resulta más técnico que natural —la razón instrumental emplaza la práctica e ignora la razón técnica. No es de extrañar entonces que la ética en sí le dificulte presentar un concepto de naturaleza humana como norma. Tampoco puede ser la concepción positivista, la cual resulta reduccionista, ni tampoco la historicista por carecer de obligatoriedad. Pero mucho menos puede derivarse naturaleza como norma de la razón instrumental técnica que la subordina al señorío humano.

He intentado retomar naturaleza y colocarla en un contexto ontológico-ético-persona como punto de referencia para la identidad, dignidad y relación de naturaleza humana como norma individual y comunitaria.

Al concluir este ensayo recordemos la filosofía de la naturaleza de Hans Jonas la cual se sugiere como trasfondo a nuestra concepción de la naturaleza como norma. Citemos a modo de clausura una apreciación de esta filosofía:

“Thus our moral responsibility must attend to organic individuals (human and other), to specific forms of animate being and goodness, and worldly natural and communal order without unduly fixing upon any one of these dimensions of life over the others ...we are ethically confronted by various levels of organic individuality and community, various levels of worldly activity and suffering, and various forms of active life intrinsically valuable and worth pursuing. Human individuals with their characteristic activities and communities may take a certain pride of place within the natural animate realm thanks to their complex and rich realization of life’s active goodness.”¹²

Elena Lugo
Departamento de Humanidades
Universidad de Puerto Rico
Mayagüez, Puerto Rico 00681

¹¹ Leon Kass, *Appreciating The Phenomenon of Life* (New York: Hastings Center Report, 1995) 25.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL QUINTO CENTENARIO

Fabio Farsi

La pasada celebración del quinto centenario del primer viaje de Cristóbal Colón ha sido acompañada por unas infinitas discusiones sobre su significado y consecuencias. En este proceso de revisión histórica muchos se han concentrado en particular sobre la figura del Almirante. Para los *politically correct*, Colón representa todo lo que es malo en el ser humano. Ahora que se han calmado las aguas de este intenso debate es posible intentar poner en una perspectiva más ponderada al hombre Colón.

Cuando ya todo estaba listo para la celebración, con fiestas organizadas en muchas ciudades del mundo, empezaron a aparecer artículos en oposición a las celebraciones. Para muchos esta fecha representa solamente un motivo de tristeza y malos recuerdos. Se prepararon entonces unas cuantas contra-celebraciones, como una invasión de indios en Europa y en varias publicaciones se empezó a considerar a Colón como el peor abusador de derechos humanos: "He is called a rapist and plunderer, a slave trader, a mass murderer comparable to Adolf Hitler and Pol pot."¹

¡Qué cambio para el Almirante! Una figura muy diferente de la tradicional que nos enseñaron en la escuela: de héroe a malvado. Muchos libros se han escrito acerca del Almirante Colón. Algunos tratan de la historia de sus viajes, otros tratan de geografía, otros son poemas, novelas, dramas y obras líricas sobre su vida. Sin duda, su historia ha despertado la curiosidad de los hombres de todas las épocas y sigue fascinando todavía. Como sucede con todas las figuras públicas de gran relieve, el ser humano apenas se distingue en el mar de las ideas e ideales que los hombres han querido identificar con Colón. Después de su muerte en mayo de 1506, el nombre de

¹ Aric Press *et alij*, "Columbus, Stay Home" *Newsweek*, Jun. 24 91: p. 54.

Colón empieza a ser reconocido por todo el mundo. Ya veinte años después de su muerte, el historiador Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia General natural de las Indias* reconoce a Colón como una grande y compleja figura de dimensión heroica, valiente por mar y por tierra. En la segunda parte del siglo XVI Colón se representa ya como héroe en obras históricas y literarias. El mismo Torquato Tasso en su *Gerusalemme liberata*(1575) cita al almirante:

Tempo verrà che fian d'Ercole i segni
favola vile a i naviganti industri;
e i mar riposti, or senza nome, e i regni
ignoti ancor, tra voi saranno illustri.
Fia che 'l più ardito allor di tutti i legni
quanto circonda il mar, circondi e lustri,
e la terra misuri, immense mole,
vittorioso, ed emulo del sole.

Un uom de la Liguria avrà ardimento
a l'incognito corso esporsi in prima:
né 'l minaccievol fremito del vento,
né l'inospito mar, né 'l dubbio clima,
né s'altro di periglio o di spavento
più grave e formidabile or si stima,
faran che 'l generoso entro a i divieti
d'Abila angusti l'alta mente acqueti.

Tu spiegherai, Colombo, a un nuovo polo
lontanne sì le fortune antenne,
ch'a pena seguirà con gli occhi il volo
la fama c'ha mille occhi e mille penne.
Canti ella Alcide e Bacco, e di te solo
basti a i posterì tuoi ch'alquanto accenne;
ché quel poco darà lunge memoria
di poema dignissima e d'istoria.²

La publicación de la biografía de Colón, escrita por su hijo Fernando, contribuyó a crear la dimensión mítica del Almirante. Al término del siglo XVI su figura entre los europeos ya era el símbolo del explorador, descubridor y héroe. Él personificaba el empuje hacia lo

² Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, Casa Editrice Giuseppe Principiato: Milano, 1969. p. 283.

³ Para más información sobre la historia de las interpretaciones de la figura de

nuevo de la civilización renacentista, el hombre que se enfrenta con nuevas y peligrosas empresas sostenido sólo por sus convicciones y su voluntad y que, a pesar de todos los obstáculos, al final triunfa. También la falsa noticia de su muerte en la soledad y la pobreza contribuyó a crear la imagen heroico-trágica del Almirante.

Su fama, sin embargo, no se quedó dentro de los límites de Europa.³ También en el nuevo mundo su nombre empezó a ser usado como símbolo de los ideales de los colonos. No fueron los colonos españoles, sino los ingleses quienes reconocieron y utilizaron primero el valor simbólico del Almirante. En 1625 el reverendo Samuel Purchas veía en Colón un modelo de paciencia, perseverancia y religiosidad: el primer pionero en el cual tenían que inspirarse los colonos en su lucha contra las dificultades que presentaba el nuevo país. Cuando los revolucionarios americanos empezaron a considerarse ciudadanos de una nación separada de la madre patria Inglaterra, Colón vino a ser el modelo ideal del Padre fundador, pues ya se había enfrentado triunfalmente a los monarcas europeos y los americanos estaban renovando el desafío al poder de la corona Inglesa. ¿Qué modelo mejor que Colón, un italiano que llegó con barcos españoles, podía representar la nueva identidad multicultural de la nueva nación americana? Este sentimiento se refleja por ejemplo en el poema *Vision of Columbus* (1787) por el poeta norteamericano Joel Barlow. El largo poema empieza con el Almirante en la prisión de la isla Española cuando un ángel lo visita y lo trae consigo en el Nuevo Mundo para enseñarle el futuro del continente que había descubierto. Colón mira los acontecimientos de sus seguidores y las glorias futuras de la nación americana.

Desde el 1800 Colón simboliza no sólo la independencia y el origen multicultural de la nación estadounidense. Su vida también representa unas cualidades que se consideran fundamentales en la cultura americana: la perseverancia del *self-made man* y la fe absoluta en el poder realizar su propio *American dream*. Su nombre en la forma latina, Columbus, es el apellido favorecido para nombrar universidades, barcos, ciudades, etc. En 1812 la capital de Ohio fue llamada Columbus y hubo algunas personas en los Estados Unidos que tuvieron la idea de llamar todo el continente Columbia. En 1892 las celebraciones fueron muy grandes en los Estados Unidos. En Chicago, el primer día de la World's Fair, llamada oficialmente World's Columbian Exposition, el Presidente Cleveland habló frente a un público de 300,000 personas. Muchas estatuas fueron erigidas en

Cristóbal Colón ver el libro de Kirkpatrick Sale, *The Conquest of Paradise*, Alfred A. Knopf: New York, 1990.

memoria de Colón y en Nueva York una columna con una estatua de Colón fue puesta en Central Park con el dinero recogido por el periódico italiano *Progresso Italo-Americano*. Los inmigrantes italianos en búsqueda de un modelo con el cual identificarse, encontraron en Colón al primer héroe americano de origen italiano.

Aún hoy en día, esta actitud de considerar al Almirante no como personaje histórico sino como símbolo de algo más grande no se ha acabado, sólo que, para aquellos que consideran un evento nefasto la llegada de los europeos, las ideas e ideales que Colón representa son totalmente negativos. Los resultados de esta actitud son diferentes, pero el método de sus admiradores pasados y detractores presentes sigue igual: escoger todo lo que puede ser utilizado para sostener una tesis y olvidarse o minimizar lo que es contrario. Como dice Paul Gray en su artículo "The Trouble with Columbus": "For all its intensity, the Columbus controversy has very little to do with 1492 and almost everything to do with 1991".⁴

En los años ochenta, en casi todas las universidades americanas se ha desarrollado un movimiento de intelectuales que quieren reexaminar todos los eventos históricos, culturales y artísticos que forman parte del currículo académico. Ellos sostienen que la historia siempre ha sido escrita por los ganadores. De esta manera lo que se enseña en las universidades hoy en día es sólo una parte de la verdad. Este movimiento es conocido como multiculturalismo y ha obtenido muchos efectos positivos en las universidades. Primero, ha logrado obtener una mayor diversificación en las facultades, mediante el empleo de profesores de diferentes orígenes culturales, especialmente representantes de las varias "minorías étnicas": negra, latina, india, etc. Como consecuencia, este proceso ha permitido incluir en las varias disciplinas múltiples perspectivas sobre fenómenos artísticos, culturales y eventos históricos e incluir culturas que antes eran consideradas a menudo marginales. Las disciplinas que más se ven afectadas por esta revaluación son naturalmente las humanidades. Más que en las otras disciplinas el material incluido en los cursos humanísticos depende frecuentemente del juicio de los profesores, los cuales en muchos casos y en buena fe no hacen más que perpetuar los mismos criterios que aprendieron de estudiantes.

El multiculturalismo es un fenómeno muy interesante, pero, como siempre, hay una tendencia radical en su interior que sostiene que la cultura que ha sido divulgada en las escuelas de los Estados Unidos

⁴ Paul Gray, "The trouble with Columbus" Time, Oct. 7 91, p. 54.

hasta hoy representa solamente un segmento de la población, o sea del “macho blanco occidental”. Todo lo que es ajeno a él y a su cultura ha sido descuidado, eliminado. Esta visión presupone una contraposición de tipo racial.

Esta controversia se expresa concretamente en el debate sobre el canon utilizado en los cursos de *Western Civilization*. Para los radicales se enseñan demasiados libros de los DWEMS (*dead white European males*), o sea Platón, Dante, Shakespeare, etc. El peligro de esta tendencia radical es que la decisión para escoger una obra literaria ya no se fundamenta en criterios puramente artísticos sino en criterios extraestéticos.

Es en el campo de la historia donde los resultados del movimiento multiculturalista ha tenido más éxito. Las historias de los pueblos que no constituían centro de atención han sido reexaminadas e incluidas en los currículos académicos (nos referimos a los indios y los negros de América en particular, pero también a civilizaciones que nunca se enseñaban en las escuelas, como la de África). También se han revaluado figuras históricas y en el año 1992 el hombre que ha suscitado el mayor interés es Cristóbal Colón o, en latín, Cristoforus Columbus. El quincentenario, originariamente concebido como celebración del descubrimiento, se ha cambiado en una reexaminación de todos los hechos del descubrimiento y de sus consecuencias para ambos continentes y a veces en un verdadero proceso al hombre que fue el principal responsable de dicho evento.

El proceso de destrucción del Almirante hoy en día es muy amplio y complejo, pero la primera acusación con la cual se quiere disminuir la importancia de Colón es la vieja idea que el Almirante no fue el primero en llegar a América. Los primeros en llegar, hace más de decenas de miles de años, fueron seguramente unos pueblos que de Asia se mudaron a América y poblaron este continente. Parece también seguro que algunos siglos antes de Colón unos Vikingos cruzaron el Pacífico del norte y llegaron a las costas del actual Canadá. Pero ¿cuáles fueron las consecuencias de sus viajes? Los Vikingos se establecieron en las costas canadienses por algunos años y después, por razones desconocidas, las abandonaron y regresaron a Europa. Las huellas de su presencia desaparecieron como la historia de sus viajes. Descubrir no significa simplemente ser la primera persona en contemplar algo nuevo, sino entender su significado y comunicarle a todo el mundo la noticia. ¡Cuántas personas habrán cogido y contemplado una flor o una planta por algunos minutos y luego la han tirado al piso sin saber que no estaba todavía en los catálogos de la flora conocida! Descubrir es un término cientí

fico que se aplica sólo cuando la experiencia es repetible y el descubrimiento es documentado con notas, cálculos y mediciones: y esto es exactamente lo que hizo Colón, enseñar el camino a otros. Las consecuencias sociales, geográficas e históricas de sus viajes fueron enormes. El fenómeno que se conoce con el nombre de *Columbian exchange* cambió de manera significativa y definitiva ambos continentes. El Almirante creó el intercambio ecológico más grande de la historia humana desde la edad glacial. En el segundo viaje introdujo en América nuevas plantas (azúcar), animales (ovejas, cerdos, gallinas, vacas, caballos) y regresó a Europa con varias nuevas plantas como la batata, el tomate y el cacao por el placer de los nobles europeos. Desgraciadamente hubo también un intercambio de bacterias entre los dos continentes: los europeos introdujeron en las Américas nuevas enfermedades como la viruela, mientras la sífilis, según algunos historiadores, parece haber aparecido en Europa después del regreso de los marineros españoles.⁵

Los nativos que se oponen a las celebraciones del quinto centenario ven en Colón el símbolo de la explotación y del genocidio de millones de personas en los años siguientes al “descubrimiento”. Russel Means, una activista india, dice que “Columbus makes Hitler look like a juvenile delinquent!”⁶ y The National Council of Churches se ha unido al coro de protesta afirmando que las únicas consecuencias de los viajes de Colón fueron “genocide, slavery, ecocide and exploitation of the wealth of the land” y los europeos, especialmente los católicos, tendrían que “repent of its complicity”.⁷ Nosotros no queremos justificar las atrocidades que fueron cometidas en el nuevo continente, pero es necesario reflexionar sobre algunas cosas. Primero, Colón no tenía ninguna intención ni tampoco planes de exterminar a los indios; al contrario, los primeros encuentros fueron de carácter pacífico. Como hemos dicho antes, la causa principal de la muerte de millones de personas fueron las enfermedades. Los hombres que estaban bajo el mando de Colón no representaban seguramente la mejor parte de la sociedad española y muchos de ellos cometieron actos de violencia inaudita, especialmente contra las mujeres indias. Colón estaba en una situación muy difícil porque era un extranjero dependiente de la monarquía española y no podía

⁵ Geoffrey Cowley, “The Great Disease Migration” *Newsweek* Fall-Winter 1991, v118, p. 54.

⁶ *Idem*.

⁷ James Muldoon, “The Columbus Quincentennial: Should Christians Celebrate It?” *America*. Oct. 27 1990: 300-3 p. 300.

seguramente actuar de manera imparcial si quería mantener el apoyo de los monarcas.

En cuanto a la acusación de que Colón consideró a los indígenas en seguida como seres inferiores, tampoco me parece una mancha moral del individuo Colón, pues los valores de aquel tiempo eran muy diferentes de los de hoy. Me parece injusto juzgar a un hombre, como hacen muchos, solamente a la luz de la idea de civilización que tenemos hoy. Hoy pensamos que no es tan importante establecer una jerarquía entre las varias civilizaciones, sino tener una mejor comprensión de las diferencias y similitudes entre ellas. Además, en aquel tiempo, la idea de superioridad nacía de una convicción religiosa: los indios eran infieles y los europeos eran portadores de la verdadera fe y de la salvación. Con esto no pretendo justificar nada, sólo ubicar al hombre Colón en su época.

Aquellos críticos radicales que sostienen que este comportamiento (guerras de conquista contra otros pueblos, torturas, asesinatos) era típico del hombre occidental, están difundiendo un serio error histórico. Como observa James Muldoon, profesor de historia en la Universidad de Rutgers:

The rulers of the Aztec and the Incas, the Chinese Emperors and the chiefs of the Iroquois were quite capable of conquering, pillaging and enslaving their neighbours without any guidance from Europeans.⁸

A los europeos se les acusa también de ser la civilización que aceptaba y se servía en gran escala del sistema de la esclavitud y Colón en particular es acusado de haber introducido este sistema en el continente americano. Por lo que concierne a la acusación a Colón, una vez más me parece que se intenta distorsionar los eventos históricos porque sabemos que los esclavos existían ya en las civilizaciones precolombinas. Por lo que atañe a la acusación a los europeos, sabemos también que la esclavitud no era una característica peculiar de nuestra civilización pues lamentablemente se encontraba en casi todas las naciones del mundo. El comercio de los negros en particular ya existía y florecía en las regiones del mediano oriente y África antes de la llegada de los europeos. En un artículo en el *Time*, Robert Hughes escribe:

But the African slave trade as such, the black traffic, was an Arab invention, developed by traders with the enthusiastic collaboration of black African ones, institutionalized with the most unrelenting brutality, centuries before the white man appeared on the African Continent, and continuing long after the slave market in North America was finally crushed.⁹

⁸ *Ibidem* p. 302.

⁹ Robert Hughes, "The Fraying of America" *Time*, Feb. 3 1992, p. 39.

La idea de que la cultura europea es la única responsable de todos los males que existen en la tierra no sólo es falsa sino, a veces, nos pone en la condición de acusarnos los unos a los otros en un círculo vicioso con el único resultado de dividirnos aún más. Todas las civilizaciones son el resultado de las acciones e ideas de sus miembros: los seres humanos, los cuales son una mezcla de cualidades positivas y negativas. El mejor atributo de los seres humanos no consiste en la virtud de no cometer errores sino en la de no repetirlos. Colón hizo esclavos a los indios pero ¿cuál era su experiencia? ¿qué había visto en sus viajes en las costas africanas? ¿no era una costumbre ya establecida el tráfico de los esclavos? Los ataques a Colón no se limitan, sin embargo, a esta clase de acusaciones. Su vida privada, su fe religiosa y hasta sus habilidades como marinero son analizados y criticados por algunos estudiosos. El libro que reúne todas estas críticas es *The Conquest of Paradise*, escrito por Kirkpatrick Sale en 1990.¹⁰ Este libro ha creado una enorme controversia acerca de la figura del Almirante y por eso creo que es importante examinar algunas de las ideas aquí contenidas.

Primero, contrariamente a la mayoría de los estudiosos, Sale sostiene que Colón fue un marinero mediocre. El constantemente desacredita o pone en duda los logros del Almirante. Por ejemplo, sobre la decisión de empezar su viaje desde las Canarias, Sale dice que puede haber sido solamente “pure dumb luck”. El libro, que se ocupa sólo en manera limitada del génesis de los viajes, deja de comunicar al lector los esfuerzos que por casi diez años Colón dedicó al estudio y preparación del viaje. Es opinión común que Colón tenía un gran espíritu de observación y aprendió el arte de navegar no de los libros sino en el mar. Por esto parece muy probable que durante su permanencia en las islas de Madeira, Colón aprendió mucho de los vientos y del clima del Atlántico del sur. Como dice el estudioso Paolo Emilio Taviani, Colón fue el primero en aprender la importancia de los vientos alisios (vientos constantes hacia el oeste) para la navegación.¹¹ Pero Colón no sólo descubrió la ruta de ida sino también la de vuelta, rutas que todavía hoy los veleros utilizan entre Europa y América. ¿Fue también por suerte que Colón eligió como ruta de vuelta aquella del mar de los Sargazos en el paralelo de las Azores o felices aplicaciones de sus experiencias? K. Sale no dice nada sobre esto; sólo enfatiza que enero no era el mes más

¹⁰ Kirkpatrick Sale, *The Conquest of Paradise*, Alfred A. Knopf: New York, 1990.

¹¹ Paolo E. Taviani, “Christopher Columbus: Genius of the sea” *Italian Journal*, 5-6 1991, p. 26 y sig.

favorable para una travesía, pero a pesar de las dificultades ambas naves regresaron a Europa.

Sale también hace un elenco muy puntilloso de todas las inexactitudes y errores que hizo Colón. Él dice, por ejemplo, que Colón no sabía calcular con precisión las millas recorridas, y que se enfrentó con demasiados huracanes. Él no se preocupa en subrayar que los instrumentos de navegación a disposición de Colón eran muy primitivos, el clima totalmente desconocido y las cartas marinas inexistentes. Colón fue el primero en aventurarse en mar abierto y muchas veces tuvo que basarse solamente sobre sus observaciones, sus intuiciones del momento; por lo tanto, no me parece correcto dudar de sus habilidades si a veces incurrió en errores de evaluación. Si en sus cálculos geográficos se encuentran varios errores, tenemos que recordar que Colón se basaba sobre los datos que ofrecían los libros de la Edad Media. Como muchos de los hombres de su tiempo, él consideraba la Biblia como una de las fuentes geográficas más dignas de confianza. Sus errores eran los mismos de muchos científicos del tiempo, con la diferencia que este autodidacto quiso verificar sus teorías en la práctica.

A veces las observaciones de Sale parecen sinceramente ridículas, como cuando se queja reiteradamente de las anotaciones de Colón. Según él, Colón se interesa en manera satisfactoria de la naturaleza, y, cuando demuestra interés no es un buen naturalista. Para Sale, Colón no tiene suficientes conocimientos de la flora y de la fauna: ¡no reconoce que los huesos que encuentra en una isla no son de una vaca, sino de un manatí! ¡Tampoco entiende en seguida el potencial económico del tabaco! Con un claro sentido de superioridad, Sale reconoce al final que todo es explicable si consideramos que estamos hablando de un simple aventurero y marinero y se indigna si Colón, al describir árboles que ve por primera vez, utiliza términos genéricos o porque compara con unos niños a los indígenas que van totalmente desnudos y se maravillan de todo lo que los españoles traían. Qué otra imagen podía escoger el Almirante frente a la incontenible curiosidad, al acercarse centenares de indígenas a los grandes barcos para mirar y tocar estos extraños hombres vestidos con extraña ropa, que traían cosas nunca vistas en su vida. Sale se maravilla también de que Colón, más que por la naturaleza estaba interesado (obsesionado) por el oro que los indígenas llevaban. ¿Cuál mejor ejemplo de su codicia? ¿Por qué no se puso a contemplar las flores o las aves y no se olvidó de sus negocios? Todos sabemos que el éxito de sus viajes, la posibilidad de otros futuros, estaban fundados principalmente sobre la obtención o no del metal

precioso. Regresar a España sin el oro hubiera resultado en el abandono total del apoyo de la monarquía a sus proyectos. Además, Colón, que tenía una fe religiosa muy profunda, creía que el oro era necesario a la cristiandad para financiar una expedición en el medio oriente para reconquistar la Ciudad Santa en mano de los infieles. Él pensaba que Dios lo había escogido entre todos para realizar esta empresa.

Sería imposible en este breve espacio responder a todas las acusaciones que están contenidas en este libro, pero no podemos terminar sin examinar el punto central de la tesis de Kirkpatrick Sale. Como en el pasado se había creado un mito de Colón como genio y santo, ahora con este libro se intenta crear una figura exactamente opuesta: Colón aparece un ser incapaz y un diabólico símbolo de la corrupción y decadencia de su civilización. Si antes los incesantes viajes reflejaban el espíritu humano fascinado por lo nuevo, según Sale el anhelo por nuevas tierras es el resultado de un hombre sin un centro, sin una raíz, sin una tierra que pueda considerar suya: “un hombre cuya sola casa era el mar sin confines”, insatisfecho con ambos continentes, siempre con el deseo de ir a otro lugar. Colón es el símbolo del hombre occidental que después de ser echado del paraíso es condenado a ser eterno extranjero en una tierra enemiga. Colón es el símbolo de toda una civilización que Kirkpatrick desprecia abiertamente. En un artículo él dice que:

I regard [Western Civilization] as a desperately sick and inwardly miserable society that doesn't realize that it is suffering from a terminal disease called affluenza. It is the most powerful and successful society the world has ever seen ... but it is founded on a set of ideas that are fundamentally pernicious, and they have to do with rationalism and materialism and nationalism and science and progress. Those are, to my mind, just pernicious concepts.¹²

Y en su libro escribe:

God, gold, and glory, then, were the stuff of this man's dreams, as they were the motivations for the million who would follow him. What does that say, ultimately, about a man, about the culture whose product he was?¹³

Quisiera señalar que estas palabras son muy genéricas y se prestan a varias interpretaciones. Si consideramos a Dios no desde el punto de la intolerancia religiosa sino como natural manifestación espiritual, oro no como avaricia sino deseo de mejoramiento material, gloria no como soberbia sino deseo de distinguirse individualmente por propios méritos, bien yo creo que cualquiera estaría orgulloso de pertenecer a esta cultura.

¹² Mark Falcoff, “Columbus go Home” *The American Spectator* Oct. 91, p. 25.

¹³ Sale, *op. cit.*, p. 18.

Según Sale, Colón también originó un proceso de destrucción ecológica cuyos efectos no se han calculado todavía. Él idealiza el mundo precolombino describiendo a los indios como envueltos en una atmósfera de edad del oro: reinaba una paz idílica entre ellos, sin que existiera ni el mal ni la guerra, en perfecta armonía con la naturaleza, comiendo lo que la tierra ofrecía con mínimo esfuerzo. Paul Grey dice que “Sale makes these people sound suspiciously like a bunch of New Agers vacationing in the Bahamas.”¹⁴

Nadie quiere desconocer los problemas ecológicos relacionados con nuestra sociedad; pero es en esta misma sociedad occidental donde surgió la conciencia ambientalista. En la civilización occidental el individuo puede cuestionar y criticar la sociedad contribuyendo a su mejoramiento. No eran así las civilizaciones pre-colombinas que, según Mario Vargas Llosa, tenían una estructura vertical y un carácter totalitario que no aceptaba y no favorecía la crítica individual. Privadas de sus líderes, no pudieron ofrecer una resistencia similar a la de los indios de Norteamérica.¹⁵

Kirkpatrick Sale tiene una ideología que afirmar y, en su fervor, el hombre Colón una vez más se pierde en los símbolos que los hombres quieren ver en él. Ahora, ¿quién era Cristóbal Colón? Un santo, un diablo, un genio o un aventurero? Yo pienso que no lo sabremos nunca con seguridad, pero sin transformarlo en algo que no es, su historia personal nos permite afirmar que fue uno de los hombres más importantes de la historia. Simple marinero, con una educación imperfecta, llegó a enfrentarse con los monarcas de media Europa y, sostenido sólo por la fe en sus convicciones, logró realizar unos viajes que cambiaron el mundo para siempre. ¿No fue un ejemplo de perfección? Pues esto simplemente nos lo hace más accesible y no reduce de ninguna manera nuestro respeto hacia sus logros. En conclusión, ¿tenemos que seguir celebrando al Almirante y la fecha del descubrimiento de América? Yo pienso que sí. Podemos cambiar el nombre y llamarlo “encuentro” o, como sugiere alguien irónicamente, “choque”, lo importante es que las celebraciones sean ocasión de serena reflexión sobre los eventos históricos pasados. Este quinto centenario, con todas sus polémicas, ya ha obtenido el efecto de cambiar el enfoque de la atención de una simple celebración del descubrimiento de América para incluir a los pueblos que vivían en el continente antes de Colón. Es fundamental para todos

¹⁴ Paul Gray, “The trouble with Columbus” *Time*, Oct. 7 91: p. 56.

¹⁵ Mario Vargas Llosa, “Questions of Conquest” *Harper’s* Dec. 90, p. 49 y sig.

nosotros conocer más sobre las civilizaciones que fueron conquistadas porque ésta es la única manera de acercarse al conocimiento sobre quiénes somos y ayudarnos a entendernos los unos a los otros.

Bibliografía

- Auchincloss, Kenneth "When Worlds Collide" *Newsweek* Fall-Winter 1991, v118: 8-13.
- Cerio, Gregory "Were the Spaniards That Cruel?" *Newsweek* Fall-Winter 1991, v118: 48-51.
- Corelli, Rae "Goodbye, Columbus!" *Maclean's* Ag. 5 91: 36-43.
_____ "To Celebrate or to Repent?" *Maclean's* Ag. 5 91: 42-43.
- Cowley, Geoffrey "The Great Disease Migration" *Newsweek* Fall-Winter 1991, v118:54-56.
- Elson, John "Good Guy or Dirty Word?" *Time*, Nov. 26 1990: 79.
- Falcoff, Mark "Columbus go Home" "The American Spectator" Oct. 91: 25-26.
- Gates, David "Who Was Columbus?" *Newsweek* Fall-Winter 1991, v118: 29-31.
- Gelman, David "Columbus and his Four Fateful Voyages" *Newsweek* Fall-Winter 1991, v118: 39-46.
- Gray, Paul "The trouble with Columbus" *Time*, Oct. 7 91: 52-56
_____ "Whose America?" *Time*, Jul. 8 1991: 12-17.
- Hamill, Pete "The Real Columbus" *Travel Holiday* Oct. 91: 64-71.
- Harjo, S. Suzan "I Won't Be Celebrating Columbus Day" *Newsweek* Fall-Winter 1991, v118: 32.
- Hughes, Robert "Just Who was That Man?" *Time*, Oct. 7 91: 58-59
_____ "The Fraying of America" *Time*, Feb. 3 1992: 34-39.
- Lord, Lewis & Burke Sarah "America before Columbus" *U.S. News World Report* Jl. 8 91: 22-32.

- Miller, Susan "The High Price of Sugar" *Newsweek* Fall-Winter 1991, v118: 70-74.
- Montgomery, Peter. "Holy Columbus!" *Common Cause Magazine* Nov./Dec. 89: 24-27.
- Muldoon, James "The Columbus Quincentennial: Should Christians Celebrate It?" *America*, Oct. 27 1990 300-303.
- Neff, David "The Columbus Nobody Knows" *Christianity Today* Oct. 7 91: 26-28.
- _____ "The Politics of Remembering" *Christianity Today* Oct. 7 91: 28-29.
- Novak, Viveca. "Quincentenary Quandery" *Common Cause Magazine* Jan./Feb. 91: 5.
- Press, Aric *et alii* "Columbus, Stay Home" *Newsweek*. Jun. 24 91: 54-55.
- Sale, Kirkpatrick *The Conquest of Paradise*. Alfred A. Knopf: New York, 1990.
- Sanoff, P. Alvin "The Myths of Columbus" *U.S. News & World Report*, Oct. 92: 74.
- Sokolov, Raymond "Stop Knocking Columbus" *Newsweek* Fall-Winter 1991, v118: 82.
- Sudo, Phil "Searching for the Real Columbus" *Scholastic Update* Sept. 20 91: 2-5.
- Sugnet, Charlie & O'Connell, Johanna "Discovering the truth about Columbus" *Utne Reader* Mr/Ap 90: 24-26.
- Taviani, E. Paolo "Christopher Columbus: Genius of the sea" *Italian Journal*, 5-6 1991: 5-30.
- Vargas Llosa, Mario "Questions of Conquest" *Harper's* Dec. 90: 45-53
Wills, Garry "1492 vs. 1892 vs. 1992" *Time*, Oct. 7 91: 61.
- Wilson, M Samuel "The Admiral and the Chief" *Natural History*, Mar. 91: 14-19.

Fabio Farsi
 Departamento de Humanidades
 Universidad de Puerto Rico en
 Aguadilla (CORA)
 Ramey, Aguadilla, Puerto Rico 00604

MAIN TRENDS IN THE HISTORY OF MALTESE LITERATURE

Oliver Friggieri

The discovery in 1966 of Pietro Caxaro's *Cantilena*, a beautiful poem in Mediaeval Maltese presumably composed in the middle of the 15th century, only marks an isolated effort by an eminent man of letters to produce a literary piece in Maltese. The *Cantilena* stands out as the earliest known work in the language and does not imply in any way the existence of a contemporary literary tradition in the vernacular. When Maltese, an originally Semitic dialect gradually developed into a highly expressive language on its own through direct contacts with non-Arabic sources of influence (mainly Sicilian, Italian, French and English), started to be written in the 17th century and then on a much wider scale in the 18th and 19th centuries, Italian had already established itself as the only and unquestionable cultural language of the island and had a respectable literary tradition of its own.

Maltese writers developed an uninterrupted local «Italian» literary movement which went on up to about four decades ago, whereas Maltese as a literary idiom started to co-exist on a wide scale in the last decades of the 19th century. Whilst Maltese has the historical priority on the level of the spoken language, Italian has the priority of being the almost exclusive written medium, for the socio-cultural affairs, for the longest period. The native tongue had only to wait for the arrival of a new mentality which could integrate an unwritten, popular tradition with a written, academically respectable one.

Romanticism, both Latin and Germanic, revalued the Illuminist concept of cultural diffusion and while questioning and negating the true significance and practicability of cosmopolitanism, fostered the cult of national languages. This epoch, fundamentally based on the discovery of the sense of personal and national individuality, coincides with the first serious efforts towards the rediscovery of Maltese as one of the most ancient patrimonies, as Mikiel Anton Vassalli (1764-

1829) calls it, of the new emerging nation. One of the more important results of Vassalli's political and scholarly contributions is the embryonic development of a nationalistic way of thinking which centered around two basic aspects of the 19th century philosophy and aesthetics: (i) the affirmation of the singular and collective identity, and (ii) the cultivation and diffusion of the national speech medium as the most sacred component in the definition of the *patria* and as the most effective justification both for a dominated community's claiming to be a nation and for the subsequent struggle against foreign rulers.

This new national religion promulgated by romantic Italy pervaded Malta during the period of the Risorgimento when writers, journalists and political rebels sought refuge in the island, and alongside their activity in favor of a united and independent homeland engaged themselves in an analogous mission: that of inviting the Maltese themselves to fight for their own political and cultural rights against the British colonial rule. This started to give rise to an ever wider utilization of the native language and to the gradual growth of an indigenous literature fully aware of the political, social and cultural rights of the community.

The two genres which characterize the fullest development of Maltese literature are the poetic and the narrative. Theater as a definitely aesthetic experience in the modern sense is only a recent achievement.

In search of a national mythology

The historical novel, based on a subjective compromise between objective data and a personal disposition to recreate them according to one's own political commitment, flourished most during the Italian Risorgimento. In recalling the heroic achievements of past generations, the novelist sought to revitalize forgotten myths and give dignity to the contemporary national cause. The idealized depiction of remote historical experiences is emotionally transformed into a vision where past and present are projected towards an immediate future. The objective representation of facts, characters and environments is simply a pretext for rendering history an epic in which the martyrdom of the individual and the national family is the only valid contribution.

This formula was decidedly followed by Anton Manwel Caruana (1838-1907) whose *Inez Farrug* (1889), considered to be the first literary novel in Maltese, succeeds in fusing stylistic ambition with patriotic involvement, thus initiating a movement of language-cum-

literature revival which lasted up to the sixties of this century, when a new crop of writers reacted against traditional obsolete patterns in order to come to terms with a thoroughly different reading public.

The structure of the Italian historical novel assumed a twofold nature: the author could derive his central plot from known history and set it within a fictitious surrounding, or peripheral plot, or create a central plot himself and insert it harmoniously within the limits of a historically authentic, although partially transformed background. This second structure, popularized mainly by Manzoni's *I promessi sposi*, was chosen by Caruana whose primary aim was to establish a constant parallelism between a (fictitious) family problem and a (historical) national crisis.

A synthesis of the two narrative models was attempted by Guze' Muscat Azzopardi (1853-1927) whose *Toni Bajada* (1878:, *Viku Mason* (1881), *Susanna* (1883), *Cejlu Tonna* (1886), *Censu Barbara* (1893) and *Nazju Ellul* (1909), revolve around the figure of an artistically modified 'historical' protagonist who comes to life against a similarly reconstructed historical setting. This compromise reached further stages of development through Guze' Aquilina's *Taht Tliet Saltniet* (1938, Under Three Reigns) and Guze' Galea's *Zmien I-Ispanjoli* (1938, The Times of the Spaniards), *San Gwann* (1939, Saint John) and others. These novelists' constant preference for protagonists chosen from within the zone of well-known national patriots is another major step in the romantic direction.

Horror and social inquiry

Horror, violence, the nocturnal and the spectral depiction of life were looked at by many romantics as excellent vehicles for the formation of a tragic image of human existence. The romantic experience had a profound aptitude for terror, and consequently many novels, while maintaining throughout a light sprinkling of historical veracity, preferred the socialization, rather than the previous idealistic nationalization, of an event. Such an event normally centered around a sensational murder or an unhappy love affair which ended up dramatically. Spectres, ruthless villains, haunted houses, ruined castles, gloomy settings and corpses are coordinated into one suggestive whole which motivates awe and suspense. The more important novelists of the Gothic type, Arturo Mercieca (*Carlo de Von Hove jew il-kefrijja tal-Bojja Goldo* (1899, Carlo de Von Hove, or the cruelty of the hangman Goldo), *Inez jew bint l-imghallaq, grajja ta' Malta, Kurjuza u tal-biza'* (Inez or the hanged man's daughter, a tale of

Malta, curious and macabre), A.E. Borg (*Lucija jew il-Vittma tat-tradiment* (1907, Lucia or the victim of betrayal), *Marija jew vendetta ta' baruni* (1908, Maria or the baron's vengeance), G. Cumbo (*Yatavru spjun* (1935, The spying corpse) and numerous others had an enormous success and contributed very much to the diffusion of both the Maltese novel as such and the horror taste.

Analogously to this narrative production, the *tijatrin*, or popular theater, sought to be melodramatic either through comedy or through tragedy. Far-fetched and highly complicated plots had to develop easily into an uninterrupted series of exaggerated features. Put together, and normally divided into three acts, these were intended to motivate either laughter or horror. Substantially it is only the same technique—melodramatic reconstruction—which explains both the basic nature and the popular success of the two apparently distinct, or even opposite, genres.

The reformist novelists, such as Guze' Ellul Mercer (1897-1961), Gwann Mamo (1886-1941), Guze' Bonnici (1907-1940), Guze' Chetcuti (b. 1914) assumed the role of critical observers of characters, typical situations and environments, and applied their objective investigation towards creating a literature meant to instigate social consciousness and inquiry into the problems of the lower classes. Such a critique—as found, for instance, in Ellul Mercer's *Leli ta' Maz-Zghir* (1938, Leli of Maz-Zghir), Mamo's *Ulied in-Nanna Venut fl-Amerka* (1930, The Children of Grandma Venut in America), and Chetcuti's *L-Isgag* (1962, The Alley), *It-Tnalja* (1964, The Plier), *Nirien ta' Mhabba* (1967, Fires of Love)—had to be conveyed through a faithful analysis of spoken linguistic schemes. This is also what realist playwrights, such as Guze' Diacono (b. 1912) and Chetcuti, sought to do in order to put on stage a totally faithful reproduction of what actually happened in daily life. The more important and elementary aspects of family and social ethics, such as love and hatred, sincerity and hypocrisy, offered the widest range for their typical thematic field, whereas characters, environments, dictions and customs aimed at rendering in an almost documented manner the objective appearance of sensory phenomena. The empirical world of these writers, therefore, was necessarily deprived of their own subjective consciousness and its depiction had to reject any sort of sublime idealization.

The self and the outer region in conflict

The young revolutionary writers of the sixties, united under the banner of the 'Moviment Qawimien Letterarju', the Movement for the

Promotion of Literature founded in 1967, and progressing apace with the new wave of revival which invaded universities and social structures alike in Europe and in America, proposed for themselves a radical cross-examination of all the previous literature which may be summed up in a twofold manifesto: (i) the critical reevaluation of traditional works, aimed at discarding all the thematic and formal components which led to sterile alienation and to decadent imitation, and (ii) the introduction of fresh contemporary motives and of a set of stylistic devices which could enable their adequate expression. All human experiences became aesthetically valid in themselves, and languages started to be looked at simply as a mental abstraction, potentially subject to all possible creative deviations, and not as an already codified set of objective rules demanding full adherence and unquestionable reproduction.

Novelists like J.J. Camilleri (*Ahna Sinjuri*, 1965, *We are rich*; *Il-Ghar tax-Xitan*, 1973, *The Cave of the Devil*; *Is-Sejha ta' l-Art*, 1974, *The Call of the Earth*), Lino Spiteri (*Tad-Demm u l-Laham*, 1968, *Of Flesh and Blood*; *Hala taz-Zghozija*, 1970, *Wasted Youth*; *Rivoluzzjoni do Minore*, 1980, *Revolution in D Minor*), Frans Sammut (*Labirint u Stejjer Ohra*, 1968, *Labyrinth and Other Stories*; *Il-Gagga*, 1991, *The Cage*; *Samuraj*, 1975, *Samurai*; *Paceville*, 1991), Oliver Friggieri (*Il-Gidba*, 1977, *The Lie*; *L-Istramb*, 1980, *The Misfit*; *Fil-Parlament ma jikbrux Fjuri*, 1986, *In Parliament no Flowers Grow*; *Fil-gzira Taparsi jikbru l-fjuri*, 1991, *In the Island of Taparsi Flowers Grow*), Trevor Zahra (*Taht il-Weraq tal-Palm*, 1974, *Under the palm leaves*; *Hdejn in-Nixxiegha*, 1975, *Near the Fountain*) Paul P. Borg (*Dal-Lejl gie Alla*, 1988, *God came Tonight*) suggested a thorough examination of society, conceived of as an irrevocably sorrowful confrontation between the individual and the collective complex. At times the former reduces itself to a microcosmic manifestation of the latter and occasionally the two become the extreme poles of an irreconcilable dialectic. For the first time in Malta local novelists, as well as the poets, dared speak out in unequivocal terms, pinpoint the most serious maladies of their community and indirectly suggest a diversification founded on integrity.

The real birth of a modern literary theater is part of the whole scenario. Since his first radioplay, *Cpar fix-Xemx* (1950, *Fog in the Sun*), Francis Ebejer (1925-1993) started to create a nervous awareness of what stage reality actually was. His major play *Menz* (1967), an intelligent sequel to his *Vaganzi tas-sajf* (1962, *Summer Holidays*), strongly affirms the rights of the individual to self-determination and recognition of his unique distinctiveness. Other playwrights,

like Oreste Calleja (b. 1946) whose *Erba' Drammi* (1972, Four Plays) is essentially a dramatic reconstruction of the need for a thorough examination of tradition, and Alfred Sant (b. 1948), also noteworthy for his novel *L-Ewwel Weraq tal-Bajtar* (1968, The First Palms of the Prickly Pears) provide various new approaches to theatrical technique and are adamant in their efforts to transform a play into a forum for debate.

The idea of nationhood

Gan Anton Vassallo (1317-1868) is the first important poetic personality. He introduced into Maltese the pathetic or sentimental attitude which represents man as an emotional creature in search of self-attainment through love. His romantic fables seek to caricature a set of public aspects and to render stale folkloristic material a spectacular panorama of what actually underlies the truest identity of a humble class-ridden society. His focal conception, however, is essentially nationalistic. The heroic past is brought back to life through a dramatic re-elaboration which puts people, events and environments on an equal footing and which looks at history as an evolving process, thus suggesting that the idealized *patria* of the romantics is potentially on the verge of being actualized in definite political terms.

Vassallo's contribution to Maltese poetry marks the initial phase of a relatively long period conducted on the same lines by the future poets. Minor authors like Ludovico Mifsud Tommasi (1795-1879), Richard Taylor (1818-1868), Guze' Muscat Azzopardi (1853-1927), Dwardu Cachia (1858-1907) were mainly motivated by the need to provide the common people with material they could easily understand and enjoy. They simplified knowledge of various sorts and sought to relate it to their own immediate environment. Such an attitude amply reduces their poetic merit but it equally proves that they succeeded in bridging the traditional gap between culture and the population. Social relevance, rather than aesthetic value, is their almost exclusive point of reference. In the process they equally managed to introduce literary forms and coin poetic diction which eventually survived for quite a long time in the history of Maltese poetry.

In the late twenties and throughout the thirties Dun Karm (1871-1961), the most important poet of the whole traditional period, reached the peak of his creative ability, principally owing to his transcending the particular and perceiving the universality which actually transforms routine into uniqueness and thought into intuition. *Il-Jien u Lilhinn Minnu* (1938, The I and Beyond it), a work of more than 500

hendecasyllabic lines, is his most valid contribution and the best evidence to his inner need of going beyond human experience in order to arrive at a spiritual justification of the mystery of being.

The latter part of Dun Karm's life is characterized by an ever-increasing serenity. Even the war poems, in which the besieged island has found a veritable documentation of contrasting sentiments ranging from epic fervor to heartfelt mourning, reveal the fact that the long literary pilgrimage was heading towards its end. The previous turmoil, amply illustrated in most of his works, finally seemed to be overcome and silence, the hugustinian virtue the poet strove to acquire in his major poem, gradually developed into a habitual state of the soul.

Poetry goes on to be the most favorite genre with Maltese writers throughout the first half of the twentieth century. Lyricism of various types gives shape to a whole spate of sentiments and conceptual reconstructions of reality. Most of the output is profoundly sad and betrays a profound sense of disillusionment. Ruzar Briffa (1906-1963) transforms his unfortunate private life into a set of short lyrics which all eventually contribute towards the formation of a highly evocative autobiography. Sublimation and universal significance immediately creep in at times, but Briffa is not very keen to depart from immediate reference to known data. Karmenu Vassallo (1913-1987) reconstructs his whole vision of life on sound philosophical principles and ultimately identifies life with suffering, questioning in the process the legitimacy of birth and the possibility of overcoming the limits imposed by nature on the individual. Anton Buttigieg (1912-1983) is Wordsworthian at his best, although the Mediterranean atmosphere sharply distinguishes him from his master. He has produced some of the finer vignettes ever to be read in Maltese. The whole of nature is personified and a highly intimate relationship with creation, rather than a sort of escapism, transforms itself into a new-found alternative to the monotony of being.

In the late sixties a radical change took place in Maltese literature, particularly and essentially in poetry. Political independence from Britain, attained in the midst of sharp partisan controversy in 1964, could not fail to create a profound stir in intellectual circles. Awareness of what was happening in the outer world gave its share as well. Everything was set for a thorough critique of tradition and for the real rediscovery of the truest sense of independence as applied to individual and collective life. The long tradition of romanticism, largely modeled on the Italian experience of the 19th century, had overextended itself. Obvious imitation and rigid formalism were two

of the most conspicuous features of the literature of the period. Young poets, such as Mario Azzopardi, Victor Fenech, Daniel Massa, Oliver Friggieri, Achille Mizzi, Philip Sciberras, Charles Coleiro, Doreen Micallef, soon started to show a new, deep awareness of the profound innovations undergone in this century in all fields of Europe's literary experience. Against an uninspiring, definite vision of world and literature alike, they gradually imposed their own fresh outlook and assumed the role of sensitive protagonists of a much different Maltese environment which, however modernized, had not yet found its artistic projection. The traditionally solid foundations of political and ecclesiastical monolithism were finally challenged and shaken.

Since the sixties, new trends have been developed and then substituted by others. Social commitment was a point of departure to all poets who wanted to prove that their literary works had a vital role to play in society. Political and religious life, customs, attitudes and taboos were radically reviewed in search of an authentic inspiration. By the mid-seventies, practically with the appearance of Mario Azzopardi's book *Demghat tas-Silg* (1876, Tears of Ice), this outward-looking view gradually lost ground to make room for a much more subtle approach towards the underlying preoccupation: being Maltese. Azzopardi himself had initially inaugurated a period during which the grotesque caricature of Maltese life was the major source of inspiration. The time had come again for introversion to creep in.

Instead of the previous symbols chosen from the more immediate regions of daily routine, an essentially emotive metaphorical nucleus became again the real core of the new output. Intimacy, the search for personal coherence necessarily at grips with society itself, and the exploration of vague, infinite spaces, such as the wide sea and distant foreign lands revealed once more the fact that the identity of the new Maltese poet had to remain that of an essentially solitary, fully conscious citizen of the planet. Within a period of about twenty years, namely since the acquisition of Independence, the Maltese poetic spirit went through two apparently opposite experiences: having sensed the different moods of an Anglo-American cerebral type of verse, it soon had to face again and to accept the fact that the real self of the country was still Mediterranean, that is necessarily passionate.

The whole of contemporary Maltese poetry is actually engaged in portraying man in his eternal, absolute dimension. The romantics had discovered the self in his national aspect; their basic intuition regarded man as a citizen, an inhabitant of an ancient, historically rich island. Alongside this revelation the earlier poets themselves

insisted on individuality as the prerogative of man the human being and non exclusively of man the member of a particular community. Identity, both collective and personal, was seen in itself as a poetic awareness. As this consciousness reached maturity and was fully developed on the creative level, it seemed that the time had come for a profounder revision of such an attainment. The exploration of different forms, including the renewal of traditional ones, is not a merely technical exercise; it emanates from a much deeper urge to use all given means in order to attain self-fulfillment.

The national and the universal levels at times overlap and are engaged in a continuous relationship. Self-knowledge has gradually become a sort of collective awareness uniting poets together in search of something unknown. Maltese poetry has now traveled much in diverse directions and is constantly leading towards a condition where man, the sea, the ancient land, the sun, the landscape and all the other obvious characteristics, traditionally identified with the real nature of the country, assume a cosmic, ambiguous significance.

Oliver Friggieri
The University of Malta
Malta (Europe)

RESEÑA

Javier Ciordia Muguera. *Entre el delirio y el orden: Preámbulo a Matos Paoli*. Biblioteca Centro de Estudios Puertorriqueños, Universidad de Puerto Rico en Ponce, 1994, 391 páginas. Tiene una portada de Antonio Martorell y seis fotografías que ilustran el texto, además de una copiosa e importante bibliografía.

1. Presentación

El autor de este libro persistentemente ha estudiado la obra de Francisco Matos Paoli, de hecho, algunos de sus trabajos anteriores integran parte de la presente publicación. La misma representa un esfuerzo por dar a conocer a este relevante poeta puertorriqueño y puntualiza, además, determinados conceptos que la crítica ha planteado sobre su mundo poético.

Resulta paradójico que sea necesario divulgar la obra de una figura tan importante y que ha tenido tanta promoción internacional, entre las que descuellan: ser finalista del Premio Cervantes y nominado al Premio Nobel de Literatura. Además de que, en el plano insular, se han resaltado sus méritos como ser humano y escritor, entre otras actividades de fechas recientes, el Colegio Universitario de Humacao le dedicó un simposio y su prestigiosa revista *Exégesis* ha publicado diversos ensayos críticos sobre su poesía.

Sin duda alguna, estudiar la obra de este sobresaliente liróforo puertorriqueño es una verdadera hazaña. A mi entender por dos razones: Tiene a su haber una extensísima producción que abarca más de ciento setenta libros, de los cuales cincuenta y nueve se han publicado, mientras ciento diecinueve aún permanecen inéditos. Pero más difícil, todavía, por la diversidad y disimilitud de criterios y hasta de contradicciones! con que la crítica lo ha calificado, pues lo considera un poeta: múltiple, proteico, enajenante, inagotable, visionario, complejo, autónomo, inabarcable, cenital, hermético... Esta compleja y contradictoria valoración dificulta, y en cierta medida impide, justipreciar desapasionadamente su producción poética.

Los tres primeros capítulos presentan una semblanza interior

del poeta, sus motivos líricos y la visión que tiene la crítica de su obra. Una comparación de Matos Paoli con el poeta alemán Friedrich Hölderlin comprende el cuarto capítulo, seguido por el subfondo estético y su encuadramiento literario en el parnaso puertorriqueño. La mitopoiesis albizuista, el decimario en su obra, el uso del lenguaje y la poesía como soporte espiritual de su mundo y trasmundo lírico, completan los diez capítulos del libro.

Realmente estos capítulos son trabajos independientes, pero todos ellos entretejen una serie de aspectos fundamentales sobre el poeta y su obra, lo que el autor llama: “Un conjunto de notas y observaciones que posibiliten el encuentro con el hombre, con el intelectual y con el poeta”. Modestamente lo subtitula “preámbulo”, lo cual parecería restarle mérito al texto, sin embargo, el mismo resulta un estudio fundamental para conocer a Matos Paoli. Es que piensa el crítico que todo un equipo debería estudiar programáticamente a este poeta puertorriqueño, pues como se ha afirmado: “Él solo ha escrito por una generación entera.”

2. Aspectos fundamentales

Creo que la tesis de esta reciente publicación abarca cuatro aspectos fundamentales: 1) Su calificativo de hermético, 2) El llamarle el Hölderlin puertorriqueño, 3) Su encuadre literario generacional, y 4) Cómo se integra su cosmovisión poética. Estos análisis arrojan nueva luz sobre la obra poética de Matos Paoli y pueden rectificar ulteriores reflexiones críticas.

2.1. Hermetismo

Fue doña Margot Arce quien primero cataloga a Matos Paoli de “poeta hermético” cuando prologa en 1944 *Teoría del olvido* y se fundamenta para ello en “su radical subjetivismo”. Pero quien consagra este concepto es José Emilio González, cuando afirma que este poeta lareño ha plasmado toda su obra “en la vía del hermetismo”. Sin embargo, con mucha razón Ciordia plantea que esta clasificación, desde el punto de vista de la hermenéutica, no dice nada, pues el “hermetismo” no es una categoría estética ni un movimiento literario; podría considerarse, a lo sumo, una consecuencia de la estructura formal del texto, pero nunca como técnica en sí. En sus palabras: El hermetismo “no es una técnica, sino el resultado, tal vez, de unos determinados procedimientos. Y éstos son los que hay que descubrir y analizar para que aquél se diluya o se explique, por lo menos, en alguna medida”.

La literatura está llena de textos difíciles, algunos de los cuales

se han catalogado como “cerrados” o exclusivamente para los “iniciados”. Pensemos en Joyce, Vallejo o Sarduy, para citar sólo algunos de los múltiples ejemplos. Pero la labor de exégesis realizada por la crítica ha posibilitado el acceso a la obra de estos importantes autores. Después de don Dámaso Alonso, la obra de Góngora resplandeció prístina para todos, porque el crítico-poeta descubrió las claves fundamentales para su recta interpretación.

El propio Matos Paoli, en reiteradas ocasiones, se ha quejado por esta clasificación: “Pido, pues, cierto respeto al que desprevenidamente levanta su índice acusatorio para estigmatizarme como autor hermético. Y le aconsejo que no trate de aplicar una lógica silogística a la interpretación poemática, sino que vaya más lejos aún...” Y en palabras de Ciordia: “No explican su hacer literario; antes bien, significa la negación de esa explicación.”

Nuestro crítico considera que este lirida es difícil, pero “impene-trable o totalmente cerrado, nunca”. De hecho, algunos de sus poemarios los califica de: “nítidos, transparentes, hermosamente sencillos”. Ofrece unas reglas para acercarse a este poeta puertorriqueño, las que cualquier lector podría seguir para comprender a determinado autor, en síntesis: “Familiarizarse con su vocabulario, descubrir su idiolecto, meterse de lleno en sus palabras hasta encontrar su pulpa.”

2.2. El Hölderlin puertorriqueño

Cuando Félix Franco Oppenheimer reseña el poemario *La orilla sitiada* en el año 1940, califica a Matos Paoli como “el Hölderlin puertorriqueño”. Pero “desafortunadamente, el crítico no se demora en apuntalar su aserto y dar razón de él; simplemente lo afirma y ya”. Entiende Ciordia que este es el señalamiento más importante o más llamativo que le han hecho los críticos a nuestro poeta y dedica el capítulo cuarto a establecer las convergencias y divergencias con esta relevante figura de las letras universales. Me parece que es muy significativa la comparación, ya que la crítica considera a Hölderlin el poeta más grande del romanticismo alemán y uno de los más egregios de la literatura universal.

La semejanza del bardo puertorriqueño con el alemán, según el texto, no estriba en que éste haya influido en aquél, sino en “algo más radical y profundo: de su afinidad y parentesco psicológico y de su numen”. Se establecen diez coincidencias o colindancias, aunque no son las únicas: 1) sentimiento de soledad, 2) sentido de la inmanencia-trascendencia, 3) atipicidad, 4) afincamiento a la infancia y ósmosis con la naturaleza, 5) sentido y sentimiento del heroís-

mo como nutriente espiritual, 6) concepción mediumnímica y carácter revelatorio de la poesía, 7) desrealización antimimética, 8) trasfondo filosófico, 9) inebriante pasión de libertad, y 10) perturbación mental. Resulta muy novedoso cuando explica esta última coincidencia mental, porque le aplica a nuestro poeta lareño las teorías de Jasper que relacionan la locura con la genialidad. En ambos líricos se da un desgarré anímico en el que incide la locura y el éxtasis poético. Se destaca que no todo es afinidad entre ellos y se puntualizan varias discrepancias que acentúan sus particularidades.

Para finalizar el capítulo, deslinda en tres las fases del devenir creativo de Matos Paoli: Primera: fase eminentemente lírica, segunda: fase carcelaria y tercera: fase de la noche oscura de la razón. Concluye estableciendo diferentes discrepancias que confirman la genialidad de ambos autores y sus peculiaridades. Me parece un acierto el establecer esta comparación, ya que con ella se parangona con una figura de gran relieve y, en la misma, el bardo puertorriqueño resplandece con luz propia.

2.3. Encuadre literario-generacional

Enmarcar a un escritor siempre implica, más que un riesgo, un problema, máxime cuando es un autor prolífero, como sucede con de Matos Paoli. La forma más fácil, entonces, es hacer su ubicación generacional tomando en consideración el nacimiento del escritor y la fecha de su producción, pero en el caso concreto del poeta en cuestión, no encuadra exactamente en los linderos establecidos. No es de extrañarse, pues, que parte de la crítica puertorriqueña lo considere de la Generación del 30, mientras otra de la Generación del 45. Acertadamente cree Ciordia que la ubicación del mismo en la Generación del 45 establecida por Josefina Rivera de Álvarez es la más correcta, lo cual refrenda el propio autor: "Es durante el transcurso de la Generación del 45 que yo alcanzo una máxima expresión fundadora de una simbiosis de lo inmanente y lo trascendente."

Pero más difícil aún resulta situarlo literariamente no sólo por su abundante producción, sino por lo asiduo y prolongado de la misma, que recorre diversas tendencias literarias. De aquí que para entender esta trayectoria, nuestro crítico se detenga en cuatro corrientes o tendencias literarias en particular, para finalmente determinar su ubicación:

- 1) La primera de ellas es el neocriollismo, corriente que ha sido una constante desde los albores de nuestra literatura y que en Matos Paoli cobra una preocupación telúrico-social.

2) El trascendentalismo se palpa en su obra desde la década del treinta y para el bardo, según Ciordia, “se le impone como una consecuencia de la insuficiencia del vivir”. A su vez, el propio poeta confirma que: El temario de su obra poética “se centra en una poesía mística de raigambre católico-cristiana” en la cual exalta su experiencia vivencial lírica bajo la presencia de Jesús, la Virgen María y San Francisco de Asís, a las que se debe añadir también la presencia maternal, pues la misma “se ha constituido en una especie de ángel guardián” para él. Instaura Matos Paoli en el parnaso puertorriqueño, una especie de teosofía de lo poético, cuyo misticismo se base en un espiritualismo simbolista.

3) Conoce el neosimbolismo a través de Mallarmé, a quien descubre durante su estadía en Francia. Para el puertorriqueño, más que una corriente estética, constituye un estado anímico y posiblemente, por sus creencias espiritistas, resulta el que más se adecúa a su forma de escribir.

4) El simbolismo lleva a Matos Paoli al neosurrealismo. Entiende Ciordia que un estudio de la sicogénesis de su obra desemboca en el automatismo síquico, lo cual se explicaría mediante la escritura mecánica preconizada por los surrealistas. Por eso afirma que este autor: “Se autodescribe como un poeta próximo al surrealismo, si bien, matizado, mediatizado y quizá neutralizado por el espiritismo y por el misticismo de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa.”

Cioria enfatiza en estas cuatro tendencias literarias, porque entiende que explican mejor la exacta ubicación literaria de Matos Paoli, a lo que debo añadir que nos ayudan a entender su encuadre literario-generacional. Entonces deslinda lo formal y lo sustancial para lograr un mejor entendimiento de su ubicación lírica, y propone lo siguiente: “Lo encuadramos en cuanto al fondo, dentro de dos movimientos puertorriqueños: el neocriollismo y el trascendentalismo. Y, desde el punto de vista formal, en la línea del neosimbolismo y del neosurrealismo espiritual, ambos de origen europeo.” Con esta enmarcación literaria pretende eliminar la vaga clasificación de “hermético” con que comúnmente se ha bautizado su producción poética y aclara la realidad lírica de este poeta puertorriqueño.

2.4. Cómo se integra su cosmovisión

A la crítica le interesa determinar los factores que configuran el mundo poético del autor que estudia, lo cual no es vana preocupación, sino un método altamente importante para conocer e interpretar la esencia de su lírica. Por tal razón Ciordia dedica un capítulo, por cierto el más extenso del libro, en el cual analiza trece elementos

que han marcado el trasmundo poético matospaoliano. Estos son: Lares, sus padres, su primera novia Lolita Lebrón, las tertulias de Carmen Alicia Cadilla, su esposa Isabel, doña Margot Arce, la Virgen María, su infancia, el espiritismo, don Pedro Albizu Campos, la universidad, la cárcel y la locura. Este trasmundo se puede sintetizar en el amor como reflejo de un afán totalizador que representa una integración de todos los elementos vitales del poeta en una trilogía, Dios-patria-amada, que da cohesión a su quehacer lírico.

Considera el crítico que todos ellos signan la obra poética de Matos Paoli y facilitan al lector adentrarse en el meollo lírico de sus libros. En algunos capítulos posteriores amplía parte de las ideas expuestas y destaca los momentos en que estos elementos de su entorno existencial están presentes y dominan sus diferentes poemarios. De esta forma va entretejiendo las circunstancias vivenciales e ideológicas del autor que sedimentan su alma poética y se plasman en la obra que está produciendo. Estos hechos, por lo tanto, contribuyen a descubrir su esencialidad poética y esclarecen la cosmovisión del poeta.

3. Palabras finales

Ciordia no incorporó en esta obra otros estudios suyos sobre Matos Paoli, pues no deseaba extender el libro, pero los mismos presentan distintas facetas que permiten apreciar la importancia de este bardo puertorriqueño, además de la erudición y los aciertos del crítico: “Francisco Matos Paoli, sonetista: Algunos aspectos formales” en *Mairena*; “Francisco Matos Paoli: Sustratos ideológicos, en *Exégesis*; “Del canto de la locura a la locura del canto”, en *Exégesis*.

El libro que reseño es el mejor y más abarcador estudio hecho hasta el momento sobre el poeta lareño y lo considero de consulta obligada para eruditos y neófitos, para quienes quieran conocer el mundo y trasmundo poético de Francisco Matos Paoli. Asimismo felicito al Colegio Universitario Tecnológico de la Universidad de Puerto Rico en Ponce por la iniciativa de publicar obras como éstas que descubren y divulgan el quehacer literario y cultural puertorriqueño.

Roberto Fernández Valledor
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico
Mayagüez, Puerto Rico 00681